

## El beso

I

fauces de anhelo  
monstruosas  
montuosas  
de terciopelo

que intimidan  
y se beben de un sorbo  
mi boca

mi lengua  
mi llaga

mi nada  
que fuerte  
me lleva  
-en andas-  
inerte

hasta la cima  
demente

que se ahoga

y se acaba  
hasta quedar vacías

por Ariel Gangi

II

y comienza  
y me rasca  
y se mezcla

y no sé  
de quién es  
la baba  
y el sueño

y no sé  
de quién es  
la rabia  
y el ceño

que anudan  
mi médula  
y adulan

el beso  
de las fauces  
que alientan

y se azulan



# Revista cultural Esperando a Godot

Cría cuervos y te comerán los ojos



Año 1  
Agosto - Septiembre 2005  
www.godot.323.com.ar  
\$1,50

El sueño de Descartes  
por *Gustavo Varela*

El cadáver exquisito:  
narrar a Eva Perón  
por *Jorge Hardmeier*

Érase... un no lugar  
por *Mariana Kozodij*

Periodismo e ideología  
por *Victor Malumián*

Las traiciones del traductor  
por *Ariel Fleischer*

Evar Méndez y el final de  
*Martín Fierro*: leyendas y verdades  
por *Carlos García*

La espera de Beckett  
por *Édgar Bastidas Urresty*

Elegir el camino de lo inútil  
por *Hernán López Winne*

Una descortesía de Paul Groussac  
por *Mario Tesler*

¿Puede la democracia  
volverse terrorista? Algunas  
cuestiones acerca de la biopolítica  
por *Gabriela D'Odorico*



06

Entrevista a  
**Adolfo Nigro**



SALIDA →

Gastón Souto

**Esperando a Godot** agradece a los siguientes puntos de venta:

Librería del Mármol, Gorriti 3583 / Aguilar, Blanco Encalada 2376 / Martycer, Av. Monroe 4957 / El banquete, La Pampa 2516 / Librería del Sol, Superí 1413 / Julio Cortázar - Centro Cultural de la Cooperación, Av. Corrientes 1543 / Biblos, Puán 378 / [Esq. Fac. Filosofía y Letras], José Bonifacio 1402 / Paradigma, Maure 1786 / Cromático, artículos con color, Serrano 567 / Video Club Nico's, Céspedes 3278 / Acuarela, [Esq. Conde y Gregoria Pérez]

Puestos de diarios: Marcelo T. de Alvear [puerta Fac. Ciencias Sociales] / Av. Corrientes 480 / Av. Corrientes 566 / Av. Corrientes 710 / Av. Corrientes 1312 / Av. Corrientes 1587 / Av. Corrientes 1687 / Av. Corrientes 1800 / Av. Corrientes 1998 / Av. 9 de Julio 341 / Paraná 310 / Av. Cabildo 2684 / Av. Cabildo 1906 / Av. Cabildo 1656 / Av. Cabildo 3756 / Feria del Parque Rivadavia (Puesto 84) / Feria del Parque Centenario (Puesto 32) / Estación F. Lacroze - F.G.U., Chacarita hall central / Línea B: Lacroze, Dorrego, Gallardo, Callao, Uruguay, Florida, Alem / Línea D: Palermo, Plaza Italia, Bulnes, Facultad de Medicina.

## Staff

Editor  
Víctor Malumián

Director  
Ariel Gustavo Fleischer

Secretario de Redacción  
Hernán López Winne

Correctora  
María del Carmen Alzugaray

Ilustradores  
Damián Scalerandi  
Gastón Souto  
Diego Segovia  
Gerardo Basabe

Colaboradores  
Mario Tesler, Édgar Bastidas  
Urresty, Carlos García, Gustavo  
Varela, María Gabriela D'Odorico,  
Jorge Hardmeier, Mariana  
Kozodij, Martín Sánchez Ocampo  
revgodot@yahoo.com.ar

www.godot.323.com.ar  
a cargo de Fernando Schlottmann

Dirección legal  
Ramón Freire 3563, c.p. 1429

los que hacen Esperando a Godot

## Sumario

Evar Méndez y el final de  
*Martín Fierro*, por Carlos García

Reivindicar lo inútil,  
por Hernán López Winne

El sueño de Descartes,  
por Gustavo Varela

Las traiciones del traductor,  
por Ariel Fleischer

¿Puede la democracia volverse  
terrorista?, por Gabriela D'odorico

Entrevista a Adolfo Negro,  
por Ariel Fleischer

Reseñas bibliográficas

El cadáver exquisito: narrar a Eva  
Perón, por Jorge Hardmeier

Érase un no lugar...,  
por Mariana Kozodij

Periodismo e ideología,  
por Víctor Malumián

La espera de Beckett  
por Édgar Bastidas Urresty

Una descortesía de Paul Grossac,  
por Mario Tesler

# Ocktubre da para todo

Parece que octubre da para todo. La pelea de familia ya era conocida desde hace rato, pero ahora es casi un lugar común. De un lado lanzan bombas de demagogia diciendo que el otro nunca pisó el barro. De los pies limpios se arrojan respuestas que incluyen mafias y negociados. De paso, todos comen. *Hora clave* para que la lucha intestina se haga masiva y en dos horas, a todo trapo, unos digan que los otros son verdaderamente corruptos y los otros defiendan su amor a la patria y su fidelidad al *capofamilia* - que, valga la aclaración, ha muerto hace ya mucho -. Y si octubre da para todo, los diarios aprovechan para que sus tapas no sean siempre las mismas. El Senado colabora y abre las puertas a personajes que, en la situación actual en la que se encuentra la política, tal vez no debieran llamar tanto la atención.

Es cierto, algo falta en el Senado. Confeso adepto a las filas menemistas, el *glamour* admite que ha venido a trabajar, trabajar y trabajar. Tres veces en una. Eso sí, aclara, "no vine a hacer política". Eso es legislar: cualquier cosa menos política. Sobre todo si se tienen vidrios polarizados y suntuosas 4 x 4. ¿El Senado carece de un toque humorístico? Las góndolas se llenan poco a poco. Aparece el hombre de barba candado, dueño de cierta habilidad para los chascarrillos. No debería sorprendernos que otra cómica fémica, inolvidable durante los años 80-90 por su comiquísima serie de enredos de familia, esté "evaluando una propuesta".

Sí, claro que hay más. Los pioneros no desisten: el inolvidable ex íntimo amigo del *glamour* - que solía ser productor de teatro de revista - abandonó el teatro para dedicarse a la política y ahora volvió al teatro; un ex futbolista apodado Perico; un actor de larguísima trayectoria... Parece que octubre les recordó a muchos la posibilidad de enriquecerse aún más. Como si alguien hubiera susurrado: "psst, acá hay plata fácil". ¿Acaso se pueden proponer cambios sociales desde el interior de una camioneta con vidrios polarizados que no dejan ver el otro lado? ¿Puede pensarse la política desde personajes que lo único que hacen es agregar imágenes payasescas a un ambiente que ya se caracteriza por su irreversible apariencia de espectáculo mediático? Eso sí, algunos tienen tiempo para dedicarse a aquello que les dio de comer en el pasado: uno ya ha vuelto a grabar canciones, otra eminente dama confesó que volverá al radioteatro los fines de semana, porque trabajar en política le quita mucho tiempo.

En el desfile de octubre todo tiene lugar. Hasta el señor Aníbal, que ha procedido a pavimentar todas las calles que el tiempo permita. Hay más carteles de "desvío" que semáforos, y quienes recorren diariamente la Capital Federal deben estar agradecidos: pronto desaparecerán pozos, empedrados y la avenida Corrientes. El nuevo proyecto, seguramente, será angostarla hasta que quede formada una gran vereda única: la peatonal Corrientes.

Seguramente las cosas seguirán su curso, en las elecciones habrá que votar, una lista la encabezará el *glamour* y los fanáticos elegirán sólo por tradición partidista. La familia ya no está unida y se sospecha que en cualquier momento habrá un cuarto intermedio para apaciguar las aguas. Falta mencionar, como broche de oro, dos fuerzas que también se presentarán a elecciones, desde sus posturas igualitarias y de beneficio social, en un país que parece condenado a estar a la deriva. El bulldog con el ex dueño de los correos; y un ministro muy querido por las coherentes medidas que llevó adelante en sus años de gozosa compañía en gobiernos demasiado eficientes.

Octubre da para todo. En medio de un circo que evoluciona cada vez más rápido, no hacía falta gastar espacio para dar nombres y apellidos. Es que en realidad llegará el día en que sus identidades no tendrán sentido. Todos los payasos serán iguales. Y legislarán. Coherentemente, como lo han hecho hasta ahora.

**Sr. Godot**

# Evar Méndez y el final de

## Martín Fierro: leyendas y verdades

por Carlos García

En febrero de 1924 vio la luz el periódico *Martín Fierro*, uno de los órganos más influyentes de la vanguardia literaria argentina. Del grupo de cambiantes directores, que incluyó a Oliverio Gironde y a otros autores argentinos de relieve en el momento, sobresale la figura de Evar Méndez (en realidad, Guillermo Evaristo González Méndez), el único timonel que acompañó al periódico en todas sus vicisitudes, desde el comienzo postmodernista, pasando por las renovaciones vanguardistas, hasta el abrupto final en diciembre de 1927 (aunque el último número apareció con fecha 15-XI-27, en un cálido homenaje al entierro de Güiraldes).

Evar Méndez había nacido en la provincia de Mendoza, el 14 de noviembre de 1885 (no en 1888, como a menudo se asegura), en el seno de una prolífica familia conservadora. Se casó con May Carnie, una joven escocesa, con quien tuvo un hijo y una hija. Falleció en Buenos Aires el 22 de diciembre de 1955, como consecuencia de un cáncer de hígado, de doloroso pero rápido desenlace. Paralelamente a su labor literaria, Evar Méndez fue empleado público, tanto en Mendoza como en Buenos Aires, a donde pasó hacia 1911. Durante su juventud compuso algunos poemarios de tendencia modernista, el primero de los cuales (*Palacios de Ensueño*, 1910) fue prologado por Ricardo Rojas. Si bien a este siguieron otros libros (*Canción de la vida en vano*, 1915, que fue acogido en varias antologías; *El jardín secreto*, 1923; *Las horas alucinadas. Nocturnos y otros poemas*, 1924), Méndez desarrolló su obra principal en el periodismo como colaborador de numerosos órganos y en calidad de fundador y/o director de otros.

Baste mencionar que fue uno de los fundadores y directores de los periódicos *Martín Fierro* (primera época, tres números, marzo-abril de 1919), *¡La Gran Flauta...!* (tres números, abril-mayo 1921), y del consagratorio *Martín Fierro* (segunda época, 45 números en 37 entregas, de febrero de 1924 a fines de diciembre de 1927).

Antes y después de su trabajo en *Martín Fierro*, Méndez se dedicó a la crítica de obras de teatro y de música, luego también de discos (en especial, de jazz) y de cine. Su interés por el arte moderno abrió puertas a artistas que, sin él, habrían tenido grandes dificultades para asentar su obra en la Argentina, como Emilio Pettoruti, Xul Solar y Norah Borges.

La labor de Méndez al frente de proyectos editoriales fue pionera en el país. A su incansable esfuerzo se deben los frutos de las editoriales *Martín Fierro* y *Proa*, paradigma esta última, de la literatura de vanguardia argentina de la primera mitad del siglo XX.

Importante también fue su labor como difusor de la obra de autores jóvenes, que lo llevó tempranamente a dar conferencias, a organizar programas radiales y a publicar folletos y artículos en la prensa.

Entre esos títulos merecen rescatarse "La joven literatura argentina. De una nueva sensibilidad en nuestra

poesía" (*El Orden*, Tucumán, 31 de diciembre de 1924), "Doce poetas nuevos", en dos entregas de la revista *Síntesis* (Buenos Aires, septiembre y octubre de 1927), "La generación de poetas del periódico *Martín Fierro*" (*Contrapunto*, Buenos Aires, agosto de 1945) y "Vingtième anniversaire d'un journal célèbre" (*La Revue Argentine* 33, Buenos Aires, octubre de 1945).

Tras obtener en forma exclusiva los permisos pertinentes, he compilado con Martín Greco un volumen en homenaje a Evar Méndez, de cuyo fallecimiento se cumple próximamente el primer cincuentenario. El interesado lector encontrará allí muchos de sus trabajos, aparte de los citados, incluido alguno de escasa difusión, como el texto de su conferencia "La errata" (1952), y numerosos testimonios de su intercambio epistolar: la reveladora correspondencia con el mexicano Alfonso Reyes (que trae numerosas informaciones acerca de la preparación de los volúmenes de la serie Cuadernos del Plata, en la cual aparecieron libros de Güiraldes, Borges, Macedonio Fernández y otros); el temprano intercambio con su mentor Ricardo Rojas; el amistoso correo con Xul Solar y con algunas otras figuras descolantes de la época. Hemos compilado, además, una lista con más de cien títulos de la biblioteca que perteneciera a Evar Méndez, con libros dedicados por los más importantes escritores argentinos del momento.

El trabajo realizado hasta hoy, del cual derivan estas notas, permite aclarar un oscuro capítulo de la historia literaria argentina: el final del periódico *Martín Fierro*.

*Martín Fierro* 44-45, fechado 15-XI-27 (pero salido, como ya mencionara, a fines de diciembre) sería el último número del periódico, si bien otros estaban planeados y fueron anunciados: el número doble 46-47, de "salida inminente", estaría dedicado a Ricardo Güiraldes (con textos de Borges, Arlt y otros);<sup>1</sup> el 48-49, febrero de 1928, sería el número aniversario, y el número 50, planeado para marzo de 1928, debía traer, entre otras cosas, el índice de todos los números aparecidos (cf. las páginas 376, 377 y 389 de la reedición facsimilar del periódico).

Según quiere la leyenda, el periódico habría dejado de aparecer por desavenencias políticas entre Evar Méndez y quienes querían hacer del periódico un órgano de propaganda Yrigoyenista. Los colaboradores del periódico que habían apoyado a Yrigoyen en declaraciones públicas (por ejemplo, con una solicitada en el diario *Crítica*, del 27 de diciembre de 1927) se sintieron ofendidos a raíz del comentario sin firma que apareció en *Martín Fierro* 44-45, 380 (verosíblemente de Evar). Ello habría impulsado a algunos redactores a abandonar el periódico y esto, a su vez, habría conducido a su clausura.<sup>2</sup>

Sin embargo, los datos a nuestro alcance coinciden en contradecir esa versión de los hechos: *Martín Fierro* dejó de aparecer, muy probablemente, por cuestiones financieras y no por disputas políticas.

Es cierto que algunos integrantes del Comité Yrigoyenista escribieron a Méndez una carta en la que informaban sobre su apartamiento del periódico. Esa misiva, firmada por Francisco Luis Bernárdez, Leopoldo Marechal y Jorge Luis Borges, lleva la fecha 4 de enero de 1928 (es decir, fue escrita pocos días después de la aparición del último número de *Martín Fierro*). Ulyses Petit de Murat la recoge en *La noche de mi ciudad* (Buenos Aires: Emecé, 1979, 146-147):

"Los que suscriben se desmemorian de *Martín Fierro* por las siguientes razones:

Por la salvedad prudencial y no enteramente ignorante de su conchavo en la Casa Rosada cometida por usted en nuestra revista.<sup>3</sup>

Porque sus vitrolas, maquinitas de afeitar, escafandras, patines y demás cachivaches nos parecen tan retóricos como los palacios de ensueño de la versificadora antigüedad.<sup>4</sup>

Porque no entendemos con qué derecho se adjudica usted la representación /147/ de *Martín Fierro* contra quienes somos su realidad.

Porque no nos interesa publicar con censura y contraveneno.

Porque nuestra política es una actividad noble y fundada y no un asustado tejemaneje como el que traiciona su nota.

Porque la religión y la política son seriedades y no pretextos de bajezas.<sup>5</sup>

Deseándole una larga otra vida entre maledicencias y erratas, le repetimos nuestra larga y constante separación.

Debajo de los nombres de Marechal, Borges y Bernárdez iba una aclaración que decía, con pronóstico no realizado, 'directores de la revista *Proa*, que reaparecerá en marzo'.<sup>5</sup>

Ahora bien, pese a la recepción de esa carta, Méndez siguió planeando la aparición del número siguiente del periódico. En una carta dirigida al "Querido e ilustre Mago" Xul Solar, del 20 de enero, Méndez dice:

"Necesito tu presencia, primero para contemplarte, luego para pedirte que copiemos corrigiendo a tu sabor tu traducción de Novalis,<sup>6</sup> que va en el N° del periódico que estoy armando, ya en prensa, y, finalmente, para pedirte que veas los cuatro clichés de tus obras que publicaré. Han salido de primer orden y creo no habrán de requerir corrección. Pero, si tú deseas hacerlas, ahí están a tu disposición".

Semanas más tarde, Méndez vuelve a escribir a Xul Solar (tarjeta del 1 de febrero):

"Te mando las pruebas, que te esperaban ayer, como era convenido, en el escritorio M.F. [...] ¿No podrías hacerme unas cuantas viñetas, adornos, *cul de lampe* para el periódico?"

Como si ello fuera poco, se conserva otro material que apunta en la misma dirección: independientemente de que algunos integrantes del plantel le hubieran vuelto la espalda, el periódico seguía con vida y organizaba reuniones. Así se desprende de un volante de invitación para una "Comida en Honor de Norah Lange", impreso en el anverso y el reverso, fechado el 18 de abril de 1928.

MARTÍN FIERRO / PERIODICO DE ARTE Y CRITICA LIBRE / CALLE TUCUMAN 612

Sus redactores y colaboradores, y sus amigos de los grupos de *Inicial* y *Revista de América*, de la Capital, y *Valoraciones*, de La Plata, aspiran al placer de su grata presencia y se honran invitándole a participar en la comida de fraternidad intelectual y artística que



Tel: (54 11) 4709-4898/2912  
Fax: (54 11) 4709-6865  
e-mail: ventas@rcesencias.com.ar

Gral. Martín Güemes 4170  
(1603) Villa Martelli  
Provincia de Buenos Aires



**R**  
**Raúl Rivero**  
ALTA PELUQUERÍA

LAVALLEJA 191 - (1414) Capital Federal  
Teléfono 4855-1861

**Lic. Emilce Strucchi**

Psicoterapeuta

Orientadora

Counselor  
Universidad de Minnesota

Adolescentes y adultos

Informes: 4555-3524  
15-5717-7425

dedican a NORAH LANGE, la deliciosa autora de *Calle de la tarde*, *Los días y las noches*, y *Voz de la Vida*, para despedirla con motivo de su inmediata partida a Europa y festejando su obra.

*Saludan a usted con su distinguida consideración:*

Luis Aznar, Alfredo Bigatti, Pedro V. Blake, José B. Cairola, Leónidas Campbell, Lucio Cornejo, Hipólito Carambat, Andrés L. Caro, Augusto Mario Delfino, Luis F. de Elizalde, Leónidas de Vedia, Carlos Alberto Erró, Macedonio Fernández, Luis L. Franco, Lysandro Z. D. Galtier, Roberto García Pinto, Enrique González Trillo, Antonio Gullo, Pedro Henríquez Ureña, Leopoldo Hurtado, Alejandro Korn, Guillermo Korn, Evar Méndez, Ricardo E. Molinari, Arnaldo Orfila, Francisco A. Palomar, Emilio Pettoruti, Sandro Piantanida, Alberto Prebisch, A. Sánchez Roulet, Luis Saslavsky, Raúl Scalabrini Ortiz, Lamberti Sorrentino, Gastón O. Talamón, Juan B. Tapia, Adolfo Travascio, Ernesto A. Vautier, Juan Manuel Villarreal, Miguel A. Virasoro, A. Xul Solar, Lisardo Zía.

Buenos Aires, Abril 18 de 1928.

La comida se realizaría el miércoles 25 de abril a las 20.30 en punto, en el Restaurant Galería Palace, Corrientes 745, primer piso, ascensor, al lado del Palace Theatre. En el reverso, después de reproducir el jocoso menú, se cierra el anuncio con una cita del *Martín Fierro* de Hernández: "Prepare sus patacones/ y venga con buen humor:/ como esta no hay ocasiones/ de divertirse mejor!"

En esa reunión, Pettoruti ilustró un pergamino en el cual estamparon sus firmas numerosos autores (el original se conserva en Madrid). Cito algunas de ellas, aparte de la de Méndez: Manuel Gálvez hijo, Augusto Mario Delfino, Ricardo E. Molinari, Homero M. Guglielmini, Guillermo Estrella, Guillermo de Torre, González Carbalho, Xul Solar, Margarita Arsamasseva, Juan Manuel Villarreal, Juan B. Tapia, Enrique González Trillo y miembros de la familia Lange.

Los documentos citados confirman que el periódico *Martín Fierro* se consideraba aún existente y que son erróneas las versiones que sugieren lo contrario.

Por cierto, no puede dejar de advertirse la falta de ciertos nombres: Borges, Marechal, Bernárdez, Petit de Murat... Aparte de Macedonio, que figura como invitante, pero no firma el pergamino (indicio de que no asistió a la cena), faltan los integrantes del "Comité Yrigoyenista de Intelectuales Jóvenes". En cuanto a Borges, sin embargo, el punto no debe ser exagerado, ya que en marzo de 1928 padeció una operación ocular, que lo incapacitaba para leer y escribir. Dos meses más tarde, sin embargo, él y Méndez participarán juntos como jurados para el premio municipal de teatro.

"Con el voto de los escritores Jorge Luis Borges, Evar Méndez y J. J. Soyza [sic] Reilly, el teatro Nacional de la calle Corrientes obtuvo el primer premio municipal" – que consistía en la devolución de los impuestos pagados por el teatro en el año 1927 (cf. NN: "El público se adelantó al fallo oficial": *Crítica*, jueves 31 de mayo de 1928).

Pascual Carcavallo, director del teatro premiado ("la catedral del sainete"), afirmó en una entrevista reproducida en la misma página: "[...] el jurado que me ha otorgado el premio, dos de cuyos miembros –y esto me halaga más– se ahora que son los representantes más calificados de la nueva generación argentina: Jorge Luis Borges, el poeta y ensayista compañero del llorado Ricardo Güiraldes en tantas empresas de cultura, y Evar Méndez, director de *Martín Fierro*, el órgano de la vanguardia artística del país".<sup>7</sup>

Nótese que no dice "ex-director", "ex-órgano" o similar.

Si se busca un motivo para el cierre definitivo de *Martín Fierro*, aparte de los notorios problemas económicos que a Méndez le provocaban sus empresas, puede encontrárselo en el siguiente hecho.

En un libro del peruano Alberto Hidalgo (*Diario de mi sentimiento*, 1937, 300), se conserva un interesante fragmento de una carta de Carlos Mastronardi a Hidalgo, fechada "Guaileguay (Entre Ríos), Octubre 26 - 1928":

"Del hígado de Méndez no sé nada. Debe andar algo dolido porque usted le acabó de enterrar su fierro Martín. Esta es gente que anda merodeando por los descampados de la literatura".

Ignoramos a qué alude Mastronardi al adjudicarle a Hidalgo el hundimiento de *Martín Fierro*. Quizás se trate de una alusión a *Pulso*, la revista del peruano, de la que salieron seis números en la segunda mitad de 1928, y en la cual colaboraron algunos martinfierristas.

