



M. CICHERO
M. MORENO
A. RUSSOVICH
F. DE AZUA
E. LACLAU
A. ABOS
G. VARELA
CHESTERTON
CASTELLANI

DIRECTOR
TOMAS
ABRAHAM

revista del ensayo negro

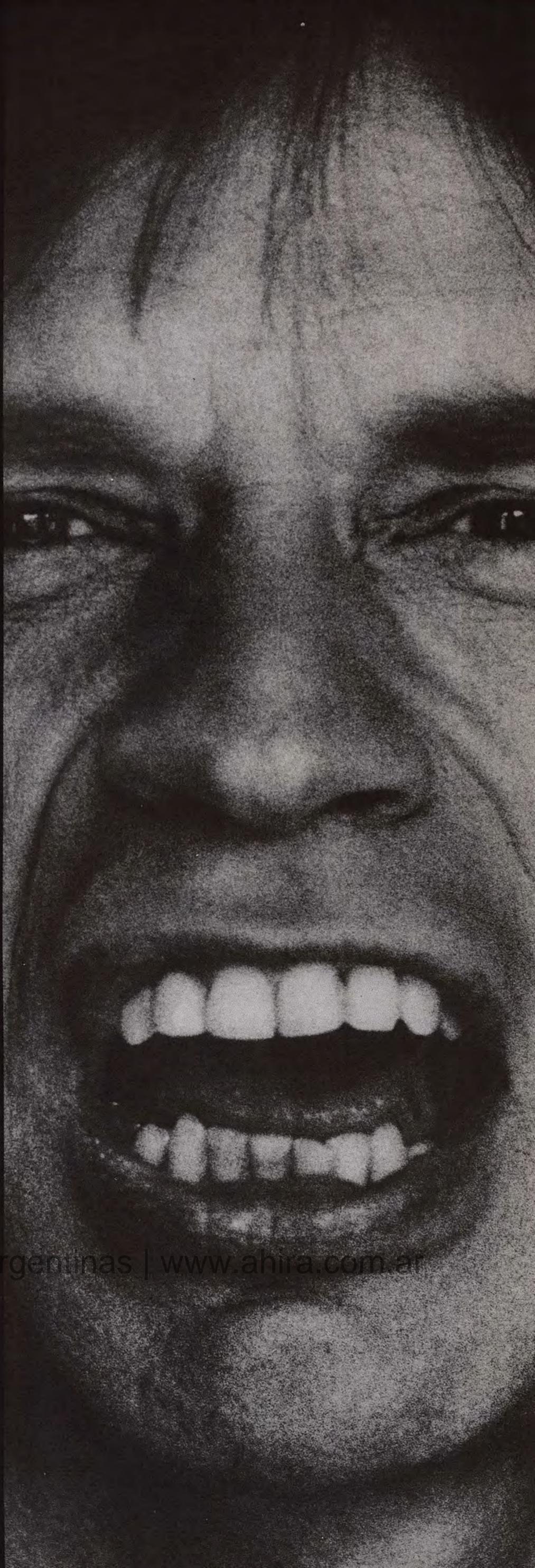
8 Junio
Julio
de 1994
\$ 7.-

**EL INSOPORTABLE
DOSTOIEVSKI**

**CRITICA A LA
UTOPIA LIBERAL**

**BARON BIZA,
EL IMMORALISTA**

**LA LECCION
DE JANE CAMPION**



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



revista del ensayo negro

DIRECTOR

Tomás Abraham

DIRECTOR ADJUNTO

Christián Ferrer

DIRECCION DE ARTE

Sandra Monteagudo
Juan Marcos Ventura

ESCRIBEN

EN ESTE NUMERO

Alvaro Abós
Marta G. Cichero
María Moreno
Gustavo Varela
Ernesto Laclau
Félix de Azúa
Alejandro Rússovich

TRADUCCIONES

Claudia Oxman
27-5681

EDITOR

FUCAF

CORRESPONDENCIA

Costa Rica 4550 - 2° "9"
(1425) Capital Federal

NUMEROS ATRASADOS

381-9305

Lunes a viernes de 9 a 14 hs.

DISEÑO Y PRODUCCION GRAFICA

Pescadas
804-8507

COMPOSICION GRAFICA

Estilo
804-8507

REGISTRO DE LA PROPIEDAD

INTELLECTUAL
286736

IMPRESION

COGTAL
Rivadavia 767
342-3693/3686/2015

DISTRIBUCION

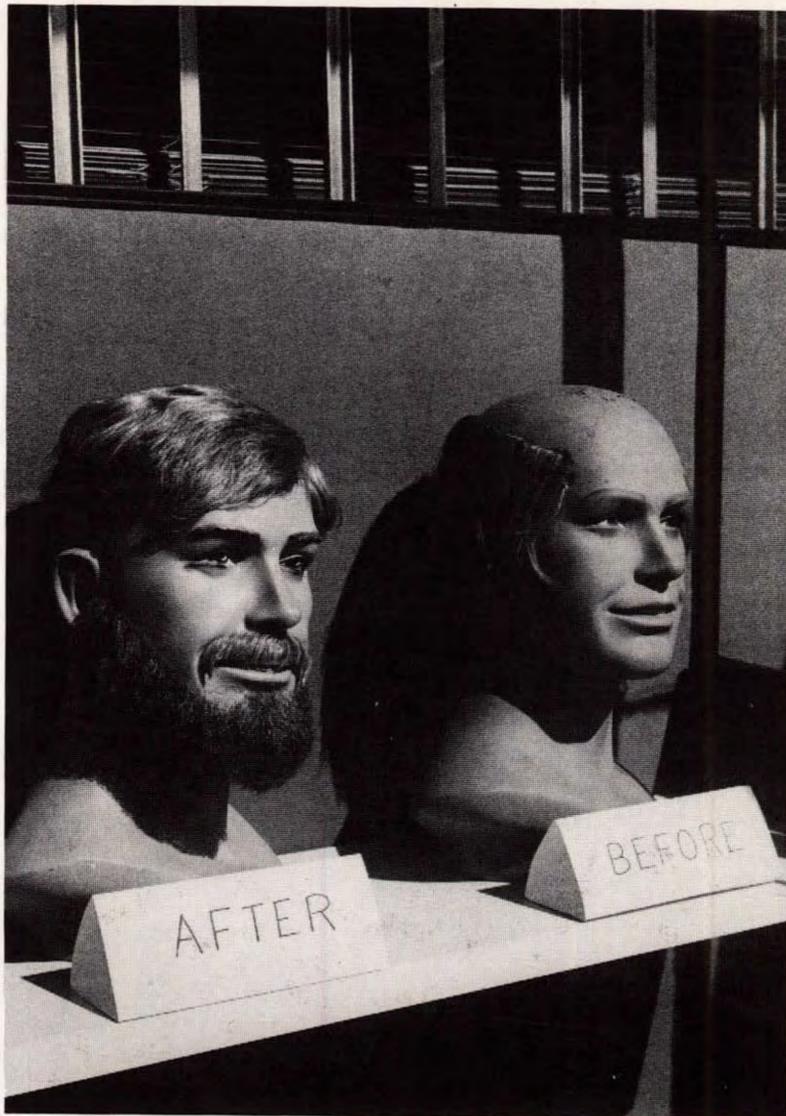
Jacqueline: Salta 781 • 383-5888
Sin Fin: Saavedra 710/12 • 942-4234
Trapacs: Balcarce 458 • 345-0411

FOTO DE TAPA

Mick Jagger, 1988

FOTO DE CONTRATAPA

Mick Jagger, 1964



INDICE

Tomás Abraham/Editorial	1
Félix de Azúa/El escritor como hombre insoportable	2
María Moreno/El piano protector	5
Christian Ferrer/Barón Biza, el inmoralista	8
POLITICA Y FILOSOFIA I	
Ernesto Laclau/La utopía liberal de Richard Rorty	11
Alvaro Abós/Agón o el turf considerado como una de las bellas artes	16
Alejandro Rússovich/¿Quién es Witold Gombrowicz?	19
CHESTERTON Y CASTELLANI	
Marta Cichero/Un plagio formidable	23
Gilbert K. Chesterton/Un maníatico	25
Leonardo Castellani/Liberalismo	27
Gustavo Varela/Kierkegaard	28
COSAS VENCIDAS	
Julio Cortázar/Gardel	32

8

Maquiavelo y Marx son dos malas palabras en el pensamiento liberal contemporáneo. El primero significa la mentira, el segundo la tiranía moderna. Son dos emblemas que derivan de un Estado devorador simbolizado en el Príncipe o en la Nomenklatura.

Pero recordar a Marx es para Ernesto Laclau una consigna de lucidez. Es cierto que no dice Marx sino socialismo, marco teórico-político que funciona a la vez como ideal y como punto de vista. Desde esta referencia advierte sobre los límites de la utopía liberal señalando la imposibilidad de pensar lo político sin sus antagonismos, los conflictos, la violencia y subraya la inutilidad de expulsar el modelo bélico para el diagrama de futuras esperanzas.

Y lo hace por espíritu democrático, porque basta con mirar un rato de historia para percibir que la autocomplacencia democrática siempre fue uno de los mayores peligros para las democracias incipientes. Esta autocomplacencia basada en la hipocresía, a veces, sobre todo cuando pululan los demócratas que exhiben sus conciencias civiles, o sustentada en el supuesto pundonor que les hacen denunciar nazis y fascistas cada vez que no le responden en coro a sus proclamas bienpensantes, esta autocomplacencia es un obstáculo filosófico que impide pensar. Como también lo impide la muerte proclamada de Marx.

Nuestra cultura es ávida en cruzadas morales, las de derecha son las más comunes y las de más experiencia, pero también las hemos tenido de izquierda, sugiero el repaso de la avanzada progresista en tiempos de Frondizi que en nombre del Hombre Total y auténticamente revolucionario condenó hasta el hartazgo a los fenicios de la industrialización, y también, tenemos para volver a lo nuestro, a los cruzados de la democracia, los que se sienten generosos después de la caída del famoso Muro.

Laclau recuerda cierto panorama de la filosofía contemporánea. Tres nombres se congregan, Foucault, Habermas, Rorty. De estos tres Foucault fue el único que no analizó y diagnosticó las propuestas de sus colegas, no le interesaban las disputas, prefería usarlos sin que se dieran cuenta, tirarles guantes disfrazados que concentraran la atención en él y no en sus posibles polemizadores. Rorty y Habermas, por el contrario, no escatimaron críticas, prevenciones, elogios medidos, que circularon entre textos.

De acuerdo a esta circulación, y retomando palabras de Rorty, Laclau sitúa algunas tesis, Foucault es peligroso porque Nietzsche también lo es. Esta tradición junta lo que debe separarse, la esfera privada y la pública. Es decir que si se quiere ser revolucionario, soñar con infiernos purificadores, regeneraciones absolutas, contactos con el éxtasis transgresor, si se quiere llegar a la cúspide de la creación, no hay que dedicarse a la política. Como sugería Thomas Mann en sus **Consideraciones de un apolítico**, revolucionarios al piano! La política es el dominio del consenso y del pacto, de la medianía y la sensatez, de la concesión y del acontecimiento escaso, a pesar del espejismo de las actualidades. Foucault mezcla las dos esferas y el resultado que ofrece es el político sin límites, un loco o un terrorista que sostiene que si el gran público no lo sigue es porque tiene mal la cabeza y se dispone —como buen vanguardista— a darla vuelta.

Habermas con su propuesta de ética comunicacional continúa el sueño de la Ilustración y elabora los fundamentos de un consenso planetario, la construcción de reglas de juego universales decididas sin violencia y en igualdad de recursos. Rorty, por su lado, es portavoz de la tradición pragmática y liberal de su nación filosófica, Dewey, James, y hace síntesis ideativas, una mezcla de lo banal y el gran vuelo. Para él basta con decir que liberal es aquel que no acepta los actos de crueldad y desea una disminución de la humillación sin sueños de perfección total. Su pensamiento nace de una cierta decepción, estado de ánimo favorable al desarrollo de las tolerancias.

Por mi parte sugiero —para presentar el trabajo de Laclau sobre las inquietudes político-filosóficas de la modernidad, así como las críticas ancestrales, aquí esbozadas por algún texto del padre Castellani— otros recuerdos.

El filósofo Leo Strauss, conservador, escéptico respecto de la modernidad, nos ubica en la línea de conversión que lleva del Estado Clásico al Estado Moderno.

Desde los tiempos de Hobbes, creador de la filosofía política moderna, existe un derecho a la imbecilidad, es decir al consenso de las mayorías. Suena fuerte, pero no deja de ser verdadero. No hay más que escuchar a los notables de la democracia cuando se ven exigidos a interpretar resultados que les son adversos, cuando deben presenciar preferencias del electorado que expresan tendencias que llaman totalitarias, la desazón que les produce descubrir que el pueblo no es bueno, y las conclusiones que sacan y, a veces, imponen, desde la Catamarca aún pegada a los Saadi hasta Argelia islámica.

La modernidad política en su ruptura filosófica con el pensamiento clásico, afirma que ningún sabio es mejor juez de lo que le conviene a un imbécil que este mismo imbécil. El interés por sí mismo, el egoísmo, es la base de la modernidad, egoísmo y temor. Miedo a la muerte violenta que pueden infligirnos los otros, a que nos violen nuestro primer bien, el cuerpo, a que nos roben nuestro segundo bien, aquello que lo protege, las casas, los autos y todos los accesorios. Tanto como la libertad, es la seguridad lo que está en la base del espíritu democrático. El espíritu clásico se compone de otras coordenadas. Su modelo es la amistad, desde Platón a Cicerón. El hombre es naturalmente sociable, la filantropía, la generosidad, la benevolencia, son virtudes de todo hombre de bien, de los ciudadanos libres, de los patriotas. El ideal de perfección griego y romano es el Sabio, aquel que sabe ser dueño de sí, aquel que es el único que puede gobernar a los otros porque es capaz de gobernarse a sí mismo. Por eso el ejercicio del poder en la cultura clásica es indisoluble de la práctica de la virtud, las disciplinas ascéticas que nos permiten dominar las pasiones.

El Estado Moderno descarta por lo que dijimos el gobierno de los sabios y reconoce dos nuevas figuras filosóficas: el trabajo y los placeres. La libertad no se define en este caso por el dominio de sí en una política de la temperancia y del equilibrio, armoniosa con un orden del mundo, sino por la creación de artificios que nos recompense la pena que nos da trabajar. El lujo ya no es concebido como lo superfluo y el exceso esclavizante, sino como el placer y el confort que alivia nuestro esfuerzo de vivir.

Para la cultura clásica el trabajo pertenece al mundo subterráneo, los bajos fondos ontológicos de Metrópolis, platónicamente es posible decir que el trabajo es un simulacro.

Volviendo a nuestros días y a las preocupaciones de Laclau, insinúo que hay una estética del sabio en las reflexiones de Rorty. Su liberalismo tiene sabor a Oscar Wilde, Nabokov, Flaubert. El mismo lo dice con frecuencia cuando afirma que el liberalismo no sólo es asunto institucional sino también de sensibilidad. Insistirá en que es necesario sensibilizar mediante 'narraciones' a los poderosos para despertar en ellos el escándalo moral, la compasión y la benevolencia. Se terminaron los tiempos en que los oprimidos de la tierra debían tomar las armas para hacerse escuchar.

¿Recuerdan a Nietzsche? ¿Recuerdan cuando nos preguntaba como explicábamos que una doctrina de la otra mejilla, la de la humillación planificada, poseyó la soberanía del mundo y se sentó sobre el trono pagano más grande del mundo?

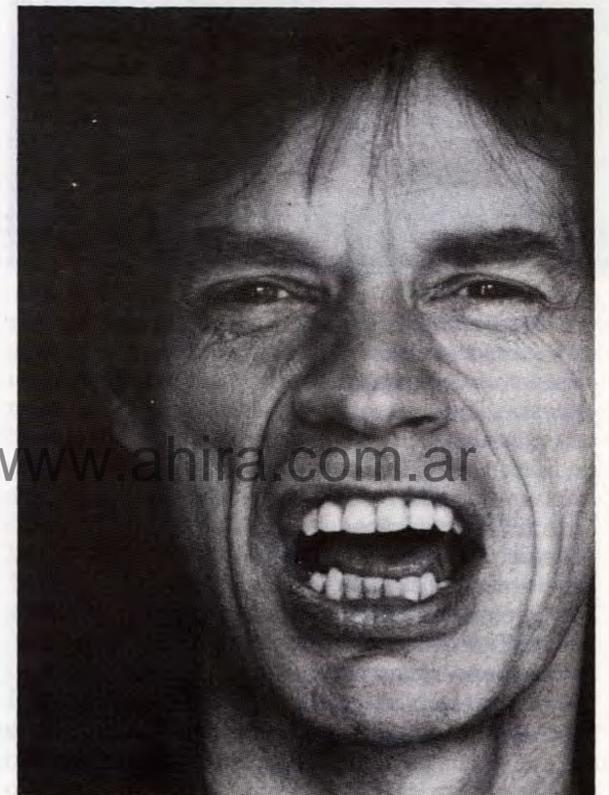
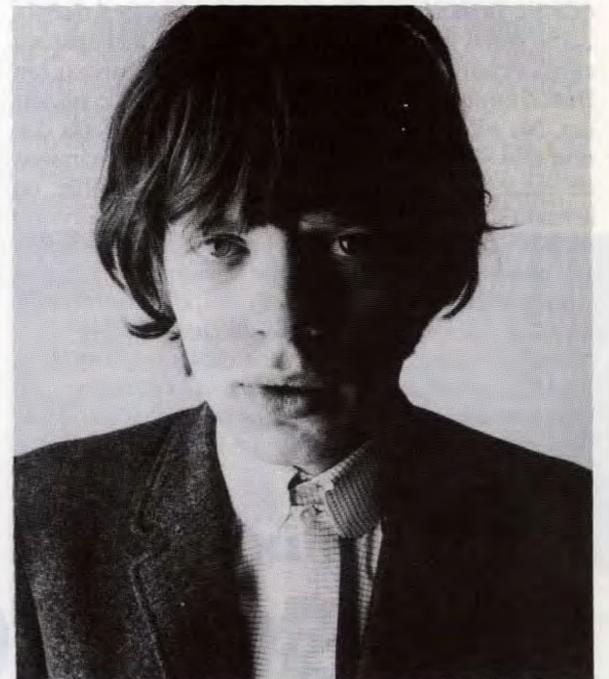
Por el amor, la criptonita del poder.

In memoriam Foucault, a diez años de su paso a la inmortalidad.

Tomás Abraham

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

EDITORIAL



Hay novelistas que toman una gran distancia, se sitúan en las alturas y desde allí describen la llanura, una ciudad, las agujas de su catedral, la calle mayor, algunos ociosos... Poco a poco eligen a su personaje, poco a poco le rodean y escrutan, le persiguen, como si jugaran con su libre arbitrio. Son narradores olímpicos, altivos, que trabajan con amplios brochazos, a trazos limpios y vigorosos, como si pintaran al fresco y debieran levantar las líneas maestras a mucha velocidad, antes de que el yeso o la cal se sequen. El lector, como Dante junto a Virgilio, se deja llevar, mira a donde el dedo maestro señala, sigue los vericuetos de la peripecia como provisto de un milagroso catalejo. Se siente partícipe a distancia de un drama que alguien, el autor, va ordenando para él. Al finalizar la lectura, se siente amigo del autor, y satisfecho de semejante amistad. Hablará del autor como se habla de un maestro estimado, y nunca dudará de su valía porque sería dudar, simultáneamente, de sí mismo.

Pero Dostoievsky no es de esa clase de narradores. Es más bien lo contrario. Es antipático, es pegajoso, vehementemente, ansioso, irritante. No es posible considerarse amigo o compañero suyo. Lo más frecuente es sentir odio y desprecio hacia él. Parece de ese género de ciudadanos, frecuentes en los bares, a última hora de la noche, que nos hablan demasiado cerca, apestándonos con su aliento y salpicándonos de saliva. El relato, además, es impudicamente personal, una confesión íntima que no queremos oír, que nos avergüenza escuchar. Un pellejo de alma ulcerada. Ese borracho de última hora de la noche es una pesadilla, un excremento social cuyo hedor impide incluso la indiferencia.

No recuerdo quién era, sin duda un verdadero admirador de Dostoievsky, que decía verse en la obligación de abrir una ventana y respirar a pleno pulmón cada vez que terminaba una página de **Crimen y castigo**. Es exacto; Dostoievsky ahoga, asfixia, se pega a nuestra carne como una sanguijuela y comienza a chupar sin consideraciones. Ni siquiera Kafka es tan grosero, tan franco en su deseo de dejarnos sin una gota de sustancia. No sólo nos molesta, sino que se enfadaría con nosotros si mostráramos nuestro asco, o si tratáramos de entorpecer su festín. Y si se irrita es terrible: un asesino frenético, un criminal con el sistema nervioso desmadejado. No sólo nos mataría, sino que machacaría nuestro cráneo, patearía nuestras entrañas y continuaría insultando nuestros despojos mientras le arrastran hacia el calabozo. Es un energúmeno.

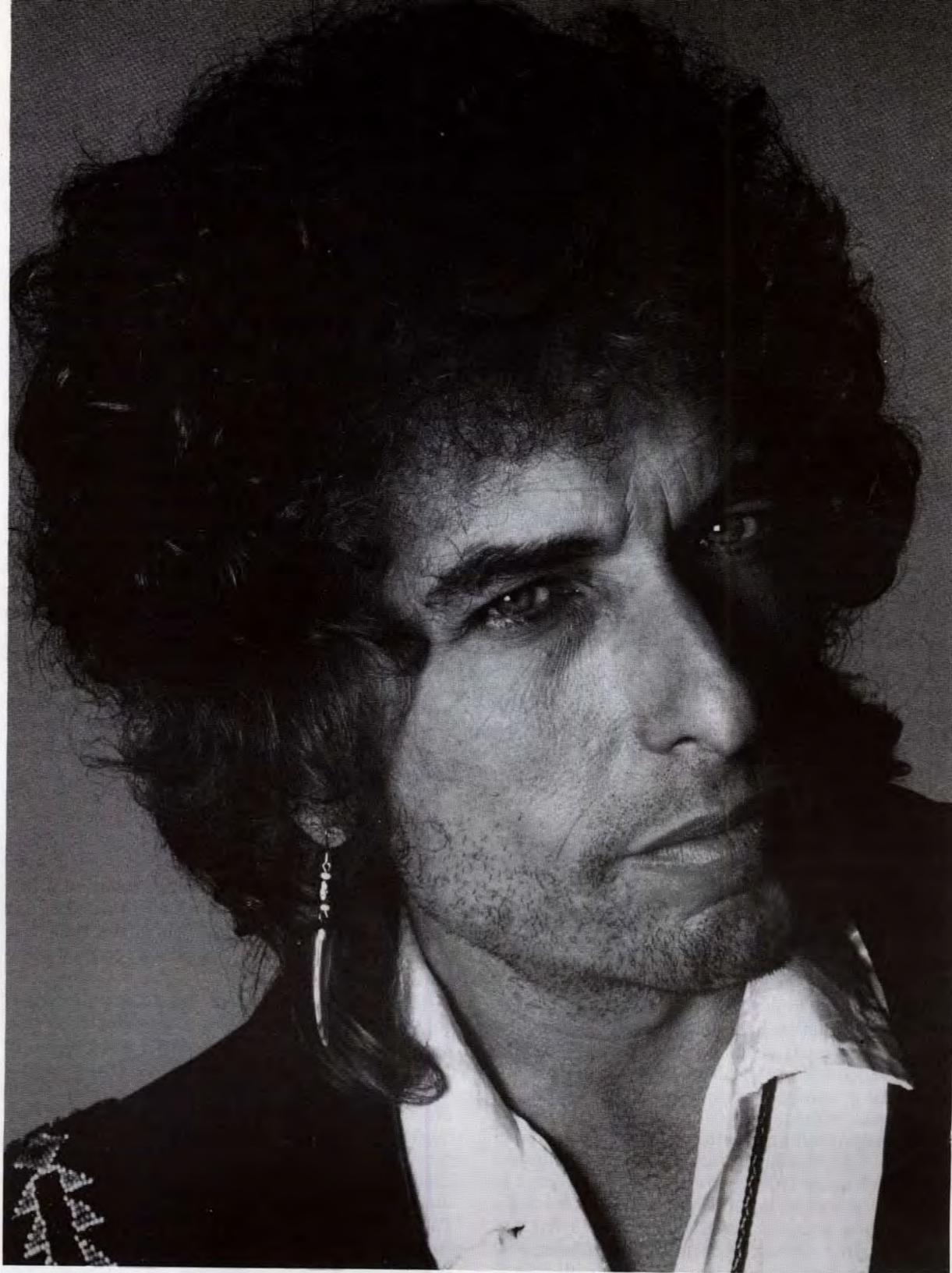
Y también, como los borrachos de última hora de la noche, es un sentimental fétido. Cuando no nos insulta, llora en nuestro hombro hasta empaparnos la camisa de lágrimas y mocos. Se arrodilla para pedirnos perdón

Félix de Azúa

EL ESCRITOR COMO HOMBRE

por molestarnos, nos abraza porque somos el último amigo que le queda, se detiene un momento con la mirada extraviada y luego junta las manos y reza a voz en grito a la Virgen María para que nos proteja. Al fin, medio inconsciente nos pide dinero. Y tanto si se lo damos, como si se lo negamos, se va sin despedirse, dando tumbos y mascullando insultos, hasta su repugnante chamizo.

Que tanto horror, que tanta miseria, sean la esencia de uno de los más grandes artistas modernos, da que pensar. Las pesadillas burocráticas de Kafka, esos mundos repetitivos e inacabables que leemos con delectación, cuando en realidad debieran espantarnos, son verdaderos palacios iluminados por arañas de cristal si se comparan a los abyectos mundos de Dostoievsky. Pero en ambos hay una terquedad común, una tenacidad mecánica que tuerce la muela del mundo. Una vez leídos, el universo se nos pliega a la máscara de Kafka o de Dostoievsky, aparecen pequeños kafkas y pequeños dostoievskys por doquier. Después de leído **El castillo** o **El proceso**, los largos pasillos de un juzgado o la tarima de una cátedra, adquieren un sentido nuevo, una muela que antes no tenían. Tras la lectura de las **Notas de un hombre subterráneo**, el desconocido que camina con las manos en los bolsillos, que duda un momento, se ríe a solas, y continúa su marcha vacilante mirando de soslayo el contenido de las papeleras, deja de ser un desconocido más o menos pintoresco.



Bob Dylan, 1986

Diez años en Siberia, cuatro con grilletes en los tobillos y la Biblia como sola lectura, un padre despótico y asesinado y una hija muerta prematuramente convirtieron a Fiodor Dostoievski en el cartógrafo de la moral contemporánea. Félix de Azúa analiza su obra y nos muestra a sus criaturas desoladas.

INSOPORTABLE

Para describir apropiadamente nuestro mundo, el mundo que somos nosotros, para hacémoslo comprensible y visible, son precisos escritores abyectos, retorcidos, malévolos, subterráneos y agusanados. Las descripciones olímpicas ya sólo excitan nuestra nostalgia. El joven Werther, llorando sus penas amorosas elegantemente recostado sobre una columna truncada, con un libro de poemas latinos en la mano, es sólo el recuerdo de lo que fuimos y un sueño sobre lo que no podemos volver a ser. La extraordinaria habilidad y vigor de Tolstoi para la descripción de la actividad, de la acción, del trabajo, nos recuerdan esos grandes cuadros de historia, perfectamente realizados, de una técnica admirable, pero extraños, lejanos, perdidos en un pasado exótico e irre recuperable. La vida y la vanidad de nuestros tatarabuelos.

En cambio, Dostoievsky, quizás porque no presta apenas atención a lo externo, al paisaje, a la ciudad, al

campo, a los árboles y montañas, nos hace perfectamente asequible, para nuestro dolor, el alma, el espíritu, la idea, la interioridad que somos nosotros y nuestro mundo. El negro mapa de nuestra moral y de nuestra impotencia. En el grandioso paisaje de Tolstoi no podemos vivir. No sabríamos cómo cubrir tantísimos kilómetros de estepa. Ahora que la aviación ha trocado el espacio por el tiempo, la estepa es más inmensa que en el siglo XIX: resulta más difícil viajar de un pueblo a otro, que de París a Nueva York, con lo que los pueblos y las montañas se alejan fantásticamente. Pero en ese paisaje que nadie puede habitar, comenzó a crecer una figura, diminuta al principio, gigantesca luego, que acabó por ocuparlo enteramente. Esa figura era el alma criminal, cobarde, explotadora, abyecta, sensiblera, mística y enloquecida de Dostoievsky. El alma escindida, desgarrada, de quien conoce todos los

horrores: el genocidio, la esclavitud, la venta de cuerpos y almas, el exterminio, la comercialización de cadáveres, el derrumbe de todos los valores.

En Tolstoi la gente muere suicidada o en un duelo; en Dostoievsky sólo hay asesinos. El primero siempre será el conde Tolstoi, el segundo siempre será el ex-presidiario.

Novela, filosofía, locura

Con una novela se pueden hacer muchas cosas. Se puede hacer lo que a cada cual le interese. Puede hacerse política, religión, comercio, arte, incluso trabajo puro y simple. La novela se presta a todo porque es un género sin necesidad de definición, esencialmente indefinido, neutro, ausente de género, pero sin dejar de ser un género. En eso tiene una gran similitud con el plástico.

Lo que a otros géneros perjudica, a la novela le sienta bien. La política, por ejemplo, suele ser mortal para el drama; no hay nada tan insoportable como un drama con moraleja, el drama-panfleto, el drama-publicidad. A la poesía, en cambio, le perjudica mucho el comercio, la excesiva atención al mercado, a lo que ahora quiere leer el público. En cambio a la novela esas cosas no sólo no la perjudican, sino que incluso la engordan. Hay novelas-panfleto, como **Gulliver**, como **1984**, como **Eumeswil**, que son auténticas obras maestras. Hay novelas comerciales, mercantiles, extraordinarias, como buena parte de la obra de Dickens, quien alteraba a sus personajes según la reacción del público que seguía la publicación de los folletines.

Las novelas de Dostoievsky son novelas filosóficas. Narraciones cuyo verdadero protagonista es un problema moral o metafísico, expuesto en forma de personajes que se contraponen, que se enfrentan. La filosofía, que ya tuvo en sus inicios una forma dialogada, una forma polifónica, se presta con gran facilidad a la narración, a pesar de lo que han pretendido muchos críticos de la escuela anglosajona. Novela de diálogo filosófico es **Don Quijote**, y **Doctor Faustus**. Pero Dostoievsky lleva las cosas a su exasperación. Las voces que encarnan la disputa son voces desmedidas; no tratan acerca de un problema con sosiego o convicción, sino que se retuercen presas de una obsesión, de una idea fija. Nada más alejado del diálogo platónico que esos hermanos Karamazov siempre a punto de asesinar al contertulio, a sí mismos, o a Dios, como síntesis de ambos. No hay el menor atisbo de tolerancia, el menor gusto por la controversia, la más mínima intención de buscar la luz por vía de la duda. Y es que ninguno de los personajes busca en verdad una solución. Es más: todos parten de un principio que anula el diálogo, y ese principio es... que no hay solución.

Las novelas filosóficas suelen demostrar, a su manera, con sus recursos propios, una verdad determinada frente a otras verdades posibles. Orwell trata, en **1984**, de mostrar los horrores de la tiranía burocrática; Mann, en **Doctor Faustus**, define la oscura esencia del impulso artístico y teológico; Cervantes busca un compromiso, una necesidad mutua entre racionalidad o sentido común e irracionalidad; Melville describe con exactitud la raíz del mal metafísico en **Moby Dick**. Pero Dostoievsky sabe que ya no le es posible encontrar un compromiso, una solución, una verdad. Que su verdad es el sinsentido, la sinrazón, la inutilidad de la pasión, la insignificancia de la vida.

Siendo todavía un adolescente, en 1838, es decir, a los diecisiete años, Dostoievsky le escribe a su hermano esta frase terrible: "Querido hermano, he concebido un proyecto: volverme loco". Pronto, muy pronto, comprendería que ese proyecto era un error. No porque careciera de interés teórico, sino porque era imposible de realizar. Y era imposible de realizar porque ya estaba realizado: sucedía que Dostoievsky estaba loco. De hecho, estábamos todos locos.

Que estamos locos no quiere decir que no haya otros a quienes encerrar en manicomios, para tener la seguridad de que los de fuera estamos cuerdos. Que estamos locos quiere decir que carecemos de razón. Que la razón ya no cumple su ancestral función ordenadora. Que la razón ya no rige la vida de ninguna sociedad, de ningún hombre, de ninguna institución, porque murió el día en que desapareció Dios del ordenamiento moral, allá por el siglo dieciocho. Desde luego siguen empleándose mecanismos lógicos (o lógico-económicos, de subsistencia) para tomar decisiones, pero sin finalidad alguna. Las sociedades producen bienes, organizan el trabajo, jerarquizan las clases, legislan la conducta, pero sin determinar para qué, sin determinar la razón de ese conjunto tremendo de medidas.

La medicina alarga la vida, restaura nuestro cuerpo cuando éste se mutila, nos protege de la enfermedad; pero no nos dice en qué hemos de emplear esos años suplementarios de vida, ese ocio doliente. La administración política (o más bien, la administración administrativa, ya que no hay política en sentido estricto), nos dice que hemos de trabajar y ganar dinero, que hemos de formar una familia, que debemos procrear hijos y educarlos, pero no nos dice qué satisfacción se alcanzará con ese esfuerzo, sino que nos apiña en monstruosas ciudades y nos destruye en las fábricas. El destino, la finalidad de esos sacrificios, es un misterio.

La ciencia nos dice que avanzamos y progresamos, pero es incapaz de señalar hacia dónde y con qué fin; muy al contrario, acumula artefactos destructivos como si esa fuera su única ocupación, su único propósito: nuestra muerte. La Iglesia predica que debemos ayudar a los débiles y molestarnos por amor a los demás, pero ella misma se rige por motivos económicos y presenta un trágico modelo de incumplimiento de sus propias prédicas.

El resultado es que las sociedades, de año en año, son cada vez más cínicas en la cúspide del poder, y más desobedientes o embrutecidas en sus bases. Los ciudadanos que no gozan inmediatamente con el ejercicio de la autoridad, con la acumulación de riqueza, con la explotación del prójimo, con el enajenamiento comercial o con las baratijas sexuales, van cayendo en una lenta melancolía, cuando no en la exasperación.

Y ese mundo melancólico, exasperado, cínico, enajenado, es el que Dostoievsky describe en sus novelas. O mejor dicho, ese es el mundo que se vive en sus novelas. Y al verlo ahí afuera, al leerlo, al encontrárnoslo como si fuera una cosa, un objeto que podemos contemplar y observar, lo comprendemos algo mejor. Comprenderlo quiere decir que nos apiadamos de nosotros mismos, que nos sentimos llevados por una simpatía radical hacia esos personajes humillados y ofendidos, que somos nosotros mismos. Así, una parte de la espantosa angustia se disuelve en forma de entretenimiento. Vivir la humillación, ser la "pobre gente", es insoportable; leerlo, reflexionarlo, es, en cambio, gratificante, porque al producirse la conciencia de lo que somos, al vernos retratados ahí fuera, nos situamos a cerca de la posible rebelión o de la posible esperanza.

Del padre al Padre

Pero para llegar a tan abrumadora conclusión, es decir, a la conclusión de que no hay ni verdad ni solución alguna, excepto la pura y simple exposición del horror, Dostoievsky tuvo que recorrer el camino habitual de la desesperación. En primer lugar tuvo que conocer el problema, sentirlo en carne propia, familiarizarse con él desde muy pronto. Y así fue, en efecto, por obra de un padre tiránico y borracho que le proporcionó una primera visión del Mal. El tal padre (que murió asesinado por sus siervos, quienes le apodaban "la bestia"), como en tantos otros aprendizajes de la rebeldía, propició un primer viaje exploratorio de la humillación. El hijo que soporta las vejaciones de un padre-patrón, de un padre-capataz, de un jefe, acumula recursos para posibles resistencias futuras. Los padres autoritarios, esencialmente de poco seso, pues el autoritarismo está reñido con cualquier forma de inteligencia, son el modelo simbólico sobre el que los niños comienzan a conocer a sus futuros enemigos. Y Dostoievsky tuvo como padre al prototipo del tirano, lo que facilitó posteriores analogías y las tácticas precisas para combatirlos.

Así, por ejemplo, la educación que recibió Dostoievsky, muy completa para la clase social a la que pertenecía (la burguesía media del funcionariado zarista), no fue producto del interés científico o del humanismo paterno, sino un mero efecto decorativo y una inversión a medio plazo, un adorno útil para el poder del padre. Las lecciones eran conducidas con disciplina militar, y los castigos actuaban de acicate. Una educación basada en el castigo ha de ser, necesariamente, una educación que no cree en la enseñanza, que no cree en la virtud misma del saber. Una educación punitiva no cree en sí misma, no tiene como fin el perfeccionamiento moral del pupilo, sino el aprendizaje de la sumisión.

Así que Dostoievsky conoció muy pronto el aprendizaje de la opresión; pero, aunque humillado y ofendido, no se sometió. Una vez muerto su padre, la Bestia,

pudo iniciar las estrategias de la rebelión, ya que una ventaja de los tiranos es que siempre acaban por morir. Como le decía Petronio a Nerón: ya puedes cansarte de asesinar; tu sucesor no formará parte de ese grupo de víctimas.

Dostoievsky conspira. Y conspira contra la vida del Zar, el padre de todas las rusias. Sus relaciones políticas, en los años 40, fueron muy variadas y abarcan todo el espectro de la izquierda, desde anarco-terroristas como Bakunin o Spechniov, hasta vagos socialistas del círculo de Petrachevsky. En realidad Dostoievsky nunca tuvo un pensamiento político claro. Sus intereses eran más teóricos que prácticos. Pero eso no se le puede explicar a la policía, y el resultado es el de siempre: en 1849 fue condenado a cuatro años de trabajos forzados. La vaguedad de los planes revolucionarios contrastaba con la claridad y concreción de la represión.

