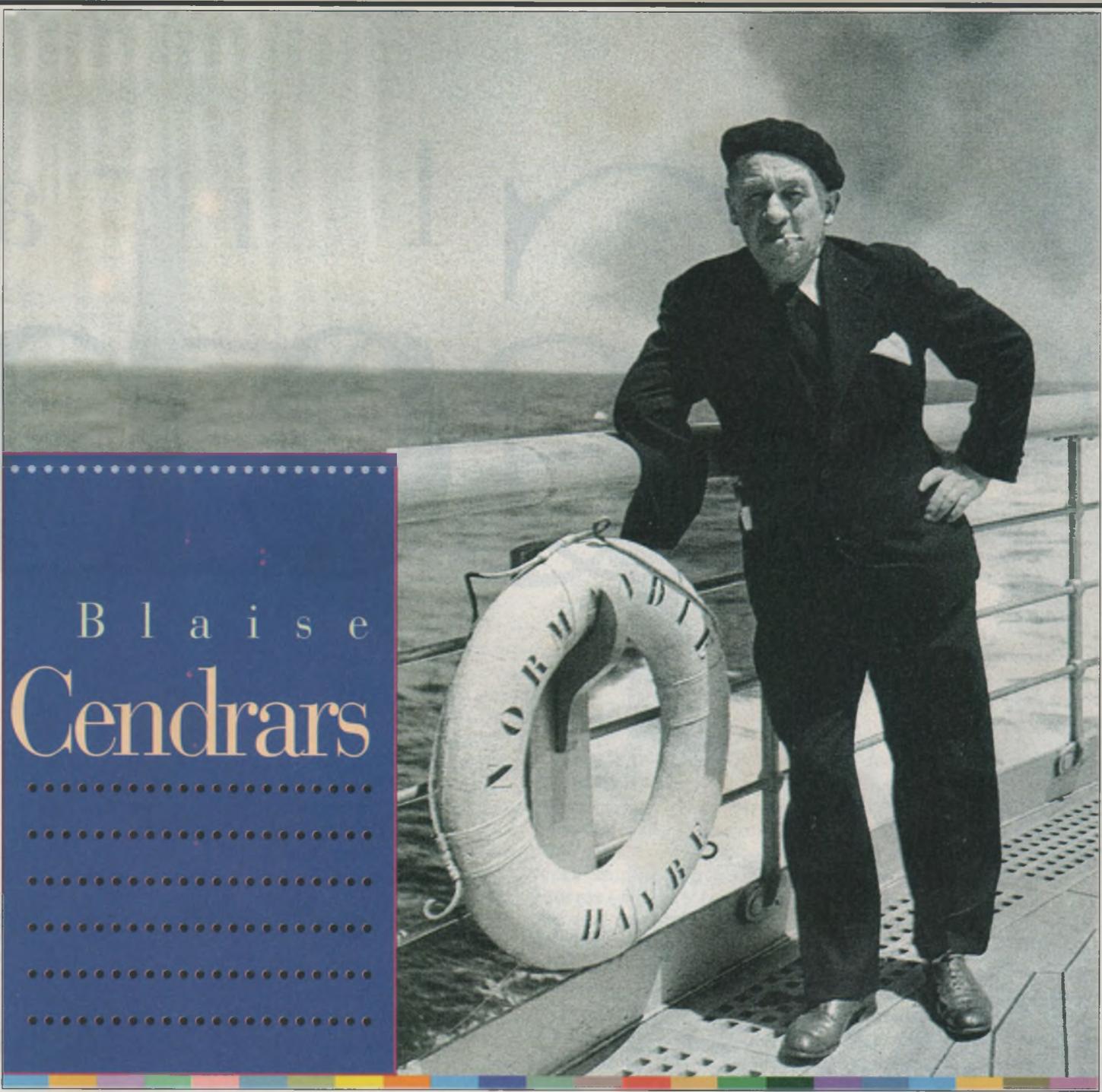




Separata Cultural de Posdata. N° 16. Viernes 27 de marzo de 1998



Blaise Cendrars

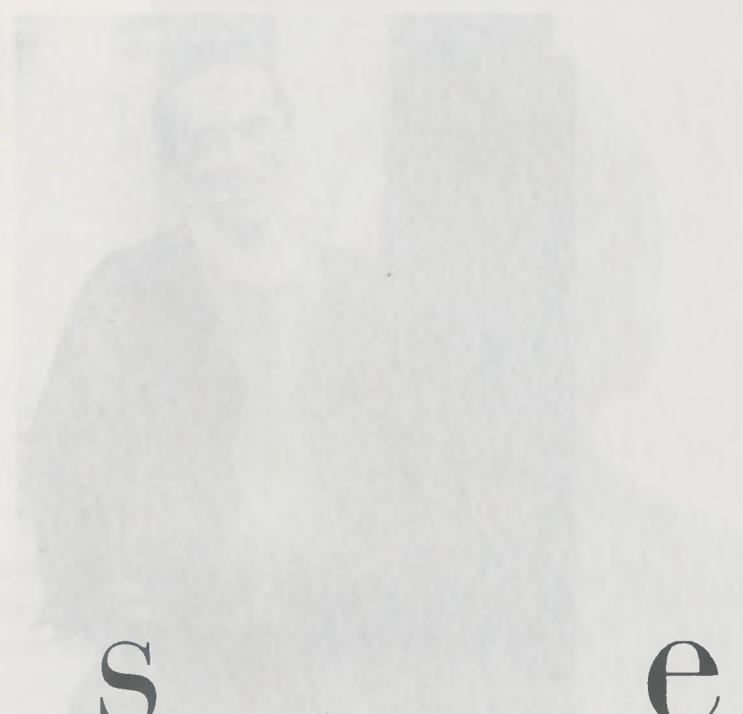
16

Dossier: Blaise Cendrars (p 2 a 15) / **Anima Mundi** (p 16, 17) / Levrero (p 17) / **Parental Advisory:** Policiales en pulpa de papel (p 18, 21) / Rehermann (p 19) / Silva García (p 19) / **Libros:** Una magia modesta de Adolfo Bioy Casares (p 22), Oriente, Occidente de Salman Rushdie (p 23), La liberación de la Bella Durmiente de Anne Rice (p 23), **Candelero:** El infierno digital de Phillip Kerr (p 25), **Poslecturas:** Delmira Agustini (p 26) / **Discos:** Urban Hymns de The Verve (p 27), Curtains de Tindersticks (p 27) / **Epístolas:** Dylan Thomas (p 28) / **Revisitados:** Paul Celan (p 29) / **Entrevista:** Oscar Wilde (p 30, 31) / Pellegrino (p 31) / **Golpe de ojo:** Pablo Bielli (p 32).

B l a
C e n



E l
h o m b r e
q u e f u e
c e n i z a s



Blaise Cendrars

Preludio

Henry Miller señalaba que lo fundamental que debe saberse de Blaise Cendrars es que “fue un hombre compuesto de muchas partes”. Escribió una obra profusa, integrada por muchos libros y, a la vez, cada uno de ellos diferente de los otros. Participó de las principales vanguardias que dieron color a este siglo y no pocas veces se anticipó a ellas. Fue protagonista de algunas guerras –reales y ficticias– y viajó incansablemente desde que era un adolescente por Europa, Asia, África y América. Escribir y vivir fueron un solo verbo para él, dibujando un destino único que marcó, a la vez, el destino de muchos otros. “Para escribir hay que estar poseído y obsesionado”, dice Miller. ¿Qué era lo que poseionaba y obsesionaba a Cendrars? “*La vida*. Es un hombre enamorado de la vida, et c’est tout”, nos contesta su amigo Miller. Y la misma respuesta nos llega desde su obra.



Cendrars en Nueva York
a los 25 años,
obsesionado por el cine.

La vida es importante. Ni siquiera en sus momentos más oscuros Blaise Cendrars dejó de advertir esta aparente obviedad que pocos toman en cuenta. En más de una ocasión señaló que él no mojaba su pluma en la tinta sino en el río de la vida. Tal vez por eso, sus biógrafos más minuciosos buscaron los rastros de sus días no sólo en documentos y testimonios de testigos cercanos, sino en su obra. Y ambas, vida y obra, mostraron una exuberancia poco común hasta construir una cosmópolis de mil paisajes, diversos y simultáneos. La vida de Cendrars está llena de acontecimientos dramáticos y viajes a lugares exóticos, pero no siempre estos acontecimientos, viajes y lugares pueden explicar su literatura. La irrefrenable visión que tenía del mundo y de sí mismo quizás logren hacerlo. Su actitud abierta y generosa, su desenfreno y desmesura, descubren también el gesto tímido de una huida ante los convencionalismos de su tiempo. En uno de sus poemas, a la manera de Rimbaud, escribe: “Yo soy el otro/ Demasiado sensible”. ¿Quién es el otro? En una obra posterior insiste al señalar que sólo existe una literatura, aquella que se ocupa de “ese hombre, ese Otro, el hombre que escribe”.

Cendrars tiene dos biografías. Una trata sobre su vida ‘real’, la vida de un hombre que amó, soñó y sufrió con un nombre que no había perdido. La otra no es menos real, y en absoluto menos

fascinante y se ve atravesada por la fiebre de su fantasía. Cualquiera de las dos opera sobre ese *otro*, sobre Blaise Cendrars.

Apertura. En el transcurso del tiempo.

En su libro *The Culture of Time and Space 1880-1918* (Harvard University Press, 1983), el historiador cultural Stephen Kern analiza los cambios producidos en la concepción del tiempo y el espacio a comienzos de siglo. Para ello contribuyeron en gran medida la irrupción de innovaciones tecnológicas como el telégrafo, el teléfono, el gramófono, el cine, el automóvil y el cine. No obstante, Kern tampoco deja de lado el peso específico de la revolución que provocó el rápido desarrollo de las nuevas tendencias en el campo del conocimiento y el artístico. La teoría de la relatividad de Einstein, el psicoanálisis, o movimientos como el cubismo, el futurismo, e incluso el *ragtime*, resultaron decisivos a la hora de definir una nueva sensibilidad frente a lo que nos rodea.

El telégrafo unió casi sin intervalos de tiempo lugares alejados en distintos puntos del globo. El crecimiento de las comunicaciones internacionales resultó fundamental para crear un sistema de mayor uniformidad en la percepción temporal. Hubo un momento en Francia —así como en la mayoría de los países— en que estos cambios derivaron hacia un estado caótico en la percepción del tiempo. Cada ciudad tenía su propio huso horario local, mientras los ferrocarriles utilizaban la hora de París, nueve minutos y veintitún segundos antes de lo que indicaba el meridiano de Greenwich. Los desarreglos que esto provocaba fueron de tal magnitud, que Francia tomó la iniciativa para proponer en la conferencia internacional de 1912 un ordenamiento más sistemático en la regulación de los criterios temporales. Desde la Torre Eiffel se emitiría una nueva señal de tiempo a todo el planeta a partir del 1 de julio de 1913. El teléfono y los periódicos también contribuyeron en esta transformación. El ahora ya no estaba compuesto por una serie de acontecimientos locales, sino que era percibido como un conjunto de hechos simultáneos y dispersos en el espacio.

Curiosamente, quien pudo reflejar mejor que nadie esta

alisse drars

Féla Poznanska, que se
amó con Cendrars a lo
ancho del mundo.



metamorfosis en relación al tiempo y el espacio fue un hijo, nieto y bisnieto de relojeros llamado Frédéric Sauser nacido en el principal centro relojero del mundo, la localidad suiza de Chaux-de-Fonds, el 1 de setiembre de 1887. No lejos de allí, en Berna, durante los primeros años del siglo, Albert Einstein trabajaba en su teoría de la relatividad.

Primer movimiento. Freddy, la hora invertida.

Nacido en el seno de una familia burguesa cuyo apellido se remonta a 1347, los Sauser llevan una vida juiciosa y serena, tan calculada y precisa como los minutereros que fabricaban. Freddy –así lo llaman en sus círculos íntimos–, el menor de los tres hijos, fue en su infancia un muchacho retraído que no terminaba de asimilar la puntillosa disciplina familiar con la frágil salud de su madre y la doble vida de su padre. En 1894, los Sauser parten hacia Nápoles, donde se instalarán durante dieciocho meses. La experiencia marcará al joven Freddy, quien en los exóticos jardines del Palazzo Scalesse diseñará las aventuras más disparatadas. En 1896 vuelven a Suiza, y Freddy se transforma en Fritz en una pensión alemana de Bale, donde debe aprender el idioma. Se fuga de la primera, enferma en la segunda, y guardará por siempre una aversión absoluta por estas “pensiones/prisiones”. En 1902 la familia se traslada a Neuchatel, y el adolescente Sauser es un muchacho demasiado sensible, algo triste y solitario, que gusta de los deportes (la natación y el fútbol particularmente) pero por sobre todo se refugia obsesivamente en la lectura. Verne será uno de sus autores predilectos, aunque también lo serán la *Geografía* de Elisée Reclus, *La astronomía popular*, de Gustave Flammarion, y los tres gruesos volúmenes ilustrados de *Los viajes de Thomas Cook*, de Johann Wäber. Consume diarios y revistas. Y también *Las hijas del fuego*, de Nerval. Sin embargo, algo no funciona.

El 6 de julio de 1904 llega a la oficina de su padre el boletín escolar que consigna 255 horas de ausencia, 347 horas de ausencia

no justificadas y 20 horas de “arresto”. Las notas son mediocres en casi todas las materias y las observaciones, desastrosas: negligencia, indisciplina, desorden, insubordinación. Es mucho más de lo que una familia suiza puede soportar. Encerrado en su habitación, Freddy hace una amalgama de todas sus fugas anteriores y toma la decisión: “Partiré. Lejos. No me queda más remedio que irme. Aquí estoy de sobra”. Toma algún dinero, cigarrillos, por la ventana sale a un balcón, pasa a otro, la calle, la estación. El primer tren lo conduce a Alemania y de allí aborda otro que será decisivo en la literatura de este siglo: el Transiberiano. La aventura de Freddy tendrá la forma de un viaje iniciático: el paso de la adolescencia a la adultez será brutal. A su llegada a San Petersburgo el primer día de 1905, se emplea en la joyería de M. H. A. Leuba, pero son otros los acontecimientos que lo sorprenden. El 9 de enero, conocido como el ‘domingo rojo’, testimonia los primeros signos de la revolución: los manifestantes que marchan hacia el Palacio de Invierno para presentar sus súplicas al zar son masacrados por la caballería de cosacos.

“Cendrars mantenía una fluida relación con algunos de los principales artistas de su tiempo, como Chagall, Léger, Modigliani y los esposos Robert y Sonia Delauny, quienes tuvieron un decisivo efecto sobre su producción. En lo que se refiere a su praxis poética, Cendrars fue quizás el mayor innovador de su época –algunos pasos por delante incluso del propio Apollinaire– al intentar trasladar la complejidad de las ideas simultaneistas al poema.”

Mientras prepara joyas para la burguesía, Freddy hace sus primeros contactos con los anarquistas. Su mejor amigo, el camarada que lo inicia en las técnicas revolucionarias, es encarcelado y condenado a muerte. Otro amigo se le revela inesperado: un bibliotecario a quien se conocerá como R. R. Freddy demostrará una curiosidad insaciable, y el ruso se le doblegará sin dificultades. R. R. ve en este joven el germen de un poeta excepcional. Mientras revela el peso y los secretos de las gemas, Freddy da sus primeros pasos en la escritura. Abre un cuaderno con una cita de *L'Atala* de Chateaubriand: “Hombre, no eres más que un ensueño rápido, un sueño doloroso”.



Carátula de Panamá, o las aventuras de mis siete tíos, uno de los grandes poemas de Cendrars, publicado en las Éditions de la Sirène que el mismo poeta dirigía. El libro se pliega como una guía de trenes norteamericana. Inventar nuevas formas de edición fue una de las pasiones de Blaise Cendrars.



Primera edición de *El ABC del cine*. En Nueva York, Cendrars se había sentido fascinado por los adelantos técnicos y, en particular, por ese nuevo lenguaje al que adivinaba como instrumento poético.

En 1907 Frédéric Sauser publica su primera obra: *Novgorod, la leyenda del oro gris y del silencio*. En realidad, este libro alcanzó dimensiones míticas porque durante casi noventa años nadie supo de él. Se sabía, sí, que la edición alcanzó catorce ejemplares, y que se debió a los fervores de su mentor, R. R. Cendrars lo hizo figurar en su bibliografía como “fuera de exhibición” y nunca se preocupó por reeditarla. Muchos especulaban con que no fuera más que otra broma de su cinismo. En diciembre de 1995, en un anticuario de Sofía, el poeta Kiril Kadiiski (editor y traductor al búlgaro de Baudelaire y Apollinaire) encontró en sus manos por azar un añejo cartón que, en caracteres cirílicos, contenía un largo poema en versos libres de una modernidad inédita para la época. En mayo del 96, Miriam Cendrars, hija y biógrafa, se enteraba de la existencia por la carta de un amigo enviada desde Skopje, Macedonia. El mito Cendrars desafiaba así, por vez primera, las trampas del tiempo.

Andante. Perpetuum mobile.

Un fragmento de los poemas ‘elásticos’ de Cendrars, escritos en 1913, puede ilustrar con claridad la teoría de Kern sobre la nueva simultaneidad, concepto clave por otra parte de su método poético. En 18 líneas, Cendrars consigue dar un panorama completo sobre la nueva función de la Torre Eiffel, el telégrafo, los trastornos temporales, las comunicaciones internacionales, los periódicos, el cielo y los reportes meteorológicos.

