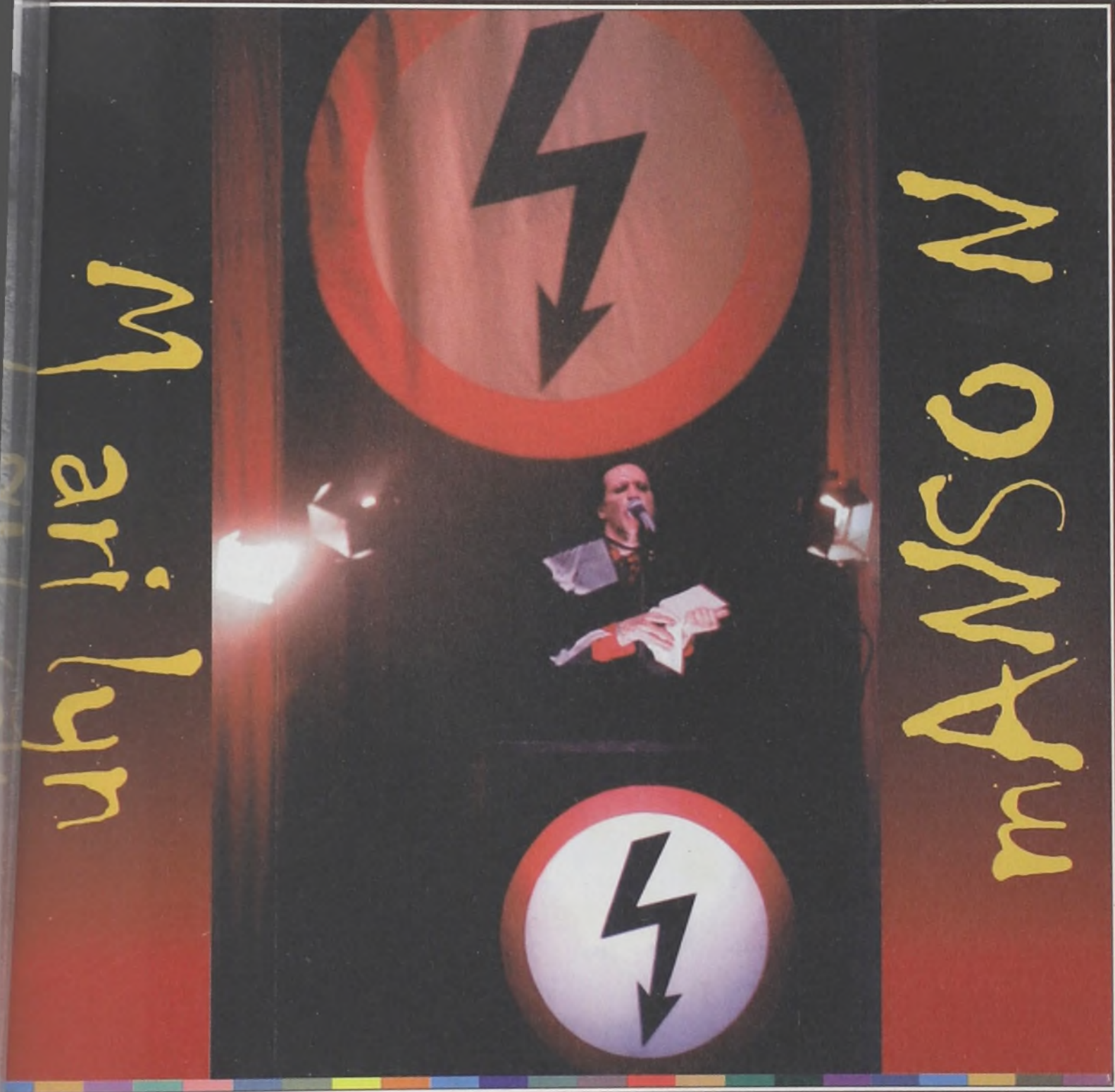


n s o m n a



arata Cultural de Posdata. N° 27. Viernes 26 de junio de 1998



27

Dossier: Marilyn Manson (p 1 a 6) / **Anima Mundi:** (p 8) / **Libros:** A salto de mata de Paul Auster (p 9), El vuelo de Maldoror (antología) (p 10) / **Tinta fresca:** (p 10) / **Poslecturas:** El libro de Job (p 11) / **Rehermann** (p 11) / **Discos:** Los cuartetos de Philip Glass por el Kronos Quartet (p 12) / **Nota:** Entrevista con el maestro José Serebrier (p 13 a 15) / **Golpe de ojo:** José Pampín (p 16).

EE 11 áá ngg e L e AA íí dd o





Marilyn Manson quiere cambiar el mundo; quiere ofrecerse como sacrificio para expiarlo de sus pecados y crear una nueva inocencia. Marilyn Manson parece salido de la peor pesadilla. Es el líder de una banda de rock industrial que lleva su nombre y que, curiosamente, se ha dado a conocer más por su imagen que por su música. El Reverendo (apodo utilizado por sus fans) lee la palabra de Dios en sus conciertos, reflexiona sobre ella y una a una, arranca las páginas de la Biblia. Marilyn Manson dice ser un espejo de lo que la sociedad es: "en el mundo que yo ansío, Marilyn Manson no es necesario, pero ése no es el mundo en que vivimos".

Mari ly n mANSO N

Desde su niñez, Brian Warner (Marilyn Manson) asistió a iglesias cristianas. El Apocalipsis era un tema recurrente en sus clases. Sus profesores manifestaban sus ideas como un hecho ineludible dictado por la Biblia y cerrado a la interpretación: cuando el apocalipsis llegue, todos morirán e irán al Cielo, a excepción de aquellos que tengan la marca de la Bestia. El Apocalipsis narra la vuelta de la esquina, sostenían mientras exponían las imágenes de ello. En esa época Brian comenzó a tener pesadillas que continúan hasta hoy. Aterrorizado por la idea del fin del mundo y el Anticristo, se obsesionó con ella y con la posibilidad de la mercadería, al punto de interrogarse qué pasaría si descubriera que es el Anticristo o si él tuviera las marcas en un lugar que no podía ver. En una ocasión, Brian llevó a la escuela una de sus poses más preciadas, una foto que había tomado su abuela, cuando viajaba en un avión, en la que parecía haber un ángel entre las nubes. Cuando en todo lo que le habían enseñado sobre el Cielo, Brian fue entusiasmado con la idea de compartirla con sus profesores. Pero cuando ellos dijeron que se trataba de una burla y lo expulsaron de vuelta a casa por blasfemo. "Fue mi intento más honesto de encajar en su idea de Cristiandad, de probar mi conexión con sus creencias y fui castigado por ello. [...] Las semillas de lo que hoy hoy habían sido plantadas." Días después, durante una clase de ética, Brian escribió: "Nadie nace tonto; los tontos son enseñados y ayudados a crecer como maleza por instituciones como la cristiandad". Convertido ya en Marilyn Manson declararía: "El mundo que yo ansío, de modo extraño, los que más influyeron en mi vida fueron los cristianos. Ahora que tengo una banda, que me ofrecen tanta resistencia y publicidad me ha hecho mu-

cho más grande de lo que ellos nunca hubieran querido. [...] El fin del mundo fue algo que me fascinó desde los 13 años porque siempre me decían que estaba por llegar. Cuando finalmente me di cuenta de que no era cierto, creo que me convertí en lo que antes me daba miedo".

Deformografía

"¿Por qué la gente desea ser hermosa? Para ser amados, aceptados, terminar con su miedo a ser excluidos. Después de años de no ser aceptado me di cuenta, ¿por qué no crear tu propio estándar y dejar que sean otros los aceptados o rechazados por ti? Nosotros hemos revertido toda la idea del fascismo de la belleza y la hemos reemplazado por nuestro propio estándar. La destruimos para crear un nuevo camino." M. M.

La primera aspiración de Brian Warner fue ser escritor. Envío cuentos, novelas y poesías a diferentes publicaciones, logrando, tras varios intentos fallidos, que un par de ellas se publicaran. Estudió periodismo y teatro. Trabajó como periodista musical, entrevistando a Debbie Harry, Malcolm McLaren, y a los Red Hot Chili Peppers, entre otros. "Estaba frustrado con mi trabajo. El problema no era las revistas ni mi forma de escribir, sino los propios músicos. Cada entrevista que hacía, más me desilusionaba. Nadie tenía nada que decir. Quería estar del otro lado del grabador." Admirador de Nine Inch Nails, publicó un artículo sobre su líder, Trent Reznor, sin imaginar que ése sería el comienzo de una larga amistad. Cuando Marilyn Manson haya sido crea-

DEAD TO THE WORLD TOUR

THE TOUR AMERICA DIDN'T WANT YOU TO SEE



Society has traditionally
tried to find a scapegoat for its problems
Well here I am.



do, la banda actuará como acto de apertura de Nine Inch Nails y será Trent Reznor quien produzca su exitoso *Anticristo Superstar*.

