



Separata Cultural de Posdata. N° 20. Viernes 8 de mayo de 1998



Circo y teatro en el Río de la Plata entre 1880 y 1930

20

Dossier: Circo y teatro en el Río de la Plata entre 1880 y 1930 (primera parte) (p 2 a 7) / **Anima Mundi:** (p 9) / **Libros:** Terror en la red de Greg Iles (p 10) / **Tinta fresca:** (p 11) / **Levrero** (p 11) / **Discos:** Take one/Toma uno de Juan San Martín (p 12), Floored de Sugar Ray (p 12) / **Poslecturas:** Choderlos de Laclos (p 13)/Rehermann (p 13) / **Entrevista:** Martin Amis por Will Self (p 14 y 15)/ Marosa Di Giorgio (p 15)/**Golpe de ojo:** José Pampín (p 16).

Circo y teatro



El espectáculo y el público en el Río de la Plata entre 1880 y 1930 (Primera parte)

Portada de Bambalinas, revista teatral, representando la escena final de El Cacique Blanco, de Martínez Paiva y Defilippis.

Foto de portada: El desaparecido circo Hippódrome de Frank Brown (1917-1924) sito en Corrientes y Carlos Pellegrini.

Frank Brown al cumplir los
cuarenta años
de su actuación en
Buenos Aires.



Algunos historiadores de la cultura popular rioplatense señalan el año 1884 como el del surgimiento del teatro regional. Precisamente es en ese entonces cuando se estrena una versión pantomímica de *Juan Moreira*, basada en la novela homónima del argentino Eduardo Gutiérrez, publicada en forma de entregas en el diario *La Patria Argentina*, entre 1879 y 1880. Puesta en escena en los precarios picaderos de los circos finiseculares, la pantomima gauchesca, plena de una épica martinferriana y una heroicidad contagiosa, es el resultado de un largo y complejo proceso espectacular y es, al mismo tiempo, precursora de nuevas modalidades dramáticas: aquellas que constituyen el denominado 'género chico criollo'.

El circo fue el espectáculo más popular en estas tierras durante los tiempos de la Colonia y los de la vida republicana independiente. En el siglo pasado, ya en extramuros, ya en las villas más alejadas, ya en los baldíos de barrios periféricos, se instalaba una carpa —o un remedo de carpa, como lo fue la primera empresita de los hermanos Podestá en la década del 70— que atraía al público de diversas edades, especialmente al adulto, con su variedad de números y propuestas.

Si nos remontamos al año 1829, encontraremos que algunos programas incluyen oberturas y arias de óperas en sus funciones, junto a las pruebas de destrezas, equilibristas, forzudos y jinetes habilidosos. También se interpretan modalidades dramáticas embrionarias, como el 'baile-pantomima', cuyas técnicas de expresión corporal fueron incorporadas en Montevideo por los hermanos Cañete.

El primer payaso hecho y derecho que expone sus gracias y

volteretas al público rioplatense fue el italiano Pedro Sotora, 'el hombre incombustible', quien en 1834 deleita a los montevideanos y bonaerenses comiendo estopa ardiendo y realizando saltos mortales.

A fines de la década del 20, llega a Montevideo el circo de mayor envergadura visto por estos lares desde la época fundacional: la Compañía ecuestre Laferost Smith. Uno de sus números centrales se anunciaba en cartelera: "Ejercicios ecuestres por la Sra Smith, en el que ejecutará muchas pruebas y actitudes elegantes". Gran escándalo se produjo, incluidos golpes, improperios y proyectiles improvisados arrojados al picadero, cuando la hermosa *écuyère* de veintiséis años, lanzó al centro de la pista unos banderines con los colores del pabellón nacional, en señal de que el espectáculo había concluido. En realidad finalizaron las presentaciones del renombrado circo, que levantó sus carpas y marchó al otro puerto del estuario en busca de un público que bieninterpretara sus simbólicas y arriesgadas puestas en escena.

Tal era la importancia que iba cobrando el espectáculo circense en esta región del mundo, que el mismísimo Juan Manuel de Rosas, cuando asumió el poder por segunda vez, un año después de la malograda cabalgata de Mrs Smith en Montevideo, no asistió a una función de gala en el teatro sino que concurrió a una función de la empresa Laforest-Smith. El propio titular de la compañía realizó el temerario número del "ro-

Programa del Circo Olímpico.



pero volante”, vistiéndose y desvistiéndose sobre el caballo al trote. Durante el período rosista, el teatro y las formas del espectáculo en general tuvieron un fuerte impulso y apoyo oficial; incluso se conformó una escuela de actores criollos. Los federalistas veían además, con regocijo, al final de cada función, la quema de un judas con el nombre de algún unitario refugiado en Montevideo.

Es en estos mismos espacios circenses donde por primera vez se exhibe la natación, la lucha libre y los primeros conatos de box, como espectáculos públicos. En 1858 se realiza la primera función de domadores y fieras: los ojos atónitos de los espectadores contemplaban de qué manera una domadora se las arreglaba para controlar en la jaula a latigazos, a dos leones, un oso, una hiena y dos gatos monteses.

El picadero cobra protagonismo en la escena rioplatense en forma paralela al teatro tradicional, con compañías europeas y con nutrida asistencia de las burguesías locales. Cabe acotar que el propio circo incorporó tempranamente comedias jocosas y algunas piezas con mayores pretensiones dramáticas. Esto sucedía en tiempos de la Guerra Grande, cuando el Circo Olímpico era un lugar de culto para las clases medias y populares.

Las zanahorias y el titán en el ring

En 1869 llega a Buenos Aires el circo italiano Chiarini, típica compañía clánica, cuyo eje actoral/empresarial lo conforma el núcleo familiar.

Los números ecuestres de Giuseppe Chiarini y su elenco fascinan al público durante mucho tiempo. Pero la novedad de esta compañía estaba en el vestuario de sus asistentes: libreas anaranjadas compradas en un remate en México, durante una gira, luego de la derrota de las tropas del emperador Maximiliano por las fuerzas de Juárez. Las prendas eran de la servidumbre imperial, Chiarini las compra y viste con ellas a los ayudantes de pista, desde ese entonces denominados en la jerga del circo ‘zanahorias’.

Ese mismo año comienza a actuar en Montevideo y luego

*“En el momento culminante
un concurrente a las gradas
que venía siguiendo con
particular alharaca el
desarrollo de la pieza, gritó con
toda su voz: —¡Ah, cobarde.
¡Así no se mata a un hombre!
y se largó a la pista, puñal en
mano, resuelto a vérselas con el
Chirino de mentirijillas.”*

en Buenos Aires, el payaso genovés, acróbata y luchador consumado, Pablo Raffetto, discípulo en su tierra natal de Sicurgo Amato, un anciano griego maestro en lucha romana.

Raffetto monta una pequeña empresa y deambula por ambos márgenes del Plata, mostrando su número del cañón. En nuestro país tiene problemas por circular con un cañón en tiempos de guerras intestinas. El arma es requisada, usada en combate y expuesta luego en la fortaleza del Cerro.

Las enseñanzas del *catcher* griego se transforman en una importante fuente de trabajo para el genovés. Los espectadores lo desafían a pelear en las funciones, y es así que la lucha se transforma en el plato fuerte del espectáculo. El reglamento recomendaba: “Es prohibido poner los dedos en los ojos como de hacer uso de los dientes”, y también “Se avisa a los luchadores de no pegar cabezazos, no cometer acciones hostiles”.