Antes de su condena, Dostoievsky había publicado algunos cuentos y una buena novela, **Pobres gentes** (1846); pero su carrera literaria era todavía balbuceante. Cierta prestigio de salón, buen número de amistades literarias, un brillante porvenir de escritor y periodista... eso era todo lo que truncaba la deportación a Omsk, en Siberia. Durante su cautiverio, Dostoievsky clarificó su pensamiento y sus verdaderas intenciones artísticas. Comprendió que es algo muy distinto aspirar a un lugar en la sociedad literaria, y producir una obra de arte. Que lo primero es una banalidad, y lo segundo un calvario. Al salir de presidio, en 1854, le escribe a su hermano: "Nunca más volveré a escribir estupideces". Con esa toma de posición y seis años más de silencio se forjará una de las personalidades literarias más abrumadoras de todos los tiempos. Al calificar de "estupideces" sus escritos anteriores, demostraba que había concebido una obra más ambiciosa. Todavía tardó diez años en poder llevarla a cabo, pero esta primera negación de su pasado nos permite suponer que lo principal ya se había conseguido: el espíritu crítico, esencialmente lúcido consigo mismo, sin el cual no hay obra importante posible.

Pero de su paso por la política, la conspiración y la condena, Dostoievsky no sólo salió con un nuevo planteamiento artístico, sino también con una convic-



ción: la salvación de los hombres era una tarea distinta de la política. La rebeldía que le lanzaba contra la injusticia universal, había confundido momentáneamente la tiranía zarista con una tiranía mucho más honda, la del sujeto consigo mismo. Dostoievsky no estaba preparado (ni poseía el talento preciso) para la actividad subversiva, o para la política *tout court*. Su conspiración era mucho más general. Y sin embargo, la lucha contra la injusticia que emprendió a partir de 1854 acabó afectando a un número infinitamente más grande de personas, y de un modo más hondo, que su posible participación en cualquier partido político. La crítica suele, o solía, juzgar esta segunda etapa de Dostoievsky como "mística" o "religiosa". Pero es engañoso calificarla de ese modo. Al abandonar la conspiración contra el zar, Dostoievsky comienza a conspirar contra el tirano que también atenaza al zar,

Dios y el Diablo, el Bien y el Mal, esa unidad que parece dividida en dos porque no podemos alcanzar el centro de su insoluble necesidad mutua. Dicho de ese modo, Dios y el Diablo, parece una ingenuidad. Y lo es. Pero él tenía suficiente fuerza, suficiente genio, como para poder plantear un problema ingenuo, desnudo, en sus términos más simples, y realizarlo. A partir de 1854, el verdadero tema de sus libros será el pobre hombre, el juguete de dos titanes que le utilizan en sus forcejeos. El hombre: esa pasión inútil que se ve simultáneamente zarandeado por impulsos criminales y destructivos, y por sentimientos de amor universal y panteísta.

En Siberia se había sentido fascinado por algún condenado, monstruoso asesino de niños que, sin embargo, se comportaba como excelente compañero de prisión. Y Dostoievsky se preguntaba, ¿cómo es posible una maldad tan gratuita, en un hombre por otra parte normalmente constituido? ¿Cómo es posible el crimen que no reporta beneficio alguno, el crimen como voluptuosidad? En definitiva ¿cómo es posible la libertad? ¿Cómo es posible que para ser libres tengamos que ser capaces de torturar y aterrorizar a un niño, para luego cortarle lentamente la garganta, sólo por el gusto de ver sufrir a un inocente? Porque ese es precisamente el fundamento mismo de la libertad: que nada nos impida la máxima y gratuita destrucción. Sólo si podemos ser radicalmente malignos, sin razón alguna, tendremos garantizada la bondad de nuestra decisión de no serlo. Rechazar la maldad es un acto de bondad sólo en el caso de que esa maldad sea posible aceptarla o rechazarla arbitrariamente, sin motivo alguno. Sólo somos libres si la elección nos pone ante dos caminos exactamente iguales. Entonces, en efecto, elegimos lo que nos da la gana, libremente. Pero si uno de ambos caminos es ligeramente distinto al otro, entonces nuestra elección carece de mérito porque está determinada por causas externas a nuestra voluntad. Bien y Mal han de ser exactamente iguales, si queremos elegir libre y meritoriamente el bien. Entonces el bien será creación libre nuestra.

Las novelas de Dostoievsky, a partir de este momento, emprenden una investigación sobre la capacidad del hombre para el mal (como el Raskolnikov de **Crimen y castigo**), y complementariamente una investigación sobre la naturaleza del bien (como el príncipe Myshkin de **El idiota**, cuya bondad es difícil de distinguir de la estupidez o la locura). De la conspiración contra el padre y contra el zar, Dostoievsky pasa a conspirar contra Dios padre. Le reprocha habernos castigado con la libertad, y utilizarnos de cobayas para sus experimentos; como si Bien y Mal echaran un pulso, y entre ambos puños se encontrara el hombre, estrujado, reventado, aplastado, asfixiado.

Obras maestras

Su primera gran narración, las **Notas de un hombre subterráneo** (1864) fue una absoluta sorpresa, la novedad estilística, el extremado expresionismo de la obra hizo que nadie la comprendiera y la crítica la redujera a escombros. Su protagonista, el hombre subterráneo, el hombre del subsuelo, de la cloaca, es un personaje repugnante que exhibe con un impudor insoportable todas sus flaquezas, su cobardía, sus llagas morales. Al lector se le ofrece el terrible espectáculo de una naturaleza humana degradada, corrompida, una basura en forma de hombre. Y sin embargo esa escoria no es sólo digna de compasión, sino también de admiración; sólo que esa admiración no puede ser únicamente "artística". Aquel lector que carezca de recursos más generales no podrá jamás comprender al hombre del subterráneo. Sin el calvario de los trabajos forzados, es dudoso que Dostoievsky hubiera podido ser nunca otra cosa que un buen seguidor de Gogol, vagamente liberal y mimado por el público, precisamente porque no causa malestar, porque no molesta. Ahora, en cambio, se ha levantado, está en pie, y muere. Sus próximos personajes serán tan patéticos como Don Quijote y tan terribles como Lady Macbeth. En un intenso período de quince años escribe cinco obras maestras: **Crimen y castigo** (1865-66), **El idiota** (1867-68), **Los demonios** (1870-71), **El adolescente** (1874-75) y **Los hermanos Karamazov** (1878-80). Es una progresión hacia lo más hondo del mal, un *ascenso* a los infiernos.

Crimen y castigo comienza de raíz: ¿es posible matar a alguien perfectamente superfluo, alguien a quien nadie quiere, un ser no sólo insignificante, sino incluso dañino? Reskolnikov se plantea el valor mismo de la vida humana, no como un valor en sí, sino como un

valor funcional. O dicho de otro modo: no se plantea el derecho a la vida de aquellas personas que están protegidas por los poderes reales (los ricos, los fuertes, los que "son alguien"), sino el de aquellas otras gentes, pobres gentes, cuya estancia en el mundo parece perfectamente superflua. Dado que ya no hay una razón de orden divino para no matar una vida, ¿acaso no puede tratarse de algo meramente utilitario? ¿Tengo derecho a matar, si no soy castigado, si no soy descubierto? Estas preguntas, que más tarde formarán el núcleo de la reflexión de la escuela filosófica francesa de postguerra (Camus, Bataille, Klossovsky, Sartre, Kojeve...), tuvieron una trágica puesta en escena durante la tiranía hitleriana (otro padre, otra Bestia), con la eliminación de millones de inocentes, y los experimentos biológicos con cobayas humanas. La vida de las pobres gentes se puso al servicio de la utilidad estatal, científica o ideológica, en una escala tan gigantesca como jamás se había visto. La explotación del hombre por el hombre, que había sido un eterno tema filosófico, se convirtió de pronto en un tema histórico y estatal, de tal modo que sólo un cínico podía ignorarlo. **Crimen y castigo** aparecía de pronto como un verdadero prólogo a la vida contemporánea. O a la muerte contemporánea.

Y sin embargo no es sólo una cuestión política. Dostoievsky lo sabe porque él también conspiró contra el estado, forma real del padre y del dios. De sus recuerdos surge **Los demonios**. En ella no se plantea la validez general de la lucha contra el tirano, ni la posibilidad de acabar con la injusticia por medios violentos, ni averiguar si un programa político determinado debe imponerse por la fuerza; le interesa la figura misma, el alma del conspirador, del terrorista, su voluntad de poder, su capacidad para el crimen. Los críticos que califican a Dostoievsky de reaccionario, en esta novela, dicen una verdad a medias. Al desmenuzar la figura del asesino político, del Netchaiev-Stavroguin, llega más lejos, alcanza más verdad, que algunos novelistas de izquierda que se queda en lo más superficial. Del mismo modo, un "reaccionario" como Conrad describe el anarquismo ruso (**Bajo la mirada de occidente**) o el terrorismo (**El agente secreto**) con mayor hondura y verosimilitud que narradores progresistas demasiado identificados con la reivindicación política que describen. Si en **Crimen y castigo**, Dostoievsky negaba la posibilidad de que el asesinato civil quedara impune, ahora, en **Los demonios**, niega la posibilidad de cualquier acción política criminal para encauzar una sociedad. Pero esa negación se hace ante un tribunal metafísico, no ante un tribunal humano. Los conspiradores de Dostoievsky, aunque basados en recuerdos históricos, pueden estar actuando al servicio de cualquier ideología: lo que les mueve a matar es independiente de las "condiciones objetivas".

¿Quién mató al padre?

Por último, en **Los hermanos Karamazov** todos los temas se reúnen, se entrelazan y buscan una salida sintética, una afirmación que reúna y supere las distintas negaciones: negación del asesinato, del suicidio, de la insurrección, de la divinidad, de la bondad (excepto bajo la forma de la "idiotez", equivalente de la "santidad"), etc. Su última obra es también su testamento. Y por ser el final, vuelve al inicio: a ese padre tiránico, estúpido, cruel, malvado e inútil, que todo el mundo desea matar y que es nocivo para la vida de la comunidad. El padre, la Bestia, que torturó a un niño epiléptico y enfermizo, llamado Dostoievsky, por el puro placer de someterle a su poderío. Ese es el padre Karamazov, un payaso malévolo, un borracho, violador, ladrón de sus propios hijos, lamentable prototipo del jefe, del zar, del patrón, de la autoridad, del padre, de Dios padre. Frente a él, sus tres hijos, Iván, el ateo, el intelectual, el hombre que lucha por comprender a qué ha venido a este mundo, cuál es la justificación del sufrimiento de la humanidad, cómo debe comportarse un hombre que no cree en nada, que no tiene destino, y que no quiere apelar a la ironía como paraíso artificial. Dimitri, el acéfalo, incansable, estúpido pero generoso hombre de acción, que jamás comprende nada, que ni siquiera comprende lo que es comprender, y se lanza a devorar la vida a bocados. Borracho, jugador, mujeriego, arrogante... la herencia lógica del padre. Y Aliocha, el santo, el hombre cuya fe parece *natural*, porque no es fe en el Dios de las iglesias, sino en la humanidad como divinidad; el hombre que sin ser "el idiota" confía en sus semejantes, especialmente en las pobres gentes, en los humillados y ofendidos.

Dostoievsky tuvo grandes problemas con esta última figura, con el carácter afirmativo, positivo, que debía ser la síntesis y la respuesta a los otros dos. Sin lugar a dudas Aliocha queda como algo raro, extraño, incluso monstruoso; precisamente él, que debiera ser el único "normal". Ya dije antes que el verdadero misterio, para Dostoievsky, se plantea como dilema de la libertad. Aliocha es el personaje encargado de hacernos comprender el dilema. En él coinciden todas las contradicciones de la generosidad, de la caridad, en un mundo miserable, abiertamente cínico. Su bondad está continuamente al borde de la estupidez, pero es que para Dostoievsky ese borde es en realidad el del *milagro*. De ahí que Aliocha sea tan extraordinariamente sensible a la corrupción del cuerpo de su maestro, el santo *starets* Zósimo.

Ni Iván ni Dimitri presentan problemas de credibilidad. Nuestro mundo está repleto de intelectuales torturados por su inutilidad e impotencia, y de empresarios y políticos ávidos de poder o de embrutecimiento. Pero no hay Aliochas, excepto en los manicomios. Dostoievsky era consciente de ello; recordemos aquel primitivo proyecto suyo de volverse loco. La bondad, en un mundo nihilista, es una forma de locura.

A los tres hermanos hay que añadir un cuarto personaje, un bastardo, un hijo espúreo del padre, de la Bestia: Smerdiakov, el eunuco, brazo ejecutor del asesinato. ¿Por qué este extraño y repelente personaje? Porque era preciso alguien esencialmente corrompido (como su propio nombre insinúa) para llevar a cabo el deseo de los hijos. Aun cuando sea Iván quien tenga razones reales para cometer el asesinato, aun cuando sea Dimitri el verdadero interesado en la desaparición del padre (será él quien asuma el crimen, muy a su pesar), sólo un hombre ajeno a la familia, un monstruo, un desclasado, puede llevar a cabo tan terrible acción. Pero, ¿quién es el culpable? ¿Iván, cuyas reflexiones han matado cien veces al padre? ¿Dimitri, que acude realmente armado para matar al padre, aunque no lo consiga? ¿O este pobre ser, epiléptico, esta ruina, Smerdiakov, excremento de la naturaleza? La cabeza ha sido Iván, el cuerpo ha sido Dimitri; Smerdiakov es el instrumento que golpea allí donde se le indica. Luego, cumplida su tarea en este mundo, se suicida.

Sobre esta trama, sobre este tapiz de la moral contemporánea, sobrevuela Aliocha, el santo, el puro, que sólo puede hablar y ser comprendido por los niños.

En realidad nos encontramos con tres monólogos que componen la gran tragedia que ningún dramaturgo pudo escribir para nosotros. El discurso de los personajes es puramente subjetivo, y su mostración sobre un escenario sería insoportable. Camus, modesto discípulo de Dostoievsky, lo intentará. También Sartre. Quizás sólo el Faulkner de **Absalón, Absalón**, alcance la misma hondura, la misma tensión shakespeariana. Quizás el drama ya sea incapaz de hablar así.

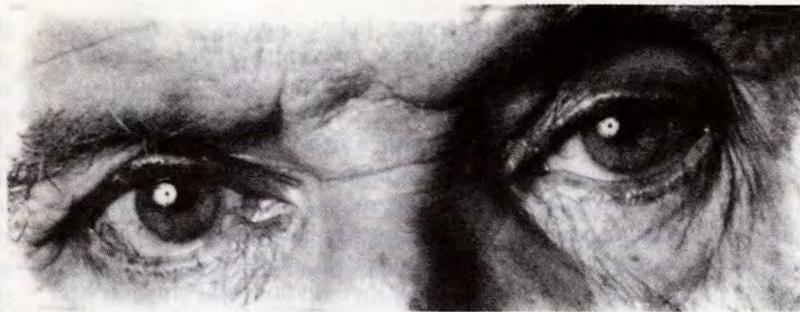
Más allá de la verdad

No: el drama ya no puede hablar de nuestras cosas. El drama expone un conflicto entre leyes, y para nosotros ya no hay ley que valga o que se haga valer. Sólo la novela puede permitirse el lujo de ser insoportable, de decir lo que ni siquiera la verdad puede decir. Porque la verdad es otro nombre de la esperanza, otro nombre de la afirmación. Y ahora ya no hay esperanza.

Dostoievsky, como todo artista digno de ese nombre, no afirma ni ofrece solución alguna a los problemas que le conmueven. Un artista es aquel que pone en términos sensibles y accesibles una pregunta, no una respuesta. Y la pregunta de Dostoievsky es así de dolorosa: ¿de qué vale la vida humana cuando la verdad nos dice que la vida humana no vale nada? O, en palabras del idiota, del príncipe Myshkin cuando juzga a un ciudadano moderno, útil, esperanzado, entretenido, amigo del Estado: "En ti no hay lugar para el corazón, sólo te importa la verdad; por eso eres deshonesto".

♦ Félix de Azúa es novelista, poeta y profesor de estética en la Universidad de Barcelona. Ha publicado **Diario de un hombre humillado**, **Mansura**, **Demasiadas preguntas** y **Baudelaire**. El texto sobre Dostoievsky fue publicado en su libro de ensayos **El aprendizaje de la decepción**.

♦ Las fotografías que ilustran este artículo son de David Bailey.



EL PIANO PROTECTOR

El silencio y la música son el contraluz de "La lección de piano", film de Jane Campion estrenado el año pasado en Buenos Aires. La autora de este ensayo nos devela señas del alfabeto y la cámara femeninos y el modo en que el coraje de amar entre miriñaques, partituras y maorías conduce el drama a un final feliz.



María Moreno

a Moira Soto, entre nosotras

Poco antes de la boda, y entre las palmas que tocaban el cielo, el patrón caminaba tras la caravana de maorías. Bajo la luz, que las hojas hacían trizas en lo alto, para filtrar en la bóveda verde, iba mirando el retrato de la esposa desconocida.

Que fuera muda no llegaba a entristecerlo, antes de saber que podían leerse en ella, "como en un libro abierto", las palabras de una voluntad indomitable —el mito querrá que otro hombre haya sucumbido a esa lectura fascinante, imposible de abandonar al igual que el fluir de los propios pensamientos—. Como en **Cumbres Borrascosas**, cuando el agua y el viento hacían confundir con el crujido de los postigos y de los árboles la voz de los amantes desdichados, había tormenta. En la playa, el apuro por encontrar amparo, no impidió a una niña hacer un jardín marino, barroca y caldeado por la luz de una vela: campana que escondía la charla nocturna entre madre e hija, sólo entregada al mito y a sus gestos —hubo una vez un padre que huyó aterrado por las palabras que leía en la mente de su amante—, extraño ejemplo de arte conceptual capaz de fundir las propiedades de la jaula y el velo.

Mientras el patrón alisa una y otra vez sus cabellos para enfrentar a esa desconocida, ella saldrá de su refugio para entrar en el "mundo de la igualdad" donde algo deberá perderse, pero no de inmediato, para que la ¿tragedia? con final feliz del piano suceda.

Leyendo a otra mujer (Laura Mulvey), Teresa de Laurentis concluyó que hubo dos períodos en el cine feminista, uno caracterizado por el esfuerzo por cambiar el *contenido* de la representación cinematográfica donde un realismo casi sin intenciones estéticas, proselitista y concientizador intentaba dar cuerpo a las mujeres reales y sus experiencias para alejarlas como protagonistas y espectadoras de los verosímiles dominantes. El café que se deja enfriar, el largo y preciso espiral de una cáscara de papa al caer sobre la mesa en **Jeanne Dielman** de Chantal Akerman, los silencios de una familia que se desliza en un Citroen hacia un día de campo en **La felicidad** de Agnes Varda, la duración de la sonrisa entre dos amigas en una película de Margarete Von Trotta, sugieren la intención de que la cámara se detenga en los objetos tanto para registrar una experiencia como para complejizar la construcción de la femineidad en la interpretación crítica de una mujer. Para Teresa de Laurentis hay un segundo momento en que se ganan fundamentales por sí mismos el interés por el lenguaje de la representación, el proceso cinematográfico y los principios estéticos esgrimidos por la tradición de vanguardia. Uno de sus productos más sofisticados es **Dorian Grey contra la prensa amarilla** de Ulrike Ottinger, saga ciber-punk que mezcla los recursos de la performance artística, la ópera clásica, el rock y el género policial (durante las proyecciones el momento que el público comienza a transformar su aburrimiento barroco en violencia banal suele coincidir con el momento en que la modelo Verushka dice desde un andrógino primer plano "Este es un público demasiado conservador para una obra como ésta"). Las "buenas salvajes" que nunca llegaron a serlo del todo aunque mas no fuera debido a la fuerte paranoia desarrollada por la eterna ironía de la comunidad tecno-voyeur, compartieron, según de

Laurentis, con el cine de vanguardia el interés por la dimensión política de la expresión estética y el debate teórico en el fuera de campo —el psicoanálisis, la lingüística, la ideología, la crítica literaria—. Las películas de Jane Campion tamizan estos dos períodos pero sin convertir en antagonismo el hecho de que, por un lado parezca necesario "anteponer el proceso en sí y privilegiar el significante en función de romper la unidad estética para forzar la atención del/desde la espectadora a los medios de producción de sentido" ¹) y, por el otro, si se quiere liberar la imaginación de las mujeres en el imaginario colectivo, no renunciar —*malgré* Hollywood— al cine del corazón y sus salas a lleno, lejos de los suburbios endogámicos compartidos con la vanguardia. Más interesante que acusar a Campion de aveniencia con un mercado y buscar en **El piano** las marcas de la complacencia es, sabiendo que hacer *lo mismo de otra manera* no es hacer *lo mismo* ni *lo otro*, pensar que hace *para nosotras* esa otra con su cámara.

¿Podría afirmarse que la película de Campion está hecha desde el punto de vista de los maorías? ¿Acaso no eligió Campion una narración casi sin palabras, invitándonos a una lectura alegórica ², donde los objetos, ubicados en serie, cobran sentido al combinarse entre sí —al igual que los jeroglíficos— en precisos juegos? Existen varias series: las de las alas, tácitas en el nombre de Ada, —las del teatrillo en el *bush*, las del ave que remonta vuelo sobre la madre de Nessie cuando orina en pleno campo mientras filosofa sobre la rareza de la mujer del piano, las evocadas por el marido que dice "sólo quería cortarte un ala". Luego está la serie de las hachas —la del pacto entre Baines y su rival, la de ficción que aparece entre los dedos de Barba Azul y la que provoca el castigo final. Y la serie de los dedos cortados en diferentes pares de guantes que exige el protocolo de las festividades del *bush*. Pero está también la serie menos evidente de los agujeros y que va cambiando, casi *socializando* el lugar de los voyeurs —el agujero en la pared de la choza de Baines, el de la media de Ada, los del interior del piano (casi los osceles que guardan el secreto de la pianista), los abiertos en el telón del teatro y de donde cuelgan las cabezas de las damas del *bush* que inquietan a los maorías hasta hacerles impedir la entrada de Barba Azul—, agujeros presagio. Los movimientos de estos objetos, sus cruces, irán contando la historia, siempre unos pasos más adelante, como si fuera una escritura en imágenes ¿La historia de qué? La del pasaje entre el autoerotismo —dramatizado por el piano, un poco a la manera de la frazadita de Linus— a la relación de objeto —dramatizada por el miriñaque: la entrada en la economía fálica, o mejor dicho de una cierta transacción con ella. No cualquiera, no la de una simple integración ni la de un beneficio mágico del amor; es una historia imbuída de picaresca, aunque sea de una picaresca donde el único pícaro es el azar. El corazoncito político de Campion hace que todos puedan ser voyeurs (y que cada espionado levante la cabeza y alce los ojos): la supuesta madre de Ada mira como ésta toca el piano, la niña mira el cuerpo de Baines a través de los bajos de la puerta vaivén (su madre lo mirará en el interior de la cabaña, desnudo), Baines mira a la mujer que le da la espalda, el marido mira a la adúltera por el hueco de la ventana, los maorías miran en todas direcciones y son toda sonrisa. Por último Campion voyeuriza lo táctil, sus bellezas, difuminaciones, arrobos. La niña que

delata no es perversa puesto que no conoce la ley e ignora sus efectos, es ese corazón desgarrado por la intromisión de un hombre a partir de lo cual *se le cierra la puerta en la cara*, como si la turba alrededor del miriñaque hubiera sido el anuncio de una intimidación a disolver. Cuando acompaña a su madre en el viaje a Nelson ya es sabia; lo dice su mirada, por eso esta hija podría figurar con motivo entre las fotografiadas por el reverendo Dodgson como Agnes Grace Weld en traje de caperucita roja, Alicia Liddell de mendiga o la señorita anónima travestida en Xie Kitchin, el chino. No es aventurado sospechar que Campion hace feminismo de las estrategias —largamente trabajado en su caso por los Estudios de la Mujer, sobre



Francis Bacon, 1963

todo en la historia, la antropología y la crítica literaria— y feminismo de la diferencia —menos emblemático que el de Luce Irigaray y con menos espacio para la simbiosis y la inocencia.

Alfabetos vacantes

La madre de la escritura es la ansiedad genealógica, estalló el lingüista reconociendo en una serie de caracteres alfabéticos o cuneiformes, nombres de reyes, sacerdotes y generales en indudable coreografía patrilineal. Algunas artistas y teóricas mujeres parecen soñar de diversos modos con ese espacio aún no enajenado por los patronímicos de la cultura o bien esa diáda amniótica que precede a la cirugía simbólica. María Zambrano sueña con un mundo de palabras que constituyan el pasado del lenguaje (“Ya que el exterior es el lugar de la gleba, de lo humano amorfo, materia dispuesta para ser conformada, configurada y a la que se le pide que siga así, gleba bajo la única voluntad de quien profiere las palabras materializadas, ellas también materializadas de un poder”). Julia Kristeva sitúa al sujeto poético en un tiempo anterior a la construcción simbólica y Luce Irigaray reivindica una plenitud en la simbiosis original entre madre e hija, que antecede a la lista del padre. Esa *estrategia de sustracción* aparece en Campion tanto cuando elige un lenguaje alegórico que carece de la carga cristalizadora del símbolo³, como en su utilización de la metáfora del silencio o cuando reduce la escritura (en el *notes book*) a un conjunto de signos como los que podrían intercambiar los insectos. El monumento de la playa es un verdadero homenaje a los “reinos preestéticos”. Si el alfabeto fue el primero que certificó el desequilibrio de los sexos (según Levy Strauss “el grupo que escribe puede acumular un cuerpo de saber que lo ayuda a moverse cada vez más rápido hacia el objetivo que se ha asignado a sí mismo, mientras que el grupo que no escribe, que no puede escribir, debe quedar prisionero de una historia elaborada día a día, que carece

tanto de un origen como de la conciencia duradera de un plan”), muchas mujeres del pasado mostraron su conflicto con él ya sea utilizando las letras como grupos de imágenes que desviaban el sentido y contaban “otra historia” como fabricando “grafismos asemánticos”.

La reina Matilde de Bayeux utilizó la técnica del tapiz impuesta a su sexo para entretener los nombres y las historias de las mujeres tejedoras. En el siglo XII, una monja llamada Guda puso su nombre y autorretrato en sus versiones bordadas de las primeras letras del alfabeto. Otra monja, dejó un extraño testimonio del sistema jerárquico de su convento mediante la inscripción de los nombres de las hermanas con la intención sostenida de ilustrar *El Jardín de las delicias*. Más recientemente, Ethel Wright Mohamed, de Belzomi, Mississippi, escribió en su costura un album de familia. La plástica argentina Mirtha Dermisachi escribe textos enteros mediante lo que Roger Callois llamaba “alfabetos vacantes”. Son los que Ada y su hija utilizan en la playa sobre montículos tapizados de conchas que trazan un mapa de laberintos y espirales, certificado de propiedad del piano, ilegible para el marido adquirido por poder y para quien ellas tienen su precio como la tierra, el ganado y los esclavos y para quien el piano será, en principio, el precio de una mercancía imposible.

La soberanía silenciosa

Ada habla por señas como en un edén anterior a “los patronímicos de la cultura” y sólo con alguien que ocupa un lugar idéntico en el contrato simbólico, alguien “caliente como la sangre y personal”, su hija. Si, como dice Derrida, dado que las letras del alfabeto constituyen la escritura más aproximadamente fonográfica que tenemos y son particularmente capaces de representar la autoritaria presencia de la voz de la autoridad, Ada las desecha. Cuando utiliza su primoroso *notes book* —se diría que casi lo ahorca— sólo lo hace para convertir el lenguaje en un *serviente* de su obsesión: el piano.

Desde esa posición *soberana*, sin haber hablado, Ada desdeña lo que podría escuchar en ese mundo de trueques —tierra, rifles, frazadas— donde los dueños legítimos son usurpados —el cementerio maorí— u ofendido con frascos de caramelos y donde parece imposible imponer la economía propia del piano: drenar esa música jamás compuesta que puede entrar en el torrente de la sangre para inquietar los corazones —por eso no es preciso que Ada pueda oírlo— y que no podría cesar sino con la separación de los “amantes” —Ada y el piano— o la unión sensual —Ada y Baines—.

Fuera del corrillo de las heroínas llevadas al escarnio o al suicidio, violadas por corona o por chusma, claudicantes de la vida pública, vencidas en su vocación por las heces de los niños y el debito matrimonial con un ogro precapitalista, Ada no reconoce límite material (si no fuera un chiste trágico, podría decirse que “no mueve un dedo”). Lejos del piano, lo tocará a través de la caja de embalaje o grabará a cuchillo sus teclas sobre la mesa de la cocina. Y escuchará la música desde el interior de su cuerpo, como la voz que no quiere y que allí es clara y sarcástica. Es obvio que esta posición sólo tiene de potencia el efecto que causa en la fascinación masculina. Potencia, nunca importa si real o ficticia, edificada por la mirada del otro y que Freud atribuía a la mujer narcisista para provecho de ésta.

Richard Sennet nos recuerda una deuda con los victorianos: su silencio sobre el sexo no sólo significaba represión y doble moral sino secreto y privacidad. En el momento en que el psicoanálisis empezaba a interrogar a sus históricas, el silencio era la resistencia a que lo sexual comenzara a ser observado, a instancias del discurso médico, como una enfermedad. Algunas históricas, en su ficción, parecían haber tomado esto al pie de la letra. Frau Ceccile tenía una neuralgia permanente (una verdadera bofetada en la mejilla —decía— que la interpretación del Profesor atribuyó a las severas autocríticas y reproches que se dirigía la paciente a sí misma). Frau Emmy tenía toda clase de tics y hablaba como una afásica. Miss Lucy afirmaba todo el tiempo que había olor a budín quemado y Elisabeth L. era tan excitable que si durante una revisión médica se le rozaba el muslo era capaz de ponerse —según el Profesor— al borde del orgasmo. Treinta años antes, Ada, la precursora, una histórica de ficción, callaba.

Yo soy Heathcliff

Como buen hombre Baines es el primero en creer que colmando su deseo se sustraerá al amor. Como en primer lugar está el dolor de perder ese secreto que se guardaba a sí mismo que la certeza de perder a Ada. Pero Baines es un hombre de coraje, porque no retrocede ante la pavorosa de amar y quedar cautivo de un arrebato que lo aleja del mundo de los cálculos y los linajes, también porque puede renunciar a la tentación narcisista de matar a su rival y continuar así la cadena de venganzas que amenazarían a la amada, y porque es capaz de sustraer a la niña ajena de la violencia conyugal (en una noche torturante la hace dormir junto a él). Baines es *impar* (“Pelotas secas” lo llaman los maoríes) como Ada que no cumple el contrato matrimonial ni quiere convertir el piano en bien común; es también el *caído de su raza*, ignorante de las rúbricas que sellan los pactos y que se ha tatuado con los signos del otro en cuya compañía vive en risueña complicidad, signos que lleva sobre lo más despojado de sí mismo, la propia piel. Es hermano de Parkin, el guardabosque a quien Lady Chatterly espía mientras se lavaba los sobacos con agua de arroyo, a plena luz del día, antes de que él la arrojara en su camastro de cueros descarnados para mostrarle que no siendo un señor podía ser, sin embargo, un hombre; y de Heathcliff, el bastardo desolado que hizo votos de perpetuidad en el ejercicio del mal como todo incurable de un deseo que no cesa.

Si una se hace de un hombre así, se vuelve *cimarrona*, su igual en las fronteras de la ley hasta el punto de poder gritar como Catherine Linton en **Cumbres Borrascosas**: "Yo soy Heathcliff". Los imbéciles dicen que un amor así es el sueño de violación y tratos porquerizos que sería la verdad oculta de toda mujer. Sin embargo el amor cimarrón es el sueño femenino de un hombre anterior al orden de las ciudades y los contratos, a la división de los géneros y de los trabajos, o bien expulsado de éstos, amor que a veces proyecta su fantasma en la teoría de una manera singular cuando la autora es una mujer (allí está Kristeva poniendo sentido a las tinieblas semióticas de Louis Ferdinand Celine y Susan Sontag politizando la carne mental de Antonin Artaud) o cuando no se invierte (se derrama) en goce didáctico —ese que la sexología pretende convertir en placer civilizador, transmitiendo las maneras de la cama como una codificada sucesión de mediaciones donde la dama permanecerá virgen del *ars amandi* que le prodigaba el amor cortés para aprender a desplazarse entre dos tiempos: tensión/distensión. También los imbéciles señalan el "error" de que Ada envíe un mensaje a quien no sabe leer. Son ellos los que no han advertido en medio del sonido anhelante del piano la tecla que lleva dibujado un corazón. Escribir allí el mensaje, grabarlo en aplicada caligrafía, no es más que doblar el precio del amor. Otros hubieran querido ver a la mujer encontrar su fin en el fondo del mar: que si su voluntad era, en palabras de su padre, capaz de llevarla a dejar de respirar en caso de elegir la muerte, ahora sucumbiera no por su voluntad sino por el *accidente* (escúchese *destino*); de este modo desean escribir **Antígona** una vez más para devolverla con su verdad, como siempre, al subterráneo del mundo.

Pero hay que advertir que Champion nunca se aleja demasiado de lo verosímil aunque si del código afinado de Hollywood que admite relevos pero no desvíos. Dar clase de piano en Nelson no equivale al casamiento de la apasionada Jo —que amaba Laury y deseaba ser escritora— con el profesor de **Little Women** (transacción, *pax in terra*, manufactura de libros didácticos): porque lo que Ada hace —si nos ponemos en tren realista— es incorporarse al proletariado de los maestros de piano (cosa en ese entonces harto difícil para una dama que lleva el plus de una hija "natural" y un concubino): claro que no para tocar alguna de las seis *piezas* que Weber dedicó al "bello sexo" ni las **Canciones sin palabras** de Mendelsson que le hubieran quedado tan bien sino, como ya nos tiene acostumbrados, para componer —eso les estaba prohibido a las damas— sin partitura y para siempre. Y tan luego esa música —se diría que sincrónica— una suerte de expansión espumante del cuerpo como la que Kierkegaard encuentra en el **Don Giovanni** de Mozart: "agitada como la vida de un mundo, emocionante en su pesadez, estremecedora en su placer, aplastante en su cólera terrible, llena de inspiración en su alegría de vivir. Es profunda en su juicio, aulla en su deseo, es lenta y serena en su importante dignidad, es emocionante, veleidosa, danzarina en su goce".

Nelson es menos un lugar de arraigo que de pasaje ya que tanto Ada como Baines han dejado otros lugares, por eso Hira, la maorí, dice bien cuando, sin nombrar lugar alguno, despide a los que se van "del otro lado del mar". Es un movimiento como ese el que siempre arrastra fuera de sí a Ada pero que también la hace resistente a las tasas del otro.

Baines desea, como muchos hombres, aquello que la mujer parece tener de autosuficiente e infranqueable. Cuando *cae enamorado*, toda una economía se desploma: si un trozo de tierra equivale al piano, las teclas negras a quitarse la falda, dejarse mirar por Baines a poder gozar de la propia música, el amor es la tecla que faltaba introducir en el juego de los intercambios, es —como los mismos Ada y Baines— *la cifra impar*.

La templanza

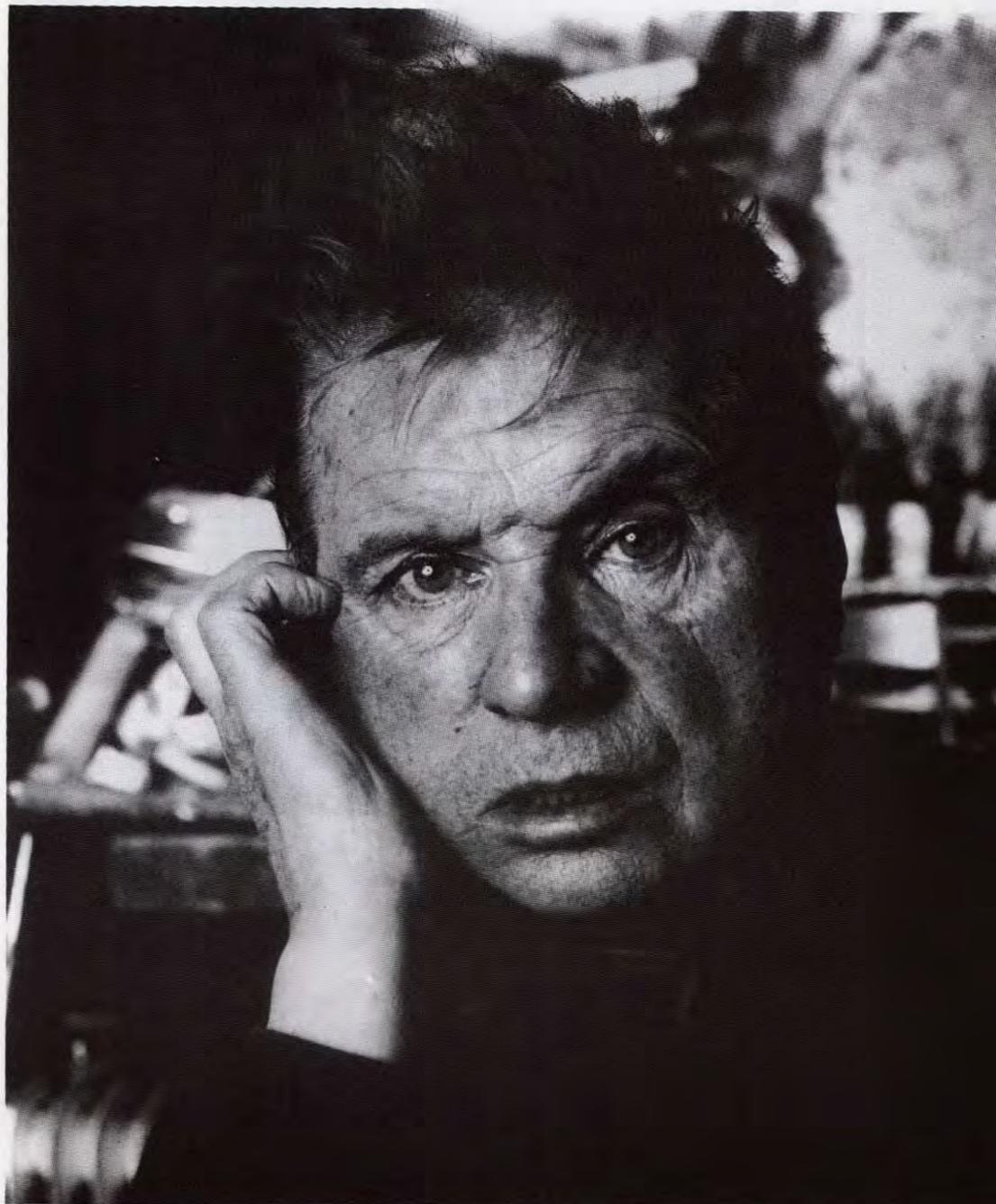
Pero el cimarrón no es un héroe, ya que éste último pertenece a un espacio de igualdad simbólica, por eso Baines no comete un crimen ni un rapto, tampoco insiste en la transgresión y se sustrae al castigo mediante la fuga. Vive en medio de una nación casi siempre acostada (la de los maoríes) cuya molición y arrogancia principesca indignaron a Darwin que sólo la vió ponerse de pie para jugar al cricket en los patios de las misiones, haciéndole extrañar la cortesía de los nativos de Taití que departieron largamente con él sobre derecho internacional marítimo y cuya princesa subió a bordo del *Beagle* para asistir a una formación en las vergas y participar de un campamento matizado por alcohol y chistes verdes. Es el hombre *entre dos mundos* (¿de ahí su posibilidad de simetría con una mujer?) que sabe jugar el juego de tensar la malla de la red sin romperla, difuminar las fronteras ganadas por los blancos para asegurar el cruce de los intercambios. Por eso su carta, entre las del tarot, sería la de la templanza.