Marilyn Manson era el protagonista de un cuento llamado *The Payback* (La venganza), que Brian Warner escribió y que fuera rechazado por 17 revistas. El cuento sirvió de inspiración, junto al estudio de filosofía, hipnosis, psicología criminal y psicología de masas, para que Brian Warner creara su proyecto. Con él, buscaba ser la alarma más fuerte y persistente que nunca hubiera existido, para sacudir a la sociedad de su estado de coma inducido por la cristiandad y los medios de comunicación. Marilyn Manson se sumergió en las ideas de F. Nietzsche, S. Freud, C. Darwin y Anton Szandor La Vey (fundador de la Iglesia Satánica). La correspondencia de sus ideas y las de Nietzsche se evidencian no sólo en su último álbum (*Anticristo Superstar*) sino también en sus entrevistas y su autobiografía (*The long hard road out of hell*), cuyo epígrafe es una cita del libro *Genealogía de la moral*, escrito por el filósofo alemán. Los conceptos del artista sobre la religión católica, el Anticristo, el Hombre, el "poder de la voluntad", hacen referencia a las ideas desarrolladas en los libros de Nietzsche. "¿Qué es bueno? Todo lo que aumenta en el hombre el sentimiento de poder, la voluntad de poder, el poder mismo. ¿Qué es malo? Todo aquello en lo que se origina la debilidad. [...] ¿Qué es más perjudicial que cualquier vicio? La compasión con todos los débiles y fracasados -el cristianismo...", Friedrich Nietzsche, en *El Anticristo*. Por su parte, M. M. Declararía: "Siempre intento tener control sobre mi vida. Creo que mi mayor miedo es ser débil. Y temo también ser un *cordero* aceptado completamente en la sociedad. Pienso que cada hombre y mujer es una estrella. Es sólo una cuestión de darse cuenta y convertirse en ello. Es una cuestión del poder de la voluntad. No tengo lugar en mi corazón para los estúpidos ni los débiles. Hay demasiada gente en este mundo y ellos deben hacer un lugar para quienes pueden contribuir con la sociedad".

Tiempo después, en el año 89, con ese bagaje de ideas en su mente, Brian Warner (Marilyn Manson) se uniría a Scott Putesky (Daisy Berkowitz) para comenzar con la banda *Marilyn Manson and the Spooky Kids*. Los integrantes de la banda fueron rotando, permaneciendo Marilyn Manson en las vocales, de ahí que su nombre se redujera a *Marilyn Manson*. Comenzando con varios singles, el grupo editó su

primer álbum, *Portrait of an American Family*, en 1989. El segundo, *Smells Like Children*, aparecería el primer año y en 1996 se editaría el álbum que los haría famosos en todo el mundo, *Anticristo Superstar*. Para entonces *Marilyn Manson* estará conformada por Marilyn Manson (vocales), Zim Zum (guitarra), Twiggy Ramirez (batería), Madonna Wayne Gacy (teclados) y Ginger Fish (batería). Una característica del grupo es la adopción de nombres compuestos que hacen referencia a mujeres famosas, asesinos en serie, a excepción de Zim Zum. El nombre, tomado del antiguo Evangelio, "era el servidor de Dios que hacía el trabajo sucio". "El nombre Marilyn Manson describe todo lo que tengo que decir. Es una afirmación sobre la cultura estadounidense, el poder que le damos a iconos como Marilyn Monroe y Charles Manson. Es sobre la paradoja. Arquetipos diametralmente opuestos. [...] La gente pocas veces pregunta sobre mi interés en Marilyn Monroe, pero siempre se interesan por la mitad oscura. Combino la palabra Marilyn como el aspecto blanco y positivo, la luz, con la palabra Manson que es lo negro. Luz y oscuridad, vida y muerte son simplemente partes inseparables de la vida. Sin la oscuridad no conocemos la luz y sin la maldad no conocemos la bondad. Lo bueno y lo malo van de la mano, no se puede separar", explica el artista.

El lado oscuro fue, sin embargo, el más explotado por Marilyn Manson para llamar la atención de la gente, para provocar ya sea repudio o afinidad. Esto lo llevó a cultivar una imagen llamativa y extravagante. Su grotesco maquillaje y su singular parafernalia le marcaron un estilo que empieza a influir a otras bandas. Asimismo, el video clip de 'Beautiful People' (*Anticristo Superstar*), dirigido por Floria Sigismundi, ha impuesto una estética que se reproduce en las técnicas de montaje y la dirección de arte de la industria de los videos musicales.

Acerca de su relación con Charles Manson, el cantante aclara: "Los medios y los políticos convirtieron a Charles Manson en el chivo expiatorio de toda una generación. Él decía cosas que no se diferencian mucho de lo que yo digo. A causa de lo que él hizo, mucha gente no quiere escuchar lo que tenía para decir, pero creo que es importante destacar que lo que él hizo es diferente de lo que mi padre hizo en Vietnam. Mi padre mató gente y no creía en ello. Charles Manson mató gente, pero al menos creía en ello y tenía una razón. Ninguno estaba en lo cierto, simplemente pasamos el tiempo matando. Matar es matar, no hay diferencia. La sociedad convierte a una persona en héroe y a otra en criminal. La



M A N S O N



"Tradicionalmente la sociedad siempre ha intentado encontrar chivos expiatorios para sus problemas. Bueno, aquí estoy."



moralidad la define el hombre con más artillería".

El último video clip de la banda, 'A long hard road out of hell' (tema realizado para la película *Spawn*) resalta su faceta femenina. El artista aparece encarnando la figura de la virgen María,

estante desnudo y con maquillaje de mujer adopta poses para terminar en un acto de seudolesbianismo. En la edición de su autobiografía en Nueva York, el artista vistió brillantes, lució su nuevo corte de pelo, mucho más cuidado, cambió su maquillaje por uno más femenino. Su lado más femenino comienza a aparecer y sólo queda esperar qué nueva imagen dará en el próximo disco, que se lanzará en agosto de este año.

WTV

Lo que quiero es hacer que la gente piense por sí misma. El rock es precisamente lo que busco destruir, pero si la gente ve algo en nuestros espectáculos, ya está en ellos, es un autodestruyimiento. Y para eso estamos, para hacer que la gente piense y se abra. No estoy aquí para condenar o perdonar. Estoy aquí contra la corriente. Transformé mi mundo, por lo tanto mi propia obra de ficción, sin fronteras para lo que puedo hacer sin límites. Estoy diciendo que cualquiera puede hacer eso. cualquiera." M. M.

El impacto de su imagen ha sido tal, que su música es relegada al segundo plano en el momento de hacer valoraciones sobre la misma. Respecto a ello Marilyn Manson dijo: "Cualquiera puede hacer lo que yo quiero decir, cualquiera puede lucir como yo. Pero la música no es algo con lo que la gente se pueda identificar, no va a tener importancia... Al mismo tiempo, creo que las mujeres deben ser poderosas; actualmente necesitan golpearte en la cabeza porque hay tantas cosas delante de ti, y todos están tan inteligentes, que realmente necesitas shockear para exponer tu mente. Con un manejo privilegiado de la voz, Marilyn Manson ha creado su marca en un género de rock industrial que se caracteriza por el uso de sintetizadores y sonidos extramusicales. Dicho género comenzó a desarrollarse a fines de los 70, grabando en sellos independientes, en parte por voluntad propia y, en parte, por la falta de interés de los grandes sellos. En un mundo de 'guerra cultural', las bandas industriales intentaban penetrar los canales de comunicación para difundir su propia información.

Los tabúes eran abiertamente examinados y, en una pequeña escala, el control era desafiado. Continuando con esta tarea de 'acceso a la información', introducían elementos literarios, películas y videos al espectáculo, como una manera de convertir la música en una fuerza opuesta al poder de la televisión. Como táctica para lograr su cometido, la estrategia de shockear a la audiencia hizo que muchas veces la prensa sólo tuviera en cuenta los aspectos superficiales, pasando por alto los preceptos de autodeterminación y autocontrol que guiaron al género. "Actualmente hay un descreimiento colectivo de Dios y sólo necesita ser fomentado. No estoy en contra de Dios. Estoy en contra de su mal uso, y de la victimización de la gente a través de la culpa y la idea del pecado. Porque la cristiandad es responsable del consumismo. La idea de la fe ciega, en cierta forma, ha arruinado a América, porque por debajo está el fascismo que nadie quiere aceptar. Estamos siendo controlados por nuestra propia estupidez y debilidad. Cuando prendes la TV: si no comprás tal tipo de champú no vas a poder tener sexo, o si no tenés tal auto tus amigos no te van a aceptar, y en tus espaldas todos se ríen de ti porque tenés acné. Simplemente te devora el alma. Te hace tan dependiente que tenés miedo de tomar tus propias decisiones", dice M. M.