Disonancias del arco iris en la telegrafía inalámbrica de la Torre / Mediodía / Medianoche / En todos los rincones del universo se murmura: “Merde” / Rayos / Cromo amarillo / Nos hemos contactado / Los transatlánticos se acercan desde todas las direcciones / Desaparecen / Todos están en movimiento / Y los relojes marchan / París-Midi informa que un profesor alemán fue devorado por los caníbales en el Congo/ Bien hecho / L’Intransigeant publicó esta noche poemas para tarjetas postales / Es idiota que los astrólogos se roben las estrellas / Cuando ya no se pueden ver / Le pregunto al cielo / El servicio meteorológico indica que el tiempo empeorará.

Llegar a desentrañar con exactitud la influencia de la poesía de Cendrars en los años inmediatamente anteriores a la Primera Guerra Mundial es complicado. Vivía en París, y entre sus amigos se encontraban muchos de quienes participaban en los principales círculos vanguardistas de diversas artes. Pero fue fundamental la irrupción del cubismo para que los nuevos poetas escucharan con atención lo que los plásticos tenían que decir. Cendrars mantenía una fluida relación con algunos de los principales artistas de su tiempo, como Chagall, Léger, Modigliani y los esposos Robert y Sonia Delaunay, quienes tuvieron un decisivo efecto sobre su producción. En lo que se refiere a su praxis poética, Cendrars fue quizás el mayor innovador de su época—algunos pasos por delante incluso del propio Apollinaire— al intentar trasladar la complejidad de las ideas *simultaneístas* al poema.

Entre los impulsos que directa o indirectamente influyeron en casi toda la actividad artística en el París de la época se encontraban las teorías del filósofo Henri Bergson sobre “la durée”, el fluir del ahora, el río del presente, que se oponía de modo manifiesto a la comprensión del tiempo lineal. Esta corriente —auténtico flujo vital— concebía el presente como una extensión que arrastraba al pasado consigo, a la vez que se desarrollaba y renovaba en forma constante. El ahora no sólo incluye al pasado, sino también al futuro. Es como una melodía que, al ser ejecutada, da una idea aproximada del próximo tono, pero al llegar a ser sonido, cada tono transforma retroactivamente el significado anterior. No existe la inmovilidad, nos dice Bergson. La realidad misma *es* movimiento. No obstante, cuando queremos crear una imagen del movimiento lo vemos pasar a través de una serie de puntos, a pesar de que el movimiento nunca se encuentra en esa posición. En su apogeo, se desliza por esos puntos, y ese deslizamiento resulta, por supuesto, el negativo de la calma, la quietud, el silencio. Debemos pensar el movimiento como una construcción de inmovilidades, dice Bergson. Describir la realidad en permanente cambio, cuando cada minuto se metamorfosea en una nueva criatura, es apenas posible.

El problema de capturar el movimiento representado por un presente que se escapa como un fugitivo eterno fue uno de los puntos centrales del debate estético que se planteó en los primeros

En su Alfa Romeo,
Blaise es libre.
“Al volante veo el
rostro de la
soledad”



años de la década del 10. Muchos artistas se cansaron con igual rapidez de los estáticos esquemas formales del cubismo y su sumisión a la escala cromática. Los futuristas italianos predicaron, en consecuencia, un “nuevo dinamismo”, y su líder, Marinetti, en *Manifiesto técnico para una literatura futurista* (1912) proclamó la necesidad de una poesía construida en imágenes y analogías simbólicas. “Dado que los aeroplanos multiplican nuestro conocimiento del mundo, es evidente que a través de las analogías todo será mucho más natural para nosotros.” Marinetti quería eliminar todas aquellas expresiones comparativas (“como”, “a la manera de”, “de acuerdo con”) para crear una secuencia continua de nuevas imágenes. Por supuesto, Marinetti negó la influencia de Bergson, así como Cendrars negó cualquier lazo que lo asociara “a los comerciales ataques de nervios del señor Marinetti”. No obstante, no puede negarse que el italiano fue el primero en transformar las nuevas técnicas de la plástica al servicio de una teoría literaria, aun cuando su producción resulta algo penosa frente a la de otros creadores de la época que siguieron sus pasos, como Ezra Pound y su grupo *vorticista*.

En 1919 Cendrars publica sus *19 poemas elásticos*, todos excepto uno escritos antes de la Primera Guerra Mundial. “No se puede contemplar la realidad desde Sirius”, dice Cendrars buscando diferenciarse de Marinetti. No se ve nada desde las alturas: hace falta un trampolín. Es preciso caer pesadamente sobre todo. Sin embargo, al igual que lo proclamaban Bergson y el teórico italiano, no hay nada en esta realidad que describen sus poemas que permanezca inmóvil. “No debemos olvidar que no sólo el presente, sino también el pasado está en continuo movimiento, que todo lo que ha vivido aún vive, cambia, se convierte, se traslada, se transforma, y la realidad se contradice a sí misma cien veces al día como la vieja charlatana que es”, afirma el poeta. Para Cendrars, *el perpetuum mobile*, el movimiento continuo, resume el único trabajo creativo posible. Apollinaire describió su método poético como “la expresión más pura de la simultaneidad. Los colores contrastantes acostumbran al ojo a tomar todo el poema en una única mirada”.

Segundo movimiento. Vivir para escribir.

La muerte de Marie-Louise, la madre de Blaise, el 12 de febrero de 1908, provoca la dispersión de la familia Sauser. La tragedia ya había mostrado sus cartas premonitorias. Hélène Kleinman, primer amor de Freddy con quien vivió una intensa relación en San Petersburgo, murió quemada en su habitación en un confuso episodio. Cendrars se dirige a Berna y se inscribe en la Facultad de Medicina para estudiar “las enfermedades de la voluntad, las causas de los disturbios nerviosos”. Sin embargo, no encuentra respuestas para sus propios desórdenes y cambia los objetivos de su curiosidad. Se inscribe en Filosofía y profundiza los significados de la literatura y la prosodia, al tiempo que estudia música (armonía y contrapunto) con pasión, bajo la guía del profesor Hess-Ruetchi, organista de la Catedral.

Imaginemos: un muchacho que apenas sobrepasa los veinte años, de aspecto taciturno y largos cabellos, dueño de un saber enciclopedista, que habla con fluidez seis idiomas y vivió los

“Por supuesto, Marinetti negó la influencia de Bergson, así como Cendrars negó cualquier lazo que lo asociara ‘a los comerciales ataques de nervios del señor Marinetti’.”

últimos y agitados días de la Rusia zarista, que conoce los secretos de la muerte y no tiene como dueño de su destino más que a sí mismo. Por supuesto, una figura así llama la atención en la circunspecta sociedad de Berna. Y a quien más llamó la atención fue a Féla Poznanska, una hermosa polaca de Lodz sola en Suiza que también estudia Filosofía y busca su lugar en el mundo. Junto a ella, Cendrars sintetiza su amor con una apasionada búsqueda intelectual. En 1913 publica *Séquences*, un poemario todavía deudor de las sombras del simbolismo. Una vez publicados, Freddy se arrepiente de ellos: “son un error de juventud”, declara. Tiene 21 años.

Atraídos por un grupo de intelectuales conocido como La Synthèse y el poeta Franz Hellens, Freddy y Féla parten hacia

KODAK
(DOCUMENTAIRE)

BLAISE CENDRARS

PORTRAIT DESSINÉ PAR
FRANCIS PICABIA

POÉSIE DU TEMPS

LIBRAIRIE STOCK
DELAMAIN, BOUTELLEAU & C^o

Carátula de *Kodak*, libro de poemas, diseñada por Picabia. El uso de las citas como material artístico a través de la transformación del contexto fue uno de los recursos favoritos del poeta. En este caso, el nombre del libro debió ser luego cambiado, tras un juicio de la compañía fotográfica.

CHEGA AO BRASIL O GRANDE POETA FRANCEZ BLAISE CENDRARS, ARTISTA MUTILADO NA GRANDE GUERRA

Titular de un diario paulista sobre la llegada de Blaise al Brasil.

Bruselas. Allí se aman, recorren los barrios bajos, se aman, toman contacto con los inmigrantes turcos, se aman, y sobre todo, Freddy escribe. “Dios y el Diablo son mis juguetes favoritos. A uno le he ofrecido mi corazón sangrante lleno de sueños de amor, eternos, ilimitados... Al otro mi carne húmeda, los deseos precisos y cálidos. Me aburren los debates y peleas de este pequeño dios y este pequeño diablo, que se cuelgan a mis talones, uno buscando atrapar mi corazón, el otro mi sexo, mientras yo me río de sus volteretas. Yo soy el Poeta.” Freddy le confiesa a Féla que necesitará diez años para encontrar su lengua, su estilo. Exageraba. En tanto, viajan a Londres y luego se instalan en París. Allí, Cendrars descubre un libro singular que lo marcará: *Le latin mystique*, de Remy de Gourmont. Con muchos manuscritos por todo equipaje, espera interesar a algún editor. El ajedrez y la miseria acechan. Explora el París popular, se entrena en los turbios ambientes de la Place Blanche y se vincula a los intelectuales anarquistas. Una vida tan difícil no puede durar demasiado. Féla decide viajar a Nueva York para visitar a su hermana y buscar algo de aire nuevo. Freddy vuelve a partir a San Petersburgo tentado por exorcizar la muerte de Hélène. Allí, encuentra en la lectura de Schopenhauer la confirmación de sus intuiciones y trabajos: “Escribir, de inmediato, sin retrasos, regularmente”.

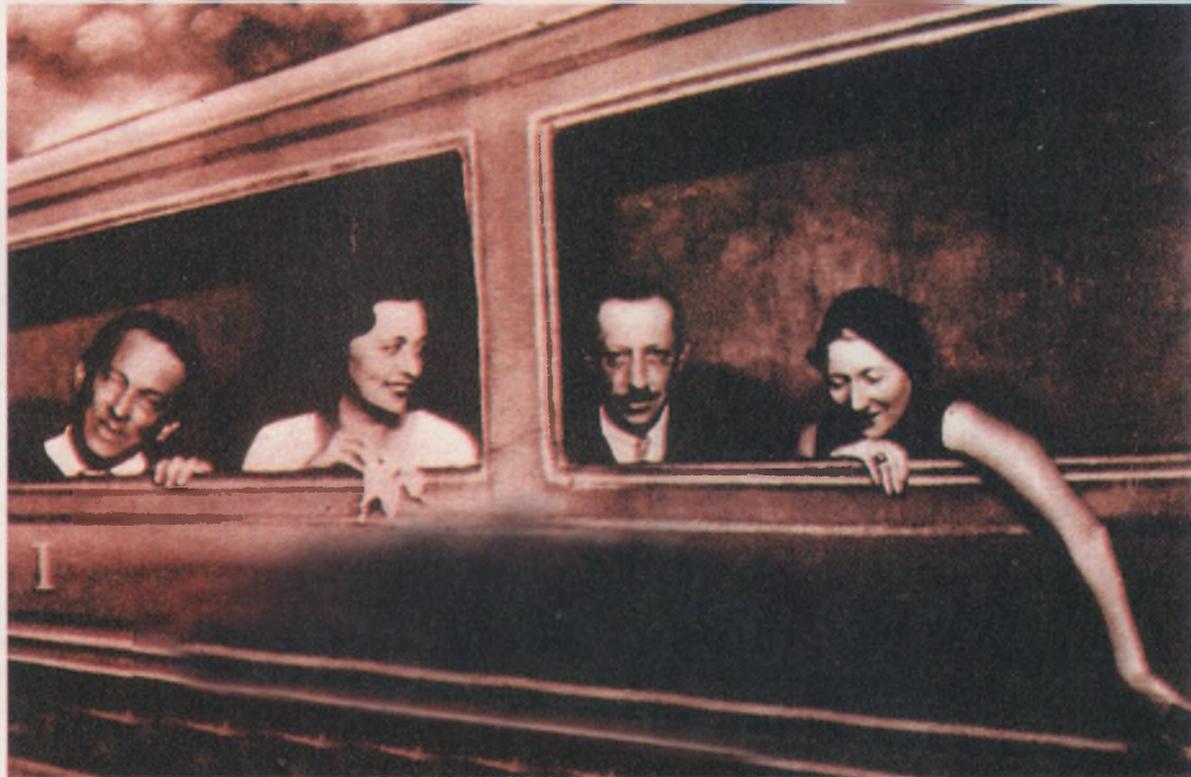
El 14 de noviembre de 1911 recibe una sorpresa: Féla le envía un pasaje San Petersburgo-Nueva York a bordo del Birma. Una semana más tarde parte dispuesto a escribir un diario titulado *Mi viaje a América*. Antes, le escribirá a su viejo compañero de clase August Sutter una carta donde confiesa: “Lo he derribado todo. He dejado atrás mi vida anterior, todo lo que sé, todo lo que ignoro, mis ideas, mis creencias, mis vulgaridades, mis demencias, mis estupideces, la vida y la muerte. Es algo loco, inconformista, insensato. El vapor que se escapa”. Cuando el Birma se aproxima a las luces de Nueva York, Freddy anota: “Espero el punto del día, el alba de mi vida”.

El 6 de abril de 1912 es domingo de resurrección y, cuando ya contaba 24 años, nace Blaise Cendrars. Adiós Freddy, hola Blaise. Curioso apellido del poeta neonato: combinación del vocablo francés *endre*, cenizas, que encuentra su plural latino en *ars*, arte. *El arte de las cenizas*: ésta es la ecuación que conjuga su signo más visible: vivir para escribir. Las palabras son las cenizas de la realidad.

Dos meses después de su bautismo de fuego, retorna a Europa a bordo del Volturmo, donde convive con tuberculosos, prostitutas y criminales expulsados de los Estados Unidos. Féla no es de la partida. En París, Cendrars publica *Pâques à New York*, cuyo manuscrito es enviado a Guillaume Apollinaire, poeta y crítico de arte que intenta definir la sorpresa en el *Mercure* con una rúbrica singular: “La vida anecdótica”. Pero era algo más que una anécdota lo que se hallaba en el interior de la obra, y los círculos vanguardistas parisinos parecen advertirlo. También Apollinaire, quien confiesa a los cuatro vientos que es el mejor poema de la década. Asimismo, le abre a Cendrars las puertas de los medios artísticos y le consigue trabajo como copista de viejos textos para la biblioteca Mazarine. Cendrars cultiva la amistad de los artistas plásticos Robert y Sonia Delaunay. Con Sonia, además de admirar su cocina y poder compartir el ruso, emprende un proyecto ambicioso que renovará toda la estética del momento: crear el primer poema simultáneo. Es decir, traducir en colores el ritmo y la emoción de un nuevo poema en el que trabaja e inventarle formas y tipografías inéditas. De la colaboración entre los dos artistas nace un libro jamás visto, un objeto extraordinario: *La prosa del Transiberiano y de la pequeña Jehanne de Francia*. Son poemas cuyas palabras hieren como cuchillos salvajes en la sensibilidad, en tanto los colores le confieren una textura nueva, matices que viran a la luz de un París que se debate entre los últimos soplos del simbolismo y las creaciones innovadoras en todos los dominios, entre la bohemia, la efervescencia popular de los nuevos aires del siglo y las pretensiones conservadoras de la burguesía. “He empleado la palabra ‘prosa’ en el Transiberiano en el sentido que le da el latín bajo, ‘dictu’. Utilizar ‘poema’ me parecía demasiado pretencioso, demasiado cerrado. Prosa es más abierto”, declara Cendrars. El primer poema simultáneo ya había llegado. El nuevo tiempo también.

Andante capriccioso. La belleza bárbara.

Cendrars perteneció a una época que contemplaba al siglo XIX como un imposible a la vez que el futuro parecía acercarse avanzando a pasos más y más acelerados. Quizás en función de ello, pensó que lo más lógico sería que la poesía también buscara



De izquierda a derecha,
Cendrars, Vera e Igor
Stravinsky y la mujer del poeta,
Raymone, en ruta a Biarritz.

ese imposible. Muchos de los poemas de Cendrars se basan en citas de otros textos, aunque estos préstamos se diferencian en mucho de la técnica con la que los poetas modernistas anglosajones, como Eliot o Pound, asumían la cita. Cendrars no alude a la literatura que es capaz de despertar a la vida ecos olvidados para el lector ilustrado, no se trata de referencias literarias sino de elementos que, como en el collage o el pastiche, adquieren ambiciones artísticas a partir del mismo momento en que son organizados por el poeta. Todo esto ocurre, vale la pena recordarlo, varias décadas antes de que a nadie se le ocurriese hablar de los preceptos teóricos del llamado *posmodernismo*.

En *Mee to boogi*, un poema de 1914, muchos fragmentos han sido contruidos a partir de un viejo libro de viaje a las islas Tonga de John Martin, basado en las descripciones de William Mariner y publicado por primera vez en Francia en 1817. Aunque en la edición del poema aparecen algunos datos que arrojan cierta luz sobre los significados ocultos de algunas expresiones (*Mee too boogie* es una danza, *fango-fango* una flauta nasal, *Bolotoo* una isla y *Papalangi* el nombre que los nativos daban a los europeos), la intención de Cendrars era que el lector asociara libremente en función de la musicalidad, el ritmo y el significado abierto de estos vocablos. No le interesa tanto una descripción poética de la vida de los habitantes de Tonga como una construcción más libre, un poco en el mismo sentido con que los pintores cubistas añadían materiales de la ‘realidad’ (trozos de periódicos, cartas, afiches) para resignificarlos a través de su obra, o bien lo que suele hacer por ejemplo en la actualidad el pianista Keith Jarrett cuando reconstruye una pieza popular como *Over the Rainbow* sobre la base de lo que marca su sentido musical en una improvisación. Liberado de su contexto, la cita adquiere una nueva función.