Su tiempo no es el de guiar el despertar colectivo; el patrón lo encontrará como a Ada, acuchillado en el lecho, el corazón descompuesto, pero fatalista a la espera de la sentencia.

Pero entre la errancia, sostenido en la versatilidad de sus oficios, y la proscripción, está la buena estrella. Porque Baines es también el hombre *de la ocasión*: esa en que el patrón cree leer, como un oráculo, en el silencio de Ada, la potencia indómita de su voluntad que lo lleva a ordenar la partida. Solazándose en esta discontinuidad que tanto irrita a cierta crítica, Champion parece desear sustraer a los amantes a toda determinación romántica, política, ideológica —y otras palabras blancas cuya forma alegórica suele ser horrible— para mostrar lo ingobernable de la vida humana y dejarlos desplegar las alas (huir) ante las estrategias de interpretación como si aquellas (las alas) batieran al ritmo sarcástico de un instrumento insólito. Porque la lección de piano diferida se dará al compás de un sonido de más que haría reconocible a Ada entre todas las pianistas, el del dedo metálico, la joya que convierte la mutilación en misterio y preserva el enigma que

toda mujer mima, exagerando un poco como los maoríes cuando imitan las poses del hombre blanco o las hijas cobijadas por un miriñaque para perpetuar el mito de una madre cuya voz es capaz de incendiar los bosques y matar al padre. El dedo metálico, a su vez, se sustrae tanto a la teoría del fetichismo como a la eterna solemnidad de un feminismo edificante.

Cuando el miriñaque vuelve a su lugar luego de la tormenta, volverá también a señalar, bajo la falda de la dama, la distancia íntima a respetar por los extraños y que Baines atravesará en su triunfo para alcanzar con los labios aquello que Ada parecía excluir del ansioso trueque entre la blancura del marfil y la de su carne: hundido junto al piano en lo profundo del mar



Francis Bacon, 1983

evocará tanto ese cuerpo a cuerpo entre la madre y la hija aisladas en su lengua amniótica como la intromisión del deseo del hombre y un despojo a dejar para entrar en la economía, en la lengua de los otros. La madre fantasma es esa voz que rajó la tierra y propagó el incendio (en el mito de la niña) y es ese fondo que permanece anclado donde ningún sonido podría existir. En el "penoso camino" freudiano hacia la "femineidad normal" —que Champion hace *literal* y *literalmente* penoso en su fango resbaladizo— las mujeres, parece sugerir, deben *salirse de madre*, abandonar ese edén que parece encarnar la sirvienta maorí y su hija, a riesgo de convertirse en Nessie quien no puede gritar su amor por Baines paralizada en su camino hacia el otro no por un miriñaque sino —como si su madre se le hubiera caído encima— por la obesidad, pero (las mujeres) deben saber *hacer el fenix* de ese luto incesante a través de la *ceremonia* —¿el arte? ¿las dietas? ¿la teoría? ¿la utopía feminista?— que es transformación y conservación del mito: en este caso arrojar el piano por la borda para avanzar sin tregua hacia el otro lado del mar.

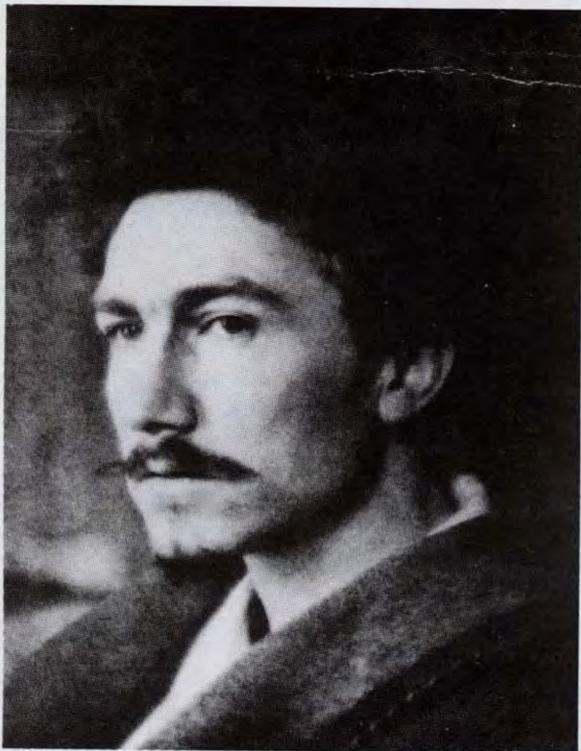
Notas:

1. Laura Mulvey. **Feminism, Film, and the Avant Garde.**
- 2 y 3. Guy Hocquenghem y René Scherer. **El alma atómica. Para una estética de la era nuclear.** Cap.: ¿Por qué somos alegóricos?
4. Sandra Caruso, Mortola Gilbert, Susan Dreyfuss y David Gubar. **La autografía femenina. (Ceremonias del alfabeto y autografía de la mujer).**

♦ **María Moreno** es poeta. Ha sido jefa de redacción en el diario *Tiempo Argentino* y dirigió la Revista *Alfonsina*. Ha publicado recientemente *El Affaire Skeffington*.

♦ Las fotografías que ilustran este artículo son de Irving Penn y David Bailey.

BARON BIZA, EL INMORALISTA



Ezra Pound, 1913

MISOGINIA, MISANTROPÍA Y

NIHILISMO POLÍTICO

CONSTITUYERON EL EVANGELIO

SEGÚN RAÚL BARÓN BIZA,

SINGULAR AUTOR MALDITO DE LA

LITERATURA ARGENTINA. SUS

LIBROS Y SU BIOGRAFÍA HAN

DESAPARECIDO, VÍCTIMAS DEL

DESPRECIO Y EL OLVIDO.

TRAGEDIA AMOROSA,

IDEALISMO DESENCANTADO

E INDIVIDUALISMO FILOSÓFICO

SON QUIZÁS LAS CLAVES

DE SU VIDA Y SU OBRA.

UNO

Ocuparse de uno de los autores argentinos menos leídos en la actualidad supone abrir un juicio sobre nuestros modos de leer, consagrar y excluir obras y autorías. No se trata del ejercicio inútil de atribuir méritos retaceados, sino de evidenciar la deshonra misma. Pues la obra de Raúl Barón Biza no sólo ha sido negada, es también imposible de hallar; los libros no han sido reeditados, no están en las bibliotecas públicas ni en las de los literatos de suplemento cultural, y con muchísima dificultad -léase: azar, quizás destino- se los encuentra en librerías de viejo. Una paradoja dramática dificulta aún más su lectura: la leyenda de su vida eclipsó a la obra; y siendo sus libros ediciones de autor, los retazos no fueron saldeados, por lo tanto, el mito biográfico se expandió. Ese movimiento de pinzas lo convirtió en un desaparecido cultural; su vida excéntrica y tremebunda fue pasto para la fiera periodística que, ocasionalmente, ha carneado sus restos; por otro lado, se volvió un espectro de librería sin obra ni crítica literaria que se ocupe de él. Su obra, al fin, se licuó en géneros menores, la crónica negra de la literatura, las anécdotas de los caballeros de la traspasada.

DOS

El mundo de las librerías de viejo no se corresponde con el de las librerías de venta "por catálogo". Continentes sumergidos, son la desordenada inversión de la novedad y la moda. Los que visitan esos yacimientos caprichosos aprenden rápidamente que allí rigen jerga, secretos y linajes opuestos al de las góndolas comerciales. Nada más sospechoso que un lector que sólo consume novedades: el lector cuyo gusto está informado por la pizarra de cotizaciones literarias, el investigador sólo atento a su sección correspondiente, o el ultralector, nuevo ignorante acorazado capaz de sondear electrónicamente en la mismísima Biblioteca Vaticana. Los ratones de anticuario -el bibliófilo, el coleccionista, el rastreador de agotados y raros- en cambio, son insaciables. El comprador usa los libros, el perseguidor de ediciones antiguas los adora. Uno es turista, el otro, huésped. En el silencio de esos cementerios olvidados dormitan saberes ocultos, minoritarios o simplemente omitidos; allí, el lector atento puede escuchar, como al rescoldo de un fogón, historias de fantasmas literarios, y descubrir que en el Atlas de la lengua hay lomos vacantes, autores despreciados, figuritas difíciles.

Todo comienza por un dato del librero, por comentarios de la bohemia que ronda estos lugares, por una alusión al título faltante en el infiernillo de las bibliotecas personales. Raúl Barón Biza, cordobés, 1899, autor atípico y desafiante, duelistas, militante uruguayista revolucionario y preso político y novelista procesado. Anticlerical. Suicida. Su biografía contiene las figuras del playboy, del blasfemo, del millonario extravagante, del autor independiente, del challenger, del pionero en el cultivo de oliváceas y de la explotación de minas de wolframio y bismuto. Un personaje proustiano, un argentino en París, un hombre de temple. Y un autor olvidado.

Si se encuesta a literatos memoriosos, se extrae una unánime y desdeñosa opinión: Barón Biza era pornógrafo, novelista sicaléptico, literatura para solteros, temática sensualista y conmocionante, sin valor literario. Pero el cómodo rubro de folletín de retrete es sospechoso; consecuencia de un equívoco: no es improbable que Barón Biza haya sido una suerte de moralista bizarro y sus libros procesados, más que novelas "eróticas" eran ensayos crudos: libros de tesis sobre la condición política y moral de los argentinos.

TRES

Barón Biza no es un nombre; es un título literario, una acuñación, la marca registrada de un escritor. Aún a comienzos de los '60 era todavía un autor leído y discutido. Esa década marcó su límite público, su certificado de defunción literaria. Lo consumían amplios sectores de la clase media letrada, y dos procesos judiciales por obscenidad -con cárcel incluida- no hicieron más que excitar el interés por su obra. Se sabe: el morbo multiplica los réditos. Pero el gusto y favor popular, siempre dudoso, no se trocó en respeto literario; el Parnaso cobra peaje distinto, un impuesto a la higiene gramatical. Reducido a afición de redacción periodística, a nocturnalia y aquelarre, a lectura de trastienda de librería, Barón Biza tuvo, no obstante, sus lectores. Los dos libros procesados se reeditaron varias veces. Pero aunque no sea preciso recurrir al facilismo populista de cierta sociología, o de celebrar las literaturas malditas y la inversión escabrosa de la novela sentimental de kiosco, es preciso reconocer que él fue uno de los principales exponentes de una zona marginada de la literatura en castellano. Podría mencionarse igualmente a Claudio de Alas, a Pitigrilli, Souza Reilly y Vargas Vila, y a Castelnuovo y Omar Vignolo entre los locales; Ayconfría provincial, delirio, macabrisimo, misoginia, cloaca social, decadentismo y marginalia. La mala vida como tema: la estirpe Arltiana. Pero mas allá del aire de familia, Barón Biza interesa como singularidad autoral, aunque más no sea porque su fortuna lo puso a salvo de un destino editorial incierto o berreta.

No solo por sus temas, es decir, por calibrar el umbral de tolerancia de la moral cívica y literaria, fue Barón Biza un autor único. Su vida, intensa, soberbia y desafiante, se transmutó en un genero literario en sí mismo: la leyenda biográfica. Cuántos de sus capítulos son ficticios o auténticos, es imposible saberlo; llega un momento en que las anécdotas se independizan de su fuente: que le envió una bandeja de plata al Papa porque sabía

que sólo le interesaba el dinero; que contrató la marquesina de la librería Palumbo para promocionar **Punto Final**; que se batió a duelo numerosas veces; que organizó una fiesta de disfraces mezclando clases sociales y obligando a los ricos a vestirse de inmigrantes; que se tiroteó con el hijo de Sabattini, que es el protagonista del tango "Un café por cinco pesos". Es significativa de por sí su inscripción en un "sociales del reviente". ¿Hasta dónde esta leyenda fue fomentada por el propio Barón Biza? En todo caso, su circulación ya es revelatoria. A cualquier literato se le permite impostarse como personaje tremebundo siempre y cuando tenga por santabárbara al diccionario, pero no cualquiera logra sobrevivir en el rumor literario de manera tal que, incluso hoy, hay librerías de viejo que venden fotocopias de los libros de Barón Biza en una llamativa transgresión de su oficio. Ya esto indica algún tipo de potencia autoral. En nuestros días, son los medios de comunicación correspondientes los que le construyen un personaje al escritor que una vez por semana debe eyacular una fantasía apta para todo público.

CUATRO

"Carrasco.

Una playa inmensa, un Hotel de primera clase y una ruleta de última categoría. Vida calma, carreteras espléndidas, mujeres bonitas. La terraza iluminada "a giorno". Por las ventanas abiertas del casino llega el clásico "no va más", como un eco muy lejano.

Soy llamado por un "groom". Varios señores fuera del Hotel quieren hablarme, no dan su nombre. Mi mano, dentro del bolsillo del pantalón tanteaba impaciente una pequeña pistola. Se presentaron: el Tte. Crnel. Sabino Adalid y el Dr. Amadeo Sabattini. Venían para que continuáramos la lucha.

-¡Presente!- les contesté.

Es 1933; Irigoyen languidece en Martín García, la "causa" es lepra y una sorda disputa separa en la Unión Cívica Radical a los Alvearistas, acomodados a la infamia, de los conspiradores e insurreccionales, envenenados con Uriburu y Justo. En los montes y esteros del Litoral y en la Pampa Gringa ellos impulsarán una serie de patriadas, todas inútiles, mal preparadas, quijotescas. Antes de morir Irigoyen anuncia la solución: "una gran elección o una gran revolución". Ni la una ni la otra; y la decepción calará hondo en esos valientes, integrantes de la última montonera, radical.

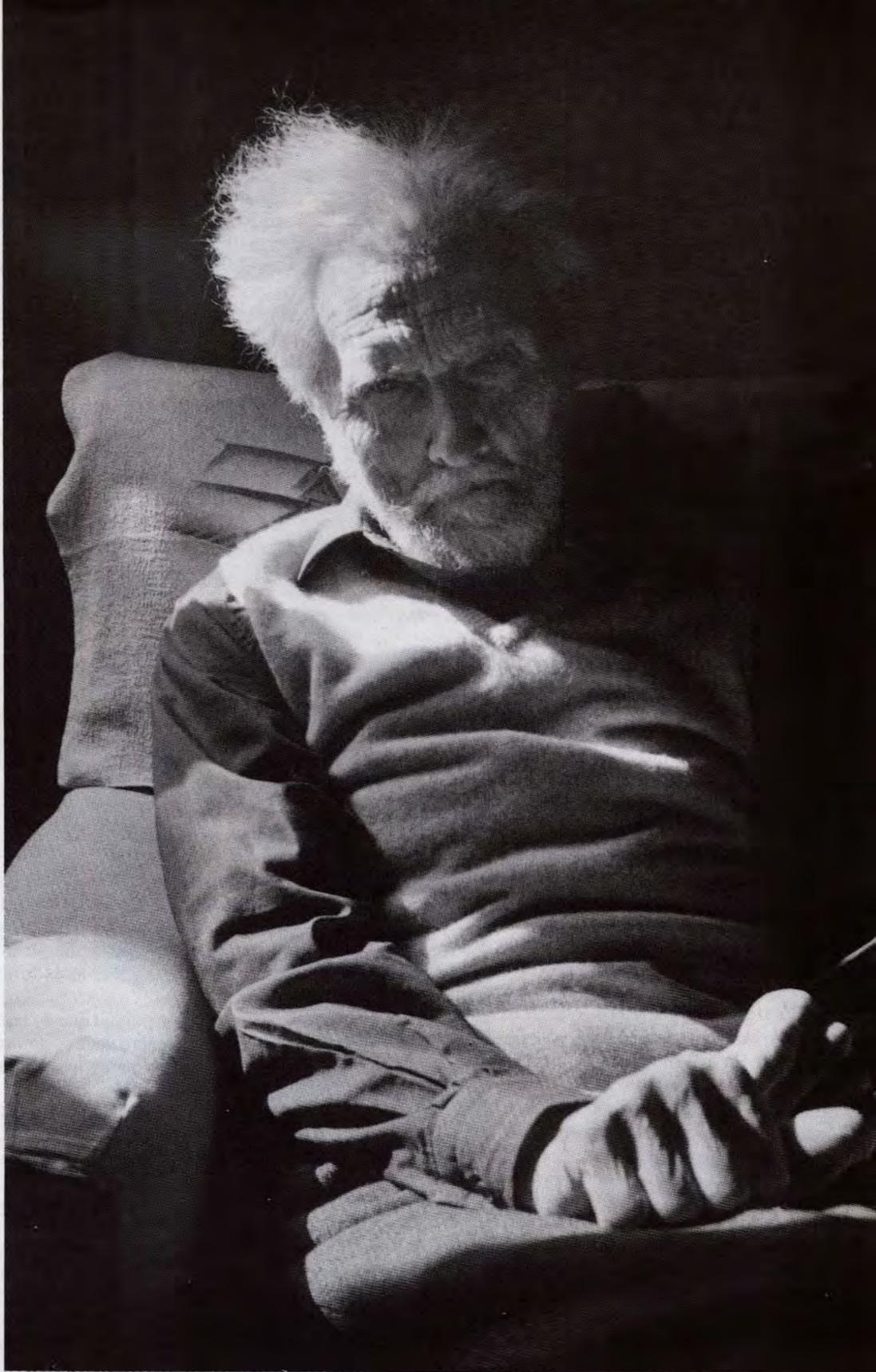
Barón Biza fue uno de esos hombres. Acusado de ser el "financista" de la asonada y de editar un periódico revolucionario (*La Víspera Radical*), estuvo preso en la Penitenciaría Nacional; hace uso del art. 23 de la Constitución y opta por el exilio; es expulsado del Uruguay y, ya en Brasil, es internado en Minas Gerais, de donde fuga aparatosamente hacia Montevideo. Todo lo cuenta en su libro **Por qué me hice revolucionario** (1934), que puede leerse perfectamente como una novela de aventuras. Más adelante, Amadeo Sabattini, radical "rojo" en su juventud, llegará a ser el imbatible gobernador de Córdoba -ni siquiera Perón pudo con él- y Barón Biza el esposo de su hija Clotilde -no sin antes raptarla de un convento-, quien a su vez será nombrada Presidenta del Consejo Nacional de Educación por Frondizi. No será la última de sus prisiones: la cárcel de encausados de Córdoba le servirá de hotel durante dos años, y será Sabattini, esta vez, el severo conserje.

En 1933, aún preso, el Estado le inicia un juicio por obscenidad y pornografía tras la publicación de su novela **El Derecho de Matar**, superponiendo una causa por moralidad a su condición de preso político. Las dos primeras ediciones son secuestradas por la policía. Se repetirá la persecución judicial en 1943 cuando edita **Punto Final**. Este es el origen de su fama de inmoralista y del rechazo de la pléyade literaria local. Cabe mencionar que Barón Biza es el primer autor argentino que describió crudamente amores sacrílegos y placeres lésbicos en su libro, luego traducido al inglés y al francés.

CINCO

Sonraros los filósofos que no han dejado prole en el pensamiento -discípulos, continuadores, redescubridores. Algunos llegan a la cita demasiado temprano, otros han sido excesivamente refractarios o incompetentes para autopublicitarse, los ha habido con mala suerte. Max Stirner reúne en su obra y vida las tres imperfecciones: se divorció de Hegel con toda la furia, carecía de red económica o relacional que amortiguara la caída, escribió un solo libro que casi nadie leyó. Dejando de lado a Marx & Engels, que intentaron refutarlo con un tratado de 400 páginas -inédito, por lo demás, hasta 1932- nadie se ocupó de él hasta principios de siglo. Apenas los anarcoindividualistas y algunos lectores dispersos se ocuparon de **El Único y su Propiedad**. Tres de ellos serán argentinos. Jorge Luis Borges lo lee en Ginebra, Severino Di Giovanni en una aldea de los Abruzzos, Barón Biza presumiblemente en París. Los tres viajan a Buenos Aires en distintos momentos de los años 20. Un trío extravagante: un conservador anarquista -según propia definición-, un idealista de la violencia -así lo bautizó Osvaldo Bayer- y un irigoyenista revolucionario.

Barón Biza fue toda su vida un radical. Pero en paralelo desarrolló una tesis, una filosofía política particular y anómala para la Argentina. Se trata de un ditirambo refractario de clase alta pero con audiencia potencial. No es raro para la época: Nietzsche estaba en el aire. Aunque leído de segunda mano y retransmitido de décima, la secundarización de la fuente filosófica garantizaba una influencia difusa. Todo aderezado con euforia ególatra y



Ezra Pound, 1971

un curioso redentorismo socialista y sexual. En 1917 se había fundado la patria de los proletarios y Barón Biza la visita en 1923. Pero es solo un dato. Stirner sostenía que la fuente personal del poder, de la propiedad y del saber se encuentra en la confirmación corporal de la conciencia de sí mismo. Doctrina del ego y del mismo. Barón Biza lo retoma, pero su análisis social es bastante más descarnado: el crimen es el lazo social y en el sótano de toda honra y fortuna hay cadáveres. En la tierra se es lobo u oveja y no hay terceras manadas: la soledad no es soportable. Al fuerte se lo respeta, se le hace frente o se le huye y estas opciones acosan al animal político. La glándula atrofiada de la personalidad encoge a la especie. No hay esperanza: el político decente es una ilusión necia y la justicia no puede ser equitativa porque es ciega, pero no sorda. Al pico de la cima se llega a título de perro faldero o sobornando al guardia: al oro no se le exige pedigree. El precio de la ética es el hambre, y un hambriento no es respetable. En fin, en Barón Biza la sociedad es cloaca o metástasis, pero el problema no reside en que el mundo esté enfermo, sino en que no tiene cura. En cuanto a Argentina, el pueblo sigue al corso, es decir a Perón, pero "el profeta era falso y la virgen no era virgen". Resta Dios, pero él es políglota, apoya a todos los bandos.

¿El primer nihilista argentino?

SEIS

Barón Biza era su propio editor. En alguno de sus títulos se especifica un sello editorial, pero el autor exclusivo del catálogo era también su propietario. Es probable que no quisiera ser confundido con el resto de los literatos; eso explica la serie de caprichos editoriales que lo singularizó como autor: el uso del apellido, a secas, a modo de pseudónimo aristocrático; la inclusión en los libros del alegato de su abogado y del fallo absolutorio de la Corte

en la causa por obscenidad; la incorporación impresa de su ex-libris y de relatos autobiográficos a modo de prefacio; la edición de ejemplares fuera de comercio, de un lujo tal que hoy en día sería difícil encontrar encuadernadores de tal calibre; la fecha que cierra los argumentos es usada a su vez como marca de distinción ("Estancia Miriam Stefford, 1940", "Yacht Aloha, 1941"); advertencias, invocaciones, plegarias de solitario, epígrafos y prólogos desafiantes, dirigidos al Papa Pío XI o a sus lectores ("No quiero ni debo engañarte. No necesito tu aplauso, no temo a tu brazo, ni me hace falta tu dinero. Estoy mas allá del oro y de la fama").

Barón Biza autografiaba uno y cada uno de los ejemplares que enviaba a comercio; un rasgo megalómano y a la vez un modo de relacionarse personalmente con sus lectores. ¿Quiénes? Los tirajes son insólitos: 50.000, 30.000 ejemplares, 5000 el mínimo. Probablemente cierta clase media, seguramente hombres, sin olvidar al lumpenaje de la cultura letrada. Pero si él se concedía a sí mismo el derecho a la edición, no es seguro que otorgara a cualquier comprador el derecho a la lectura. Rechazado, sin reseña o crítica literaria sobre su obra, Barón Biza sólo pudo doblar la apuesta, sumar emblemas aristocrático-literarios o innovaciones temáticas. Los primeros títulos de Barón Biza son inhallables. **Del ensueño** (1917) fue publicada en España; **Alma y carne de mujer** (1923) en Chile; **Risas, lagrimas y sedas** (1924), es una colección de cuentos cuyo tono es un romanticismo amargo que ira desflecándose hasta madurar en el provocativo y crudo realismo nihilista de sus obras posteriores. Pero hay otros libros extraviados o dudosos, a pesar de que el autor los anuncia "en preparación", "en prensa" o ya editados. La lista es indicativa de sus intenciones pero es imposible saber cuánto los había desarrollado o si efectivamente conocieron la letra de molde: **De la vida inquieta** (1922), **Margot** (1923), **Gusanolandia** (1935), **Lepra** (1943). Otros títulos fantasmales le han sido atribuidos, pero es difícil verificarlos (*Pecadoras; La ley maldita; Las timberas; Criminales; No leas este libro; Mujeres de amor*). En su último libro anuncia la próxima aparición de **Yo fui concesionario municipal** y de **Mis hermanos los buitres** ("Política").

Las ilustraciones que acompañan las ediciones no desmerecen los argumentos: rompen el límite de la blasfemia, la provocación a las instituciones, lo macabro, la misoginia. Piotti, Caroselli, Demichelli, Rosendo están hoy olvidados, tanto como Barón Biza. Ellos nos dejaron una serie de asfixiantes interpretaciones de las novelas, a mitad de camino entre el simbolismo anticlerical y un expresionismo obsceno. El autor, a su vez, fluctuó entre el pesimismo corrosivo y la misantropía desgarrada. En el frontispicio interno de **El derecho de matar** hay un caligrama, un texto manuscrito de Barón Biza delimitando la forma de una cruz. ¿abuso de signo ajeno, la escritura santificada o crucificada? Estaba en su derecho: el autor consideraba a Dios un agrimensur incompetente.

SIETE

Misoginia y misantropía, sin duda. Pero el objetivo temático de Barón Biza no es la pornografía sino la "carne". El hombre es para él un ser en degradación; su caída no puede ser amortiguada. La vida humana está determinada por los humores del cuerpo, en las mujeres por las secreciones del deseo, en los hombres por la debilidad de las membranas morales. El corolario es cantado: la moral masculina se derrumba frente a la naturaleza femenina. Pero Adán y Eva no son culpables: es el deseo mismo el criminal. Si supiéramos donde esta su guarida, podríamos hacernos una lobotomía. Temática Shopenhaueriana. Habiendo nacido, se anhela y se sufre, y no es el sexo sino el alma la que se ensucia. De allí que su descripción de la vida frívola y corrupta -en especial, la de la clase alta- constituya un

análisis de la tendencia espiritual de la época. Un pronóstico anticipado de nuestra actualidad.

Del primer al último libro, una sucesión fastidiosa de esposos engañados, poetas hambrientos, costureritas espiritualmente desfloradas, niños cloróticos, amigos corruptos, esposas histéricas y argumentos tremendos y melodramáticos abruma y, en el extremo, asquea e insensibiliza al lector. Siempre la menstruación es el pasaporte al libertinaje, ella es inconfiable y despiadada y él es patético o traidor. Una imagen desencantada de una sociedad moralmente minada. Se sospecha en Barón Biza una extrema desilusión y un aislamiento difícil de soportar y se comprende su necesidad imperiosa y casi autobiográfica de que sus contemporáneos hundieran el hocico en el mundo excrementicio en que vivían. Esto, Barón Biza. El lector es siempre voyeur: para ellos la obscenidad de esos libros representaba la pornografía posible para esa época. Cosa distinta es el antisemitismo, administrado en dosis menores, pero significativas.

OCHO

En cada época hay un camino obligado para llegar a ser "autor consagrado"; pero son innumerables las derivas que asume la "autoría negra", y son todas personales, intransferibles. ¿Cómo comprender el concepto? Como el modo en que la cultura purga a la literatura de sus genes anormales o irregulares: la locura, el pensamiento "partisano", la psicopatía criminal, la defensa de causas condenadas. En otras palabras, la relación entre autoría y "enfermedad moral" como problema a enfrentar y extirpar por parte de la academia, los suplementos culturales de periódico y la sociedad de pares, los "literatos". La disuasión del autor anómalo se logra mediante la *eugenesia estética*. Depuración y olvido, maneras de mesa del oficialismo cultural.

No hay un patrón común que de cuenta de esas biografías olvidadas, despreciadas o amordazadas. La autoría negra es un espacio de valor cero, por eso no es explicable a partir del tiraje o de la calidad de la obra, ni ponderando las pretensiones a la fama o a la inadvertencia, por la intencionalidad del autor. Tampoco se construye el concepto a partir del rechazo explícito de una comunidad intelectual o social, pero la descalificación moral de autor y obra es de rigor, desde que se personaliza, dando lugar a la singularidad autoral, aunque mas no sea por vía negativa. Sus destinos no dependieron de la fortuna o la miseria económica del autor; ni de haber sido comprendidos o incomprendidos, leídos o ignorados. Pero el estigma de la infamia fue adosado a sus obras, y las marcó; desde entonces es lectura inconveniente, ingresan en un índice invisible pero eficaz. Eso no sucedió forzosamente por haber establecido un lenguaje nuevo o por abordar temáticas incipientes, es decir, por no estar incluida la obra en una zona de aceptabilidad moral, ideológica o institucional. La autoría negra no es efecto tampoco de la imposibilidad de hallar editor o distribuidor. Pero muchas veces su negación es la pata de una paradoja: se es silenciado justamente por ser un autor discutido. Un autor negro no necesariamente es alguien recuperado póstumamente por un crítico literario o por un movimiento estético; pero sí se pudiera elevar a rango conceptual, la "mala suerte" constituiría un ingrediente del problema. Si el estilo del autor cumple los requisitos para transformarse en un clásico se le excusan incluso los peores deslices (antisemitismo, fascismo, stalinismo), pero siempre a título póstumo. Por esas mismas taras, los autores "menores" quedan condenados a las mesas de saldo o a la mugre de librería de viejo. En el extremo, los "casos clínicos", la autoría negra queda definida por el silencio que rige sobre su nombre. La obra se vuelve inmenunciable, el autor enmudece. Tabú del autor, con iguales o mayores consecuencias que una prohibición jurídica. Un silencio de muerte semejante al que un

judío arreado en los 30 percibía entre sus vecinos. De allí que rastrear vida y obra de estos autores implique visitar los incineradores de la cultura.

NUEVE

Muy cerca de Alta Gracia hay un enorme monumento en el interior de una estancia. Taj Mahal criollo, es el homenaje póstumo de Barón Biza a su primer amor, Rosa Rossi, alias Miriam Stefford, suiza, actriz de cine y pionera de la aviación femenina en el país. Se habían flechado en Viena hacia 1925 y cinco años después una boda magnífica los consagró en Venecia. Junto a ella Barón Biza vuelve a Argentina luego de casi veinte años de vida principesca en Europa y algunos años de estudios en Harvard. Vida de estancia y revistas a la moda, botellas de champagne y fichas de casino, raids aéreos y radicalismo revolucionario. Pero los dados estaban echados. 18 de Agosto de 1931. Ella creía que el aire era una autopista, pero allí encontró un pozo, y en su fondo, la guadaña y una fosa. Hoy, bajo 170 toneladas de hierro y al final de 406 escalones interiores, Miriam Stefford cumple veintisiete años eternamente. El arquitecto se llamaba -apropiadamente- Fausto Newton y tenía instrucciones del viudo de construir el mausoleo con forma de alas de avión y más alto que el obelisco porteño. No es la menor de las ironías que décadas después Barón Biza fuera el administrador de las sórdidas galerías subterráneas que cobija la Plaza de la República. Lacriptahisido estúpidamente profanada, a pesar de que algunos explosivos y una maldición -según lo requiere el rito egipcio- inscrita en las paredes la proteja a ella y a sus -probablemente mitológicas- joyas. Muy cerca, en una tumba sin nombre ni lápida, descansa en paz Barón Biza, su consorte en vida y en la muerte, resucitando una vez más la historia de los amantes de Verona. Mas allá del redundante discurso misógino, se adivina en la obra de Barón Biza un cosmos romántico desesperado, el ciclo patético del enamorado que transcurre entre la pasión violenta y la desilusión amorosa.

DIEZ

Este tipo de autores suscitan admiraciones "góticas"; tarde o temprano se funda un club secreto de aficionados al grand-guignol literario. Pero también despliegan una red heterogénea de lectores, más preocupados por el misterio de la obra silenciada. No deja de ser curioso en una persona que se fue quedando sola. De la exclusión y el olvido de autores o saberes aprendemos más sobre las estrategias del difamador que sobre la sustancia o la pertinencia del maldecido. Los autores mismos, sin embargo, en vida, se constituyen como elemento psicofísico anómalo y, en el extremo -tal el caso de Barón Biza- desencadenan fuerzas y efectos problemáticos. A seis décadas de **El derecho de matar** y a tres de **Todo estaba sucio**, la revulsión, moral y física, es aún la consecuencia de su lectura.

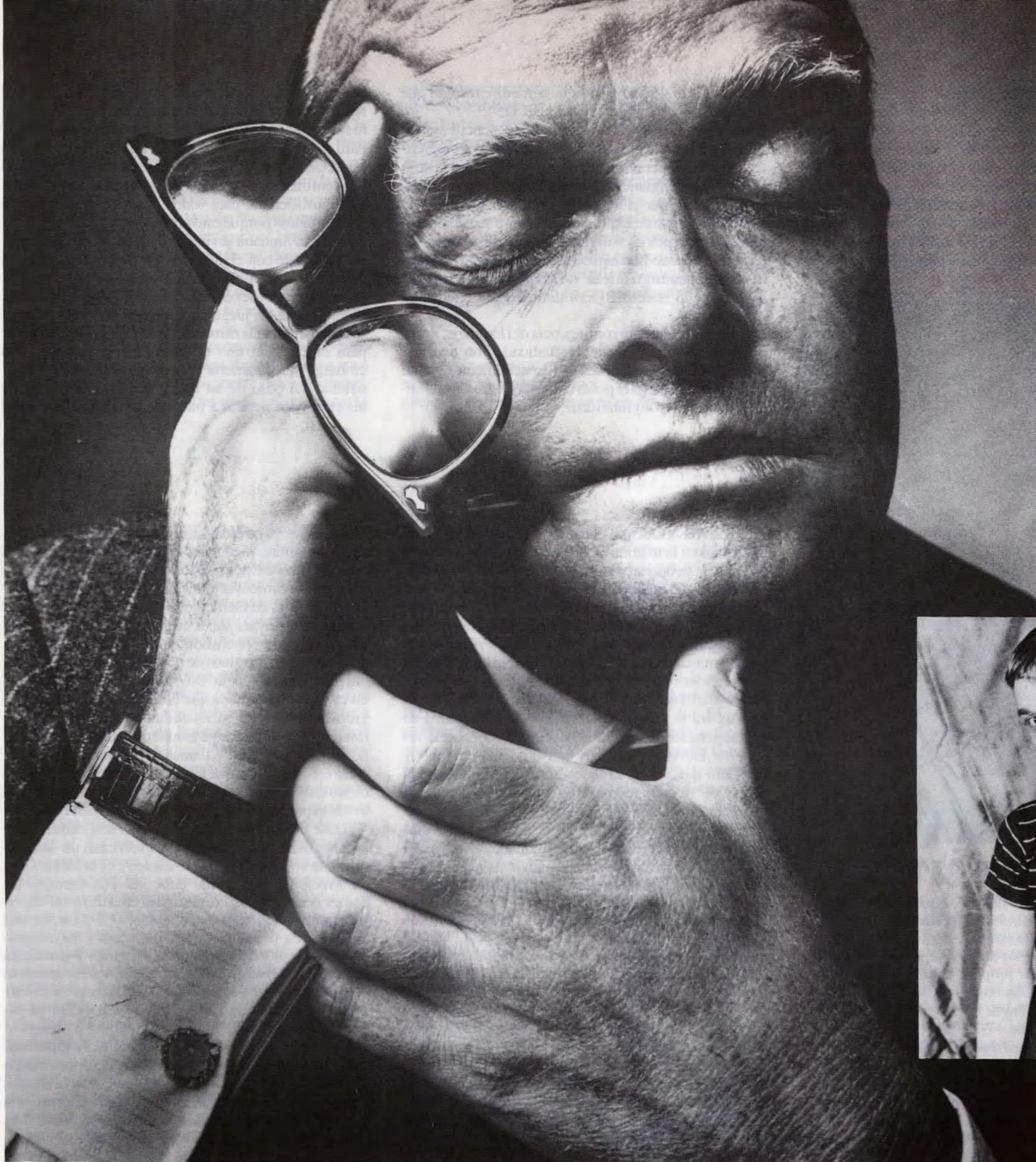
El boliviano Benjamín Mendoza Amor fue su último ilustrador. Una serie de dibujos bien contrastados están incluidos entre las páginas de **Todo estaba sucio**. Mendoza fue pintor y magnicida: en Buenos Aires decoró un bar vecino al teatro Opera a comienzos de los '60, en las Islas Filipinas quiso asesinar al Papa Paulo VI en 1970. Seis años antes, luego de provocar una tragedia familiar, Barón Biza se había ido al otro mundo precedido por el trueno y fulgor de un disparo.