Tildado de satanista y fascista por actitudes como ponerle de título a su disco *Anticristo Superstar* o por romper las páginas de la Biblia en sus conciertos, M. M. ha tenido que explicarse públicamente: "Aquellos que vayan más allá del título del álbum y de los aspectos más escandalosos de lo que hago van a entender lo que intento decir". Y en su diario de la gira del álbum escribiría: "Cuando todo el mundo quiere destruirte, todos los días son tu último día y cada performance que hacés es la última. El Anticristo no soy sólo yo. Es un estado mental colectivo que Estados Unidos necesita que le despierten. Ése es el propósito de esta gira, quizás de mi vida: hacer que los estadounidenses se den cuenta de que no tienen que creer en algo sólo porque se lo dijeron toda la vida. No se puede oír a alguien que nunca tuvo sexo o tomó drogas, diciéndote que están mal. Sólo a través de la experiencia cada uno puede determinar su moralidad. Ser humano no es tener que estar buscando constantemente perdón por serlo, sino llevar, como individuo, una existencia libre de culpa. Para la Cristiandad, si olvidas la idea de Dios y crees en ti mismo, el mundo se acaba".

Un par de alas

"Supongo que la mayor mentira que he contado es *Anticristo Superstar*. El álbum me mostraba como si fuera una estrella de rock mucho más grande de lo que realmente era. Al contar esta mentira masiva, finalmente me hice grande". M. M.

"De lo que he podido entender de las letras de sus canciones y de su conducta sobre el escenario, *Marilyn Manson* está empeñado en degradar a las mujeres, la religión y la decencia, mientras pro-



"Averigua lo que realmente hay ahí afuera. Nunca dije que fueras como yo, dije que debes ser como tú y hacer una diferencia."

the long hard road out of hell MARILYN MANSON WITH NEIL STRAUSS

mueve la adoración a Satán, el abuso de menores y el uso de drogas. Estas personas son basura. Es una prueba extrema de que los valores morales de la sociedad continúan desmoronándose", manifestó el gobernador de Oklahoma, Frank Keating, en una de las tantas protestas que se escuchaban los días anteriores a que la banda se presentara en ciudades de Estados Unidos. Sin embargo, quienes más se dedicaron a manifestar su oposición fueron los miembros de la Asociación de la Familia Americana, quienes se encargaron de difundir falsos listados de barbaridades cometidas por el grupo (por ejemplo, violar mujeres arriba del escenario o animar al público a sacrificar animales mientras ellos lo hacían). Al día de hoy, la banda ha pasado por varios juicios legales cuyo fin era censurarlos; contrariamente, no hicieron más que sumarle publicidad. Asimismo, Marilyn Manson fue acusado de inspirar a jóvenes suicidas. "*Anticristo Superstar* se trata de ver la muerte y crecer de ella. Es sobre ser fuerte y estar vivo. Sé que hay mucha gente que está pronta para tirarse contra mí y culparme por suicidios de adolescentes, cuando eso es lo más lejano a mis intenciones. Los músicos no matan a la gente. Una enseñanza pobre sí. Si alguien quiere culpar al arte, ¿por qué hacen que los chicos lean *Romeo y Julieta* en el liceo? Ahí hay una historia de chicos que se matan entre ellos por una razón muy importante: sus padres no los entendieron", escribía M. M. en su Diario.

Smells Like Children, el álbum anterior, comienza con una de las grabaciones más horribles que M. M. confiesa haber hecho. Esta fue realizada durante la gira que *Marilyn Manson* hizo como telonero de Danzig. El desarrollo de los acontecimientos haría que M. M. dejara de llamarla 'la gira de Danzig' para pasar a llamarla 'la gira de Tony Wiggins' (conductor del ómnibus que transportaba a Danzig). "Una aspiradora para el pecado", según la definición de M. M., Tony Wiggins les proporcionaba drogas constantemente, además de ser el dueño de la extrema idea de invitar a los fans a confesar sus pecados más íntimos en el backstage. Así fue como realizaron dicha grabación. En ella, una chica que Wiggins llevó al backstage suplicaba ser humillada y abusada. Wiggins comenzó, como una broma, a cortar su vello púbico, a pegarle suavemente y, siniestramente, a enroscar una cadena a su cuello. Pero ella continuó pidiendo más abuso, hasta que finalmente gritó que su vida no valía la pena y suplicó que la mataran. En la grabación se escuchaba la voz de Wiggins: "¿estás bien?", mientras que la chica soltaba gritos que no se distinguía si eran de dolor o placer. "Sabés que no te voy a matar", decía Wiggins para calmarla. Esta grabación inspiró el primer tema de *Smells Like Children*, un álbum sobre el abuso: de drogas, sexual, doméstico y psicológico. En dicha gira, Marilyn Manson descubriría que, comparada con la vida de algunos de sus fans, la suya había sido fácil.

Satisfecho con su promoción de *Smells Like Children*, M. M.

MANSON



se dirigió a Nueva Orleans a grabar *Anticristo Superstar*, llegando a un punto de su carrera en el que sentía que, en cuatro meses de drogas, cansancio, paranoia y depresión sin que su trabajo diera frutos, la vida se había desvanecido y había perdido la capacidad de sentir. Tres meses después, "comencé a emerger de ese capullo sintiendo que mi humanidad volvía en una forma diferente. Mis debilidades se convirtieron en fortaleza, mi apatía por el mundo

convirtió en el deseo por salvarlo. Ahora más que nunca creía en mí mismo". Así surgirá *Anticristo Superstar*, un álbum conceptual que ocupó el tercer puesto en la lista Billboard estadounidense en octubre del 1996 y cuyos elementos (diseño gráfico, fotografía, sonido y música) han sido meticulosamente amalgamados. "La parte de la naturaleza humana ser atraídos hacia su propia muerte y hacia el miedo. Por eso es que este disco tiene tres ciclos de muerte y por eso la gente va a ser atraída por él, ya sea indignada o con los brazos abiertos. Lo considero un álbum sobre la individualidad, la fuerza personal, exponerte a muchas tentaciones y tormentos, ver tu propia muerte y crecer a partir de ella. Tiene elementos positivos e, incluso, cristianos. Pero es viendo todo lo otro, que uno llega a ese punto. Es nuestro principio y fin. El álbum es una interpretación diferente de la clásica historia de la Biblia sobre el Ángel Caído".

Miembro de la Iglesia de Satán como muestra de su amistad con su fundador, LaVey, Marilyn Manson explica en su autobiografía que "el Satanismo no se trata de sacrificios o adorar al Diablo. El Diablo no existe. El Satanismo es una cuestión de adoración a uno mismo, porque uno es responsable por su propio bien y mal. La guerra de la cristiandad contra el Diablo siempre ha sido una pelea contra los instintos más naturales del hombre y una negación del hombre como miembro del reino animal. La idea del Cielo es sólo la forma Cristiana de crear un infierno en la tierra". Identificado con la figura de Lucifer, Marilyn Manson ha creado el símbolo de la flecha en zig zag como su representación de la caída del ángel. "Lo que he decidido hacer es aceptar el rol del Ángel Caído. Siempre me identifiqué con Lucifer porque quería ser Dios y no iba a aceptar las reglas de otro. Entonces, lo echaron del Cielo y creó sus propias reglas. Si la otra parte hubiera escrito la Biblia, Lucifer sería nuestro salvador. Es mi trabajo limpiar al mundo de todos sus pecados. Me estoy ofreciendo como un sacrificio para que el mundo recupere su inocencia." *Anticristo Superstar* es el primer paso de Marilyn Manson en esta tarea, una condensación de toda las experiencias de su vida: "este disco soy yo, cayendo del cielo con mis alas en llamas. El próximo disco es lo que pasa cuando golpeo contra la tierra. No será algo que puedan esperar".

Eleonora Acbugar y Virginia Ribeiro

TELEFONOS PUBLICOS PARA TODOS

¿Viste los nuevos
teléfonos públicos?
Están poniendo muchos
más por todo el país.

Y funcionan con
unas tarjetas nuevas
super avanzadas.

Te conectan con
quien vos necesites,
con los bomberos,
la policía, el doctor...

Podés llamar al interior
del país, a celulares
y a todo el mundo...

¡Acordate que los
teléfonos públicos
son de todos,
son para vos !!!

No los rompas.
Por favor cuidalos.

Más cerca de todos **ANTEL**

Los diarios de Kerouac

Desde que tenía 14 años y hasta que murió, Jack Kerouac estuvo redactando, muchas veces de manera obsesiva, lo que pensaba sobre el mundo y la vida en unos cuadernos que la revista *The New Yorker* ha sacado esta semana de un baúl medio olvidado en casa de su viuda. Jack Kerouac metió en más de doscientos diarios las experiencias de toda su vida. Sus reflexiones contienen el germen de lo que más tarde sería *En el camino*, la novela que transformó a Norteamérica y en torno a la que creció la generación beat, el movimiento cultural más importante de la posguerra en Estados Unidos.

The New Yorker publica párrafos sueltos que abarcan desde 1948 hasta 1950, pocos días antes de que Kerouac publicara su primera novela y siete años antes de que saliera *En el camino*. Pese a esta antelación, los diarios contienen todas las ideas contra la sociedad de masas costumbrista y políticamente conservadora a la que, años después, los artistas de la generación beat, como Allen Ginsberg y William Burroughs, declararon la guerra que inspiró al movimiento hippy.

El 2 de agosto de 1948, Kerouac escribe: "Tengo una novela en la cabeza (*En el camino*) sobre la que pienso mucho: dos tipos haciendo autostop hasta California en busca de algo que realmente no encuentran, perdiéndose por el camino y regresando con la esperanza de otra cosa".