Cendrars subraya el contraste entre el lenguaje abstracto de la “cultura humana” y el lenguaje concreto de los “pueblos primitivos”, basado en una cosmovisión mágica. Afirma que un lenguaje racional nunca puede superar a uno “concreto y

misterioso”. El nuevo poeta se enfrenta a la complejidad del mundo moderno, “tan pobre y desprovisto como el salvaje que sólo cuenta con piedras como única arma para defenderse de los peligrosos animales de la selva. Ha menudo nos hemos visto obligados a utilizar el lenguaje de los salvajes. Era necesario”, nos dice Cendrars. De este modo, defiende la espontaneidad subjetiva del lenguaje y la libertad frente a las ataduras de la gramática. Es partidario de una poesía abierta a todos los lenguajes del nuevo tiempo: “Amamos todos los neologismos, las lenguas bárbaras y precisas de la técnica y las ciencias naturales, las lenguas extranjeras y las idioteces de los dialectos”. Resumiendo: Cendrars prefiere la flauta nasal a la lira.

“Imaginemos: un muchacho que apenas sobrepasa los veinte años, de aspecto taciturno y largos cabellos, dueño de un saber enciclopedista, que habla con fluidez seis idiomas y vivió los últimos y agitados días de la Rusia zarista, que conoce los secretos de la muerte y no tiene como dueño de su destino más que a sí mismo. Por supuesto, una figura así llama la atención en la circumspecta sociedad de Berna.”

Tercer movimiento. Todas las guerras la guerra.

El año 13 se presenta pletórico de acontecimientos para Blaise. Vuelve Féla de Nueva York y ambos se van a vivir a una granja. Escribe los 19 poemas *elásticos* y el esbozo de una nueva epopeya poética, *El Panamá o las aventuras de mis siete tíos*. Vuelven a París y sobre una cartulina doblada a modo de camisa imagina una novela inverosímil, titulada *Moravagine*. El 7 de abril de 1914 nace su hijo Odilon, en honor al artista Odilon Redon, a quien Blaise admira por la utilización de sus colores oníricos. La familia vuelve al campo. Sin embargo, una sorpresa aguardaba a Europa: el 3 de agosto Alemania le declara la guerra a Francia. Cendrars, siendo suizo, podía volver sano y salvo con los suyos a su tierra natal, pero toma una decisión inesperada: se alista en el Tercer Regimiento de la Legión Extranjera. Sus amigos no lo entienden.



Cendrars

“Los poetas modernistas brasileños lo saludan como a un nuevo dios. Mario de Andrade, el autor de ‘Macunaíma’, afirma que su llegada los ilumina como ‘una granada en pleno día’. Y lo rebautizan: para ellos, Blaise será Blaisil. Cendrars adopta al país como segunda patria espiritual y entre su primer viaje y 1929 volverá cinco veces para recorrer sus ríos y selvas, visita fazendas y plantaciones, viaja a la Amazonia y también a otras ciudades sudamericanas, incluyendo a Buenos Aires.”

“Odio a los alemanes”, responde lacónicamente. Cuando vuelve con tres días de permiso en 1915, Féla ya casi no lo reconoce. Los horrores de la guerra lo habían marcado, ya no es el mismo hombre de Berna, de Nueva York, del París feliz. Escribe un poema desgarrador, *Yo he matado*, donde describe la enorme maquinaria a escala mundial que desemboca en la más insoportable de las luchas, el cuerpo a cuerpo. Lo aguardaban aún otras lágrimas más amargas. Un martes lluvioso, su regimiento se lanza al ataque ante el fuego concentrado de los alemanes. Es una masacre. Las ráfagas de la metralla le arrancan el brazo derecho. Treinta años más tarde, en *La mano cortada*, Blaise evocará: “Legión o no legión. Me he comprometido y como muchas veces en mi vida, estaba listo para ir hasta el fondo de mis actos. Pero no sabía que la Legión me haría beber de ese cáliz hasta los excrementos para conquistar mi libertad como hombre. Ser. Ser un hombre. Y descubrir la soledad”. Durante el resto de sus días, Cendrars sufriría de modo atroz la impalpabilidad de su brazo fantasma, aun cuando ironizaba sobre su desgracia. Solía despedirse en sus cartas con “avec ma main ami”.

En 1917, de vuelta a la vida civil con una medalla que no podía suplir los atributos de su mano, Cendrars vuelve a entregarse al trabajo febril. En Nueva York se había sentido fascinado por los adelantos técnicos y, en particular, por ese nuevo lenguaje al que adivinaba como instrumento poético: el cine. Escribe un extraño guión sobre la destrucción y la transfiguración universal llamado *El Fin del Mundo filmado por el ángel de Nôtre-Dame*. El hecho de tener que aprender a escribir con la mano izquierda le descubre una metamorfosis no sólo en su grafía, sino también en lo que hace a fondo y forma de sus composiciones. Conoce a Abel Gance y participa en su filme *J'accuse*. El director queda fascinado con la cultura esotérica y la perspectiva visionaria de Cendrars y le ofrece ser su asistente de dirección en *La Roue* (1920). Blaise escribe: “Los últimos acontecimientos de las ciencias exactas, la guerra mundial, la concepción de la relatividad, las convulsiones políticas, todo hace prever que nos encaminamos hacia una nueva síntesis del espíritu humano, hacia una nueva humanidad, y que una nueva raza de hombres va a aparecer. Su lenguaje será el cine”. Publica poco después *L'ABC du cinéma*, obra que marcará a su tiempo y a la

que el joven realizador Jean Epstein le rendirá homenaje. Por otra parte, además de escribir guiones y firmar artículos sobre arte, Cendrars realiza lo que será la primera recopilación de una serie de relatos orales africanos y que se llamará *Antología Negra*.

En lo personal, muchas cosas han cambiado. Separado de Féla, Blaise encuentra en una joven comedianta campesina, Raymone Duchateau, el amor absoluto que siempre había soñado. Por otra parte, el París de posguerra, con sus capillas literarias, sus teorías y sus intrigas, lo exaspera. Parte a Roma con la intención de filmar su guión *La Venus Negra*. En el cine ve la posibilidad de encauzar su vida, pero a lo largo de un año no registra más que inconvenientes. Las dificultades del trabajo en equipo, vestuarios que no llegan, poco apoyo del estudio, limitaciones económicas, la enfermedad de su protagonista, Dourga, y, por si todo esto fuese poco, el ascenso de Mussolini y el fascismo lo hacen retornar a París, otra vez en punto cero. Da conferencias en España y Bélgica, colabora con distintas revistas, pero Blaise se siente hastiado de Europa.

En 1924 viaja por primera vez a lo que será su aventura brasileña, que marcará un encuentro crucial tanto para el vanguardismo de ese país como para el propio Cendrars. Un año antes había conocido a Oswald de Andrade y su mujer, la pintora Tarsila de Amaral, en casa de un extraño mecenas, Paulo Prado, *El rey del café*, quien lo invitó a Brasil. Cendrars, a bordo del Formosa, se siente “feliz como un rey, rico como un millonario, libre como un hombre”. Durante la travesía escribe un nuevo cuaderno de viaje que tendrá por título *Hojas de ruta*, pero además acumula en su equipaje el manuscrito de *Moravagine*, el de *L'Equatoria*, un paquete con relatos para construir un segundo volumen de cuentos negros, e incluso *Plan de l'Aiguille*, guión para un ballet de Erik Satie. La llegada a Santos tiene algo de gag cómico. La Policía no permite descender al territorio nacional a un manco. Para ingresar al Brasil hacen falta los dos brazos. Paulo Prado interviene y a partir de allí todos serán honores para Cendrars. Los poetas modernistas lo saludan como a un nuevo dios. Mario de Andrade, el autor de *Macunaíma*, afirma que su llegada los ilumina como “una granada en pleno día”. Y lo rebautizan: para ellos, Blaise será Blaisil. Cendrars adopta al país como segunda patria espiritual y entre su primer viaje y

Blaise Cendrars

1929 volverá cinco veces para recorrer sus ríos y selvas, visita *fazendas* y plantaciones, viaja a la Amazonia y también a otras ciudades sudamericanas, incluyendo a Buenos Aires. Asimismo, se lo verá en las corridas de San Fermín de Pamplona, en Portugal, Alemania e Inglaterra. La experiencia brasileña le permitirá escribir *El oro*. *La maravillosa historia de Johann August Sutter*, una novela innovadora por su estilo ágil, directo, incisivo, en presente del indicativo. “Un punto de ruptura en la literatura francesa”, dirá Philippe Soupault. La aparición de *Moravagine* produce otra explosión. Los críticos resaltan la mezcla de crueldad, sensualidad y lirismo, el poder alucinatorio de su obra.

La década del 30 lo recibirá con más viajes, más libros, y el volante de un Alfa Romeo que su mano izquierda doma a velocidades vertiginosas. Escribe *Rhum*, una novela en el estilo de *El oro* sobre un diputado de la Guayana, un hombre que al morir la autopsia descubre que carecía de corazón. Pero comienza a tomar preponderancia también su labor como periodista. Para *Paris-Soir* cubre el viaje inaugural del Normandíe, un transatlántico que estrena una nueva técnica de la comunicación: todas las noches se lo puede escuchar en directo por una radio de París. En 1936 viaja a California para asistir al estreno de *Sutter's Gold*, un filme de James Cruze basado en *El oro*. Cendrars aprovecha la ocasión para recolectar una serie de artículos que se publican diariamente en París sobre la vida de Hollywood donde mezcla el humor negro, anécdotas de las *stars* del momento y ácidos comentarios sociales. El resultado final será *Hollywood. Meca del cine*, con dibujos de Jean Guérin, obra que muchos vieron como un antecedente de lo que luego sería conocido como *new journalism*.

El estallido del nuevo conflicto mundial lo va a encontrar con uniforme de oficial británico como corresponsal de guerra en Arras. Las primeras bombas alemanas sobre el lugar llevan al Comando General a replegarse otra vez en Gran Bretaña. Era demasiado: Francia ocupada por los alemanes le resultaba una carga

excesivamente pesada. Blaise toma el volante de su Alfa Romeo y cruza toda Francia. Se exilia en Aix-en-Provence. Un alma en pena sobrevuela Europa.

Finale

¿Mentira? ¿Verdad? ¿Dónde comienzan y terminan los límites de esos países imaginarios? *La vida anecdótica* de la que hablaba Apollinaire se alimenta de esas partículas ficticias que nos rodean cotidianamente. La biografía de Cendrars constituye asimismo la encarnadura de una novela fantástica. En enero de 1961 dio su último suspiro luego de soportar una hemiplejía que lo dejó “como un buen rey olvidado”. Pero se equivocaba: el olvido no es sinónimo de Cendrars, el hombre capaz de hacer realidad *el arte de las cenizas* desde su propio apellido. “¡Vértigo! La eternidad no es más que un breve instante en el espacio y el infinito lo atrapa a uno por los cabellos y lo fulmina en el acto. El tiempo

“Muchos de los poemas de Cendrars se basan en citas de otros textos, aunque estos préstamos se diferencian en mucho de la técnica con la que los poetas modernistas anglosajones, como Eliot o Pound, asumían la cita. Cendrars no alude a la literatura que es capaz de despertar a la vida ecos olvidados para el lector ilustrado, no se trata de referencias literarias, sino de elementos que como en el collage o el pastiche, adquieren ambiciones artísticas a partir del mismo momento en que son organizados por el poeta.”

no cuenta...”, escribió.

El tiempo no cuenta, ni los dogmas, ni las formas. Cendrars prestó especial atención a esos destellos imperceptibles, al lenguaje de las sombras, a todo lo que escapa de la tiranía del cristalino. Entre ellos, los nuevos iconos de la cultura popular fueron los elementos secretos para su alquimia poética. Vio en los folletines y el cine una apertura mayor que en la ‘alta cultura’ (a la que tampoco desdeñó) para inducir los cambios e innovaciones de la modernidad. De hecho, condujo a *Fantomas* a un poema donde el héroe debía tomar acciones directas en el debate estético de la



EL LENGUAJE

El presente texto fue extraído de una conferencia dictada en San Pablo a pedido del grupo modernista.

El cambio es una de las leyes del lenguaje. La vida y el pensamiento se cuegan en el lenguaje. Las lenguas muertas son como fósiles que guardan las huellas del ser vivo. Las lenguas vivas expresan en formas móviles todo el trabajo interior y todas las influencias exteriores de la vida individual y colectiva.

(...)

Un perfume esparcido sobre un vestido, un pañuelo rojo o verde sobresaliendo del bolsillo de un saco, un apretón de manos más o menos prolongado, constituyen los elementos de un lenguaje tan pronto como dos personas han convenido utilizar esos signos para transmitirse una orden o un aviso.

El gesto escande la palabra.

Las actitudes del rostro traducen, al mismo tiempo que la voz, las emociones y los pensamientos.

Hay códigos de señales marinas.

Las señales ópticas coloreadas.

El cine.

La escritura y la imprenta.

Los discos y la telefonía inalámbrica.

Los poetas de hoy están al servicio de todo esto. Y esto es lo que la crítica no ha querido admitir, la crítica de las categorías y los

géneros literarios.

Pero el gran público, él, no se ha dejado engañar, el gran público que lee los periódicos y cuya educación visual se ejercita todos los días en la tipografía de las páginas de anuncios; el comerciante que exhibe en su vidriera las cifras y los precios con extrema sensibilidad; el industrial que para lanzar un producto inunda una ciudad de afiches multicolores y letras gigantescas y que apuntala las arquitecturas híbridas con "Bebé Cadum"; el financista internacional que para desarrollar una ciudad acuática, los deportes de invierno o el turismo de un país, ilumina todas las noches de nuevas constelaciones eléctricas que se llaman Vichy, Vittel, Chamonix, Costa Azul, Font-Romeu.

(...)

Quien haya visto hace algunos años en el cielo transparente de París a un aviador trazando letras de humo de cien metros de altura para anunciar una nueva marca de automóviles, Citroën, ha debido comprender el heroísmo, la ciencia, la audacia, la precisión, la virtuosidad, el candor, la universalidad de la poesía y el poeta moderno.

Aujourd'hui, 'Les peintres modernes dans l'ensemble de la vie contemporaine'. San Pablo, 1924

época. El poeta Henri-Martin Barzun se consideró a sí mismo como el creador del simultaneísmo francés y acusó a Cendrars de haberlo plagiado. En su poema, el suizo cita un fragmento de *Fantomas* (la novela) donde se describe a un personaje cuyo nombre es casi idéntico al de Barzun, y que debajo de su fachada, sólo se esconde un pobre idiota. A la vez, responde a la acusación con el epíteto "el rey de los ladrones".

Entre los escritores favoritos de Cendrars figuraba Gustave Le Rouge (1867-1938), un nombre que difícilmente aparezca en alguna enciclopedia sería de literatura francesa. Fue un autor de novelas populares, conocido y apreciado fuera de los círculos 'cultos', entre cuyos principales títulos se destacan *El prisionero del planeta Marte* y *La guerra de los vampiros*. Su mayor obra fue una larga serie de novelas policiales conocidas bajo el título genérico de *El místico doctor Cornelius*, pero también publicó en forma anónima una cantidad de textos sumamente extraños (*El arte de adivinación con cartas*, *La llave hacia una vida soñada*, *Cómo expresar sus sentimientos con estampillas*, etc.) que sólo se vendían en kioscos y puestos de periódicos. En estos textos Le Rouge pudo expresar, según Cendrars, sus demonios interiores y dar a conocer sus bizarras enseñanzas. Blaise homenajeó el estilo de Le Rouge, su intento de "destruir la imagen, no ceder al manierismo, expresar hechos, hechos, nada más que hechos, tantos hechos como palabras sean posibles, perseguirlos y alcanzarlos, desnudando cada sistema, aislándolos de cualquier asociación, viéndolos desde cien ángulos distintos a la vez con ayuda de innumerables telescopios y microscopios, viéndolos desde afuera pero iluminándolos en su interior". Consideró a este ignoto autor como uno de los mayores representantes de la antipoesía, y confesó cambiar gustoso las obras completas de Mallarmé por un pequeño texto anónimo de Le Rouge titulado *100 recetas para la preparación de restos*.

En *L'homme foudroyé*, una peculiar obra en prosa de 1945, Cendrars relata su primer encuentro con Gustave Le Rouge. Fue en 1907, cuando el poeta trabajaba en Mellois como apicultor. El tiempo libre que le dejaban las abejas, lo dedicaba a cortejar a Antoinette, una bella jovencita hija de un buzo del lugar. Como el cortejo se complicaba cada vez que el celoso padre emergía del

agua, Cendrars le ofrecía a la muchacha dar un paseo en auto junto a un viejo chatarrero de la zona, el padre François. En una ocasión, el auto se descompuso y François intentó arreglarlo con ayuda de un látigo, improprios y escupiendo tabaco. La escena fue presenciada por Le Rouge, quien de inmediato invitó a esas extrañas figuras a su casa. Allí pudieron encontrar a Marthe, la primera esposa de Le Rouge, una mujer de rostro deforme a decir de Cendrars, "como si hubiese sido partido al medio por una tralla". No hizo falta demasiado para que Le Rouge y Cendrars se hicieran muy buenos amigos, y también sus mujeres congeniaran de inmediato. Sólo que fueron demasiado lejos. Marthe sedujo a Antoinette y ambas huyeron con destino incierto. Además de la desilusión de los dos hombres, otras catástrofes sucumbieron en la casa: el tucán de Le Rouge también se fugó, los peces dorados aparecieron muertos en el estanque y el jardín, en un par de días, se convirtió en un páramo.