El autor agradece la ayuda facilitada por Candelaria de la Sota y el Prof. Efraín Bischoff en la búsqueda de las obras de Barón Biza.

♦ Las fotografías que ilustran este artículo son de Alvin Langdon Coburn y Henri Cartier Bresson.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



Truman Capote, 1965

Truman Capote, 1944



La "UTOPIÍA LIBERAL" de Richard Rorty

Ernesto Laclau

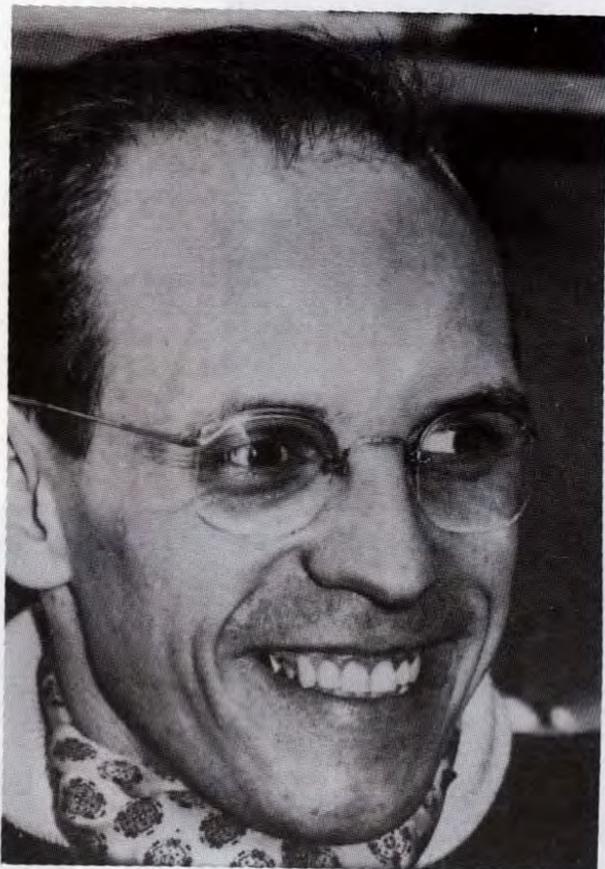
**LA UTOPIÍA LIBERAL
PRETENDE LA REDUCCIÓN DE
LA HUMILLACIÓN Y LA
DISMINUCIÓN DE LA
CRUELDAD. PERO ESTO NO ES
SUFICIENTE PARA LA CLAU. EL
AUTOR DISCUTE CON EL
PRAGMATISMO Y
REFLEXIONA SOBRE LAS
IDEAS DE PERSUASIÓN,
VIOLENCIA, CONTINGENCIA Y
UNIVERSALIDAD.**

 El antifundacionalismo ha producido hasta el momento efectos intelectuales y culturales diversos, sin embargo, pocos de ellos se relacionan con el campo de la política. Es mérito de Richard Rorty haber tratado de establecer dicha conexión de forma vigorosa y persuasiva. En su libro más reciente, *Contingencia, ironía y solidaridad*, presenta una excelente descripción de la transformación intelectual acaecida en Occidente durante las dos últimas décadas y, partiendo de esto, traza las principales líneas de un acuerdo político y social, al que denomina "utopía liberal".¹ Rorty no intenta presentar su enfoque (post) filosófico como apoyatura teórica para su propuesta política —un intento (descartado por él) que simplemente "volvería a ocupar" con un discurso antifundacionalista el terreno del fundamento perdido—. Más bien se trata de que el antifundacionalismo, conjuntamente con otras diversas narraciones e intervenciones

culturales, ha creado un clima intelectual que permite concebir ciertos acuerdos sociales y políticos. En este ensayo, intentaré mostrar que, si bien coincido con los argumentos y posiciones filosóficas de Rorty en su mayoría, su "utopía liberal" presenta una serie de deficiencias que sólo se pueden resolver si sus rasgos liberales se reinscriben en el marco más amplio de lo que Chantal Mouffe y yo hemos llamado "democracia radical".

I.
Resumiré los puntos principales del planteo de Rorty. Al comienzo de su libro, expone su tesis de base en los siguientes términos:
"Este libro intenta mostrar el aspecto que cobran las cosas si excluimos la exigencia de una teoría que unifique lo público y lo privado y nos contentamos con

tratar las exigencias de creación de sí mismo y de solidaridad humana como igualmente válidas, aunque definitivamente inconmesurables. Traza la figura de lo que llamo "el ironista liberal". Tomo mi definición de liberal de Judith Shklar, quien dice que los liberales son personas que piensan que los actos de crueldad son lo peor que se puede hacer. Empleo el término "ironista" para designar a esas personas que reconocen la contingencia de sus creencias y de sus deseos más fundamentales: personas lo bastante historicistas y nominalistas



Michel Foucault, 1949

para haber abandonado la idea de que esas creencias y esos deseos fundamentales remiten a algo que está más allá del tiempo y el azar. Los ironistas liberales son personas que entre esos deseos imposibles de fundamentar incluyen sus propias esperanzas de que el sufrimiento ha de disminuir, que la humillación de seres humanos por obra de otros seres humanos ha de cesar". (*Contingencia*, 17).

Es en el ámbito de una cultura posmetafísica donde pueden alcanzarse estos objetivos. El argumento específicamente político acerca de la contingencia de la comunidad aparece precedido por dos capítulos sobre "la contingencia del lenguaje" y "la contingencia del yo", que constituyen su base de apoyo. Rorty destaca el hecho de que hace doscientos años, tuvieron lugar en la vida intelectual de Europa dos cambios fundamentales: el desarrollo de la idea de que la verdad es algo que se construye en vez de algo que se halla —la que hizo posible a las políticas utópicas que buscaban una reconfiguración de las relaciones sociales— y la revolución romántica, que condujo hacia la visión del arte como creación de sí mismo y no como imitación de la realidad. Estos cambios fueron acoplando fuerzas y adquirieron progresivamente hegemonía cultural. El idealismo alemán constituyó un primer intento de formular las consecuencias intelectuales de esta transformación, pero al cabo fracasó a resultas de haber confundido la idea de que hubiera algo que tuviera una naturaleza intrínseca pasible de ser representada con otra idea muy diferente: la de que el mundo espacio-temporal es producto de la mente humana, lo que yace en realidad por debajo de las confusas intuiciones del período romántico es una mayor comprensión de que lo real no tiene una naturaleza intrínseca sino que se ve de manera diferente según el lenguaje en que se lo describa, y que no hay un metalenguaje o lenguaje neutro que nos permita decidir entre lenguajes de primer orden rivales. El planteo filosófico no procede por medio de la deconstrucción interna de una tesis presentada en un léxico determinado sino por medio de la presentación de un léxico alternativo.

"Raramente una filosofía interesante consiste en un examen de los pro y los contra de una tesis. Por lo común es implícita o explícitamente una disputa entre un léxico establecido que se ha convertido en un

estorbo y un léxico nuevo y a medio formar que vagamente promete grandes cosas." (29).

En este punto, Rorty, leal a su método, sencillamente abandona la vieja concepción del lenguaje y emprende una nueva operación de redesccripción a través de la filosofía del lenguaje de Donald Davidson y su rechazo a la idea de que el lenguaje constituya un medio de representación o de expresión, así como su semejanza con la concepción wittgensteiniana de léxicos alternativos como herramientas alternativas. Las "redescripciones metafóricas" de Mary Hesse y el "poeta vigoroso" de Harold Bloom también son citados en esta relación.

Después de mostrar la contingencia del lenguaje, Rorty concede su turno a la individualidad. Son aquí los principales héroes Nietzsche y (especialmente) Freud. Para Nietzsche, sólo el poeta es quien percibe la contingencia del yo en su totalidad.

La tradición occidental concibe la vida humana como un triunfo en la medida en que transmuta el mundo del tiempo, de la apariencia y de la opinión individual en otro mundo: el mundo de la verdad perdurable. Nietzsche, en cambio, cree que el límite que es importante atravesar no es el que separa el tiempo de lo intemporal sino el que divide lo viejo de lo nuevo. Piensa que la vida humana triunfa en la medida en que escapa de las descripciones heredadas de la contingencia de la existencia y halla nuevas descripciones. Es ésa la diferencia que separa la voluntad de verdad de la voluntad de autosuperación. Es la diferencia entre concebir la redención como el contacto con algo más amplio y duradero que uno, y la redención como Nietzsche la describe: "Recrear todo lo 'fue' para convertirlo en un 'así como lo quise'." (49).

No obstante, Freud es quien representa el avance más importante en el proceso de desdivinización del yo. El mostró el camino por el cual pueden ligarse retrospectivamente todos los rasgos de nuestra consciencia a la contingencia de nuestra educación.

"El desuniversaliza el sentido moral tomándolo tan individual como las invenciones del poeta. De esa manera nos permite ver la consciencia moral como algo históricamente condicionado, como producto tanto del tiempo y el azar como de la consciencia política o estética." (50).

A pesar de los numerosos puntos en común existentes entre ambos, Freud, de acuerdo con Rorty, resulta más útil que Nietzsche, porque el primero muestra que el conformista burgués es obtuso sólo superficialmente, antes de la exploración psicoanalítica, mientras que el último relega "la vasta mayoría de la humanidad a la categoría de animales mortales". (55).

Llegamos por último a la contingencia de la comunidad, la que debiera tratarse muy detalladamente porque concierne al tema principal de este ensayo. Rorty se encuentra en este punto con una dificultad inicial: él se siente ligado a la democracia liberal y el antifundacionalismo a la vez, pero el léxico en que fue inicialmente presentado el primero es el del racionalismo ilustrado. La tesis que intenta defender en los dos capítulos siguientes es que, si bien este léxico era inherente a la democracia liberal en sus estadios iniciales, se ha convertido hoy en una traba para su ulterior progreso y consolidación. Esto lo compromete en el esfuerzo por reformular el ideal democrático de modo no racionalista y no universalista.

Rorty comienza por apartar de su camino posibles acusaciones de relativismo y de racionalismo. Cita a Schumpeter, quien dice: "Lo que distingue al hombre civilizado del bárbaro es advertir la validez relativa de las propias convicciones y defenderlas, sin embargo, resueltamente" e incluye el comentario de Isaiah Berlin sobre ese fragmento: "Pedir más que eso es, quizás una necesidad metafísica profunda e incurable; pero permitir que ello determine nuestra práctica es síntoma de una inmadurez moral y política igualmente profunda, y más peligrosa" (65). Para oponerse a estas aserciones es traído a colación Michael Sandel: "Si las convicciones que uno tiene son sólo relativamente válidas, ¿por qué se las defiende resueltamente?" (65). De esta manera, el debate sobre el relativismo se abre en términos clásicos. Rorty interviene en el debate buscando hacer del problema del relativismo una cues-

tion sin salida. Comienza por desacreditar dos nociones de validez absoluta: la que identifica lo absolutamente válido con lo que es válido para cualquiera y para todos (porque en ese caso no habría afirmación interesante que fuese absolutamente válida); y la que lo identifica con aquellas afirmaciones que pueden estar justificadas para todos aquellos que no están corrompidos (porque esto presupone una división de la naturaleza humana divino/animal en última instancia incompatible con el liberalismo). En consecuencia, la única alternativa consiste en restringir la oposición entre las formas de persuasión racionales e irracionales al interior de un juego de lenguaje, donde es posible distinguir entre las razones de la creencia, de las causas para la creencia que no consisten en razones. Sin embargo, queda abierta la cuestión acerca de la racionalidad del paso de un léxico a otro y, al no existir ninguna base neutral a partir de la cual decidir entre

ellos, pareciera que todas las sustituciones importantes de paradigmas, metáforas o léxicos tendrían causas mas no razones. Pero esto implicaría que todos los grandes movimientos intelectuales como el Cristianismo, la ciencia de Galileo o la Ilustración debieran ser considerados irracionales en su origen. Rorty llega en este punto a la conclusión de que la utilidad de una descripción en términos de oposición racional/irracional pierde consistencia. Davidson —a quien cita Rorty en este punto— señala que una vez que se ha restringido la noción de racionalidad a cierta coherencia interna, si no se restringe también el empleo del término, nos encontraremos llamando "irracionales" a muchas cosas que apreciamos (la decisión de reprimir cierto deseo, por ejemplo, aparecerá como irracional desde el punto de vista del deseo mismo). Si Davidson y Hesse tienen razón, las metáforas son causas y no razones para los cambios de creencias, lo que no obstante no los vuelve "irracionales"; es la idea misma de irracionalidad la que debe ser cuestionada. La consecuencia es que la cuestión acerca de la validez es básicamente abierta y conversacional. Solamente una sociedad en donde se hayan impuesto y hayan sido aceptados por todos un sistema de tabúes y una rígida delimitación en el orden de las cuestiones escapará a la naturaleza conversacional de la validez, pero es éste precisamente un tipo de sociedad estrictamente incompatible con el liberalismo:

"Para la idea de una sociedad liberal es fundamental que, con respecto a las palabras en tanto opuesta a los hechos, a la persuasión en tanto opuesta a la fuerza, todo vale. No hay que fomentar esa disposición abierta porque, como enseñan las Escrituras, la Verdad es grande y prevalecerá; ni porque, como sugiere Milton, la Verdad siempre vencerá en combate libre y abierto. Hay que fomentarla por sí misma. *Una sociedad liberal es aquella que se limita a llamar 'verdad' al resultado de los combates así sea cual fuere ese resultado.* Es ésa la razón por la que se sirve mal a una sociedad liberal con el intento de dotarla de 'fundamentos filosóficos'. Porque dotarla de tales fundamentos presupone un orden natural de temas y de argumentos que es anterior a la confrontación entre los viejos y nuevos léxicos, y anula sus resultados." (70-71; subrayado en el original).

La cuestión de la relación entre el fundacionalismo (racionalismo) y el liberalismo es tratada por Rorty por medio de una convincente crítica a la *Dialéctica de la Ilustración* de Horkheimer y Adorno. Acepta la visión de sus autores de que las fuerzas puestas en movimiento por la Ilustración han socavado las convicciones de la propia Ilustración, pero rechaza la conclusión de que el liberalismo se halle ahora, como consecuencia de esto, en una bancarota moral e intelectual. De acuerdo con Rorty, los léxicos que presiden el inicio de un proceso histórico o movimiento intelectual nunca se adaptan a éstos cuando alcanzan su madurez y, desde su perspectiva, el pensamiento irónico es mucho más apropiado que el racionalismo para una sociedad liberal completamente madura.

El poeta y el revolucionario utópico, actores históricos fundamentales en la argumentación de Rorty, desempeñan el siguiente papel: "protestar en nombre de la sociedad misma en contra de aquellos aspectos de la sociedad que no son fieles a la imagen que la sociedad

tiene de sí misma.” Y agrega, en un párrafo decisivo: “Esta sustitución (la de la protesta de las personas alienadas por el revolucionario y el poeta) parece invalidar la diferencia entre el revolucionario y el reformador. Pero se puede definir la sociedad *idealmente* liberal como una sociedad en la cual esa diferencia queda suprimida. Una sociedad liberal es una sociedad cuyos ideales se pueden alcanzar por medio de la persuasión antes que por medio de la fuerza, por la reforma antes que por la revolución, mediante el enfrentamiento libre y abierto de las prácticas lingüísticas actuales o de otra naturaleza con las sugerencias de nuevas prácticas. Pero ello equivale a decir que una sociedad liberal ideal es una sociedad que no tiene propósito aparte de la libertad, no tiene meta alguna aparte de la complacencia en ver cómo se producen tales enfrentamientos y aceptar el resultado. No tiene otro propósito que el de hacerles a los poetas y a los revolucionarios la vida más fácil, mientras ve que ellos le hacen la

vida más difícil a los demás sólo por medio de palabras, y no por medio de hechos. Es una sociedad cuyos héroes son el poeta vigoroso y el revolucionario porque reconoce que ella es lo que es, tiene la moralidad que tiene, habla el lenguaje que habla, no porque se acerque a la voluntad de Dios o a la naturaleza del hombre sino porque ciertos poetas y ciertos revolucionarios del pasado han hablado como han hablado.” (79).

Rorty pone en relieve la figura del ironista liberal por medio de la comparación de éste con Foucault (un ironista no liberal) y con Habermas (un liberal no ironista). En el caso de Foucault aparece el énfasis exclusivo puesto en la realización de sí mismo y el goce personal. Foucault se muestra reacio a tener en cuenta las ventajas y mejoras de las sociedades liberales porque se interesa mucho más por los modos en que estas sociedades continúan impidiendo el proceso de creación de sí. En muchos casos, han impuesto incluso sobre sus miembros formas de coacción más desarrolladas y desconocidas en las sociedades premodernas. La discrepancia principal entre Rorty y Foucault es que, en la visión del primero, no es necesario crear un nuevo “nosotros”; “nosotros los liberales” es suficiente. Con Habermas la situación es la opuesta. Para él es esencial que la imagen de sí de una sociedad contenga un elemento de universalismo, el que ha de obtenerse a través de lo que denomina el “proceso de comunicación libre de dominación”. Si bien por medio de una profunda reconfiguración, intenta mantener tendido un puente con el fundamento racionalista de la Ilustración. La discrepancia de Rorty con Foucault es entonces esencialmente política, en tanto que con Habermas es puramente filosófica.

Por último, en vista de nuestros propósitos, debiéramos considerar dos posibles objeciones a la utopía liberal de Rorty a las que él procura responder. La primera es que la renuncia a un basamento metafísico por parte de las sociedades liberales las volverá carentes de un aglutinante social, indispensable para la pervivencia de las sociedades libres. La segunda es que, desde un punto de vista psicológico, no es posible ser un ironista liberal sin tener al mismo tiempo ninguna creencia metafísica acerca de la naturaleza de los seres humanos. La respuesta de Rorty a la primera objeción es que la sociedad no se mantiene unida por ningún basamento filosófico sino por léxicos comunes y esperanzas en común. En el pasado fue hecha la misma objeción respecto de los desastrosos efectos sociales que derivarían de la pérdida de creencias religiosas por parte de las masas, y la profecía demostró ser errónea. La respuesta a la segunda objeción es que hay una respuesta a eso. Los irónicos han sido esencialmente elitistas y no han contribuido demasiado al progreso de la comunidad. La redescritión de la que se ocupa a menudo lleva a atacar los más caros valores de las personas y a la humillación de las mismas. Además de eso, si bien los metafísicos también se ocupan de hacer redescritciones, tienen la ventaja por sobre los irónicos de poder por lo menos dar a las personas algo que ellas reclaman como de naturaleza verdadera, una nueva fe a la que se pueden adherir. Pero aquí apunta Rorty que la principal dificultad es que las personas piden de los filósofos irónicos algo que la filosofía no puede hacer: dar respuestas a preguntas tales como “¿Por qué no ser cruel?” o “¿Por qué ser benévolo?”. La expectativa de

que pueda ofrecerse alguna respuesta *teórica* simplemente es resultado de un rezago metafísico. En una era postfilosófica, son las narraciones las que cumplen la función de crear esos valores:

“En el seno de una cultura ironista [...] son las disciplinas que se especializan en la descripción intensa de lo privado y lo individual aquellas a las que se les asigna ese trabajo. En particular, las novelas y obras de etnografía que nos hacen sensibles al dolor de los que no hablan nuestro lenguaje deben realizar la tarea que se suponía que tenían que cumplir las demostraciones de la existencia de una naturaleza humana común.” (112).

II.

Coincido con gran parte del análisis de Rorty, especialmente con su pragmatismo y con sus consideraciones sobre el proceso en curso en la teoría contemporánea.

Suscribo por cierto a su rechazo a toda fundamentación metafísica del orden social y a su crítica a Habermas. Por último, también hago mía su defensa del marco de análisis democrático liberal. Sin embargo, pienso que en su “utopía liberal” hay algo que sencillamente no funciona. Y no pienso que sea una cuestión de detalle o cierta incompletud sino una falta de consistencia interna de su “sociedad ideal”.

Comencemos por su caracterización de la sociedad liberal como un tipo de acuerdo social en el cual la fuerza es sustituida por la persuasión. La dificultad principal que encuentro es que no puedo establecer entre ambas una distinción tan tajante como la hecha por Rorty. Por supuesto, en cierto sentido la distinción es clara: en la persuasión hay un elemento de consenso, mientras que en la fuerza no lo hay. Pero la cuestión sigue siendo determinar en qué medida la persuasión/consenso no contiene un ingrediente de fuerza. ¿Qué es persuadir? Salvo en el caso extremo de demostrarle alguna cosa a alguien de manera algorítmica, tomamos parte en una operación que implica hacerle cambiar a alguien su opinión sin, en última instancia, fundamento racional alguno. Rorty limita muy acertadamente el ámbito de la razón al interior de un juego cualquiera del lenguaje, pero subsiste la dificultad porque los juegos de lenguaje no son universos absolutamente vacíos; en consecuencia, deben adoptarse dentro de ellos decisiones sobre las que no se puede decidir desde el sistema de reglas que definen la estructura del juego. Concurdo con Rorty/Davidson en que el reconocimiento de este hecho no justifica la descripción de una decisión como irracional, y que la entera distinción entre lo racional y lo irracional es de poca utilidad. Pero lo que quiero señalar es lo siguiente: que el hecho de que una decisión deba tomarse bajo estas condiciones hará que inevitablemente esté incluido un elemento de fuerza. Tomemos el ejemplo de Davidson consistente en una persona que desea modificarse a sí misma y decide suprimir un deseo —ej., un alcohólico que decide dejar de beber—. Desde el punto de vista del deseo no hay sino represión —es decir fuerza—. Y este argumento es pasible de generalización. Consideremos varias situaciones posibles:

Situación A. Me enfrento ante la necesidad de elegir entre diversos cursos de acción posibles, y la estructura del juego de lenguaje que estoy jugando es indiferente a ellos. Después de haber evaluado la situación, llego a la conclusión de que no hay ningún candidato destacado para mi decisión; no obstante, hago una elección. Se ve claramente que en este caso he reprimido los cursos de acción alternativos.

Situación B. Quiero persuadir a un amigo de que cambie su opinión. Dado que la creencia que quiero inculcarle no es la verdad hegemónica, la creencia contraria que tiene en realidad, no quiero desarrollar su creencia sino *borrarla de la existencia*. Otra vez la fuerza. Supongamos que mi esfuerzo resulta exitoso. En ese caso, él se habrá *convertido* a mi creencia. Pero sigue presente el elemento de fuerza. Todo lo que he hecho es convencer a mi amigo de que matando su creencia se convertiría en mi aliado. En consecuencia, la persuasión implica fuerza de manera estructural.

Situación C. Hay dos cursos de acción posibles y se dividen dos grupos de personas según cuál de los dos consideran que debe seguirse. Como ambos cursos de

acción son igualmente posibles dentro de la estructura de la situación, el diferendo sólo puede resolverse por la fuerza. Por supuesto, este elemento de fuerza podrá evidenciarse de muchas maneras distintas: ya sea por medio de un grupo que persuade al otro (y volvemos a la situación B); o a través de un sistema de reglas aceptadas por ambas partes con el fin de zanjar el diferendo (una votación, por ejemplo); o por la *última ratio*). Pero lo que es importante observar es que el elemento de fuerza se hallará presente en todos los casos.

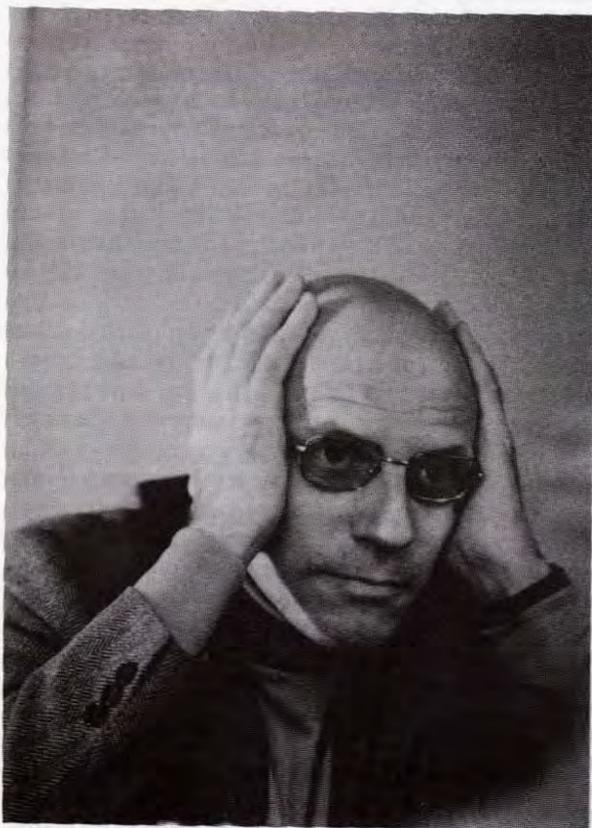
Sin duda la clase de sociedad que prefiere Rorty es aquella en donde se halla excluida la tercera solución, mas esto no deja de presentar dificultades diversas. La primera es que sencillamente no es posible oponer la fuerza a la persuasión, dado que la persuasión es una forma de fuerza. De esta manera, la discusión se desplaza hacia el análisis del modo de organización de la fuerza en una sociedad y de los tipos de fuerza acepta-

bles en una sociedad liberal. El segundo problema es que ni siquiera en la sociedad más libre puede eliminarse la fuerza física. Dudo de que Rorty defienda la persuasión como un método adecuado frente a un violador. Y las huelgas o las sentadas estudiantiles —acciones perfectamente legítimas en una sociedad libre— intentan lograr sus objetivos no sólo a través de la persuasión sino también forzando a sus antagonistas a ceder ante la violencia. Existen, por supuesto, muchos casos intermedios.

Por iguales razones tiendo a tratar de un modo diferente del de Rorty la distinción entre reforma y revolución. En mi opinión, el problema consiste en el desplazamiento del ámbito que posibilita una distinción semejante. Porque la idea clásica de revolución implica no solamente la dimensión de violencia destacada por Rorty sino también la idea de que esta violencia ha de dirigirse hacia una finalidad muy específica, la de otorgar un *nuevo fundamento* al orden social. Ahora bien, desde ese punto de vista soy un reformista, no porque mis metas sociales sean limitadas sino sencillamente porque no creo que la sociedad tenga algo parecido a un fundamento. No cabe duda de que Rorty estaría de acuerdo conmigo en este punto. Aún los acontecimientos que en el pasado *han sido llamados* revoluciones sólo han sido la sobredeterminación de una multiplicidad de reformas abarcativos de amplios aspectos de la sociedad, más de ninguna manera de la totalidad de los mismos. La idea de poner toda la sociedad patas para arriba carece de todo sentido (lo que no quiere decir que no se hayan hecho muchas cosas desagradables al intentar efectuar esta imposible operación). Pero si trato por un lado de reubicar la revolución al interior de la reforma, por el otro estoy muy a favor de reintroducir la dimensión de violencia al interior de la reforma. Un mundo en el que tuviera lugar una reforma sin violencia no es un mundo en el que quisiera vivir. Este podría ser ya bien una sociedad absolutamente unidimensional, en donde el ciento por ciento de la población estaría de acuerdo con cualquier reforma en particular, o una sociedad en donde las decisiones serían tomadas por un ejército de ingenieros sociales con el respaldo del resto de la población. Cualquier reforma conlleva un cambio del status quo, y en la mayoría de los casos esto perjudicará los intereses existentes. El proceso de reforma es un proceso de luchas, no un tranquilo armado de piezas. Y no hay en esto nada que lamentar. Es en este activo proceso de luchas donde se crean las habilidades humanas, es decir, los nuevos juegos del lenguaje. ¿Podríamos pensar por ejemplo cuál hubiera sido la identidad de los trabajadores sin las activas luchas en las que se vieron involucrados durante los primeros estadios de las sociedades industriales? Por cierto, muchas de las habilidades de los trabajadores esenciales para el proceso de democratización de las sociedades occidentales no se habrían desarrollado. Y puede decirse sin duda lo mismo respecto de todas las demás fuerzas sociales. De este modo, la “utopía” democrática radical que quisiera contraponer a la utopía liberal de Rorty no excluye los antagonismos y la división social sino que los considera en cambio como constitutivos de lo social.

Opino entonces que Rorty basa sus argumentos en cierto tipo de polarizaciones —persuasión/fuerza, reforma/violencia-revolución— que no sólo son simplistas sino que también son inconsistentes, pues porque el rol de lo positivo presupone la presencia de lo negativo

en su interior. Toda teoría del poder en una sociedad democrática ha de ser una teoría sobre las formas de poder compatibles con la democracia, no sobre la eliminación del poder. Y esto no resulta de cierta persistencia particular de una forma de dominación determinada sino del hecho incuestionable de que la sociedad, como bien sabe Rorty, no se halla estructurada como un rompecabezas y que, por lo tanto, resulta imposible evitar el choque entre exigencias y juegos de lenguaje diferentes. Tomemos el caso de los recientes debates en Estados Unidos relativos a la pornografía. Varios grupos feministas afirman que la pornografía agravia a las mujeres —algo con lo que no podría estar más de acuerdo—. Pero algunos de estos grupos han ido tan lejos como para solicitar leyes que permitan a toda mujer llevar ante los tribunales a los editores de material y avisos pornográficos. Esto ha dado pie a la objeción —que también comparto— de que tales acciones crearían una atmósfera intimidatoria que podría afectar la libertad de expresión. ¿Dónde debiera trazarse la línea entre lo pornográfico y lo que es expresión artística, por ejemplo? Obviamente, debe establecerse un equilibrio entre demandas antagónicas. Pero es importante enfatizar que este equilibrio no será resultado de haber hallado un punto de armonía mutua entre ambas demandas —en cuyo caso volveríamos a la teoría del rompecabezas—. No, el antagonismo de las dos demandas en ese contexto no puede ser erradicado, y el equilibrio consiste en limitar los efectos de ambas a fin de poder alcanzar una suerte de equilibrio social —algo muy distinto de una armonización racional—. Pero en este caso el antagonismo, aun siendo regulado y controlado socialmente, ha de subsistir bajo la forma de lo que podría denominarse una “guerra de posiciones”. Cada polo del conflicto gozará de cierto poder y ejercerá cierta violencia sobre el otro polo. El corolario paradójico de esta conclusión es que la existencia de la violencia y del antagonismo es condición indispensable para una sociedad libre. El antagonismo existe porque lo social no es una pluralidad de efectos emitidos desde un centro establecido de antemano, sino una



Michel Foucault, 1977

construcción pragmática surgida de muchos puntos de origen. Pero es precisamente por esta causa, porque existe la posibilidad ontológica de conflictos y desigualdades, que podemos hablar de libertad. Supongamos que nos desplazamos hacia la hipótesis opuesta, la que se halla contenida en la noción clásica de emancipación —es decir, una sociedad en la cual la violencia y los antagonismos hayan sido *totalmente* eliminados—. En esta sociedad solamente gozamos de la libertad spinoziana de ser conscientes de la necesidad. Esta es la primera paradoja de una comunidad libre: lo que constituye su condición de imposibilidad (la violencia) constituye al mismo tiempo su condición de posibilidad. Pueden eliminarse las formas particulares de opresión, pero existe libertad solamente en tanto el

logro de una libertad total constituya un horizonte en alejamiento constante. Como he afirmado en otra parte, una sociedad totalmente libre y una sociedad totalmente determinada serían exactamente una misma cosa. Pienso que la razón por la que Rorty no tiene entera consciencia de estas antinomias deriva de su insuficiente teorización acerca de lo que implica la noción de “persuasión” y de la oposición tajante que establece entre “persuasión” y “fuerza”.

III.

La persuasión es una noción esencialmente impura. No es posible persuadir sin emplear la otra cara de la persuasión —es decir, la fuerza—. Uno puede hablar de la fuerza de persuasión, pero nunca diría que lo han persuadido en cuanto a la exactitud del teorema de Pitágoras. Este último simplemente es demostrado, sin que exista necesidad alguna de persuadir. Pero tampoco puede decirse sin más que la persuasión es *reductible* a la fuerza. La persuasión es el ámbito de lo que Derrida denominaría un “himeneo”. Es el punto en el cual las “razones” y las “causas” de una creencia constituyen un todo inseparable. La adopción de un nuevo paradigma —en términos kuhnianos— es un buen ejemplo de lo que entiendo por esto. Una multitud de pequeñas razones/causas que van desde dificultades teóricas hasta adelantos técnicos en las herramientas de la investigación científica van sobredeterminándose mutuamente, determinando la transición de la ciencia normal a la ciencia revolucionaria. Y por las razones que he expuesto anteriormente —y que de algún modo también se hallan claramente presentes en el planteo de Kuhn— esta transición no es un abandono indiferente e indoloro sino que conlleva la represión de otras posibilidades: es resultado de una lucha. Evidentemente, esto se ve más claro cuando nos referimos al campo político-ideológico. Ahora, como sostenemos Chantal Mouffe y yo en *Hegemonía y estrategia socialista*, en nuestra tradición política hay un nombre que se refiere a esta peculiar operación llamada persuasión, la cual sólo se constituye por medio de la inclusión dentro de sí de su violento contrario: este nombre es “hegemonía”. Remito a nuestro trabajo para todos los aspectos concernientes a la genealogía del concepto de hegemonía desde los socialdemócratas rusos hasta Gramsci, para sus características estructurales y para sus formas de articulación teórica con el proyecto de una democracia radical. Aquí solamente quisiera destacar algunos aspectos relevantes para la presente discusión. El más importante de ellos es que la “hegemonía” es el campo discursivo dentro del cual el fundacionalismo se fue desintegrando dentro de la historia del marxismo. Lo que se había presentado hasta ese momento como consecuencia necesaria de un desarrollo endógeno determinado por la contradicción entre el desarrollo de las fuerzas productivas y las relaciones de producción existentes devino, yendo de Lenin a Gramsci, el resultado de un proceso contingente de articulación política en un conjunto abier-

to de elementos con identidades puramente relacionales. Es decir que la Historia no era un objeto discursivo válido porque no tenía correspondencia con ningún objeto unificado a priori. Lo único que teníamos en nuestro haber era una sucesión discontinua de bloques hegemónicos, la que no se hallaba gobernada por ninguna lógica que se pudiera captar racionalmente —fuera ella teleológica, dialéctica o causal—. Así como en la relación entre el deseo que pretendo suprimir —en el ejemplo de Davidson— y la decisión de suprimirlo, no hay aquí ningún tipo de conexión interna. Por otra parte, sí se encuentra aquí una importante dialéctica entre necesidad y contingencia que debe ser detectada. Si cada uno de los elementos intervinientes en un bloque hegemónico tuviera una identidad propia, sus relaciones con todos los demás elementos serían meramente contingentes; pero si, en cambio, la identidad de cada elemento es contingente respecto de sus relaciones con los otros, tales relaciones serán absolutamente necesarias *si* ha de mantenerse la identidad.

El problema que ha de discutirse ahora es el de la lógica interna de esta operación hegemónica, lógica que subyace al proceso de persuasión. Nos aproximaremos a la

misma por medio del análisis de diversas cuestiones que pueden ser pensadas como resultado de las transformaciones que han tenido lugar en la teoría contemporánea. Comencemos con el ejemplo de Wittgenstein de la regla que gobierna la secuencia de una serie numérica. Digo 1, 2, 3, 4, y le pido a un amigo que continúe: la respuesta espontánea sería decir 5, 6, 7, y así sucesivamente. Pero puedo decir que la serie que tengo en mente no es ésta sino 1, 2, 3, 4, 9, 10, 11, 12, etc. Mi amigo piensa ahora que ha entendido y procede en consecuencia, pero puedo decir que la serie sigue sin ser la que tengo en mente, y así sucesivamente. La regla que gobierna la serie puede cambiarse indefinidamente. Como diría Lewis Carroll, todo depende de quién manda. Ahora cambiemos ligeramente el ejemplo. Supongamos que estamos hablando de un juego en el cual el jugador A comienza una serie y el jugador B tiene que seguirla del modo que quiera, teniendo en cuenta que hay en ella alguna regularidad visible. Ahora bien, cuando vuelve a ser el turno de A, tiene que inventar una nueva regla que toma por punto de partida la serie que ha dejado B, y así sucesivamente. Al final, el perdedor es aquel que halla todo este asunto tan complicado que no puede llegar a imaginar otra regla nueva. Los corolarios que se siguen de este ejemplo son los siguientes: (a) que no hay ninguna regla última: siempre se la puede subvertir; (b) que dado que puede llegar a participar del juego un número indefinido de jugadores, la regla que gobierna la serie se encuentra esencialmente amenazada —empleando la expresión de Rorty, es *radicalmente contingente*—; (c) que la identidad de cada uno de los números individuales presentes dentro de la serie es enteramente relacional; ella es dada solamente por la posición estructural del número dentro de la regla que hegemoniza la serie en ese momento, y cambiará con la formulación de una nueva regla. Considero importante esto porque el proceso de persuasión es expuesto a menudo como una persona con una creencia A que se presenta con una creencia B más la indicación del corrimiento de una a la otra. Las cosas nunca pasan de este modo. Lo que ocurre es que hay nuevos elementos que entran en escena y que la regla vieja no es apta para hegemonizarlos —como si, por ejemplo, se introdujera en nuestra serie una serie de números aparentemente caótica y el desafío consistiera en encontrar una regla coherente que fuera compatible con el nuevo estado de las cosas. A menudo se acepta la nueva regla no porque interese de por sí sino justamente por ser *una* regla, porque introduce un principio de coherencia e inteligibilidad frente a un aparente caos. En la confusa situación italiana de principios de los años '20 muchos liberales aceptaron el fascismo, no porque les interesara particularmente sino porque existía una explosiva situación social que era a la vez inconcebible e incontrolable en el marco del sistema político tradicional, y el fascismo aparecía como el *único* discurso coherente que podía lidiar con los nuevos y caóticos acontecimientos. Si el liberalismo hubiera querido —pero no lo quiso— presentarse a sí mismo como un discurso hegemónico alternativo, articulador de los nuevos elementos, habría podido

hacerlo únicamente transformándose a sí mismo. Entre el liberalismo de 1905 y el liberalismo de 1922 no hay más que “parecidos familiares”. Esto es así porque, entre otras razones, el último debería ser antifascista, lo cual implicaba abordar una nueva serie de problemas que transformaban el campo discursivo de manera radical. Por esta razón no coincido con la aserción de Rorty de que nos es posible ser *solamente* liberales, de que nuestro “nosotros” ha alcanzado un punto que no requiere ninguna transformación posterior. Aun si queremos seguir siendo liberales *siempre* tendremos que ser algo más. El liberalismo no puede existir sino como un intento hegemónico dentro del proceso de articulación —como resultado del carácter radicalmente relacional de toda identidad—. Considero que, en este punto, Rorty no ha sido lo suficientemente historicista.