Pocos días después pone sobre el papel una de las obsesiones que marcaron su carrera: "La gente corre día tras día a por trabajos sin sentido. Malgastan sus almas en cosas como el alquiler, vestidos decentes, gas y electricidad, seguros. Mi vida va a ser una granja donde voy a cultivar mis alimentos".

Kerouac idealiza el mundo de las drogas —"Oh, la espiritualidad del hachís"— como luego hicieron los poetas beat y los hippies. También idealiza la vida en contacto directo con la naturaleza. Kerouac se odia a menudo por ser blanco y pertenecer al mundo de los blancos. "Lo mejor que podía ofrecer el mundo blanco no era suficiente éxtasis para mí, no era suficiente vida, ni alegría ni placeres ni música. No era suficiente noche." Poco después añade: "Quisiera ser un negro, cualquier cosa menos un blanco desilusionado por lo mejor que hay en su propio mundo blanco". "Estaba tan triste —confiesa otro día—, deseando intercambiar palabras con los alegres, honestos y estáticos negros de América. Cualquier cosa menos yo mismo, tan pálido, tan infeliz, tan oscuro."

En febrero de 1950, su estado de ánimo da un giro de 180 grados y halla la fuente ideológica que apagó la sed de tres generaciones de artistas americanos: "Viajar mucho. No estancarse. No más lamentos. No más temor a lo metafísico. Acción, velocidad, gracia. ¡Vamos! Escribir a partir de pensamientos verdaderos en lugar de sobre refritos robados. Voy a expresar más y anotar menos".

Cierra Vuelta

La revista *Vuelta*, fundada por el escritor mexicano Octavio Paz en 1976 y convertida en un espacio esencial de difusión cultural y análisis político, se acerca al final de su trayectoria. Dos meses después del fallecimiento del poeta, sus colaboradores han decidido que la publicación, galardonada en 1993 con el premio Príncipe de Asturias, cierre en agosto un periodo de vida fecunda, en el que sirvió de punto de encuentro para varias generaciones de intelectuales de todo el mundo. El equipo de *Vuelta* prepara una nueva revista que mantendrá, dicen, la mirada al mundo y el espíritu crítico de su antecesora.

Las dudas e incertidumbres respecto al futuro de *Vuelta* surgieron tras la muerte del Nobel de Literatura el pasado 20 de abril. Después de *Vuelta* era Octavio Paz, el alma mater, el maestro diligente, el director concienzudo. Pero también era el esfuerzo de todo un grupo de escritores quienes la revista constituía no sólo una apuesta intelectual sino también una experiencia afectiva.

La opinión generalizada era que la publicación no podía convertirse en una sombra esclerótica de lo que había sido bajo la batuta de Paz. Más allá de lo que todavía en un mausoleo para mayor gloria del poeta, algo que le hubiera molestado profundamente. El devenir de la *Revista de Occidente* tras la muerte de José Ortega y Gasset, o de *Sur* tras la desaparición de Victoria Ocampo, eran referencias constantes. El nombre de *Vuelta* no se podía desligar de la vida y obra de Octavio Paz.

El equipo se mantiene unido y dispuesto a iniciar una nueva etapa. Entre manos tiene la preparación de otra publicación, cuyas características están en fase de discusión. Es probable que la nueva revista se abra un poco más al género periodístico. Una cosa es segura: mantendrá el espíritu curioso y beligerante que animó a su antecesora.



M I C R O

Del papel a la pantalla

En la Escuela de Cinematografía del Uruguay se abre un curso de análisis de adaptaciones de libros para cine a cargo de Carlos Rehmann.

En el mismo se analizarán novelas y cuentos que sirvieron de base para películas de buena calidad. Películas de Antonioni, Hitchcock, Wenders, Kubrick, Reed, Huston y Wang, basadas

en libros de Greene, Burgess, Cortázar, Joyce, Highsmith y otros.

El objetivo es descubrir si es posible atrapar las cualidades que hicieron del texto literario una pieza de alta calidad estética, y los valores de las películas respectivas son exclusivamente filmicos y no le deben nada al texto original.

El curso se dictará los sábados de tarde, a partir del 4 de julio, en la Escuela de Cinematografía del Uruguay, Chucarro 1036. Por informes e inscripciones en la ECU o por los teléfonos 707 6389 y 709 766.



Cuando ya no importa



l
i
b
r
o
s



cinismo, o la ironía en alguna de ellas, suelen ser los mejores antídotos contra la vulnerabilidad. Y un modo convincente de lograr el aplauso del lector es el genio del autor solicitando el del lector a una complicidad aristocrática en el sentido. Más cerca de la emoción intelectual que de la emoción sensible. Digámoslo de este modo: si hay algo en la obra de Paul Auster que se reconoce de inmediato es la renuncia –voluntaria o inherente– a la clase de empatía. Antes que el aplauso busca el placer de sus lectores. Luego, como el paraguas teórico, el autor implícito en una obra no debe ser confundido de modo alguno con el autor real, y concienzutamente, el entrelíneas monta el retrato de la persona que el escritor quiere que sus lectores. Paul Auster apela claramente a una coincidencia entre ambos; la obra parece estar forjada a partir de un imperativo ético: no mentir, no dar el patético espectáculo de la institución-escritor maldito, solemne, solitario, o lo que fuere.

Paul Auster ha sacado partido de esa condena moral y del morbo biográfico que atraen a los lectores. Así, su novelística se ha convertido en un machacón juego metafísico, un laberinto de espejos en donde la identidad del Paul Auster de carne y hueso se proyecta en imágenes más o menos dignas para luego desvanecerse y desaparecer, y otra, y otra, y una más. En cierto modo, la mera especulación biográfica del rastreo del Paul Auster real a través de sus novelas, se ha convertido, al menos en el disfrute literario, en un divertido juego detectivesco.

A salto de mata, una obra si se quiere vulnerable como el estilo a-cínico de Auster, participa de este juego como pieza clave. Y tratándose de un autor aparentemente joven para saldar literariamente su vida, el 'rejunte' de materiales con un autobiográfico parece hablar de una anallada editorial en complicidad con el autor al que se le ha acabado la cuerda.

Pues, meras patrañas. Si hay algo condenable en *A salto de mata* eso tendrá que ver con su valor literario; en cuanto a la estructura y la validez como proyecto, es ésta una obra perfectamente sensata.

Con este libro, como con la vulnerabilidad, los malentendidos se suceden uno a uno: no es autobiográfico en un sentido estricto, aunque participe a su modo del género. Paul Auster no ha querido contar su vida, ni es ésta una obra. *A salto de mata* es lisa y llanamente un libro sobre las malas rachas, sobre el dinero, o si se prefiere sobre la falta de dinero. Y de cómo conseguirlo sin sacrificar lo que tan pomposamente este escritor irremediablemente romántico llama dignidad. *A salto de mata* es, como todo lo de Auster, un libro-moraleja a pesar suyo. Un raro apólogo de la ética, y una solapada declaración de principios: lo interesante o lo aburrido de una vida no tiene nada que ver con lo que sucede en ella, sino con la forma en que la narra uno mismo para sí, y en todo caso también para los demás. Eso de que la historia de un viaje en ómnibus puede ser más especial que la contienda con un león enfurecido.

Y son las malas rachas y no el capricho editorial quienes se encargan aquí de estructurar el material. 'A salto de mata' se titula la nouvelle heterodoxamente biográfica con que principia este libro, y la lectura de ésta justifica la inclusión de todo el otro material. Las tres breves obras de teatro, las instrucciones y la reproducción de un juego de cartas, *Béisbol en acción*, pergeñado por el propio Auster, la novela policial firmada con el familiar seudónimo de Paul Benjamin, son todas piezas de un mismo juego: jugar a pagar el alquiler a fin de mes, y sentirse más o menos cómodo con la manera de conseguirlo.

Por su misma condición de trabajo urgido o por encargo, hecho con poco tiempo sin demasiadas pretensiones literarias, el material antologado es básicamente materia prima para ser vendida. De todos modos Auster es a pesar suyo un

buen escritor, y la promesa está siempre allí como un secreto. Respirando por debajo de cierto estilo naíf, de ciertos tanteos finalmente torpes, de lugares comunes, frases hechas o previsibilidades que no lo son tanto. Materia prima, ciertamente sin pulir –la obrera de teatro 'Apagones' que aquí se incluye es la versión dramática del 'Apagones' de la *Trilogía*– y un anticipo de lo que vendría.

Y es especialmente grato el hecho de que en su caso todo se vuelva más o menos perdonable. Porque este *buen hombre* de Brooklyn parece haber trabajado para ello. Su novelística ha sido pacientemente construida sobre la base del concepto de *familiaridad*; el escritor de-aquí-a-la-vuelta; el que conocemos o sentimos próximo para bien y para mal; quien nos libera de la imagen del escritor abrumadoramente erudito, sabelotodo y genial; quien cuando pides simplemente una buena historia se muestra dispuesto, y cuando dices por favor dime eso que quiero escuchar, pues va y lo dice, y eso es todo.