Interesan en la historia del espectáculo rioplatense las andanzas de este ‘titán en el ring’ por su encuentro, en 1877, con los hermanos Podestá, quienes asomaban en ese entonces a los picaderos locales con sus habilidades acrobáticas.

La prehistoria de los Podestá

Raffetto contrata a los jóvenes hermanos uruguayos durante seis meses, para realizar una gira por el sur de la provincia de Buenos Aires, casi hasta la línea de fortines donde se percibía el olor de la amenaza del malón.

No sólo compartían estos grandes artistas los extremos de un contrato laboral y las vicisitudes de la peregrinación en desvencijados carretones —once llegaron a tener los Podestá años después—, sino además la sangre genovesa. Los padres de los actores uruguayos llegaron desde la tierra xeneize a Buenos Aires, ciudad de la que huyeron frente a la inminencia de la batalla de Caseros, cuando se corría el rumor de que las tropas de Urquiza iban a degollar a cuanto extranjero hallaran avicinado en la urbe.

Unos años después, en 1858, nace el tercer hijo, José Po-

Representación de Juan Moreira por la famosa compañía de los Podestá.



Este último, a quien Rubén Darío elogiara en su *Autobiografía*, llega a estas tierras en 1884. Con un estilo distinto al del clown criollo, el inglés nacido en Brighton en 1858 aparece en carteleros como "El rey de los clowns". Conoce el es-

Podestá, ya instalada la familia en Montevideo. Será el más famoso de los hermanos, el futuro "Pepino 88". Se mostró en su juventud como excelente nadador en las costas de los Pocitos y mejor acróbata en trapecios y aparatos de fabricación doméstica.

El adolescente Podestá instala un circo de barrio, en un galpón ubicado en Isla de Flores y Convención. Allí, junto a sus hermanos, ofrece diversas piruetas y números arriesgados. Alternaba en ese entonces el futuro cuñado y socio, Alejandro Scotti (1857), quien deleitaba al público del Barrio Sur con su 'crucifixión de Cristo', colgado de las argollas sólo con los dedos mayores. Scotti se asocia, años después, con Raffetto, y luego integrará la compañía Podestá-Scotti, de gran éxito popular.

Los Podestá atraían público en las dos capitales. Llegaron a recibir un premio en el mismísimo Teatro Colón, en un espectáculo a beneficio de los huérfanos de los batallones de Mitre, luego de acallarse las armas del estallido revolucionario. Allí son aplaudidos por la poderosa burguesía rioplatense y por los albaceas del poder político.

Un número de alto riesgo que practicaban Pepe y Pablo Podestá en un circo de 18 de Julio donde luego se levantara el Palacio Jackson, fue muy aplaudido en Buenos Aires. El 'vuelo de los cóndores', con Pepe volando por los trapecios y el pequeño Pablo montado a sus espaldas, dejó atónitos a los espectadores. Luego de ejecutada la prueba, y disminuida la tensión, arrojaron al picadero una lluvia de golosinas, sombreros, flores y cigarros.

Los dos rostros del payaso

Además del genovés Raffetto, dos fueron los payasos que conquistaron las plateas del fin de siglo: Pepino 88 y Frank Brown.

pañol y los niños lo aclaman cuando lanza golosinas de una cesta a las tribunas: "A mí, a mí Flon Blon" [sic]. Prepara un espectáculo en clave de sátira, en el que se propone como candidato al Congreso en plena campaña electoral de legisladores (1884), en Buenos Aires.

En 1893, cuando Marcelo Torcuato De Alvear participaba del levantamiento revolucionario, acudió Brown al campamento de Temperley donde estaban los rebeldes -un grupo de paisanos mal armados- e improvisó un espectáculo con reparto de cigarrillos para los alzados en armas.

Durante algún tiempo Brown trabajó en sociedad con los hermanos Podestá. De esa época es la anécdota que le cuenta Pablo a Vicente Salaverri, cuando el primero sufrió un accidente laboral y se "arrancó la cadera por completo": "Fue en Buenos Aires, en el San Martín, donde erigía su imperio cascabelero y frívolo Frank Brown. Trabajaba yo en los tres trapecios volantes. El calor hubo de traicionarme. No pude asir las manos al hierro, ascendí por sobre la plataforma, pasé por encima de la red y fui a dar a un corredor, donde quedé maltrecho. A más de la cadera habíame destrozado una pierna y un brazo. Recuerdo que cuando me conducían exhausto, el doctor Máximo Paz -que era en aquel entonces gobernador de La Plata- puso en una de mis manos un papel de cien pesos, compadecido sinceramente de mi infortunio".

Mayor infortunio tuvo el trapeicista catalán Enrique Caballé, cuando cayó de una altura de 8 metros en plena función y murió instantáneamente, una tarde de 1875 en Durazno, en la carpa de la compañía del francés Félix Henault. El empresario

Corio
Cristóbal y

José J. Podestá en Calandria, de Martiniano Leguizamón, en 1896.



decidió que un joven trapeceista montevideano sustituyera al infortunado español, José Podestá.

El trapeceista deviene en payaso y conforma un repertorio de canciones, letrillas y chistes vinculados a los tópicos de actualidad. Varios cancioneros del payaso oriental fueron publicados durante décadas: "Voy a decir alguna cosa / sobre los tipos del día / que con gran categoría / se la echan de literatos / siendo sólo unos pazguatos / enamorados por demás, / que si ven una mamá / con alguna de sus hijas, / los cara de lagartijas / le dicen alguna cosa: / Adiós pimpollo, ¡qué hermosa! / ¿Quién será el afortunado? / ¡Qué tipo desvergonzado! / la mamá furiosa grita / y ellos van con la varita / entre los dedos jugando... / sin un medio en el bolsillo / y la barriga silbando."

Además de sus habilidades de músico y cantante, Pepino 88 desarrollaba una suerte de espectáculo interactivo con el público, con quien dialogaba y a quien involucraba en su propuesta de humor.

Es un precursor de los personajes que encarnarán años después los capocómicos Luis Vittone, Enrique Muíño y Florencio Parravicini. Este último, después de despilfarrar una herencia y antes de ser el ídolo del público rioplatense, se gana la vida como tirador experto, en un número en el que desnuda a tiros a su partenaire, acertando a los broches de su vestido. No se cobraba entrada a este número que desafiaba a la muerte, aunque sí existía una "consumición mínima".

Juan Moreira, entre el picadero y el escenario

En 1884 la Compañía de los hermanos Carlo había tenido una excelente temporada circense. Los empresarios deseaban responder a la buena acogida del público con un número nue-

"Durante el período rosista, el teatro y las formas del espectáculo en general tuvieron un fuerte impulso y apoyo oficial; incluso se conformó una escuela de actores criollos.

Los federalistas veían además, con regocijo, al final de cada función, la quema de un judas con el nombre de algún unitario refugiado en Montevideo."

vo, original y de destaque en las carteleras. Surge así la idea de representar un drama gauchesco en el picadero, y se invita a Eduardo Gutiérrez —autor de novelas de folletín, verdaderos *best sellers* en la época— a preparar un guión para la pantomima *Juan Moreira*, basada en su novela homónima.