Es también en este punto —corriéndonos de Wittgenstein hacia Derrida— en donde la deconstrucción se vuelve de capital importancia para una teoría de la política. Derrida ha mostrado la esencial vulnerabilidad de todo contexto:

“Todo signo, lingüístico o no lingüístico, hablado o escrito (en el sentido corriente de esta oposición), en

una unidad pequeña o grande, puede ser *citado*, puesto entre comillas; al hacerse esto, él puede romper con todo contexto dado, engendrando una infinidad de nuevos contextos en modo absolutamente ilimitable. Esto no implica que el marco lingüístico sea válido fuera de un contexto sino que, por el contrario, sólo hay contextos sin centros de anclaje (*anchorage*) absolutos. Esta citacionalidad, esta duplicación o duplicidad, esta iterabilidad de la marca no es un accidente ni una anomalía, es ese (normal/anormal) sin el cual un signo no podría tener siquiera una función denominada "normal". ¿Qué es lo que sería una marca lingüística que no pudiera citarse? ¿O un signo cuyos orígenes no se hayan perdido por el camino?" (*Signature*, 12).

Ahora, ¿qué dice esta cita sino que todo contexto es esencialmente abierto y vulnerable, que el hecho de haberse elegido una de las posibilidades en vez de las demás es un hecho puramente *contingente*? Si la elección no se halla *determinada* por la estructura, esto es verdaderamente una operación hegemónica, una decisión esencialmente *política*.

Con estas distinciones en mente, regresemos ahora al texto de Rorty. El primer aspecto de su utopía liberal con el que quisiera discrepar es el de la división tajante entre lo público y lo privado. Por supuesto, no es que pretenda retornar a alguna "teoría mayor" que abarcaría a ambos términos. La razón de mi desacuerdo se opone por completo a esto: Rorty ve como necesariamente unidas muchas cosas que para mí son radicalmente discontinuas y que no se mantienen juntas sino por medio de articulaciones contingentes. ¿Es el terreno de la realización personal de sí mismo realmente un terreno *privado*? Así lo sería si tal realización de sí mismo tuviera lugar en un medio neutro en donde los individuos pudieran buscar sin impedimento alguno la realización de sus propias metas. Pero este medio es evidentemente un mito. La mujer que busque su realización individual se encontrará con obstáculos conformados como reglas orientadas en sentido masculino que limitarán sus aspiraciones y posibilidades *personales*. Las luchas feministas que propendan al cambio de esas reglas han de construir un "nosotros" plural *diferente* del "nosotros" de la ciudadanía pública abstracta, pero el espacio que crean estas luchas —recuérdese la máxima "lo personal es político"— ha de ser en igual medida un espacio público y comunitario como un espacio de intervención de los partidos políticos y de disputas eleccionarias. Y sin duda puede decirse lo mismo respecto de toda lucha que comience como consecuencia de la existencia de las normas sociales, los prejuicios, las limitaciones y demás que frustran la realización de sí de un individuo. Hallo la *fuerza* de una sociedad democrática en la multiplicación de estos espacios públicos y su *condición* de existencia en el reconocimiento de la pluralidad y la autonomía. Este reconocimiento está basado en la *discontinuidad* básica que existe entre aquellos espacios sociales; a su vez, el carácter básico de estas discontinuidades posibilita su preciso contrario: la articulación contingente —hegemónica entre ellas en lo que podría

de la utopía liberal de Rorty. La utopía de Rorty consiste en un espacio público limitado a funciones mínimas —como para todo buen liberal— y en una esfera privada en la cual los agentes individuales van en busca de sus propios fines. Este sistema bien puede ser reformado y mejorado, pero uno tiene la impresión de que tales mejoras son algo semejante a mejorar una máquina diseñando un modelo mejor, y no resultado de las luchas. El antagonismo y la violencia tampoco desempeñan un papel positivo o negativo porque están sencillamente ausentes por entero del análisis. Para mí, una sociedad radicalmente democrática es una sociedad en la cual existe una pluralidad de espacios públicos, constituidos en torno de cuestiones y demandas específicas y estrictamente autónomos entre sí, que infunde en sus miembros un determinado sentido cívico como ingrediente capital para su identidad *en tanto* individuos. A pesar de la pluralidad de estos espacios, o más bien como consecuencia de ello, se va creando una difusa cultura democrática, la cual otorga una identidad específica a la comunidad. Dentro de esta comunidad las instituciones liberales —el Parlamento, la selecciones, la división de poderes— son conservadas, pero son ellas un espacio público, no el espacio público. No solamente no se excluye el antagonismo en una sociedad democrática sino que el antagonismo es condición inherente a la institución de esa sociedad. Los términos "democracia liberal burguesa" constituyen para Rorty un todo indivisible; para mí sólo hay entre ellos una articulación contingente. En tanto socialista, estoy dispuesto a luchar contra el capitalismo por la hegemonía de las instituciones liberales; y en tanto creyente de estas últimas, estoy dispuesto a hacer todo aquello que esté a mi alcance para tornarlas compatibles con todo el campo de los espacios públicos democráticos. Veo esta compatibilidad, empero, como una construcción hegemónica, no como algo garantizado desde un comienzo. Pienso que gran parte de la historia del siglo XX puede explicarse por medio de dislocaciones en la articulación de los tres componentes recién mencionados. Las instituciones liberales (dejemos el capitalismo aparte) no han prosperado en los países del Tercer Mundo, y el registro de los intentos (si así puede decirse) de articular socialismo y democracia en los países del bloque oriental sencillamente es pasmoso. Si bien mis preferencias se dirigen hacia la sociedad socialista-democrática-liberal, para mí es claro que, si bajo ciertas circunstancias me veo forzado a elegir uno de los tres, mis preferencias siempre irán hacia la democracia. (Por ejemplo, si en un país del tercer mundo tengo que elegir entre, por un lado, un régimen liberal corrupto y represivo, en el que las elecciones son una farsa manipulada por bandas clientelistas, y con nula participación de las masas; y, por el otro, un régimen nacionalista militar proclive a la reforma social y la auto-organización de las masas, he de preferir este último. Toda la experiencia que he recogido muestra que, mientras en algunos casos el segundo tipo de régimen puede —con muchas dificultades— conducir a una creciente libera-

afirmar a la vez que el universalismo es un léxico, un juego de lenguaje que ha sido construido en algún punto por agentes sociales específicos y que ha devenido una parte cada vez más importante de nuestros valores y de nuestra cultura. Es un producto histórico *contingente*. El universalismo tuvo su origen en el discurso religioso (todos los hombres son iguales ante Dios), bajó a la Tierra por obra de la Ilustración y se ha ido generalizando a relaciones sociales cada vez más extendidas por medio de la revolución democrática de los dos últimos siglos.

La reconfiguración historicista del universalismo tiene, en mi opinión, dos importantes ventajas políticas por sobre su versión metafísica, las que, lejos de debilitarlo, ayudan a su vigor y radicalización. La primera es un efecto liberador: los seres humanos comenzarán a verse progresivamente a sí mismos como exclusivos autores de su mundo. La historicidad del Ser ha de volverse más evidente. Si las personas piensan que Dios o la Naturaleza han fabricado el mundo tal como es, tenderán a considerar su destino como inevitable. Pero si el Ser del mundo que habitan es únicamente el resultado de los discursos y léxicos contingentes que lo constituyen, soportarán su destino con menos paciencia y tendrán una mejor oportunidad de devenir "poetas vigorosos" *políticos*. La segunda ventaja es que la percepción del carácter contingente de los valores universalistas nos volverá a todos más conscientes de los peligros que los amenazan y de su posible extinción. Si llegamos a creer en esos valores, la consciencia de su historicidad no nos volverá más indiferentes a ellos sino que, por el contrario, hará de nosotros ciudadanos más responsables y mejor preparados para participar en su defensa. De esta manera, el historicismo ayuda a quienes creen en esos valores. A su vez, para quienes *no* creen en ellos, ningún argumento racionalista tendrá jamás el menor efecto. Lo dicho me lleva a un último punto. Ese doble efecto —el incremento de la liberación de los seres humanos por medio de una imagen más asertiva de sus capacidades, el incremento de la responsabilidad social por medio de la conciencia de la historicidad del Ser— es la más importante de las posibilidades, es una posibilidad radicalmente *política*, que nos presenta hoy el pensamiento contemporáneo. El discurso metafísico de Occidente está llegando a un fin, y la filosofía, envuelta en sus tinieblas, nos ha realizado, a través de los grandes nombres de la historia, un último servicio: la deconstrucción de su propio terreno y la creación de las condiciones de su propia imposibilidad. Pensemos, por ejemplo, en los indecibles de Derrida. Una vez que la indecibilidad ha alcanzado el terreno mismo, una vez que la organización de un campo determinado se encuentra gobernada por una decisión hegemónica —hegemónica por no estar objetivamente determinada, pues también era posible tomar decisiones diferentes— llega a su fin el reino de la filosofía y comienza el reino de la política. Han de habitar este reino discursos de un tipo diferente, discursos tales como las "narraciones" de Rorty, que tienden a *construir* el mundo sobre las bases de una indecibilidad radical. Pero no me agrada el

llamarse algo así como un sentido comunitario global, un sentido común democrático. Vemos aquí la segunda paradoja de la comunidad: ella debe ser *esencialmente* inasequible para volverse posible en sentido pragmático. ¿Qué sucede, pues, con lo privado? Es una categoría residual, limitada a aquellos aspectos de nuestra actividad en los que nuestros objetivos no están interferidos por ninguna barrera social estructural, en los que el cumplimiento de los mismos no requiere de la constitución de una comunidad combativa, de un "nosotros". Entonces, como vemos, los términos clásicos del problema se encuentran desplazados; no se trata ya de impedir que un espacio público invada el espacio de los individuos privados, puesto que deben constituirse los espacios públicos de manera tal que permitan la realización de las metas individuales. Pero es condición para una sociedad democrática que estos espacios públicos sean plurales: una sociedad democrática sin duda es incompatible con la existencia de solo un espacio público. Lo que deberíamos tener es un "republicanismo cívico" múltiple.

Resulta evidente que mi idea acerca de una sociedad democrática se diferencia en aspectos fundamentales

de la utopía liberal de Rorty. La utopía de Rorty consiste en un espacio público limitado a funciones mínimas —como para todo buen liberal— y en una esfera privada en la cual los agentes individuales van en busca de sus propios fines. Este sistema bien puede ser reformado y mejorado, pero uno tiene la impresión de que tales mejoras son algo semejante a mejorar una máquina diseñando un modelo mejor, y no resultado de las luchas. El antagonismo y la violencia tampoco desempeñan un papel positivo o negativo porque están sencillamente ausentes por entero del análisis. Para mí, una sociedad radicalmente democrática es una sociedad en la cual existe una pluralidad de espacios públicos, constituidos en torno de cuestiones y demandas específicas y estrictamente autónomos entre sí, que infunde en sus miembros un determinado sentido cívico como ingrediente capital para su identidad *en tanto* individuos. A pesar de la pluralidad de estos espacios, o más bien como consecuencia de ello, se va creando una difusa cultura democrática, la cual otorga una identidad específica a la comunidad. Dentro de esta comunidad las instituciones liberales —el Parlamento, la selecciones, la división de poderes— son conservadas, pero son ellas un espacio público, no el espacio público. No solamente no se excluye el antagonismo en una sociedad democrática sino que el antagonismo es condición inherente a la institución de esa sociedad. Los términos "democracia liberal burguesa" constituyen para Rorty un todo indivisible; para mí sólo hay entre ellos una articulación contingente. En tanto socialista, estoy dispuesto a luchar contra el capitalismo por la hegemonía de las instituciones liberales; y en tanto creyente de estas últimas, estoy dispuesto a hacer todo aquello que esté a mi alcance para tornarlas compatibles con todo el campo de los espacios públicos democráticos. Veo esta compatibilidad, empero, como una construcción hegemónica, no como algo garantizado desde un comienzo. Pienso que gran parte de la historia del siglo XX puede explicarse por medio de dislocaciones en la articulación de los tres componentes recién mencionados. Las instituciones liberales (dejemos el capitalismo aparte) no han prosperado en los países del Tercer Mundo, y el registro de los intentos (si así puede decirse) de articular socialismo y democracia en los países del bloque oriental sencillamente es pasmoso. Si bien mis preferencias se dirigen hacia la sociedad socialista-democrática-liberal, para mí es claro que, si bajo ciertas circunstancias me veo forzado a elegir uno de los tres, mis preferencias siempre irán hacia la democracia. (Por ejemplo, si en un país del tercer mundo tengo que elegir entre, por un lado, un régimen liberal corrupto y represivo, en el que las elecciones son una farsa manipulada por bandas clientelistas, y con nula participación de las masas; y, por el otro, un régimen nacionalista militar proclive a la reforma social y la auto-organización de las masas, he de preferir este último. Toda la experiencia que he recogido muestra que, mientras en algunos casos el segundo tipo de régimen puede —con muchas dificultades— conducir a una creciente libera-

IV.

lización de sus instituciones, no tiene lugar igual proceso en el primer caso; éste es sólo un callejón sin salida).

Por último, quisiera abordar las dos posibles objeciones postuladas por Rorty respecto de su argumento (ver *supra*) y sus respuestas a ellas. Con respecto a la primera objeción, pienso que Rorty tiene entera razón y nada tengo que agregar. Pero en el caso de la segunda, siento que la respuesta de Rorty es innecesariamente defensiva y que es posible elaborar su argumento de mejor manera. Lo formularía de este modo. La cuestión es si el abandono del universalismo socava el fundamento de una sociedad democrática. Mi respuesta es: sí, sostengo este argumento en su totalidad. Sin un universalismo amplio —la idea de *derechos humanos*, por ejemplo— es imposible concebir una sociedad verdaderamente democrática. Pero en absoluto es necesario, para sostener esto, arrastrarse dificultosamente por entre el racionalismo de la Ilustración o la "comunicación libre de dominación" de Habermas. Basta con reconocer que la democracia necesita del universalismo sin dejar de

nombre "ironista" —porque evoca toda suerte de imágenes humorísticas— para este poeta vigoroso político. Por el contrario, alguien que frente a Auschwitz tiene la fuerza moral de admitir la contingencia de sus propias creencias en vez de buscar refugios en mitos religiosos o racionalistas es, creo, una figura profundamente trágica y heroica. Sería éste un héroe de nuevo tipo, no del todo creado aún por nuestra cultura, más un héroe cuya creación es absolutamente necesaria si nuestra época ha de vivir de acuerdo con sus posibilidades más radicales y estimulantes.

Notas:

1. **Contingency, Irony, and Solidarity**. Editado en castellano: Barcelona, Paidós, 1991 (traducción de Alfredo E. Sinnot). Las citas textuales han sido tomadas de dicha edición

→ **Ernesto Laclau** es historiador. Profesor de filosofía en la Universidad de Essex. Es autor de *Hegemonía y estrategia socialista* y de *Nuevas reflexiones sobre la revolución de nuestros tiempos*.

♦ Las fotografías que ilustran este artículo son de Irving Penn, Carl Van Vechten, Jean-François Miquel y Michèle Brancilbon.

Estética y tragedia

Las carreras de caballos son un espectáculo de gran belleza. Pero el buen aficionado, aunque se nutra de esa belleza y esté lejos de ser inmune a su atractivo —ella constituye parte de la pasión— no se limita a serlo por un mero impulso esteticista. El tipo de acólito al turf que es transportado por la admiración cromatística y/o la especulación filosófica (actitudes que encarna, por ejemplo, Fernando Savater en sus escritos sobre turf) horrorizan al burrero: de hecho, el burrero reserva un frío desprecio, a veces una cortés pero helada ironía a aquel visitante esporádico del hipódromo que sostenga, aun de buena fe, acudir porque “le gusta el espectáculo”. Entre burreros, la charla sobre los prodigios escultóricos de uno y otro pingo sería minusvalorada como una retórica blandengue. Quizás tenga que ver con los códigos de pudor masculino. Pero la verdadera razón, creo, va más allá (tampoco debe buscársela en la preeminencia del azar, el aspecto puramente lúdico del turf: todo carrerista auténtico estimaría sacrílega la equiparación del turf con, por ejemplo, la ruleta o la lotería). Otra es la opinión de Ezequiel Martínez Estrada: “Lo que el jugador ve es la punta de la fila, el lugar que en el conjunto ocupa su dinero. De manera que la fiesta sublime se reduce a lo que pudiera ser un juego sobre una mesa con caballitos de plomo”. Y sin embargo, algunas líneas más abajo, el autor de *La cabeza de Goliath* se contradice —cosa nada rara en él— al reconocer que “el jugador que juega a las carreras de caballos es llevado al hipódromo por un destino muy complejo, no únicamente el destino del jugador, que puede ser indistintamente satisfecho en una ruleta o con un mazo de naipes”.

Las carreras son otra cosa. Transitan por lo que Cioran llamaría *el ecuador de la sangre*. Además de una pasión conforman una experiencia trágica. Puesto que una carrera es portadora de la fortuna o de la desgracia, del placer orgiástico de la victoria o del hondón de la derrota, de la vida o de la muerte.

Caballos

Los primeros que pisaron estas tierras los trajo Pedro de Mendoza en 1535, y cuando los indios destruyeron el fuerte que entonces era Buenos Aires la caballada huyó, dispersándose por la pampa. Los que hoy compiten en las pistas son los descendientes de aquellos caballos libres que partieron al galope, filtrados por un proceso genético complejo que condensa en el pura sangre de carrera las mejores cualidades equinas: velocidad, resistencia, espíritu de lucha. Los grandes haras —el Santa María de Ararás; Las Ortigas, el más antiguo, cuna de Yatasto y Arturo A.; el Ojo de Agua; el Abolengo; La Biznaga —están situados en la pradera húmeda de la provincia de Buenos Aires: allí, en esos vastos pastizales corretea el potrillo hasta que, ya domado, se lo traslada, a los dos años, al stud, aledaño a alguno de los hipódromos, en los que correrá hasta que tenga seis o siete años... para después volver al haras integrándose a esa actividad que tiene algo de alquimia y que es la reproducción del caballo de carrera: su vida promedio oscila en los veinte años, y es enterrado —cerrándose el ciclo— bajo los verdes campos escenario de su inicial libertad.

El primer hipódromo que tuvo Buenos Aires fue el de Belgrano, situado en la actual esquina de Pampa y Melián (1857). Palermo, construido en lo que alguna vez fue la llamada Chacra de los Jesuitas, se inauguró el 7 de mayo de 1876. En 1884 lo hizo, con la presencia de Dardo Rocha, el de La Plata. Y un día de diciembre de 1935, tras un demorado proceso de construcción que duró diez años, el de San Isidro, tenido por ciertos expertos internacionales como uno de los más hermosos del mundo. La primera carrera la ganó —no podía ser de otra manera— Irineo Leguisamo con el caballo Macanudo.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahra.com.ar

Agón: el hombre sabio

Para Huizinga, el juego es siempre una creación cultural, a través de la cual el hombre puede derrotar la monotonía, el determinismo, la ceguera y la brutalidad que caracterizan a la naturaleza. Por la vía del juego, el hombre aprende a construir un orden, a concebir una economía, a establecer una equidad.

Los juegos pueden basarse en la competición y el cálculo (*agón*) o en el azar (*alea*). El *agón* predomina

AGON O EL TURF COMO UNA DE LAS B

**EL PURA SANGRE, EL JOCKEY Y
LOS BURREROS COMPONEN LA
ARISTOCRACIA DE LOS
HIPÓDROMOS. JINETE Y
CABALLO FORMAN EL CENTAURO
MODERNO, LOS DEMÁS SON
TESTIGOS DE LA CURVA Y LA
RECTA FINAL. LA COMPETENCIA
NO ES PARA ELLOS UN
ENTRETENIMIENTO ESTÉTICO
SINO LA INICIACIÓN SEMANAL A
LA TRAGEDIA DEL JUEGO.**



Orson Welles, 1979

CONSIDERADO COMO BELLAS ARTES

Alvaro Abós



Orson Welles, 1946

en los torneos, en los cotejos organizados según ciertas reglas y que permitan a los jugadores obtener su fin lúdico mediante la destreza física o mental. Cuando prevalece el *alea*, el resultado del juego no depende de una decisión del jugador: se trata de triunfar sobre un único adversario, el destino. Frente al *agón* importan el trabajo, la paciencia, la habilidad, la calificación. El *alea* desprecia la regularidad o el entrenamiento y privilegia la corazonada, cierto signo misterioso de imprecisa procedencia. En el *agón* se reivindica la responsabilidad, en el *alea* se dimite de ella.

Por supuesto, turf es *agón*. El aficionado es un estudioso. En los momentos previos a la carrera, cuando los caballos cumplen el ritual paseo preliminar, cualquier tribuna tiene un aire de biblioteca. La elección del caballo surge de una evaluación compleja en la que inciden el linaje, los aprontes, la trayectoria del caballo, el estado de la pista (seca o barrosa), el aspecto que ese día presenta el animal, los méritos del jockey, la distancia sobre la que se corre, el peso adjudicado a cada competidor, para no citar sino algunos factores determinantes. Todo ello se articula en combinaciones que deben ser cuidadosamente consideradas. Si la cancha está pesada, por ejemplo, no sólo importan los antecedentes del caballo como barrero, sino los del padre, la madre o los abuelos. Las últimas carreras deben ser estudiadas no meramente por el resultado que el caballo obtuvo sino tomando en cuenta los rivales, el desarrollo y el contexto climático.

La operación de apostar a un caballo puede ser para un novato algo tan banal como elegir un número del uno al diez, o escoger la chaquetilla cuyos colores más le agraden. Pero, para el burrero, es una decisión de alta complejidad, en la cual el *pálpito* sólo subyace en el fondo de una intrincada red de operaciones científicas. A apostar, como a pintar un cuadro o descifrar un logaritmo, no se nace sabiendo; se aprende a lo largo de una extensa travesía por el método del ensayo y error. La memoria, la experiencia, la rigurosa exploración de posibilidades son las variables de un arduo proceso intelectual.

Arborescencia hípica

En 1981 se inauguraron los primeros locales de apuestas fuera del hipódromo y la actividad hípica se multiplicó. En lugar de las tradicionales reuniones de sábado y domingo, ahora hay carreras cada día en alguno de los hipódromos del área bonaerense. La cantidad de espectadores que concurren ha bajado mucho y difícilmente se supere la cifra de 7.000, muy lejos de la época de oro, cuyo record lo ostenta aquel legendario domingo de 1952 en que Branding derrotó a Yatasto en San Isidro: 102.000 espectadores.

La necesidad neurótica de las masas urbanas de sumergirse en los juegos de azar, además de una inflación en la cantidad de loterías, sorteos de todo tipo, e introducción de nuevos juegos populares como el bingo, ha aumentado la actividad hípica con el resultado de una superexplotación de la caballada: típica argucia capitalista cuya descripción técnica (espantosa) es *optimización de los recursos para satisfacer la ampliación de la demanda*.

Para el burrero de ley, la multiplicidad de las reuniones ha roto la ritualidad dominguera (o sabatina) que investía el sistema anterior. De allí que la aristocracia burrera siga frecuentando el hipódromo sólo los fines de semana. Obviamente, jugar en un local de apuestas es un sacrilegio. Estos recintos, dotados con un circuito cerrado de TV que transmite la carrera, son lugares grises, de una tristeza infinita, en los que la sustitución de la carnalidad equina por su sucedáneo electrónico rebaja la pasión lúdica a una mera obsesión de lucro. En ellos se pierde la circularidad de movimientos que caracteriza el desplazamiento de los aficionados en el hipódromo, circularidad cargada de significados: de la pista donde se lleva a cabo el paseo preliminar y la carrera, al *padock* para ver montar a los jockeys, al pabellón de apuestas. Un local de apuestas es al hipódromo lo que un torvo burdel es a uno de aquellos music-hall llenos de luz y movimiento que pintaba Toulouse-Lautrec.

Día negro

El 3 de noviembre de 1918 el campeón Botafogo, vencedor de la Triple Corona, caía derrotado ante una multitud incrédula por el modesto tordillo Grey Fox. No era Botafogo el primer *Caballo del Pueblo* (lo había

precedido, en 1904, Old Man, lo seguirían Macón en 1925, Mineral en 1931 y Payaso en 1932), pero inauguraba una tradición que luego seguirían otros caballos amados: la del *día negro*. En la trayectoria de estos animales superiores hubo un minuto fatal: fueron derrotados por adversarios menores, eternos segundones que, aprovechando la momentánea defección del elegido, se alzaron con una victoria furtiva. No era la caída del ídolo sino solamente un traspíe fugaz, pronto superado por nuevos triunfos. Lejos de abolir el aura que ornaba al centauro ungido por la gloria, la emergencia de aquella inesperada debilidad lo tornaba más cercano, fusionándolo en un vínculo emotivo aun más estrecho con sus seguidores. El caballo amado no era de la pura materia del bronce sino tan vulnerable como cualquiera de nosotros.

Botafogo, dos semanas después, se tomó cumplida revancha y dejó a cien metros a su ocasional vencedor. En 1949 llegó a las pistas un alazán muy alto de impresionante estampa, descendiente de Embrujado y nieto del patriarca Congreve: se llamaba Penny Post, y su jinete vestía las sedas rojiblancas del stud La Giralda. Pronto se alzó con todos los clásicos y con el corazón de los aficionados. También Penny Post tuvo su tarde fatídica: en el Pellegrini del '49, su jockey Osvaldo Pellegrino, promediando la recta final y eufórico ante el seguro triunfo, se alzó sobre la montura y tiró la gorra. El gesto desacomodó al animal y trabó su marcha, y el veterano Rubén Quinteros, un jinete que se las sabía todas, exigió a fondo a Cruz Montiel que postergó al *crack* sobre la raya.

Luego le llegaría el turno al zaino Yatasto, que se cansó de aplastar rivales con la monta primero de Juan Contreras y luego del Pulpo Leguisamo. La *tarde negra* de este popular caballo acaeció durante el Pellegrini del '52, cuando un fino alazán dorado de nombre Branding, que luego no pudo revalidar la hazaña, sorprendió en un renuncio al monstruo de las pistas.

Legui viejo

El turf, a pesar de los cambios sociales que han disminuido drásticamente la afluencia masiva a los hipódromos, sigue teniendo cierto peso social. Entre jinetes, cuidadores, criadores, vareadores, empleados de hipódromos, cronistas y demás personas vinculadas a la práctica, más sus familias, unas 300.000 personas viven de esta actividad que se lleva a cabo en los 18 hipódromos en funcionamiento en el país.

Más allá de esa sociología elemental, el turf ha sido productor de usos y costumbres, introductor de expresiones habituales en el habla cotidiana ("doblar el codo", "cruzar la raya", "pagar dos pesos", "una fija", "la recta final"), origen de personalidades carismáticas como la de Leguisamo o de mitos populares como el de los grandes caballos campeones, y también fuente de inspiración para la música popular ciudadana: son aproximadamente cincuenta los tangos de tema turfístico, algunos tan conocidos como *Leguisamo solo*, de Modesto Pavero, cantado profusamente por Carlos Gardel, *Volvió Legui*, *Legui viejo*, *Salvame Legui*, *No va más* y un largo etcétera. ¿Quién no recuerda aquel lamento tanguero —*Maldito seas, Palermo*— que atestigüa la fusión del turf y el tango como dos ramas siempre unidas de la inspiración popular rioplatense?

Jinetes

Cuando los caballos enfilan la recta final echando el resto para alcanzar el disco, las tribunas atruenan con sus gritos. Es el climax. ¿Qué gritan los burreros? No el nombre del caballo sino el del jinete, como si se quisiera cargar ese aliento —por algo se lo denomina *hacer fuerza*— con un contenido que va más allá de la descarga nerviosa, adjudicándole una utilidad añadida, la de incrementar la energía del jinete cuyo brazo fuerte, por la vía de la fusta, sostiene la velocidad del pingo.

La importancia del jockey en el turf es superlativa, en todas las dimensiones. En la técnica de las carreras de caballos, a sus conocimientos profesionales, pericia y coraje se atribuye buena parte del éxito de un animal. Un matungo puede ganar si lo dirige una muñeca de oro, un *crack* puede fracasar si es torpe, distraído o medroso el jockey.

En la mitología turfística, los jockeys son figuras tan queridas —a veces, lo que viene a ser lo mismo, tan

odiadas— como los caballos. Sus nombres, sus características físicas y sus maneras de montar forman parte del acervo evocativo que está en la base de la cultura burrera, hecha de un entramado de memorias y estirpes, de un flujo de vivencias experimentadas a lo largo de la propia vida turfística que el tiempo depura y galvaniza. Los ases del presente —un Valdivieso, un Herrera, por cierto un chileno y un peruano, extranjeros como los goleadores de hoy (¿decadencia?)— son valorados en función del cotejo de memorias que se proyectan en el film mental del aficionado, y allí compiten con las sombras —pero, extrañamente vivas— del pasado. El burrero está apesado en los laberintos de su memoria no solamente porque en ese relato fabuloso se ha cristalizado su pasión, sino porque en él encuentra la fuente de su saber permanentemente renovado, revalidado en el desafío que supone cada nueva apuesta. Vivir, decía René Char, es obstinarse en concluir un recuerdo, y ello vale también para el turf, donde de cada carrera vivida —ganada o perdida— nace una carrera a enfrentar mañana, y así hasta que la pasión concluya. La historia del turf es la historia de los grandes jinetes, desde Máximo Acosta a la jocketa (¿signo de los tiempos!) Marina Lascano. El más grande: Irineo Leguisamo, que debutó allá por 1922 y cruzó el disco triunfante en más de 3.000 carreras. Un record que no es nada comparado con el que ostenta el inglés Lester Piggot, con más de 8.000 victorias en los hipódromos de todo el mundo. Claro que Piggot no lo conoció a Gardel ni inspiró tango alguno.

Junto a Legui, una pléyade de jockeys inolvidables: Elías Antúnez, el Yacaré; Juan Pedro Artigas, Pelusa, caído para siempre en las pistas; Salvador Di Tomaso, el Tano, también muerto en su ley, lo mismo que Raúl Recavarren; el longilíneo Tomasito Mucklow; Oscar "Pocho" Nardi, de quien los aficionados sospechaban que "tiraba al bombo" algunas de sus montas, pero cuya muñeca maestra era imposible no admirar; los hermanos Héctor "Pulguita" y Ramón Cifardini, y algo más cerca, Cayetano Sauro y Aníbal "Brazo Fuerte" Etchart, sin olvidar al rosarino Angel Baratucci, que ganó las ocho carreras de una reunión en el hipódromo de la Chicago argentina (Legui, en Palermo, lo hizo en siete, y en la octava llegó segundo...).

El mito del jockey se agiganta si éste muere en la pista, y un estremecimiento de horror se clava en el ánimo de los espectadores que comparten, pasivamente, el desenlace. Quién puede olvidar la cabeza de Artiguitas golpeando contra los palos —maderos asesinos— cuando su cuerpo inerte, enganchado a un estribo, se convirtió en un muñeco destrozado por la crueldad del destino bajo la forma del potrillo San Matías —para mayor irrisión, había ganado la carrera— aquella aciaga tarde de 1959.

La culpa

La novela de Leopoldo Torre Nilsson *El derrotado*, publicada por Jorge Alvarez en 1964 aunque, según una nota previa del editor, escrita en 1955, trata sobre la culpa que la moral judeocristiana induce en el ludópata, traducida en el difuso malestar que el protagonista, el burócrata Julio Sosa, burrero, cornudo y desfalcador incipiente padece frente a su entorno bienpensante —en realidad soezmente hipócrita—. *El derrotado*, novela dostoievskiana y arltiana, es una autopsia del carrerista cuya única relación con el mundo turfístico es la angustiada necesidad de ganar dinero. Esclavo de la gris miseria pequeñoburguesa, Sosa está lejos del paradigma burrero que ha trascendido la sujeción crematística y cuyo lema podría ser el pessoano "Abdica, para ser rey de tí mismo". El hipódromo en *El derrotado* es un círculo del infierno en clave porteña. A la miseria económica de la baja clase media se une la miseria sexual —el hipódromo, carrusel de machos tristes— y la humillación política ante la emergencia de los cabezas negras. El protagonista, que esconde un racismo no por larvado menos virulento, se siente pisoteado por los policías, es decir por los *negros* elevados al rango de dominadores, rasgo que enlaza la novela de Torre Nilsson a un texto clásico sobre el antiperonismo: *Cabecita negra* de Germán Rozenmacher.

Camaradería viril

Un mundo de iniciación varonil idealizado a través del prisma adolescente es el paisaje humano de *My old*

man (1923), un cuento sobre la vida turfística de Ernest Hemingway. La historia la cuenta un chico, el hijo del jockey en decadencia y jugador empedernido Butler. Padre e hijo, tras la muerte de la madre, deambulan por los hipódromos franceses e italianos. El relato dibuja esa deriva turfística como una epopeya de libertad y camaradería, y las carreras de caballos como un espacio de libertad, escenario para que el joven narrador despliegue su aprendizaje del mundo. El cuento culmina con la muerte del veterano jockey en su retorno a las pistas. El final está narrado en clave tiernamente melancólica pero, fiel a su teoría del iceberg, Hemingway desliza, de manera imperceptible pero turbadora para el lector, señales de que el padre idealizado no era sino un pequeño, miserable embaucador.

Individualismo y masa

Comentando la doble naturaleza del turf, recuerda Savater que las carreras de caballos combinan el peso ritual de la tradición (aristocracia posefeudal que exhibe los valores de su "escudo" en las chaquetillas de los jockeys) con la moderna democracia de masas, ávida de espectáculos fuertes y de una vía de ganancias rápidas. En Argentina las dos dimensiones han estado presentes: si bien las carreras fueron gestionadas tradicionalmente por el Jockey Club, cogollo de la oligarquía, sus características masivas marcaron al turf con una impronta popular. De hecho, el turf y el fútbol comparten en el Río de la Plata el cartel de los espectáculos populares por excelencia, aunque este clisé se encuentre hoy desteñido por los cambios de costumbres urbanas. La equiparación no oculta las diferencias de perfil entre una y otra actividad. El hincha de fútbol se sumerge en la masa y sólo existe en cuanto miembro del grupo. El burrero es un ser individual, aunque en el curso de la carrera, y especialmente en los segundos finales —cuando los pingos llegan a la raya en un final de bandera verde— integre una coalición circunstancial, la de quienes gritan por un competidor. Hay hinchas de algún caballo, y la porteñísima institución del *caballo del pueblo* habla de esas idolatrías equinas, pero la naturaleza de la disponibilidad en juego es diversa. En el fútbol, la pasión por el club se transmite de padres a hijos en un acto de iniciación viril, o bien deriva de la pertenencia a una comunidad geográfica (ciudad, barrio). El burrero confía en un caballo (lo *sigue*) siempre a partir de una decisión pensante, y aísla la pasión en sí misma, sin confundirla en el grupo.

Nada pinta mejor la diferencia entre los aficionados al fútbol y al turf que la salida del estadio y del hipódromo. En un caso, aquellos se retiran bulliciosos y unidos, entonando aires de euforia si han ganado o de rencor y venganza si han perdido. Aun los aficionados que marchan solos llevan gorros, escudos o banderas con los colores del equipo, denotando su pertenencia, aunque ella sea pasiva. Los burreros salen de a uno, a los sumo caminan juntos dos o tres amigos. Su expresión es circunspecta: si alguno ha ganado prefiere, por discreción o prudencia, reservar sus expansiones. El ambiente es contenidamente depresivo aunque no desesperado: las células de la masa burrera se desperdigán en sordina, dulcemente, en la gran ciudad, sin conflictos ni rispideces. La melancolía, como sostenía Leopardi y recordaba Borges, además de un alivio al alma dolorida, es una pasión civil.



www.ahira.com.ar

♦ Alvaro Abos es periodista y escritor. Autor del ensayo *El poder carnívoro*, del libro de cuentos *De mala muerte* y de las novelas *Restos humanos* y *El simulacro*.