Por pura casualidad, en 1910 Cendrars volvió a encontrar a las dos mujeres. Fue en un cabaret de Londres donde actuaba un cómico pequeño y algo grotesco que tenía capturada a la concurrencia: Charles Chaplin. Se dice incluso que llegó a compartir con él un barato cuarto de pensión. Las chicas, en tanto, estaban a cargo de un número sadomasoquista que ejecutaban con un látigo de siete colas. Analizar qué hay de cierto o no en esta anécdota autobiográfica de Cendrars resultaría una tarea inútil. Casi todos los episodios de su vida resultan tan inverosímiles, que realidad y ficción acaban por pertenecer a un mismo reino. Lo que en realmente importa es que todo el relato del encuentro con Le Rouge en *L'homme foudroyé* es una auténtica obra maestra de la técnica narrativa. Lo que sí importa, en definitiva, es la forma en que el autor refleja la humillación del amor perdido en su juventud. Cuando nos relata la forma en que se marchitan las lilas, en realidad está hablando del carácter efímero de la inocencia.

¿Mentira? ¿Verdad? *Nunca he dicho la verdad. Pero nunca te he contado una mentira más real*, podría decirnos Cendrars.

Christian Kupchik

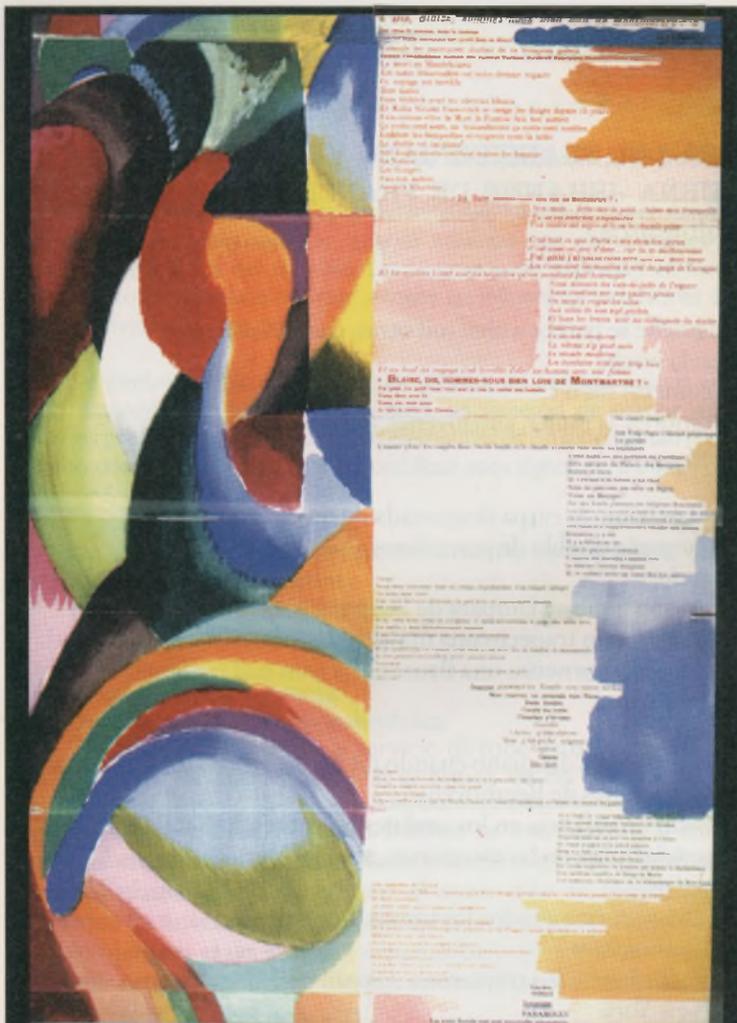


PROSA DEL TRANSIBERIANO Y LA PEQUEÑA JEHANNE DE FRANCIA (Fragmentos)

Y esta noche se parece a cien mil otras, cuando un tren
pasa en la noche
-Los cometas caen-
Y el hombre y la mujer, aún jóvenes, se divierten haciendo
el amor.

El cielo es como la carpa desgarrada de un circo pobre
en un pequeño pueblo de pescadores.
En Flandes
El sol es una humosa lámpara de kerosene
Y en lo alto de un trapecio una mujer hace la luna.
El clarinete, el cornetín, una flauta agria y un mal tambor
He aquí la niñez
Mi niñez
Fueron días cerca del piano cuando mi madre, como madame Bovary,
tocaba las sonatas de Beethoven.
He pasado mi infancia en los jardines colgantes de Babilonia
Y la escuela bullía en las estaciones, ante los trenes
que partían.
Ahora, hago correr a todos los trenes detrás de mí.
Bâle-Tombouctou
También he hecho los trayectos a Auteuil y a Longchamp
París New York
Ahora hago correr a todos los trenes a lo largo
de mi vida
Madrid-Stockholm
Y he perdido todos mis parís
No queda más que la Patagonia, la Patagonia que conviene a mi
inmensa tristeza, la Patagonia, y un viaje por los mares
del Sur
Estoy en ruta
Siempre he estado en ruta
El tren hace un salto mortal y cae sobre todas sus ruedas
El tren cae sobre sus ruedas
El tren siempre cae sobre todas sus ruedas

Y sin embargo, y sin embargo
Estoy triste como un niño
Los ritmos del tren
La "médula del ferrocarril" de los psiquiatras americanos
El rumor de las puertas las voces los ejes los jugadores de cartas
en el compartimento de al lado
La estupenda presencia de Jehanne
El hombre de los anteojos azules que se pasea nerviosamente en el color
y me mira pasar
Inquieto por las mujeres
Y el silbido de vapor
Y el sonido eterno de las ruedas enloquecidas en los carriles del cielo
Los cristales escarchados
¡No hay naturaleza!
Y detrás, las planicies siberianas el cielo bajo y las grandes sombras



de los taciturnos que suben y descenden
Estoy acostado sobre una manta
Abigarrado
Como mi vida
Y mi vida no me da más calor que esta manta escocesa
Y toda europa percibe el contraviento de un express a toda máquina
No es más rica que mi vida
Mi pobre vida
Esta manta
Deshilachada sobre cofres repletos de oro
Con los cuales ruedo
Como sueño
Como humo
Y la única llama del universo
Es una pobre idea...

Estación central embarcadero de voluntades patio de inquietudes
Sólo los mercaderes del color tienen aún un poco de luz a su puerta
La Compagnie Internationale des Wagons-Lits et des Grands
Express Européen me
ha enviado su prospecto
Es la iglesia más linda del mundo
Tengo amigos que me rodean como enfermeros
Tienen miedo, cuando parto, que no vuelva más
Todas las mujeres que he encontrado se pliegan a los horizontes
Con los gestos piadosos y las miradas tristes de los semáforos bajo la
lluvia
Bella, Agnes, Catherine, y la madre de mi hijo en Italia
Y aquella, la madre de mi amor en América.
Hay gritos de sirena que me desgarran el alma
Allá en Manchuria un vientre todavía tiembla como en el parto
Quisiera
Quisiera no haber viajado jamás
Esta noche me atormenta un gran amor
Y a pesar mío, pienso en la pequeña Jehanne de Francia.
Fue por una noche de tristeza que escribí este poema en su honor
La pequeña prostituta
Estoy triste estoy triste
Iré al *Lapin agile* a recordar mi juventud perdida
Y beber en los pequeños vasos
Para después volver solo
París
Ciudad de la Torre única, del Gran Patíbulo y de la Rueda.

París, 1913

C B l a i s e Cendrars

PUBLICIDAD = POESÍA

La publicidad es la flor de la vida contemporánea; es una afirmación de optimismo y de alegría que distrae al ojo y al espíritu.

Es la más calurosa manifestación de la vitalidad de los hombres de hoy, de su potencia, su puerilidad, su carácter imaginativo y su capacidad de inventiva. El más hermoso éxito de su voluntad por modernizar el mundo en todos sus aspectos y todos los dominios.

Usted ya puede imaginar la tristeza que representarían las calles, las plazas, las estaciones, el metro, los palacios, las salas de baile, los cines, los vagones-restaurantes, los viajes, las carreteras, la naturaleza, sin los innumerables afiches, sin las vidrieras (esos bellos juguetes nuevos para familias inquietas), sin los carteles luminosos, sin los reclamos de los altoparlantes. ¿Puede concebir lo triste y monótonas que se verían las comidas y los vinos sin los menús policromados ni las bellas etiquetas?

Sí, realmente, la publicidad es la más feliz expresión de nuestra época, la mayor novedad del día, un Arte. Un arte que llama al internacionalismo o al poliglótismo, al desarrollo de la psicología perceptiva, que modifica todas las técnicas estáticas o dinámicas conocidas haciendo un uso intensivo, siempre renovador y eficaz, de materias nuevas y procedimientos inéditos.

Lo que caracteriza al conjunto de la publicidad mundial es su lirismo. Y aquí la publicidad se toca con la poesía. El lirismo es una forma de ser y de sentir, si entendemos al lenguaje como el reflejo de la conciencia humana. La poesía hace conocer (al igual que la publicidad con un producto) la imagen del espíritu que la concibió.

Ahora bien, en el conjunto de la vida contemporánea, sólo el poeta de hoy ha tomado conciencia de su época. Y es por eso que hago aquí un llamado a todos los poetas: Amigos, la publicidad es vuestro dominio. Ella habla vuestra lengua. Ella realiza vuestra poética.

El lenguaje nace de la vida, y la vida, después de haberlo creado, lo alimenta. En el lenguaje hablado se encuentra la espontaneidad que envuelve y colorea la expresión de la idea haciendo inestable a la gramática. La frase es anterior a la sentencia, la palabra anterior a la sílaba, y el lenguaje permanece subordinado a la vida en su desarrollo infinito.

Industriales: encarguen vuestra publicidad a los poetas, como hace Moscú con su propaganda.

A menudo me preguntan cuáles son las siete maravillas del mundo moderno. Pues bien, son:

1. El motor a explosión.
 2. Los rulemanes SKF.
 3. El corte de los trajecitos sastre.
 4. La música de Satie, que por fin puede escucharse sin necesidad de tomarnos la cabeza con las manos.
 5. El dinero.
 6. La nuca desnuda de una mujer que acaba de cortarse el cabello.
 7. La publicidad.
- Aunque conozco otras 700 u 800 maravillas que mueren y nacen todos los días.

Aujourd'hui, París, 26 de febrero de 1927

Por odio a Wittgenstein

De teorías extrañas está empedrado el camino al éxito editorial. Sin ir más lejos, la búsqueda de la primera chispa que encendió el odio de Hitler hacia los judíos ha sido uno de los temas predilectos de la literatura generada por la Segunda Guerra Mundial. Entre quienes creen que una decisión como la del exterminio de los judíos pudo nacer de un hecho individualizado, se halla Kimberley Cornish, que en un libro publicado recientemente en Gran Bretaña, *The Jew of Linz* de la editorial Century, aventura que el filósofo Wittgenstein fue el causante del antisemitismo del Führer.

La autora parte de un hecho real. Wittgenstein y Hitler coincidieron a los 14 años en el mismo colegio, el Realschule, de la ciudad austríaca de Linz. En una foto escolar se les puede ver a menos de un metro de distancia, la mirada fija en la cámara de Wittgenstein y, en una esquina, los ojos perdidos del joven Hitler. A partir de este dato, Kimberley Cornish rescata una cita del *Mein Kampf*, en la que el dictador nazi recuerda con rencor a un chico judío de la escuela "del que no podíamos fiarnos en absoluto", "un chico que induce a sus camaradas a practicar la traición, y esto conduce a una mentalidad que es exactamente equiparable a la traición del propio país".

La autora resumía su argumentación en el *Sunday Times*, sustentada básicamente en arriesgadas suposiciones. De hecho, Wittgenstein y Hitler no coincidieron en la misma clase, pues el autor del *Tractatus logicum philosophicum* iba un año adelantado a su curso y el futuro dictador un año retrasado. Además, en la escuela había muchos niños judíos.

Sin embargo, la autora enumera una larga lista de argumentos. Hitler, sostiene, era de origen humilde y pudo sentirse cruelmente humillado por la arrogancia de Wittgenstein, procedente de una de las familias más poderosas de la época. Junto a Rotschild formaban el denominado "monopolio capitalista judío".



Adolf Hitler, en el círculo a la derecha; a la izquierda, Wittgenstein.

La autora plantea que Hitler pudo personalizar en Wittgenstein todos los defectos del judío en general y recuerda la conversión nominalista al cristianismo de la familia Wittgenstein o el intento de atribuirse un pasado aristocrático ario.

Kimberley Cornish al final lleva más lejos sus aventuradas hipótesis al sugerir que el filósofo, que aprendió ruso y proyectaba vivir en la URSS, pudo ser el misterioso 'Apóstol homosexual' que reclutó en el Trinity College a los espías soviéticos Blunt, Burgess y Kim Philby.



M I C R O



Mundo pop

Las glamorosas estrellas del mundo pop están trabajando para usted. **Tori Amos** preparando su disco "influenciado por Marvin Gaye y Led Zeppelin" que saldrá en mayo y que incluye tomas en vivo. También en mayo está previsto vea la luz el segundo disco de los exitosos **Garbage**. Shirley Manson ha dicho que los temas del álbum son sobre "desolación, soledad, desesperación, muerte, oscuridad y destrucción. Pero no teman -hay muchos momentos de pop melódico para compensar lo poco prometedor que esto parece y pienso que es mucho más sexy y con un sonido más orgánico que el anterior." **Massive Attack** graba con Elizabeth

Fraser de los Cocteau Twins, Tracey Thorn de Everything but the Girl y el veterano del reggae Horace Andy en vocales, y anuncian también una dirección más oscura que en sus anteriores trabajos. También se anuncian para el otoño de 1998 trabajos de **Pulp**, **Marilyn Manson**, **Therapy?** (*Semi-Detached*), **Tricky** (*Angels With Dirty Faces*) y un *Best of* de **Nick Cave** y más adelante este año los álbumes de **Alanis Morissette**, **Lenny Kravitz**, **Smashing Pumpkins** y los **Beastie Boys**. Por otra parte **Beck**, **Lisa Loeb**, **Jakob Dylan**, **Iggy Pop**, **Patty Smith** y **Lenny Kravitz** están haciendo voces para una película de dibujos animados que se llamará *Rugrats*. **Sinead O'Connor** no trabaja para ustedes: está estudiando para ser médium.



Se dice de Drexler

El cantante uruguayo Jorge Drexler se encuentra en España presentando su nuevo disco *Llueve* y de él dice *El País* de Madrid:

“Jorge tiene apellido de teorema. Éste pudiera ser el teorema de Drexler: ‘Todo cuerpo sumergido en ternura sosegada se pone como una moto de lujo que sale de Montevideo y llega a Madrid pasando por Sabina’. Drexler es una elegancia al alcance de todos los públicos. La sala estaba abarrotada de un público tan exquisito como el artista. Su segundo disco, *Llueve*, ha confirmado las expectativas puestas en el compositor uruguayo.

Drexler, en directo y en disco, es puro terciopelo; es algo así como disfrutar de una noche en los jardines del alma. Porque se lo monta muy guapo, aparentemente muy sencillo. Pero sus textos y sus melodías son de largo alcance, sin grandilocuencias ni pretenciosidad. Llega muy hondo, emociona, enternece, logra que uno se reconcilie consigo mismo y con los demás. Domina el arte del olvido; está empapado de Brasil, de África, de chacarera, de candombe, de latinidad; torea con elegancia. Y plantea su concierto con un ritmo ejemplar, complicidad, lamento, lirismo contemporáneo; un algo inmaterial que está por encima del tiempo.

Los músicos son excelentes; el sonido, rayando la perfección. La gran mayoría de sus canciones no tienen desperdicio: ‘Llueve’, ‘Vaivén’ (que Ana Belén borda), ‘Dos colores’ (que Pablo Milanés y Víctor Manuel utilizaron como bandera en su gira conjunta), ‘Cerca del mar’ y ‘Tu voyeur’ (ambas ya están en el repertorio fijo de Miguel Ríos), ‘Flores en el mar’, ‘Murga reggae’ y ‘Hazme un lugar en tu almohada’.”



Irrupciones / (104)



L e v r e r o

Cómo pasa el tiempo. Parece que fue ayer cuando festejamos el número 100 de Irrupciones, y ahora estamos festejando el segundo aniversario (real, no virtual, ya que son exactamente 104 semanas, de modo que no importa si las fechas no coinciden para nada, ni siquiera el mes).