Entre Méndez e Hidalgo habían surgido disensiones hacia agosto de 1925, tras planear juntos la aparición de la *Revista Oral*, anunciada en *Martín Fierro* 18 (26 de junio de 1925, 126), proyecto finalmente llevado a cabo a solas por Hidalgo. Aunque no hemos logrado acceder a todos los números de *Pulso*, presumimos en alguno de ellos (quizás el número 4) alguna pulla contra Méndez.

Como fuere, Evar Méndez no abandonó el proyecto de continuar su periódico. Hay indicios de 1928 y de 1929 acerca de que pensaba refluorarlo:

El ya mencionado número dedicado a Güiraldes siguió planeado hasta julio de 1928, según muestra la siguiente nota aparecida en *Índice* 20, Bahía Blanca, 26 de junio de 1928, 2:

"El periódico literario y artístico *Martín Fierro*, que en Bs. As. editara don Evar Méndez, reaparecerá en los primeros días de julio próximo. Editará un número especial dedicado a Ricardo Güiraldes. Promete su aparición regular".

Francisco Luis Bernárdez había formado parte del triunvirato que se apartara de *Martín Fierro* a comienzos de 1928. Paradójicamente, será por su intermedio que el diario *El Mundo* del 17 de noviembre de 1929 anuncie "La vuelta de *Martín Fierro*". Quizás basándose en ese suelto, el mexicano Alfonso Reyes, a la sazón en Buenos Aires, relatará a Valery Larbaud en carta del 4 de diciembre de 1929 (Paulette Patout, ed.: *Valery Larbaud/Alfonso Reyes: Correspondance 1923-1952*. Paris: Marcel Didier, 1972, 75), que los "muchachos" están entusiasmados con la planeada reaparición de *Martín Fierro*... La "vuelta" no se concretó, pero por motivos ajenos a la rencilla original: entre tanto, el campo literario había sufrido, paralelamente al político, graves transformaciones y el antiguo periódico ya había cumplido su misión.

(Hamburgo, 1 de mayo de 2005)

## Notas

- Se conservan los materiales de ese número 46-47, dedicado a Güiraldes, entre ellos un texto (inédito) de Borges, que éste enviara a Evar Méndez con carta del 20-XII-27. Borges había compuesto dos versiones de ese texto, una exaltada y otra sobria. Subsisten también otros materiales, entre ellos la versión mecanografiada por Méndez con miras a la publicación, en la Academia Argentina de Letras, que los dará próximamente a luz.
- Méndez mismo sanciona esa versión, recogida ya por Gironde en su *El periódico Martín Fierro. Memoria de sus antiguos directores (1924-1949)*. Véase Jorge Schwartz, ed.: *Homenaje a Gironde*, 1987, 126.
- Méndez trabajaba en la Secretaría de la Presidencia de Alvear y habría sido contrahente de Yrigoyen.
- Alusión irónica al primer poemario de Méndez, *Palacios de ensueño* (1910).
- Sobre esta tercera época, no realizada, de *Proa*, cf. Carlos García: "Alfonso Reyes y *Proa* (1928)": *Proa* 45, Buenos Aires, enero-febrero de 2000, 161-163, y en [www.alfonsoreyes.org](http://www.alfonsoreyes.org), Colaboraciones, 25-X-04.
- En la biblioteca de Xul (Pan-Klub, Buenos Aires), se conserva un ejemplar de *Novalis' Werke*. Berlin-Leipzig-Wien-Stuttgart: Deutsches Verlagshaus Bong & co., sin fecha (con firma autógrafa de Xul). No veo que esa traducción de Novalis llegara a ser publicada.
- Sobre Pascual Carcavallo (quien falleció en 1948), cf. Bibiana Ricciardi: "Pascual Carcavallo fundó el teatro Alvear hace 50 años". En: *La Maga*, Buenos Aires, 22-IV-92.

# Reivindicar lo inútil

por Hernán López Winne

Hace unos meses, Jaim Etcheverry esbozaba por radio un argumento para sostener la opinión de que la educación argentina estaba en decadencia. Proponía como causa central el cultivo de una postura que el rector de la UBA denominaba "la cultura del trabajo". En su exposición, Etcheverry desarrolló con claridad el concepto: hoy en día la educación no es prioritaria, porque no está vista como una utilidad. Estudiar no sirve porque no lleva a la inmediata ganancia de dinero. El gusto por una carrera de grado queda desplazado por la búsqueda del rédito económico. La reflexión de Etcheverry respecto de la educación sirve como disparador para tratar de entender el fenómeno del utilitarismo que cala hondo en la sociedad actual. Un *ethos* que Weber explicó con lucidez para el siglo XVIII, que había sido resultado de la moral ascética del protestantismo y que, combinado con las máximas de Benjamin Franklin, asistió a la conformación del *leit motiv* del capitalismo.

El punto central del ascetismo protestante consistía en trabajar para rendirle cuentas a Dios. Ya en lo religioso comenzaba a entreverse la posterior sentencia de Franklin. Como explica Max Weber en *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, "toda hora perdida es una hora que se roba al trabajo en servicio de la gloria de Dios". Era pecado dormir de más, desdénar actividades productivas en virtud del ocio, no hacer aquello que Dios había previsto para los hombres, todo lo englobado dentro del *obrar* los actos de los hombres debían orientarse a la productividad. El fin último era Dios, la ganancia que se obtenía con el trabajo era simplemente un medio para subsistir, para seguir viviendo los días de existencia en el mundo terreno. Los trabajos de Benjamin Franklin fueron la continuación del camino abierto por el ascetismo. Su primer escrito, de 1736, *Necessary hints to those that would be rich* (*Consejos necesarios para aquellos que podrán ser ricos*), acuña la frase patente que nació en la modernidad y que se ajusta a los días que corren: "Piensa que el tiempo es dinero". Y luego completa: "Quien malgasta una pieza de cinco chelines, asesina todo cuanto hubiera podido producirse con ella: columnas enteras de libras esterlinas".

La idea de lo útil aparece como deducción de un falso silogismo. Si el tiempo es dinero, y el dinero es lo único que sirve, no perder tiempo es útil. Lo útil, multiplicado hacia el infinito, se transforma en lo necesario, en lo indispensable. La provechosa utilización del tiempo –provechosa en cuanto productiva, generadora de riqueza– es entonces la reguladora de las acciones. "Malgastar" tiempo es "malgastar" dinero, y "malgastar" dinero implica una necesidad mayor de tiempo para producir ese dinero. El lugar que antes le era reservado a Dios lo tomó el dinero y, desde el siglo XVIII, progresivamente se apropió de esa ubicación en el pedestal para no abandonarla nunca. El *obrar* ya no es para Dios. Es para el dinero.

La utilización de los términos "malgastar" y "gasto" remite siempre al dinero o, en su defecto, al tiempo. ¿no hay otras cosas que puedan gastarse? Por otra parte, ¿con qué autoridad se afirma que algo se gasta mal? ¿Estamos en condiciones de sentenciar con certeza qué es lo malo y qué es lo bueno? ¿Podemos sustentar con argumentos una universalidad que divida lo útil de lo inútil? Georges Bataille encontró la respuesta en 1933, reaccionando contra un

sistema que amenazaba con imponerse dogmáticamente, sin resistencia: "No existe ningún medio correcto (...) que permita definir lo que es útil a los hombres. (...) Se alude, hipócritamente, al honor y al deber combinándolos con el interés pecuniario y, sin hablar de Dios, el *Espíritu* se usa para enmascarar la confusión intelectual de aquellos que rehusan aceptar un sistema coherente".<sup>1</sup> Bataille introduce luego el concepto de gasto improductivo, que propone como escape –siempre momentáneo, transitorio– al orden homogeneizante capitalista. El erotismo, la poesía, la música, la danza, la lectura, todas ellas "actividades con un fin en sí mismas", forman parte de un vasto repertorio de posibles gastos improductivos. Gastos que se salen de la lógica capitalista, que no son funcionales a un fin o a la realización de la rueda económica. Pensar la vida desde ese punto de vista, a partir de comportamientos que no son medios ni instrumentos; apoyarse en un lugar que ofrezca una salida más allá del clásico principio de utilidad, es intentar escapar de un sistema que, basado en el consumismo, pretende absorber toda individualidad, toda posible heterogeneidad, para ubicarlo bajo su órbita.

¿No es posible pensar una vida fuera de los cánones utilitaristas? ¿Hay alguna chance de escapar al pensamiento consumista, que obliga a obtener dinero para luego gastarlo en aquello que deviene necesario por gigantescas operaciones publicitarias? Si coincidimos con Heidegger en que este es "un mundo para el cual sólo vale lo inmediatamente útil", ¿no hay que defender la inutilidad que reside en leer un libro o escuchar un disco? ¿No es esa inutilidad la que el pensamiento utilitario trata peyorativamente? Si creemos que *Rayuela*, *El Aleph* o *Adán Buenosayres* tienen una "utilidad práctica", un rédito inmediato, un beneficio para el futuro, estaremos equivocados. Pero el error será más bien anterior: no hay que preguntarse por el "rédito" o por el "beneficio". Tanto la lectura, como la educación formal –y esa es la crítica de Jaim Etcheverry– ofrecen caminos para salir de la visión consumista. Ir a la universidad, al colegio; presenciar un espectáculo, adquirir una novela, no aseguran la ganancia de dinero y sí insumen tiempo. Lo inmediatamente necesario es que la mentalidad "improductiva" reemplace a la "productiva". Sólo así podrá ser valorado todo acto poético, creativo; una escritura, una lectura, "la aparición de algo que antes no existía".<sup>2</sup>

El utilitarismo persistirá y de ello no hay duda. Hay que propender hacia un escape, hacia una fuga, que nos permita enfrentarnos con nuestra cotidianidad de una manera mucho más disfrutable. Es esencial embestir contra la rutina del trabajo, la cultura del "si no sirve para qué hacerlo", los consejos de Franklin, que valora las virtudes en tanto sean funcionales a la ganancia de dinero –"sé honesto pero sólo en la medida necesaria". Sólo oponiéndonos al nuevo *ethos* que el capitalismo pretende imponer, podremos encontrar el verdadero significado que debieran tener nuestras acciones. Si viéramos el amor con ojos utilitaristas, nuestra existencia sería tan vacía que no nos permitiríamos pensar en la posibilidad de vivir en compañía de otro.

## Notas

<sup>1</sup> Bataille, Georges, "La noción de gasto", en: *La parte maldita*, Ed. Icaria, 1987.

<sup>2</sup> Heidegger, Martin, "La pregunta por la técnica".

Adhesión  
Alberto Murguiondo y Familia

# El sueño de Descartes

por Gustavo Varela

La tarde del 10 de noviembre de 1620 René Descartes decidió, frente a un hogar a leños, vestido de uniforme militar, reconstruir los fundamentos de toda la ciencia de Occidente. Ni más ni menos.

Por la noche de ese mismo día, mientras dormía, tres sueños sucesivos confirmaron su intención: en el primero, sueña que está en una calle, con mucho viento y, como tiene problemas en la pierna derecha, no puede mantener el equilibrio y está siempre a punto de caerse. Unos amigos lo auxilian y apenas si logran mantenerlo en pie. Se despierta agitado y, vencido por el cansancio, vuelve a dormirse. Entonces sueña que un trueno luminoso se descarga dentro de su habitación, y el mismo sonido que cree escuchar lo despierta de un sobresalto. Por fin, luego de dar vueltas en su catre de campaña, logra dormirse nuevamente y tiene allí su última iluminación: sueña que encuentra un diccionario encima de una mesa junto a otro libro en el que tropieza con una pregunta escrita en latín: *Quid vitae sectabor iter?* (¿Qué clase de vida debo seguir?).

Los errores del pasado, el poder de la razón que se desprende sobre él con la fuerza de un trueno y el camino del conocimiento verdadero son los indicios que le dan a Descartes la interpretación de cada uno de sus sueños y que, al fin, lo convierten en filósofo.

Así comienza la historia de la razón moderna, a orillas del río Danubio, en los cuarteles de invierno de la guerra de los Treinta Años, de la mano del capricho de un mercenario francés que cree que el destino de toda la ciencia está en sus manos y en la oscura certidumbre de su estado onírico.

Es entonces un sueño personal, una noche de truenos y enigmas, lo que le va a permitir a Descartes sembrar las reglas de su método como un suelo de nubes en el que la razón de Occidente hunde sus principios y encuentra sus certezas, sus modos, árboles firmes y tensores enraizados en la seda. Las sombras del bosque protegen los procedimientos de la ciencia nueva, le dan un sendero y una dirección. El espíritu allí ha de conducirse invariable, sin sobresaltos, sabiendo que las marcas de su camino son seguras.

En 1640, después de haber caminado y leído del libro del mundo, encuentra al fin un sillón donde sentarse para escribir las *Meditaciones Metafísicas*, un escrito autobiográfico en el que dará respuesta al enigma de su sueño. Y nuevamente el suelo firme se vuelve arena, porque el autor entra en escena; la pretensión de la razón de establecer los principios universales de la ciencia tiene un rostro, una bata, una estufa, una primera persona, René Descartes, que muestra por primera vez el laboratorio de un filósofo por dentro, la manera de pensar, la intimidad, las necesidades y el calor de su cuarto. Nunca antes un pensador había abierto las puertas de su casa.

Y allí, sentado frente al fuego, descubrimos que Descartes, el mismo que nos abrió la puerta, es un hombre desconfiado. Porque instaura el recelo, la duda, la intriga como procedimiento para que la filosofía pueda encontrar sus verdades. Es decir, cuando Descartes escribe las *Meditaciones Metafísicas*, escribe un libro que habla de la sospecha, un tratado sobre la desconfianza. ¿Cómo hacemos nosotros para sospechar de este mundo que se nos ha construido y en el que creemos ciegamente hace más de mil años?



Porque la verdad siempre elige como recorrido el camino más absurdo: se construye derribando; la razón encuentra su raíz en los sueños; la duda y la sospecha son el fundamento de la realidad. Al fin, los ojos ciegos del que abandona su pasado pueden construir el edificio de lo que vendrá.

Apenas le bastaron dos páginas, una sola de sus meditaciones, para detener el mundo. Allí, Descartes es un hombre vulnerable porque se ofrece de entrecasa, como aquel que no tiene certezas, alcanzado por la tormenta de la sospecha que lo tambalea y le tuerce las piernas.

La primera de las meditaciones metafísicas es el final de más de mil años de historia. Descartes está dispuesto a cargar, a partir de ese momento, con el peso que arrastró Aristóteles durante toda la Edad Media. Para ello necesita poner el mundo entero entre paréntesis, ubicarlo frente a sus ojos y exponerlo, para después buscar el camino que lo lleve de regreso. La instancia es dramática: abandonar el lazo que une al hombre con la realidad, desconfiar y poner en duda todo lo que es Dios, la ciencia, el saber. Descartes, educado entre jesuitas, un horizonte en cruz, y la verdad como camino de salvación. En bata y delante del fuego, nos invita a presenciar, desde la ventana de su habitación, el naufragio del pasado, el suyo personal que es el de todo el pensamiento. Descartes arrastra la vocación religiosa de pretender hallar un punto de apoyo, un suelo firme; quiere ver al universo sostenido en un solo punto. Y descubre que ese punto está en su casa, en su cuarto, donde él está. El mundo entero, al comienzo de la primera meditación, está en sus manos y es, entonces, cuando decide destruirlo y hacer otro.

La razón encuentra en un sueño su origen y en la destrucción de un incrédulo, su método.

Adhesión  
Roberto Fassolari y Familia

el interpretador  
literatura, arte y pensamiento  
www.elinterpretador.net

# Las traiciones del traductor

por Ariel Fleischer

La publicación de las obras completas de Oscar Wilde, por parte de la Editorial Losada en una nueva versión de la poeta argentina Delia Pasini, posibilita la reflexión en torno a la inquietante búsqueda de la traducción.

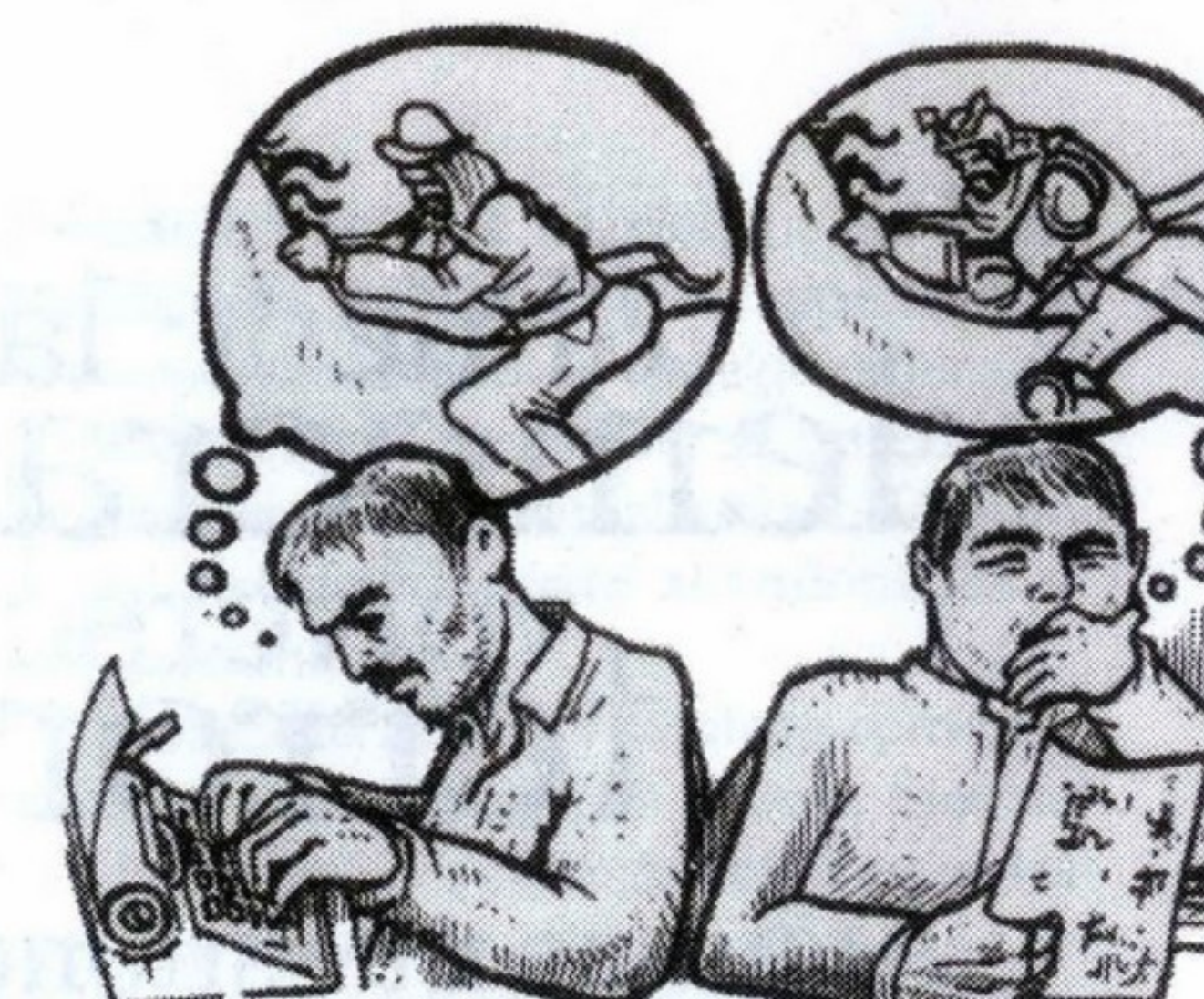
El viejo adagio de definir al *traductor* como etimológicamente refiere su significado, *traidor*, refleja la imposibilidad de la "traducción perfecta" y el inabarcable y vasto universo de las lenguas. Pero sin embargo, y sin faltar a cierta pérdida inevitable de la traducción, ¿es posible avizorar una común idea, belleza, música o fuente a traducir en el texto original que no debe ser falseado? ¿cuál es el proceso de intercambio que requiere la experiencia de trasladar desde un idioma a otro un discurso complejo como el literario o el filosófico?

La traducción implica la construcción de un texto que debe lograr la similitud con el texto primario u original. El traductor es quien pone en circulación aquel texto que funciona como un desdoblamiento de sí mismo, haciendo que cada traducción se constituya como una lectura renovada de un discurso. La libre interpretación de los textos sagrados a partir del cisma protestante, por citar sólo un ejemplo, otorgó nuevas adaptaciones de la Biblia que implicaron el cambio del verbo divino por una nueva interpretación humana de aquellos pasajes.

En el campo del lenguaje y de la traducción, son numerosas las variables que deben conformar la búsqueda de un texto que logre "asimilarse" al original. Vencida en la práctica la idea de la traducción literal y del reemplazo "armónico" de las palabras como si fueran piezas mecánicas y equivalentes, el primer inconveniente surge a partir de la diferenciación del género al que pertenece el texto a abordar. Cada género discursivo (sea novela, ensayo, poesía, filosofía, divulgación, etc.) obedece a un universo de reglas particulares que lo dotan de y lo limitan a un vocabulario específico; cada género adapta su lenguaje y su estilo a sus conveniencias estéticas. Si el contexto histórico, que hace surgir un género y elevarlo categóricamente como una institución válida en una período determinado, logra imponer las condiciones de cada época, ¿de qué manera el traductor puede retransmitir aquellas marcas históricas absorbidas en el lenguaje del texto para adaptarlas a la traducción y hacerlas contemporáneas a su experiencia?

Responder a esta pregunta implica focalizar la actividad específica del traductor. Este será quien dote al texto final de la "escritura armónica" que posea el original. De modo que, para ello, deberá respetar las restricciones de cada género: además del dominio de la lengua madre tendrá que poseer un caudal de conocimientos específicos para actuar en campos como los de la poesía o la filosofía, tal vez los más complejos en el proceso de traducción debido a su carga de subjetividad. Es decir, se le reclama al traductor competencia no sólo en la traslación de la gramática de ambas lenguas sino también, y específicamente, en el manejo de un campo de saberes vinculados a un género y/o temática determinados.

La poesía argentina brinda excelentes experiencias respecto a las traducciones de poetas realizadas por poetas. Para el caso, conviene citar las traducciones de Lysandro Z.



D. Galtier sobre la obra de Lubicz Milosz, o las de Oliverio Girondo y Enrique Molina sobre *Una temporada en el infierno* de Arthur Rimbaud, o bien las exquisitas traducciones de Rodolfo Alonso.<sup>1</sup>

La intraducibilidad: el caso Girondo, un paradigma.