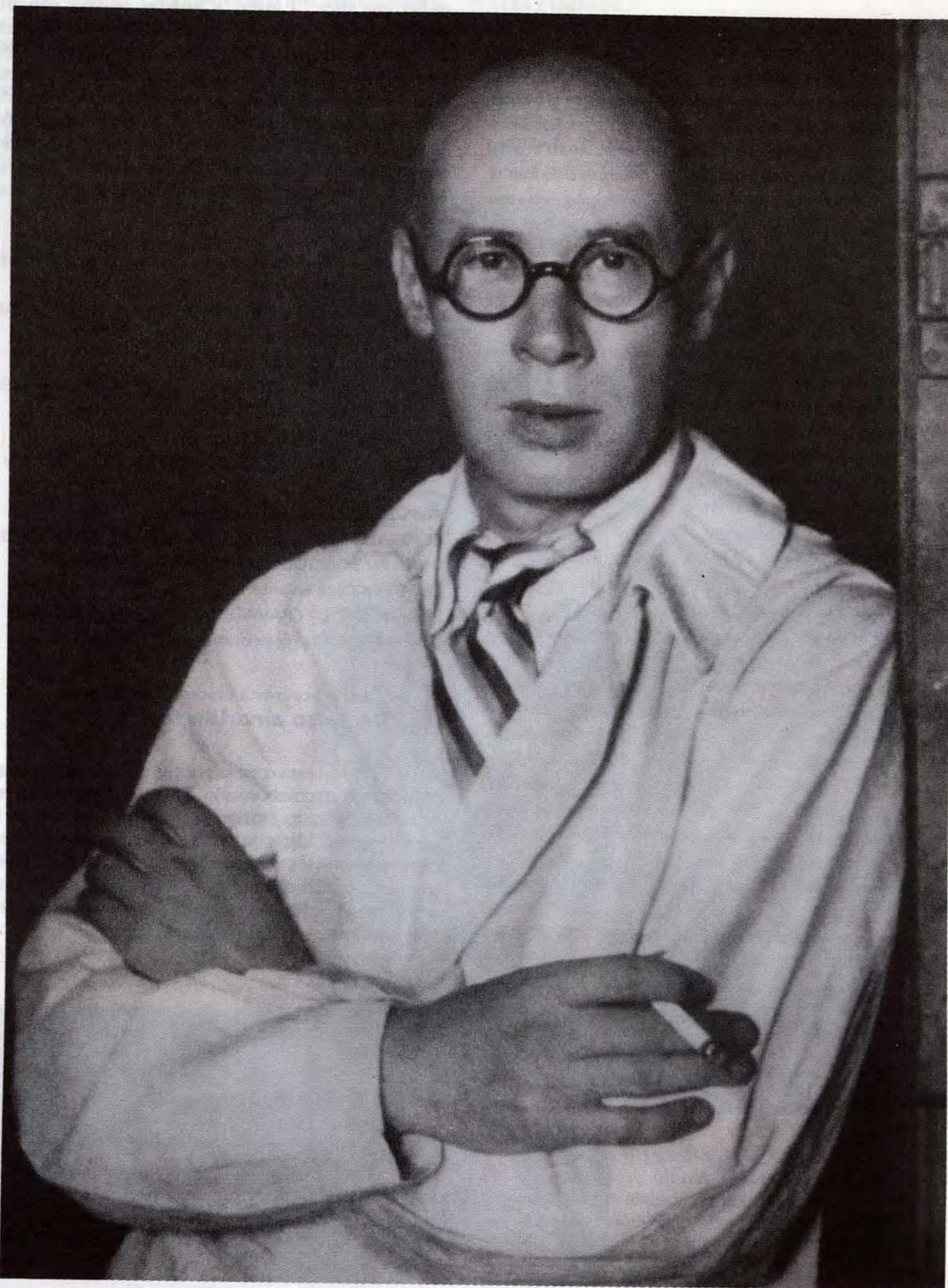
♦ Las fotografías que ilustran este artículo son de Timothy Greenfield Sanders e Irving Penn.

¿Quién es Witold Gombrowicz?

Alejandro Rússovich

FILÓSOFO Y ACTOR ORIUNDO DE GOYA, ALEJANDRO RÚSSOVICH COMPARTIÓ CON GOMBROWICZ LA AVENTURA DE LA FORMA. LA FORMA ESTABLECE UNA NUEVA RELACIÓN ENTRE EL ARTE Y LA VIDA. LOS "MINUSCULIZA" Y LOS DISUELVE EN LA COMEDIA. PRESENTAMOS AQUÍ ALGUNAS CORRERÍAS DEL POLACO CON EL CORRENTINO.

Henry Miller, 1931



 Cierta día del año 1969 me estaba afeitando mientras oía la voz de Rosa María, mi esposa, entrecortada por el ruido del agua cada vez que abría la canilla. Tal como ocurre con frecuencia, ella estaba hablando por teléfono. Cuando cortó, tuvo que repetirme, porque no la oía bien: —Murió Gombrowicz. La maquinilla de afeitarse, suspendida en el aire, y mi cara inmóvil en la expresión de "cara en el espejo" es todo lo que recuerdo del momento en que supe que el autor de *Ferdidurke* había pasado del estar al ser.

¿Quién es Gombrowicz?

¿Quién es Gombrowicz? Digamos que es una pregunta típica. Profunda y típicamente ferdidurkiana. Toda su obra es un reflejo, una representación; para decirlo con palabras de su maestro Schopenhauer, de su voluntad de ser él mismo, de su obsesión de mismidad. Al final de su vida exclama: "No he encontrado más respuesta

que ésta: no sé cuál es mi forma, lo que soy, pero sufro cuando se me deforma. Así sé al menos lo que no soy. Mi yo no es otra cosa que mi voluntad de ser yo mismo." Habría que formular entonces la pregunta de otro modo: ¿quién no es Gombrowicz? Si alguien de sopetón me preguntara quién no soy yo, creo que lo primero que se me ocurriría es nombrar a alguien que amo. ¿A quién amaba Gombrowicz? Sin lugar a dudas, reverenciaba a Schopenhauer, a quien, según su costumbre de otorgar títulos, solía llamar "El genio de Dantzig"; en compañía de Federico Nietzsche, de Thomas Mann y de Sigmund Freud, hacía suya la tajante divisa del filósofo: el mundo es mi representación y, lo mismo que ellos, afirmaba la absoluta primacía de la voluntad sobre el intelecto. Pero venerar no es amar. Y lo más que puede inspirar un filósofo, según Kant, es ese sentimiento puro y elevado, ecuaníme, pero algo rígido y exangüe, que es el respeto. Una cosa sí es segura, me consta, y él aprobaría

calurosamente que yo lo diga: amaba a Rabelais, a Shakespeare, a Montaigne, y ¿por qué no decirlo? amaba a los perritos.

Aurora y los perritos

A mediados de los años '40 Gombrowicz publicó una revista underground, de la cual desgraciadamente apareció un solo número, que yo tengo como una especie de incunable, llamada *Aurora, revista de la resistencia*. Comienza con un manifiesto:

Puesto que en la prensa literaria de la Superficie ya no se puede escribir, porque todo choca, nos vemos obligados a descender al subsuelo para hacer oír de vez en cuando la voz clandestina de esta Revista. ¡Atención! ¡Mantened la santa llama de la resistencia! ¡Apoyad al tibio Comité de la Resistencia y al subterráneo, discreto y lento Movimiento

de Renovación! Enviadnos cartas: *Aurora*, Junín 1381, 1° B. EL COMITE.

El primer anuncio publicitario dice: **“Un perrito blanco lanudo, y bien alimentado”**.

Quiero reproducirla más o menos extensamente, porque se trata de un escrito inédito de Gombrowicz, en donde se dan algunas claves de su relación con el mundo intelectual argentino, que de alguna manera reflejaba su actitud provocadora y distante con respecto al mundo intelectual de Polonia. El artículo de fondo dice

¿Qué aspecto ofrece el campo de la literatura? ¿Sería de nuestra parte un exceso de atrevimiento decir que el campo, a pesar de tantos y tan excelsos talentos, resulta algo aburrido? Es verdad que todos funcionan y se sabe que Borges publicará un nuevo libro de altos quilates, Capdevila un volúmen de romances y Larreta una manzana. Pero no hay vida. Todos estos hombres no son hombres sino meras abstracciones o mejor dicho, muy talentosas y capacitadas fábricas. ¿Acaso se puede exigir de Capdevila que sea Capdevila cuando Capdevila además de ser Capdevila es también Doctor y Profesor y Poeta y, por añadidura, redactor de *La Prensa*? ¿Acaso Larreta puede ser Larreta, así como un diamante es sólo diamante, cuando Larreta tiene que ser un monumento de clásica casticidad? Borges ya se ha vuelto demasiado borgiano y, francamente, Barletta nos resulta demasiado Barletta.

Todo esto es monótono. Es cosa rara hasta qué punto el pueblo no se parece a su Literatura. ¿Cómo es que el pueblo se atreve a ser tan insolente? ¿Por qué la gente no es metafísicamente asirio-babilónica como Borges, monumentalmente castiza como Larreta, y orientalmente árabe como Capdevila? ¿Por qué al tonto pueblo le gusta la palabra directa y ágil, mientras su Literatura a menudo se deleita con un Verbo ornamental, retórico, rebuscado y un tanto estéril? ¿Por qué será que un inculto vendedor de diarios se permite expresarse con más soberanía, originalidad y belleza que todas las revistas que vende junto con todas las personas cultas que las compran? Si esto sigue así habrá que formar otra Academia de Letras compuesta de analfabetos, porque no cabe duda de que son ellos los que hacen una literatura más vital. Pero si los incultos se expresan mejor que los cultos, si a medida que trepamos en la pirámide social tanto más se deja sentir una parálisis general, esto significa que algo anda mal en esa cultura.

Si en privado somos ingeniosos, creadores y llenos de chispa, mientras en público nuestra voz sufre un leve apagamiento, esto prueba que nuestro estilo público está

por debajo de nuestro estilo privado. En casa somos vitales porque somos nosotros mismos, pero en público ocultamos nuestras verdades internas y nos convertimos en voceros de la Abstracción. Debemos, pues, comprender que nuestro estilo público es malo y como leones, tigres y águilas irrumpir sin timidez, ni miedo, ni cálculo, en este solemne recinto oficial que nos inspira demasiado respeto. ¡Así lo proclama el Comité de la Resistencia!

Sigue un anuncio que dice **“Cambiamos un perro negro mordedor por 2 viejos”**. Más adelante hay otro aviso que dice **“Lindas y gordas pulgas con dos perros y una perrera”**. Se transcribe un telegrama llegado a la revista. “Me adhiero con entusiasmo, pero en el subsuelo, porque en planta baja soy neo-universalista, en el primer piso, nominalista, y en el segundo, kierkegaardista, Jean Paul, sastre de medida para caballeros”. Sigue un anuncio que dice **“Perros ordinarios sin raza para un acuario”**. Hay un artículo acerca de la nueva Florencia; la transcripción del discurso de un orador en un banquete.

(La escena representa Un Banquete. Personajes: El Orador y el Público)

EL ORADOR: L'ETERNEL SOURIRE DANS LEQUEL LA GRACE ET L'INGENCE... (y se quita la corbata).

EL PÚBLICO: algo extrañado.

EL ORADOR: LA CLARTE DE LA PENSEE ET L'INSUPERABLE ESPRIT DE LA MESURE... (y se quita los zapatos).

EL PÚBLICO: más extrañado.

EL ORADOR: L'ELEGANCE EXQUISE ET LE CHARME... (y se quita el saco).

EL PÚBLICO: muy extrañado.

EL ORADOR: LA DISTINCTION, LE TACT ET LA FINESSE UNIES AU BON GOUT... (y se quita los pantalones).

EL PÚBLICO: se levanta

EL ORADOR: LA CRAVATE, LE VESTON, LES BOTTINES ET LES PANTALONS... (y se quita todo lo demás). TELON.

Ese artículo está precedido de un aviso:

“Un perro amarillo fofo y nuevo”.

Estoy leyendo esta revista porque de alguna manera la redactamos en colaboración. El castellano de Gombrowicz entonces no era tan correcto, y algunas de las frases o de las ideas de esta revista las discutimos, y especialmente los anuncios. Muchas de las noticias del mundo intelectual porteño las tenía Gombrowicz a través mío, y sobre todo a través del poeta Mastronardi, que formaba parte del círculo de la revista *Sur*.

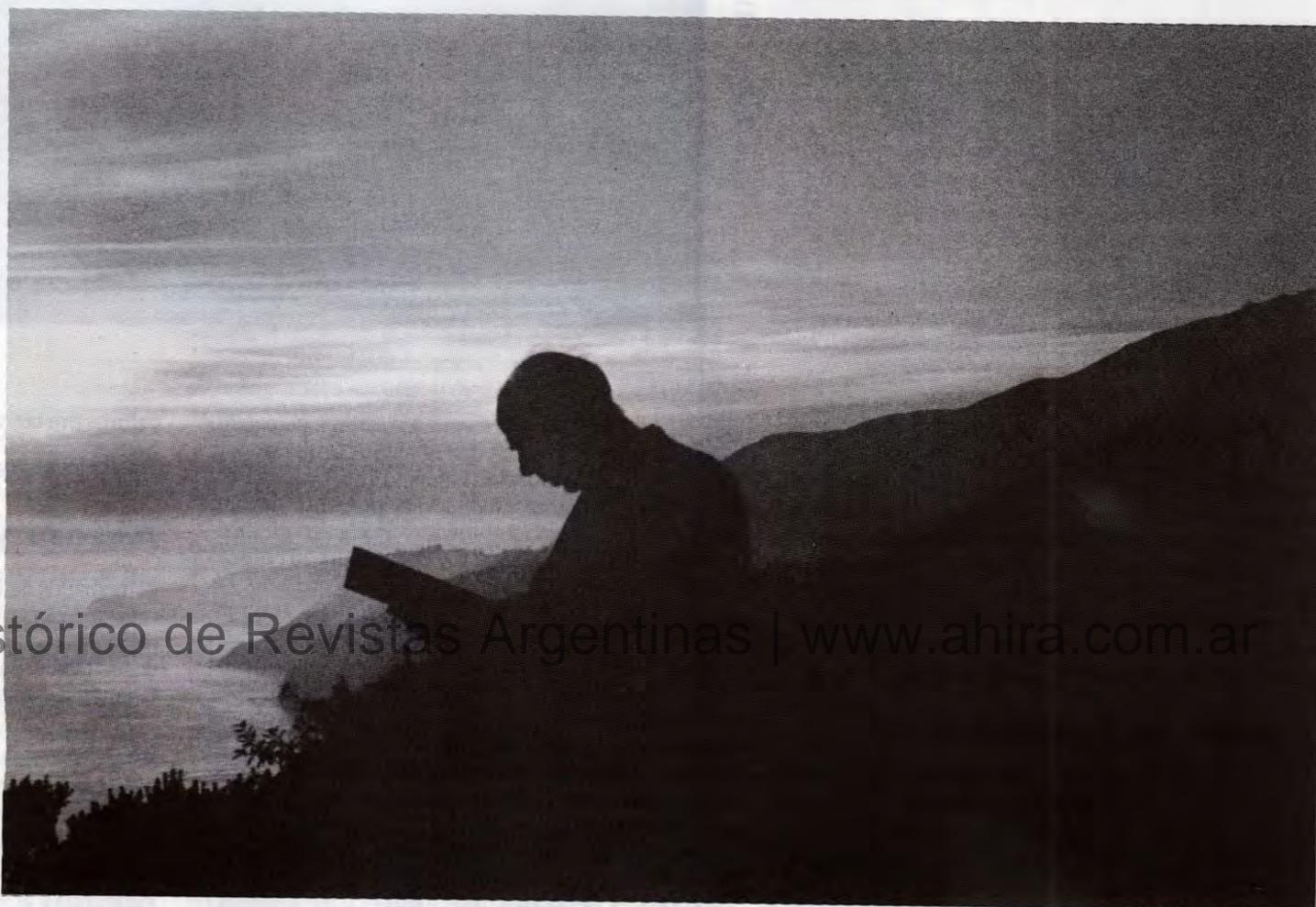
LA PIADOSA FLORENCIA. A nosotros Francia nos encanta; palabra ¡nos gusta París! Pero ya no podemos soportar ese eterno culto a la Madurez ajena cuyos sacrílegos ritos nos colocan siempre DE RODILLAS. Antes de cruzar las espadas con la Suma Sacerdotisa del culto inmaduro de la Madurez, Victoria Ocampo, que nos sea permitido tributarle un cortés saludo. Victoria Ocampo es inteligente y tiene personalidad ¡Viva Victoria Ocampo!

Empero esta poderosa Dama Mundana, esta alma violenta y apasionada, bañada en ignotas infinitas soberbias, indescriptibles y sangrientos lujos del Medioevo Suramericano, por un indescriptible Misterio de su Iglesia Interna se convierte en una niña temblorosa cuando se enfrenta con lo que ella misma llama “Valéry y Francia”. ¡Muera Victoria Ocampo! Vedla como se esquivo, se aniquila, se inmaduriza ante Valéry. “Valéry me había deslumbrado y sofocado”. “Qué emoción la de ver tantos nombres conocidos delante de los platos aun vacíos. ¡Qué oportunidad inaudita para una sudamericana —cactus en maceta— que cree en la literatura religiosamente”. “Yo veía en él el más perfecto símbolo de Europa, de su preeminencia, de su cultura, de su hechizo, de su calidad, de su exactitud soberana”. En vano se defiende: “Nunca sabrá él todas las energías que yo desplegaba para resistir el poderoso soplo...”. Y toma todo muy a lo trágico: “Su cortesía con las mujeres me daba vértigo”

Sigue un anuncio que dice:

“Se busca un perro grande para achicarlo”

¿Es éste, pues, el tono de una Ocampo y, más aun, de una Victoria Ocampo, ante uno de los innumerables genios franceses? Pero chiquilla, aunque no fueses Victoria sino la más humilde y más inmadura de las hermosas hijas de esta tierra, no te conviene arrodillarte ante nadie fuera de Nuestro Señor Jesucristo. Levántate y mira a tu alrededor con más serenidad. Ese asunto de la inmadurez americana y de la madurez europea está ya muy gastado. Ni América es tan inmadura, ni Europa es tan madura. El que quiere conseguir la soberanía espiritual frente a las personas y culturas mayores debe comprender *primero*: que los mayores también son inmaduros aunque en distinto plano; *segundo*: que nos conviene apoyarnos firmemente *sobre nuestra propia realidad*. Sobre estas dos verdades, como sobre dos pilares, se basará de ahora en adelante la política Intercontinental de nuestro discreto pero eficaz Comité de Resistencia.



Henry Miller, 1970

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Se anuncia: "Un perro lindo y grande con cachorros y dos perras".

En esos días tuvo lugar en Buenos Aires una reunión internacional del Pen Club. Fue un acontecimiento cultural de primera magnitud. Se trataba el tema del intelectual y del escritor comprometido. Uno de los principales representantes de esta polémica era precisamente Jean Paul Sartre. Otro tema era el de la responsabilidad por la palabra. Yo tenía una vieja máquina de escribir; todavía la conservo. Era de mi abuelo, y se le podían cambiar los tipos, y yo me obstinaba en escribir mis monografías para la facultad con esa máquina, con el resultado de que me equivocaba terriblemente y tenía que interrumpir a cada rato porque no tenía otro instrumento adecuado. Gombrowicz se reía mucho de esta esclavitud mía respecto de la máquina de escribir, y en esta revista aludiendo a esa problemática del Pen Club, cuenta:

Otra costumbre muy aburrida es la de la excesiva Responsabilidad por la Palabra. Fijense en lo que le ocurrió al escritor Hipólito Alonso Pereiro, cuyos lemas inquebrantables eran: Método, Lógica y sobre todo, Responsabilidad. Estaba escribiendo a máquina la primera frase de su novela "EL MUCAMO PREGUNTÓ A MATILDE SI HABÍA ORDENADO LLAMAR EL COCHE Y ELLA QUISO CONTESTARLE PERRO..." mas en vez de "pero" por un simple error salió "PERRO"... Otro literato con menos fuerza de carácter hubiese sencillamente corregido el error; no así Pereiro quien, consciente de su alta misión, no vaciló en aceptar la plena responsabilidad por la palabra. "...QUISO CONTESTARLE PERRO" —prosiguió— "Y ASÍ PUES LE CONTESTÓ. —¡PERRO! —GRITÓ— ¡INSOLENTE PERRO!". Y con el infalible Método que le caracterizaba, el Escritor estructuró en seguida la respuesta del mucamo... "SI YO SOY UN PERRO, ENTONCES USTED, SEÑORA ES UNA PERRA". Mas, desgraciadamente, por un nuevo error del teclado la máquina en vez de "PERRA" escribió "PERA" y el Creador de nuevo no titubeó en afrontar con la cabeza erguida la terrible realidad y sacar del hecho las debidas consecuencias. "SÍ, PERA PERRA, ES DECIR PERRA PERA ES USTED PARA MÍ, SEÑORA, PORQUE SEPA QUE ME GUSTA LA BRUTA (¡Desgraciado! quiso escribir "LA FRUTA", ¡pero ya era demasiado tarde!) ¡¿AH, AH, AH, SOY BRUTA?! QUE ME MUERDA... (¡Infeliz! Era "MUERA"). —¿MORDERTE? ¡CON PUSTO! —¡INFAME! ¡SOS COCO! ¡LA COCA COLA ES USTED! —¡LOCOCO! ¡COCOCOCO!! COCOCOCOCO XETEIUGBJNDLOEMXEVGZY % 35 MUGSFEYTRBOLPITU... Ya veis a qué conduce la excesiva Responsabilidad por la Palabra.

El anuncio dice: "Muchos perros con muchas perras en muchas perreras". Y después de otro anuncio "Dos perros bien alimentados en estado de descomposición", viene la palabra final:

PALABRA FINAL: Si has perdido la sensibilidad para las verdades frescas y sencillas, si te falta el sentido del humor y de la poesía y no sabes divertirte con los perros como un niño, no leas, te lo rogamos, nuestra Revista. Pero a lo mejor también se te escapa la profunda seriedad de esta bella Aurora que sólo finge ser ingenua... por ser muy pequeña... Hazla crecer y verás entonces con qué ímpetu (tibio y discreto) se abalanzará sobre tus demonios. No digas que éstas son macanas, metiéndote el dedo en la nariz con aire de superioridad y suficiencia. Tienes que saber que el Comité mandó a pasear su inteligente perrita para palpar el ambiente y comprobar cómo vas a reaccionar frente a un Espíritu bienhechor y nuevo. Sólo por casualidad y por gusto hemos empezado con París y Victoria Ocampo, pues del mismo modo podríamos empezar con Barletta y su Teatro del Pueblo. Debes leer en estas dos páginas más de lo que está escrito... y tratar de reconstruir el esqueleto de nuestro perro a base de este hueso que te regalamos.

¡Aquí Gombrowicz!

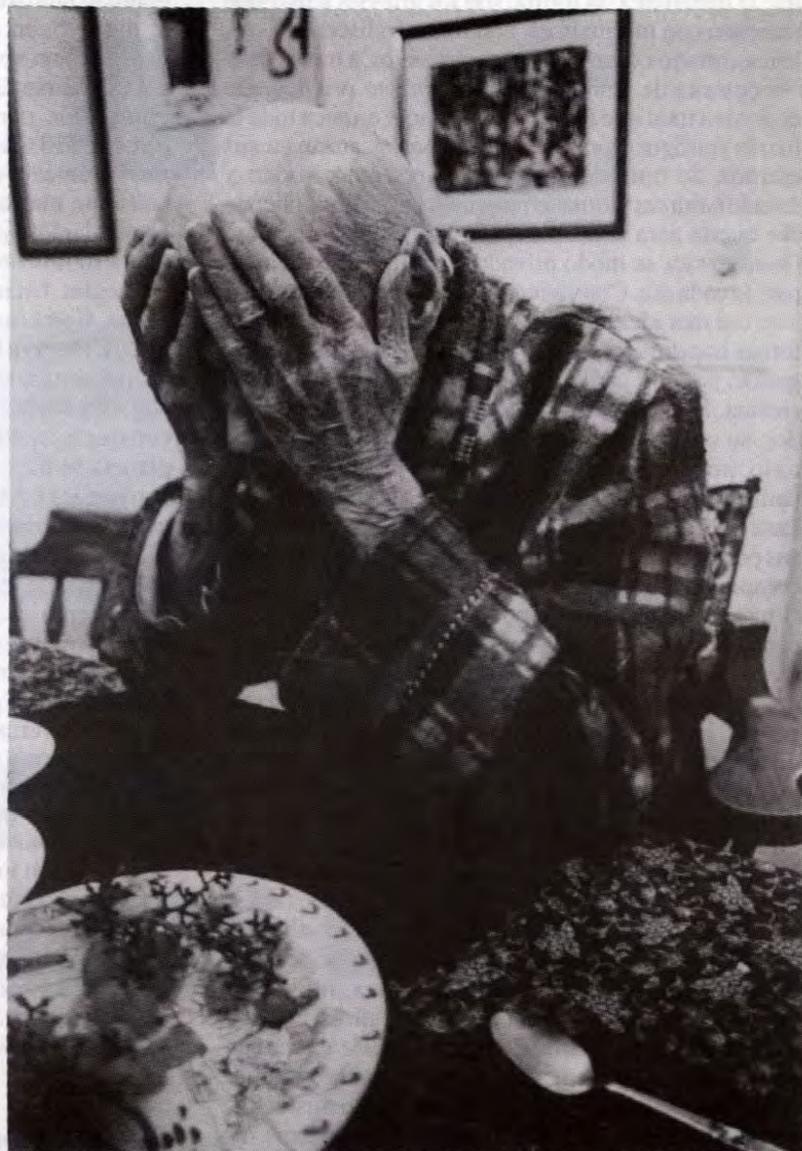
Sus relaciones con el mundo intelectual y artístico argentino están aquí reflejadas de manera ejemplar. Una noche salíamos de la confitería Rex y nos cruzamos con Borges, que venía en dirección opuesta. Yo se

lo señalé, y entonces Gombrowicz, que alcanzó a verlo de espaldas, cuando ya estaba a algunos metros de distancia, gritó apretando el índice contra su pecho: "¡Aquí Gombrowicz!". Borges pareció titubear, confundido, trastabilló, y sin volverse siguió caminando con su paso algo vacilante. Por ese entonces Gombrowicz no había leído los escritos de Borges. Más tarde, ya en Europa se sintió fascinado por algunos textos, en especial *La muerte y la brújula*. Recientemente, el escritor Juan José Saer ha trazado un paralelo notable entre Borges y Gombrowicz, sobre todo en cuanto a la posición distante y comprometida que ambos mantuvieron frente a la cultura nacional, polaca y argentina respectivamente. Una vez llegó a Buenos Aires en visita oficial, como presidente de la Sociedad de Escritores Polacos, Jaroslaw Iwaszkiewicz, novelista y poeta que antes de la guerra comandaba uno de los reductos más exclusivos de la literatura polaca: el grupo "Skamander" que se reunía en un célebre café de

Iwaszkiewicz como un joven argentino que influido por él se había convertido en admirador incondicional de su poesía, y como muestra, me pidió que recitara algunos fragmentos. Todavía recuerdo esos versitos: *złote motyle bylich piur* (...) eso quiere decir algo así como: "las doradas mariposas de blancas alas se balancean en el horizonte. Es la hija de las cuatro estaciones, Zenobia en la que el viento se metió". Iwaszkiewicz no entendía nada. Alternativamente pálido y ruborizado, terminó dándome tímidamente la mano, murmurando alguna frase en polaco, que yo fingí entender, agradecido y radiante.

La forma de Gombrowicz

Desde el comienzo, caracterizamos y reconocemos a ciertos personajes, a veces por una sola idea. El ser de Parménides, el devenir de Heráclito, el reino de las



Henry Miller, 1979

Varsovia, al que también concurría Gombrowicz, formando él, eso sí, rancho aparte con su propia mesa, rodeado de jóvenes iracundos, principalmente judíos, olímpicamente ignorados por los poetas oficiales del grupo Skamander, como aquí lo serían Gombrowicz y sus jóvenes acólitos por el círculo hermético de la revista *Sur*, comandado por Victoria Ocampo. La última vez que vi a Iwaszkiewicz fue en una película de Wajda, *Las señoritas de Wilko*, sobre un texto de Iwaszkiewicz, que aparece en la película al comienzo y al final como pasajero del tren, algo así como acostumbraba hacer Hitchcock. El caso es que por no sé qué circunstancias Iwaszkiewicz se vio encumbrado y condecorado por un régimen político que por aquellos años de rígido realismo socialista había prohibido la impresión de toda la obra de Gombrowicz. Gombrowicz vegetaba entonces como infimo empleado en el Banco Polaco y quiso aprovechar la visita de Iwaszkiewicz para llamar un poco la atención sobre su figura en la colonia polaca de Buenos Aires; concretamente, para mejorar su situación, y sobre todo su pequeño sueldito en el banco. Con motivo de una recepción en honor del ilustre visitante, que organizó el Banco Polaco, se le ocurrió a Gombrowicz tramar, con mi alegre colaboración, una pequeña farsa, a las que éramos tan aficionados. Me hizo aprender unos versos de Iwaszkiewicz con toda la entonación y ademanes apropiados para una declamación fervorosa y entusiasta. Me presentó a

ideas de Platón, la lógica de Aristóteles, obsesiones que se llevan hasta sus últimas consecuencias. Un pintor, un músico, un artista, persigue incansablemente la realización de una idea. Kant se pregunta cómo son posibles los juicios sintéticos a priori. Hegel persigue a través de su obra inmensa la caracterización de algo que es la Idea, el género humano, la historia. Schopenhauer, la voluntad de vivir, Nietzsche, la voluntad de poder. Para Gombrowicz esta obsesión era la Forma. ¿Y qué es la Forma, qué significa? Podríamos preguntar, ya que tanto lo obsesionaba, ¿cuál es la forma de Gombrowicz? El mismo en un fragmento de su Diario que se publicó aquí como *Diario Argentino* nos dice: "Ningún animal, batracio, crustáceo, ningún monstruo imaginario, ninguna galaxia, me son tan inaccesibles y ajenos como yo. ¿Una idea tonta? Te has esforzado durante años en ser alguien? ¿Y qué has llegado a ser?: un río de acontecimientos en el presente, un torrente tempestuoso de hechos fluyendo en el presente hacia el momento frío que padeces, y que no logras referir a nada. El abismo. He ahí lo único tuyo". ¿Qué amaba Gombrowicz? El mismo nos lo dice: "Amaba a la juventud. No la idea de la juventud, no la promesa ni el porvenir ni la esperanza, porque el porvenir es esperanza de madurez, fijación, seguridad, posesión mezquina de un codiciado yo". Amaba a la juventud humana oscura, aplastada por todos los valo-

res de la cultura, sofocada por la seriedad, la historia, las precedencias y las consecuencias, deslumbrada por la majestad de las ideas que su propio ser provoca y genera sin saberlo. Que se refieren sólo a ella, aunque parecen dirigirse a Dios, a la humanidad, al destino sagrado del hombre. Valor en sí, la juventud no lo es, sin embargo, para sí misma. La madurez carente de belleza produce la belleza juvenil. Sólo a través del maduro el joven es consciente de sí, se reconoce como valor. La mediación, lo que a la vez comunica y separa al joven del adulto, es la forma. Como el agua a los peces, la forma, nos incluye, nos limita y determina, nos vivifica y nos mata. Existir es formarse, informarse, deformarse, conformarse y no conformarse. Ser es ser forma. No hay salida, no hay modo alguno de eludir el conflicto, porque el conflicto nos constituye. En esta lucha se configura el mundo humano. Emerge o se hunde la cultura. Se crea y se desvanece a cada instante la inaprensible esencia del hombre. La madurez, la inmadurez, la forma, son los grandes temas que resuenan con mil matices, con tonos iridiscentes, violentos, armónicos, disonantes, obsesivos, a través de la obra escrita de Gombrowicz, fragmento privilegiado de la obra total que fue su vida. De aquí arranca toda la fuerza configuradora que estos temas alcanzan en sus escritos. Se trata de un conflicto personal, vivido y sufrido hasta sus últimas consecuencias. Eso que Nietzsche quería para sí mismo: vivir su filosofía, fue para Gombrowicz su modo privado y público de existir, su pan de cada día. Convivir con él me ponía de continuo ante esa rara identidad de vida y obra. Su voluntad de forma imprimía a toda su actitud, a cada uno de sus gestos, un sello particular de deliberación y autoconsciencia. Sus ademanes cortantes, nítidamente perfilados, su voz de inflexiones marcadas, de timbre perentorio, irónico, levemente nasal, eran piezas diseñadas para el juego, o más bien duelo perenne con la forma. Para decirlo con las palabras con que describe a uno de sus personajes: no hacía nada más que comportarse. Se comportaba son parar, sólo que acentuando lo convencional del signo, poníalo por eso mismo en evidencia, desnudo y libre, apuntando de modo inquietante hacia algo todavía no formado, hacia esa tierra de nadie donde se engendra el significado. Digo tierra de nadie porque lo que allí surge no pertenece al individuo aislado. Si así fuera, nada podría explicar la existencia del lenguaje, de las múltiples formas codificadas de la comunicación. No es en mí donde nace mi forma, mi pinta, mi facha, o para decirlo a la alemana, mi *Gestalt*. No fui yo quien la inventó. La forma que me define ante mí y ante los otros puede ser mía, ¿pero quién es el que dice "mía", dónde está, qué es ese yo inaprensible que llama "mía" a mi facha, que se recubre de una identidad puesta desde afuera, forrado de valores, titubeando entre el prestigio y la vergüenza, sabio, idiota, heroico, cobarde, responsable, irresponsable? Desde alguna parte, acuñada en mi memoria, la voz de Gombrowicz me responde: —Inútil, Russo, preguntar. Da lo mismo. La cosa no está en usted ni en mí. Está *entre* nosotros. Yo ante usted. Usted ante mí. Nos hacemos. No somos dos, somos "entre".

Cierta vez cayó en mis manos un libro, *¿Qué es el hombre?* de Martín Buber. Con claridad y rigor incomparable concluía Buber estableciendo el concepto del "entre" casi con las mismas palabras que Gombrowicz. La diferencia era de estrato existencial. Gombrowicz sufría y plasmaba en obra de arte lo que Buber pensaba. Le pasé el libro y lo leyó, primero con desconfianza y, poco a poco, con encanto y entusiasmo crecientes. Aún conservo el ejemplar subrayado por él vigorosamente. Le escribí enseguida a Jerusalem enviándole un ejemplar de *El casamiento*. Buber le contestó con una hermosa carta en polaco donde, entre otras cosas, le

decía que encontraba el mundo de *El casamiento* mucho más grande que el de Pirandello. Cito aquí algunas de las frases de Buber subrayadas por Gombrowicz. "El hecho fundamental de la existencia humana es el hombre con el hombre. Lo que singulariza al mundo humano por encima de todo es que en él ocurre, entre ser y ser, algo que no encuentra par en ningún otro rincón de la naturaleza. El lenguaje no es más que su signo y su medio. Toda obra espiritual ha sido provocada por ese algo. Es lo que hace de un hombre un hombre. Pero siguiendo su camino el hombre no sólo se despliega, sino que también se encoge y degenera. Sus raíces se hallan en que un ser busca a otro ser. Como éste es otro ser concreto, para comunicar con él en una esfera común a los dos, pero que sobrepasa el campo propio de cada uno, esta esfera, que ya está plantada con la existencia del hombre como hombre, pero que todavía no ha sido conceptualmente dibujada, la denomino la esfera del *entre*. Constituye una protocategoría de la realidad humana".

Y digo yo, en esa inexplorada, extraña franja de lo interhumano vivimos, creemos y creamos todo cuanto puede crearse. Es nuestro dominio, es allí donde somos dominados por fuerzas que nos sobrepasan. **Ferdinand, El Casamiento, La seducción, Cosmos**, los tres volúmenes del *Diario*, abren una perspectiva radicalmente nueva, donde se sitúa el drama. Es preciso acomodar los ojos a este enfoque desacostumbrado que altera sutilmente los módulos, las relaciones de valor, las reglas habituales del acontecer humano. Como Isaías, Gombrowicz viene a decirnos: Reconoce a tus ídolos, observa la materia con la que los fabricas. Es tu propia sustancia. Juega con ellos, si quieres. Pero no te engañes. No te dejes arrebatar por esa estúpida seriedad con que te adoras a tí mismo en ellos. La atmósfera del planeta se hace irrespirable por el hedor del incienso con que les rindes culto. Sangre, pólvora, gases, radiaciones mortíferas, se elevan de los altares que eriges a la raza, la patria, la civilización, la ciencia, la propiedad, el honor, el arte. Destaco estas ideas, en particular el concepto del *entre*, porque creo que son las que llevarán más lejos la obra y la influencia de Gombrowicz en los tiempos venideros. Pienso que la crítica actual se limita a glosar algunos rasgos de esa obra sin advertir su verdadera originalidad, eludiendo la problemática expresa de Gombrowicz, lo que efectivamente aporta al mundo del hombre. Estructuralistas, psicoanalistas, marxistas se apropian de su figura, analizan su obra y, como en una fonda española, terminan por encontrar allí lo que ellos mismos llevaron. Todo esto hace mucho por su fama, pero en verdad no mucho por la comprensión y la eficacia de su obra y de su vida. Quien quiera saber algo de él, que lo lea. Allí están sus libros. Para eso los escribió, para eso vivió. Quien quiera conocer a un hombre verdadero, que se acerque lo toque. Que se lo lleve a la boca.

El Morocho

Para terminar, voy a añadir una pequeña colaboración mía que no fue publicada en *Aurora*, pero que hace unos días preparando esta charla, volví a retomar. Si hubiera habido un segundo número de la revista, quizás Gombrowicz la hubiera incluido.