Contrataron a Pepe Podestá, exitoso payaso, buen jinete y cantor. Se preparó concienzudamente el espectáculo, con la dirección artística a cargo del maestro de coreografías Pratesi. Hasta 1886 se presentó con el auxilio de la gestualidad de los actores. Escenas como la del cepo, la pelea con la partida, los encuentros con Sardetti y don Francisco, se hacían

sin el auxilio de la palabra hablada. No obstante, se escuchaba la voz de Pepe cantando las décimas que comienzan: "El hondo pesar que siento / y ya el alma se desgarrar..."

Pocos años después, independizados los Podestá, José escribe un libreto en base a los diálogos de la novela y se representa el *Juan Moreira* parlante, con gran éxito en las carpas de ambas orillas. Baste saber que sólo en Montevideo se puso en escena 42 veces consecutivas en el año 1889. Para ello se habilitó un local ubicado en la esquina de Yaguarón y San José donde los Podestá actuaron con el asesoramiento del doctor Elías Regules.

La 'moreirización' del espectáculo circense es un hecho inquestionable en la última década del siglo XIX. Hasta surgen neologismos en el habla coloquial, como "amoreizarse", y en los partes policiales se registran expresiones como "por hacerse el Moreira fulano de tal está detenido".

Situaciones diversas suceden entre los concurrentes a la carpa. Una crónica de un diario argentino testimonia un incidente que se produce en Mercedes (Argentina) cuando se desarrolla la escena en la que Moreira trepa al muro del prostíbulo La

Circo y teatro

Primer circo Podestá-Scotti
(reconstrucción).



Estrella y es muerto por un
caballo de la Policía: "en el mo-
mento culminante un concu-
rrente a las gradas que venía
siguiendo con particular alha-
rraca el desarrollo de la pieza,
gritó con toda su voz: —¡ Ah,
cobarde! ¡ Así no se mata a un
nombre!, y se largó a la pista,
puñal en mano, resuelto a vér-
selas con el Chirino de
mentirijillas."

Los dramones gauchescos,
con mucha sangre corriendo
en el picadero, con heroicos
centauros criollos apechugan-
do el destino fatal, inundan
desde 1886 los escenarios de
teatrillos de barrio, los picaderos de circo de pueblo, para lue-
go llegar a los teatros renombrados de las ciudades.

Cuenta el escritor Eugenio López que el empresario Ra-
ffetto —ex payaso— le pidió en una oportunidad "un drama ter-
rible"; "me tenés que matar todos los milicos que puedas", le
dijo al guionista.

Las leyes de la oferta y la demanda del espectáculo masivo
se cumplían con absoluto rigor. El matrero solitario, el tano
malhumorado y la "costurerita que dio el mal paso" agotarían
en tres décadas sus propios modelos harto estereotipados.

Otros gauchos, como *Martín Fierro* adaptado a la escena
por Elías Regules y *Juan Cuello* preparado por Luis Mejías,
saturaron las arenas y las tablas. En 1896 se estrena *Calandria*,
comedia de costumbres del entrerriano Martiniano Leguiza-
món. Su protagonista marca el pasaje entre el gaucho matrero
y el campesino: "Calandria-Ya este pájaro murió / en la jaula
(por Lucía) / pero ha nacido, amigazos, / el criollo trabaja-
dor!..."

A esa altura, el modelo original de *Juan Moreira* ya había
sido reformulado muchas veces, agregándosele escenas y per-
sonajes, como por ejemplo el inefable Cocoliche. Según algu-
nas versiones el personaje nació de la improvisación de un es-

tudiante de Medicina que
acostumbraba ir a la carpa y a
los camarines. Una noche in-
gresó al picadero en plena fun-
ción del *Moreira*. El público
rió mucho con sus dichos y
payasadas improvisadas, pen-
sando que estaban previstas en
el libreto: "Ma quíame Fran-
chisque Cocoliche, e songo
cregollo gasta lo güese de la
taba e la canilla de lo caracu-
se, amique".

Los contenidos del sainete
criollo ya estaban perfilados. El
circo dio sus frutos y propició
las circunstancias para que ese
género teatral cuajara. La reite-

ración y el desgaste de sus recursos temáticos y escénicos provoca-
rían 30 años más tarde la declinación de la modalidad más pro-
ductiva del denominado "género chico criollo".

El 29 de mayo de 1930, un cronista bonaerense anotaba
que el sainete criollo *El conventillo de la Paloma*, de Alberto Va-
carezza, había registrado mil funciones, pero la obra se mante-
nía en cartel "no por el capricho del empresario, sino por el
público que concurre a verla". No obstante, el público había
comenzado a interesarse en un nuevo subgénero dramático que
aportaba una visión irónica de la vida, una mueca trágica junto
a la sonrisa compasiva, el desplazamiento de la realidad desde el
sesgo dolido de la carcajada.

El grotesco criollo dejó al descubierto la relatividad de los
valores, el amor, la solidaridad, meras máscaras que caen. La
crisis económica, los golpes de Estado y la pérdida de referen-
cias personales y sociales cuajan en la escena. Un personaje de
Relojero (1934) de Armando Discépolo dirá: "...el hombre es el
mismo siempre, bajo cualquier cielo, bajo cualquier fórmula:
una fiera que busca su bienestar."

(Continuará)
Gerardo Ciancio

MAXIMA VELOCIDAD



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



Más líneas de entrada y modems de mayor velocidad, para conectarse rápidamente y lograr una comunicación más fluida.



Mayor seguridad en las transmisiones, gracias al empleo de la más moderna tecnología en comunicaciones.



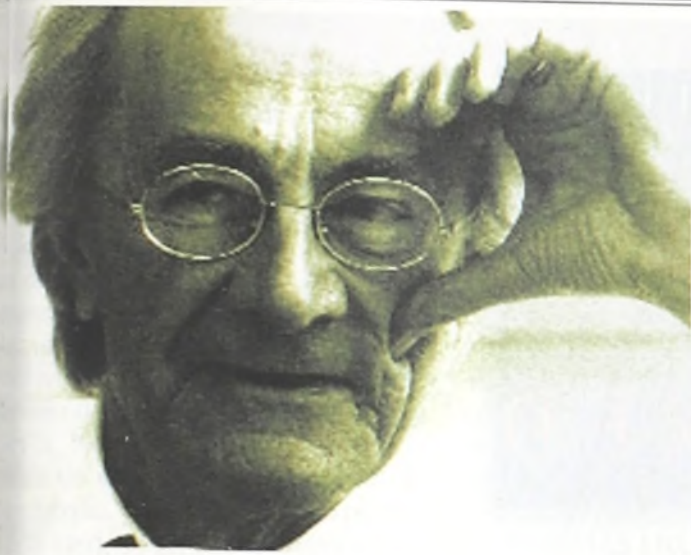
Posibilidad de utilizar el servicio desde cualquier lugar, simplemente con su nombre y contraseña.

LLAME AL 0800-1111 Y UNA PERSONA ESPECIALIZADA LO REGISTRARA AUTOMATICAMENTE EN URUGUAYNET, SIN TRAMITES NI DEMORAS.



UruguayNet

La industria del tercer milenio.



Fallece en París Jean-François Lyotard

El filósofo francés Jean-François Lyotard murió el pasado 20 de abril en París, víctima de una leucemia. Tenía 73 años. De entre su obra puede decirse que los textos más conocidos son *A partir de Marx y Freud* (1973), *La economía libidinal* (1974) y *La condición posmoderna* (1979).