Todos los textos deben ser posibles de traducir pero, sin embargo, impulsan una tenaz resistencia a ello. En palabras del filósofo Paul Ricoeur, el traductor deberá entonces vencer la "hegemonía de la lengua madre y la resistencia de la lengua receptora de la traducción", un fenómeno que se inscribe en el campo de poder y de desempeño del lenguaje.<sup>2</sup> Además, cada texto conserva "zonas de intraducibilidad" que dificultan su traslación a otra lengua. Por ejemplo, el poema "Topatumba" de Oliverio Girondo (1890-1967) reviste una visible complejidad para emprender su traducción:

Ay mi más mimo mío / mi bisvidita te ando / sí toda / así / te tato y topo tumbo y te arpo / y libo y libo tu halo / ah la piel cal de luna de tu trascielo mío que me levitabisma / mi tan todita lumbre / cárame tu evapulpo / sé sed sé sed / sé liana / anuda más / más nudo de musgo de entremuslos de seda que me ceden / tu muy corola mía / oh su rocío / qué limbo / ízala tú mi tumba / así // ya en ti mi tea / toda mi llama tuya / destiérrame / aletea / lava ya emana el alma / te hisopo / toda mía / ay / tremuero / vida / me cremas / te edenizo.<sup>3</sup>

La poética de Girondo hace más que difícil su traslación a cualquier lengua. Básicamente, esto se debe al método del poeta: la composición de palabras, la aliteración y la apofonía. Girondo reescribe las voces, trabaja "al interior" de las palabras, compone y descompone en busca de un sonido, alterando las relaciones entre significante y significado.

¿De qué manera entonces se debe emprender la traducción de este texto? Para la traductora y poeta argentina Delia Pasini, quien ha trasladado al castellano las obras de Oscar Wilde, la traducción implica esbozar versiones que tienen que ver con la cadencia y el estilo, con lo que pudo haber pensado el autor y es preciso transmitir. No solo se debe llevar a cabo la traducción de los textos, sino que el traductor debe instruirse acerca de la vida del autor para dar finalmente una íntegra concepción de la obra, que implica, por ejemplo, no borrar las marcas de origen de la lengua madre.

Este modelo propuesto por Pasini convierte al traductor en un "intérprete acotado" que debe construir equivalencias, tal vez la forma más segura de llegar a la "buena traducción", aquella que no se funda en una identidad de sentido demostrable sino en una "equivalencia sin identidad" (Ricoeur). Única manera de rescatar el aura casi fantasmal de la palabra poética o filosófica.

Notas

<sup>1</sup> Lubicz Milosz, O. W. *El cántico del conocimiento*. Buenos Aires, Ediciones Santo y Señá, 1951. 27pp. Versión castellana de Lysandro Z. D. Galtier; Rimbaud, Arthur *Una temporada en el infierno*. Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1959. 78pp. Versión castellana de O. Girondo y Enrique Molina; Prevert, Jacques *Palabras*. Bs. Aires, Compañía General Fabril Editora (Col. Los Poetas), 1961. Ed. bilingüe de Rodolfo Alonso.

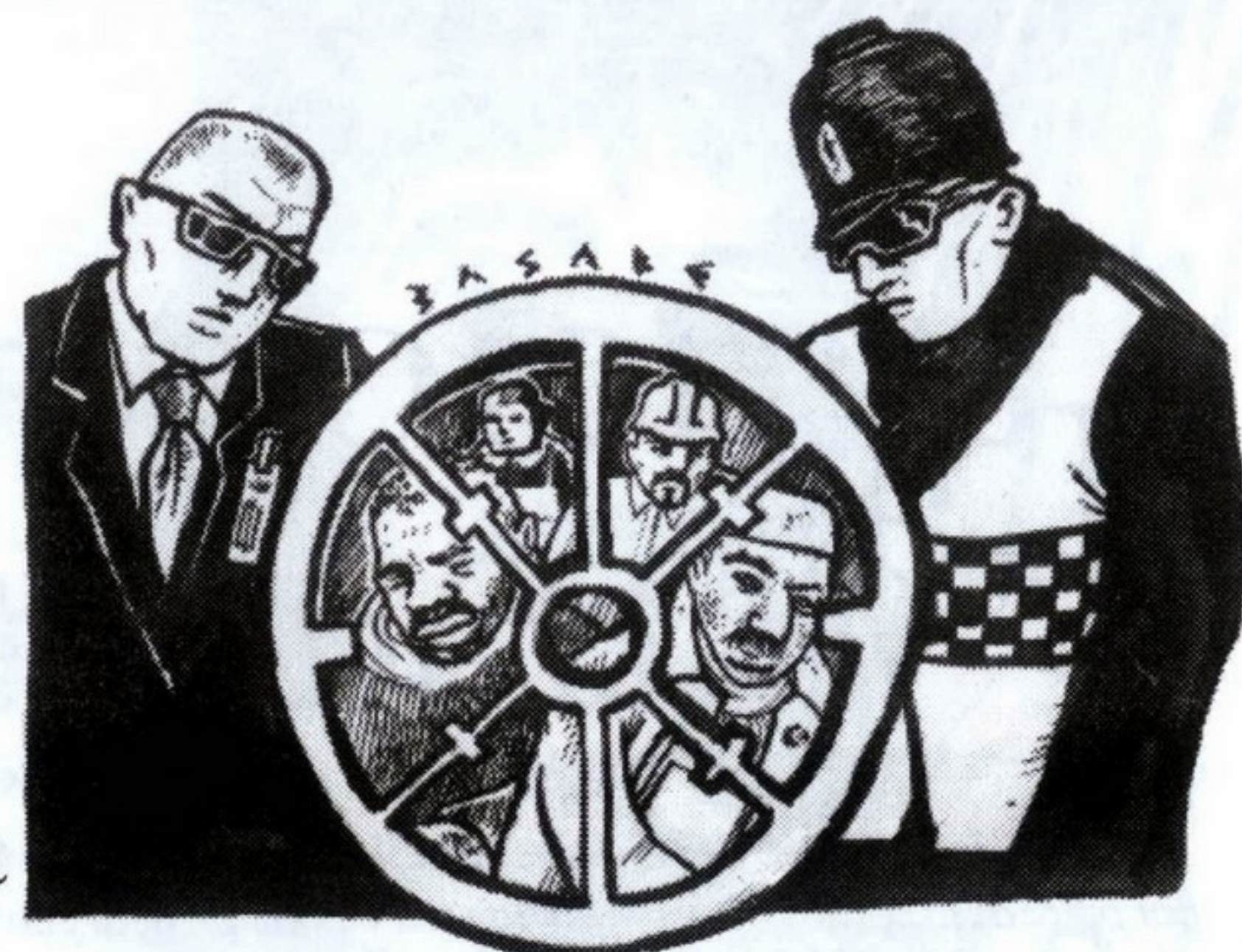
<sup>2</sup> Ricoeur, P. *Sobre la traducción*. Bs. As, Ed. Paidós (Col. Espacios del Saber, 44), 2005.

<sup>3</sup> Girondo, Oliverio *Topatumba*. Buenos Aires, [Prensas de Miguel Binolo], 1958. *Plaquette* ilustrada por Enrique Molina. Ejemplar nro. 13/42. Incluido en: Girondo, O. *En la masmédula*. Buenos Aires, Editorial Losada, 1954. Ejemplar nro. 96/190.

# ¿Puede la democracia volverse terrorista?

## Algunas cuestiones acerca de la biopolítica

por Gabriela D'Odorico



Nuevos y sofisticados rituales se imponen desde hace décadas en nuestras sociedades autodenominadas democráticas. Estos ritos, que obedecen a desconocidos modos de religiosidad, suponen su cumplimiento sin excepciones. El nuevo imperativo indica que estar informado es la condición necesaria para ejercer una ciudadanía responsable. Las indispensables purificaciones matutinas y vespertinas incluyen los "último momento", alertas múltiples, resultados deportivos, el estado del tiempo y hasta la situación de las calles. Para los otros momentos del día en los que la angustia apremie, hay en la propia casa, en las calles, en los bares, en las oficinas y hasta en el transporte público cantidad de nuevos símbolos religiosos. Estos se traducen en imágenes espectaculares de acontecimientos mundiales, en páginas impresas o virtuales de diarios locales o extranjeros, en las noticias radiales que interrumpen puntualmente cada media hora cualquier secuencia. El trajinar cotidiano y la vida rutinaria se impregnan de esta mística de la novedad descartable en las que, el denominador común, es la exhibición obscena del límite entre nuestra vida frágil y la muerte inexorable.

Durante los últimos días circuló, en forma reiterada, la noticia acerca de la nueva modalidad implementada por la policía londinense en la lucha contra el terrorismo. Dentro de estas nuevas prácticas, uno de los agentes vestido de civil asesinó dentro de una estación de subterráneo de Londres, por error y con cinco balazos en la cabeza, a un brasileño que se ganaba la vida trabajando de electricista. Los medios se ocuparon de propagar los antecedentes del joven inmigrante que vivía en forma legal en Londres desde hacía cuatro años, para quien su única actividad pública se agotaba en ir de casa al trabajo y del trabajo a casa y que, especialmente, no portaba ningún tipo de arma ni explosivo. La difusión de la noticia insistía en interpretar como aberrante el hecho de provocarle la muerte a alguien inocente. La irreversibilidad del fenómeno sólo dio lugar, como acto de reparación del Estado británico, a una indemnización a los familiares, las más formales disculpas al Estado brasileño y la promesa a los británicos de continuar con esta práctica sin volver a cometer errores.

Los divulgados acontecimientos de atentados acaecidos en el corazón de Europa hacen que hoy la culpabilidad se construya alrededor de un concepto metafísico *ad hoc* que es el de "terrorismo". Algo de tanta subjetividad como la sospecha de terrorismo hace entrar automáticamente en ejercicio la nueva norma de Scotland Yard: "tirar a matar" y "apuntar a la cabeza". El terrorista es alguien a quien se puede matar sin que ello signifique cometer homicidio porque es una excepción antidemocrática. La democracia se defiende contra algo: fanatismos religiosos no occidentales, comunismo, terrorismo o el "ismo" que haga falta inventar. La excepción debe ser eliminada y existir a la vez para que la democracia pueda reafirmarse. La misión se propone

garantizar la seguridad y los derechos vitales del resto de la ciudadanía.

Es interesante recordar que, ya en la antigüedad, Aristóteles establece la conocida distinción entre la vida puramente animal y la vida social del hombre. El hombre es un animal que se diferencia del resto de las especies por su específica capacidad política, de gran importancia por ser la resultante del hecho de lo social, del habitar junto a otros. Pero es recién en la modernidad y con la expansión de los ideales de la Revolución Francesa y la puesta en marcha de la Revolución Industrial que se produce una democratización formal, que lleva a fijar criterios acerca de las vidas sacrificables y de las que ya no lo serían. Es entonces el Estado el que se ocupa de definir un criterio regulativo de los comportamientos sociales, que jerarquice qué vidas deben ser urgentemente cuidadas. Así, la vida del proletario comenzaría a crecer en importancia por lo menos hasta la consolidación del llamado Estado de Bienestar al que condujo el capitalismo industrial floreciente.

Durante el siglo XIX, y a raíz de la aguda discusión acerca de la naturaleza de lo humano, tanto Marx como Nietzsche revalorizan la función de la vida biológica, provista de pasiones, en su difícil relación con la obediencia a las leyes racionales. Ambos, aunque en términos filosóficos diferentes, liberan al desacreditado deseo vital de un corsé definido en términos de dogma racional, en un caso, o de racionalidad burguesa en el otro. En contradicción con el dispositivo moderno, el hombre es algo más que el ciudadano. La racionalidad plena es incapaz de abarcar todas las dimensiones de lo humano. Por un lado, porque la superación de los límites de la racionalidad positivista podría convertir al hombre moderno en una especie de "supra-hombre", al decir de Nietzsche. Y por otro, porque la obediencia racional lleva a una alienación resignada en la producción y no deja lugar al *plus* que le da la efectivización de su ser genérico capaz de convertirlo en un verdadero hombre libre, al decir de Marx.

Siguiendo especialmente a Marx en un caso y a Nietzsche en el otro, los análisis independientes y desconectados de Hannah Arendt y Michel Foucault dan cuenta de la progresiva politización de la vida biológica durante la modernidad. Arendt analiza cómo la modernidad convierte al hombre en un *animal laborans*. La *labor* incluye actividades humanas que atienden necesidades vitales como comer, dormir o vestirse. Esta reducción produce una superposición que no permite diferenciar *labor* de "trabajo" y de "acción humana". El "trabajo", con el que el hombre a partir de la naturaleza produce objetos duraderos, está determinado por la subsistencia, reducido a *labor*; y atravesado, además, por el consumo como una etapa más del ciclo de la vida biológica. Por otro lado, procesos de emancipación modernos como el de los trabajadores o el de las mujeres, llevan a la esfera pública las funciones corporales y los intereses materiales que antes

se ocultaban en el orden privado. La vida biológica ocupa el centro de la escena política del mundo moderno y desplaza lo propiamente humano que, para Arendt, reside en la capacidad de ser libre a través de la "acción política". Este primado de la vida natural sobre la "acción política" generó la transformación pero también, al decir de la autora, la decadencia del espacio público en las sociedades modernas.

Para Foucault, el ejercicio del poder sobre la vida a partir del siglo XVII, se da en dos formas de desarrollo entrelazadas. La primera de ellas, la *anatomopolítica* del cuerpo humano, surge de concebir al cuerpo como una máquina a la que se aplican disciplinas. Así se impone una relación de docilidad-utilidad en la que el control sistemático de la actividad de los adiestrados —la manera de empuñar el fusil o sentarse en el pupitre— construye sus cuerpos mientras obtiene de ellos un saber y un rendimiento ilimitados.

A partir del siglo XVIII, el otro modo de ejercicio del poder es el de una racionalización centrada en el cuerpo-especie, soporte de los procesos biológicos. Surgen las intervenciones y controles reguladores del nacimiento, la mortalidad, el nivel de salud, la longevidad o las migraciones. Estamos, según Foucault, frente a una *biopolítica de la población*, que ilustra la más alta función del poder, que ya no es matar, sino invadir enteramente la vida. Se inicia una era en la que el "bio-poder" se vuelve indispensable para el desarrollo del capitalismo. El hombre occidental aprende qué es ser una especie viviente, tener cuerpo, posibilidades de supervivencia, salud individual o colectiva. Por primera vez lo biológico se refleja en lo político generando el interrogante acerca de qué reglas servirán para administrar la vida. La biopolítica designa lo que hace entrar a la vida en el dominio de los cálculos explícitos y convierte el poder-saber en un agente de transformación de la vida humana. La vida natural empieza a ser incluida en los mecanismos y cálculos del poder estatal y la política se transforma en biopolítica. El vertiginoso incremento de la vida biológica y de la salud de la nación como problema para el Estado —ahora gobierno de los hombres— desemboca en una "animalización" humana llevada a cabo por las más refinadas técnicas políticas.

El enfoque biopolítico genera, por una lado, la proliferación de *tecnologías políticas* mediante las cuales el Estado cuida la vida natural de los individuos e invade su cuerpo, su salud, su alimentación y sus condiciones de vida. Pero por otro, vuelve importantes las reivindicaciones sobre la vida y las necesidades fundamentales, ya que es mediante las *tecnologías del yo* que los individuos efectúan un proceso de subjetivación que los vincula a la identidad consciente propia y a un poder de control exterior. Las técnicas de individualización subjetivas y los procedimientos de totalización objetivos fueron integrados de un modo inédito por el Estado moderno.

Los tratamientos de Arendt y de Foucault abren un nuevo campo problemático para la filosofía política contemporánea, que es continuado en la misma secuencia teórica por Giorgio Agamben. Este pensador italiano contemporáneo llega a afirmar que la vida que definía la política de los estados totalitarios, permanece intacta en las sociedades actuales. La "vida desnuda" en su aspecto puramente animal a las que quedaba reducido el hombre en el campo de concentración, define al hombre contemporáneo. Es entonces que los medios de comunicación, con la misma estética y naturalidad con la que describen en sus documentales las erupciones volcánicas, la reproducción de los insectos o la velocidad de crecimiento de alguna especie vegetal exótica, anuncian los números del hambre, de las víctimas de guerra, de atentados, de accidentes y de la negligencia sanitaria o jurídica. Le siguen, al anuncio de estos fenómenos catalogados como catástrofes, las largas

discusiones periodísticas en las que participan personas vinculadas a los damnificados, sobrevivientes, especialistas y, por supuesto, funcionarios del Estado. Se trata de explicitar, legitimar y persuadir acerca de la necesidad de un criterio capaz de demarcar quiénes se incluyen en el asistencialismo estatal y quiénes serán definitivamente abandonados y combatidos hasta su exterminio.

Es por ello que la crónica londinense cataloga como un éxito este primer episodio de la Operación Kratos, famosa por su "tirar a matar y a la cabeza" que protagonizó la escuadra especial antiterrorista. La apelación a la necesidad de la defensa de la democracia pone en evidencia más que nunca el límite de tolerancia. Aquellos que queden más allá de él serán perseguidos hasta su eliminación, porque fueron sacrificados por el Estado en nombre de la supervivencia del régimen. El episodio cobró notoriedad por producirse en Europa, contra un individuo indefenso y porque hay un interés político de ejemplaridad. La delicada relación entre política y vida parte de la suposición de que la política es la realización de aquello que el Estado determina previamente como el "vivir bien", en este caso, sin terrorismo. Y es ya en esa instancia en la que "vivir bien" se convierte en una categoría moral cuyo uso excluye, anula y mata, a la vez que otorga sentido al terror y a la obediencia del grueso de la ciudadanía. La sospecha de terrorismo se expande sobre todos. Las causas de esa sospecha pueden ser tan variadas como tener la piel oscura, hablar una lengua incomprensible, ser pobre, haber nacido fuera de Europa o Estados Unidos, no tener documentos o no trabajar en una empresa multinacional. La enumeración puede extenderse tanto, que ya algunos medios de difusión comienzan tímidamente a preguntarse si no se estarán empezando a debilitar los propios valores de la democracia. ¿No será, dicen, que la democracia se empezó a proteger disparándose a sí misma, adoptando para eso la misma metodología que dice combatir? Hace ya no pocos años, un compatriota de la víctima, el músico Cazuza, casi adelantándose a estos hechos nos venía cantando: "estoy sobreviviendo sin un rasguño por la caridad de quien me detesta".

www.  
sermaestro  
.com.ar  
recursos  
para docentes

ÉBANO  
CÍA. DE AROMAS S.A.

Firmenich  
Distribuidor Exclusivo

Gral. Martín M. Güemes 4170  
B1603BEN Villa Martelli - Pcia. de Buenos Aires  
Tel/Fax: (5411) 4709-9397/9645 Fax: 4709-6855  
e-mail: ebanociadearomas@infovia.com.ar

# Adolfo un artesano de lenguajes Nigro

por Ariel Fleischer

Ingresar en el mundo de las creaciones de Adolfo Nigro (Rosario, 1942) promete la aventura del descubrimiento. Un boleto, una jarra, pan y verduras, un caracol y una escalera conforman la mágica unión de una simbología tan personal como misteriosa. Nigro, alejado de las corrientes y las modas, supo construir una obra particular que impacta en la *extensidad* de sus técnicas y soportes.

La utilización de cartas, maderas, etiquetas e hilos conforman un sinfín de elementos que rodean y acogen en su seno pinturas, cerámicas, tapices, *collages* y objetos de su autoría. Sin embargo, pese a esta distribución autoral que le corresponde a Nigro como creador de su obra, podemos reconocer en ella las invariantes de nuestro ser cotidiano. La materialidad que se sostiene en la obra nos refleja un mundo colectivo en las dos acepciones que le daremos aquí: una, vinculada a lo comunal; la otra, relacionada a Nigro como colector o "coleccionador".

Parece un refuerzo de memoria la insistencia de Nigro —grata para todos— en percibir el mundo cotidiano y aprehenderlo en sus objetos y pinturas a través del manejo de elementos que componen *nuestro real*: una operación necesaria para fundir el mundo de la plástica, muchas veces alejado de la pulsión vital, con el orden natural de la existencia humana.

El oficio de colector de fragmentos de identidad comunal tiene en Nigro su mayor artífice plástico. La búsqueda

y obtención de *objetos nigronianos* obedece, creemos, a una actitud racional-instintiva que Nigro ejerce sobre sí para determinar cuáles son aquellos elementos que conforman nuestra *welschtaung rioplatense*. Lo que prueba la inutilidad de recoger en andanzas, por nuestra parte, algunos materiales para integrarlos en órbita.

Detrás de la obra del artista aparece la huella del artesano que, en Nigro, no es sospecha sino testimonio de su paso por la alfarería y el hilado. Su aproximación a estas experiencias parece cumplir la indagación de viejas rutas, aunque hoy, en la práctica estén inexploradas, que conducen a un rescate de la tradición latinoamericana.

Nigro siembra armonías en sus cuadros montando objetos que en el plano logran la comunión del cielo: levitan como inacabados si bien el "lector" de la obra los encuentra no solo frente a sí sino en su intimidad. De modo que objetos de la *cotidianidad* ejercen un extraño vuelo ajeno, y propio a un tiempo, para el espectador: tirantez estrecha que revela la construcción de un orden subterráneo, secreto, que modifica algunas instancias de lo inmediato.

Muchas de las tramas de sus pinturas dan la impresión de un *continuum* que se extiende en la espacialidad. Nigro logra aislar, más allá de los límites del cuadro, un submundo de vivos colores que engendran vetas no trazadas y congruencias inexplicables al ojo sino por la *razón áurea*. La construcción de sus obras respeta una serie de centros periféricos al objeto observable, haciendo que la tensión se distribuya por fuera de la red visual de la pintura: no hay un centro que despliegue el interés espectador sino una cantidad de ciclones atenazados hacia el margen de la pintura, aislando las jerarquías posibles.

El espacio es abordado con un contenido que no desborda el continente sino que lo complementa como si una ausencia fuera la totalidad de un *presente*. La doble fragmentación, la que impone la *selección objetiva* en sus pinturas, así como la que manifiesta el *trazo microorgánico* de sus últimas producciones, revela una concepción de un tiempo vivencial, lejano del comercio horario y en vínculo con la distribución de un poder afectivo dedicado a la creación.

Nigro convierte lo material con que lucha el arte en un universo heterogéneo, pero unido. La estructura señala un posible estado de cosas que inobjetablemente existen en la realidad de una vista espectadora y en la ordenación que establece el artista, que constituyen no mundos posibles sino de existencia probada en cuanto empiezan a convivir con nosotros. Porque la *ajenidad* no es característica de las pinturas y los objetos de Nigro sino, por el contrario, un signo que deja a un lado para integrarnos a ese desparramo de vivencias que se intuyen en su obra.

¿Su afición por la pintura nació con usted?

Diría que sí. Hace cincuenta años que no me dedico a otra cosa que a pintar. Pero para vivir hice cualquier cosa: fui obrero, verdulero, camionero, repartidor. Cuando en

abril de 1966 me fui a vivir a Montevideo, no trabajé más. Me hice artesano: fui ceramista, hice tapices, joyas, murales... Desde 1966 para acá no trabajé nunca más en relación de dependencia.

¿Cómo fue su experiencia constructivista en el taller de José Gurvich?

A Torres [García] ya lo conocía desde 1957 a través de Víctor Magariños, mi maestro acá. Él me habló de Torres García. Pero no había mucha información. Hay que tener en cuenta que en 1957 prácticamente no había libros de Torres García, había tres reproducciones malas y la importancia de Torres tampoco se conocía. El taller de Torres se creó en 1942 y se cerró en 1962. Yo tomo contacto con el taller cuatro años después de su cierre. Cuando yo llego, están sus discípulos más importantes, algunos de los cuales se fueron a Europa y a los Estados Unidos. De los que quedan, me acerco a Gurvich con quien trabajo desde 1966 hasta 1969. Y ahí me inicio, digamos, en un vínculo de trabajo y diálogo, de maestro-alumno.