Comienza con una cita del capítulo 3º del libro de las categorías de Aristóteles. Predicamos el término "hombre" de un hombre. Igualmente predicamos, del término "hombre", el término "animal". Luego, en consecuencia, podemos predicar también el término "animal" de éste o aquel hombre, porque un hombre es ambas cosas: hombre y animal. El pequeño relato dice así:

"Volviendo a Buenos Aires desde el campo, en Corrientes, viajaba yo en compañía de un caballo o, como decimos allá, de mi montado. Podía hacerlo porque en aquellos tiempos era posible viajar por el río Paraná en barcos de pasajeros. Mi papá fue comisario de a bordo en esos vapores durante muchos años. Había camarotes con cama, lavabos, y muchas comodidades, inclusive un ventilador. Para hacer las necesidades había, como se usa en Francia, un cuarto aparte, del que podían disponer libremente todos los pasajeros, sin distinción de sexos. Por eso podía viajar yo con mi caballo. Se admitían animales de forma humana, y el mío podía pasar perfectamente por un muchacho campesino algo tímido, porque no hablaba, pero en todo lo demás, semejante a los otros pasajeros. Vestía un pantalón, una remera blanca, y unos mocasines que le cubrían perfectamente los cascos, o vasos, como decimos por allá. Caminaba de modo seguro, y particularmente elegante, y se mantenía erguido sobre sus patas posteriores con tanta naturalidad que nadie hubiera podido advertir su condición de caballo. En tiempos remotos, los griegos, tan amantes de los caballos, los incluyeron entre sus iguales representados por figuras con cabeza y torso humanos, y el resto del cuerpo bella y armoniosamente equino. Pero mi montado no tenía cara de centauro. Era un muchacho común, hecho y derecho. Sólo que no hablaba y, en general, no sabía qué hacer con las manos. Como lo llevaba en mi camarote, cada vez que quería beber, yo llenaba el lavabo y él metía delicadamente su belfo, boca, succionando hasta la última gota de agua. El problema se produjo cuando llegamos al puerto de Buenos Aires. Naturalmente, me proponía ensillarlo para bajar elegantemente montado. Me imaginaba que iba a causar una verdadera sensación a mis amigos, que estarían esperándome en el muelle de la dársena sur.

—Morocho, vení, le dije en guaraní. Eyoko ape; tengo que ensillarte. Ponéte en cuatro patas.

No sé si porque ya se había acostumbrado a la posición erecta o simplemente por capricho (francamente a veces uno no entiende a los caballos), el caso es que parecía titubear, y con sus grandes ojos me dio a entender que yo podía montar sobre sus lomos manteniéndose como yo sobre las patas traseras. Al final se puso en cuatro patas, pero la situación resultaba algo penosa. Lo peor fue que señaló con sus torpes manos un gran bulto que se le había formado en el fundillo de los pantalones. Me puse a buscar febrilmente, porque ya estábamos arribando a puerto, un inodoro, o taza, un excusado o algo así. Pero justamente porque el desembarco era inminente, todos los inodoros estaban ocupados, principalmente por lindas damas y señoritas. Algunas aprovechaban para empolvase y pintarse los labios. ¡Dios mío, yo no sé por qué las mujeres tardan tanto en el baño! Finalmente, un caballero verdaderamente amable y comprensivo se ofreció a ayudarme y pudimos encontrar una suerte de recipiente o tacho. Realmente, la vida presenta situaciones insospechadas."



♦ Alejandro Rúsovich es filósofo y enseña en la Universidad de Buenos Aires. Conferencia dada por el autor en el Colegio Argentino de Filosofía.

♦ Las fotografías que ilustran este artículo son de Henri Cartier Bresson y Douglas Kent Hall.

La conversión tardía de Gilbert K. Chesterton al catolicismo y la devoción de Leonardo Castellani por San Ignacio y la Compañía de Jesús hicieron de ellos defensores beligerantes del dogma. Gran parte de sus obras se componen de ensayos para periódicos o revistas. Eran, además, poetas que podían cantar contra el cacao y a favor de la cerveza (lo que le costó a Chesterton su puesto en un periódico que respondía a la "Cocoa Press"). Tampoco Castellani se sometía a la censura de la Compañía, antes bien la provocaba: tituló *Las Canciones de Militis* a uno de sus libros de ensayos luego de que *Les Chansons de Bilitis* fuera colocada en el "índice" por pornográfica. Frases cortantes, paradojas y acertijos escandalosos signaban sus estilos. Pero el parentesco literario más próximo es el de sus curas detectives: el Padre Metri y el Padre Bown. Sacerdotes incómodos en los lugares donde ocurren los crímenes, pasan de distraídos testigos a matemáticos sabuesos; uno lo hará en Sussex o a bordo del Pendragon, el otro entre aperos y zainos. El imitador criollo no es lo mejor de Castellani: los relatos y las resoluciones crujen. En cambio, el Padre Brown y sus enigmas resueltos se agigantan porque Chesterton lo duplica con otro detective involuntario, Horne Fisher, el hombre que sabía demasiado. Horne descubre a los culpables pero los asesinos nunca son castigados, porque no conviene o porque nadie lo creería. El escéptico Fisher, cuyo interlocutor es el periodista Harold March —un hombre culto que todo lo ignora sobre el mundo en que vive— mata el tiempo, por ejemplo, mirando las fosforescencias de los peces. Presentamos dos ejemplos de sus escrituras desafiantes y poco convencionales.



CHESTERTON Y CASTELLANI

■ Un plagio formidable

Marta Cichero



"Castellano, búsquelo en Borges. El no escribe en castellano; escribe Castellani, un idioma propio donde no hay que buscar la gramática", decía el Padre Hernán Benítez cuando alguien ponía en duda que Leonardo Castellani fuese uno de los mejores escritores argentinos. "Eso no concuerda con nadie, sólo con él, que es inimitable. Otros autores han escrito novelas históricas o de fantasía, pero un libro se parece al otro. La diferencia es numérica. En Castellani es genérica: un libro de oraciones, otro de poemas, prosa argentina en los *Cuentos del Norte Bravo*, periodismo de *Militis Militorum*, policiales en *Las nueve muertes del padre Metri*... Años después, cuando ya no se discutían los valores literarios, Hernán Benítez reconoció que Castellani había sido un formidable plagio criollo de Chesterton. Y se lo

dijo: "Toda tu vida has sido un remedo de Chesterton". Castellani lo aceptaba muy contento.

CURAS DETECTIVES

Leonardo Castellani no defendía la originalidad de sus obras: "El Padre Metri está inspirado en el Padre Brown", decía. Hermete Constanzi, el cura detective argentino, existió. Algunos cuentos del Padre Metri —como lo llamaban en el pueblo— eran verídicos, se los había contado siendo niño su tío Félix. Castellani lo hizo asesinar por un primo criminal pero a él lo había asesinado la policía del gobernador Rodolfo Freyre porque apoyaba a los radicales y molestaba a los conservadores. Una mañana, cuando la muchacha fue a llevarle el

desayuno, lo encontró degollado. Años después, Borlenghi, el secretario de Perón, que había sido maestro en San Antonio de Obligado, le dijo a Castellani: "El padre Metri no murió como usted dice". "No, ya sé", le contestó él, "yo inventé lo que me salió." El padre Castellani conoció a Gilbert Chesterton en Roma. Había llegado en 1930 en viaje de estudios y Chesterton lo había hecho en 1931, para dictar conferencias y escribir un libro sobre la capital del mundo católico: **The Resurrection of Rome**. Escribió los cinco ensayos en el observatorio de un hotel sobre el monte Pincio donde se había alojado ese otoño.

Al poco tiempo, Chesterton ya no viajaría nunca más por las ciudades inglesas y europeas. Los últimos años de su vida se encerró en su mínimo estudio a dibujar. Trazaba árboles siniestros, dagas volantes, pisadas misteriosas a través de las que el Padre Brown se abría camino. Sólo se movía para trasladarse de allí al comedor, armado sobre un escenario.

Top Meadow, la casa de Chesterton en Beaconsfield, se había edificado en un teatro. La sala tenía unos muebles perdidos

alrededor de la chimenea en la platea y en el comedor se podía comer de cara al oscuro hueco del auditorio o de espaldas a él, cuidando de no alejar mucho la silla para no caerse de cabeza a la orquesta. Cuando la mucama aparecía entre bastidores, siempre se esperaba que dijera algo cómico. Cerca del techo abovedado había una diminuta galería de músicos, donde nunca sonaba la música. Chesterton trabajaba en un antiguo y pequeño vestidor. Se sentía mejor en las habitaciones angostas donde apenas cabía, pero lo enfurecía el baño al que tenía que entrar contorsionándose. Hasta que lo lograba, dicen que sus protestas eran desopilantes. Al teatro se le había construido este WC y unas celdas monacales para dormir, lo que le daba el curioso aspecto de una casa donde cohabitaban un gigante y un enano.

A Chesterton le gustaban las representaciones y su primer recuerdo era una escena del teatro de títeres que su padre le había construido. Usaba ropa un poco teatral, con su capa y sombrero de ala ancha. En ese entonces, todo se representaba en Inglaterra: y él hacía de juez con peluca. Una vez, Bernard Shaw le propuso participar en una película de James Barrie que quedó inconclusa, en la que los escritores serían cowboys. La cita fue en un descampado cerca de Sussex adonde los dos rodaron cuesta abajo dentro de unos barriles, se descolgaron por precipicios figurados y trataron de enlazar a unas yeguas que los corrieron a ellos.

Faltaban cuatro años para su muerte, en el destierro suburbano al que lo había atraído su mujer Frances, "la eterna voz de la mujer llamando al hombre lejos de la taberna". Ella lo había alejado de la bohemia de Fleet Street, la calle de los periodistas y escritores. Eran años de verdadera diversidad de opinión entre los periódicos. No había normas ni agencias de prensa. El discurso de un funcionario era recogido por cada periodista, que le imprimía sus matices, y no se reproducía con la monótona uniformidad de estos días. Los reporteros de crímenes se adelantaban a Scotland Yard en sus investigaciones. Había siete periódicos de la tarde, algunos de gran reputación literaria.

Chesterton escribía sus artículos en un bar, ajeno a lo que lo rodeaba, con un vaso de borgoña. En "George", en "El vino", en "La bodega", donde había varios barriles: debajo de uno de vino de jerez escribió GK, en la punta de una mesa de caoba. A las seis empezaba a llegar gente de todas las tendencias: imperialistas, revolucionarios, anarquistas, regionalistas. Cuando no había discusión, su espíritu decaía. En Beaconsfield, en las afueras, dejó de ser un hombre alegre y optimista.

Luego del cierre de los periódicos, en lugar de ir a un recital o al cine, muchos hombres y algunas mujeres iban en busca de otros para discutir. Había "sociedades



Marilyn Monroe, 1944

de polémica" como *The Moderns* o *IDK*, parodias judiciales y "toy parliaments" donde se debatían los proyectos de ley cada quince días. El afán de discutir era masivo: lo tenían también los jóvenes en las oficinas comerciales y en los bancos, abogados y maestros de escuela.

Gilbert K. Chesterton tuvo dos antagonistas: su hermano Cecil y Bernard Shaw. "Mi hermano Cecil nació cuando yo tenía cinco años y —tras una breve pausa— empecé a discutir", dice en su autobiografía. Desde niños discutieron por todo lo imaginable sin pelearse. Una memorable fue aquella discusión en un veraneo de la adolescencia que duró dieciocho horas treinta minutos. Podían chorrear, bajo una lluvia torrencial en plena calle, ensopeados, y preguntarle a algún amigo que pasaba: "¿Qué pensás de la *Tariff Reform*?" Muchas reuniones que organizaba su madre Marie Louise se deshacían cuando los invitados empezaban a retirarse ante la indiferencia de ellos dos, enfrascados en una discusión sobre Parnell, el Puritanismo o la cabeza de Carlos I. El lugar quedaba desierto sin que ellos lo notaran.

El otro antagonista era Bernard Shaw, el ateo vegetariano por quien sentía un afecto y una admiración más grande que por muchos con quienes estaba de acuerdo. Habían discutido sobre todo, desde la primera controversia sobre la nacionalización de las minas. Se veían más en lugares públicos que privados y la gente los subía al estrado para que se golpearan como dos cómicos de la legua. En veinte años de duelo violento sobre cuestiones de sexo, sacramentos, pecados, jamás terminaron sin el correcto saludo del duelista, nunca fueron innobles. "Todo en él es equivocado, excepto su propia persona", decía Chesterton en la biografía que decidió escribir sobre su antagonista, la mejor de sus biografías según Shaw.

El vino de Beaconsfield no entraba en combustión como en Fleet Street y terminó por envenenar el hígado de Chesterton. Pero el hombre que conoció Castellani cinco años antes en Roma, el que almorzó con Mussolini y le explicó su teoría del distributismo, el orador que mantenía en vilo cómico a sus auditorios del mundo y de las radios inglesas, era un hombre brillante.

Un año antes se habían publicado *Las historias de Padre Brown*. El relato de la creación del personaje marcó a Leonardo Castellani para siempre: recorriendo el interior de Inglaterra, Chesterton había conocido al Padre O'Connor, a quienes los habitantes de Keighley estimaban después de haber comprobado que no había en su parroquia católica ningún aparato de tortura de la inquisición. Una noche, hablando sobre la cuestión social del crimen y el vicio, Chesterton descubrió que este célibe, tranquilo y grato sacerdote había sondeado aquellos abismos más que él.

Coincidió en su estada con unos estudiantes de Cambridge en viaje de vacaciones. Los chicos admiraron la cultura de O'Connor pero le dijeron a Chesterton: el claustro lo aleja del verdadero mal del mundo, debería atreverse a enfrentarlo. Al escritor le pareció una ironía colosal y quiso ponerla por escrito. Un sacerdote despistado, que parece no saber nada, conoce el crimen como los criminales. Tenía que agudizar el contraste: al Padre O'Connor, atildado y sensible irlandés de ingenio, le dio un rostro redondo y amorfo, le abolló el sombrero y le torció el paraguas, tan desaharrapado y tan distraído que parece un tonto.

El padre Castellani asistió a las conferencias de Chesterton, que había asombrado con su reciente conversión al catolicismo, y quedó deslumbrado con el uso del lenguaje: un camino escarpado de paradojas, aliteraciones y chistes. Chesterton, además, era antibritánico. No militó contra la corrupción política como su hermano Cecil en su periódico, el *Eye Witness*, pero estuvo por los boers en la guerra de sudafrica y alentó el nacionalismo irlandés.

Siguió atentamente cómo atacaba una palabra importada de EEUU, que se había puesto de moda en Inglaterra, una palabra peyorativa para nombrar a los latinos de ambos continentes: dago. "Las características principales del Dago son cuchillos, harapos, pasiones románticas, conducta frenética, ajo, cebollas y guitarra. Con estas cosas los seres en cuestión originan un perpetuo barullo, enormemente desproporcionado a su importancia (o, en otras palabras, a su riqueza) y han sido un terrible estorbo a las otras sólidas sociedades informadas del Reino de la Ley... Sería de muchísimo mejor gusto que los dagos hubiesen pasado por alto todas las cosas que hicieron en la historia; solamente que entonces quedaría poca historia... Por lo demás, si todo lo que en ellos es despreciable es ser una nidada de republiquetas bailando en revoluciones, pueden extender su desprecio a la Hélade en el siglo de Pericles y la Italia en el siglo de Dante. En suma, es todo tontería. Insubstantial inhistórica tontería."

Castellani no era un buen orador. El curso de su pensamiento se perdía en la sintaxis y sus frases salían dificultosamente, por eso era un hombre callado, apocado. Salvo una vez, en una clase que dictaba el Padre Tarrás en el seminario, cuando había recitado sin pausas un poema en hexámetros, en respuesta al profesor que había dicho: "el hexámetro se ha perdido y en castellano no se puede hacer".

Alto, de pelo blanco y raro, de tez oscura, era original en todo, hasta cuando miraba, dicen, porque le faltaba un ojo. Tenía un ojo de vidrio, el del cánón precisamente. Atacaba a clérigos y laicos a lo León Bloy, pero quienes lo conocieron aseguran que sus exabruptos no salían de un fondo de resentimiento y malicia, sino de los fondos del candor. Su madre solía decir: "El nene ha quedado siempre niño, de grande." El amor de Castellani por San Ignacio y la Compañía era casi enfermizo, de una ternura infantil. Pocos pudieron explicárselo, sobre todo porque fue un amor no correspondido.

Algo ocurrió cuando llevaba diez años de ordenado sacerdote: fue como si la densidad de su vida cambiara, yendo a lo sustancial y eso lo fue alejando de la vida del claustro. Era profesor fuera del Seminario y allí, apenas un visitante. Escribía a mano sin hacer correcciones y producía sin detenerse. Cuando trabajaba, se encerraba cuarenta y ocho horas en el cuarto y no escuchaba los puntuales llamados al comedor. Cuando terminaba, dormía veinticuatro horas ignorando los madrugones de las cinco. No reparaba en accidentes: se olvidaba de llevar sombrero en la calle pero le gustaba usar botas de gaucho y cinturón. En la ordenada vida del seminario, donde el fuego cruzado es subterráneo y con silenciador, protagonizó una serie de rarezas: escribió siete u ocho cartas sediciosas y las envió a toda la Compañía. La censura había

comenzado en 1941, cuando le confiscaron un artículo que publicaría *La Nación* bajo el cargo de "origenismo", pero es en 1946 cuando le pide a su gran amigo Hernán Benítez que prepare su defensa, y le entrega un paquete de cartas. Travi, el Provincial de la Compañía, tenía elementos para expulsarlo.

El epílogo de la defensa es muy elocuente y beligerante: "En suma, el Padre ha faltado pero reconozco que también Vuestra Reverencia ha faltado, que ha cortado desde varios años todo trato con él para evitar incomodidades inherentes a todo buen gobierno. Echó mano del recurso expeditivo de constreñir al Padre con una serie de preceptos que tienden a esterilizar a un hombre, a sumirlo en la inacción... Hallo explicable que en su fuero íntimo llegue a persuadirse que obedecer sus preceptos equivale a enloquecerse y que no se halle obligado a la obediencia."

Esta rebelión era muy peligrosa: aún no había conciencia de los derechos humanos en los años cuarenta y menos aún del derecho a obedecer a la propia conciencia en una Compañía tan vertical como un ejército.

A Castellani lo desterraron a Manresa, a un hogar de jesuitas viejos. La promesa del General se cumplía: "Su vida desde hoy en la Compañía será dura, inhumana, intolerable." Vivían allí curas enfermos o viejos que ya no podían cuidar en las Casas. Hablaban catalán y Castellani, molestísimo, caminaba de un extremo a otro en los recreos. Tenía prohibido escribir y lo desesperaba la incertidumbre. Padeció en Maresa todas las enfermedades: diabetes nerviosa, delirio afectivo, furia epileptoide. Finalmente, casi lo matan en una aplicación de "oleosulfín", inyección que cumplía la función de una camisa de fuerza.

Estuvo casi tres años en Manresa, de donde se fugó al mejor estilo del Padre Metri, dejando un atado de ropa a orillas del río Cardoner para simular un suicidio.

→ **Marta Cichero** es escritora. Autora de *Cartas Peligrosas*.

El ensayo de Leonardo Castellani fue publicado en el libro *Las canciones de Militis*. Editorial Patria, Buenos Aires, 1945, bajo el seudónimo "Jerónimo del Rey". "El maniático" es un fragmento del 2º capítulo de *Ortodoxia*.

Chersteron

Ni siquiera la gente mundana comprende al mundo: confía enteramente en unas cuantas máximas cínicas, que no son verdaderas.

Recuerdo una vez: caminaba con un próspero editor que me hizo una observación oída con frecuencia; es casi un estribillo del mundo moderno. No obstante haberla oído con demasiada frecuencia, o tal vez por esa misma razón, recién entonces, repentinamente, vi que tal observación no entrañaba verdad alguna. El editor dijo de alguien: "ese hombre va a llegar; se tiene fe".

Y recuerdo que mientras levantaba la cabeza para escuchar mejor, mi mirada quedó fija en un ómnibus que llevaba escrito su punto de destino: el manicomio "Hanwell" y le contesté: —"¿Quiere que le diga dónde están los hombres que se tienen fe?, porque puedo decírselo. Conozco hombres que creen en sí mismos más colosalmente que Napoleón y César. Puedo llevarlo hasta los tronos de los super-hombres. Los que realmente se tienen fe, están en un asilo de lunáticos." Me respondió que no obstante esa creencia mía, había muchos hombres que se tenían fe y no estaban en manicomios.

—"Sí: los hay —repuse—, y Ud. más que nadie debe conocerlos. Aquel poeta borracho a quien Ud. rechazó una tragedia lúgubre creía en sí mismo. Aquel viejo pastor que escribió una obra épica y de quien Ud. se escondía en la trastienda, creía en sí mismo. Si Ud. consultara su experiencia de editor en vez de consultar su horrenda filosofía individualista, sabría que haberse tenido fe, es una de las características más comunes de los fracasados. Los actores que no pueden actuar, creen en sí mismos, y creen en sí mismos los deudores que no le pueden pagar. Sería más cierto decir que un hombre fracasará porque se tiene fe."

—"Tener completa fe en sí mismo, no es exclusivamente un pecado. Tenerse fe absoluta es una debilidad. Tenerse fe completa, creer completamente en sí mismo, es tener una creencia histórica y supersticiosa. El hombre que la tiene, lleva la palabra "Hanwell" escrita en su frente, con tanta claridad como la lleva escrita ese ómnibus."

Mi amigo el editor, dió esta profunda y efectiva réplica



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.anira.com.ar

Marilyn Monroe, 1960

a mis conclusiones: —“Y si un hombre no debe creer en sí mismo ¿en qué debe creer?”

Luego de una larga pausa respondí: “Iré a casa y escribiré un libro contestando a esa pregunta.”

Y este es el libro que escribí para contestarla.

Pero creo, que muy bien puedo empezarlo donde se inició nuestra discusión: en la vecindad de un manicomio.

Los modernos maestros de la ciencia insisten sobre la necesidad de basar toda investigación, en un hecho. Los antiguos maestros de religión se mostraron igualmente entusiastas de esa teoría. Empezaron basándose en el hecho del pecado; un hecho tan evidente como las papas. Fuera posible o no fuera posible que el hombre se purificara con ciertas aguas milagrosas, no cabe duda de que necesitaba purificación. Pero algunos caudillos religiosos de Londres, relativamente materialistas, comenzaron en nuestros días a negar, no la discutible milagrosidad del agua, sino a negar la indiscutible existencia de la mancha. Ciertos teólogos modernos, discuten el pecado original, que es el único punto de la teología de la cristiandad que puede ser realmente probado. Algunos discípulos del Reverendo R. J. Campbell, admiten la inocencia divina que no pueden vislumbrar ni en sueños, pero niegan, especialmente, la culpa humana que pueden ver hasta en la calle. Los santos más intransigentes y los más obcecados escépticos, por igual unos y otros, tomaron el positivo mal, como punto de partida de sus argumentaciones.

Si es cierto (como evidentemente lo es) que un hombre puede hallar exquisito placer desollando un gato, el filósofo religioso puede llegar a una de dos conclusiones. Debe, o negar la existencia de Dios, que es lo que hacen los ateos; o bien negar la inalterable unión entre Dios y el hombre, que es lo que hacen los cristianos. Parece que los nuevos teólogos piensan llegar a una solución altamente racionalista negando el gato...

En esta situación especialísima, evidentemente ahora no es posible (con una esperanza remota de aceptación general) comenzar como comenzaron nuestros padres, basándose en el hecho del pecado. Este mismo hecho que fué para ellos (y es para mí) tan evidente como la luz, es precisamente el hecho que ha sido discutido o negado. Pero aunque los modernos nieguen la existencia del pecado, supongo que no han negado aun la existencia del manicomio.

Todavía estamos de acuerdo, en que actualmente se produce un colapso intelectual, tan innegable e inconfundible como el derrumbe de una casa. Los hombres niegan el infierno; pero aun no niegan el manicomio. Para no perder de vista los fines de nuestro primer argumento, el uno, el infierno, podría muy bien reemplazar al otro, el manicomio. Quiero decir que, si una vez todos los pensamientos y las teorías fueron juzgadas según condujeran al hombre a perder su alma, así, por nuestro presente punto de vista, todas las teorías modernas pueden ser juzgadas, según conduzcan al hombre a perder sus cabales.

Es cierto que algunos hablan de la locura, con soltura y simpatía, como si se tratara de algo amable y atrayente. Pero un minuto de reflexión basta para demostrarnos que si hallamos belleza en la enfermedad, generalmente es en la enfermedad de otro.

Un ciego puede ser pintoresco; pero se necesitan dos ojos para verlo pintoresco. Y similarmente, aun la más salvaje poesía de la locura, sólo puede percibirla el cuerdo. Para el insano su locura es perfectamente prosaica porque es perfectamente cierta. El hombre que se cree pollo siente en sí, toda la insignificancia del pollo. Solamente porque vemos lo grotesco de su idea, podemos encontrarla hasta divertida; y solamente porque él no ve lo grotesco de su idea, lo han llevado a “Hanwell”. Abreviando, las rarezas sólo sorprenden a la gente normal. Las rarezas no sorprenden a la gente rara. Por esa razón, la gente normal se sabe divertir y la gente rara, siempre se lamenta del aburrimiento de la vida. Por esa razón, las novelas modernas fenecen; y por esa razón, los cuentos de hadas permanecen. Los viejos cuentos de hadas presentan al héroe como un joven humano normalmente normal; sus aventuras son

las sorprendentes; y lo sorprenden porque es normal. Pero en la novela psicológica moderna, el héroe es un anormal; él, que es el centro, no es bien centrado. De ahí que las aventuras más extrañas no logren sorprenderlo adecuadamente y que el libro resulte monótono. Se puede escribir la historia de un héroe entre dragones; pero no la de un dragón entre dragones. El cuento de hadas relata lo que hará un hombre cuerdo en un mundo loco. La novela sobriamente realista de hoy, relata lo que un hombre esencialmente loco, puede hacer en un mundo cuerdo.

Empecemos pues en el manicomio; desde este fatídico y fantástico albergue, iniciemos nuestro viaje intelectual.

Ahora, si es que vamos a contemplar la filosofía de la cordura lo primero que hemos de hacer, es destruir un grande y difundido error. Por todas partes se ha difundido la idea de que la imaginación, especialmente la imaginación mística, es peligrosa para el equilibrio mental del hombre. En general se tiene a los poetas como inseguros, desde el punto de vista psicológico; y generalmente se hace asociación de ideas entre los laureles entrelazados y las pajas pinchadas en el pelo... Los hechos y la historia desmienten tal interpretación. Muchos de los poetas, de los verdaderamente grandes poetas, han sido no sólo perfectamente cuerdos sino extremadamente aptos para el comercio; y si Shakespeare alguna vez contuvo caballos, fué porque era el hombre más indicado para contenerlos.

La imaginación no provoca la locura. Para ser exacto, lo que fomenta la locura es la razón. Los poetas no enloquecen; los jugadores de ajedrez sí. Los matemáticos y los cajeros, se vuelven locos; pero rara vez enloquecen los artistas que crean. Como podrá verse en ninguna forma ataco la lógica; digo solamente que el peligro de la locura reside en la lógica; no en la imaginación. La paternidad artística es tan saludable como la física. Sin embargo, vale la pena destacar que cuando un poeta fué realmente mórbido, comúnmente lo fué porque existía algún punto débil en su racionalismo. Poe, por ejemplo, fué realmente morboso; no porque fué poético, sino porque fué esencialmente analítico. Aun el ajedrez era demasiado poético para él; le desagradaba porque había demasiados caballeros y castillos, como en un poema.

Abiertamente manifestó su preferencia por las fichas negras, que sobre el damero parecían el punteado de un diagrama. Quizás el ejemplo más contundente es este: que sólo un gran poeta inglés se volvió loco.

Cowper. Y decididamente, fué llevado a la locura por la lógica; por la extraña lógica de la predestinación. La poesía no fué su enfermedad sino su remedio; la poesía, en parte conservó su salud. Por algunos momentos, pudo olvidar el rojo y sediento infierno al que lo empujaba su horrendo necesitarismo, entre las extendidas aguas y los lirios blancos del Duse. Cowper, fué condenado por Juan Calvino y casi fué salvado por Juan Gilpin.

En todas partes, vemos que el hombre no enloquece por soñar. Los críticos son mucho más locos que los poetas. Homero es bastante tranquilo y completo; son sus críticos que lo destrozan en jirones de extravagancia. Shakespeare, fué perfectamente él mismo; sólo algunos de sus críticos descubren que Shakespeare fué otro. Y San Juan Evangelista, no obstante haber visto en su visión muchos monstruos extraños, no vió criatura alguna tan salvaje como uno de sus comentaristas. El hecho general es claro. La poesía es cuerda porque flota sin esfuerzo en un mar infinito; la razón pretende cruzar el mar infinito y hacerlo así finito. El resultado es la exterminación mental; como lo fué la extenuación física para el Sr. Holbein.

Aceptarlo todo, es un ejercicio; entenderlo todo, es un esfuerzo. Lo único que desea el poeta es exaltación y expansión, un mundo para explayarse.

El poeta sólo pretende entrar su cabeza en el cielo. El lógico es el que pretende hacer entrar el cielo en su cabeza. Y es su cabeza la que revienta.



Bette Davis, 1942

Liberalismo

Dice Juan Jacobo Rousseau que cuando un niño nace, grita: "No quiero que me fajen." Pronuncia *fajen* con un ligero acento lunfardo; pero no expresa que no quiere que le peguen, lo cual sería muy natural, sino que no quiere que lo envuelvan. Pero lo envuelven lo mismo. "*Los hombres nacen y permanecen libres e iguales*", dice Rousseau. Nacen sí, pero no permanecen ¡pobres de ellos si permanecieran! En seguida la madre, con un perverso instinto antiliberal, empieza a establecer entre ella y el roto toda clase de vínculos; y nótese bien que la palabra *vínculos* en latín significa "cadenas".

El hombre es un esencial buscador de cadenas —y no digamos nada de las mujeres. Justamente por eso les gusta tanto oír el ruido de rotas cadenas. Es para buscar otras. Juramentos de amor, contrato matrimonial, votos religiosos, promesas de fidelidad eterna, férrea disciplina militar, jurídica construcción de leyes, Constituciones y Cartas Magnas, lealtad al jefe, consecuencia al amigo, apego a la tierra natal... donde quiera que el hombre puede encontrar una cadena que lo liberte de su esencial cambiabilidad y contingencia y que lo ate a un algo permanente, como un náufrago a un mástil, allí se siente feliz y noble. Y lo más fenomenal es que se siente "libre". Uno de los hombres más libres que yo he conocido era un jesuita, que además del Cuarto Voto que hacen los jesuitas, había hecho otros cinco o seis votos por su cuenta. Y decía que con cada uno de ellos se había libertado de una tiranía interna. Creo que no mentía. Todo esto milita fundamentalmente en contra de un libro de Rousseau llamado **El Contrato Social**, que recuerdo qué trabajo me dió a mí entenderlo cuando iba a la escuela. Lo peor es que otro libro de Rousseau, el **Emilio**, es más dudoso que éste. Según él, el niño al llegar a la edad de la escuela, es un ser que ama lavarse la cara, le gusta estar limpio, le encanta ir al colegio y aprender todas las cosas, empezando por la botánica en los libros. ¡*Oh Botánica dulce y geografía—oh comfortable Mineralogía— Sois las tres musas de la mente mía!* Este es el niño de Rusó. Pero resulta que el niño real, le gusta el barro, andar por la calle, pelearse con otros, robar mandarinas y aprender todas las cosas por sí solos. Cuando el maestro desesperado le dice que es un cachafaz, que es un perdido, que es un desastre y que es un sinvergüenza, todo rapaz que se respeta y que no es un enfermo ni un tonto le contesta con otra frase de Rousseau que es el núcleo de toda la doctrina liberal, inventada por este célebre autor: "*¡Déjeme en paz!*" Entonces es cuando por imperio de las circunstancias, los dos significados del verbo *fajar* se confunden; y el maestro a quien en la Escuela Normal le han enseñado a respetar al **Emilio** como la Biblia de la Educación Moderna se comporta en la práctica, también si no es enfermo ni tonto, como el absolutista y el antirrusonista más vulgar.

Sigue ahora otro libro del inventor del liberalismo que se llama **Julia o La Nueva Eloísa**. Aquí viene el liberalismo aplicado a las mujeres, y aquí se acaba mi sabiduría, porque nunca lo he podido leer más de la mitad de la primera parte —y tiene cinco. Eso sí, leí todo el índice, donde está un resumen del intrínquis, porque se trata de una novela; y me dejó con un mareo que no pude trabajar una tarde entera, una mezcla de ganas de vomitar y de dormir, que es la enfermedad del filósofo cuando traga de una vez una dosis excesiva de absurdo. El liberalismo aplicado a las mujeres es un perfecto fracaso. Hay tres palabras que una mujer no entenderá jamás y son: libertad, igualdad, fraternidad. El liberalismo aplicado a los pueblos está en el cuarto libro de Rusó, llamado *Las Confesiones*, que tiene tres tomos; porque cada uno de estos libros es más largo que el otro. Allí uno lo comprende todo. Se trata de un loco. Un loco es el ser menos libre que existe, aunque parezca lo contrario, aunque ande suelto, porque el loco está agarrado por dentro... Pero este Rousseau fue un loco de los más peligrosos, porque era un loco que sabía muy bien el francés y además, como todo loco, la mímica imitativa. Un loco, además de ser un mentiroso nato, es un miedo ambulante de que lo encierren y un permanente

escrúpulo de hacer mal en cualquier cosa que hace. Para reaccionar contra estos dos afectos matadores, Rousseau inventó la teoría del "*¡dejarme en paz!*" y la teoría de la bondad esencial del hombre; definió que todo lo que él hacía era necesariamente bueno y además "jolí" y "mignón". Sólo un hombre obseso es capaz de escribir esa minuciosa descripción de las insignificancias y las suciedades de su vida envueltas en un vaho acaramelado con resabio a chinche y ropa sucia, que hoy nos causa repulsión; pero en su momento y ambiente, que parece fue el ambiente de lo *jolí* y de lo *mignón*, produjo un efecto considerable. Hasta parece que se dio el gusto de inventar suciedades para darse el gusto de embellecerlas: como esa de que tuvo cinco hijos y los arrojó a los Expósitos. Hoy día se cree con gran fundamento fisiológico y psicológico (J. Lemaître) que no engendró ningún hijo. Por suerte.

La verdadera libertad es un estado de obediencia. El hombre se libera de la corrupción de la carne obedeciendo a la razón, se libera de la materia sujetándose al perfil diamantino de una forma, se libera de lo efímero atándose a un estilo, de lo caprichoso adaptándose a los usos; se libera de su infecundidad solitaria obedeciendo a la vida, y de su misma vida caduca y mortal se libera, a veces, perdiéndola en obediencia a aquel que dijo: "*Yo soy la vida*". Sólo el mal poeta pide el verso libre, decía Lugones. El buen poeta multiplica las ataduras de su materia, para hacer más visible el triunfo de la forma, en lo cual consiste la belleza. Lugones fue a buscar la arena y el barro del Río Seco para hacer su última obra, que sobrevivirá al cedro, al marfil y a la plata de las anteriores. Donde el loco, el esclavo, el preso y el plebeyo dicen: "*Libertad*", el noble dice: Honor, Belleza, Amor, o Sabiduría. La máxima libertad nace del máximo rigor, dijo Leonardo da Vinci: porque el hombre es más libre a medida que es más fuerte (como se enseña en la cátedra de Defensa Nacional de La Plata) y la obsesión de la libertad es la prueba de la máxima debilidad, que es la debilidad de la mente. ¿Quién hay en el mundo que quiera ser libre como lo son los uruguayos, que son los hombres más libres del mundo, a juzgar por lo que ellos dicen? Bien. Esa obsesión de la libertad propia de un loco vino a servir maravillosamente a las fuerzas económicas que en aquel tiempo se desataron; y al poder del Dinero y de la Usura, que también andaban con la obsesión de que los dejasen en paz. Los dejaron en paz: triunfó sobre el alma y la sangre, la técnica y la mercadería; y se inauguró en todo el mundo una época en que nunca se ha hablado tanto de libertad y nunca el hombre ha sido en realidad menos libre. Una herejía medio católica, medio protestante y medio atea (porque Rousseau fue sucesivamente protestante, católico y ateo) vino a la vida justamente cuando nosotros los argentinos veníamos a la independencia. Nos hizo tanto mal como una damajuana de caña en una jaula de monos; y nos nos arruinó del todo, porque por gracia de Dios aquí había fuertes vitaminas españolas. Y también había hombres que no eran monos. Pero el mal que hizo el liberalismo en el viejo mundo donde nació fue quizá peor: aquí el pampero, el sol y las distancias olean mucho. Allí en Europa tenemos ahora esta horrible guerra, que no puedo ni pensar en ella. Y otras destrucciones morales y espirituales mucho peores que la guerra, si cabe, que no puedo dejar de pensarlas aunque quiera; y pesan sobre mi mente de tal modo que me envejecen a destiempo y me volverían seguramente loco a mí también si no tuviese yo las dos celestes consolaciones de la filosofía y el periodismo. El filósofo Santayana sonó una vez que veía pasar cuatro caballeros en cuatro caballos, negro, alazán, bayo, y el último era blanco. Los vio pasar empenachados y armados y les dijo: ¿Adónde van? —Vamos a libertar a los pueblos—. ¿Libertarlos de qué?— les gritó el filósofo. El hombre coronado del caballo blanco le dijo: —De las consecuencias de la libertad.

♦ Las fotografías que ilustran estos artículos son de Cornell Capa y Greg Gorman.