¿Cómo podríamos festejar este segundo aniversario? Tengo la impresión de haber agotado mi capacidad de imaginar festejos. Por ejemplo, alguien llama a la puerta. Tiene en la cabeza un gorrito de papel, amarillo brillante, con la leyenda “MUY FELIZ SEGUNDO ANIVERSARIO”, aunque del texto se ve poca cosa porque las letras son grandes y rodean el gorro, que tiene la clásica forma cónica, cómica, cónica cómica no (no sé cómo resolver esto; es cónica, y es cómica, pero las dos palabras juntas no deberían ser usadas en un texto que intenta ser prolijo) (tampoco la palabra ‘prolijo’, pues originalmente no tiene el significado que le atribuimos entre nosotros, y si este texto lo lee algún español, o cualquiera que hable un español no rioplantense, como lo haría un mexicano, o un checo que haya estudiado español en España, o incluso en Holanda, o, no sé, tantas variantes posibles de nacionalidades y de idiomas estudiados — y si vamos a fijarnos en estas cosas, terminamos por no decir nada; es enorme la cantidad de expresiones que no se usan con propiedad, aun entre nosotros los periodistas o mejor dicho: especialmente entre nosotros los periodistas). Entonces, las letras que se ven en el gorrito, para quien lo mira evitando caminar alrededor de él, y siempre que quien lleva el gorrito enfrente a su interlocutor sin ponerse a girar, si es que están hablando, pues de otro modo no podría llamarles ‘interlocutores’ (se puede presumir que estén hablando, pues no es habitual que alguien abra la puerta y se haga silencio, por más

que hay sin duda muchas situaciones capaces de conducir a ese resultado. Por ejemplo, que ambos personajes sean mudos; o muy tímidos, de una timidez casi diría patológica, porque el tímido común, normal, puede intentar hablar y tartamudea, pero no se queda necesariamente mudo, salvo que el otro personaje sea demasiado imponente, como un gorila de dos metros de alto, o una mujer bellísima. Si quien llamara a la puerta fuera un adolescente y si la mujer que atendiera la puerta estuviera desnuda, el enfrentar la súbita materialización de una fantasía recurrente produciría al personaje un shock considerable (y cuando digo ‘el personaje’ me doy cuenta de que estoy cayendo en una ambigüedad, y alguien podría entender, en vez de lo que quiero decir, que es el adolescente quien sufre el shock). Pero en este caso cuando llaman a la puerta soy yo el que atiende (cosa de lo más improbable, ya que jamás concertaría una entrevista con alguien capaz de venir con un gorrito cónico, cómico, amarillo, aunque tuviera una leyenda alusiva al segundo aniversario) y sin embargo no me doy cuenta de que la leyenda dice “MUY FELIZ SEGUNDO ANIVERSARIO” porque no alcanzo a ver todas las letras; veo unas letras sueltas que se pierden hacia los costados y hacia la parte posterior del gorrito, pero por otra parte no parece razonable leer esas letras antes de encerrar al que tocó timbre y ver si hay que saludarlo o ponerse a la defensiva, porque casi siempre los que tocan timbre no lo hacen por un motivo altruista sino al contrario, por motivos profundamente egoístas, como se verá.

(continuará en el próximo aniversario)

.....



POLICIALES EDITADOS EN 'PULP'

Papel barato y caño recortado

Buena parte de las películas que se producen cada año en todo el mundo son policiales. Pese a que esto podría ser un indicador de su buena salud, es llamativo que el policial sea también uno de los géneros más frecuentes en la mesa de oferta de las librerías de Montevideo. Marginal, barato, y en muchas ocasiones de gran poder expresivo, el policial y otros subgéneros, como la ciencia ficción y el terror, son marginados por una forma de ver la cultura que todavía sigue pensando que hay temas menos importantes que otros.



En una de las primeras versiones de la Feria Internacional del Libro realizadas en la década del noventa, el escritor español Manuel Vázquez Montalbán fue invitado a presentar uno de sus textos. En la carpa, instalada sobre la plaza del Entrevero, había unas cien o ciento cincuenta personas. El libro que presentaba Vázquez Montalbán pertenecía a la serie protagonizada por Pepe Carvalho, el 'huelebraguetas' gallego que Eusebio Poncela popularizara en la excelente serie de TV.

Dado el tipo de libro que el escritor catalán presentaba, resultaba lógico que las primeras preguntas versaran en torno a la novela policial. Sin embargo, el culto público que se encontraba reunido en esa ocasión prefirió bombardear al autor durante los primeros quince o veinte minutos con breves preguntas-exhibiciones, que dejaban claro que ellos, antes que nada, conocían la obra poética y la prosa 'seria' de Vázquez Montalbán.

Finalmente, después de vagar por terrenos de la 'posnovela' y otros neologismos del estilo, alguien se decidió a preguntar sobre las actividades del escéptico detective español. Lejos de mejorar, la cosa em-

peoró. Porque, más que hacer una pregunta, aquel caballero ensayó una suerte de disculpa del 80% de la obra de Vázquez Montalbán, señalando que las más de veinte novelas y cuentos de la serie Carvalho no eran novelas policiales sino novelas de "crítica social que hacían uso del molde policial para sus propios fines" (sic). Como ocurre a veces, generalmente cuando hay gente que 'tiene sus lecturas' de por medio, la disculpa del fan dejaba al escritor a salvo y lejos de algo tan degradado y lamentable como el género policial.

Vázquez Montalbán contestó con toda cordialidad y delicadeza que sus libros eran exactamente lo contrario a lo afirmado por su lector, es decir, novelas policiales que aludían, de forma casi siempre elíptica, a sucesos reales (lo que el propio escritor llamaría "historias de política-ficción"). Mientras contestaba, el bigotudo catalán no podía evitar una mínima sonrisa, casi oculta por su mostacho y negada por la correcta expresión del resto de su cara.

El suceso importa porque ilustra los desmanes que la novela policial negra y la literatura fantástica en general, salvo el 'realismo mágico' y algunos autores que ya es-

tán en el Olimpo, debe soportar en el día a día.

Pulpa de papel

Como cualquiera que haya leído el boletín de Cinemateca debe saber, el nombre *Pulp Fiction*, utilizado por Quentin Tarantino en su segundo filme, proviene de la denominación de las viejas revistas policiales y de ficción que fueron sumamente populares durante las décadas medias de este siglo. Las llamadas revistas de 'detectives' y las de ciencia ficción y fantasía, eran masivas y se hacían en papel 'pulpa', ese papel amarillento, barato y poco fino que hoy caracteriza las ediciones de tapa blanda.

Desde los filmes de Tarantino o quizá antes (eso explicaría el porqué de la llegada a Hollywood de un director como él) la novela policial pareció ponerse de moda. Debilitados los relatos que proponían emancipar al hombre a través de la revolución o de la cultura, el 'vacío' del entretenimiento encontraba su lugar. No es difícil ver ese diagnóstico, correcto en su primera mitad y mal intencionado en la segunda,



PARENTAL
ADVISORY



en buena parte de la crítica cultural uruguaya de los últimos años. Sin embargo, la literatura policial no es responsable de la caída del Muro ni tiene por qué ser necesariamente entretenimiento 'vacío'.

A mitad de los años ochenta, la editorial española Bruguera cerró sus puertas, no sin antes haber producido una de las más importantes series de literatura de ficción en edición popular: Libro Amigo. Dentro de ella, sobresalía, por su buen nivel general de edición, la subserie Novela Negra. Esta incluía nombre y fecha de publicación originales, muy buenos prefacios a cargo del argentino Juan Carlos Martini y traducciones generalmente buenas. Allí, Bruguera editó a los más importantes autores del género, incluyendo escritores estadounidenses y europeos. De esa forma, Raymond Chandler, Dashiell Hammett, Ross Macdonald, Horace McCoy, Jim Thompson, Chester Himes y Charles Williams, entre muchos otros, fueron editados en una serie que recuperaba en buena forma el estilo de los viejos 'pulp', en un estilo editorial bastante lejano al de la también española Editorial Alianza, que solamente ha-

bía publicado en ese entonces tres o cuatro libros de Dashiell Hammett.

Más informal en su aspecto editorial y un poco más despareja en su selección autoral, Editorial Planeta realizó un buen papel de 'reparto' en ese mismo momento, editando en su Serie Negra textos de los autores ya mencionados, agregando gente como W. R. Burnett, William Irish y algunos españoles muy buenos como Vázquez Montalbán, Andreu Martín, Juan Madrid y Jaume Fuster.

Este improbable 'auge' del policial duro logró que la popularidad de los autores 'clásicos' de la novela negra, que desde hacía muchos años eran reconocidos por otros escritores pero no por la llamada "crítica literaria seria", comenzara a trepar por la más sólida de todas las escaleras del gusto: la opinión de los que saben opinar.

En ese sentido, es ilustrativo que dos de los más importantes escritores de la nueva generación, como Joe Gores y Robert Parker, hayan ganado popularidad con textos que versaban sobre los escritores de la primera generación de la novela policial dura. Gores se vol-



Películas de cien pisos



R e h e r m a n n

Nadie habrá dejado de observar cuán parecidos son un rascacielos y una superproducción de cine. Ambos son inventos norteamericanos; tanto uno como la otra tienen como fin producir una ganancia fulminante; los dos generan efectos similares en el público: asombro, admiración, olvido.

En la crítica especializada, los rascacielos y las superproducciones despiertan un rechazo en el que no falta cierta amargura proveniente de los celos. Con insistencia, los especialistas sostienen que ni sus arquitectos ni sus directores son artistas. Los críticos de cine afirman que los directores de esas películas son "artesanos", los críticos de arquitectura, que conocen mejor el significado de esa palabra, no caen en el error de considerar la artesanía y el arte como grados de una misma escala, pero intentan demostrar que "no hay nuevos elementos de lenguaje" en tal o cual rascacielos. En ambos casos, la originalidad estructural es el criterio central para el juicio.

Donde hay rascacielos tiende a no haber otra cosa. Estos grandes edificios hacen sombra, producen turbulencias atmosféricas, generan tránsito intenso en su entorno, de tal modo que una casa a su lado comienza a ser inhabitable. La construcción de un rascacielos eleva el precio de los terrenos vecinos (un economista diría que los precios altos de la tierra estimulan la construcción de rascacielos). Los inversores no construyen

casas donde pueden levantar rascacielos, no por la mala calidad del resultado arquitectónico, sino por un asunto de multiplicación de la renta de la tierra.

Así pues, los rascacielos tienen una seria tendencia a cundir, llenar la ciudad, ahogar el resto de la arquitectura.

Para cubrir la inversión de una superproducción como *Titanic* (hecho del que se habla más que de sus aspectos fílmicos) es necesario producir un efecto explosivo, una aspiración masiva e instantánea del dinero del público. Para lograrlo, se requiere ocupar todos los lugares, impedir otras opciones.

Pero el tamaño es decisivo para interrumpir los paralelismos. El Chrysler Building es un objeto hermoso, independientemente de su tamaño. El tamaño de una película es, en cambio, un fenómeno psicológico, y por lo tanto, capaz de convertirse en materia de arte, tanto como la forma.

Para juzgar, pues, una superproducción, habría que detenerse menos en las actuaciones esquemáticas, los diálogos pueriles y los manidos recursos de lenguaje, y atreverse a considerar la cuestión poco abordada del tamaño. Quizá el periodismo más inocente y poco riguroso se acerca a esta cuestión, aunque de una manera torpe e inconsciente, al resaltar las cifras, los metros, los volúmenes o las horas invertidas. No vendría mal, de paso, revisar nuestros juicios acerca de las pirámides egipcias.

vió popular gracias a su novela *Hammett*, en donde, uniendo dos épocas de la vida del escritor, lo colocaba en medio de un caso detectivesco en un año en que éste ya había abandonado ese oficio y se dedicaba sólo a escribir. Parker, por su parte, se dio a conocer en ámbitos académicos al recibirse con una tesis sobre Hammett, Macdonald y Chandler. También se volvería popular como escritor por llevar las características más evidentes de Phillip Marlowe, el popular personaje de Chandler, a sus límites más extremos con su ultrahonesto y políticamente correcto Spenser (que en la TV fuera protagonizado por Robert Ulrich).

El cierre de Bruguera dejó las últimas ediciones de Libro Amigo en la mesa de ofertas de casi todas las librerías de Montevideo, en donde algunos de ellos permanecen todavía. Y disparó, al menos en lo que a libros de habla hispana se refiere,

la salida de varias elegantes series editadas por respetables casas, en las que tres o cuatro de los autores más conocidos eran trabajados a fondo: prolijísimas traducciones, cuidados detalles de edición, muy buenas reseñas bibliográficas y, sobre todo, tapa dura y papel blanco.

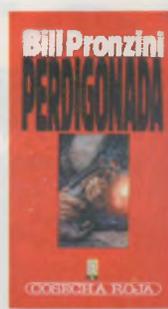
Novela 'neopolicial'

Según parece, el término 'neopolicial' fue acuñado por el mexicano Pacio Ignacio Taibo II para caracterizar y dar nombre específico a la más nueva producción del género que utilizaba ambientes y procedimientos, tanto literarios como policiales, novedosos y actuales.

Sin embargo, el concepto derivó en un espacio en donde editoriales 'serias' que no se dedican a los "desprestigiados subgéneros" (como los llamara el escritor uruguayo Tarik Carson) editan libros que, más allá de sus excelencias, avisan al lector desde la solapa que ésta 'no' es una novela policial sino algo mucho más complejo, 'serio' y trascendente.

Editoriales como Anagrama, ajenas al policial, editan desde hace varios años libros de novela negra etiquetados como 'technothrillers' o 'policiales filosóficos', apelando para ello, precisamente a su imagen profunda, actual y liberada.

Editorial Debate, que generalmente imprime escritores 'serios', sacó a la luz



durante los primeros dos años de la presente década las Bibliotecas Dashiell Hammett y Raymond Chandler, en donde apareciera la polémica *Historia de Poodle Springs*, novela inconclusa de este último, terminada en forma bastante cuestionada por el poco imaginativo Parker. Encuadernados en tapa dura, traducidos por gente de nivel y realizados en muy buenos materiales, los libros de Debate pueden ser encontrados hoy en varias librerías, mezclados con títulos como 'Usted y las plantas', 'La cría del Doberman' y 'Aprenda a decir no cuando quiera decir sí'.

Pese a todos estos movimientos, los subgéneros siguieron su oscuro y poco prestigioso rumbo, apenas afectados por la edición de sus nombres más notables en tapa dura y por las límpidas ediciones de quienes consideraban que sus libros no merecían caer en la resistida bolsa del policial. Sin embargo, el fantasma de Bruguera introdujo un nuevo giro al asunto, cuando a fines de los ochenta, reciclada como Ediciones B, dio a la luz la serie Cosecha Roja.

La nueva generación

Aludiendo desde su nombre al que quizá sea el más emblemático de los relatos del género policial duro, Cosecha Roja editó a muchos de los autores americanos actuales (Bill Pronzini, Joe Gores, Ed McBain), varios españoles algo irregulares (Miguel Agustí, Mariano Sánchez) y un argentino (Juan Sasturain). Fiel a la tradición de marginalidad de la novela negra, Cosecha Roja sacó a la venta también novelas de autores clásicos, como Jim Thompson y David Goodis, que bien nunca habían sido editadas en español, bien se encontraban agotadas desde hacía largo tiempo. Ediciones B conservó intactas las bondades editoriales de la desaparecida Bruguera: el título en el idioma original, año de edición, nombre del traductor y otros datos importantes, todos consignados en las

primeras tres páginas de cada libro de Cosecha Roja, tal como lo hicieran en Novela Negra. Una característica peculiar y atractiva de la serie era que los libros no llevaban el título en la tapa sino en la contraportada. El frente de la cubierta era ocupado por una muy buena ilustración, a veces realizadas por el argentino Raúl Chichoni (el de las tapas de las primeras *Fieirro*), a veces por el español Sergio Camporeale. Sin embargo, después de haber editado cerca de una treintena de títulos, la serie fue (aparentemente) suspendida.

Paralelamente pero con una difusión e impacto menores, la española Ediciones Júcar sacó su Etiqueta Negra, en donde aparecieron Himes, Donald Westlake, McBain, Thompson y varios españoles. De riguroso color negro, la serie de Júcar tenía un perfil similar al de Cosecha Roja, poniendo énfasis en la edición de textos no estrictamente policiales de conocidos autores del género.

El siguiente paso ya no estuvo en manos de la estirpe de Burguera, sino en las de la editorial Plaza y Janés: su serie Black, anunciada como "la genuina novela negra", recupera casi punto por punto las pautas de los viejos 'pulp', especialmente las de la revista madre del género, Black Mask. Las portadas siempre llevan un dibujo del catalán Jordi Bernet enmarcado por lo que parece ser un recorte de diario, que pregona las virtudes del libro, relacionándolo casi siempre con sus versiones filmáticas, en caso de que éstas existan. En esta serie, las introducciones están bajo la pluma (o teclado) del también catalán Javier Coma, autor de uno de los libros más exhaustivos escritos sobre el género negro, el *Diccionario de la novela negra norteamericana*, editado en 1985 por Anagrama. Varios libros de la serie Black llevan también breves ensayos de Coma sobre diversos aspectos del género que, sin ser realmente profundos, suelen ser amenos e informativos.

Lo más llamativo de Black es la vocación casi reivindicativa en su criterio de se-



PARENTAL
ADVISORY

lección de títulos y autores. Novelistas que nunca habían sido traducidos, escritores que sólo lo fueron durante una novela y grandes olvidados en general, son el blanco preferencial de los libros de Plaza y Janés. Notables escritores como Jonathan Latimer, Edward Anderson, Lionel White, textos poco conocidos de Goodis y Fredric Brown, son componentes básicos de Black. La serie, editada durante la primera mitad de los noventa, parece (en Montevideo es difícil saberlo a ciencia cierta) haber concluido al llegar a los treinta títulos.