Todo eso para excusar un libro, que más que un libro, es un reverendo gesto literario. Paul Auster ha decidido redoblar su vulnerabilidad, sacar los trapitos al sol, mostrarse desnudo porque ya no importa. Y hay al menos tres lecturas de ese gesto: *A salto de mata* se justifica como una extraña novela de iniciación y un cálido consejo para escritores púberes sin dinero. *A salto de mata* es puro pecado de soberbia, cuando la humildad termina por serlo. *A salto de mata* es un libro contra la idea desasosegante del artista-genio, una patada en la cara de la perfección.

Sofi Richero

A SALTO DE MATA - Paul Auster - Anagrama - Barcelona, 1998 - 405 págs - Distribuye Gussí.

JULIO CORTÁZAR, LA BIOGRAFÍA - Mario Goloboff - Seix Barral - Buenos Aires, 1998 - 332 págs - Distribuye Planeta.

Julio Cortázar tuvo la particularidad de despertar en muchos de sus lectores algo parecido a una adhesión sin límites. Ser o no ser cortazariano parece ser el dilema que desde los lejanos sesenta sigue acosando a escritores, lectores y críticos. Todos mal o bien, tarde o temprano tendrán una postura al respecto. Y peor aún si de *Rayuela* se trata. Mario Goloboff, quien entre otras cosas es autor de *Leer Borges y Genio y figura de Roberto Arlt*, ha tomado la difícil tarea de ser el primer biógrafo del autor de tantos libros que marcaron la literatura latinoamericana para siempre. Es extraño que tanto tiempo haya pasado antes de que alguien tomara el desafío de adentrarse en una vida compleja y llena de avatares del argentino, vida dividida entre el acá y el allá de Buenos Aires y París. Es de destacar que Goloboff no parte de esa adhesión ilimitada a la que hacíamos referencia permitiendo por ello un retrato justo cuando el riesgo de caer en el halago y la admiración desmesurada era muy grande.



A CIEGAS - Ray Bradbury - Emecé - Buenos Aires, 1998 - 236 págs - Distribuye Emecé.

Un nuevo libro de cuentos del viejo buen cuentista de, pongamos por caso, *Las doradas manzanas del sol*. Y una suerte de antología subliminal de géneros y temas ya transitados anteriormente por el pionero de lo que algunos llaman fantaciencia. Ése es el recorrido que nos proponen los veintidós cuentos de *A ciegas*; repasar cada uno de los registros del viejo Ray. En el trayecto, personajes increíbles como un misterioso encapuchado que tiene una historia terrible que contar, una dulce anciana que planea una venganza contra sus vecinas, una fantasmal polilla que despierta los recuerdos más profundos. De lado de la leyenda y en un irreprimible tono metafísico, estas historias tienen en su mayoría canciones de amor, o tormentas, o ambas cosas.



CIEN POEMAS - Robert Graves - Traducción de Claribel Alegria y Darwin J. Flakoll - La Barcelona, 1986 - 283 págs - Distribuye Blanes.

Claribel Alegria fue vecina de Robert Graves en Deyá, Mallorca. Aprovechando ese contacto directo con el autor de *La Diosa Blanca*, y en conjunto con Darwin J. Flakoll, nació esta muestra de cien poemas que permiten echar una mirada significativa sobre la obra del autor inglés. La gran mayoría de los textos aquí traducidos fueron en la última edición de sus *Collected Poems* de 1975. Como dice Pual O'Prey en el prólogo, Graves ha sido, a lo largo de la buena parte de este siglo, "el más grande, el forastero casi, de la literatura inglesa contemporánea", por su permanente aislamiento respecto de las diversas modas poéticas, y su adhesión incondicional al poema lírico. La edición es bilingüe y el formato de la misma es impecable.

En los límites de la ciudad: los primeros 128 años de Maldoror

Tan sólo veinticuatro años de vida le bastaron a Isidore Ducasse, *Conde de Lautréamont*, para convertirse en eje de referencia de buena parte del arte del siglo XX. Así, los surrealistas lo reconocieron como uno de sus 'progenitores' espirituales. También en la narrativa uruguaya de los últimos treinta años se ha visto ese eco creativo, que ha sido un proceso paralelo al de la construcción de un tipo de literatura que Ángel Rama llamó en su momento "raros". Dicha corriente ha tenido como eje la revista *Maldoror*, convertida durante buena parte de estos años en expresión de toda una generación de escritores uruguayos.

Esta antología de textos, fundadora de una nueva colección, realizada por Gustavo Wojciechowski y designada por éste como "literatura limítrofe", revisita la figura del Conde de Maldoror, destacando su importancia. Señala la continuación de ese guía espiritual en los nuevos narradores y poetas, y confirma esa savia nueva dentro de nuestra literatura.

La antología recoge la presencia de narradores y poetas de distintas promociones del panorama literario nacional, como pueden ser

los casos de Amanda Berenguer, Miguel Ángel Campodónico, Roberto Echavarren, Marosa di Giorgio, Mario Levrero, Carlos Pellegrino, algunos de ellos nucleados en torno a la mencionada revista *Maldoror*. Están también poetas y narradores de una generación intermedia (70/80) -Fernando Loustaunau, Suleika Ibáñez-, algunos de ellos pertenecientes al grupo Ediciones de Uno, como Héctor Bardanca, Luis Bravo, Gabriel Vieira, y el propio Gustavo Wojciechowski.

Es en este sector donde esa savia nueva surge con potencia inusitada, con voz propia, y es allí donde la figura de Isidore Ducasse se transforma en fibra de los relatos y la poesía. En algunos casos, como puede ser *Champagne Tangó* de Fernando Loustaunau, donde se produce un bienvenido deslizamiento de los consabidos géneros literarios, construyendo un discurso poético fuertemente referencial, capaz de aturdir al lector más atento, sin dejar por ello de ser potencia de fuego hecha discurso en la página, hasta darnos la modernidad hecha historia en nuestra propia historia. Es también en este sector donde apa-

rece más claramente el afán de experimentación, la literatura como juego, y la mirada extraña sobre una realidad contaminada. El tercer grupo de escritores que conforman la antología forman algunos nacidos en el sesenta: Barrubia, Ana Cheveski; otros en el setenta: Ricardo Henry y Daniel Gorjuh, destacando su presencia con su relato *Sombras porosas* en forma distinta de crear una atmósfera en los límites de la ciudad.

La experiencia en general permite crear una literatura por fuera de los cánones tradicionales, increíblemente viva. Lo que caracteriza esta mirada es el deseo de buscar nuevas formas, nuevos temas, y también expresar en una nueva mirada viejos temas, diciendo esto fuimos y somos.

Jorge Ernesto O.

EL VUELO DE MALDOROR - Selección Gustavo Wojciechowski - Edición Aymara - Montevideo, 1998 - Distribuye Aymara - 165 págs.



venido, Job

... hace algo más de una década, la
... de estar siendo paso a paso filmados
... ciertas bases de la percepción del
... Sonríe, estás en cámara totalmente
... el *leit motiv* de cierto programa
... ardense en los ochenta. La solicitud
... onisa tiene una lógica implacable. La
... expuesta —gracias a cómplices, ac-
... amaras escondidas— a recordar du-
... buen rato que el mundo hace tiem-
... su sentido. La complicidad del
... multitudinarias teleaudiencias, nos
... se acabó el pretendido y burgués
... orno de la privacidad y, shakespea-
... onte, somos sólo modestísimos acto-
... ando nuestro discurrir —furibundo,
... y vacuo— sobre un escenario que
... n estos casos, una producción tele-
... dispuesto para nosotros.
... amos porque finalmente alguien ha
... (aunque sea por un lapso ínfimo)
... opasos, y quedamos ahí agradecidos.
... oncción del programa de turno nos
... además, la gratuidad del mundo.
... llega, la sonrisa marca nuestra bien-
... la revelación. Y junto con ella nos
... onado viajes y regalos, porque ya he-

mos aprendido cuán gratuito —al
tiempo que espectacular— es nuestro
pasaje por el reino de estos mundos.



Lo sorprendente, de todos modos, es que
con frecuencia olvidemos que esa epifanía nos
había sido otorgada desde el principio de los
tiempos, como nos recuerda, con insuperada
belleza, cierta historia del Libro de Libros.

Se trata del *Libro de Job*, esa pieza del *Gé-
nesis* que publicita la costumbre del Altísimo,
Aquel que balconea nuestros destinos, de azu-
zar a su ángel predilecto, Lucifer, para que
nos haga la vida imposible. Mientras Jehová
pega un ojo distraído a lo que ocurre por
allá abajo, Lucifer se encarga de quitarle al
mejor servidor de Jehová, en este caso cier-
to señor Job, todo lo que posee a ritmo de
commedia buffa.

Job solía vivir en la riqueza, y en un relato
alevosamente atropellado descubrimos jun-
to a él que todo le ha sido quitado. No
sólo eso gana Job, todavía obediente de su
creador, sino una sarna que llega a hacerlo
renegar no sólo de Jehová, sino del mismí-
simo vientre que lo parió.