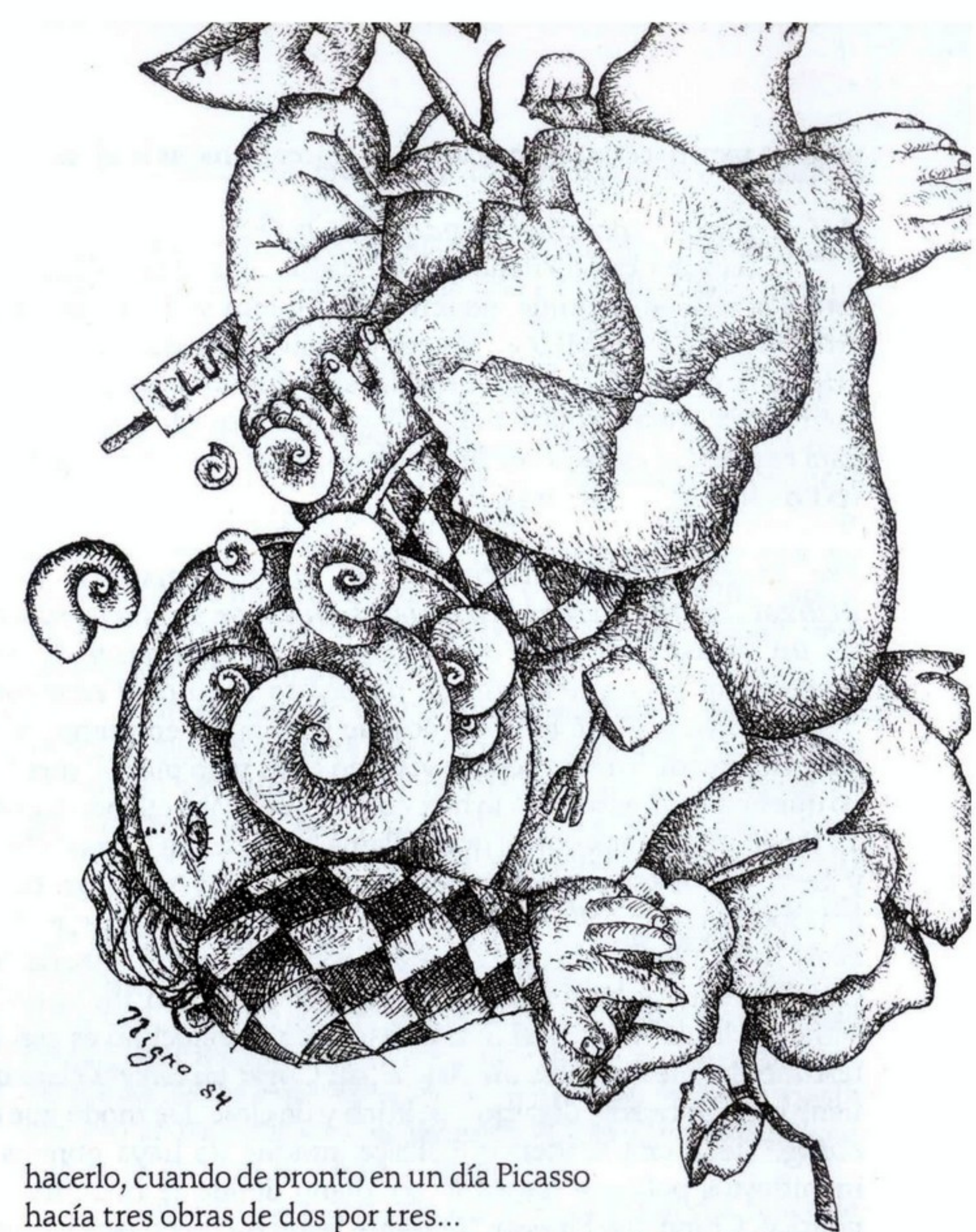
En el taller se siguió el desarrollo del constructivismo aportando una voz propia, siempre con la base de Torres. Nunca se planteó el taller irse a otra parte. La idea fue aportar dentro de esa tradición, inclusive contradiciendo la tradición. Pero el taller nunca tuvo la intención de estar actualizado con lo que estaba pasando en otros medios culturales. Torres planteó, en el famoso mapa de 1934 que da vuelta, "nuestro norte es el sur". Si nuestro norte es el sur, no tenemos por qué andar mirando qué pasa cada año en Alemania o Nueva York. Así me formé yo. Desde que llegué a Montevideo, mi posición siempre fue independiente de lo que se hacía en todos lados...

*Su pintura tiene una mirada hacia el sur, hacia lo americano, que también se refleja en el hecho de que como pintor elija hacer tapices, cerámicas...*

Claro. Además siempre el arte estuvo vinculado a lo artesanal, al hecho del oficio, y de no pretender hacer más que un objeto. Si ese objeto tiene cualidades trascendentes, ¿quién lo decide? ¿los críticos, los curadores? A mí no me importa, yo lo hago porque necesito hacerlo... Es como un hecho vital producir una obra. No es para esperar una respuesta y un reconocimiento de afuera, porque el arte se produce en condiciones determinadas, objetivas y subjetivas, en las cuales no importa la mirada crítica. Si alguien dice "es bueno" o "es malo" no importa, yo hubiera hecho lo mismo... Cuando llegué a Buenos Aires en 1974, me decían que tenía mucha influencia de Torres porque a Gurvich no lo conocían. Y no era realmente así: la influencia era de Torres vía Gurvich, porque Gurvich es la ruptura con la octogonalidad, la ruptura con una sola paleta de colores tonales oscuros. Así es que en la práctica el aporte se da en pequeños elementos que nutren la línea general del pensamiento de una escuela.

¿Cuál es el aporte de la escuela de Torres García que cree fundamental para su obra?

A partir de mi viaje a Montevideo me formé viendo muchas obras de Torres. Acá nos formamos con reproducciones: nunca vimos un Miró de dos metros por tres. Cuando yo llegué a Europa por primera vez, en 1975, vi una retrospectiva de cien Miró. A lo mejor si yo lo hubiera visto en 1957 habría sido otro el desarrollo, pero la vi en 1975. Y ahí sentí cómo el haberme formado con reproducciones le quitaba la base real del material, de lo plástico. Miró pone un signo y lo cierra, y se le chorrea y queda. Acá hubo toda una tendencia en el arte argentino, que creo se mantiene, en el terminado salvo excepciones como el grupo de la "Nueva Figuración". Pero en general en la pintura argentina se confiere como una cualidad el buen terminado y el mucho tiempo que lleva



hacerlo, cuando de pronto en un día Picasso hacía tres obras de dos por tres...

Esto me enseñó Torres García en el taller. Su "solución" es pintar, si se quiere, de manera tosca, como Cézanne que aparentemente pinta sin terminar porque a él lo que le importa son las ideas. Picasso raya el dibujo, corrige y no vuelve a tocar, no oculta el procedimiento de la obra. Si yo no hubiera visto los Torres que vi... Mi relación con él no es solo de los libros: cada año se renovaba la colección del museo, he ido a la casa, conocí a su familia, recorrí su biblioteca... no es lo mismo que estudiar con libros y reproducciones... El viaje a Europa me hizo reflexionar sobre todo esto y más que nada estar en contra del "acabado" de una obra. Por eso Torres pinta toscamente, no le importa. Y eso que era un hombre de formación académica... Yo también la tuve, pero eso puede servir a los diez o quince años.

*Cuando usted se refiere a la "mala influencia" de la reproducción, parece acercarse al planteo de Walter Benjamin acerca del aura que conservan las obras de arte...*

Sí, claro. La reproducción lo que hace es democratizar el producto, pero no es lo mismo ver una persona en la foto que tocarla... Hace poco fui a ver la exposición de la colección Rufino Tamayo y ver en los Toledo o los Torres García la materia que tienen es inigualable... En cambio, la reproducción alisa todo y no ves la lucha del pintor con el cuadro. No se ve. Estos pintores dejaban presente el proceso... Para mí la obra es un hecho único del ser humano, al que hoy se quiere desacreditar a través de todas estas tendencias últimas contra el artista... pero ¿en nombre de qué? ¿con qué se reemplaza ese valor? Si el arte se fabrica como industria, que es muy normal ya que hoy en día muchos de los pintores de renombre internacional tienen talleres donde a los cuadros se los hacen, se quiere mostrar que lo que vale es la idea, y la realización la hace cualquiera: entonces se monta una fábrica de producción de arte capitalista... Tengo la idea de hacer lavarropas, hacemos lavarropas... Yo estoy en contra de la producción en serie, en contra de usar ayudantes. Uno puede tener ayudantes para cargar un cuadro de cinco metros

Esperando a Godot 13



pero no para hacerlo, si no ¿cuál es el placer de hacer la obra?

*Así el pintor termina siendo una marca...*

Termina concurriendo al mercado. Hoy se transfiere de la foto a la tela, se imprime, ponen tres números y chau... eso no es arte, no sé cuál es el placer... Por eso yo trato de producir mi obra, lo otro es la producción capitalista del arte que sirve para cubrir un mercado de arte internacional... El lugar que le queda al ser humano para expresarse es cada vez más aislado de las ideas dominantes. Y yo no estoy con esas ideas...

*Ese rasgo independiente de su pintura aparece en la utilización de ciertos materiales durante la construcción de un cuadro. ¿Cómo es el proceso de selección de esos materiales? ¿Por qué el uso de un boleto y no otro elemento?*

Primero junté boletos, porque yo viajaba en ómnibus. Yo ahora no puede hacerlo porque viajo en taxis y no puedo "mentir". Lo que hice con los boletos lo hice con los que usaba cuando viajaba. Yo tengo una obra pequeña que se llama "Viaje a San Cugat" (1976) y tiene un boleto que dice "tercera clase". Hoy ya es un hecho antropológico ese collage porque no existe más tercera clase, es decir, estoy hablando de otra época, ese collage remite a otra historia. San Cugat existe, se ha desarrollado, tal vez ya la han invadido los edificios, las fábricas, y el San Cugat que yo conocí no es ese. Mi testimonio que queda es un viaje a San Cugat en tercera clase que tiene un significado, digamos, político y de clase. De modo que ese collage tiene una tendencia política aunque no haya obreros ni manifiestos políticos. Es en lo cotidiano donde se manifiesta lo político. Como dijo Picasso: "Durante la guerra yo no pinté ningún uniforme militar y ningún cañón. Pintaba una cacerola con una lámpara. Ahí está la guerra". Entonces, la manifestación de mi posición política y cultural no es directa, es siempre metafórica.

*De modo que para usted el arte puede revestir cierta autonomía de lo político, al menos en algún aspecto...*

El tema político no hay que planteárselo porque es todo. Si yo a una obra le pongo "Migraciones" no hace falta que explique qué es lo que está pasando. En la pintura los objetos levitan y se van, vuelan... Y uno mira qué es lo que hay adentro: cacerolas, boletos, el nombre de mis hijos y de amigos, frutas, verduras, nombres de calles de acá, todo lo que rodea al hombre, el objeto creado, fabricado y el objeto natural, de la alimentación, panes, cucharas, tazas... Tengo otro collage en el que justo en ese momento había muerto Alejo Carpentier, y yo pegué el recorte de diario "Hoy a muerto Alejo Carpentier". Las noticias cotidianas también entran. Yo estoy atento a lo que va pasando y junto. A lo mejor voy a una manifestación y guardo los panfletos...

*De alguna manera se puede decir que usted ordena la memoria histórica y sus recuerdos a través de su obra.*

Recupero lo que se pierde diciendo "estuve aquí". Yo hice un homenaje a Cutral Co cuando se organizaron los primeros piquetes. Después no hice más nada porque entonces fui motivado por lo que pasó. Hoy yo no hago cartoneros y no es que no me entere. La obra no puede ser un registro periodístico de los acontecimientos. Yo hice un homenaje a las Madres [de Plaza de Mayo], junté mis dibujos del '82 al '85, poemas de Raúl González Tuñón, Rafael Alberti, Violeta Parra y Paul Eluard, y armé los contenidos poéticos, políticos y culturales de ese hecho. Y eso ya está, se hace una vez. Ahora

estoy haciendo una obra alusiva a Kosteki y Santillán; también hice un homenaje a [Agustín] Tosco y al "Cordobazo", y ya está. Yo sé que la realidad es eso, existe, no hay que entrar en el purismo, pero ni hablar de un homenaje a un dirigente, más allá de Tosco que no traicionó o Guevara que fue un mártir. O si no hay que sufrir lo que le pasó a Beethoven: le dedicó una obra a Napoleón y después le sacó la dedicatoria porque todo es falible. Como dijo Sartre "por qué tengo que apostar a un partido si no sé si más adelante me van a traicionar". Yo mi obra no la pongo a nombre de nadie, la hago yo.

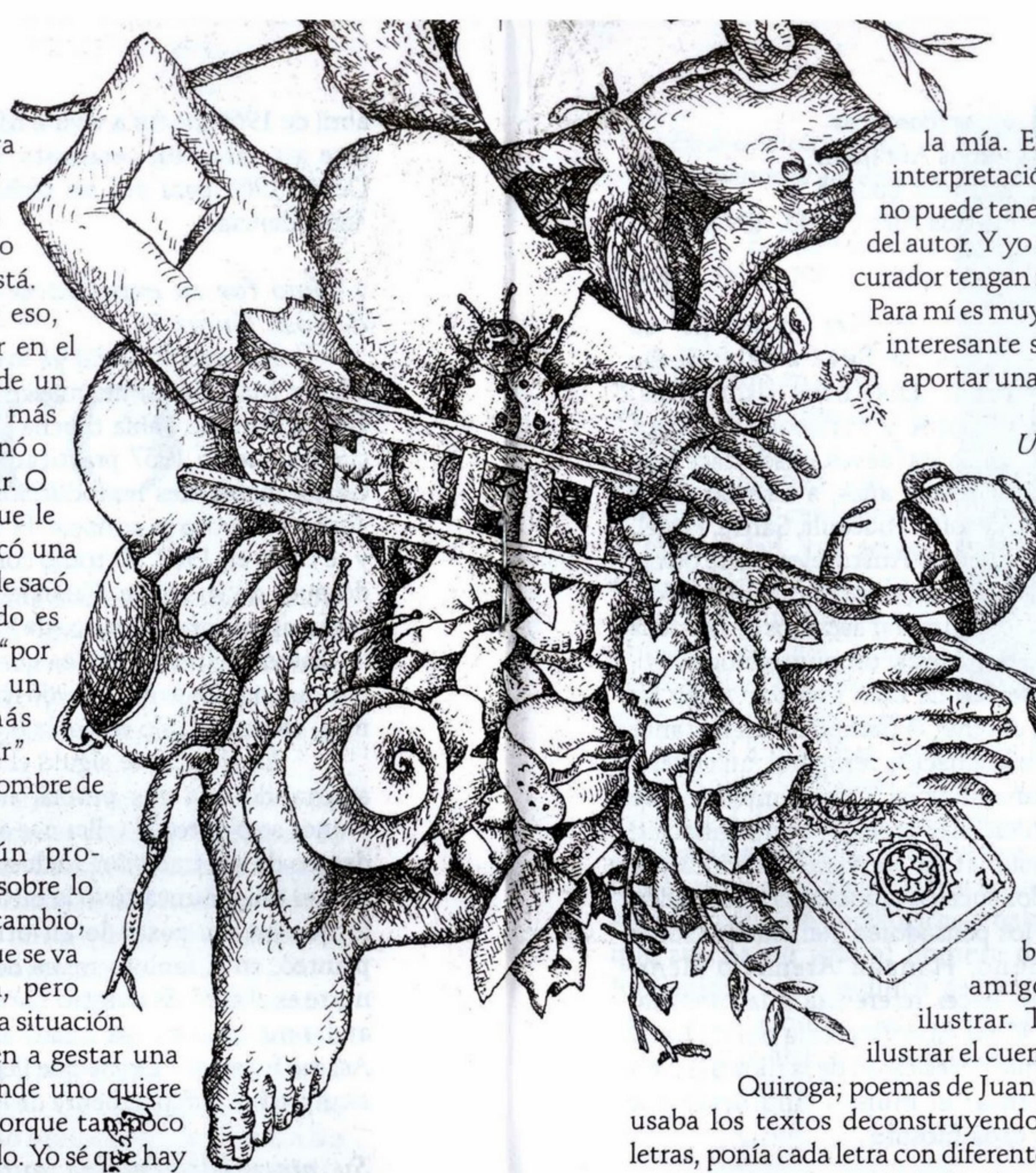
No tengo ningún programa de trabajo: pinto sobre lo acuático, la movilidad, el cambio, el viajar... El irse es creer que se va a superar una situación, pero cuando se cree superada esa situación se crean otras que vuelven a gestar una angustia que señala a donde uno quiere llegar y no llega nunca, porque tampoco hay que llegar a ningún lado. Yo sé que hay que avanzar. Buscar una utopía y seguir creando... Yo no puedo vivir si no creo, lo que hago con la vista y con las manos; pienso con las manos... Yo no me pregunto nada, hace años que hago y hago, y tampoco me preocupa lo que opinen... Muchos me preguntan: ¿para qué te dedicás a hacer esos collages?, ¿por qué no pintás más? Yo hago más collages y objetos, que pintar...

*¿Por qué elige recurrir a la técnica del collage?*

El collage para mí es una vivencia real de las cosas. La pintura es un plano que está afuera. En el collage se juega con lo táctil, lo corpóreo. Yo hago muchas obras con cartas. Hoy llegó una de mi hermano, yo saqué el sobre, lo corté de una manera determinada y lo guardé... Por ejemplo, usé una caja de pizza, que es uno de los materiales más humildes, para un homenaje a Zitarrosa. Yo uso muchos elementos que después, en la ubicación de la obra, en su contexto ideológico, tienen un significado: los fósforos si están encendidos o no, pueden cambiar el sentido de la obra. En mi caso, el título de un cuadro tiene importancia. No es lo mismo decir "Luna" que "Campo quemado": el título es la clave de la obra. Y como yo siento que mi obra es hermética, el título estaría dando una pauta al que lo ve.

*¿Cómo maneja la curaduría de sus exposiciones?*

Yo respeto la labor del teórico que escribe, sea poeta, historiador del arte o cualquier otra cosa. No leo los textos que redactan: yo hice mi obra y ellos, la propia, de modo que no puedo interferir. Quienes escriben deben tener la libertad de poder decir lo que quieran sobre lo que hago. Yo no voy a cuestionar porque no quiero que el que escribe sobre mi obra diga lo que yo quiero, porque yo lo hice, y no sé lo que dice. Mi idioma es mudo: yo manipulo materia-les, cosas, texturas, cualidades táctiles, no ideas, poesía o conceptos. La interpretación que doy es



la mía. El curador es libre de dar la interpretación que quiera, porque la obra no puede tener solamente la interpretación del autor. Y yo no fuerzo a que el teórico y el curador tengan mi visión de lo que es la obra. Para mí es muy valiosa la visión del otro. Lo interesante sería que cada crítico pueda aportar una cosa que otro no halla visto.

*Usted también realizó importantes trabajos de ilustración. ¿Cómo es su manera de abordar los textos desde el dibujo o el collage?*

Desde hace muchos años vengo trabajando con textos de literatos y poetas. En 1969 hice los primeros dibujos para el diario *El Popular* de Montevideo, para ilustrar los textos de un poeta boliviano. A partir de ahí mis amigos me dieron textos para ilustrar. También hice dibujos para ilustrar el cuento "La tortuga", de Horacio

Quiroga; poemas de Juan L. Ortiz y de otros. Siempre usaba los textos deconstruyendo las palabras, separaba las letras, ponía cada letra con diferentes recortes de tipografía, que eso viene un poco del dadá, el surrealismo y el arte ruso de vanguardia. Eso me hace participar la letra y la palabra como elemento gráfico, porque cambio los tamaños, pongo una letra en rojo, otra en verde o en minúscula, creando un elemento visual... Con la vuelta de la democracia empecé a trabajar más intensamente en este ámbito.

En 1985 ilustré toda la revista *Crisis*: cada capítulo o nota de la revista tiene una ilustración especial con un dibujo en pluma vinculado al texto, es decir, me refiero a una determinada problemática. Pero anteriormente, en 1983, trabajé con la obra de González Tuñón: elegí un poema y lo desarrollé en diecisiete collages en forma horizontal. Y en 1982 ilustré *Dominios naturales*, libro de poemas de mi amigo César Bandín Ron, para quien en 1996 también ilustré con collages *Plancton*, donados al Museo de Arte Contemporáneo de Rosario... El tema es como en Torres [García]: partir del lenguaje. De allí se puede abarcar cualquier temática: la guerra civil española, lo erótico, *Plancton* (un micromundo en cientos de micromundos)...

*¿Cómo se relaciona con la institucionalidad que lo encasilla en tal o cual lugar?*

La sociedad lo etiqueta a uno como un artista visual, porque ella establece la función de cada uno. Yo hago mi trabajo. Si hay alguien que dice que estoy dentro del arte, estoy dentro del arte. Pero lo que pasa es que hay muchas maneras de estar en el arte. Si estoy dentro del arte, me pongo en función del arte, no el arte en función mía. Yo estudié pintura, me formé, tuve un aprendizaje de cincuenta años, y me expreso a través de este tipo de arte. Yo podría haber elegido la música, la literatura, el cine, pero por algo uno va tomando una tendencia a buscar una herramienta que nos permita comunicar. Lo que yo hago es mi forma de conexión con el mundo y con los demás. Llámese como se quiera: artista plástico, artista visual, constructor de hechos plásticos.