Alumno de Merleau-Ponty, Lyotard empezó por reabrir un balance de la fenomenología y militó, junto con el también recientemente fallecido Cornelius Castoriadis, en el grupo Socialismo o Barbarie, que renovó el pensamiento de la izquierda desde perspectivas antitotalitarias. Durante los años setenta, en cambio, se deja llevar por el torbellino crítico de Mayo del 68 pero su análisis del poder se refugia en una crítica del lenguaje. Menos radical que Derrida, logra evitar que el furor deconstructivo le lleve a negar cualquier posibilidad de producir sentido. En 1979 se transforma en el pope del posmodernismo sin que eso signifique que se sienta cómodo dentro de esa glorificación del eclecticismo. Él mismo habla de "época helada de apabullante posmodernismo" para referirse a lo que queda tras la defunción de las utopías del siglo y su posterior explosión en centenares de pequeñas moralidades y placeres.

The people vs. Hit Man

El dictamen del pasado 21 de abril del Tribunal Supremo de Estados Unidos sobre el libro *Hit Man* abre las puertas a la persecución ante los tribunales de las obras de ficción o no ficción que inspiren asesinatos, según denunciaban los editores de libros y productores de películas. Y, por ejemplo, Oliver Stone, el autor de *Asesinos por naturaleza*, tiene por qué ponerse nervioso, ya que existen contra él varias demandas pendientes ante los tribunales norteamericanos.

La historia supera a la contada por los hermanos Coen en *Fargo*. Empezó hace cinco años en Silver Spring, un suburbio residencial de Washington, cuando Lawrence Horn decidió deshacerse de su esposa Mildred y su hijo Trevor ya que Mildred había logrado una indemnización de 1,7 millones de dólares en nombre de su hijo, de ocho años de edad, quien siendo tetrapléjico había sido mal atendido.



Horn le encargó el trabajo a un delincuente llamado James Perry, quien compró por correo *Hit Man*, un manual para cometer el asesinato perfecto, de autor anónimo y 130 páginas. Siguió meticulosamente el libro y mató a la esposa, el hijo y la enfermera que le cuidaba. Pero el crimen no fue perfecto. La Policía descubrió la similitud entre el triple asesinato y el libro, y rastreó la pista de sus compradores. Horn y Perry fueron detenidos, juzgados y condenados: el primero, a cadena perpetua; el sicario, a muerte.

Los familiares de las tres víctimas presentaron entonces una demanda civil contra Paladin, la editorial de Colorado que publicó *Hit Man*. Tras una larga peripecia legal, el asunto llegó al Tribunal Supremo, que dio curso a la tramitación de la demanda contra el editor, quien no podrá ampararse en la Primera Enmienda de la Constitución que garantiza la libertad de expresión ya que el libro "promueve el delito de asesinato" y "da instrucciones concretas" para cometerlo.



M I C R O



Brecht y el cine

En ocasión del centenario del nacimiento de Bertolt Brecht, el Instituto Goethe ha previsto una celebración infrecuente: dar a conocer sus creaciones en el campo del cine. Para ello se ha programado un ciclo de filmes que incluyen tanto la filmación de las puestas en escenas de Brecht con el Berliner Ensemble como películas dirigidas por el propio Brecht o realizadas con guión de su tutoría. Estos filmes se exhibirán en colaboración con Cinemateca Uruguaya y la Casa Berlolt Brecht entre el 7 y el 14 de mayo.

Concurso de guiones y Fondo de Factibilidad

El Instituto Nacional del Audiovisual (Reconquista 535 piso 8) pone a disposición de los interesados las bases del Concurso Nacional de Guiones para cine, televisión y video. La recepción de obras vence el 30 de junio. Por otra parte, el Fondo de Factibilidad otorgará fondos para dos largometrajes y para cinco obras de televisión y/o video. Los proyectos pueden presentarse hasta el 28 de agosto.

Violencia virtual, sangre real

No hay casi ninguna novela de temática criminal que pretenda ser actual y no incluya tecnología de punta en su desarrollo. Ese novel subgénero ha sido bautizado por las editoriales como "tecnothriller" o "thriller cibernético". En realidad se trata de una categoría tan amplia como difusa, en donde la tecnología puede ocupar distintos lugares: desde ser una simple constatación del involucramiento de ésta en lo cotidiano hasta ser el motor de la acción bajo la forma del criminal.

Una variante en la relación entre tecnología y crimen es la que ofrece la nueva y brillante novela del estadounidense Greg Iles, *Terror en la Red* (*Mortal Fear* en su título original). Tal y como ya han explotado otros libros y filmes, las posibilidades comunicacionales abiertas por Internet pueden tener una contracara: la intimidad del hogar puede ser invadida a través del monitor de la computadora. Y esta posibilidad es real: no somos pocos los que hemos experimentado la desagradable sensación de que alguien intenta penetrar en nuestra computadora mientras éste se encuentra *on-line*. Es una invasión que no por 'virtual' resulta menos agresiva que encontrar a un desconocido manipulando la cerradura de la puerta de calle de nuestra casa. Llevando esta posibilidad al extremo, se puede construir una interesante trama policial y eso es precisamente lo que hace Greg Iles. Pero eso en sí mismo no garantiza nada: la idea es actual y atractiva pero se puede hacer cualquier cosa con ella, inclusive una porquería.

Iles maneja el material en forma notable, volviendo ese temor en una sucesión de hechos escalofriantes y creíbles. Peor todavía, en sus manos esa posibilidad parece casi una espantosa certeza. La idea básica es ésta: cualquiera que sepa usar una computadora, tenga dinero, tiempo y esté lo suficientemente loco, puede hacer mucho daño a muchas personas. Y las posibilidades de que las autoridades lo atrapen rápidamente son bastante escasas.

Como se ha dicho en muchas oportunidades desde diversas tiendas ideológicas, la tecnología avanza mucho más rápido que la ética sobre su uso y posibilidades. Librada a una suerte de autorreproducción, limitada tan sólo por las leyes de mercado, la tecnología puede encontrarse en manos de casi cualquiera: el relativo bajo costo de los equipos informáticos de punta y la relativa riqueza de amplios sectores de los países desarrollados vuelve el planteo argumental de Iles algo tangible y temible.

Iles arma el 'puzzle' argumental en forma sólida, creando un protagonista, Harper Cole, pleno de ambigüedades morales, de historias sucias en el pasado, que sin embargo es sin duda alguna el



héroe del libro. El criminal, que a lo largo de la novela hace uso de diversos alias virtuales, es uno de los *serial killers* más sutiles y mejor realizados desde Patrick Bateman, el protagonista de *American Psycho*: sádico, inteligente y metódico, es tan fanático de la cultura alemana (nazis incluidos) como de su propio cuerpo, musculoso y lleno de cicatrices.

Un estilo parco, ágil y sumamente preciso logra que las más de quinientas cincuenta páginas de la novela se deslicen sin pausas ante los ávidos ojos del lector. Iles muestra en esto una deuda tanto con los escritores policiales duros como con Bret Easton Ellis (cuando se pone sádico, claro) y otros autores algo más comerciales. Pero, que no queden dudas, se trata de una novela que trata su asunto en forma deliberadamente antipática y sin concesiones a un género 'gran público'. Inclusive el aspecto 'amoroso' que acompaña el desarrollo de la anécdota criminal es trágico y logra pesar en la trama sin molestar o dispersar en lo más mínimo la quirúrgica violencia del libro.