Condolidos, llegan a él sus mejores ami-
gos, a intercambiar con el sarnoso varios de

los más bellos argumentos
que, sobre la existencia del
mundo, se hayan jamás escrito.

Al final, cuando llega la incompren-
sible revelación (porque el Altísimo
tiene hábito de revelarse desde el true-
no), sólo queda por aprender que casi
todo lo que consideramos logros o
derechos son ciertamente inanidades.

Aquellos que se llegaron a Job
quedan expuestos en su lugar de com-
parsas, o de cómplices de un guión
que ignoran, pero el llagado Job se
ve recompensado no sólo con mul-
titud de presentes sino con la dicha
—arduamente comparable— de morir
“saciado de días”.

Es que, si bien es de sospechar
que el trueno no se ecualizó lo sufi-
ciente como para hacerle saber la natu-
raleza del cosmos (y tampoco la del
caos), Job con su ejemplo nos dejó
muestra imborrable de que la natu-
raleza del bien (como la de su mentida con-
tracara) es la gratuidad. Es un don, una dádi-
va tremebunda que deberíamos compartir
hasta el hartazgo.

Amir Hamed

Lo confieso



R e h e r m a n n

... habrá dejado de observar que yo
... teléfonos públicos. Es notorio, el otro
... cuenta, tomé súbita conciencia de
... de compulsión que me domina. To-
... he logrado discernir cuál es el oscuro
... que me somete a esa faceta siniestra
... personalidad. Creo que sufro una li-
... urbana que, bajo el influjo de la
... me impele al atroz vandalismo que sufre
... causa la humanidad.

... de la pantalla del televisor, unos niños
... an que abandonara mi equívoca cos-
... Los pobres niños, seguramente
... ados por el terror que les inspira-
... os actos deleznales, apenas balbu-
... on esfuerzo verbalizaban, parecían
... os, emitían con jargonofasia, con
... a con dislogia y con otras perturba-
... del habla. ¡Hasta ese punto mis bár-
... ncursiones contra los teléfonos pú-
... han aterrorizado a los inocentes!

... no sabía, lo juro: no sabía que rompo
... ffonos públicos, desconocía mi dolen-
... oraba el perjuicio que provoqué, no lo
... pero sé que no puedo aducir ignoran-
... e ningún tribunal. Soy culpable, ahora

que me lo han dicho los niños por televisión,
lo sé, y lo confieso. ¿Es necesario que lo con-
fiese? Ya todo el orbe lo sabe, he sido señala-
do por el dedo omnímodo de la tele.

Me he comprado un chaleco de fuerza y
he contratado un enfermero especializado que
todas las noches me ayuda a vestir. Sufro al-
gunos ataques de furia, especialmente luego
de dos o tres horas de inmovilidad forzada,
pero eso no hace más que confirmar el diag-
nóstico de los niños de la televisión. Ellos me
piden por favor, desde sus vocécitas temblo-
rosas, que no rompa los teléfonos públicos,
porque son de todos. ¡Por suerte la televisión
me está educando!

También aparecen otras imágenes en el
televisor, que muestran gente que quiere pe-
learse, con música de bandoneón o de algún
otro tipo de instrumento religioso protestante
o católico, mientras la pantalla se pone granu-
losa, hay golpes, gritos, y un cartel que solu-
ciona todo: ¿qué nos deja la violencia?, dice
el cartel. Cuando, atado con mi chaleco de
fuerza, veo esas imágenes, las lágrimas afloran
a mis párpados y corren por mis mejillas.
Comprendo que soy un sádico violento rom-

pedor de teléfonos públicos, y no puedo
menos que agradecer a la televisión por per-
mitirme conocerme mejor.

A veces, en la segunda fase de un ataque
de pánico, dentro de mi chaleco de fuerza,
doy en pensar horribles atrocidades: ¿a los
niños les pagan por aparecer en la tele? Si
les pagan, ¿no están haciendo trabajar a los
niños? Si el dueño de la agencia de publi-
cidad en realidad tuviera una mina de co-
bre, ¿haría trabajar allí a los niños? ¿No les
pagan? Entonces, ¿son esclavos? ¿Les pa-
gan a sus padres? Entonces, ¿sus padres los
explotan? Todos los locos peligrosos que
salimos de madrugada a romper teléfonos
públicos ¿seremos por fin curados por la
televisión? ¿Dejaremos de ser violentos
porque un cartelito nos pregunte qué nos
deja la violencia?

Pero sé que esas preguntas son produ-
cidas por la fiebre que me carcome, por la
falta que me hace salir a romper teléfonos
públicos, agencias de publicidad y canales
de televisión. Ya va a pasar.

mega_archi@hotmail.com

El intestino del gran hombre

(Los cuartetos de Philip Glass por el Kronos Quartet)

1

Cuatro son los ángulos de una puerta. Cuatro son los vértices de un cuadrado que forma la cara sobre la que descansa la solidez del cubo. Cuatro son las letras que aluden al lejano nombre de Dios, y cuatro brazos tuvo la Cruz. Cuatro es el número de la creación, cuatro son los elementos. Cirlot recoge una indeterminada cita platónica: "El ternario es el número de la idea; el cuaternario es el número de la realización de la idea".

No sé si este preámbulo es excesivo: el cuarteto de cuerdas se nos acerca siempre de un modo especial, aunque decidamos ignorar el presentimiento del símbolo. Sea Gaetano Donizetti, Haydn o Fauré, lo cuaternario tiene el poder de la revelación, por más dispar que sea el hombre. Que un pétreo Shostakovich haya sentido la urgencia de expresarse del mismo modo que el amable Haydn debería provocar en el escucha una momentánea confianza en el género humano.

2

Philip Glass es famoso. Ha sido idolatrado, ha sido abjurado, reducido, y ha sido víctima de reseñadores pérfidos. Lo han llamado el más grande reformador de la ópera de este siglo. Hay quienes piensan que toda su obra no es más que una larga emisión monocorde. Minimalista, se dice de él, con todos los problemas que esto acarrea. Porque siempre habrá alguien más minimalista que tú y que intente hacerte ver como un decadente hedonista decapitable, una especie de amante de la fanfarria.

Y la fama, escandalosa siempre, imposible para un minimalista. Entonces no es minimalista, o la casilla ya está muy estirada. ¿Si hasta trabajó con un africano y usó tambores, como si fuera un etnicista! Y hace música para películas, esas tan famosas, la de la gente que corría como ganado por infinitas escaleras, y la del japonés Mishima que se inmolaba para escarnio de la época y de su país, y Dios lo sabe, hasta cosas tan espantablemente comerciales como Candy-

man, donde la cámara bajaba sobre la rotonda de un estacionamiento desierto al son de sus duros arpeggios.

Preguntarse qué es o quién es Glass es una tarea dura. Recurrir a un cuarteto para rastrearlo no lo es. Depuración, ésa es la palabra. Glass es famoso. Sus cuartetos no.

Cuarteto es decir: ésta es mi naturaleza muerta.

3

Pero, ¿él escribía? Cuartetos, digo. Oh. 1966, París, joven Glass deja vieja maestra Nadia Boulanger, compone su primer cuarteto como hombre. Casi veinte años después comete el segundo. Veinte años pasados por abajo de la nariz. Había manejado un taxi en New York, compuesto cuatro óperas, había sentido la fascinación por la cosa hindú, había compuesto para danza, para Twyla Tharp, para Jerome Robbins, para Robert Wilson.

Había un ensemble con su nombre, vientos, voces y esos teclados. Había elaborado un estilo inconfundible, repetitivo y casi maniaco; había patentado un arpeggio que era casi una marca de fábrica.

4

El celeberrimo Kronos Quartet ha dedicado un disco (*) a Philip Glass, donde se reúnen cuatro cuartetos recientes, excluyéndose el primero y parisino, y tres más, no numerados, considerados por el propio Glass como trabajo de estudiante. Dos de los cuartetos registrados corresponden a colaboraciones con cine y teatro. El segundo cuarteto, 'Company' (1983), fue concebido para la dramatización de un texto de Beckett; el tercer cuarteto, 'Mishima' (1985), fue creado para el filme homónimo de Paul Schrader. La lenta preparación para la muerte de Mishima estaba sostenida por la música de Glass; en los hiatos de la densa prosa beckettiana surgían los cortos movimientos de 'Company'. Su origen no los signa: ambas obras fueron concebidas para ser ejecutadas en ése y en otros contextos.

Los restantes dos tienen distintos orígenes, casi opuestos. El cuarto cuarteto, 'Buczak' (1990) fue encargado para honrar la memoria de un muerto, mientras que el quinto cuarte-



to (1991) fue comisionado para la mayor gloria del propio Kronos Quartet. Es en éstos donde Glass nos muestra los procesos secretos de la digestión de las ideas. El gran

hombre envejece ante nosotros y poderíamos el lujo de ser testigos.