*¿Qué reflexión le merece la distinción entre lo que es arte y lo que no lo es?*

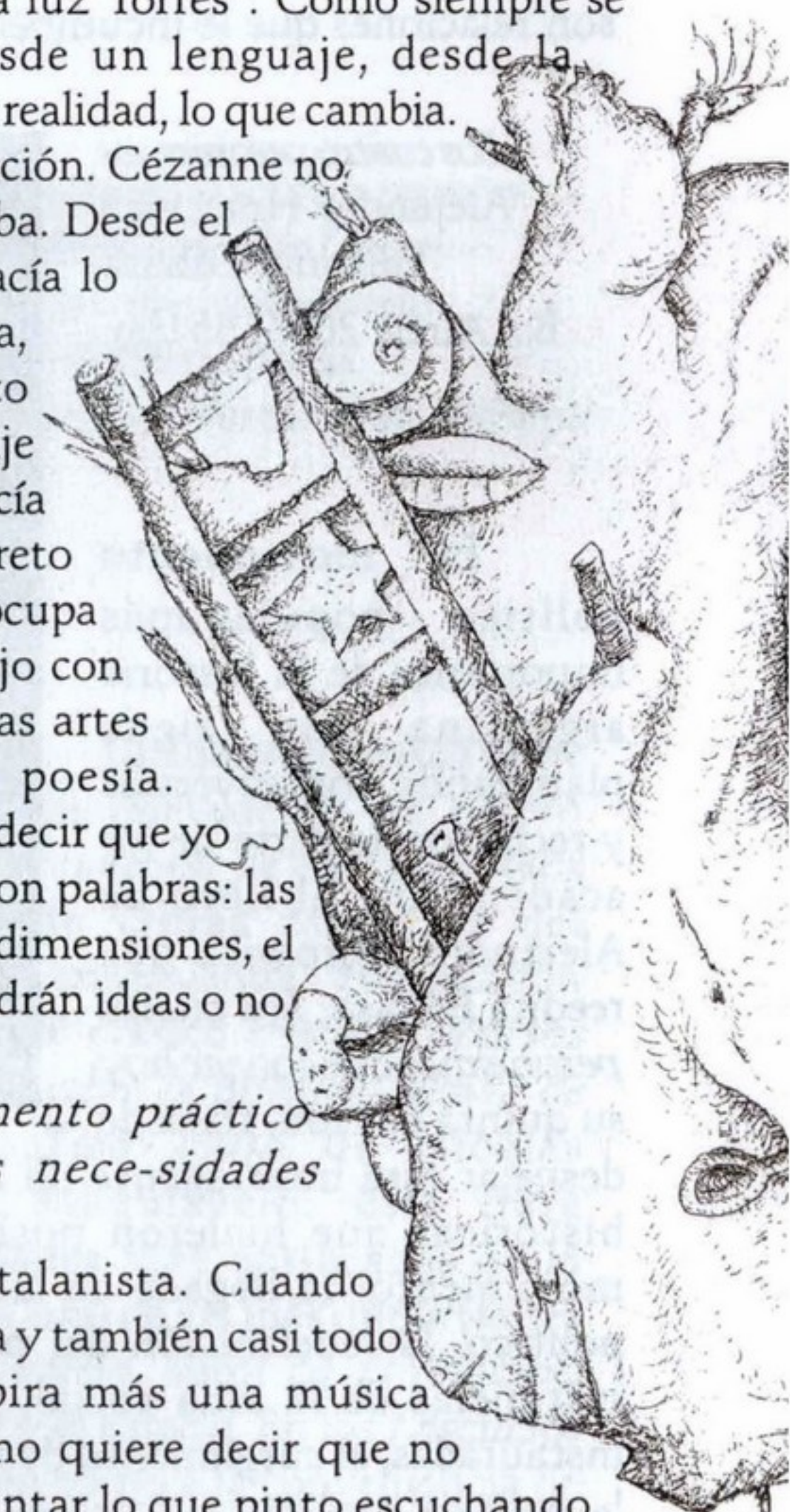
Para decir "esto es bueno o malo" hay que, primero, saber dentro del lenguaje en que uno está trabajando. Es muy difícil ponerse a cuestionar el valor porque si todo es válido no hay valores. Y si no hay valores no se puede juzgar. Yo uso los valores para mí mismo. No me atrevería ni a juzgar, porque hoy en día se manejan tantos códigos y, además, en los últimos tiempos, se han mezclado todas las posibilidades técnicas (ejecución, video, foto, *performance*)... A lo mejor de esto sale algo... yo prefiero limitarme. Esto tiene que ver con mi generación: yo me formé con Torres, y la línea de Miró, Tapiés, Jackson Pollock, toda la línea de la modernidad, donde crear un lenguaje era importante.

Con el lenguaje uno se comunica, no sé cómo harán ahora... quizás se cree otro. Primero se debe tener una formación profunda que viene históricamente, de siglos de pintura. Yo llego al arte y ya existía todo el arte... pero yo no trabajo para competir con los maestros. Dentro de mis posibilidades personales, de mis medios, de la situación del país en que nací, de la cultura en la que me formé y de la ideología que tengo, trato de expresar mi realidad desde que soy chico. Cuando era un pintor realista, siempre me incliné hacia lo que me rodeaba, hacia lo cotidiano. Yo sentía que era un pintor realista que dibujaba y pintaba lo que veía. Hasta que eso se transforma con los años y llega un momento en que no te alcanza la visión de lo que ves.

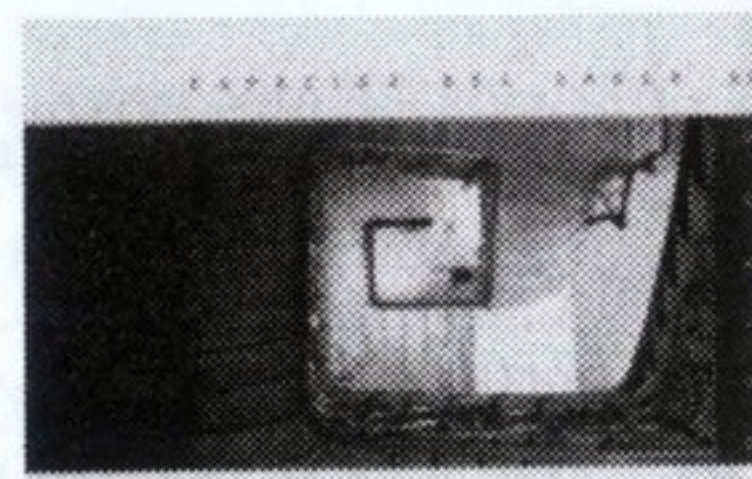
Hay una idea que nos dio la formación del taller de Gurvich, centrada en lo común: había problemas que tratábamos, no expresiones individuales "yo quiero hacer esto..." sino "vamos a ver cómo plantea la luz Torres". Como siempre se planteó ver la realidad desde un lenguaje, desde la construcción, lo aparente es la realidad, lo que cambia. Por eso Monet llega a la disolución. Cézanne no pintaba el modelo, él inventaba. Desde el plano del color, Van Gogh hacía lo mismo: "yo parto de la paleta, no parto de lo que veo". Esto quiere decir que hay un lenguaje afuera de lo que se ve. Torres decía que eso es lo aparente, lo concreto es el lenguaje. A mí no me preocupa si es arte o no lo es; yo trabajo con lenguaje y en ese sentido otras artes me influyen, como la poesía. Plagiando a Mallarmé, podría decir que yo no trabajo con ideas, trabajo con palabras: las mías son la forma, el color, las dimensiones, el peso, la estructura. Y de ahí saldrán ideas o no.

*Para terminar, ¿en el momento práctico de pintar cuáles son las necesidades que debe resolver?*

Yo soy muy pro-catalanista. Cuando pinto escucho música catalana y también casi todo el día. Para mi arte me inspira más una música catalana que un tango. Eso no quiere decir que no escucho de todo. No puedo pintar lo que pinto escuchando otra cosa. Esa música me transporta a otro lugar, me produce una acción. Su temática es sobre los campesinos, los barcos, la despedida, el amor perdido, las relaciones de la gente: uno pinta con una historia universal detrás. Eso reconforta mi pintura.







Germán García  
**El psicoanálisis  
y los debates  
culturales**  
Ejemplos argentinos

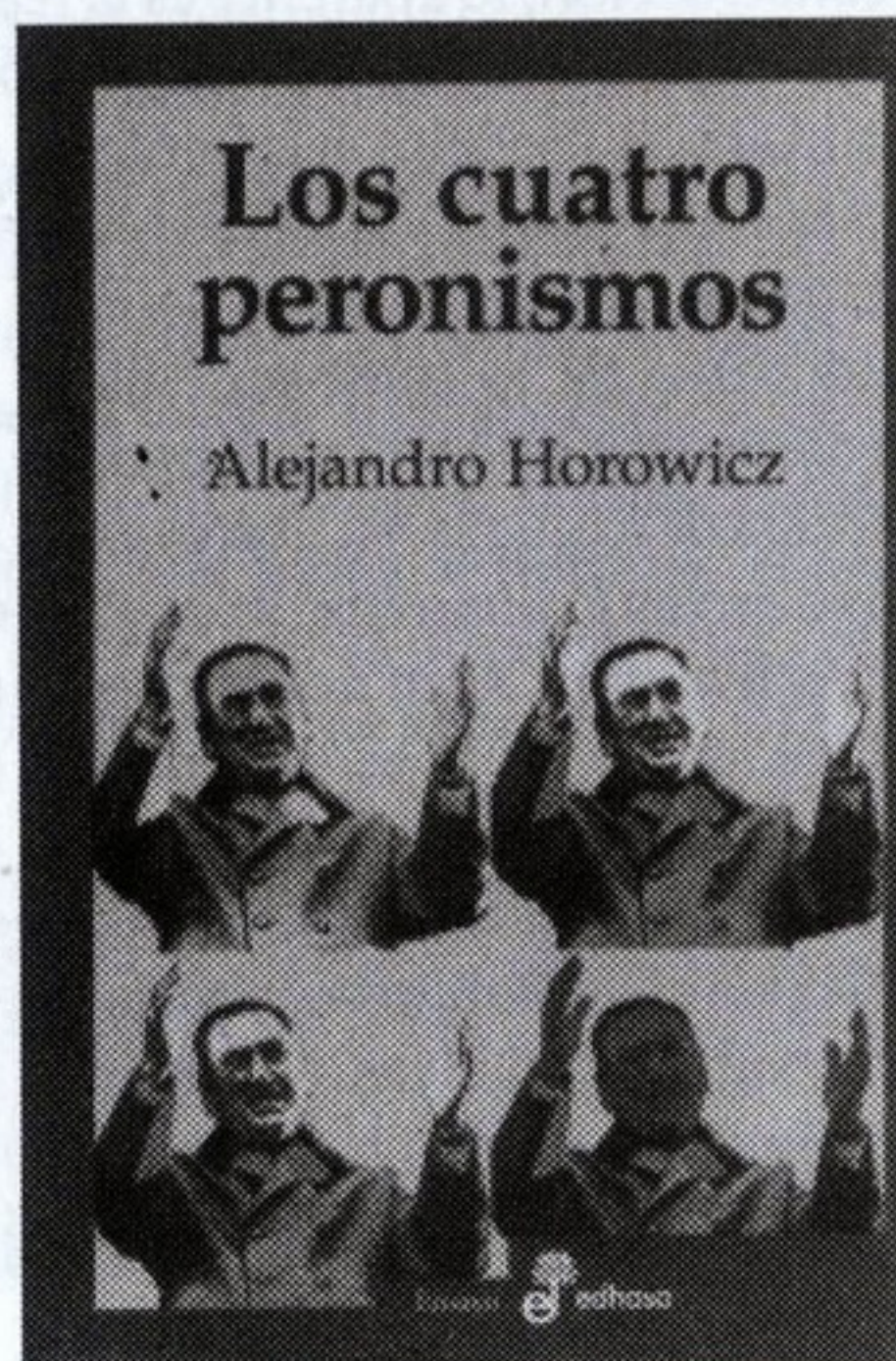
*El psicoanálisis y los debates  
culturales*  
Germán García  
Editorial Paidós  
Buenos Aires, 2005, 295pp.

Germán García cultivó una extensa formación que se puede rastrear desde el aprendizaje junto a Oscar Masotta pasando por sus estudios con integrantes de la École de la Cause Freudienne de París hasta su participación en la fundación de la primera Escuela

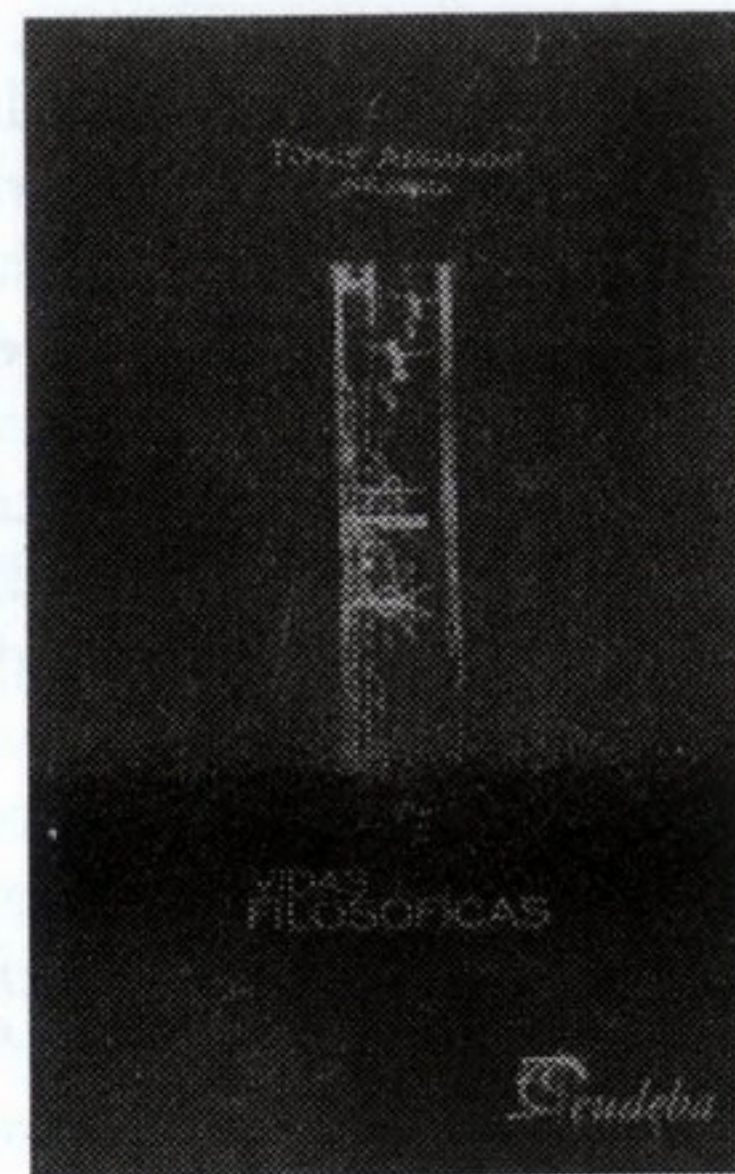
Freudina de Argentina, la cual se trasluce al explicar bajo el enfoque del psicoanálisis la cultura local.

En *El psicoanálisis y los debates culturales* vuelve a incurrir en la temática literaria que ensayó en *Macedonio Fernández, la escritura como objeto*. Después de unos breves capítulos introductorios dedica un apartado a la mujer que ha sido emblemática como sinónimo de la cultura de este siglo junto a su revista, *Sur*. A modo de excusa utiliza a Victoria Ocampo para analizar la entrada Jung en el escenario cultural de Buenos Aires. Quizá ésta sea la dinámica: una personalidad ilustra la reflexión que detona el capítulo. Los apartados se desarrollan bajo un orden temporal: *Manuel Puig, Roberto Arlt, Bernardo Verbitsky, Leonor Picchetti*, etc. En cada autor radica una relación con el psicoanálisis que García devela con un desarrollo ameno pero constante. No escapan a su argumentación la importancia de los prólogos y las editoriales que anteceden a los textos. Desde el acceso a la religión hasta las configuraciones familiares son relaciones que le incumben a este libro.

*Los cuatro peronismos*  
Alejandro Horowicz  
Editorial Edhasa  
Bs. Aires, 2005. 351pp.



El movimiento político - popular más importante de la historia argentina aún sigue planteando controversias y rechazos de parte de los académicos. El libro de Alejandro Horowicz que reedita Edhasa, *Los cuatro peronismos* que conoce hoy su quinta edición, trata de despejar este interrogante. El autor analiza las condiciones históricas que hicieron posible el surgimiento de este movimiento: la llegada de las masas obreras al escenario político, la redefinición del papel del Estado en todas las instancias de la vida social, las nuevas formas políticas instauradas, el surgimiento de nuevos actores a que dio lugar la política partidaria, como el sindicalismo y la guerrilla, el papel desempeñado por Juan Domingo Perón y Eva Duarte, la etapa de proscripción del movimiento, la asunción del poder en 1973, la dictadura militar y la "renovación" planteada a través de la reforma del Estado emprendida en la década del 90'. La presente edición se complementa con un epílogo especial.

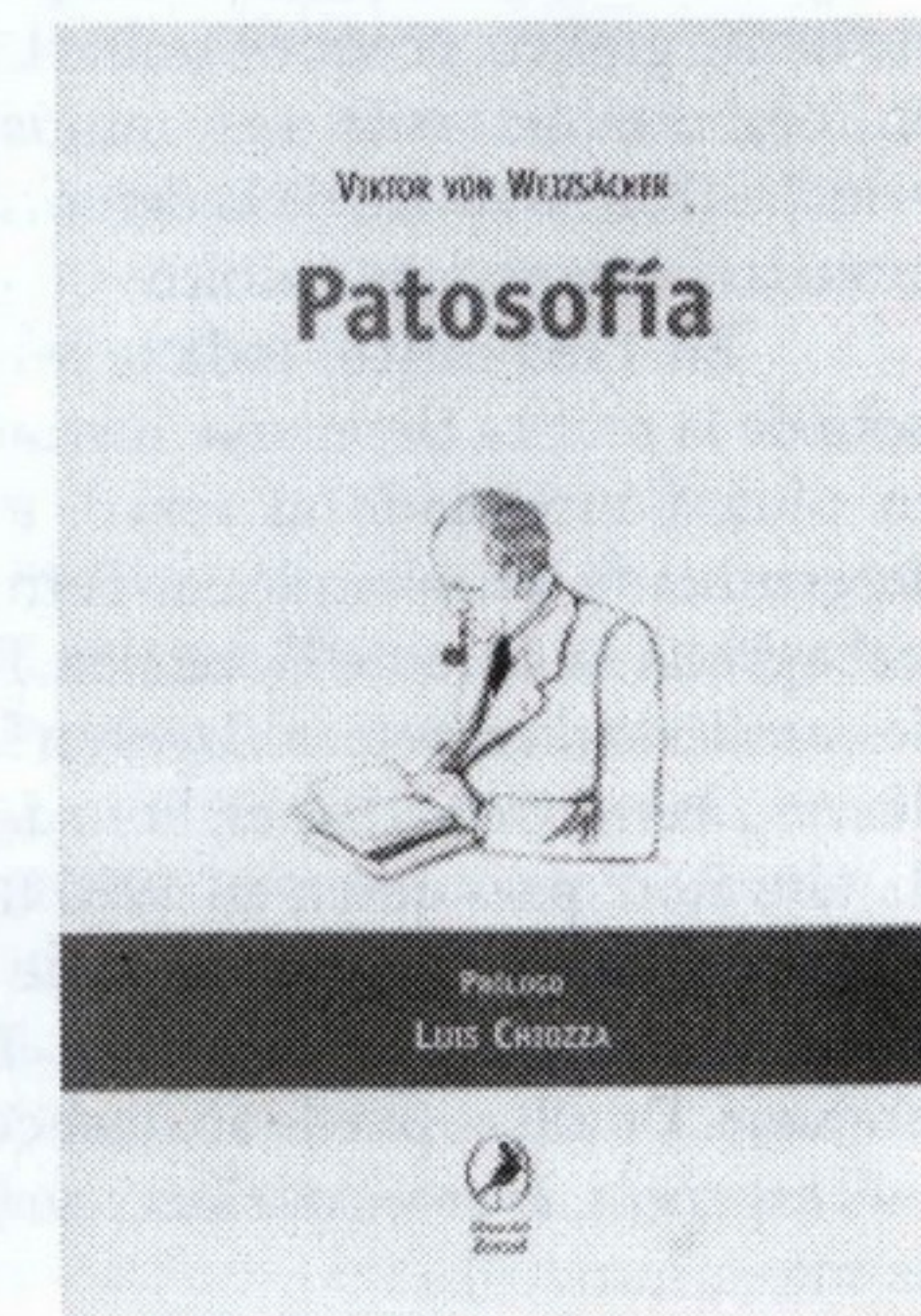


*Vidas filosóficas*  
Tomás Abraham  
Editorial Eudeba  
Buenos Aires, 2003, 489 pp.

El "seminario de los jueves" se lleva a cabo desde 1984. Distintos escritores, filósofos y curiosos se reúnen todos los jueves, desde hace más de veinte años, a disertar sobre filosofía. Foucault, Sartre, Hegel, Platón y Aristóteles, entre otros, aparecen como temas obligados.

*Vidas filosóficas* es el intento de alumbrar aspectos de las vidas de distintos pensadores, pero no desde un punto biográfico, sino desde la mirada (arbitraria) de cada escritor. "Algo así como sacar una fotografía, detener el tiempo en un instante para dejar como secuela la imaginación temporal, una buena fotografía es la que nos inmoviliza en la contemplación de un instante", explica Abraham en el prólogo. La imaginación se hace espacio para incursionar en las *vidas filosóficas*, la ficción y al mismo tiempo los sucesos cronológicos se funden para construir las vidas de los pensadores. Reflexionar sobre Rousseau, Sartre, Unamuno, Hannah Arendt o Henri Bergson sería imposible sin hacer referencia a la filosofía. Por ello, la puerta que abre *Vidas filosóficas* es la puerta hacia el entendimiento de vidas que necesitaron de la filosofía para vivir, que no pudieron pensar el mundo sino desde ese carácter trágico, propio de cada filósofo.

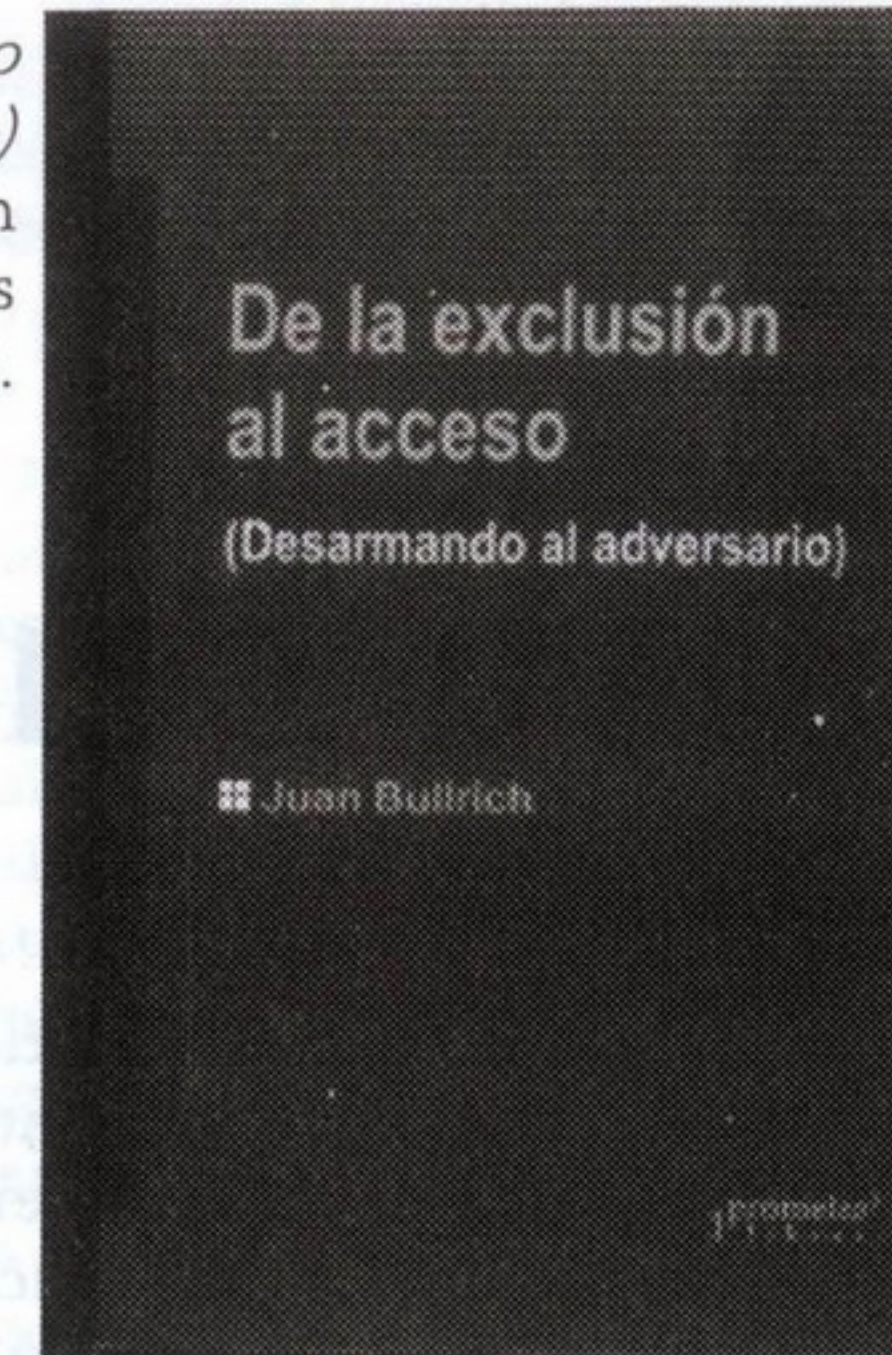
*Patosofía*  
Viktor von Weizsäcker  
Prólogo de Luis Chiozza  
Libros del Zorzal  
Bs. Aires, 2005, 364pp.