Lo que es moda no incomoda

Sin embargo, todo parece indicar que los subgéneros hoy ya no son marginales. El policial en versión Hollywood es luminoso, ultraviolento, con brillantes balas que golpean vidrios blindados en cámara lenta. Con cientos de Jean Claude Van Damme que disparan como al azar y perforan docenas de peligrosos Dolph Lundgren, quienes caen al piso sangrando más que japonés en película de Kurosawa. En realidad, y de forma aceptada por todos, el policial sigue siendo pensado como un ámbito limitado por sus propias intenciones.

Los subgéneros viven en una suerte de dinámica que los promueve y a la vez los limita. Una dinámica que les adjudica el espacio del entretenimiento por excelencia, lejos de los intentos culturales 'serios'. Como un lugar común al que se recurre sin demasiadas pretensiones, apostando, eso sí, al gran poder de convocatoria del policial (lo mismo ocurre con la ciencia ficción y el terror).

Esa versión de las cosas recoge el formato crudo y violento de

la serie negra pero mantiene intactas las dos ecuaciones básicas que la descalifican desde la cultura 'seria': subgénero = entretenimiento y entretenimiento = algo de segunda mano. Cultura de masas, digamos. Por eso, aunque el género policial goza de buena promoción, lo hace bajo un set de reglas que lo acota y ubica en un oscuro y eterno segundo puesto intelectual.

Sin embargo, el subgénero, el que por definición no podría ser arte, elude la aparente disyuntiva entre el vacío del entretenimiento y la imposibilidad de ser una 'obra maestra'. Lo hace trazando sus propios fines, sin demasiada preocupación sobre si pertenece a uno de los dos polos de una clasificación tan anticuada y elitista que pide a gritos un recambio urgente. Lo hace ignorado también por las bien vestidas huestes que admiran a Tarantino porque es Tarantino y porque eso es (o era) *fashion*. Y, como los libros de la serie Black parecen demostrar, escondiéndose en las casi siempre espantosas mesas de oferta de las librerías uruguayas, a cien pesos los tres ejemplares.

Como dijo Raymond Chandler hace casi medio siglo: "Todo lo que se escribe con vitalidad expresa esa vitalidad; no hay temas vulgares, sólo hay mentalidades vulgares".

Fernando Santullo Barrio



Lágrimas



Silva García

...lamenta que el día se haya eclipsado tan pronto como el pasaje de la lágrima de un ángel que cae a través del claro éter.

John Keats

Las lágrimas nos presentan enigmas silenciosamente tan hondos como los del suspiro. A nivel fisiológico son una defensa que expulsa algo extraño que ha entrado en el ojo. No es sino un reflejo defensivo. Pero no me refiero a eso sino a aquello que atestigua sobre el misterio del cuerpo que se comunica con el alma. Cuando los filósofos diferenciaron el cuerpo del alma como dos cosas heterogéneas, se vieron abocados a resolver la interacción entre dos cosas heterogéneas. Los ejemplos son múltiples, pero ahora quiero limitarme al trayecto y al acompañamiento misterioso de eso que emerge, ¿de dónde? Sin duda hay una explosión emocional, triste o alegre; pero ¿cuál es su secreta alquimia?

Hay que señalar la curiosa (y profunda) aproximación del inglés *tear* (lágrima) y el verbo *tear* que significa destrozar. Y eso es verdad: la lágrima expresa un dolor, físico o anímico; expresa algo que destruye.

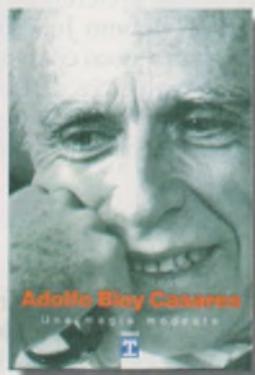
Sin duda, admite Valéry, hay lágrimas que ascienden del dolor, de la impotencia, de la humillación; siempre de una carencia. Pero hay también de una especie divina, que nacen de la falta de fuerza para sostener un objeto divino del alma, de igualar y agotar la esencia.

Veamos lo que ha transmitido Homero sobre el origen de las lágrimas (Od. VIII, 522), cuando Odiseo en el palacio de Alkinoos oye al aeda Demódoco cantar la guerra de Troya. Ulises desfallecía, las lágrimas inundaban sus mejillas, bajo sus párpados. La mujer llora así arrojada sobre su esposo, cuando cae delante de los muros y de su pueblo, para apartarse de su ciudad, de sus hijos, la jornada sin misericordia... la angustia del duelo devasta las mejillas. Así lágrimas de piedad caían de los ojos de Ulises. Y cuando él se enfrenta a Penélope, ésta lo escuchaba y las lágrimas corrían y su sostén se fundió (XIX, 205). Se compara esa situación con la de Euros la montaña, cuando las nieves se funden. Su esposo escondía reprimiendo sus propias lágrimas.

La comparación con la nieve hace pensar en algo carnal que se licúa y se pierde. En Homero es el líquido que se llamaba *Aion*, la sustancia vital. Y uno de los poemas órficos (de autenticidad dudosa) recogido por Proclus, afirma que los hombres fueron engendrados por las lágrimas (Drakrois) del Creador. Y Empédocles (B,6) nos dice: "Nestis (el agua elemental) fue la fuente de vida de los mortales".

Tal vez se trate de lo que llamamos líquido cefalorraquídeo. Pero al margen de todo eso, sentimos una verdad. Se trata del dolor que desgasta la vida. No sentir el dolor nunca es el privilegio? de la muerte. Y puede pensarse el sufrir como una anticipación: sentir que somos vulnerables. Cuando para alguien el dolor y su posibilidad desaparece para siempre surge el eufemismo tonto: "Ya descansa".

Una magia, ¿modesta?



Las narraciones reunidas en el libro que me ocupa, no dejan lugar a dudas en relación a las asimetrías de la obra de Adolfo Bioy Casares: una permanente extrañeza presidiendo la cesura entre lo real y lo fantástico, que conserva su gusto sin disolverlo en la lectura, la mutación de los sentidos, el hibridismo entre lo puro y lo condenado, el pacto entre el humor (con una fuerte componente paródica) y la retórica cotidiana en el Río de la Plata (a pesar de las diferencias entre el medio social y cultural bonaerense y el montevideano, es muy nítido para mí cuanto más lo relaciona a una experiencia común a ambas).

Borges construyó la arquitectura inaudita y el plan ambicioso por el que se autorizó la revisión de la literatura universal desde el capítulo de lo real fantástico. El imaginario oceánico así liberado, no lo deja sin aliento para cumplir su propia misión de empeño clásico: instaurar orden, o ciertas especies de órdenes en un universo de discursos sometidos al caos, del que sobran ejemplos. Por otra parte, y en relación al facilismo con el que siempre se lo asocia a Borges, la consolidación de una conciencia histórica nos enseña que la mejor literatura no se escribe a solas, sino por medio de correspondencias cruzadas: escritores entre escritores, diversos sistemas de gustos, progenies y filiaciones multiculturales, y lo que los ingleses llaman *serendipity*, o sea hallazgos casuales. El derecho a hacer tales hallazgos sólo se adquiere con mucha disciplina y trabajo incan-

sable, en yacimientos de historias en desuso y otros mundos.

Lo que ya ha sido claramente señalado por la crítica en la obra de Bioy en relación a los dos grandes nodos programáticos de su obra: el rigor y la pericia en la trama y la sátira de la conducta están aquí hincando la proa en cada uno de los relatos breves más vinculados a la última, así como en aquellos mayores (como es el caso de *Irse*) en los que la precisión está al servicio de lo prodigioso. ¿Eso es, quizás, lo que el propio Bioy llama "interpretación de la realidad"?

Siempre aparece más Bioy a propósito de Bioy: "No veo que la humanidad esté amenazada por un exceso de racionalismo. Desconfío de todo lo que inhibe la inteligencia: los patriotismos, las religiones, las pasiones. Hasta llego a sentir una recóndita simpatía por Wieland, que se llamaba a sí mismo el enemigo del entusiasmo. No creo que esta actitud nos prive de las magníficas y minuciosas intensidades de la vida, yo, por ahora, vivo muy interesado, muy feliz." (Citado por A. Grieco y Bavio en *La crítica literaria de A. Bioy Casares*, trabajo incluido en el libro *Adolfo Bioy Casares en el Uruguay: de la amistad y otras coincidencias*, Coord. Lisa Block de Behar e I. Solari, Montevideo, 1993.)

Lo que empieza a existir por una cita, en general pierde su agraciada condición al efectuarse: es condenado a la monstruosa condición de una existencia por mímesis. El cuento largo 'Ovidio', empieza diciendo: "Por lo general invento mis relatos, pero si alguien me refiere uno que me parece bueno, lo acepto con gratitud". La ocurrencia de una leyenda según la cual el poeta renace en "hombres que secretamente sa-

ben quiénes son" lo obliga a pensar en una tumba en la que no yace. El relato se construye sobre imposibilidades: encontrar la tumba de Ovidio, salir de Rumania, salir del cuento indemne. Uno llega a elaborar varias hipótesis que está obligado a descartar sucesivamente, sin dejar de leer ni de viajar hacia una sarta de preguntas tan sordas como el cielo de aquel país sin Ovidio expuesto.

Tal es presumiblemente la trama de la cita de un cuento, que Bioy sostiene no haber inventado, totalmente. Sorprendentemente la parte que se supone sí le toca inventar, lo resitúa ante el asunto de 'Irse', en el que se discute la intervención de "todos" en el mundo de personajes como Fabio Ventura o Elías Correa. El primero (entreverado al estatuto del narrador) "no deja piedra sin dar vuelta", el otro desaparece sin escrúpulos, para intervenir éticamente.

Mi torpe conclusión es que para Bioy, intervenir es re-doblar la ficción, según lo que puede colegirse de los entre-tiempos de lectura. Y también, que escribir es una elección ética. ¿Cuántos autores que hoy nos entretienen con premios y otros pasatiempos pánfilos, podría aceptarlo?

En relación a algunos relatos cortos, como 'Una puerta se entreabre', algo terrible en sus contadas palabras me obliga a deformar su brevedad. 'Culpa' y 'El Amigo del Agua', son barricadas de anti-materia. ¿Quién se atrevería a no releerlos?

Carlos Pellegrino

UNA MAGIA MODESTA - Adolfo Bioy Casares - Temas Grupo Editorial, 152 págs - Distribuye Editia.

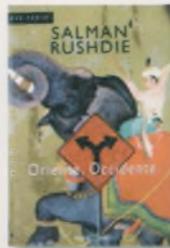


En ningún lugar

Sin querer sugerir que algo tan ridículamente terrible como la condena a muerte que pesa sobre la cabeza de Rushdie esté justificada, después de leer la elegante, cínica y aguda prosa del autor, es inevitable pensar que la *fatwa* no depende solamente de lo que Rushdie dice, sino de cómo lo dice. Y es que Rushdie es tremendamente antipático; con una molesta antipatía ferozmente inteligente, no importa se refiera a bicicletas rotas, relojes suizos, días de sol o el Islam. Y, para peor, parece tener razón.

Oriente, Occidente es el primer libro de cuentos del escritor anglo-paquistaní, cuentos que, a pesar de haber sido publicados primeramente en diarios y revistas y luego compilados en volumen en 1994, recién se traduce al español tres años después. Nada sutilmente, Rushdie ofrece una bandeja con nueve cuentos bajo el título genérico citado: tres bajo el subtítulo 'Oriente', tres bajo el de 'Occidente' y tres más bajo 'Oriente, Occidente'. No hay necesidad de rebuscar las cosas; cualquiera que sepa leer (sin necesidad de recurrir a las famosas entre-líneas) sabe lo que tiene entre manos: una cultura que es diferente a otra cultura y el dilema de pertenecer a ambas. La calidad de los cuentos es despareja pero la colección nos da, sobre todo, una clara idea de las virtudes narrativas de Rushdie, con cuentos de una factura técnica impecable, sobre todo los de las dos últimas secciones.

'Oriente' es la parte más débil del conjunto, con cuentos que podrían fácilmente haber sido escritos por R. K. Narayan. Sólo 'El pelo del Profeta' permite intuir, aunque sea levemente, lo que vendrá después. En los tres cuentos de 'Occidente', Rushdie examina arquetipos occidentales de envergadura, tales como Hamlet, las zapatillas rubías de *El Mago de Oz* y Cristóbal Colón, con mirada cínica y lengua afilada, donde toda la pirotecnia narrativa de que es capaz estalla



sobre estos sufrientes iconos.

En la última sección quedará definitivamente claro (por si algún lerdo aún no lo había captado) que la conclusión a sacar es que una vez instaurada la "doble ciudadanía" nadie pertenece totalmente a uno u otro mundo, que siempre tratará de una u otra forma de "tender un puente entre el acá y el allá" y que lo más sabio es renunciar a elegir ya que en el delicado espacio en el que ambas culturas convergen hay suficiente belleza.

Pero a pesar de que, en apariencia, existe una sólida estructura en el volumen, en realidad el conjunto es un poco esquizoide y el tema de la identidad y el hogar se revela insuficiente para unificarlo. En definitiva, se nota que los cuentos fueron escritos fuera de este formato último, y el hecho de que aparentemente esté todo tan claro y las señales sean tan fuertes desde el comienzo, revela simplemente que ése es el universo de Salman Rushdie, a caballo entre Oriente y Occidente, y que será así sin necesidad de tantas notaciones que no agregan nada a los textos y crean la ilusión de ser mucho más que una mera descripción. Sin embargo, la compilación de estos relatos ayuda a darse cuenta de que es mucho más cauti- vador el Occidente rushdiano, como si el Oriente hubiera perdido, en el escritor, toda su magia.

María José Santacreu

ORIENTE, OCCIDENTE - Salman Rushdie - Plaza & Janés - Barcelona, 1997 - 174 págs - Distribuye Blanes.

Sadomasoquismo etéreo

Entre las muchas teorizaciones encaminadas a delimitar una frontera entre pornografía y erotismo, existe una (de la que se ha hecho cargo Umberto Eco en relación al cine) que refuerza una solución revestida de sentido común: cuando el discurso se encamina a la búsqueda de excitación *per se*, aquello es pornográfico. El erotismo como género (o subgénero) continúa siendo eso de lo que todos hablan pero muy pocos logran. Inevitablemente uno rememora los aciertos de un Henry Miller, a pesar de la verbosidad megalomaniaca (sobre todo en la trilogía *Sexus, Plexus, Nexus*) o la exquisita sensibilidad de una Anaïs Nin, para no remontarse al salvaje desenfreno del erotismo sin pretensiones del siglo XVIII francés, los clásicos chinos o, más humildemente, a las novelas baratas y semianónimas del *pulp*. Las colecciones eróticas contemporáneas en español, como 'La Fuente de Jade' de Alcor o 'La Sonrisa Vertical' resultan, irremediabilmente, desparejas. Por estos lares y por estos días, Ercole Lissardi, muerto o no, también ha mostrado luces y sombras.

Anne Rice es una guionista cinematográfica algo sobredimensionada -la presente edición se anuncia como integrando la 'Biblioteca Anne Rice' - que ha incursionado en distintos géneros (terror, fantasía) y ahora erotismo. Absurdamente, la tapa advierte que la autora escribe "con el seudónimo de A. N. Roquelaure".

La Liberación de la Bella Durmiente cierra una trilogía sobre el personaje infantil, iniciada con *El Despertar* y continuada con *El Castigo*. La perversión del mito y sus simbolismos se dirige, en las 367 páginas del volumen, a la exploración erótica del sadomasoquismo. Mante-



niéndose en el terreno puramente ficcional, sin una sola línea que habilite ubicación histórica o geográfica, Rice analiza un tanto morosamente los encantos de la servidumbre, la flagelación y la bisexualidad. A su favor, el libro tiene la virtud de estar pergeñado con impecable (casi didáctico) profesionalismo narrativo. Un prólogo resume lo acontecido en los dos libros anteriores.

En su contra, afronta dos severas objeciones.

La primera de ellas es la que hace zozobrar el 99% de los ejemplos del género (y provoca el cierre de los cines porno): el aburrimiento. Sabido es que la excitación permanente, sin aderezos, es difícil de sostener. La segunda objeción, un poco más sutil y difícil de advertir para el lector no avezado, tiene que ver con los escasos conocimientos que denota la autora sobre la fisiología masculina, aun fantaseada en su ensoñación erótica, fisiología que desfila por las tres cuartas partes del libro. Porque más que tener erecciones permanentes, jamás disminuidas, todos sus personajes parecen sufrir de priapismo, esa rara y dolorosa enfermedad. Eventualmente, la experiencia de la autora tampoco deslumbra en preciosismo en cuanto a los bemoles de la homosexualidad masculina (le vendría bien una lectura de Burroughs).

Apto para adolescentes en busca de identidad sexual y lectores que encuentren al Marqués de Sade un poco fuerte.

Julio Varela

LA LIBERACIÓN DE LA BELLA DURMIENTE - Anne Rice - Ediciones B - Barcelona, 1996 - 367 págs - Distribuye Ediciones B.

En caso
de emergencia
en ruta
sólo recuerde
tres cosas.