Como en toda buena historia, *Terror en la Red* tiene una interesante galería de personajes secundarios, compuestos con pesos y matices específicos. Esto hace que la anécdota criminal gane densidad y verosimilitud, sustentándose en situaciones y actores realistas que, de no estar presentes, permitirían al lector precisar los posibles puntos flacos del procedimiento policial y del uso que se da a la tecnología en la novela. Lo que ocurre en cambio es que la riqueza de los diálogos y los sucesivos 'plots' dramáticos de la trama ocupan en todo momento la atención, haciendo parecer irrelevantes estas eventuales debilidades.

Iles, como muchos escritores, ha contado con una nutrida agenda de asesores para redactar su texto. A diferencia de buena parte de éstos, no flaquea en el balance entre la información y la tensión dramática, logrando una novela gélida y dura, en donde todo encaja en forma milimétrica.

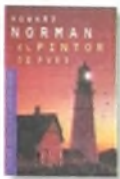
Si está considerando conectarse a Internet, no lea este libro: le van a dar ganas de volver a pintar animalitos en la pared de su cueva en Altamira y olvidarse de que las computadoras existen. *Terror en la Red* atemoriza tanto como un encuentro con un cirujano loco con un bisturí en la mano en un hospital desierto. De noche.

Fernando Santullo Barrio

TERROR EN LA RED - Greg Iles - Emecé Editores - Buenos Aires, 1998 - 558 págs. - Distribuye Emecé.

EL PINTOR DE AVES - Howard Norman - Emecé - Bs. As., 1998 - 248 págs. - Distribuye Emecé.

Finalista del National Book Award y primera novela de Norman en la que narra la historia de Fañin, un pintor de aves que se convierte en asesino del guardián del faro. Con una prosa clara y sencilla, Norman teje un relato con la textura de una fábula y la densidad de la tragedia. Quién es el asesino parece, en este caso, no ser lo más importante.



últimos tiempos a la denuncia político-económica. En el presente libro, se recoge una serie de conversaciones que en los últimos años sostuvo con uno de sus más estrechos colaboradores, en donde se repasan y analizan temas como la pérdida de los derechos sociales, el terrorismo, el 'capitalismo depredador', el poder de las grandes empresas, entre otros, punzantes y comprometidos.

POEMAS FRUGÁLICOS 3 - Herbert Abimorad - Trilce - Montevideo, 1998 - 126 págs. - Distribuye Trilce.

En el presente volumen, Abimorad reúne tanto poemas de sus libros anteriores -algunos modificados- y otros de su más reciente creación que no han sido publicados con anterioridad. Breves y frugales (como parece indicar el título), los poemas de Abimorad se acercan a la forma aforística y conceptual.



TODO LO SÓLIDO SE DESVANECE EN EL AIRE. La experiencia de la modernidad - Marshall Berman - Siglo XXI editores - México, 1997 - 386 págs. - Distribuye Aletea.



Originalmente publicado en 1982, este polémico e interesantísimo trabajo del teórico norteamericano Marshall Berman sigue siendo, al día de hoy, uno de los más destacados abordajes dentro del corpus de obras dedicadas a indagar en la Modernidad como constructo histórico. Inhala en Montevideo durante los últimos años, afortunadamente ha sido ahora reeditado. Berman intenta examinar la significación de la palabra "modernidad" y "moderno", discutir periodizaciones y alcances, permitirse hipótesis, dudas y cuestionamientos sobre si es posible hablar (y cómo reconocer) preocupaciones específicamente 'modernas'. De la mano de textos literarios (Goethe, Baudelaire...), otros filosóficos (de Marx, fundamentalmente), el libro se preocupa también por investigar la historia de la arquitectura y el paisaje urbanístico modernos en busca de iconos y representaciones simbólicas claves.

Irrupciones / (108)

L e v r e r o

Literatura, literatos, libros (4/?)

Esta serie de reflexiones partía de la necesidad de encontrar un camino para que los escritores aficionados (*amateurs*, los que escriben por necesidad visceral) tuvieran la posibilidad de darse a conocer, al menos entre sus cofrades. Las editoriales nacionales no están publicando narrativa inédita, y al parecer tampoco lo hacen las multinacionales de origen español que han copado la plaza nacional; sospecho que no se animan a publicar autores inéditos, porque antes prefieren incluso refritos de autores con cierta trayectoria.

Lo único que aparecía como posible y deseable para estos autores inéditos era la autoedición, o la publicación en Internet -la gran solución de los poetas, que ahora se extiende a los prosistas.

Paralelamente a estos artículos, hubo un breve intercambio de mensajes por correo electrónico con mi editor, Pablo Harari. Me parecía poco ético hablar de los editores en general sin decir de ellos nada demasiado gradable, y que Pablo se enterara recién al verlo publicado, de modo que le envié un adelanto. En un *mail* que responde no sin cierto enojo a mis provocativas reflexiones, dice, entre otras cosas:

"Creo que caés -por pasión- en el maniqueísmo de escritor bueno vs. editor malo. Yo te aseguro que hay, entre esos dos términos, todas las combinaciones posibles. Y debe haber -sin dudas- editores muertos de hambre de la misma manera que debe haber ferreteros y escultores... aparte de tantos y tantos escritores que fueron y son editores. Citás a Kafka... no creo que habríamos sabido de su existencia si no hubiera sido porque -contra sus deseos- un editor se encargó de publicar su obra.

En breve: no caigo en el maniqueísmo contrario ya que para mí lo

MÁS importante es el creador y no el editor, ya que creación siempre hubo (y habrá!) mientras que editores, al menos como los describís vos, no.

En cuanto a separar literatura de libro creo que es pertinente ya que, si así no fuera, aquello que no tuviese forma de libro no sería literatura. El problema es que los escritores tienen *necesidad* de ser publicados (libro, revista, web, etc.) para que su obra se realice. El soporte cambia con las épocas pero la finalidad no. La relación conflictiva creador/publicista existe desde el momento en que ambos se precisan; es un tironeo de poderes. La solución es la existencia de reglas de juego claras y justas. No está en la autoedición o en la ausencia de derechos de autor: eso es crear clubes o ghetos."

Más allá de alguna discrepancia, todo lo que dice Pablo es muy atendible, y lo es especialmente la reflexión de que el autor necesita del editor, cualquiera sea el soporte material del texto. En realidad, para el autor es un gran alivio no tener que usar demasiado esa parte de la mente que se ocupa de los negocios prácticos.

La cuestión es: cómo hacemos para que el editor vuelva a cumplir su función en lo que respecta a la narrativa.

En eso estábamos, cuando recibo una gran sorpresa: me llega un boletín de la Editorial Trilce, dirigida por Pablo Harari, y allí veo que se comenta la existencia de esta serie de artículos e incluso se recomienda su lectura. Entre otras cosas, dice Pablo: "...coincidimos en lo esencial: hay que dar oportunidades para que sean editados quienes nunca lo han hecho antes, superando el 'mercantilismo' de la industria editorial."

De modo que en este panorama no todo es tinieblas, y entre los editores hay algún caballero... Es cuestión de seguir pensando y dialogando.

Buenas nuevas de la diáspora

La dispersión de músicos nacionales por el mundo entero ("uruguayos, uruguayos, dónde fueron a parar...") no es un fenómeno novedoso, y sin embargo, cada vez que llega un trabajo discográfico de alguno de ellos desde el exterior, nos sorprendemos. Todos sabemos que esa suerte de expulsión que el país ejerce con algunos de sus hijos no es patrimonio sólo de los músicos, pero convengamos que de todas maneras, éste es uno de los sectores más castigado (¿o beneficiado?) en ese sentido.