La interesante y compleja obra del profesor Viktor von Weizsäcker permanece prácticamente desconocida para el lector español. Por ello la editorial Libros del Zorzal se encargó de publicar el último tomo de las obras completas de von Weizsäcker, *Patosofía*, la obra más destacada de su pensamiento.

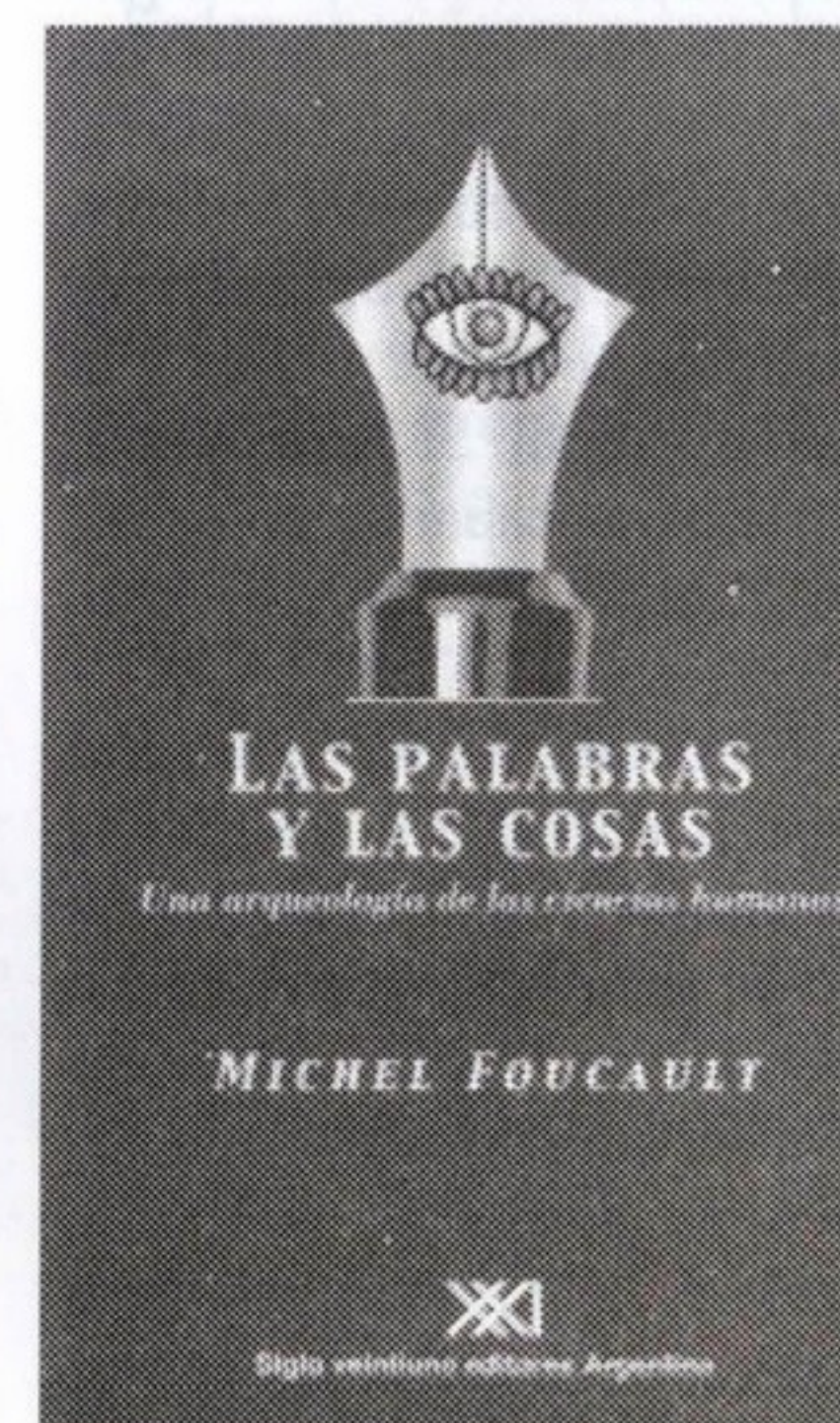
El autor, nacido en Alemania en 1886 y muerto en Heidelberg en 1957, propone la reforma de la medicina a partir de sus ideas teóricas y su experiencia clínica. Weizsäcker arremete contra la objetividad con que cuentan las ciencias científicas y naturales, y busca la manera de llevar adelante un replanteo a partir de aislar las propuestas mecanicistas y tecnicistas. El principal aporte de Viktor von Weizsäcker radica en la distinción que realizó sobre las áreas de afectación anímico-espiritual ante el desarrollo de una enfermedad. Su pensamiento pretende rediseñar la actividad médica teniendo en cuenta fundamentos epistemológicos diferentes a los habituales y presentando nuevas interrelaciones en torno a la concepción de la enfermedad y de lo subjetivo.

*De la exclusión al acceso  
(Desarmando al adversario)*  
Juan Bullrich  
Prometeo Libros  
Buenos Aires, 2005, 432pp.



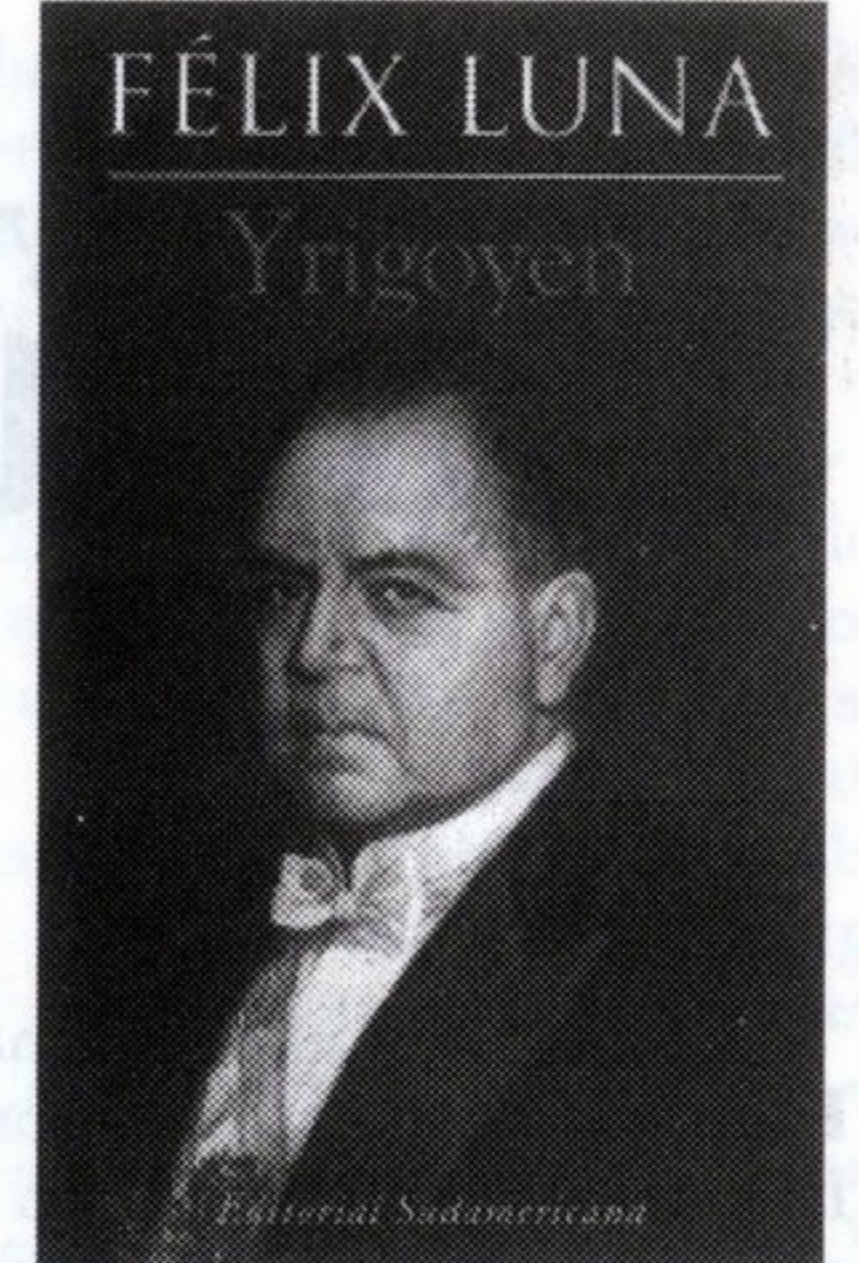
La preocupación que despierta en el mundo de hoy el cuidado del medioambiente, la explosión demográfica, uno de los problemas centrales de la humanidad, y la sobreexplotación de los recursos naturales son solamente algunos de los temas abordados en este libro con el rigor humanista que le confiere el autor. Juan Bullrich es Ingeniero Agrónomo de la Universidad de Buenos Aires y "discípulo conservacionista" del gran H. H. Bennet. En su obra desarrolla la problemática planteada al inicio desde diversos enfoques multiculturales que abarcan explicaciones históricas, científicas, económicas, sociales, políticas y ecológicas señalando, todas ellas, el peligro que acecha no solo al hombre de hoy sino también a la humanidad toda. Bullrich propone retomar e implementar una distribución equitativa del capital social, el desarrollo y cultivo de la libertad y la equidad, apelando al simple uso de la razón humana.

*Las palabras y las cosas*  
Michel Foucault  
Siglo XXI editores argentina  
Buenos Aires, 2002, 384pp.

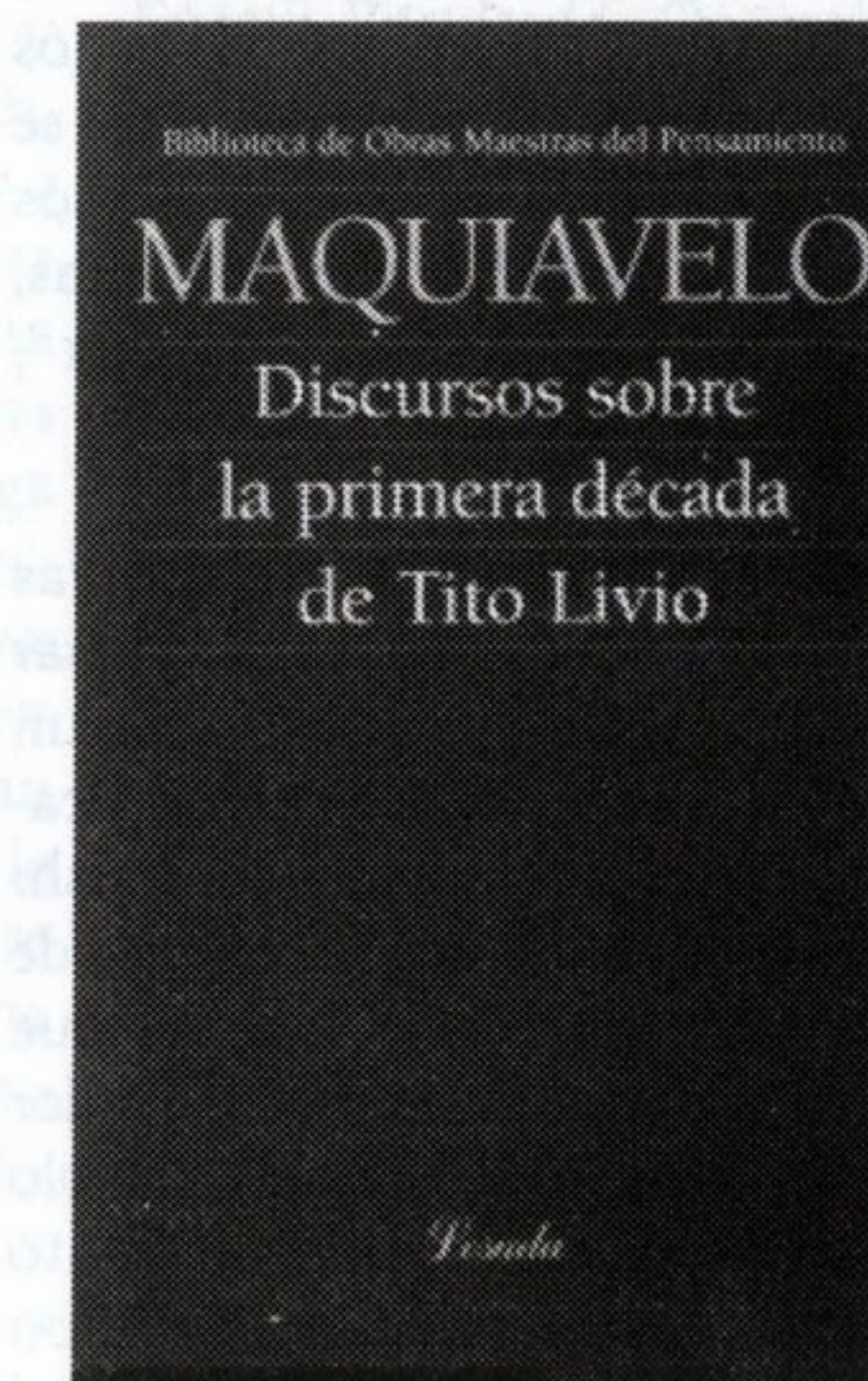


El autor de *Historia de la sexualidad* e *Historia de la locura*, es uno de los filósofos más influyentes del siglo. Su formación se basó en la filosofía y la psicología cultivada bajo la supervisión de los profesores de la École Normale de París. En la década del 60 se desempeñó como director del departamento de filosofía de las Universidades de Clermont-Ferrand y Vincennes. En *Las palabras y las cosas* Michel Foucault parte del cuadro *Las meninas* y de una categorización escrita por Borges en uno de sus cuentos para desarrollar una serie de articulaciones que muestran la evolución del conocimiento desde fines del Renacimiento. Utiliza la semejanza como estructura para explicar el acceso al conocimiento. "Si las disposiciones [del pensamiento] desaparecieran tal como aparecieron si, por cualquier acontecimiento cuya posibilidad podemos cuando mucho sentir, pero cuya forma y promesa no conocemos por ahora, oscilaran, como lo hizo, a fines del siglo XVIII el suelo del pensamiento clásico, entonces podría apostarse a que el hombre se borraría, como en los límites del mar un rostro de arena".

*Yrigoyen*  
Félix Luna  
Sudamericana  
Buenos Aires, 2005, 533 pp.



La vida de Hipólito Yrigoyen representa un hito en la historia política de la Argentina. Más allá de las discrepancias que puedan surgir respecto de su orientación y sus acciones, nadie puede dudar de la relevancia del "Peludo" como sucesor de una época ultra conservadora que supo acuñar a los Roca, los Pellegrini y los Juárez Celman, entre otros. Félix Luna recorre distintos aspectos de la personalidad del primer presidente radical sin dejar de lado el eje de la historia, que sitúa como inicio en 1852. La disputa con la oligarquía, el período revolucionario, el desdén de Yrigoyen frente a las visitas, la "poca erudición reconocida por el presidente" que "casi nunca citaba autores en sus escritos"; en fin, los costados esenciales de la personalidad del dirigente radical que sentó precedente en la historia argentina, son analizados detalladamente por el historiador Félix Luna *Yrigoyen*. Sin juicios de valor exagerados que pueden empañar cualquier trabajo histórico, son coherentemente estudiados la vida y el contexto en el que se desarrolló el primer presidente elegido por vía democrática: Hipólito Yrigoyen.



*Discursos sobre la primera  
década de Tito Livio*  
Nicolás Maquiavelo  
Editorial Losada  
Buenos Aires, 2005, 497pp.

La Editorial Losada pone en circulación un nuevo volumen de su "Biblioteca de Obras Maestras del Pensamiento". Esta vez con el clásico texto *Discursos sobre la primera década de Tito Livio* de Nicolás Maquiavelo. Esta obra reúne a dos de las personalidades más destacadas de la historia: por un lado a Tito Livio, uno de los más importantes historiadores romanos, y Maquiavelo, autor de *El Príncipe*, tratado político acerca del poder y el Estado. En los *Discursos* Maquiavelo centra la polémica en torno a la conveniencia de optar entre la República o el Principado a través del análisis de la obra de Tito Livio. Este libro completa el pensamiento político y la teoría del Estado que Maquiavelo propone en *El Príncipe*, no sin evitar contradicciones.

La presente edición de la Editorial Losada aporta una interesante introducción a cargo del traductor de la obra, Roberto Raschella.

# El Cadáver Exquisito: Narrar a Eva Perón

por Jorge Hardmeier

La Argentina posee una larga y rica tradición necrofílica. El extremo de la necrofilia como pasión nacional lo constituyó la muerte de Eva Perón, en 1952: setecientos mil personas aguardaron días bajo la lluvia de Buenos Aires para besarla por última vez. Sin embargo, Evita no descansaría en paz. Robado su cadáver por los militares golpistas, fue una de las causas por las cuales Montoneros juzgaron y ajusticiaron a Pedro Eugenio Aramburu, responsable, junto al Almirante Rojas, de la desaparición del cuerpo de la esposa de Juan Domingo Perón y de los fusilamientos, en 1956, de José León Suárez. En 1971 el gobierno de Lanusse entregó a Perón el cuerpo de su esposa, en Puerta de Hierro.

En 1974, Isabel, la segunda esposa del General, inauguró, junto a López Rega (responsable -junto a los militares golpistas del '76- de esa marca registrada nacional en cuanto a manipulación de cuerpos: los desaparecidos) el Altar de la Patria, panteón destinado a los restos de Eva. Luego se sumarían otros cadáveres famosos, entre ellos el de Aramburu - contraparte política del cuerpo de Eva - que ya había sido restituído por Montoneros. Esta tradición necrofílica es un signo de identidad, una oscura y extraña pasión argentina. Los cadáveres son utilizados como armas políticas. Así como el poder manipula los cuerpos de los ciudadanos, también se ocupa de manipular sus restos. Esto se refleja, claro, en nuestra literatura. Entre otros textos, dos cuentos se ocuparon, desde ópticas y estéticas bien distintas, del más exquisito de esos cadáveres, el de Eva Perón: "Esa mujer", de Rodolfo Walsh y "Evita vive", de Néstor Perlongher.

1 - "Esa mujer" (1965) resume todas las disyuntivas estéticas e ideológicas de Walsh. El narrador intenta averiguar dónde está el cadáver de una mujer y para ello confronta con un coronel que ha tomado parte en el ocultamiento. Ideológicamente, el cuento simboliza las búsquedas políticas de Walsh: para hacer la revolución el atajo es el peronismo. El cuerpo de Evita, de alto contenido simbólico, representa el camino que lleva del peronismo a la revolución. Intelectualmente, el narrador está mucho más cerca de su interlocutor militar que del pueblo al que hay que llegar para que la revolución sea posible. Tanto para el coronel como para el narrador, las masas populares son lo otro. En el cuento, Eva Perón jamás es nombrada: está aludida. Lo más importante de una historia no debe ser nombrado. Lo que el narrador busca -lo otro, lo popular, simbolizado en el cadáver de esa mujer- no debe ser nombrado.

Y la alusión forma parte de la tradición a la que Walsh pertenecía y que le provocaba tantas contradicciones: era un revolucionario, políticamente, pero poseía una tradición literaria burguesa, la de Borges. Por un lado, en sus decisiones políticas, Walsh optó por los tres demonios del pensamiento borgeano: el pueblo, la izquierda y el peronismo. Por otro lado, en tanto escritor, respondía a la tradición de Borges: su fuerte era el cuento, su mayor arma la frase breve, su literatura de referencia, la inglesa y la norteamericana, es decir: los colonialistas y el imperio contra los cuales luchaba.

Si la intervención política de un escritor se define, antes que nada, por su confrontación con los usos oficiales del lenguaje, en "Esa mujer" Walsh es un escritor fuertemente ligado a la tradición, y esto más allá de la repercusión que ha alcanzado el cuento debido al tema que aborda. Si ser un escritor revolucionario es atacar el uso oficial de la lengua, la lengua madre, debemos remitirnos a "Evita vive" (1975) de Perlongher. En los tres relatos que lo conforman se refleja la insurrección política, ética y estética de este poeta. Perlongher no era un revolucionario típico a lo Walsh: era un agitador, un ser abocado a la deriva constante, un pensador y un activista del exceso. Militó en grupos trotskistas, durante la década del setenta, y se alejó por no pronunciarse éstos a favor de la causa homosexual. Era un militante de su propio deseo, un ácrata, un emboscado que salía de su refugio para realizar ataques a la oficialidad moral, política y literaria.

En "Evita vive" utiliza adjetivaciones bajas y grotescas para referirse a Eva: la "lumpeniza", la rodea de seres marginales, la lleva hasta los lugares más bajos y, a la vez, se refiere a ella como a una reina. La mixtura de códigos es desenfrenada: consignas políticas, lenguaje de las maricas, frases poéticas, argot de la droga, giros lingüísticos marginales. Lo más alto y lo más bajo conviven. Pues, justamente, en la figura de Eva Perón esos matices convivían: lo popular y lo suntuoso, la actriz menor y la líder de un movimiento político nacional. Si para Walsh, como para Borges, el mundo existe para acabar en un texto, en Perlongher el texto es un cuerpo: cuerpo tajeado, sodomizado, penetrado.

Este exceso en el lenguaje asociaba a Perlongher con el Neobarroco americano; pero como era un poeta inclasificable, trataba de autodefinirse y denominaba a su escritura *neobarroso* o *barroco de trinchera*: escritura del exceso, del derroche, de la proliferación. En las antípodas del compromiso político de Walsh que, como revolucionario, integraba la muerte a su proyecto político, Perlongher experimentó los límites, la intensidad dentro de la vida, siendo la muerte lo otro, lo absoluto inexplicable. Esa búsqueda incesante de intensidad fue abortada por el SIDA. Falleció en 1992, en San Pablo. Walsh, consecuente con su espíritu revolucionario, murió en un enfrentamiento, en 1977, frente a los asesinos de la dictadura. Antes, alcanzó a divulgar su "Carta abierta de un escritor a la Junta Militar", en la cual se reivindicaba, en un gesto último, como escritor.