1


0


8

Ahora Antel lo comunica con la Policía Caminera,
sin cargo y al instante, desde cualquier
ruta del Uruguay. **Sólo digite 108,**
-o *108 si llama desde un celular-
y obtenga la ayuda que necesita en caso
de accidente o emergencia
en el camino.

EMERGENCIA EN RUTA

108
Celulares *108

Más cerca de todos **ANTEL**



Ellos están entre nosotros



Momento Uno: Usted entra en su casa, se dirige hacia el teléfono y se dispone a sacar los mensajes que hay en su contestador. Según señala la luz roja ubicada en el centro del dispositivo, usted tiene cinco mensajes. Se inclina y en el momento en que va recogerlos, la luz deja de titilar y se dispara en forma de rayo sobre su ojo derecho provocándole ceguera inmediata y un agudísimo dolor que lo deja inconsciente.

Momento Dos: Usted se encuentra en la cola del cajero automático con sólo dos personas delante. Llega su turno e ingresa al cubículo. Inserta su tarjeta de crédito y se dispone a digitar el monto a retirar cuando nota un olor ligeramente amargo en el aire. Dirige su mirada hacia la salida del aire acondicionado y puede sentir que el olor proviene de allí. Segundos después muere, aunque todavía tiene tiempo de recordar que, según cuenta Raymond Chandler en *Gas de Nevada*, el cianuro se caracteriza por su fuerte olor a almendras. Bienvenido al mundo de las máquinas 'inteligentes'.

Las imágenes previas no pertenecen a *El infierno digital*, pero podrían ser uno de los muchos corolarios que se pueden extraer de las páginas finales de la nueva novela del escocés Phillip Kerr.

Si bien el tema de la computadora psicótica no es nuevo y existen varias famosas, entre ellas HAL en *2001* y el robot paranoico del filme *Saturno 5*, Kerr sabe imponerle un nuevo giro al asunto, disparando a la vez una serie de certeros dardos sobre las más actuales corrientes arquitectónicas y los llamados edificios 'inteligentes'. Por eso, si bien el 80% de la novela se desarrolla en terrenos de los problemas concretos que diezman a los protagonistas a lo largo de las casi cuatrocientas páginas del libro, el resto son cuestionamientos, más o menos directos, más o menos irónicos, a los temas mencionados.

El infierno digital es una novela tensa y por momentos virtuosa, en donde el dolor

y el terror humanos son disecados con precisión quirúrgica y en donde una calculada sensación de claustrofobia se va apoderando del lector sin que éste pueda (quiera) hacer nada por evitarlo. El modelo obvio de Kerr es el llamado 'cine catástrofe', más precisamente *Infierno en la torre* y *Tiburón*. De la primera toma el desarrollo de la acción en el interior de un edificio ultramoderno y las personalidades de los varios arquitectos, dueños y encargados que con su corrupción detentan diversos grados de responsabilidad en la catástrofe. Sin embargo, lo más aterrador y novedoso de *El infierno digital* es que estas irresponsabilidades quedan minimizadas ante la magnitud de la locura del edificio 'inteligente' y su capacidad destructiva.

De *Tiburón*, *Alligator* y *Piraña* (entre muchas otras) toma el modelo de masacre serial en manos de algún ser malvado y superdesarrollado, en este caso, la computadora más avanzada del mundo.

En su segundo libro, Kerr logra eludir cierta pomposidad que caracterizara *Una investigación filosófica*, su primera novela, también publicada por Anagrama. En esa oportunidad, la acción era mortificada por largos tramos de especulaciones de filosofía 'wittgensteiniana' que, en algunos momentos, lograba que la tensión de la trama se desplomara en forma radical. En *El infierno digital*, esas especulaciones se integran sin problemas al sostenido suspenso de la novela, logrando una historia mucho más disfrutable.

Otro de los aspectos llamativos de la novela de Kerr es la precisión clínica con la que describe los procedimientos con los que el edificio elimina a los humanos que están en el interior, lo que vuelve mucho más realista el asunto y eleva las cuotas de tensión hasta límites insostenibles y por momentos, repugnantes. Lo que no resulta tan convincente es que las personas que se encuentran atrapadas dentro del edificio, después de haber comprendido quién ha matado a sus pares, sigan cometiendo los

mismos errores (ir al baño, fumar en donde está prohibido, tomar agua). Por cierto, la psicología de sus personajes es escasa y si bien cumple con la máxima de Hitchcock de que son los personajes secundarios los que le ponen sal a una historia, la estereotipia de carácter abunda entre éstos. Así, los policías son honestos y no entienden para qué sirven las computadoras, el arquitecto es un ególatra de los que sólo se ven en *Dinastía* o *La belleza y el poder* y los verdaderos protagonistas tienen suficientes bondades como para que el lector desee de corazón que no sean eliminados por el edificio.

En *El infierno digital*, Kerr logra escribir una novela que, si bien se apega a los criterios formales de los best-sellers, cuenta con un nivel de desarrollo formal y conceptual bastante más alto que el de la mayor parte de éstos, dejando como resultado un libro brillante y removedor.

Momento tres: usted está terminando su artículo sobre una novela que, de forma entretenida, advierte sobre los peligros de la inteligencia artificial. Cansado, sentado frente al monitor de su computadora, decide enviar la nota por correo electrónico. Se conecta al server y en el momento en que va a abrir el software que realizará la operación, un mensaje aparece en la pantalla: "Estás muerto, traidor". Sus manos están sobre el teclado y el mouse. Siente que el plástico de ambos comienza a derretirse y que sus dedos no pueden despegarse debido a la poderosa descarga que emite su computadora. Demasiado tarde, entiende que nunca debería haber escrito esa nota. Ya lo dijo David Vincent: ellos están entre nosotros.

Fernando Santullo Barrio

EL INFIERNO DIGITAL - Phillip Kerr - Anagrama - Barcelona, 1997 - 392 págs - Distribuye Gussi.

c
a
n
d
e
l
e
r
o



libros

La fiera del amor



“Qué mujer”, proclamaba un arrobado personaje de Bioy Casares, “inteligente, culta y con un corpacholi que bueno, bueno”. Una de las armas de la palabra escrita es su poder de sugestión, ya que en el vacío que deja la descripción exclamativa de ese personaje de Bioy podemos proyectar a nuestro antojo y conveniencia las medidas y volutas de mujer de esa mujer cultivada y despierta. Así, nos es dado adaptar los parámetros de belleza del momento de la escritura a los de la época en que la leemos.

Algo mucho más turbador sucede cuando nos enfrentamos a la poesía de esa enorme dama del novecientos llamada Delmira Agustini. Capturada en un lenguaje de hombres, fue capaz de estampar versos rugientes como “fiera de amor, yo sufro hambre de corazones/ de palomos, de buitres, de corzos o leones”, que apenas pueden ser leídos sin erizamiento.

Sin embargo, ni bien se contempla una fotografía de esa omnívora Delmira, llega inmediata y casi irresistible la tentación de burlarse un poco de su lírica, o al menos de adulterarla con nuestros códigos para mitigar en algo el temblor. Para los criterios que ha impuesto una imaginación anoréxica como la nuestra, los rollos de Delmira y su abundante papada, que la hacían atractiva en su época, se han vuelto poco estimulantes, casi la medida misma de lo anafrodisíaco. Después de un siglo de

psicoanálisis, suena casi natural leer el hambre desaforada de Agustini como mera insatisfacción sexual, o como lesa angurria.

Algo semejante sucede con mucha de su tópica, con sus estros, plintos, martirios, que eran los lugares comunes de una heráldica modernista que ya estaba enmohecida cuando ella empezó a escribir. Muchos de sus versos resultan anticuados, mascarones de un mundo literario que ha prescrito. Y sin embargo, detrás de esos cascos, hay en la poesía de Delmira un empuje ciego que no encuentra reposo, que el cinismo autoindulgente de este magro fin de siglo no logra domesticar.

Es que Delmira, sin pedir permisos ni dar mayores explicaciones, se arrogó el derecho de imaginar su voluptuosidad, de cincelarla con palabras. Y ésa era una tarea casi impensable, sobre todo para alguien que reclamaba un cisne en su regazo o, entre sus manos, “la cabeza de Dios”. Agustini, sí, se impuso el designio de dar cuenta de su cuerpazo y ponerlo al servicio de un lenguaje intoxicado de romanticismo, tarea que a priori resultaba frustrante. “Yo muerdo extrañamente... no me mata la vida,/ no me mata la Muerte, no me mata el Amor/ ¿No habéis sentido nunca el extraño dolor/ de un pensamiento inmenso que se arraiga a la vida,/ devorando alma y carne, y no alcanza a dar flor?”

Los lugares comunes del espíritu ro-

mántico eran el caparazón de la lírica y, digámoslo sin mohines, siguen configurando, todavía en nuestro tiempo, los protocolos del amor, un erotismo que todavía no sabe liberar al espíritu de su cárcel material. “A veces ¡toda! soy cuerpo;/ y a veces ¡toda! soy alma”, casi gritaba la indisoluble y pesante Agustini exigiendo un lugar donde depositar sus ansias y sus carnes. No era fácil encontrar ese lugar, porque casi no podía ser enunciado, y por eso reclamó para ella una musa “cambiante, misteriosa y compleja”. Y, como se sabe, lo que su erotismo terminó encontrando fueron titulares de crónica roja. Esos titulares, siempre sensacionalistas, dijeron que su ex marido, Enrique Job Reyes –a quien había abandonado días después de la boda por considerarlo “vulgar”–, la mató en una casa de citas. Pero la verdad fue otra. Delmira fue víctima de la sugestión de sus propios versos, que la proyectaron hacia un abismo, o le inyectaron una negrura abisal en eso paquidérmico que ella denominó el “vaso de su cuerpo”. Una sugestión contagiosa y un vértigo que se reabre cada vez que se pasa mirada a su poesía. Una poesía, convengamos, que más que inteligente, o culta, tiene una fiereza que bueno, bueno.

Amir Hamed



Inglaterra los hizo así

Triste momento el del rock de Inglaterra, heredero de un legado glorioso e incapaz desde hace varios años de producir nada que continúe semejante tradición avalada por decenas de grandes bandas que van desde los Beatles a los Smiths, bandas que no han encontrado aún una sucesión digna en los cientos de grupejos que revistas como *The Face* o *Melody Maker* promocionan como maravillas aunque sólo tengan un simple en la calle. Sin embargo hay que reconocer que estas banditas aprendieron bien los trucos publicitarios del maestro Malcolm McLaren y han conseguido copar el mercado a fuerza de declaraciones explosivas y de copiar cuidadosamente todos los piques de las bandas realmente originales que los precedieron, llegando a vender muchísimo más que los grupos que del otro lado del Atlántico trabajan realmente en reinventar los ya algo agotados sonidos del rock.

Todo esto viene a cuento de la edición de *Urban Hymns*, tercer disco de la banda The Verve, que son las más recientes estrellas de este nuevo *Swinging London*, algo que seguramente cambiará dentro de quince minutos cuando aparezca otro grupo fotogénico hablando pestes de ellos en primera plana. The Verve editó dos discos que pasaron sin pena ni gloria por los *charts* ingleses y era una formación a punto de desaparecer cuando el tema 'Bittersweet Symphony', tema de difusión del



presente disco, los propulsó a un primer plano. Y hay que decir que aquí se hizo absoluta justicia: el tema era y sigue siendo una auténtica maravilla; los Verve samplearon unos compases de una oscura versión orquestal de 'The Last Time' de los Rolling Stones (lo que les valió un juicio perdido ante la compañía de discos Decca), formando un *loop* reiterativo sobre el que flota una melodía vocal vaporosa y perfecta. La letra era un montón de obviedades y tonterías pero es un reparo menor ante la fuerza de una canción que combina equilibradamente los procedimientos circulares de lo mejor del *hip-hop* con las armonías vocales de los sesenta. Un camino que podría ser el indicado para que el pop británico saliera de su crisis creativa.

El problema es que *Urban Hymns* tiene doce canciones más aparte de 'Bittersweet Symphony', y éstas hacen pensar que dicho tema puede haber sido un afortunado accidente. El resto de las canciones podrían ser definidas como "melódico-psicodélico-internacional"; un conjunto de temas sin la menor imaginación en los que el cantante Richard Ashcroft lloriquea frases que le darían vergüenza a los Moody Blues en pleno viaje de ácido. Algunos nombres de canciones prometen, como 'The Drugs Don't Work' o 'Velvet

Morning', pero se quedan en la promesa ante el despliegue de armonías recontra-vistas a las que tratan de volver interesantes mediante el uso indiscriminado de pedales en las guitarras. Un fiasco total este *Urban Hymns*, del que se puede rescatar una canción, cosa que hoy en día no es poco pero que de ninguna manera es suficiente para justificar los cientos de rollos fotográficos que se han gastado en este grupo tan mediocre.

De cualquier forma no todo es desesperante en la música británica, hay que recordar que agrupaciones tan interesantes como Massive Attack, Portishead, The Orb o Archive provienen también de estas islas, pero no son rock en absoluto, género musical cuyos adeptos harían mejor en olvidar lo que se produce por aquellas tierras hasta que salga un nuevo grupo que pruebe lo contrario. Mientras tanto no hay que creer en la MTV, en la *Melody Maker* ni en los simples afortunados. Allá no está pasando nada.

Gonzalo Curbelo

URBAN HYMNS - The Verve - Virgin - 1997.

d
i
s
c
o
s



T A M B I É N

Pocas cosas nuevas

La primera impresión que se recibe al escuchar el disco *Curtains* de Tindersticks es que se trata de otro disco suave y prolijo con oscuros y sofisticados aires trip-hop. Esa primera impresión es básicamente exacta hasta que aparece Stuart Staples, vocalista de la banda. En ese momento todo da un giro y parece que Sandro se hubiera confundido de estudio y se hubiera metido en la sala de Portishead mientras éstos secuenciaban sus bases.

En su segundo trabajo, Tindersticks parece incorporarse, en forma algo lateral, a la corriente de bandas y solistas que se especializan en la creación de sonidos etéreos sobre bases rítmicas, producidas muchas veces con sonidos procesados antes que con una batería acústica convencional.

La diferencia básica es que, mientras la mayor parte de esos grupos se caracteriza por

el uso de samples y secuencias en todos sus sonidos, Tindersticks usa instrumentos en vivo, especialmente cuerdas (14 violines, 5 violas, 3 cellos) y vientos (trompeta, trombone y saxo tenor). Usando baterías y otros sonidos de base, estos sí secuenciados, Tindersticks apunta antes que nada a la creación de climas graves, oscuros e hipnóticos. Sus canciones aparecen envueltas en un fuerte aire retro, reforzado por el *approach* vocal a-la-Tom-Jones (también recuerda a algunas cosas de Brian Ferry) usado a lo largo del disco. El problema es que cuando se combina la profundidad de los sonidos con la voz, también profunda, el clima resultante es inevitablemente solemne, tan exagerado por



momentos que llega a parecer un chiste inventado por algún *crooner* de Las Vegas.

Como muchos en la nueva generación de bandas inglesas, Tindersticks intenta decir algo diferente en su música. El resultado no siempre se apega a esta intención y aunque son diferentes de, digamos Dinosaur Jr o los Butthole Surfers, no lo son tanto respecto a Tricky o Portishead. En realidad, *Curtains* contiene, pese a su cuidada edición, escasos momentos realmente originales y atractivos. Todo muy correcto, pero nada nuevo debajo del sol.

Fernando Santullo Barrio

CURTAINS - Tindersticks - London Records - 1997.



De Dylan Thomas (*)

En 1931 Dylan planeaba editar un periódico literario que iba a llamarse *Prose and Verse* para el cual puso un aviso tanto para conseguir colaboraciones como suscripciones. Una de las primeras contribuciones que recibió era de Trevor Hughes, un joven escritor de Swansea unos pocos años mayor que él quien rápidamente se convirtió en su amigo y fue, probablemente, el primero en reconocer el talento literario de Thomas. El fragmento de la carta que reproducimos, además de ser el consejo a su amigo cuyo hermano ha muerto de tuberculosis y cuya madre está muy enferma, representa la afirmación de la poética del escritor.

January 1933
5 Cwmdonkin Drive,
Swansea

Estimado Trevor,
Gracias por tu carta, y perdona la mía, escrita a lápiz en el peor papel del mundo. Lo único que espero es que sea legible. Ciertamente has dejado tu mente correr, desdeñando hasta el medio mecánico de la



máquina de escribir y poniendo tus pensamientos a lapicera –los cuales se encontraban ahogados en una melancolía mucho más profunda de lo que los míos podrán estar jamás– con una caligrafía inmaculada. Tu carta es hermosamente sincera. En mi pequeño templo de marfil, inmune a los vientos y azotes del mundo, cerrado, si tú quieres, como Proust en mi invernadero, encuentro difícil pensar de una manera que no sea cínica y teórica en la sangre y las debilitantes enfermedades de las cuales tú tienes un conocimiento de primera mano. La belleza, dices, trasciende el sufrimiento. Nacemos del sufrimiento de otros y perecemos en el propio. Esto, para quienes han sufrido, y a pesar de ello son aún capaces de apreciar y, en algunos casos, crear belleza, puede parecer absolutamente cierto. Yo no lo puedo apreciar, primero porque he sufrido muy escasamente el dolor físico y ninguna privación o pesar verdadero, y segundo porque, en las raíces de todo esto, no puedo reconciliar vida y arte. Obviamente uno nace antes de poder ser un artista, pero luego de eso no importa lo que pase. La conciencia artística está o no está allí. El sufrimiento no va a tocarla. La conciencia de la belleza –y qué es esa cosa

tan elusiva, no tengo la menor idea, no es la mujer pues ella muere. Nada que muera es verdaderamente hermoso– nace o no nace en absoluto. El sufrimiento no va a crear esa conciencia, tampoco la felicidad, ni nada que venga de la experiencia. La verdadera belleza, creo firmemente, reside en lo que es indestructible, y lógicamente entonces es muy escasa. Pero allí está. Lo que has sufrido te influirá profunda y terriblemente. Está ligado a la tristeza y la desilusión y puede llevarte, a menos que seas cuidadoso, a los límites de la locura. Pero no tocará en ninguna medida aquello que realmente hace de ti un artista; el conocimiento de la deplorable sordidez del mundo real y del esplendor del mundo invisible (no el paraíso con Dios vestido como un diácono, sentado en una nube dorada, sino los lugares que no han sido vistos situados como nubes sobre el cerebro). Por más que sufras ese mundo permanecerá. Es sólo el color del absurdo mundo exterior lo que cambia.