Si consideramos a los buenos instrumentistas con afinidad por el jazz o la 'fusión', siete de cada diez han fijado su residencia en Argentina, Europa o Estados Unidos. El ejemplo más notorio es Hugo Fattoruso, pero 'a la sombra' de Hugo hay una lista interminable que abarca gente desde los 25 a los 60 años. Bingert, Alderotti, Bedó, Beledo, Michelin, Faluóttico, Amuedo, Guillermo Hill, Roberto Pereda, Eduardo Márquez, Freddy Ramos,

Beto Satragni, etcétera. Sobreviven con distinta suerte, pero lo hacen de y gracias a la música, cosa harto difícil en Uruguay. Se fueron porque era la única forma de seguir profesando su 'religión'.

Si bien todos son profesionales que acompañan a diversos artistas, muchos de ellos guardan como reducto sagrado el espacio de sus propias composiciones, de su propuesta de identidad artística, en definitiva. El camino no es fácil, pero con esfuerzo y persistencia algunos llegan a un punto imprescindible: la edición de un primer disco compacto que oficie de carta de presentación. Son por lo general trabajos de producción independiente con escasa distribución y/o difusión, pero no obstante, musicalmente muy buenos y cuidados.

Tal es el caso de *Take One / Toma Uno* del bajista Juan San Martín, editado en Madrid a comienzos de 1998 y que el propio músico ha traído estos días en sus maletas. El disco contiene ocho composiciones propias y un arreglo de un tema inédito de Hugo Fattoruso. En casi una hora de música, el escucha puede apreciar una unidad y coherencia estéticas en parte logradas por la utilización de un sonido



muy cool y refinado, que se sustentan en un trío que ensambla con gran precisión. De la audición de este trabajo, resulta claro que los tres

músicos han comenzado a transitar por la senda de la madurez artística: José San Martín, hermano menor de Juan, confiando su altísimo nivel técnico como baterista, Coco Fernández, ex tecladista 'eléctrico' de Delanuka, realizando un performance asombroso en piano acústico (un timbre insustituible para una propuesta como la de *Take One*), y el propio Juan en bajo eléctrico, con un toque preciso y delicado, haciendo uso del virtuosismo sólo cuando es necesario. Aunque es notoria la presencia del candombe, el mambo y algún 'aire' español, el tratamiento casi jazzístico del material le da un diseño sonoro que lo pone a salvo de los lugares comunes en los que caen, a veces, las bandas locales que practican esta zona de la música instrumental.

Eduardo Rolan

TAKE ONE / TOMA UNO - Juan San Martín
- Producciones Adolfo Rivero - 1998.

Gusto a poco

Cuando Sugar Ray sacó a la calle su disco debut en 1995, parecía que el pequeño hueco sonoro que quedaba entre los Red Hot Chili Peppers, Rage Against the Machine y los Beastie Boys había sido ocupado por alguien con cerebro, humor y buen gusto. También era cierto que buena parte de sus canciones aparecían impregnadas por un aire decididamente *made in California* que por momentos los hacía coquetear con el glam metal de grupos como Poison o Motley Crüe. Pues bien, en su nuevo disco Sugar Ray ha desarrollado en forma extrema su parecido con esos grupos, que con su aspecto de tía cincuentona recién salida de la peluquería hicieran las delicias de chicas y chicos a fines de los ochenta.

Varios de los mejores aspectos de su disco previo han sido olvidados, quedando tan sólo en dos o tres canciones la rabiosa mezcla de hip-hop y metal que los caracterizará. El hardcore en clave paródica sigue presente pero ahora pesa más la parodia que la canción, por lo que el resultado suele ser más bien pobre. Tampoco aparece el soul

radical que habían practicado en forma notable hace un par de años.

Lo que Sugar Ray sí brinda en forma generosa es un conjunto de canciones pesadas y algo repetitivas que, para colmo de males, deben cargar con las casi siempre feas melodías 'glam' de Mark McGrath, el hermoso cantante de la banda. Los únicos momentos vocales que valen la pena son aquellos en donde McGrath fuerza su garganta al extremo o en donde sus melodías suenan al viejo Clash, cosa que no ocurre muy a menudo.

Sólo el primer single 'Fly', 'Stand and deliver' (un clásico de Adam and the Ants, muy bueno versionado por quien sea), 'Breathe', 'RPM' y especialmente 'Anyone' levantan el nivel en un disco que hace preguntarse por qué Sugar Ray decidió seguir el camino menos atractivo de todos los que había abierto con su excelente debut.

Esto no quiere decir que la banda sea mala; al contrario, sus arreglos son efectivos, sue-



nan bien ensamblados, hacen buenos riffs y por momentos parecen estar buscando algo nuevo. Es sólo que Sugar Ray había creado una gran expectativa con su disco previo y en este *Flooded* la creatividad parece en-

contrarse en un nivel más bajo que hace algún tiempo.

Después de oír el disco una y otra vez queda la sensación de que lo que comenzó como parodia de diversos géneros, terminó copando el sonido y las intenciones del grupo. Si éste fuera un disco de Motley Crüe, sería lo mejor que jamás habrían hecho, pero como el trabajo de una banda que debutó como lo hizo Sugar Ray hace tres años, parece poca cosa. De todas formas, se trata de música bastante más novedosa y arriesgada que la que emiten las FM que supuestamente se especializan en rock.

Fernando Santullo Barrio

SUGAR RAY - Flooded - Lava/Atlantic - 1997.

Delicias de la violación

Matar o dejarse morir por una carta, desomarse el corazón por un mensaje indifente firmado por la persona amada, son cosmbres que de alguna forma caducaron con desfallecimiento de la epístola. *Las cuitas del en Werther*, una novela epistolar, legó la enfermedad del siglo XIX, pero ya Sherlock Holmes, todavía decimonónico, prefería la frialdad y concisión del telegrama. Es obvio que la aceleración que los medios de comunicación impusieron al mundo aniquiló aquel arjivo de sentimentalinas, devociones y rencores que se leían en forma de carta. Y también es evidente que, para sentir de la manera en que lo hacían los héroes y heroínas de la novela epistolar, era menester encastillarse en el ocio —algo que los burgeses que hicieron el siglo XIX consideraron decadente, cuando no inmoral.

De todos modos, pasado el furor antiaristocratizante con el que principiaron las democracias —y tal vez a favor del vértigo de nuestros días— la morosidad de una novela epistolar como *Las relaciones peligrosas* aún resulta regocijante y las tres exitosas versiones cinematográficas que ha generado son una prueba de que el repertorio de villanos, palpi-

taciones y *necessaires*, que se reactualiza con cada lectura, regala cierta dosis de melancolía por todo ese *dolce far niente* que enterró la industrialización. De todos modos, más allá del disfrute arqueológico, la obra maestra de Choderlos de Laclos, publicada en 1782, dio con un par de claves que la mantienen como una narración muy superior a las versiones de pantalla. Está en el relato de Laclos ese placer (irrepetible en el celuloide) que confunde al lector de cualquier clase y edad con los personajes implicados, que es el de fisionomear, el de traspasar pudores, el de violar la privacidad.