2 - Walsh fue, como tantos, un marxista pasado a los dominios del peronismo para ejercer la búsqueda revolucionaria. Al momento de escribir "Esa mujer" estaba en su búsqueda, como revolucionario, de lo popular. El cuento puede ser leído como una alegoría que anticipa su elección del peronismo como coartada hacia la revolución. Si Evita viviera sería Montonera. Y Walsh pasó a formar

parte de Montoneros. En "Esa mujer" Eva simboliza lo que es en el imaginario popular: la santa de los pobres, la diosa de los grasas. *Llamé a unos obreros que había por ahí (...)* Para ellos era una diosa. El hallazgo del cadáver de esa diosa acercaría al narrador a esos obreros, al pueblo. Evita es lo lejano, lo inalcanzable, el amor popular. Quizá es tan lejano como un posible triunfo de la revolución. Escribió Walsh: *me paso al campo del pueblo pero no creo que vamos a ganar, en vida mía, por lo menos. ¡En vida mía!* Al finalizar el cuento, el coronel dice: *Esa mujer es mía*. Este país es mío. El símbolo de lo popular, por la fuerza, es mío. Perlongher trata a la figura de Eva de modo bien distinto, aparte de nombrarla explícitamente. Es un amor distante, tal como era su actitud ante el peronismo.

El universo Perlongher está poblado de mujeres y locas marginales y entre ellas reinó Eva Perón. Eva es la *puta madre* que entrega su cuerpo y su alma al pueblo. Más que lamentarse o santificarla por esto, Perlongher la hace participar de los goces y vicios más perversos a los que el pueblo se entrega: el sexo, lo obsceno, la droga. *Ella era una puta ladina*. Si Evita viviera legalizaría la marihuana para que los pobres sean más felices. Lo que conecta a Perlongher con Walsh es la mirada del peronismo como atajo que había que tomar, en la década del setenta, para hacer la revolución. Pero si Walsh decide, finalmente, tomar ese atajo, Perlongher decide que, de tomar ese *pasillo*, las consecuencias serán nefastas, más allá de la fascinación que le provocan lo popular, lo *chongueril*, que forma parte del peronismo de base.

Esas consecuencias que podrían llegar a ser *horrorosas*, pudo comprobarlas: como miembro del Frente de Liberación Homosexual, se entrevistó con abogados peronistas revolucionarios para pedirles que derogaran las disposiciones antihomosexuales. Le contestaron que *cuando tomaran el poder iba a haber establecimientos especiales para nuestra reeducación*. Perlongher desea minar los códigos impuestos por el poder y el estado, cuya matriz simbólica está conformada, también, por la ideología peronista: *de casa al trabajo y del trabajo a casa*. Es lo opuesto a la visión de Perlongher cuya vivencia es la deriva, el contacto con los márgenes, el nomadismo. Evita simboliza el deseo colectivo y el mito de la eterna promesa de felicidad para los pobres; por eso baja del Cielo y otorga placer y drogas, eso que hace que sus *grasitas* estén felices: *ella quería repartirle un lote de marihuana a cada pobre para que todos los humildes andaran superbien*. Evita baja del Cielo, en cuerpo y alma, pues el cuerpo es el agente donde se realizan las fuerzas del deseo. Evita entrega su cuerpo para otorgarle placer al pueblo. En una actitud cercana a la santidad, se entrega como una puta. Se pone de manifiesto la ambivalencia de lo popular: el pueblo como soberano y como cuerpo abyecto. Evita simboliza esa ambivalencia: siendo del pueblo se identificó con el poder, con el orden soberano. La ambivalencia de Evita, puta y santa, es la ambivalencia de lo popular.

3 - En el cuento de Walsh se hacen manifiestos los componentes de Evita como santa: *para ellos era una diosa*. Una diosa: Santa Evita, muerta y desnuda, una versión femenina de Cristo. Surgen los aspectos más extremos de la

necrofilia argentina: *Estaba enamorado del cadáver, la tocaba*. Una alta carga de erotismo centrada en un cadáver: la pulsión de muerte, el no ser de la sociedad argentina. *Una diosa desnuda y muerta*. La necrofilia nacional, las luchas por el poder - que incluye el manejo de los cuerpos y de las mentes y de la sexualidad - simbolizadas por la posesión de un cadáver - símbolo de lo popular, es decir: sobre aquellos sobre los cuales el poder se ejerce, manipulando sus mentes y sus cuerpos. Los obreros se desmayan cuando deben dar sepultura a su reina. Para ellos es una diosa inalcanzable. ¿Habrá querido simbolizar Walsh, con esta imagen, que el pueblo no estaba preparado para la revolución? Si en "Esa mujer" Evita emerge como una santa, en "Evita vive" es una puta: *Hubieras visto cómo se excitaba cuando le metí el dedo bajo la trusa*. Y si Evita se relaciona con marginales es porque es en los márgenes, para Perlongher, donde se producen las experiencias vitales de lo popular, y el cuerpo es el vehículo para llevar a cabo tales experiencias. Evita regresa al Cielo con su cuerpo: se combinan la eternidad de su símbolo y la caducidad de su carne. Permanecen, como restos simbólicos, extensiones de su cuerpo: un collar, un pañuelito bordado con su nombre. Ante la falta de muerte de Eva como símbolo, cuando su cuerpo se corre de los márgenes, permanecen esos objetos como residuo de su carne.

4 - *Las normas del arte que he aceptado son burguesas*, escribe Walsh. Conflicto: quiere escribir para el pueblo, como le susurra su espíritu revolucionario, pero las formas que practica son burguesas. El salto estético que se plantea coincide con el salto político que se planteaban las revoluciones setentistas: pasar de un régimen aristócrata o semifeudal a uno proletario, salteándose la etapa burguesa. Esa búsqueda de lo popular - simbolizado en el cadáver de Eva - comenzó en 1956 cuando investigó los fusilamientos de José León Suárez. Resultado: *Operación masacre*, anticipo de las novelas de *non-fiction*. Walsh escribió "Esa mujer" entre 1961 y 1964, plena época de sus búsquedas revolucionarias, y decidió pasarse al campo del peronismo; esto lo llevó a Montoneros, grupo armado con algunas ideas reaccionarias en el campo de lo social y del deseo: sus miembros estaban bajo un estricto control sexual y eran penados si tenían relaciones fuera de la pareja estable. Ante la soberbia de la conducción montonera, Walsh adoptaría una posición crítica y aconsejaría, al comenzar la dictadura, el repliegue.

Si Walsh se decidió por el peronismo como vía hacia la revolución, Perlongher vio en ese movimiento algo con consecuencias indeseadas. Perlongher opta por la deriva y en "Evita vive", justamente, Evita deriva: un hotel del bajo, un conventillo, una esquina de reunión de locas y *taxi boys*. En los márgenes es donde es posible minar el poder estatal. El peronismo es el pasillo: no hay que entrar. La revolución armada peronista del setenta proponía, como la Revolución Cubana, un Hombre Nuevo, con H: homofóbico, reaccionario. Y Perlongher desea subvertir todos los sentidos, hacer estallar la identidad y esto debe darse en todos los campos: el político, el social, el económico y el sexual. Evita era tildada de loca por sus detractores, de mujer de malas costumbres. Perlongher extrema esa idea y la positiviza: Evita es reina entre las locas, víctimas de la represión y de la masculinidad, símbolo del machismo político del Estado. Evita se planta ante la ley, ante la Policía guardiana de la ley: *ahora me querés meter en cana cuando hace 22 años, sí, o 23, yo misma te llevé la bicicleta a tu casa para el pibe y vos eras un pobre conscripto de la cana, pelotudo*. Perlongher sufrió, durante la dictadura, esta clase de persecución. Luego, emigró a San Pablo.

María del Carmen Alzugaray

Correctora Nacional  
de textos para empresas

m\_alzugaray@yahoo.com.ar  
4926 - 0759

"¿Y donde está esa insula? -preguntó Ricote-  
 ¿Adónde? -respondió Sancho-  
 Dos leguas de aquí y se la llama la insula Barataria.  
 Calla, Sancho- dijo Ricote-, que las insulas están allá dentro  
 de la mar; que no hay insulas en la tierra firme".  
 Miguel de Cervantes

# Érase... un no lugar

por Mariana Kozodij

Sinuosos ríos de leche bajan por las montañas de azúcar, queso y miel. Ciudades donde la propiedad privada no existe, donde la fuerza de trabajo no está a la venta. Ciudades donde Dios es supremo y ley. Países donde se duerme ocho horas, se trabaja seis y se dedica diez al ocio. Islas repletas de comida, música y felicidad, donde correponde "a cada uno según sus necesidades, de cada uno según sus capacidades".

El término utopía deriva de las palabras griegas *ou* (no) y *tópos* (lugar), una visión que se despliega particularmente entre lo real y lo irreal. Se considera al político y humanista inglés Tomás Moro el autor del término. Moro, quien soñó y escribió *Utopía* en 1516, imaginó la isla como la tierra de la sabia organización social, idea que si bien sufrió numerosos cambios a lo largo de la historia del hombre, siempre se basó en la búsqueda de un sistema de vida mejor.

Acercarse a comprender el mundo de las utopías -ya que cuando se adentra uno en el mismo, es imposible dejar de pensarlas en plural- implica acercarse a marcar diferencias, similitudes y continuidades. Y estas se envuelven en lo propio de cada una de las visiones representadas por lo mítico, lo escatológico y lo debidamente utópico.

Siguiendo el pensamiento de Adriano Tilgher, el mito contrapone a lo real un pasado irreal, es decir, se trata de una "nostalgia idealizada", generalmente de tradición oral, que expresa su propia imposibilidad objetiva en cuanto al presente desde el que se narra. Sin embargo, puede decirse que el mito es subjetivamente verdadero y que se relata a un pueblo con una función sagrada.

La escatología, por el contrario, contrapone a lo real un futuro irreal, más allá del accionar del hombre, dependiendo ese futuro de las decisiones de las divinidades en las que se cree.<sup>1</sup> La supervivencia de la idea de un alma (u otra noción similar) a la muerte corporal es condición necesaria pero no suficiente para fundar una escatología, en la cual sí resulta imprescindible la separación entre los vivos y los muertos. A raíz de esta separación, los lugares ultramundanos destinados al gozo o al sufrimiento, dependiendo de las culpas o los méritos, son un complemento fundamental.

Si en la diferencia el mito esta gobernado por el recuerdo y la escatología por la esperanza de encontrar un mundo nuevo y mejor, en la continuidad de las similitudes lo real presente se resquebraja para desmaterializarse en la irrealidad de un pasado (mito) o de un futuro (escatología), ambos diferentes al presente que corre bajo los pies de quien lo vive.

En cambio, en lo que concierne a la utopía, el irreal al que se aspira o el que se desea encontrar en un *no lugar*, está fuera del tiempo presente. Pero, sin caer en la paradoja, la irrealidad utópica se *contrapone* al mismo. Lo que se busca al transformar algo en utopía es la modificación del tiempo presente, pero sin la marca de las agujas de un tiempo.

Es decir, a diferencia de lo que ocurre en lo mítico o lo escatológico, no se desmaterializa el presente para dar cuenta de otras dimensiones temporales, sino que directamente se borra el tiempo y en su ausencia se hace más incisiva la crítica sobre la propia realidad en la que se vive.

Como se ha señalado, existen diferencias entre el mito, la escatología y la utopía pero, paralelamente, hay continuidades principalmente desde el brebaje que esta última hace sobre los dos primeros términos.

Desde lo mítico y desde numerosas cosmogonías, se supone que existió una época donde el hombre vivía en paz y en felicidad.

El poeta griego Hesíodo<sup>2</sup> describió que, con anterioridad a la existencia actual, se desarrollaron otras eras, cada una de ellas menos perfectas con relación a la primera considerada como la *Edad de Oro*. En aquella etapa "los hombres vivían como dioses, sin penas en el corazón, alejados y liberados del trabajo y del dolor. La miseria no los amenazaba y, con brazos y piernas que no desfallecían nunca, vivían en una alegre fiesta más allá del alcance de todo mal. Morían como vencidos por el sueño, y la tierra fructífera les ofrecía abundante alimento sin límites. Vivían cómodamente y en paz en sus tierras, eran ricos en ganados y amados por los benditos dioses". Pero según el mito, un día Pandora abrió la tapa de su caja repleta de males y estos se desperdigaron sobre la Tierra; de esta manera se cerró la etapa de oro para pasar a una menos perfecta conocida como la *Edad de Plata*, seguida por la de *Cobre*, luego por la de los *Héroes* y finalmente por la del *Hierro*.

El arquetipo de la *Edad de Oro* se encuentra no solo en la base de numerosos mitos sino que también es retomada por la escatología, por ejemplo en la idea del reino de los cielos donde todo es paz y alegría para aquellos bienaventurados merecedores de la vida eterna. También es la *Edad de Oro* la base imaginativa del pensamiento utópico.

Desde las utopías meditadas, como son las de Platón, Tomás Moro, Morris o Bellamy, hasta las más populares como lo eran las tierras de *Jauja* o de *Cucaña*, la idea de un paraíso es común. La utopía "tradicional", por decirlo de alguna manera, es la de una isla donde un grupo de seres humanos es feliz en armonía con la naturaleza, la propia vida y la de los demás.

A medida que el hombre fue avanzando científicamente, "la isla de la felicidad" fue sustituida por otro planeta o por una época futura dentro de las bases sentadas por la ciencia ficción y la realidad tecnológica.

Como hipótesis preliminar y en consideración con lo comentado hasta el momento, podría caerse en el facilismo de creer que las utopías representan un mero escapismo a la propia realidad. En verdad se tratan de propuestas ideales de sociedad, de sistemas de vida, de autorrealizaciones; todos proyectos que nacen de la crítica del presente, en busca de lo diferente y mejor. Y por qué no utopías como deseos de llenar el estómago... "Todo abunda allí y es una perenne edad de oro. Las vacas tiene tanta leche que llenan estanques(...) el vino surge de la tierra aborbotones, y, si se busca bien se hallarán arroyos de whisky y de cerveza negra".<sup>3</sup>

Notas  
 1 Siendo la escatología un núcleo de creencias y doctrinas relativas al destino último de la humanidad, las religiones "de salvación" entran dentro de esta conceptualización. Entre estas religiones se puede considerar los misterios de la antigüedad grecorromana y las grandes religiones vivas: el budismo, el islamismo y el cristianismo.  
 2 Su vida se extendió entre los siglos VIII y VII a. de JC. en su "aldea salvaje" dedicado al cultivo de una pequeña finca. Hesíodo es considerado el padre de la poesía didáctica occidental. Se le atribuyen numerosas obras entre las que se destacan *Teogonía*, *Los trabajos y los días*, y *El escudo de Hércules*. Su prosa es comparada a la de Homero.  
 3 Fragmento de historias irlandesas sobre el país donde "nadie tiene hambre".

# Con un crédito del Ciudad podés cumplir tu sueño. [y la cuota ni se siente]



## Créditos Personales

POR CADA		
\$ 1.000.-		
PLAZO	TASA FIJA	COSTO FINANCIERO TOTAL
48 meses	19% (T.N.A.)	22,53% (C.F.T.N.A.)
TODO INCLUIDO		



**CUOTA CLARA**  
 Sin letra chica · Sin sorpresas

**Banco Ciudad**  
 te quiere ver crecer

0800-22-20400  
 www.bancociudad.com.ar

"La prensa se precipitó en la crisis del Golfo porque ésta reunía todos los ingredientes de la información: el bueno contra el malo, el derecho contra la tiranía, el pretróleo y las mil y una noches; en suma, las condiciones de un inmeso póker embustero como los que la Historia fabrica con regularidad".  
Domingue Wolton, 1992

# Periodismo e Ideología

por Víctor Malumán

"La objetividad está referida a los procedimientos de rutina que pueden ser considerados como características formales (...) que protegen a los profesionales de errores y críticas. El término objetividad se utiliza como ritual estratégico de defensa".  
Tuchman, 1980

Infoentretenimiento o incapacidad periodística

El periodismo, en especial en su formato audiovisual, asiste a una "farandulización" de la información. No es extraño que la distribución del tiempo en los noticieros de aire priorice la jornada deportiva a la discusión del nuevo presupuesto nacional. Tampoco es inusual que la sección de espectáculos utilice más tiempo que el dedicado a cubrir la reestructuración de la deuda externa, la cual tiene una implicancia directa en los presupuestos de salud y educación.

El travestismo informativo en los noticieros de los canales de aire, elimina la información socialmente necesaria para tomar decisiones con relación a los temas del devenir ciudadano al reemplazarla por *infoentretenimiento*<sup>1</sup>, bajo el cual las noticias son presentadas en una forma más amena y entretenida, como el último novio de la *vedette* de turno, sin mencionar la sofocante autorrefencialidad del medio que observa su propio ombligo hasta marearse.

La historieta *The Yellow Kid* que sirvió como detonante para crear el adjetivo "amarillo" para el periodismo sensacionalista, pareciera casi halagador para definir el tratamiento que le brindó la prensa al desastre *Cromañón* o a los atentados en Londres. La televisión no puede informar una cantidad abstracta de muertos, debe mostrar las bolsas negras en filas desprolijas a la espera de una ambulancia.

Pluralidad de voces

El desgaste de la calidad informativa encuentra entre sus causas la flexibilización laboral. A este fenómeno<sup>2</sup> se suma su hijo pródigo: el periodista multimedio.<sup>3</sup> Este tipo de periodista se informa pobremente durante diez minutos y escupe información durante una hora en diversos soportes, usualmente del mismo multimedio. El principal problema de este sistema radica en que un periodista ocupa el lugar de tres o cuatro colegas. En consecuencia, el tiempo que tres periodistas hubieran dedicado al análisis e investigación de la noticia es reducido al tiempo de uno. En esta reducción del tiempo se priorizan las tareas; por ende, uno de los principales damnificados es la comprobación de fuentes, la cual suele ser relegada como último quehacer en la lista.

Otra consecuencia es la creación de un discurso único, que es repetido sin importar el soporte, en detrimento directo de la supuesta pluralidad de voces bajo una doble articulación: una primera donde el mismo multimedio como emporio destruye a su competencia, y una segunda, donde el periodista multimedio destruye a sus colegas. Aunque no debemos obviar sus ventajas: no sólo un redactor es más fácil de presionar que tres, sino mucho más barato. Esta práctica no tiene como única causa la flexibilización laboral dentro de su campo de acción, también tiene su correlato en la falta de competencia entre los noticieros, los cuales no se preocupan por el desgaste de la calidad informativa sino por la división de la torta publicitaria. Cada noticiero se ha agenciado un tipo de público al cual se dirige casi de forma exclusiva, con relación a tres características básicas: las divisiones socio-

económicas, el contrato de lectura y a la ideología que se destila de su discurso.

Por ende, la información también se envuelve con papel de regalo para su mejor consumo. "La relación vendedor-comprador, disfrazada de relación intersubjetiva entre emisor y receptor, enmascara las relaciones sociales de producción que marcan al discurso de prensa. En la *neutralidad* del proceso informativo tal y como la plantea el modelo liberal el mercado aparece como una realidad indeterminada, como condición de la sociedad y no como producto de relaciones económicas precisas. De igual manera la comunicación de noticias, el mercado de las información, se describe como necesidad consustancial de un hombre ahistórico".<sup>4</sup>

Lo que la gente quiere

La falsa dicotomía entre noticias blandas como los espectáculos y las duras, como la política, llevó a un gran porcentaje del periodismo actual a considerarse juez sobre lo que desea ver la gente en televisión, sin tomar en consideración al menos dos variables de importancia. La primera incide sobre esta categoría: *gente* como si alguien pudiera estrechar la mano de la *gente* y preguntarle qué desea, como si la sociedad entera concurriera ávida ante el televisor en una espera homogénea por el mismo tipo y tratamiento de la información.

La segunda variable se establece en la imposibilidad de elegir entre lo que no se oferta, si la oferta informativa se estandariza en un mismo producto que cambia de conductor u organización retórica, pero no de contenido la posibilidad de elegir se torna una ironía del sistema de competencia por captar la mayor cantidad de consumidores posibles, ya que el *rating* no funciona como indicador de calidad sino de cantidad, de pauta publicitaria a vender, ergo, de ingresos.

El soporte gráfico no escapó a la dinámica mercantilizante de la depreciación de la calidad informativa, cristalizada en la disminución de las ventas de los principales diarios del país y la cantidad de lectores por ejemplar; la sensible desaparición de las publicaciones de investigación periodística, reemplazadas por revistas que proponen un estereotipo de hombre sediento de habanos, autos y mujeres en bikinis se posiciona a modo de paradigma.

Podríamos tomar el diario de mayor tirada donde se puede rastrear en los últimos veinte años un incremento de infografías, cuadros explicativos, noticias cortas, letras e interlineados de mayor tamaño y un aumento en la cantidad de fotos en relación con la cantidad de noticias dentro del diario. Todas estas características nos marcan no sólo que los tiempos de lectura se han acortado y el lector busca informarse más rápido, sino un recorte de la contextualización de las noticias, de sus implicancias y, por supuesto, de su análisis posterior.

Ante este creciente desprestigio social que atraviesa el periodismo a causa de su paupérrimo nivel, es inevitable preguntarse: ¿nos encontramos ante un quiebre del paradigma periodístico que devendrá en una nueva lógica informativa o sólo se trata de una fluctuación que volverá paulatinamente a sus niveles normales?

La noticia como mito

Tanto el recorte de la noticia como la ausencia de un contexto que la enmarque, transforman la noticia en mito. La falta de elementos para juzgarla en sus entornos social y económico la vuelven un dato aislado que, mediante su repetición con pequeñas variables temporales y espaciales, construye un imaginario de la vida cotidiana. Si pensamos en la relación entre las bombas que estallan en Medio Oriente y los noticieros nacionales que nos informan podemos divisar al menos tres características.

La primera se basa en una descripción maniquea de la situación, donde existen buenos que buscan imponer la democracia y malos que se inmolan de forma fanática. No existe una mediación inteligente que explique los intereses de los "buenos" por establecer un orden controlable dentro del poder político para vaciar los recursos naturales, como tampoco se intenta dilucidar el porqué del accionar de los insurgentes.

Una segunda característica es la incidencia del presupuesto de los noticieros sobre la calidad periodística. Los noticieros nacionales, en su mayoría, no trasladaron a sus corresponsales al lugar de los hechos. Los noticieros nacionales se limitan a comprar el tiempo libre de los enviados extranjeros para cubrir sus noticias. Esta observación nos lleva una simple conclusión: la noticia que le llega a la audiencia está doblemente procesada, primero por un periodista foráneo que cubre los acontecimientos bajo la línea editorial que le impone el medio que le paga los gastos y, luego, procesada por el editor de turno del noticiero de aire.

Una tercera característica está dada por las imágenes que se usan para ilustrar el concepto de que si lo está viendo es porque sucede, la construcción de verosimilitud a través del directo.<sup>5</sup> Por ende, a veces son usadas imágenes de archivo y podemos observar, sin percatarnos, que esos escombros que se venden como noticias de la última bomba son quizá el resabio de una demolición en 1999.

La falta de contexto también es uno de los principales problemas que aquejan al periodismo. No sólo está dada por la falta de capacidad imperante, ya que un porcentaje interesante de los periodistas que pululan por las redacciones y producciones poseen una escasa formación, además tiene su correlato en una marcada intención por desinformar.