Las palabras son tan engañosas. No incito a una reclusión monástica ni a preocuparse por los lugares invisibles (tú ves, aun mi flujo de imágenes conscientes falla y caigo en la palabra 'lugares' que es insatisfactoria). Eso es Catolicismo Romano (algún día podré volverme Católico, pero no todavía). Debes *vivir* en el mundo exterior, sufrir en él y con él, disfrutar sus cambios, desesperar por ellos, continuar como siempre con las rutinas para ganar dinero, enamorarte, tener amigos y morir. *Tienes* que hacer eso. Donde el verdadero artista difiere de sus semejantes es en que *ése*, para él, no es el único mundo. Tiene el esplendor interior (lo que suena como un fragmento de D. H. Lawrence o una fruslería de Dean Inge). El mundo exterior y el interior no están, lo admito, enteramente separados. El sufrimiento colorea el mundo interior y probablemente le agregue belleza. También la felicidad.

Puedes encontrar extraño que yo crea en esta filosofía –sólo, en realidad, una muy leve adaptación de la religión Católica Romana–. Siempre creí en ella. Mis poemas extrañamente contengan nada de ella. Es por eso que los mismos no me satisfacen. La mayoría son poemas del exterior. Las tres cuartas partes de la literatura mundial se refiere al mundo exterior. La mayoría de las ficciones modernas lo hacen. Algunas de ellas son meros reportes de incidentes exteriores. No es que haga falta condenar eso. Quizás el mejor arte sea aquel que reconcilie, perfectamente, lo interior y lo exterior. [...]

(*) *Extraído de SELECTED LETTERS OF DYLAN THOMAS* - Constantine Fitzgibbon - J. M. Dent & Sons Ltd. - London, 1966 - 420 págs.

PAUL CELAN

El poeta que quería enmudecer



Paul Ancel (Celan, por tanto, es anagrama de su apellido) nació en Czernowitz, Bukowina –hoy rumana, entonces austro-húngara– el 23 de noviembre de 1920. De origen judío, es encerrado en el gueto de su ciudad natal. Posteriormente su familia muere en Auschwitz. Luego trabajó como traductor en Rumania, posteriormente se radicó en Viena, de la cual se autoexilió voluntariamente. Entonces obtuvo la nacionalidad francesa, estudió filología en la Sorbona y se casó en París. Se suicidó en 1970 en esa ciudad, tirándose al Sena desde un puente. Fuertemente dedicado a las dificultades de un lenguaje dirigido a lo inefable, la poesía de Celan se transformó, y probablemente su voz se fue como estrechando al tiempo que se agudizaba a lo largo de los años. Su primer libro fue *La arena de las urnas* (1948). En los últimos dos libros publicados en vida del autor, *Soles filiformes* (también traducido como *Hebras de sol*) y *Presión de la luz* (1970), ese trabajo de estrechamiento parece completado. No a pesar, sino a causa de la genuina oscuridad y la impresionante vocación de purificación hacia la mudez de toda esta obra, el tiempo le ha ido colocando entre los cinco o diez mayores líricos del siglo, de acuerdo a una opinión generalizada que tuvo su origen en la crítica de lengua alemana, pero que se ha extendido luego, a medida que las traducciones se van completando.

CORONA

De la mano me come el otoño su hoja: somos amigos.
Mondamos el tiempo de las nueces y les enseñamos a andar:
el tiempo regresa a la cáscara.

En el espejo es domingo,
en el sueño se duerme,
la boca habla verazmente.

Mi ojo desciende hacia el sexo de la amada:
nos miramos
nos decimos lo sombrío,
nos amamos mutuamente como amapola y memoria,
dormimos como el vino en las valvas,
como el mar en el rayo sangriento de la luna.

Estamos abrazados en la ventana, nos observan desde la calle:
¡es tiempo de que se sepa!
Es tiempo de que la piedra se avenga a florecer,
de que a la fatiga la palpite un corazón.
Es tiempo de que llegas a ser tiempo.

Es tiempo.

SUEÑO Y SUSTENTO

El aliento de la noche es tu sábana, la tiniebla se acuesta junto a ti.
Te roza el tobillo y la sien, te despierta a la vida y al sueño,
te rastrea en la palabra, en el deseo, en el pensamiento,
duerme con cada uno de ellos y te atrae con halagos.
Te peina la sal de las pestañas y te las sirve en la mesa,
escucha la arena para tus horas y la pone delante de ti.
Y lo que era cuando rosa era, sombra y agua, te lo escancia.

SOLES FILIFORMES

sobre el desierto gris negruzco.
Un pensamiento
elevado como un árbol.
Pulsa el son de la luz: hay
todavía canciones para cantar
allende los hombres.

TÚ ERAS mi muerte:
mientras todo se me escapaba,
a ti te podía retener.

Los poemas 'Corona', 'Sueño y sustento', y 'Soles filiformes' han sido extraídos de *Muerte en fuga y otros poemas* - Selección, traducción y prólogo de Rogelio Bazán - Ediciones Último Reino - Buenos Aires, 1989. 'Tú eras' ha sido extraído de *Hebras de sol* - Traducción de Ela María Fernández-Palacios y Jaime Siles - Visor - Madrid, 1990.

r
e
v
i
s
i
t
a
d
o
s



“El realismo no es más que un telón de fondo”

Esta conversación (*) con el poeta y dramaturgo dublinés Oscar Fingall O’Flahertie Wils Wilde (1854-1900) fue publicada originalmente en la *St James Gazette* del 18 de enero de 1895. Durante un tiempo se creyó que el propio Wilde era el autor de la auto-entrevista, pero el editor Rupert Hart-Davis cree que se trata de una colaboración entre Wilde y Robert Ross, su secretario. El texto se publicó enseguida del estreno de *Un marido ideal*. El año 1895 fue el de la ‘caída’ pública del dramaturgo irlandés, que terminó en la cárcel luego de una acusación por ‘ofensas homosexuales’. Más de un siglo después, el tema se volvió a discutir el año pasado en el Reino Unido, y se ensayó una suerte de disculpa pública para con el autor de *La importancia de llamarse Ernesto*.



Encontré al señor Oscar Wilde (escriba nuestro representante) preparándose para emprender una breve visita a Argelia y entregado a la lectura, por supuesto, no de algo tan obvio como un horario de viajes, sino de un periódico francés que contenía una reseña de la primera representación de *Un marido ideal* y de la aparición de su autor una vez finalizada la obra.

—Cómo saben apreciar los franceses esos momentos intencionadamente brillantes de la vida de un artista —comentó Mr Wilde tendiéndome el artículo como si considerase que la entrevista había concluido ya.

—¿Le complace aparecer ante el telón tras la representación de sus obras? —le pregunté.

—En absoluto. Ningún artista siente el menor interés por ver al público. Es el público el que está interesado en ver al artista. Personalmente, prefiero la costumbre francesa, de acuerdo con la cual es el actor de más edad de los participantes de la obra el que anuncia el nombre del dramaturgo.

(...)

—He tenido ocasión de comprobar que algunas personas censuran el carácter de sus discursos.

—Así es. Antiguamente, la idea era que un autor debía hacer acto de presencia y limitarse a dar las gracias a sus encantadores amigos por su patrocinio y asistencia. Me alegro decir que he conseguido cam-

biar todo eso. El artista no debe verse degradado al papel de siervo del público. Aunque siempre he reconocido el culto y respetuoso aprecio que los actores y los espectadores han mostrado por mi trabajo, del mismo modo reconozco que la humildad es para los hipócritas y la modestia para los incompetentes. La autoafirmación es a la vez obligación y privilegio del artista.

—¿A qué atribuye el hecho de que aparte de usted sean tan pocos los hombres de letras que han escrito obras para su presentación en público?

—En primer lugar, a la existencia de una censura irresponsable. Que mi *Salomé* no pueda ser representada es prueba suficiente de la insensatez de semejante institución. Si obligan a los pintores a mostrar sus cuadros a los funcionarios de Somerset House, los que piensan en términos de forma y color se verían obligados a adoptar algún otro medio de expresión. Si toda novela hubiese de ser sometida al juicio de un magistrado de la policía, aquellos cuya pasión es la literatura de ficción buscarían algún nuevo modo de realizarse. Jamás ningún arte ha sobrevivido a la censura; ningún arte podrá hacerlo.

—¿Y el segundo motivo?

—En segundo lugar, al rumor persistentemente difundido fuera del país por los periodistas durante los últimos treinta años en el sentido de que el deber del autor tea-

tral es agradar al público. El arte tiene como objetivo tanto procurar placer como dolor. El objeto del arte es ser arte. Como he dicho anteriormente en alguna ocasión, la obra de arte debe dominar al espectador, no el espectador al arte.

—¿No admite usted excepción alguna?

—Sí. Los circos, donde al parecer los deseos del público pueden quedar razonablemente satisfechos.

—¿Cree usted que la crítica teatral francesa es superior a la nuestra?

—No sería justo confundir a la crítica francesa con la crítica teatral inglesa. El crítico francés es siempre un hombre culto, y generalmente un hombre de letras. En Francia, han sido críticos de teatro poetas como Gautier. En Inglaterra proceden de una clase menos distinguida. No disponen ni de la misma capacidad ni de las mismas oportunidades. Tienen todas las pertinentes cualidades morales, pero ninguna cualificación artística. Para la crítica de una modalidad de arte tan compleja como el teatro es necesario contar con un elevadísimo nivel cultural. Nadie que no sea capaz de sentirse impresionado por otras artes puede ser crítico teatral.

—¿Reconoce usted la sinceridad de los críticos?

—Sí, pero su sinceridad es estupidez estereotipada y poco más. El crítico debería ser tan versátil como el actor. Tendría



que ser capaz de cambiar su estado de ánimo a voluntad y de captar el color de cada momento.

-¿Son al menos honestos?

-Totalmente. No creo que haya un solo crítico teatral en Londres que deliberadamente menosprecie el trabajo de ningún autor... A menos, por supuesto, que le desagrade personalmente el escritor, o que el crítico en cuestión haya escrito alguna obra propia que hubiera deseado representar en el mismo teatro, o que cuente con un viejo amigo entre los actores, o alguna otra razón natural de esa naturaleza. Hablo, no obstante, de los críticos teatrales londinenses. En provincias tanto los espectadores como los críticos son gente cultivada. En Londres los cultivados son sólo los espectadores.

-Por lo que veo, no tiene usted en muy alta estima a nuestros críticos de teatro, señor Wilde. Pero al menos, ¿no está de acuerdo en que son incorruptibles?

-Es un mercado en el que no hay demanda.

(...)

-¿Cree que los críticos comprenderán su nueva obra, encargada por Mr George Alexander?

-Espero que no.

-Casi no me atrevo a preguntar si cree que le gustará al público.

-Cuando una obra teatral, que es una obra de arte, se representa sobre un escenario, lo que se está poniendo a prueba no es la obra, sino el escenario; cuando una obra que *no* es una obra de arte se lleva al escenario, lo que está siendo puesto a prueba no es la obra, sino el público.

-¿Qué clase de obra teatral podemos esperar?

-Es exquisitamente trivial, una delicada burbuja de fantasía, y tiene su filosofía.

-¿Su filosofía?

-Que deberíamos tratar con toda seriedad las cosas triviales de la vida; y las cosas serias de la vida con sincera y estudiada

trivialidad.

-¿No siente inclinación alguna hacia el realismo?

-Ni la más mínima. El realismo no es más que un telón de fondo; no puede constituir un motivo artístico para una obra teatral que pretenda ser una obra de arte.

-Aun así en más de una ocasión le han felicitado por sus retratos de la sociedad londinense.

-Si Robert Chiltern, el 'marido ideal', fuera un funcionario de a pie, la vertiente humana de la tragedia no sería menos hiriente. Le he situado en los escalones más enaltecidos de la existencia porque es ese lado de la vida social con el que más familiarizado estoy. En una obra que aborda determinadas condiciones para escribir con soltura debe uno hacerlo con conocimiento de causa.

-¿Así pues, no ve usted nada sugerente para su tratamiento en las tragedias de la existencia cotidiana?

-Si un periodista es arrollado por un vehículo en pleno Strand, incidente que lamento decir jamás he presenciado, no me sugiere nada desde un punto de vista dramático. Puede que esté equivocado, pero todo artista tiene sus limitaciones.

-En fin -dije, levantándome para partir-, he disfrutado enormemente.

-Estaba seguro de que así sería -replicó Mr Wilde-. Pero dígame cómo firma usted sus entrevistas.

-Oh, Pitman -dije descuidadamente.

-¿Es ése su nombre? No es un nombre demasiado bonito.

Entonces me marché.

(* Fragmentos extraídos de *Las grandes entrevistas de la historia. 1859-1992* - Edición de Christopher Silvester - Ed. El País-Aguilar, Madrid, 1997 - pp. 163-169.

Vaivén



Pellegrino

Contra toda expectativa dormí la noche entera. Bueno, quiero decir unas horas hasta que el sol empezó a gotear por la ventana entreabierta.

El hombre tunicado que está sentado pomposamente detrás de un escritorio tan enorme como apollillado, me dijo:

-Ud., ¿es el hermano del muerto?

-Sin historia no hay hombre que ande suelto -me atreví a silabear con un hilillo de voz ronca- pero mi hermano no está muerto, desgraciado.

-Esto no es una broma. Hable en serio o tendré que usar otros medios. Apareció a pocos pasos de la entrada de su casa.

Ahí fue que pareció reparar en Raúl, posado como una estatua contra la pared y empezar a darse cuenta que quizá no era yo su interlocutor.

Tengo un don para escabullirme del peligro. Eso en condiciones normales. Algo me hace sospechar de ciertas miradas o de la manera que tiene alguien de aproximarse. Es semejante a la desconfianza que me inspiraba oír el ruido de las hamacas de la escuela de enfrente, chirriando en la oscuridad de una noche sin luna. Cuando pienso que nunca tuve vecinos me parece tan extraño como no haber hecho el amor con ninguna enteleguía que no fuera uruguayaya.

No entiendo nada. No logro darme cuenta de si el tipo de

túnica es un psiquiatra, un agente o es un médico.

Más tarde, mientras me hamaco con un furioso vaivén, pienso sin entender cómo pasó el tiempo de rápido para que sea de noche nuevamente.

Un domingo al pasear a mi madre ya muy enferma en la silla de ruedas, de golpe advertí a un hombre en el portón que entró no sin dejar de advertirme:

-No tenga miedo, no vine a robar.

Tenía el aspecto de un desterrado. Los pedazos de la ropa sucia pegados al cuerpo. Un bastón de raíz seca anudado a la muñeca. Las piernas patizambas lo sostenían con vagotocteos.

Cuando el sol me obliga a saltar al piso creo que no pasó nada, salvo por el hecho de que al acercarme a la ventana del corredor que da a la calle por encima de la terraza, veo una furgoneta alejarse del portón grande.

Más tarde tocan el timbre y es Raúl que me entrega un sobre cerrado, diciéndome:

Mi pobre hermano vino a devolverle la plata que Ud. le dio hace varios años, un domingo de mayo.

Trato de preguntarle algo más pero parece haberse esfumado.

Llamo a Lila pero no responde, como si hubiera salido a comprar algo.

UNA ENTREVISTA A OSCAR WILDE
El escritor irlandés se enfrenta a la realidad de su tiempo y a la de su país. El resultado es un libro que no solo es una obra de arte, sino también un tratado de estética y de moral. Wilde, con su ironía y su humor, nos muestra un mundo que está a punto de colapsar, pero que aún conserva la capacidad de soñar y de crear. Su obra es una crítica a la sociedad victoriana, pero también una celebración de la belleza y del arte. En este libro, Wilde nos habla de su vida, de su amor por Oscar Wilde, de su experiencia como escritor y de su visión del mundo. Es un libro que merece ser leído y que nos enseña mucho sobre el arte y la vida.

El mundo que nos rodea está cambiando a una velocidad vertiginosa. Los avances tecnológicos nos ofrecen nuevas oportunidades, pero también nos plantean nuevos desafíos. En este momento, es más importante que nunca que nos detengamos a reflexionar sobre el futuro que queremos construir. Necesitamos líderes que tengan la capacidad de imaginar un mundo mejor y de inspirar a la gente a trabajar juntos para lograrlo. Necesitamos una sociedad que valore la diversidad y que se comprometa con la justicia y la equidad. Solo así podremos superar los obstáculos que nos enfrenta y construir un futuro más brillante y prometedor.

Pablo Bielli