Estos cuartetos son piezas densas: es propicia la perseverancia. La amalgama es pesada, la grácil melodía puede brotar de la oscuridad en cualquier momento, como en el tercer movimiento del cuarto cuarteto, 'Company', o en el quinto cuarteto, cuyo segundo movimiento, una tenue marcha descajada, explota dentro del tercer movimiento, que, Dios me perdone, me recuerda a Debussy. Hay una liberación, una cualidad flameante en esta obra, la más reciente de grabación, un jugar constante, contrastado tan libremente que el viejo escucha a Glass clásico se sorprenderá hasta la exultación. El escucha es un ser impertinente: juega, se enardece, condena; pero la música nunca adopta la forma de una explicación o una disculpa. Aquellos que se disgustan de Glass podrán resarcir su disgusto: el hombre está vivo, vacila, ensaya y cumple, mostrándonos su nocturno equilibrio.

"Cuando vamos a escribir un cuarteto de cuerdas—dice Glass—, tomamos una profunda bocanada y nos lanzamos, para intentar escribir la pieza más seria, más significativa que uno pueda lograr." Sea el cuarteto de cuerdas una estación mítica dentro de la oscura mente de cada compositor, sea una hermandad ideal entre hombres desconocidos, una introspección furiosa, donde no cabe artificio, la conveniencia o la piedad: todo desvanece ante el hecho consumado.

Mientras consumaba su quinto cuarteto, Glass declaró: "He estado pensando que he ido más allá de la necesidad de escribir un cuarteto 'serio', y que podría escribir un cuarteto sobre la pura musicalidad, que en cierto modo es la materia más seria."

Farai un vers de droit rien, escribió Guillermo de Aquitania hace mil años, con el mismo espíritu: haré un poema de la pura nada.

Es propicia la perseverancia. Es propicio visitar el intestino del gran hombre.

Álvaro Pempe

(*) KRONOS QUARTET performs PHILIP GLASS - Nonesuch - 7559-79356-2.

El gran maestro del balance orquestal



n
o
t
a



El artista uruguayo José Serebrier domina las áreas fundamentales que un músico pueda dominar. Es instrumentista, compositor, arreglador y sobre todo un reconocido director en el mundo entero. Luego de diez años vino al país de origen para dirigir la Sinfónica del Sodre, con la que realizó el estreno mundial de la 'Canción de cuna' de Gershwin. En la siguiente conversación Serebrier recorre una parte de su peripecia vital.

Cuénteme un poco sobre su origen, usted es hijo de extranjeros?

Mi madre era polaca y mi padre ruso, pero fueron muy uruguayos, vivieron toda su vida aquí. Mi padre se había ido de Rusia siendo un niño, con toda su familia a Filadelfia (que es donde aún vive el resto de mis familiares) y luego la compañía para la cual él trabajaba lo mandó a Uruguay, y él tomó el barco en que viajaba para aquí con su madre. Y a los tres o cuatro días de estar en Montevideo se casaron; una historia muy romántica, como verá. Yo nací aquí, y mis padres se hicieron muy uruguayos, tanto es así que yo viví aquí toda la vida. Aun cuando la compañía para la cual trabajaba se trasladó a Chile, él prefirió quedarse.

¿A qué se dedicaba su padre? ¿En qué época tuvieron lugar estos episodios?

Mi padre era ingeniero y la compañía para la cual trabajaba se dedicaba a la fabricación de aceites industriales: nada que ver con la música. Y la época... debe de haber sido por los años veinte. Mi padre había estudiado en Filadelfia y era ciudadano norteamericano. Si se habrá sentido bien aquí, que no dudó en hacerse ciudadano uruguayo.

¿Y usted, cuántos años vivió en Uruguay y por qué se fue?

En realidad yo siento que nunca me fui de Uruguay, pero lo cierto es que a los

16 años me marché para estudiar, siempre con la intención de volver. Lo que no sabía era que me iban a ocurrir tantas cosas y que mi carrera se desarrollaría internacionalmente y de la manera en que se dio. Me fui a Estados Unidos con una beca del gobierno norteamericano, para estudiar en una gran escuela de música como lo es Curtis; allí había estudiado Leonard Bernstein mucho tiempo antes. Yo en realidad elegí Curtis porque quedaba en Filadelfia y allí tenía familiares.

¿Se inscribió para estudiar dirección orquestal?

Es lo que yo quería, pero sucede que en ese momento no había cátedra de dirección en Curtis (aunque sí en la época en que había estudiado Bernstein), por lo que estudié composición y violín. Recuerdo que hasta me quejé al director, que era Efram Zimbalist, uno de los violinistas más importantes de la primera mitad del siglo, el padre de un artista muy conocido en Hollywood: Efram Zimbalist Junior. Cuando le dije que yo estaba allí para estudiar dirección de orquesta, él me contestó que eso no se estudiaba ni se aprendía (él estaba equivocado); los grandes directores como Toscanini, Stokowski o Monteaux nunca estudiaron dirección. Si bien eso es verdad, para qué reinventar la rueda. ¡Hay tanto para aprender de la gente que lo ha aprendido por sí misma! En

definitiva tuve que estudiar composición y violín y me gradué lo más rápidamente que pude. Tengo el orgullo de haber sido junto a Bernstein uno de los dos alumnos que en la historia de Curtis terminaron en dos años carreras que normalmente llevan cuatro, seis o hasta diez.

¿En qué consistió el trabajo final para graduarse?

Sólo me gradué en composición. Tuve que escribir una sinfonía, un cuarteto de cuerdas y una sonata para piano, y enseguida recibí el ofrecimiento de Antal Dorati para estudiar con él dirección de orquesta en Minneapolis. Dorati era un gran director que trabajaba en esa ciudad, y para que yo pudiera estudiar inventó un puesto con salario y todo: 'director aprendiz'. La verdad es que me vino muy bien, yo tenía 19 y fueron dos años extraordinarios. Al mismo tiempo obtuve mi 'Master' en Composición en la Universidad de Minnesota. Dorati fue el primer maestro que tuve en dirección de orquesta.

¿Cómo logró contactarse con Dorati?

Me conocía gracias a un músico uruguayo que yo estimaba muchísimo, el gran pianista Hugo Balzo. Fue Balzo quien me recomendó a Dorati; lo llamó desde aquí y por eso Dorati me recibió y me hizo una audición, un examen muy curioso. Me hizo dirigir una sinfonía sin orquesta y sin partitura; me dijo: "si sus

gestos me hacen sentir la música en mi mente usted tiene el talento para dirigir". Fue el examen más curioso que he tenido en mi vida.

Cuénteme cómo fue exactamente.

Era una mañana muy fría, yo me había tomado el tren a las cinco de la mañana en Filadelfia, para llegar a Nueva York a las ocho, al hotel donde él estaba, enfrente al Carnegie Hall. Lo único que Dorati me había dicho, a través de un telegrama, era que aprendiera de memoria una sinfonía. Llegué al hotel y me preguntó qué sinfonía había elegido. "La *Inconclusa*", le dije. "Bien, diríjala." "¿Con qué orquesta?", le pregunté. "No, sin orquesta." Y lo curioso fue que enseguida se fue de la habitación en donde estábamos, y me dijo que no me preocupara que él me iba a ob-

servar por el espejo mientras se afeitaba. De película, ¿no?

¿Y usted qué hizo?

Y bueno, fui cantando mentalmente la sinfonía y haciendo los gestos. Y lo peor fue que unos minutos después pasó por el cuarto su hija (una chica muy atractiva de unos 18 años) mientras yo dirigía: me miró sin entender nada; no sé, habrá pensado que estaba loco. Después pasó la madre de él, la suegra (todas me miraban, por supuesto), y lo más increíble fue cuando entró la mucama con el desayuno y debido a la sorpresa se le cayó, ya que yo estaba en ese momento en el clímax de la obra. Cuando terminé, Dorati llegó riéndose y me dijo: "You have it, usted tiene el talento necesario. Con toda la conmoción que hubo aquí usted mantuvo el *tempo* y me hizo sentir realmente la obra". Pero en definitiva lo importante es que aprendí mucho con él.

¿Cómo surgió en usted desde tan pequeño el deseo claro de ser director de orquesta? ¿Hubo alguna razón concreta?

Sí, más que nada el repertorio. En mi casa ni siquiera había tocadiscos, a mis padres no les interesaba la música, pero un día en la radio escuché música sinfónica y eso me cambió la vida. Inmediata-

mente quise estudiar violín; a mis padres les pareció muy raro pero no se opusieron, tampoco me alentaron. Entonces decidí comprar el instrumento con los pocos ahorros que tenía. Me enteré en la escuela, a través de un chico que estudiaba violín, que su profesor vendía uno. Así fue que un día que había huelga de ómnibus caminé más de cuarenta cuadras y volví a mi casa con el violín. Mis padres estaban muy preocupados, yo tenía nueve años y me había ido por un buen rato sin decirles nada. La penitencia fue dos semanas sin poder tocar el violín.

¿Y cómo pasó del entusiasmo por el violín a la idea de ser director?