Tomemos nuevamente a nuestro alumno predilecto, el noticiero de canal 9 en su versión de las 20hs.<sup>6</sup> cuando el columnista de economía nos mira a los ojos, estableciendo contacto con nuestra mirada a través de la cámara, nos dice con voz alarmada que el Banco de la Nación compró ayer cuarenta y siete millones de dólares para frenar el inminente descenso del dólar. Ante semejante cifra no queda otra respuesta que el estupor. El recorte informativo pasa por la insuficiente, por no decir nula, investigación previa del periodista, ya que no nos facilita las cifras de la semana o el promedio de compra del corriente mes comparado con otros años por parte del Banco de la Nación. Esa suma que pareciera gigantesca podría bien resultar normal al igual que el tan mentado riesgo país. El giro se completa si tomamos en cuenta que el discurso del periodista abre su significación al decir "vamos a ponerlo en palabras que doña Rosa entienda".

Se descartan dos argumentos: por un lado, la excusa de la falta de tiempo y ese uso racional que equivale a sus segundos en oro, ya que las noticias de color se suceden junto a los chistes entre los presentadores y, por el otro, descartamos los supuestos informativos que puede prever el periodista que nosotros tenemos, ya que le habla a doña Rosa, sujeto social inventado por Neustadt para explicarnos con sus propias palabras por que la junta militar manejaba con excelencia el país.

Objetividad, fuentes e ideología

Entonces, si lo que vemos está procesado por otros<sup>7</sup>, la poca información que nos llega está recortada de una manera tan prejuiciosa que la vuelve casi inservible. A estas condiciones se le suma las noticias de chismes a modo de estupefaciente informativo? Por qué aún los medios masivos de comunicación, dentro de su versión periodística, son tan consumidos?

En sus orígenes, el periodismo gráfico se basó en una prensa facciosa solventada por partidos o agrupaciones políticas. Con el devenir del tiempo, la prensa vislumbró el negocio que se escondía detrás del comercio de la información y decidió independizarse. Para lograr un completo desmembramiento de los relatos parcializados de los acontecimientos, se acuñaron frases que marcaron el rumbo de las redacciones. *Los hechos son sagrados, las opiniones, libres*. Con esta frase se significaba la necesaria disección de la noticia entre opiniones del periodista y hechos. Umberto Eco toma algunos de los rasgos que se usaron para lograr la tajante separación entre ellos y señala dos fundamentales: la erradicación de los adjetivos calificativos y la cita de las fuentes.

Este último fue uno de los principales medios para lograr la verosimilitud: la noticia no es la misma si proviene de la boca del *vocero oficial* con nombre y apellido que si la asevera el nuevo sujeto social de moda *altos funcionarios*.

La pregunta que resta es ¿por qué los medio huyen de la opinión como de la peste? Quizá la respuesta sea más sencilla de lo que parece. Al separar la opinión de los hechos se crea la idea de que el lector puede sacar libremente sus conclusiones, como si accediera en vivo a los acontecimientos, por más lejos que se encuentre. Si tomamos conciencia de que no existen los hechos lisa y llanamente, que toda noticia tiene varios recortes, como ser uno espacial que limita la extensión por ende la información; otro cercano al oficio del periodista que discierne qué es accesorio y qué primordial; y un último filtro de corte subliminal, donde se debaten sus prejuicios de forma inconsciente sobre la redacción del artículo, la noticia deja de ser impoluta.

Insisto, si tenemos en cuenta estos recortes debemos suponer que la noticia ya no es inmaculada, que depende del juicio y de la opinión de quien la redacta. Entonces nos preguntamos por la opinión. El factor que altera los nervios es que a través de ella se destila la *ideología*. Esta palabrita necesariamente se asocia al pensamiento de izquierda, como si el neoliberalismo y el fascismo no lo fueran. Remarco este detalle para afirmar que nadie escapa a una ideología que atraviesa su pensamiento. Peor aún: aquellos que se afirman libres de ideología son quienes más afectados están por ella, no solo por no poder reconocerla sino por el claro accionar de un pensamiento neoliberal despolitizante que reinó durante la década del noventa.

Cabe plantear la siguiente situación: ¿Qué pasaría si los dos grandes diarios argentinos olvidaran el oportunismo político que los caracteriza y se reivindicaran bajo una ideología o tendencia política definida? Arriesgamos una precaria respuesta para que los lectores activos completen: para empezar, perderían un gran porcentaje de lectores que no comparten su nueva política. Por ende, pauta publicitaria; ergo, dinero.

Notas

<sup>1</sup> Ford, Anibal "La sinergia de los discursos o la cultura del infoentretenimiento". En *La marca de la bestia*, Editorial Norma, Buenos Aires, 1999

<sup>2</sup> Otra razón más para recordar a Domingo Cavallo

<sup>3</sup> El caso paradigmático sería Bonelli bajo el formato web, radial y televisivo.

<sup>4</sup> Barbero, Marín Jesús, "Mitos y farsas de la información". En *Oficio de Cartógrafo*.

<sup>5</sup> Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura, México, FCE.

<sup>6</sup> Wolton, Dominique, "La prensa va más aprisa que el acontecimiento" en *La televisión sensacionalista*, Ed. Paidós, Barcelona, 1992.

<sup>7</sup> Tomamos el caso del canal 9 por ser el más grosero no por ser el único.

<sup>8</sup> Idem 1

# La espera de Beckett

por Édgar Bastidas Urresty

El retrato de Beckett ( premio Nobel en 1969 ) de Lutfi Ozkok es quizás el más conocido internacionalmente, así como su pieza *Esperando a Godot* a pesar de su complejidad. Muestra a un hombre de más de sesenta años; impresionan sus ojos, su nariz y cabello aguileños, su aspecto agresivo y su aire lejano. La lectura atenta de algunas biografías sobre Beckett hace pensar en una estrecha relación entre aspectos de su vida y ciertos rasgos de sus personajes.

El escritor, ensayista y novelista Maurice Nadeau en su importante sección *Journal en Public* de la revista *La Quinzaine littéraire* ( No. 756, París 1999 ) se refiere a algunas biografías sobre Beckett, a las circunstancias en que lo conoció en París y al trabajo psicoanalítico de Didier Anzieu.

James Knowlson, uno de los biógrafos, citado por Nadeau, cuenta que encontrándose Beckett en el muelle del puerto de Dublín en 1946, un día tempestuoso de primavera regresó a su habitación donde tuvo la visión de la obra que escribiría como un retorno a su trabajo anterior.

En los años cincuenta Beckett había publicado Murphy, Watt, Mercier y Camier. A propósito de esa visión M. Nadeau se pregunta cómo el autor irlandés iba a darle forma a ese material. Anzieu responde: "Por el libre hablar de una voz que envuelve al lector, una voz que se envuelve a sí misma, una voz que expresa interminablemente la multiplicidad de las voces, sus ajustes infinitos..."

Y aparece la trilogía *Molloy* (1951) *Malone se muere* (1951) *El Innombrable* (1953) cuyos personajes afectados por una enfermedad monológica, destruyen el lenguaje y esperan la muerte. En 1952 había escrito *Esperando a Godot*, pieza que Nadeau vio en París en compañía de Henry Miller.

M. Nadeau conoció a Beckett en París en 1938. Acababa de salir *Murphy* y tomó una cerveza con él. Después lo encontró varias veces en la revista *Lettres nouvelles* donde iba a entregar sus relatos y piezas radiofónicas. En otra ocasión lo esperó con impaciencia a que llegara con otros amigos, se sentaron en una mesa del Rouquet en el Boulevard Saint-Germain y permanecieron silenciosos.

Lo vio por última vez en el otoño de 1987 un poco antes de su encierro definitivo; andaba a un paso "vivo, mecánico, nervioso"; un fotógrafo lo fotografía de espaldas, Beckett evita el saludo; tiene un aire principesco, dominante, las gentes se apartan.

Tesis psicoanalítica

Otros biógrafos de Beckett (Deirdre Bais, J. Knowlson) hablan de la relación de amor y odio que él tuvo con su madre, de sus rupturas y abandonos: deja su familia, el colegio, Irlanda, vagabundea...

Por remordimiento regresa temporalmente, su madre muere, ella se negaba a leerlo y lo consideraba un

fracasado Pero ninguno de los biógrafos hace referencia al padre.

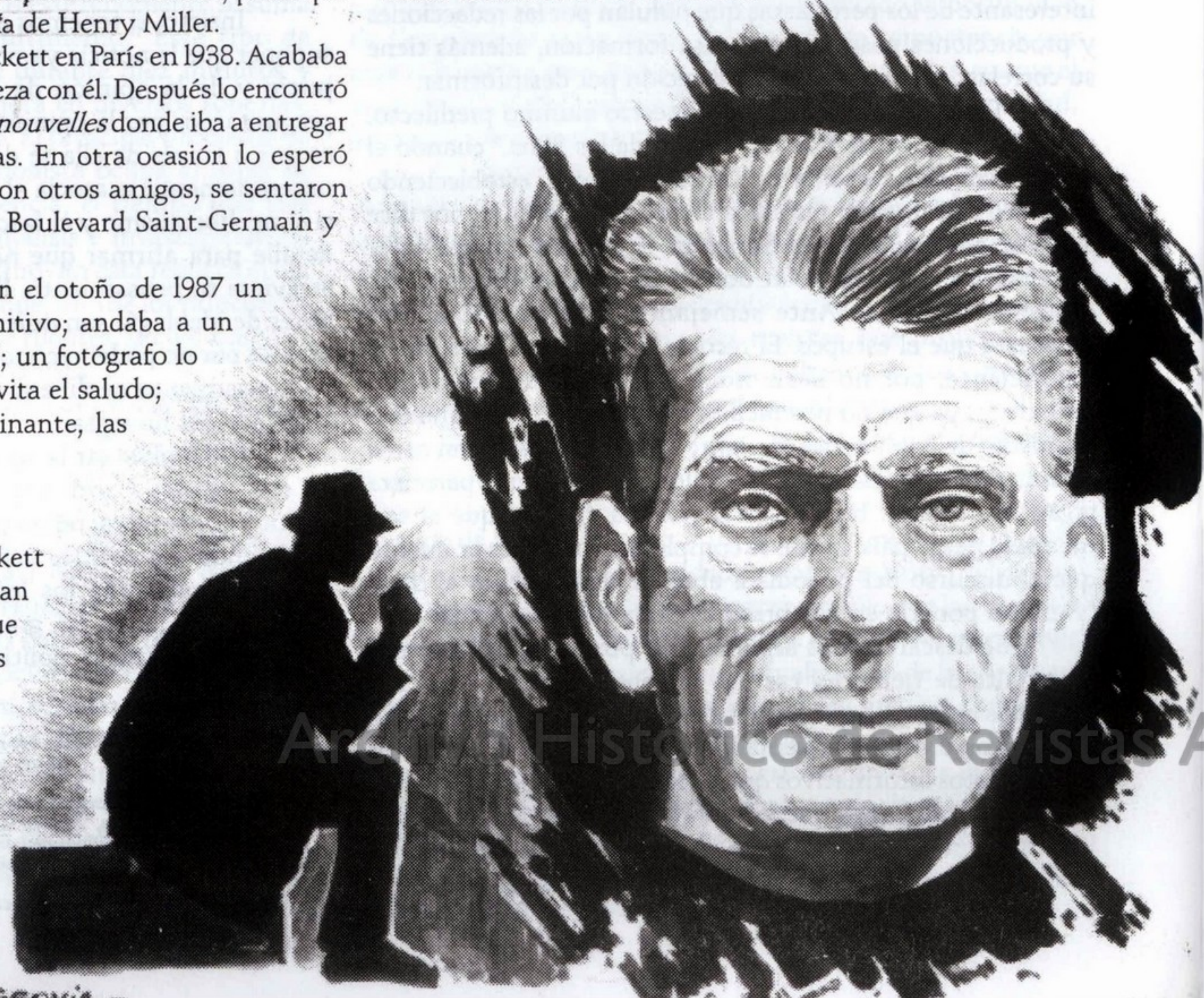
En 1934 y 1935 se somete a un análisis con el psiquiatra londinense W.R. Bion. Se encuentra físicamente mal, tiene: " abcesos, forúnculos, uno de ellos en el ano, gripes, dolores articulares, ahogos, constipaciones, bloqueo urinario, punzadas en el bajo vientre, pesadillas e insomnios", estado que lo afecta moral y psíquicamente.

Beckett es consciente de que estos males son "la negación de la vida". Si no se le hubiera muerto el alma, le confiesa a su amigo Mc Greery, se emborracharía, soñaría despierto, vagabundearía. Según Anzieu, Beckett sabe que ese estado le ha generado "un pensar negativo generalizado" como consecuencia de "sus desórdenes psicósomáticos y de sus conductas aditivas y delictuosas".

La espera y la nada

Vladimir y Estragón, dos vagabundos esperan a Godot... La espera continúa en la segunda escena pero aparecen Pozzo y Lucky, unos desconocidos que resultan ser amo y esclavo. Dialogan con Pozzo, le cuentan la espera; les pregunta quién es Godot y le confiesan que apenas lo conocen. Hay escenas grotescas, divertidas, pequeños incidentes, un monólogo de Lucky, la partida y regreso de los visitantes de ocasión.

Al final Vladimir y Estragón saben que Godot solo vendrá al día siguiente. La incertidumbre los induce a suicidarse, a colgarse del árbol, decisión que aplazan porque sus correas son cortas y frágiles y esperan la aparición de Godot como última carta de salvación.



La espera hace que Vladimir y Estragón experimenten la nada, el mundo sin sentido en que viven. Adorno cree que Beckett, Joyce, Kafka, Schönberg, Picasso, representan el arte auténtico prevalecido de cierta aura, opuesto a la realidad existente, a las normas y modelos dominantes.

Film, única película de Beckett protagonizada por Buster Keaton muestra a un personaje inmerso en el ambiente de una habitación, en el que el sonido desplaza el relato. El lenguaje desaparece y sólo queda la instancia del pensar en la soledad.

El hombre alienado

Leo Kofler, pensador polaco que sigue los postulados de la estética de Lukács, en su libro *Arte abstracto y literatura* dedica un capítulo a Beckett. Los personajes de *Esperando a Godot* y *Fin de partida* según Kofler tienen muchos de los rasgos del hombre alienado de la sociedad burguesa. En esta sociedad predomina una alienación sociológica general. El individuo, la mercancía, la cultura, son masificados por el consumo. El individuo pierde su libertad, vive un "tiempo muerto" y estéril.

La división del trabajo y la especialización ( Marx, habla de la proletarización del saber ) hacen que el individuo se empobrezca anímica y espiritualmente, reduzca su capacidad crítica, hable el mismo lenguaje, etc.

Los personajes de Beckett pertenecen a ese mundo, pero para Kofler solo viven la alienación interior porque han roto el nexo, el tiempo de la realidad histórica y social.

Viven una experiencia nihilista interiorizada, la nada, la angustia, la desesperación, el vacío, la muerte.

Vladimir y Estragón son personajes reificados o cosificados por su alienación y deshumanización, están fuera del tiempo, de la historia y de lo social. Esperan algo, que abre una esperanza, pero como Godot no llega, la espera pierde sentido.

Avendaño & Primbas  
ESTUDIO DE ARQUITECTURA

30 AÑOS DE TRAYECTORIA

PROYECTO Y CONSTRUCCION DE  
OBRAS NUEVAS- RECICLAJES- REFORMAS

GORRITI 4478 CDAD. AUTONOMA DE BUENOS AIRES  
TELS. 4831-2682 / 4834-6261 primbas@ciudad.com.ar

LIBRERIA "EL TÚNEL"

Compra - Venta  
Libros antiguos  
Primeras ediciones,  
antiguos y usados

Avenida de Mayo 767  
Capital Federal · Tel: 4331-2106  
e-mail: el\_lenut@hotmail.com

Beckett y Brecht

El teatro de Brecht también reconoce la existencia de condiciones de alienación en la sociedad burguesa, pero a partir del hombre histórico y social que las vive e interioriza.

¿ Moderno o postmoderno ?

En un encuentro en La Haya en 1992 de importantes profesores, críticos y directores de teatro, se planteó este interrogante.

La agencia informativa decía que antes de Beckett el interés del teatro recaía en la acción y no en la situación y que esto y la tarea de identificar los personajes beckettianos transformaron el teatro.

Agrega que surgieron dos posiciones: la de quienes lo consideran postmoderno porque sus personajes encarnan un mundo de valores relativos, inciertos y de confusión individual. Y la de los que lo identifican como moderno porque intenta salvar la autonomía del individuo para evitar su desaparición.

Alain Robbe-Grillet, uno de los representantes de *La nueva novela*, afirma que contrariamente al papel que cumple el actor en el teatro tradicional, Vladimir y Estragón parecen no tenerlo.

Estas interpretaciones son válidas pero relativas y confirman el carácter enigmático de la obra de Beckett.

Adhesión



clefran

Productos Aromáticos

Consultores  
Integrales  
de Empresas S.A.

Realizamos asesoramientos  
impositivos y previsionales  
Auditorías y Balances,  
Conducción estratégica  
de Recursos Humanos

Lavalle 643. 8° "A"  
Tel: 4-326-6024 / 4-326-6026

# Una descortesía de Paul Groussac

por Mario Tesler

Tras el fallecimiento de José Antonio Wilde, primer director de la Biblioteca Nacional, a los pocos días se le encomendó esa función a Paul Groussac. Nombrado por decreto presidencial del 19 de enero de 1885, se desempeñó en el cargo hasta su fallecimiento, ocurrido el 27 de junio de 1929. La malograda gestión de Wilde, que sólo duró unos pocos meses, contribuyó a destacar aún más los cuarenta y cuatro años durante los cuales el nuevo director permaneció en la conducción del organismo.

Los primeros once años de su gestión Groussac los dedicó a diversas cuestiones que debió resolver, de lo cual parcialmente dio cuenta en la parte final del prefacio sobre la historia del organismo, con el cual acompañó, en 1893, el tomo primero del *Catálogo metódico de la Biblioteca Nacional sobre ciencias y artes*.

Pero en 1896, y todo hace pensar que era un deseo personal a satisfacer, Groussac diligenció ante el Ministro de Justicia e Instrucción Pública una autorización para darle a la Biblioteca Nacional una revista, dedicada a varias disciplinas entre las cuales la historia ocupara el primer lugar.

Con el empeño que lo caracterizó, más su buena llegada a los círculos del poder y su influencia en los sectores representativos de la cultura, su nuevo objetivo fue posible. Inicialmente advirtió a los lectores que sería independiente: *"Aunque subvencionada, nuestra publicación no tiene, pues, carácter oficial en forma alguna."*

Entre el mes de junio de 1896 y el de abril de 1898 se editaron con mensual regularidad 24 voluminosos números de la revista *La Biblioteca*. Esta publicación fue costeadada con los fondos del presupuesto nacional. Su desaparición fue lamentada, pero de ello es absolutamente responsable Groussac, quien no toleró la advertencia de que no debía utilizar una revista oficial para difundir sus agraviantes textos personales.

Siempre proclive a la censura, se sirvió de esta revista como medio para fiscalizar a literatos e historiadores. Al decir de Alejandro C. Eujanian, en el artículo sobre *La Biblioteca* publicado en 1997 por la Asociación Argentina de Editores de Revistas, Groussac se convirtió en un "faro" que distribuyó a su antojo luces y sombras.

Una clasificación de los colaboradores con criterio generacional, en razón de su iniciación como autores, permitió a Ernesto J. A. Maeder, cuando en 1962 confeccionó el *Índice general de La Biblioteca (1896-1898)*, afirmar que en *La Biblioteca* se dieron a conocer trabajos de cinco grupos diferentes de colaboradores, siendo de estos los más nutridos aquellos pertenecientes a las generaciones de 1880 y 1896. Pero no a todos Groussac los trató en sus presentaciones de igual manera. Llegó hasta rozar con la humillación pública a uno de los autores más jóvenes.

Esto no fue olvidado por Manuel Gálvez y lo rememoró en sus descarnadas pero sabrosas memorias, donde se ocupó de muchos -él mismo lo confiesa- con un poco de

*justiciero veneno*, pero no tanto de sus obras como de las personas. En el primer tomo de sus *Recuerdos de la vida literaria*, dedicado a los *Amigos y maestros de mi juventud*, incluidos en 1971 por Gregorio Weinberg en la colección *El pasado argentino*, dice que todos los jóvenes lo admiraban por sus cualidades:

*"Y también por sus frases malignas. Todos recordábamos aquello que dijo del pobre Luis Berisso, en la semblanza que de él hiciera cuando colaboró en 'La Biblioteca': Colabora en diarios y revistas. Es su característica. Está en vísperas de tener talento."*

Cuando en una oportunidad Jorge Luis Borges se refirió a los prólogos, dijo de estos que pertenecen a un género elogioso, que se parecen menos a un juicio que a un brindis, o un saludo. En conversaciones con Roy Bartholomew y Antonio Carrizo, transmitidas en el programa radial de éste último, *La vida y el canto*, durante 1979, luego publicadas en México con el título *Borges el memorioso* por el Fondo de Cultura Económica, encontramos este diálogo:

Borges.

*Se entiende que en un brindis tiene que haber algo efusivo, algo exagerado. Que el lector lo descuenta. En un prólogo también. Porque un prólogo no va a atacar el libro que prologa. O no va a censurarlo tampoco.*

Bartholomew. Sería lindo escribir un libro de prólogos, en los que cada uno refuta un libro imaginario.

Borges. Bueno, podemos hacer eso.

Carrizo. O de prólogos en contra.

Bartholomew. Claro refutando.

Borges. Sí.

Bartholomew. Una demolición previa.

Borges. Recuerdo que Groussac, de algún modo, hacía eso. Porque Groussac, en los medallones de 'La Biblioteca', censuraba a los escritores cuyos textos había publicado. Por ejemplo, de Luis Berisso dijo: 'Mucho puede esperarse de él. Es estudioso, es joven, y está a punto de tener talento'. (Sonríe).

Bartholomew. (Riendo). ¡Qué barbaridad!

Borges. Y eso lo publicó en el mismo número en que fue publicado un trabajo de Berisso. Rarísimo. Era una descortesía de Groussac, desde luego. Yo creo que sí. 'Está a punto de tener talento' ..."

Atemperando lo dicho, Borges agregó:

*"Después, cuando tuvo que reimprimir eso, cuando se reimprimió, puso: 'Tiene talento'. Con lo cual la frase, desde luego, pierde todo."*

En honor a la verdad, lo recordado por Gálvez y Borges es cierto pero no exacto. Al final del tomo IV de *La Biblioteca*, publicado en 1897, se encuentra la presentación hecha por Groussac en la cual refiere a la vocación "literaria y artística" de Berisso, que "ha sido, es y será colaborador literario de diarios y revistas: es su característica," que en Europa "estuvo en contacto con los hombres y las cosas del arte," que "desarrolló sus conocimientos literarios, cultivó su gusto," que "acaso sea el único argentino que, después de los treinta años, cifre en las puras letras su mayor delicia y única ambición." Después de todo esto remató con un: "Culto tan noble merecía y ha recibido su recompensa: el señor Berisso está en vísperas de tener talento."

Así todo como se ve, lo escrito por Groussac fue mucho más cruel. Con talento, como con sentido común, se nace, no se lo adquiere y si a alguien a quien le estaba publicando un trabajo lo presentó de ese modo, no fue más que para ejercer ese paternalismo burlón, siempre presente en su comportamiento como autor y como crítico.