Al leer una novela epistolar se está interfiriendo con la intimidad ajena. El ojo, más que detenerse en la página, se incrusta en una cerradura y visita los escarceos de los amantes (caricias que son apenas sugeridas, casi nunca contadas), sopesa juramentos que no habrán de cumplirse y vigila cómo los designios de los dos demiurgos del relato, Madame de Merteuil y el Vizconde de Valmont, se van cumpliendo hasta que, con justicia poética, la catástrofe recae sobre aquellos que,



manejando correspondencia propia y ajena, quisieron usurpar el lugar de un dios.

Pero el lector no es más inocente que Merteuil o que el vizconde, porque participa del ejercicio de profanación. Aprende que no hay mejor voyeurismo que —porque el alma no se enajena por teléfono, pero sí en la escritura— confiscar con una leída las almas que se abandonaron en una carta, piratear sus secretos y profanar sus *necessaires*.

Hoy, esta nueva e instantánea comunicación que da el correo electrónico tal vez haya generado bucaneros de la correspondencia virtual. Pero lo cierto es que este nuevo correo —que hace explotar la letra y el tiempo— todavía es pura entropía y caos. Falta un nuevo Laclos que pueda darle, al desparramo de la comunicación, la armonía de la novela.

Amir Hamed

Tiempo privado



R e h e r m a n n

Nadie habrá dejado de observar que últimamente los edificios no dan la hora. Antes de la invención del astrolabio —palabra que significa “buscar las estrellas”— las ventanas de algunas construcciones servían no tanto para ver hacia fuera como para permitir que los astros entraran al edificio. Son conocidos los observatorios astronómicos del antiguo Oriente y de la América precolombina (por ejemplo, el Caracol, que indica los cambios de estación). Pero más interesantes parecen los palacios o los templos destinados a otros fines, pero que igualmente marcaban el paso de las estrellas por el firmamento, es decir, el transcurso del tiempo.

Es cierto que basta mirar la sombra de un reloj, en su circulación lenta a lo largo del día, para ver ese movimiento; pero para ello se requiere cierto tipo de conocimiento por parte del observador. En cambio, algunos edificios antiguos, como el Satunsat de Oxkintok, en Yucatán, un laberinto de tres pisos levantado en el lugar exacto donde la humanidad llegó a la Tierra, o la catedral de Chartres, tienen dispositivos que ponen en inmediata evidencia la conexión con las estrellas. En el Satunsat, unas

ventanitas estrechas en las paredes muy gruesas de piedra permiten la entrada de un rayo de sol solamente en los equinoccios y los solsticios; en Chartres, una gota de sol toca un clavo incrustado en una losa del pavimento, a las trece horas y cincuenta minutos del 21 de junio.

En esos casos —y unos cuantos más— el observador ve, sin mediación de conocimiento especializado alguno, una situación que ayer no se daba, y que no se dará mañana. Es un contacto entre la obra humana y la obra cósmica. Da la impresión que el edificio fue colocado en un sitio especial, donde ocurre un hecho único. Con el correr de la historia, la percepción del transcurso del tiempo se ha ido convencionalizando progresivamente, hasta convertirse en una norma que se percibe como arbitraria.

Desde siempre ha habido especialistas que se procuraban instrumentos para medir el paso del tiempo. La gente común, en cambio, se contentaba con la certeza —a veces cuestionada— de que después de la noche vendría el día. Pero poco a poco, todos se fueron acostumbrando a medir el tiempo mirando un edificio, sobre todo en Occidente. Los monasterios benedictinos

impusieron la costumbre de observar determinadas horas convencionales de oración, que, cuando las iglesias incorporaron los campanarios, se difundieron rápidamente. Luego, con la invención de los relojes mecánicos, ¿qué mejor lugar que un campanario para colocar un gran reloj a la vista del pueblo? En los países nórdicos, donde las corporaciones comerciales e industriales imponían el protagonismo de sus edificios sobre los eclesiásticos, los relojes se colocaron en sus torres. En todo caso, se trataba de edificios que representaban a la comunidad.

Ahora no hay relojes en los campanarios, entre otras razones porque ya no se construyen campanarios. Tampoco hay edificios que representen a la comunidad, como en otros tiempos lo hacía una sede gremial o el ayuntamiento. Y desde que el joyero Cartier inventó el reloj pulsera para su amigo el aviador Santos Dumont, nadie prescinde de esa especie de collar de siervo que se usa en la muñeca. Para ver cómo pasa el tiempo, no miramos la ciudad, sino a nosotros mismos. Y vivimos nerviosos cuidando de que no atrase.



Martin Amis entrevistado por Will Self

Will Self: Lo que me llamó la atención acerca de la reversión del tiempo y la causalidad en *La flecha del tiempo* fue esa idea de que una vez que has llegado a cierta meseta, la muerte empieza a chuparte.

Martin Amis: Quién sabe cuándo sucede—sucede llegando a los cuarenta—, pero sucede. De pronto te das cuenta, tanto como persona como como escritor—de que estás cambiando de decir “Hola” a decir “Adiós”. Y tal como dije en *Campos de Londres*, es un trabajo a tiempo completo: la muerte. Realmente debes dislocarte el cuello para mirar en otra dirección porque es muy patente y no estaba tan de manifiesto antes. Estabas intelectualmente persuadido de que ibas a morir pero no era una realidad. [...]

W. S.: Ésa es la idea de Dostoievski de la suspensión de una ejecución ¿no? Que nunca realmente se aprecia lo esencial—una de tus palabras favoritas—, lo común de tu existencia, hasta que está amenazada.

M. A.: El asunto es que si vas en sentido contrario sabes exactamente hasta dónde has ido. Cuando a Anthony Burgess le dijeron que tenía un año de vida—y escribió 15 novelas para dar a su esposa algo con que mantenerse—dijo que tenía una sensación de deleite. Porque nunca antes

habría estado seguro de que fuera a vivir...

W. S.: ...Que no sería atropellado por un auto... Acerca de las reacciones críticas frente a *La flecha del tiempo*. Creo que fueron tremendamente injustas.

M. A.: Entre mis amigos escritores soy considerado una especie de tirano de la indiferencia. No me importan las reseñas. Algunos de mis amigos escritores se quedarían en posición fetal por 8 horas luego de recibir una reseña tibia. Y siempre les tomo el pelo por eso. Tenía una carcaza—tengo una carcaza para esto— simplemente porque soy el hijo de un escritor. Creo que eso a través de varios procesos complejos te crea una carcaza. Ser un escritor es ser alguien cuyos pensamientos solitarios resultan tener algún interés general. Lo que es algo extraordinario pero nunca me llamó la atención porque mi padre lo hacía. Por lo tanto no soy tan frágil como la gente que llega hasta allí por sí mismo. Cuando estaba enojado por alguna de las reseñas de ese libro, mis amigos escritores decían “Bueno, ahí lo tienes. Ahora sabes cómo es.” Y yo decía “Vamos, no sean malos. Ustedes nunca

fueron acusados de aprovecharse de la matanza de Auschwitz como yo. No han sido cuestionados en su integridad básica—no me que un cuestionamiento burlón”. Por lo que considero que ha ido más allá de lo que uno considera la crítica normal. La acusación de no tener talento uno se la saca de arriba como a un moscón en una tarde de verano. Pero yo he dicho que estaba entrometiéndome blasfematoriamente para mi propio provecho. Por supuesto que te levantas furioso a las 3 de la mañana. Te levantas sintiéndote un “hijo de puta”. Entré en correspondencia—cosa que nunca había hecho antes—con el reseñador del *Spectator* quien había puesto todas esas cosas. Realmente sólo como un medio de desahogo. Sin embargo, el libro no recibió esa reacción en Norteamérica, donde se supone que son más protectores con ese tema. En realidad mi impresión general es que cuanto más alguien sabe sobre el Holocausto, más le gusta el libro. [...]