Es que me di cuenta que el repertorio de violín era limitado, en cambio el sinfónico es enorme y eso fue lo que me atrajo desde un principio. No fue tanto el hecho de la dirección física, sino el repertorio. Ahora para dirigir empecé a aprender como quien comienza a caminar, ya que lo hice por intuición al prin-

profesor de Armonía, él dirigía la Banda Municipal. Era un gran hombre, y lo extraño. El segundo maestro fue Cado Santórsola: no conozco ningún alumno de él que no tenga un profundo conocimiento de lo que son las bases musicales. El Uruguay nunca lo aprendió suficientemente. Con él aprendí solo un poco de contrapunto y el abecedario de la orquestación. Y el otro gran profesor que tuve fue Carlos Estrada, con quien estudié en el Conservatorio Nacional de Música; él había estudiado en Francia y tenía unas bases muy sólidas.

Precisamente esas bases culturales tan buenas que marcaron una época, posibilitaron que un país tan pequeño diera al mundo tanta cantidad de buenos músicos.

Sin duda; lo más importante es la base, y yo tuve gran suerte con los maestros uruguayos, eso me sirvió mucho cuando recibí la beca para Estados Unidos; no tenía nada que temer, al contrario, estaba mucho más preparado que otra gente. Sobre todo para la composición, para la dirección lo que llevaba era un 'aventurerismo'.

Volviendo a sus comienzos en Estados Unidos, ¿cómo fue el encuentro con el legendario Leopoldo Stokowsky?

Se puede decir que fue el primer gran éxito de mi carrera. Yo acababa de entrar en Columbia cuando Stokowsky estrenó mi primera sinfonía. Fue suerte, una casualidad de esas que pasan, yo estaba caminando por la calle en Filadelfia y un colega me presentó a un cellista de la orquesta de Stokowsky; justo tenía una carpeta con una sinfonía por la que él se interesó y me

dijo: "prestámela que se la voy a mostrar a Stokowsky". Ese muchacho era el último cellista de la orquesta, por lo que pensé "Stokowsky nunca la va a ver". Pero el maestro me llama por teléfono y me dice que había suspendido el estreno de una sinfonía muy importante (la N° 1 de Charles Ives) debido a la complejidad de la misma, y necesitaba un estreno mundial. Él era en ese momento director de la Sinfónica de Houston, Texas, tenía 80 años y yo tenía 20. Fue muy lindo, yo tenía la partitura general pero no las partes para los instrumentos, por lo que casi todos mis compañeros de Columbia se ofrecieron para escribirlas (en ese entonces no había fotocopiadoras) y a



Serebrier, de espaldas y con pantalones cortos, dirigiendo una orquesta juvenil para el presidente Luis Batlle.

cipio. Como no era posible por ejemplo que la Ossodre me dejara dirigir, entonces organicé una orquesta juvenil con gente de todos los liceos. Hasta ahora me parece imposible aquel esfuerzo. En esa fotografía que le mostraré aparece esta orquesta tocando para el Presidente de la República y yo dirigiendo de pantalones cortos.

Es raro que a tan corta edad alguien tenga esa idea fija y pueda lograrlo tan pronto...

Que las cosas hayan sido así lo atribuyo, más que nada, a la intuición. Pero un poco después tuve buenísimos maestros; Vicente Ascone, que había venido de Italia y era un gran músico, fue mi



nicieron. La tarea nos llevó toda una
he a pesar de que la obra duraba sólo
minutos. A la mañana siguiente yo ya
iba en el avión rumbo a Houston con
pasaje que me pagó Zimbalist, de lo
trario no hubiera podido ir. Fue una
experiencia extraordinaria: Stokowsky
renando mi obra.

Habrán sido de las máximas emociones de su carrera.

Más que emoción fue para mí un
endizaje; a esa edad uno lo toma como
más natural del mundo, es en retros-
pectiva que uno lo valora en toda su di-
mensión. Fue extraordinario por el so-
no de aquella orquesta.

¿Se había imaginado esa sonoridad cuando la escribió?

No, no tan hermoso. Stokowsky era
mago de la orquesta. En aquel mo-
mento había una discusión en Estados
Unidos sobre qué director era mejor, si
Toscanini o Stokowsky. En realidad no
había sentido: los dos eran diferentes,
Toscanini nunca pudo tener esa
sonoridad pastosa, homogénea
que lograba Stokowsky, y éste
nunca pudo tener la precisión
increíble de Toscanini. Después
de ese estreno le dije a Stokows-
ky que lo que realmente me inte-
resaba era la dirección, por lo que
se convirtió en director asociado
de él durante cinco años. Lo de-
más está en mi biografía conoci-
da, es historia.

¿Qué balance hace hoy de aquella relación?

Aprendí muchísimo de él sin
que me hubiera dado nunca un
consejo. Pese a ello fue del maes-
tro que más aprendí: sólo obser-
vándolo. Esos cinco años junto
a él fueron para mí una suerte in-
cuestionable, porque pienso que es la
única forma de aprender un arte como el
mío. Es como pasaba en la época de Stra-
vinsky, la gente que hacía violines no
podía ir a la escuela, eran aprendices de
maestro. Tuve la gran suerte de llegar a
Estados Unidos al final de esa era, estas
posibilidades hoy no existen. A pesar de
que no llegué a ver a Toscanini, tuve el
privilegio de trabajar con Dorati y con
Monteux! Fíjese que él estrenó *La consa-
cración de la primavera*. ¡Monteux había
conocido a Brahms, había tocado cuar-
tetos de cuerdas con él!

¿Qué opinión le merece que Stokowsky lo haya llamado a usted "el gran maestro del balance orquestal" y a qué cree que se refirió específicamente?

Eso lo dijo en una entrevista en la re-
vista *Time*, porque parece que yo le había
impresionado muy bien por algo que se-
gún él, yo tenía intuitivamente. Balancear
la orquesta significa que se sientan las par-
tes principales, que la sonoridad de los
metales se combine como un coro. Él era
organista y por eso tenía mucha concien-
cia del balance orquestal, aspecto que se ha
perdido un poco; mucha gente que está
dirigiendo hoy no se da cuenta de que si
los metales son demasiado pesados tapan a
las cuerdas, o que una flauta no tiene tanta
fuerza como una sección de violines. Creo
que se refería a eso.

Un acontecimiento muy destacado se ha dado este año, ya que a pedido de los herederos de Gershwin, usted será el responsable de la próxima grabación del disco homenaje por los cien años del gran músico norteamericano. ¿Cómo sucedió esto?

Hace unas seis semanas se puso en con-
tacto conmigo el director artístico de la

cis Gershwin, me invitó a cenar
y me pareció simpatiquísima: es
una persona bajita, de 92 años,
y mire, un día tremendo de llu-
via fuimos caminando por la 5ª
Avenida de Nueva York hacia el
restaurante, ella con tacos altos,
y no quiso ni tomar un taxi por-
que decía que sólo eran cuatro
cuadras. Así nos conocimos.

Ella me contó el deseo de la
familia Gershwin de hacer una
Edición del Centenario que in-
cluyera las obras sinfónicas más
importantes: 'Un americano en
París' y el 'Concierto para pia-
no y orquesta'. Su preocupa-
ción era qué más se podía in-
cluir en el disco ya que
Gershwin escribió muy poco
debido a que falleció muy jo-
ven (antes de que naciera su so-
brino Leopoldo). En esa con-
versación ella comentó su pena

por el hecho de que no
existiera un arreglo para
orquesta de los tres pre-
ludios de piano, que son
tan conocidos y bellos. Allí sur-
gió la idea de orquestarlos y me
encomendaron la tarea por la cual
me pagaron muy bien.

El disco también incluirá otro estreno mundial, ¿no es así?

Sí, además de los preludios
arreglados para orquesta, estará
'Lullaby', una 'canción de cuna'
que se descubrió luego que Gers-
hwin falleciera. Ya se ha grabado
dos o tres veces, pero con la ver-
sión original de cuarteto de cuer-
das. Yo lo transformé en versión
para orquesta. De esto hace muy
poco, y ya hay varias orquestas en
Europa y Estados Unidos que es-
tán interesadas en tocar estas obras. La

grabación se hará ahora en julio con la
Royal Scottish Orchestra en Londres y el
solista será Leopoldo Godowsky III.

¿Le asigna a estos hechos una relevancia muy grande dentro de su extensa carrera?

Pienso que sí, aunque constantemente
me pasan cosas de este tipo. Si es impor-
tante o no, lo sabré con el paso del tiem-
po, de la misma manera que sé ahora que
aquel estreno de mi sinfonía por
Stokowsky fue un eslabón fundamental
en mi carrera.



**Serebrier, Francis Gershwin y
Leopoldo Godowsky III en Nueva York.**

compañía de discos Sony y me dijo:
"¿Qué significa para ti el nombre Leo-
poldo Godowsky III?" "No sé el III -le
contesté-, pero el I fue uno de los pia-
nistas más famosos de principios de si-
glo". Enseguida me aclaró que no sólo
era el nieto del gran Godowsky, sino que
es el sobrino de Gershwin, y que quería
grabar el concierto de Gershwin este año
por el centenario. "Pensamos que la úni-
ca persona que podía hacerlo eras tú, ¿es-
tás dispuesto a hablar con él?" Le dije
que sí. Una vez que nos encontramos y
lo escuché (es un buen pianista), me pa-
reció que la performance era aceptable, y
que con un poco de ayuda iba a salir bien.
Luego la madre de Leopoldo III, Fran-



José Pampín