W. S.: ¿Tienes alguna idea acerca de la relación entre las drogas y la inspiración creativa, la *machine à penser*?

M. A.: Soy una persona que muy habitualmente usa drogas pero muy tímido al respecto. Creo que es bueno para tomar notas, pero no para el lado ejecutivo del asunto. Bueno para las ideas, pero no para desarrollarlas.

W. S.: Es lo que se puede decir acerca de Burroughs: que ha abandonado la torre de control.

M. A.: Sí. Pienso que si estás seriamente involucrado con las drogas, entonces las drogas serán tu tema, y tendrás que buscar a tu alrededor un método, una forma de escribir sobre drogas que tenga al mismo tiempo que ver con ellas.

W. S.: Creo que eso es cierto aplicado a mi persona. Soy un escritor-adicto-a-las-drogas en ese sentido. Pero creo que lo que es notorio acerca de la marihuana es que produce esa especie de sinestesia conceptual: 'escuchas olores' a nivel de las ideas. Produce esos espirales conceptuales. Y creo que son interesantes. He escrito habiendo fumado y no habiéndolo hecho y creo que hay una especie de factor 'x'.

M. A.: ¿Cuál es la diferencia? ¿Es toda la operación diferente? Porque cuando estoy escribiendo un párrafo que está terminado quiero estar fresco. Aun el alcohol no es bueno...

W. S.: No, el alcohol no es una droga para trabajar. Bueno, yo escribí *Cock & Bull* enteramente bajo los efectos del hashish. Fumando todo el día, todos los días, en Marruecos el ambiente es muy diferente. En Inglaterra —estoy de acuerdo— no podría haber finalizado ni un párrafo habiendo fumado.

M. A.: Todo el día, todos los días, ¿cuántos días?

W. S.: Bueno, escribí casi toda la primera parte en unos diez días. Pero a pesar de que tú dices que la usas habitual pero tímidamente, en *Dead Babies* tu evocación de un estado de conciencia saturado por el uso de drogas es muy exacto. En un momento cuando uno de tus personajes enciende un porro tú dices "el humo del hash se ha vuelto como el aire para él".

M. A.: Sí, bueno, eso refleja el terror en-

gendrado por mis cuatro encuentros con el LSD, y el único con MDA, durante mi último año en Oxford. Dos de los viajes fueron buenos y dos fueron malos.

W. S.: ¿Muerte del ego?

M. A.: Bueno, realmente no sé qué pasó, sólo sé de los horrores. Pero entiendo a qué se refiere Hunter Thompson al comienzo de *Fear and Loathing*, cuando esos dos veteranos están tomando cócteles y alucinando en el bar, y están tan habituados a los horrores que dice: un veterano si mira hacia abajo y ve a su abuela en miniatura trepando por su muslo con un cuchillo entre los dientes, no pensará mucho en ello. Allí están —esos veteranos— viendo a toda esa gente en un horrible bar de Las Vegas como si fueran dinosaurios comiéndose unos a otros. Están bebiendo y fumando, y diciéndose uno a otro: "Jesús, ¿has visto a ese pterodáctilo, has visto tanta sangre junta en toda tu vida?". Pero están completamente calmos. Nunca logré algo así llegado ese extremo. [...]

W. S.: Quisiera hablar un poco acerca de tu deseo y tu libertad —que envidio— de reconocer a tus mentores dentro de tu propio trabajo. Algo que encontraría muy difícil de hacer —particularmente con Nabokov. Estoy pensando particularmente en ese par de pasajes en *Campos de Londres*, donde específicamente te refieres a como crees que Nabokov hubiera resuelto la situación. ¿Son tus mentores espectrales, fantasmales una pared contra la imagen romántica, autodestructiva del escritor?

M. A.: Estoy mucho más contento de reconocerlos en mis libros ahora que no son influencias, sino inspiración. Y eso es un definitivo rito de pasaje: cuando dejan de ser una cosa comienzan a ser la otra.

W. S.: ¿Es un sentimiento —y aquí estoy patinando sobre hielo fino— de que ahora son tus pares?

M. A.: No. Absolutamente no. Es tomar a Nabokov y a Bellow como ejemplos —el sentir que nunca más les robaré una frase de ellos para escapar de una situación difícil. La base de todo plagio es sentir la seguridad que brinda la presencia de otro escritor en tu trabajo, porque todo el mundo

sabe que ellos son buenos. Por lo tanto, si puedo tener un poquito de ellos en mi trabajo, le va a dar un poco de resistencia. Pero por supuesto que no es así; es un poco de debilidad. Pero ahora tengo un sentimiento cada vez mayor de que cuando suscribo una escena determinada o una descripción, no pienso demasiado en cómo la harían ellos. Sólo pensar que ellos lo han hecho, que puede ser hecho y puede ser hecho de una forma nueva. Entonces es sólo un sentimiento de una cierta presencia amistosa. [...]

W. S.: Es interesante que en tu introducción a la nueva edición de *Lolita* defiendes el libro en el campo de lo moral. ¿Estás siendo un poco perverso?

M. A.: Hay algo edípico en esto. Mi padre escribió un ensayo sobre el libro, atacándolo en el campo de lo moral. El proclamó absurdamente que no había distancia entre Nabokov y Humbert Humbert. Él dijo, ya sabes, que si escuchas a Pnin es el mismo estilo, por lo tanto no hay duda de que todo es Nabokov, es la voz de Nabokov sin adornos.

W. S.: Entonces, ¿es muy edípico?

M. A.: ...Sí, lo es. Debo darle a mi padre ese escrito y decirle "¡Tomá!". Pero lo que también me indujo fue algo que leí que un amigo mío escribió recientemente. Un agudo y muy inteligente lector, Craig Raine. Él dijo que el final fue plantado allí para justificar el alboroto priápico que ha estado desarrollándose por 250 páginas. Y yo pensé, no, no, no. Está a lo largo de toda la novela. Creo que es la verdad de la novela, de que él tiene un control moral maravillosamente sutil a lo largo y ancho de la misma. Él previó por anticipado todas y cada una de las objeciones morales posibles desde la página uno de la novela.

(*) Extraído de *The Mississippi Review*, Octubre, 1993.

(II) Uvas



M a r o s a

Hay diversos tipos de uva. Uva negra, morada, blanca, aunque ésta, en verdad, es verde, celeste. Dicen uva Blanca, y yo miro, y es Verde o Celeste. Las hojas son triangulares, irregulares, secas. Murmuran con el viento; pero, por lo general, están inmóviles. Me voy por el jardín de uvas; miro hacia atrás con miedo de que me persigan; pero nadie viene. Continúo en el viñedo inmensura-

ble, que es cada vez más estrecho, y es más ancho. Casi nunca toco uno de esos granos, tomo una gota de ese néctar. Sólo el paseo entre las hojas, los racimos blancos, rosados y plateados.

Mientras, cae la tarde, se enciende la luna, de golpe, como un fuego, y en la sombra, hay dos seres que se enlazan, y no sé si son tigres, son abejas.



José Pampín