Castellani

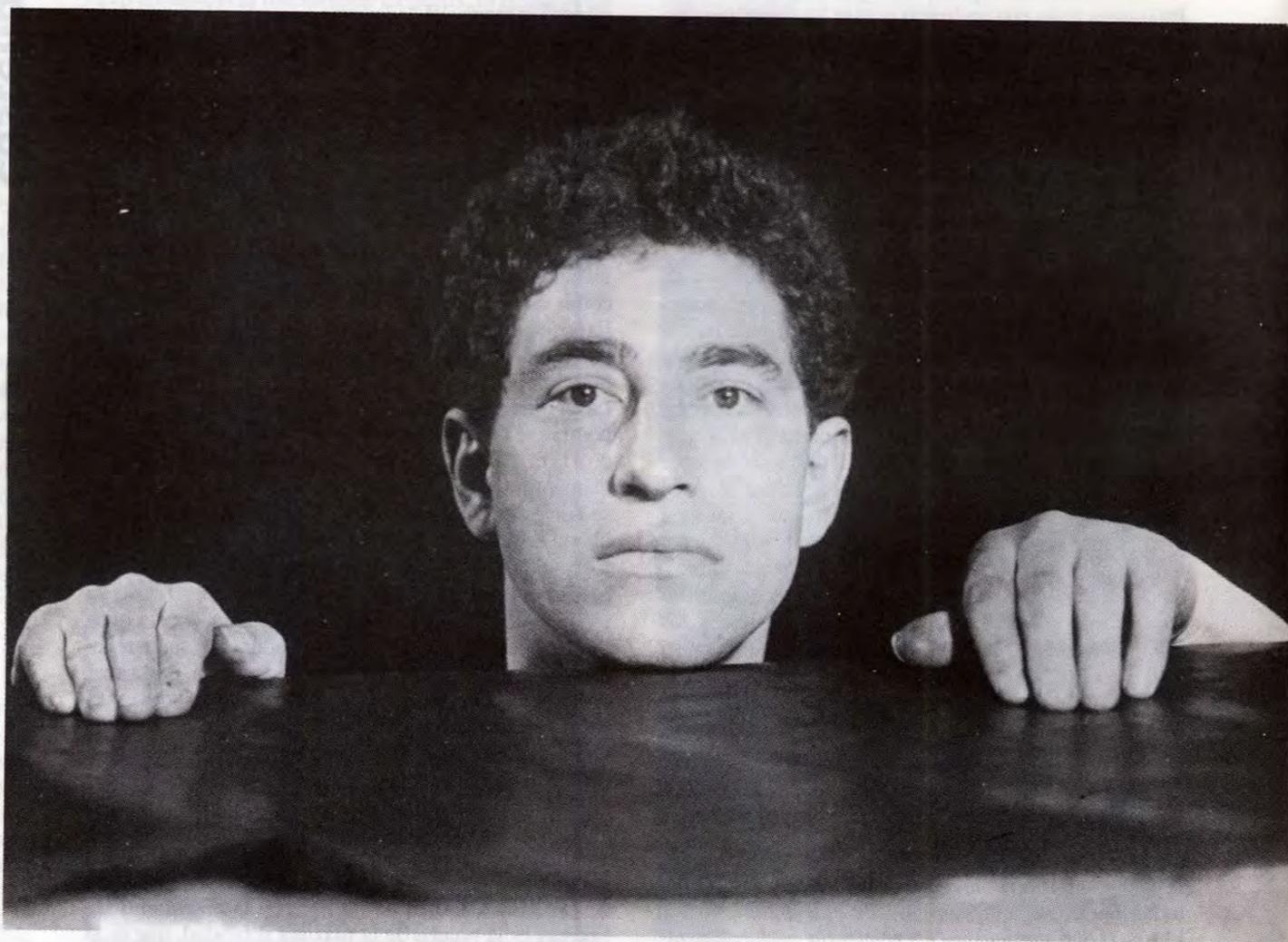
Bette Davis, 1988



EL TEMOR Y EL TEMBLOR DE SÖREN KIERKEGAARD

Gustavo Varela

HAY HISTORIAS FILOSÓFICAS MARAVILLOSAS. SON CUENTOS TREMENDOS. "LA ALEGORÍA DE LA CAVERNA", "LA DIALÉCTICA DEL AMO Y DEL ESCLAVO" Y, DE KIERKEGAARD, "TEMOR Y TEMBLOR". GUSTAVO VARELA RECOMPONE ESTA ÚLTIMA FIGURA CON SUS ECOS DE SILENCIO, DE SOLEDAD Y DE FE.



Alberto Giacometti, 1931

Frecuentar el pensamiento filosófico esconde serios riesgos: la aventura de tratar con individuos que han tenido la osadía de desafiar a la misma eternidad en pos de hallarle algún tipo de explicación posible. Y el riesgo está en creerles y someter así a la naturaleza a una sola óptica de encuadre, hallando para cada hecho un espejo conceptual que pueda explicarlo. Y no hay otra alternativa para poder entender a un filósofo más que afrontar el riesgo y definitivamente creer. Un acto de fe que suprima cualquier parámetro de tipo religioso sin hacer de una teoría una institución. Convivir con él, prostituirse en su andar y desgranar cada párrafo que ponga su escritura, prediciendo la inutilidad de ese acto.

Convencido de que la letra fascina y seduce mientras lava su muerte en nuestras mentes, me apropio de un autor y con él reclamo a Eros para que haga su parte.

Mientras Dios transmuta de idea absoluta a cadáver nietzscheano, Sören Kierkegaard se esconde en un solitario andamiaje del prolífico siglo XIX. Dialoga con Hegel, le pide explicaciones a Sócrates, se reconoce en Job y en Abraham y a veces hace un intento desmesurado por no reescribir la Biblia. Prefigura la caída de la razón como monumento supremo de la especie, desarma el mecano griego sin martillos y pone su misma existencia como campo de batalla para la retórica disputa de la razón y la fe.

Fue un filósofo cristiano, si acaso pueden unirse estas dos expresiones, y en ese encuentro se expuso desnudo. El esfuerzo de pensar en la fe, la incomparable tarea de tener un Dios y someterlo al arbitrio de la crítica; Kierkegaard sostuvo el embate de encontrar en el universo el punto de apoyo que había perdido Arquímedes: nunca dudó de que era un siervo cristiano pero se preguntó si el dogma y la causalidad levantan el mundo o es necesario hacer palanca con la paradoja y el silencio.

Hablar de Sören Kierkegaard es relatar el fracaso de Sócrates y el triunfo de Abraham. Mientras Fedro oculta el discurso bajo la túnica, Kierkegaard vibra con la actitud socrática; pero exige más. No le alcanza con la cicuta. El ritmo de la muerte de Sócrates va en síncope con la resurrección de la carne. El griego entró a destiempo cuatro siglos, que hacen gangrenar la espalda de Kierkegaard y lo dejan mirando el suelo por el resto de sus días.

Exige la fuerza de Abraham, la transmuta en pensamiento, invirtiendo la cruz para que lo conduzca por senderos anónimos, sin autor, haciendo que cada párrafo se transforme en una cesárea a la fe cristiana.

Quiero decir que Kierkegaard debió escribir, se vio obligado a hacerlo pues allí jugaba su partida, allí ponía su condición de ser cristiano; allí, en su letra, se excarcelaba su fe y la agobiante tarea de descifrar el código que Dios le impuso: un tatuaje en el rostro, "una astilla en la carne"; Cristo entre sus papeles y Abraham o Job en el espejo.

Pero Sócrates pesaba, y tanto, que Kierkegaard debió soportar sobre sí la tremenda paradoja de leer en griego y escribir en latín y exigía que su pensamiento no fuese la preparación para nada; no valía la pena pensar para después morir; no quería que la filosofía tuviese como única misión la de acomodar las flores de un funeral solicitado. En él, la reflexión ocupó el lugar del narcótico, que prepara el camino hasta extraviarse sin remedio.

Por ello en sus libros no hay respuestas; sólo signos. Entre la certeza hegeliana y la dinamita nietzscheana, Sören Kierkegaard se apropia de Dios, pero no para aceptarlo ni tampoco para denunciar la textura barroca de sus pies, sino que se propuso enfrentarlo sabiendo que esa forma agónica de convocar al Supremo no era más que un boomerang que salía de sus manos y que, en definitiva, acertaría con él.

Pensar contra Dios en Dios es declarar contra sí mismo; exigir sin domesticarse; podría haber aceptado la Biblia desde el Génesis hasta el Apocalipsis y dormir tranquilo en el Obispado de Copenhague. Pero no. Se propuso la terrible tarea de encontrar a Dios en este mundo.

Un pequeño cuerpo, jorobado, desde un país olvidado por la jerarquía cultural de la época, llevando a cabo el intento de someterse a la prueba de ser o no cristiano; pues a decir por él mismo repetidas veces, no tuvo otra preocupación en su vida más que esta: "¿Cómo llegar a ser cristiano?"

No le sería tan fácil responder a esta pregunta luego de haber deshilado la Biblia en cada una de sus partes desde una cornisa y saber que no es la lectura de un sermón lo que lo ubicaría como contemporáneo del Cristo; hacía falta para ello no encandilarse con la obediencia ni tampoco dormir bajo sus mandamientos. Debía retroceder bajo sus pasos y llevar a Dios en la valija todo el tiempo; hacía falta ejercitar la razón hasta el extremo de perderla y quedar desposeído de todo, para luego abreviar en su inocencia y exigirle a Dios una respuesta aclaratoria.

A veces parece irremediable el destino de hablar de Sören Kierkegaard y caer con ello en una apología de la religión judeocristiana. Pero cuando es la paradoja la que soporta la presencia de Cristo en la vida humana, la religión pierde sus estribos institucionales para desbocarse en la angustia del silencio de Abraham o en el dolor de las preguntas de Job.

Y en el Génesis o en los Libros Sapienciales reposa nuestro autor, quedando atrapado en el Libro Sagrado, quizás sin quererlo o tal vez con la intención premeditada por él de hacer de su nombre una expresión de fe. Voy a tomar como eje de este trabajo uno solo de los textos de Kierkegaard que permitirá abrir tanto el juego

de su pensamiento como el de su propia existencia, siguiendo para ello los indicios que la obra propone. El texto es **Temor y temblor** y dividiré su análisis en tres partes: el título, el autor y la obra.

EL TÍTULO

La expresión "temor y temblor", utilizada por Kierkegaard para dar nombre a esta obra, es una expresión de la religión judeo cristiana que aparece en distintos pasajes de la Biblia. Y en cada uno de ellos se pone al creyente en una situación de obediencia frente a Dios: como un modo de servirlo o como una manera de obedecerlo, la expresión "temor y temblor" implica siempre un sentimiento propio del creyente, una experiencia en relación a lo Otro que se le presenta y que lo pone en juego como individuo frente a Dios. Se abre aquí uno de los temas medulares del pensamiento de Kierkegaard y que es el de la relación del individuo (existente) con lo Absoluto, con la eternidad.

Lejos de una situación de tranquilidad, de apacible descanso frente a Dios, el individuo deberá traspasar las puertas hacia lo Absoluto por medio del absurdo, la paradoja y el escándalo; deberá dejarlo todo e incluso deberá soportar la incompreensión del mundo que lo rodea, pues la relación que entabla este ente singular con Dios no soporta ninguna mediación, sino que requiere de la más cerrada soledad, del más duro de los silencios, del más atrevido acto de arrojo; precisa suspender el mundo y ponerse en relación absoluta con lo Absoluto. Precisa, a fin de cuentas provocar el escándalo de dejar la razón sobre la silla y salir sin un destino fijo, "sin saber a dónde ir" (1), sostenido solamente por la desesperación y la angustia que implica el estar aislado ante Dios.

En esta situación el individuo vivencia una tremenda incomodidad, que es la de estar parado más allá de todo límite posible. No tiene nada que lo soporte, nada de donde agarrarse para poder sostenerse, salvo su fe.

Es así que la singularidad toma cuerpo como tal en su relación con lo eterno, haciéndose cargo de su finitud en un salto al vacío. Sólo por la fe hay singularidad pues es el modo por el cual el hombre tiene la absoluta experiencia de ser único, unicidad que no reconoce límites, que se extiende hacia el infinito en la presencia de lo Otro, "pues sólo la conciencia de estar ante Dios hace de nuestro yo concreto, individual, un yo infinito" (3).

En este salto al vacío, que es la fe, en esta absurda paradoja que es la del encuentro con lo eterno, el hombre está aislado, "habitando en la tierra prometida como en tierra ajena" (4), sin la seguridad que le brinda la verdad de cualquier Sistema de pensamiento, sin la quietud que le darían el ser parte de la realización de una Idea. Es extranjero del orden y del pensamiento. Así pues, si pudiésemos espiar el contenido de la obra a partir de su título, no habrá dudas de que se trata del relato de una experiencia singular, es decir, del temor y el temblor de un hombre electrificado por un "relámpago" enviado por la divinidad.

No hallaremos un pensamiento sistematizado al que podamos poner en cajas de conceptos; mucho menos un relato de abstracciones. El título de la obra importa un compromiso hacia el lector que Kierkegaard hace explícito en el prólogo: que el texto no sea devorado párrafo a párrafo. Será necesario para entenderlo, quizás, temblar con él.

EL AUTOR

Lo primero que debe llamarnos la atención es que este texto no tiene como autor a Sören Kierkegaard sino a otro pensador llamado Johannes de Silentio. Si recurrimos a cualquier diccionario de autores de filosofía nos encontraremos con la novedad que nada figura de un tal Silentio y así, aunque recurramos a la más minuciosa enciclopedia, tampoco obtendríamos datos de él.

¿Quién es el autor de **Temor y temblor**?

Johannes de Silentio fue uno de los nombres falsos, uno de los varios seudónimos utilizados por Kierkegaard a lo largo de su vida. Más allá del motivo por el cual el pensador danés haya utilizado estos "alias" a lo largo de su producción literaria, lo cierto es que en este caso el seudónimo está delatando una clave que es necesario tener en cuenta para la lectura de la obra.

En **Mi punto de vista**, obra escrita por Kierkegaard en 1848, dice que el seudónimo usado en **Temor y**

temblor guarda relación con la posibilidad de darse a entender desde lejos, es decir, la posibilidad de hablarle al lector en silencio. Esto devela que su escritura está mediatizada o sea que entre Kierkegaard y esta obra se interpone algo, el silencio. ¿Cuál es la necesidad que tiene el danés de crear semejante vacío en relación a su obra? Por qué no es él y es en cambio Silentio el que habla?

Según Manuel Maceiras Fafian (5) la obra de Kierkegaard "está íntimamente vinculada a su vida... de tal modo que su biografía remite a su obra y viceversa". Sigamos entonces esta hipótesis e interpretemos este silencio de acuerdo a su biografía.

Apenas arremetemos contra la figura de Sören Kierkegaard nos invade la sensación de estar cometiendo un acto de torpeza; la existencia de una persona no puede subordinarse a los requisitos de la especulación y abstracción del pensamiento pues "la lengua de la abstracción no puede dar cuenta de la naturaleza del existente" (6).

Consecuentes con el pensamiento kirkegaardiano, no vamos a elaborar una biografía que descifre su vida como una ecuación. No serán los hechos los que nos hablen sino las rupturas, los silencios.

1) El silencio paterno

Siguiendo el esbozo biográfico de Regis Jolivet (7), Sören Aabye Kierkegaard nació en Dinamarca el 5 de mayo de 1813. Era el último de los siete hijos que tuvo Mikael Pedersen Kierkegaard con su criada, con la que contrajo matrimonio en segundas nupcias en 1797 estando esta ya embarazada. Mucho antes de nacer Sören, sus padres se instalaron en Copenhague, donde Mikael Kierkegaard luego de alcanzar una fortuna en los negocios, decidió abandonarlos, vivir de sus rentas y dedicarse al estudio de la filosofía y la teología.

La figura de su padre fue de gran influencia a lo largo de toda la vida de Sören, pues aquel crió a sus hijos y especialmente a Sören, "el hijo de la vejez", en un fuerte espíritu religioso signado por el deber y la austeridad.

Así, la niñez de nuestro pensador no fue tal, pues no eran los juegos infantiles lo que lo rodeaban, sino adustas discusiones éticas y religiosas que mantenía su padre con amigos, introduciendo precozmente al joven Sören en los dominios del pensamiento.

Este ambiente intelectual, redoblado por una rígida moral cristiana que imponía como código de familia no el amor sino el deber lo llevan a Kierkegaard a decir de sí mismo que los nueve meses que ha pasado en el seno de su madre han bastado para hacer de él un anciano. A la vez que este esquema de imposiciones rodeaban la vida de Sören Kierkegaard, una terrible angustia iba explotando en él, un tremendo sufrimiento fruto de "una educación insensata". El no haber sido jamás un niño, el ir siempre vestido "como un anciano melancólico", el aprender a jugar no con juguetes sino "con lo que debía ser la ocupación seria de su vida", es trasfondo de un fastidioso sufrimiento.

Esta ambigüedad de admiración hacia su padre y de sentirse "extraño al mundo e inclinado a su soledad" iba a hacer explosión a sus 18 años. Es durante esta época cuando Kierkegaard decide abandonar sus estudios de teología y emprender una vida de "dandy", usando trajes lujosos, asistiendo a magníficos banquetes y concurriendo con mucha frecuencia a los cafés de moda.

Esta actitud, insolente para el ambiente donde se había criado, determina una ruptura amistosa de las relaciones con su padre en setiembre de 1837. Emprende entonces una vida pública, de gastos desmedidos, de amores fugaces, que lo llevan a identificarse con el modelo del Don Juan.

Pero, pese a todo ese ruido que le venía del mundo, a pesar de haberse convertido en parte de ese ruido, una "astilla en la carne" le seguía agujereando su estética existencial.

Dice en su diario: "Acabo de llegar de una velada en la que he sido el animador; las agudezas manaban de mi boca, todo el mundo se reía y maravillaba, sin embargo yo me fui, y la raya que debo trazar aquí tiene que ser tan larga como el radio terrestre... y yo quería dispararme un tiro en la cabeza".

Y ese fastidioso sentimiento de angustia que no dejaba de brotar a pesar incluso de sí mismo. Y la raya tan larga como el eje terrestre lo dejaba a él de un lado, repleto de desesperación y del otro lado el mundo, con su armoniosa alegría. Y como en la música, donde el

ejecutante interpreta notas y silencios, en esta partitura que es su juventud, Kierkegaard interpreta los sonidos de un dandy y también un silencio.

Esta feroz angustia que pesaba sobre él y que aparentemente era producto de su precoz ancianidad, en realidad esconde sus raíces en un secreto de su padre y del que Kierkegaard se entera en el lecho de muerte de aquel.

En 1838 Sören se reconcilia con su padre, cuando este tenía ya 82 años. "Entonces, escribe en su diario, tuvo lugar el gran terremoto, el trastorno horrible que de repente me impuso una nueva ley de interpretación infalible de todos los fenómenos. Entonces presentí que la avanzada edad de mi padre, lejos de ser una bendición divina era más bien una maldición; que los elevados dones intelectuales de nuestra familia no eran sino un medio para extirparse mutuamente; entonces sentí el silencio de la muerte agrandarse en torno a mí, cuando mi padre me pareció un infortunado que sobreviviría a todos nosotros, como una cruz sobre la tumba de sus propias esperanzas. Una deuda debía pesar sobre la familia entera, un castigo de Dios cernerse sobre ella".

Mikael Pedersen Kierkegaard había cometido a los 12 años lo que para él era un terrible pecado; cansado de una niñez pobre y miserable subió a una colina y con su brazo en alto maldijo a Dios. Este acto nunca lo olvidaría pues siendo adulto y luego de la muerte de su primer hijo, creyó que el castigo divino consistía en sobrevivir a todos sus hijos. Así, vio que de los siete hijos que tuvo cinco murieron antes que él e incluso falleció su esposa. Entre los que lo sobrevivieron se hallaba Sören, que fue criado por su padre en la certeza de que moriría joven.

El silencio paterno fue la sentencia a muerte de Kierkegaard y sobre él se educó en su niñez y su juventud. En agosto de 1838 muere su padre; en setiembre publica su primera obra: **Papeles de un superviviente**.

El silencio de su padre fue su silencio, que en él tomó la fuerza de la desesperación y la angustia. Lejos de reproche alguno, Kierkegaard entiende que su padre ha muerto por él, "como un sacrificio ofrecido por él al amor que me tenía; lejos de ser una separación de mí, (su muerte) ha sido hecha para mí, para que la vida haga aún, si todavía hay tiempo, algo de mí". (8)

El silencio paterno es el primer vacío que lo aleja de la muchedumbre y lo arroja contra sí mismo. Sabe que su grito casi no se escucha. Con el rostro limpio, intentará una nueva vía de escape, ya no vistiéndose de dandy sino maquillándose de enamorado.

2) El silencio ante Regina Olsen

Kierkegaard se gradúa en teología en julio de 1840 cumpliendo el deseo íntimo de su padre que era el de hacer de él un pastor. En ese mismo año se compromete formalmente con Regina Olsen, una mujer 10 años menor que él. Pasan casi un año en una relación de enamorados; pero este amor de noviazgo no llegaría nunca a cristalizarse en matrimonio. Regina, que en un principio tenía para Kierkegaard la imagen de una mujer, lentamente se fue convirtiendo en una ilusión. Se iba apoderando de él una misteriosa angustia que era la de "haber tomado el ideal por la realidad".

La relación que traba a dos enamorados es, de hecho, muy compleja; pero de lo que no hay duda es que en toda relación de este tipo, la finalidad es permanecer juntos en el amor o por el amor. Pero, cuando es la ruptura, la separación, lo que se requiere para que aflore tal sentimiento, la cosa se vuelve más compleja aún. Es la imagen de un hombre que ha caminado durante cuarenta días en el desierto, que está extenuado por la sed que tiene y que cuando encuentra en su camino una vasija con agua, en lugar de tomarla la arroja sobre la arena.

Kierkegaard ha caminado durante más de tres años desde que conoció a Regina hasta lograr conquistarla; mas cuando la dicha parecía serle favorable, cuando el azar se había puesto de su lado, cuando hubiese podido unirse a Regina en matrimonio y pasar juntos el resto de sus vidas, decide romper abruptamente esta relación; y no fue por falta de amor sino justamente lo contrario, por estar terriblemente enamorado.

Si pudiéramos aventurar una causa para tal actitud se nos ocurriría pensar que el autor de dicha desventura estaba loco. A simple vista resulta un acto demencial el sacrificar de una cuchillada aquello que tanto se había deseado.

Es necesario encontrar una causa tal que permita comprender que un mismo hombre pueda decir que estaba enamorado "hasta ese punto que sólo se está una vez en la vida" y a renglón seguido decir "... se hace necesario llegar a una solución... suspenderé las cartas; lo que constituyó su alimento amoroso, se hará cada vez más escaso y su mismo amor se verá tratado como cosa irrisoria" (9).

Pero Regina nunca acertaría con dicha causa. Ella insistía en ese amor y no comprendía el motivo de la actitud de Kierkegaard. Se sentía desengañada y sufría por ello. Sabía que Kierkegaard no era un embaucador; también sabía que él la seguía amando y justamente por ello no entendía el abandono. No obstante, lo esperó durante un largo tiempo. Años más tarde se casaría y se alejaría definitivamente de Dinamarca.

Aunque a la vista de la generalidad, incluyendo en esta a Regina, esta actitud resulta una locura, no lo es para Kierkegaard pues en este acto, en este absurdo de abandonar a su enamorada en el momento de su mayor amor, funda la posibilidad de recuperarla. En este retorno Regina sería otra, pues volvería no para vivir la pasión de un solo instante, no para unirse a él en la moralidad del matrimonio sino para acceder juntos a Dios, pues sólo por la fe el amor que los unía se volvería eterno.

Es abandonar para recuperar pero no en la eternidad sino en esta vida, por medio de la fe. Es sólo por ella que el acto de Kierkegaard toma sentido pues sin la fe sería absurdo.

Pero Regina no regresa; no podía concebir el amor si no es a través de esa instancia ética llamada matrimonio; no podría comprender que no se trataba de un abandono sino del grito de un desesperado.

Sören Kierkegaard queda nuevamente solo, de este lado de la raya que lo separa del mundo. Solo, con "un dolor que muerde la carne" (10), no puede hacer pública su relación con Dios en explicaciones a su amada; lo absurdo de su acto no puede ser expresado. Ama a Regina y pese a ello no puede fundamentar su absurda actitud de abandonarla; "nos encontramos entonces con la paradoja de que, queriendo, no podría hablar". (11) Un silencio que determinó su relación de amor, quizás la única vivida con intensidad; vacío que era expresión de su melancolía: "Nuestras relaciones no pueden llegar al matrimonio, ¿por qué? Porque estoy cautivo de mi melancolía".

El silencio ante Regina Olsen lo dejó fuera del matrimonio, fuera de una vida común. Exiliado de la ética de la generalidad, buscará asilo en la eternidad de Dios.

3) EL SECRETO ANTE LA CRISTIANDAD

Abortados los dos intentos de llevar una vida feliz en el mundo, el período que va desde 1841, año en que rompe definitivamente sus relaciones con Regina Olsen, hasta 1854, es de una productividad excepcional. Su melancolía se torna así, en reflexión, en pensamiento. En enero de 1854 moría el obispo de Copenhague Mynster, con el que Kierkegaard había tenido una fluida relación durante su juventud, pues el religioso era amigo de su padre y compartía con este "los cenáculos filosóficos y teológicos" que Mikael Pedersen reunía en su casa. El ser obispo de Copenhague lo había ubicado como cabeza de la Iglesia Nacional, manteniendo una fluida relación con la corte.

Desencadenada por las palabras que Martensen (futuro sucesor en el obispado) había pronunciado como elogio en el funeral de Mynster, Kierkegaard inicia en ese momento una batalla contra lo que el llamará la cristiandad. Se había elogiado al obispo fallecido como un "testimonio de la verdad".

Para un hombre que había considerado que todo su pensamiento estaba dirigido a descifrar "lo que significa llegar a ser cristiano", las palabras que había pronunciado Martensen no podían ser menos que un insulto al verdadero cristianismo. Para Kierkegaard, Mynster no había sido más que un obispo que representaba a la burguesía y a la quietud de la Iglesia oficial danesa. Entonces no podía ser un "testimonio de la verdad" quien solo se preocupaba de las prebendas que podía obtener por su cargo de obispo, quien solo hacía de la pasión de Cristo una cuestión de humanismo ejemplificador.

Así Kierkegaard distingue entre la cristiandad y el cristianismo: la primera es una religión complaciente con fieles y pastores que cambian aburridos sermones

por una eternidad garantizada y confortable y a la que pertenecía Mynster; el segundo lleva como base la angustia y a la desesperación y más que provocar tranquilidad en el mundo, lo escandaliza.

Por primera vez el rostro de su melancolía encuentra un espejo donde reflejarse. No lo había podido ser la estética del Dandy ni la ética del matrimonio; tanto en uno como en otro su melancolía quedaba sin contención pues ni el buen vestir del Don Juan ni el maquillaje del esposo lograron reflejar su angustia. Pero en la religión, en la fe, la cosa era distinta; porque el "cristianismo no es un triunfo según el mundo sino contra el mundo".

Desde su separación de Regina Olsen, Kierkegaard emprende su camino hacia la fe, hacia las puertas del cristianismo, con la posibilidad de encontrar allí un continente donde poder descansar su angustia. Pero sólo encuentra paradoja, absurdo, desesperación. Entonces, un desesperado no iba a poder encontrar consuelo en la gran paradoja de Cristo, en la contradicción de que lo eterno aparezca en el tiempo.

Lejos de proponer un refugio, el cristianismo lo vuelve sobre sí, agudizando cada vez más su herida, llevándolo hasta el límite, allí donde "amar a Dios significa sufrir".

El haber ido a buscar sosiego en la religión para su yo desesperado, el que ese yo crea verse reflejado como ser cristiano, fracasa; "... y el desesperado podrá esforzarse en lograr perder su yo... y el perderlo de tal modo que ni se vean sus trazas: la eternidad, a pesar de todo, pondrá a la luz la desesperación de su estado y le clavará a su yo. Así el suplicio continúa siendo siempre no poder desprenderse de sí mismo y entonces el hombre descubre toda la ilusión que había en su creencia de haberse desprendido de su yo". (12).

Sobre esta comprensión de lo que significa el "llegar a ser cristiano", Kierkegaard saldrá a batallar contra la religión oficial, contra la cristiandad. Y en esta batalla, siempre estuvo solo; pues no se entregó a la cristiandad para poder despertarla sino porque no tenía otra salida. En su encuentro con el cristianismo comprendió que Dios le hablaba en su angustia, en su temblor y en su reflexión; no era un profeta que escucha la voz de Dios. A Sören Kierkegaard Dios le habló en el más absoluto de los silencios pues la "diferencia de la naturaleza entre el creyente y Dios continúa siendo un abismo infinito".

Este sordido diálogo con Dios, este silencio absoluto se manifiesta como una potencia que lo hace temblar como individuo y de la que toma conciencia cuando vomita su temor ante la cristiandad. Busca en ella el último auxilio que lo rescate de su dolor, con la certeza de que no lo escucharían; antes de iniciar la batalla sabía que estaba perdida.

Creyó que en la muerte su silencio podría escucharse. Murió en noviembre de 1855 convencido de la victoria de su causa. No tenía otra alternativa: había probado todos los sonidos y su boca solo escupía silencios. La muerte fue el último; no para ocupar un renglón en la lista de los mártires, no para salvar a la cristiandad de su pesadilla sino para hacer explícita su desesperación y su temor ante Dios. Pero "ese diálogo (ese silencio) entre el Aislado y Dios no entrará nunca en el cerebro de (nosotros) los filósofos.

LA OBRA

Podemos pensar parte de esta obra a partir de dos preguntas que nos remiten a algunos problemas del pensar de Sören Kierkegaard:

1. ¿Por qué Kierkegaard recurre a Abraham? (Esto nos lleva al tema de la singularidad y la crítica a Hegel).
2. ¿Por qué Abraham no es un asesino? (Aquí nos enfrentamos con la teoría de los estadios de la existencia).

1. ¿Por qué Kierkegaard recurre a Abraham?

Veamos a través de esta pregunta el prólogo y el epílogo de la obra donde Kierkegaard ataca a la filosofía imperante en el siglo XIX que es la filosofía de Hegel. En el prólogo él acusa a los dedicados a la especulación, que por un afán casi maniaco de superación, van más

allá de la duda e incluso más allá de la fe. Han dudado de todo, han traspasado la frontera de la fe "cancelando la pasión en beneficio de la ciencia", olvidándose que la pasión es lo propiamente humano. Solo les importa elaborar Sistemas donde el individuo pierda su carácter de tal para pasar a ser una instancia de la generalidad, un momento del gran proyecto que lo absorbe todo, que lo convierte en un pasajero de ese ómnibus que es la Idea. (12)

Amplíemos esta analogía del colectivo con la que Kierkegaard busca ejemplificar lo que para él significa el sistema hegeliano. No importa quien sea el pasajero; solo interesa el recorrido. La filosofía de Hegel, dueña de la línea, hace transitar al colectivo por un recorrido de la historia ya determinado y cuya parada final es la realización de la Idea absoluta. Allí terminaría la historia; no interesa si el pasajero es Sócrates o el Estado Alemán pues todo conduce a un mismo destino.

¿Pero va Hegel en ese ómnibus? Desde allí Kierkegaard comienza a desarmar el sistema hegeliano.

Siguiendo en este punto el análisis de Chestov (13) este autor hace referencia a la actitud del danés de oponerse al pensamiento hegeliano dominante en esta época: "no le fue fácil a Kierkegaard desembarazarse del célebre filósofo. El mismo lo dice "... sólo después de una crisis puede uno decidirse a oponerse a un maestro maravilloso que lo sabe todo mejor que uno mismo, pero que no ha ignorado sino un solo problema: el propio".

Y es en lo propio, en lo propiamente humano donde la racionalidad del Sistema tiene su punto de fuga, donde pierde la capacidad para absorber todo lo que se le presenta como momentos de su desarrollo. La Idea absoluta fracasa en el individuo, en lo singular que éste tiene. Ya no será lo Universal lo que otorgue sentido a lo particular; ya el hombre no se define de acuerdo a una generalidad.

La crítica a Hegel realizada por Kierkegaard lo conduce a éste, según Chestov, fuera del ámbito de la Necesidad bajo la cual habían sucumbido tanto Hegel como el Symposium griego.

El imperio de la necesidad dirige al mundo a través de la razón y la verdad; "todos deben obedecerla, todos deben inclinarse ante ella"; la realidad se traduce mediante la razón porque tiene la misma estructura y por ello también la razón es realidad. "Todo lo racional es real y todo lo real es racional" dice Hegel en la **Fenomenología**.

Pero decíamos que para Kierkegaard este Sistema hace agua en el ente singular, pero no en tanto que este se opone a la necesidad sino en tanto la abandona. No es por la desobediencia por la que se sale del Sistema pues por ella se vuelve a caer nuevamente en él. La necesidad tiene respuesta tanto para el que obedece como para el que se opone.

Sócrates no alcanzaba; había que ir "más lejos aún: hacia el infinito de los tiempos, hasta Abraham". Abraham había sido objeto de la mirada divina en la promesa de un hijo; esperó hasta ser anciano para recibirlo; escuchó la voz de Dios nuevamente pidiéndole que lo sacrifique. La alegría tantos años esperada se perdía en un instante. Pero Abraham creyó y lo hizo en virtud del absurdo, de la paradoja. Y por ello recupera a Isaac.

La fe no cabe en el Sistema porque es la pasión genuinamente humana, insuperable, pues "cada generación comienza desde el principio y la siguiente generación no llega más lejos que la precedente". (14). La fe está fuera de todo desarrollo, de toda comprensión, no se la puede reducir a una "fórmula conceptual" mediante la cual podamos apoderarnos de ella.

Contra Hegel, Abraham; contra la racionalidad, la paradoja; contra el Sistema, la singularidad. Kierkegaard viaja hasta Abraham pues en la angustia de éste cree encontrar el modo de arruinar el proyecto de la Madre Razón de dominarlo todo.

2. ¿Por qué Abraham no es un asesino?

Este punto nos conduce a la consideración kierkegaardiana de los estadios de la existencia. Cada uno de ellos representa el modo en como el existente, el singular, lleva a cabo su existencia. Kierkegaard distingue tres estadios, no habiendo entre ellos una relación de superación que conduzca a la promoción de un estadio a otro. El único modo de salir es a través de lo que él llamó "salto". Cada estadio está separado, aislado en relación a los otros; el llevar una vida absolutamente

estética no garantiza entrar en el estadio ético; el cumplir el deber general no autoriza el paso a lo religioso. Para salir de cada uno de los estadios hace falta un salto, "una elección absoluta, que no será la continuidad del estadio precedente, sino su negación... No continúa un movimiento ya comenzado, sino que inicia un movimiento". (15)

El pasaje entre el estadio ético y el religioso, el salto que permite salirse de la generalidad para entrar en una relación absoluta con lo Absoluto es justamente el acto de fe, que, como lo contrario al pecado, pone al existente cara a cara frente a Dios.

Este es el acto que lleva a cabo Abraham; suspende el dominio de la ética, donde su deber como padre es amar a su hijo más que a sí mismo. Dios le pide a Isaac como sacrificio y ante el llamado divino el profeta responde: "Heme aquí". En ese instante Abraham sale del dominio de la generalidad ubicándose en una relación directa con Dios.

Y es como particular, sin ninguna mediación, que responde a la tentación divina. Sabe que Dios le pide un sacrificio que sólo él escucha; no se trata de levantar el cuchillo frente a su hijo para salvar a la generalidad

(Kierkegaard cita el caso de Agamenón que ofrece en sacrificio a su hija Ifigenia y por ello pueden partir sus barcos y ganar la guerra). Abraham no es un héroe trágico que encuentra su reconocimiento en lo general ya que no puede hablar pues nadie lo entendería; suspende tanto su deseo como su deber. Si habla entra dentro de la generalidad, del campo de la ética, convirtiéndose allí mismo en un asesino ya que la ética condena a quien quiere dar muerte a su hijo. Por ello la angustia de Abraham no es compartida con lágrimas. Está solo, con Dios como testigo de su fe. Kierkegaard intenta detener la imagen en el momento del paso de lo ético a lo religioso. Para ello describe un doble movimiento: el de la resignación infinita y el de la fe. El primero es renunciar a lo temporal en favor de lo eterno; sólo requiere de la fuerza humana y de una severa disciplina interior; no hay aquí absurdo sino resignación. Por él Abraham entrega en holocausto a su hijo pero sólo por la fe lo recupera; y lo recupera en este mundo y no en un más allá.

Y es por la fe por la que Abraham no es un asesino; porque entra en otro registro para ser considerado. Este salto al vacío lo deja cara a cara con Dios,

suspendiendo la ética, cumpliendo un deber absoluto y guardando silencio.

Su acto es una paradoja pues como particular se coloca por encima de lo general sin ninguna mediación. El de Abraham es el acto de una singularidad que lo deja al margen de toda sentencia de asesinato y lo ubica como "la estrella que sirve de norte y salvación al acongojado". (16) Kierkegaard no deja pasar por alto la angustia de Abraham pues es allí donde lo ético se transforma en tentación para el creyente; volver a lo general es situarse en la comodidad de ser padre de familia. Pero no, Abraham debía caminar tres días solo hasta el monte Moriah, solo con su angustia para recuperar a Isaac.

Kierkegaard intentó por todas las puertas y no encontró una que pueda describir semejante dolor. Escribió todo un libro para encontrar una sola imagen que resuma la desesperación de un padre que debe levantar un cuchillo para recuperar a su hijo. Pero esa pasión que es la fe no es un concepto y Kierkegaard no es un filósofo. Es un poeta que rodeó con su vida la tragedia de Abraham. Y "puesto que nadie iguala en grandeza a Abraham, ¿quién entonces se halla en grado de comprenderlo"? (17)

Referencias bibliográficas:

Santa Biblia. Heb. XI, 8. (Ref. 1).

Gen. XII, 3 (Ref. 4)

Chestov, Leon. *Kierkegaard y la filosofía existencial*. Ed. Sudamericana, 1969. (Ref. 6 y 13).

Jolivet, Régis. *Introducción a Kierkegaard*. Ed. Gredos, 1946. (Ref. 2, 7, 8 y 15).

Maceiras Fafian, M. *Schopenhauer y Kierkegaard: sentimiento y pasión*. Ed. Cíncel, 1988. (Ref. 5).

Discepolo, Enrique. Tango "Martirio". (Ref. 10).

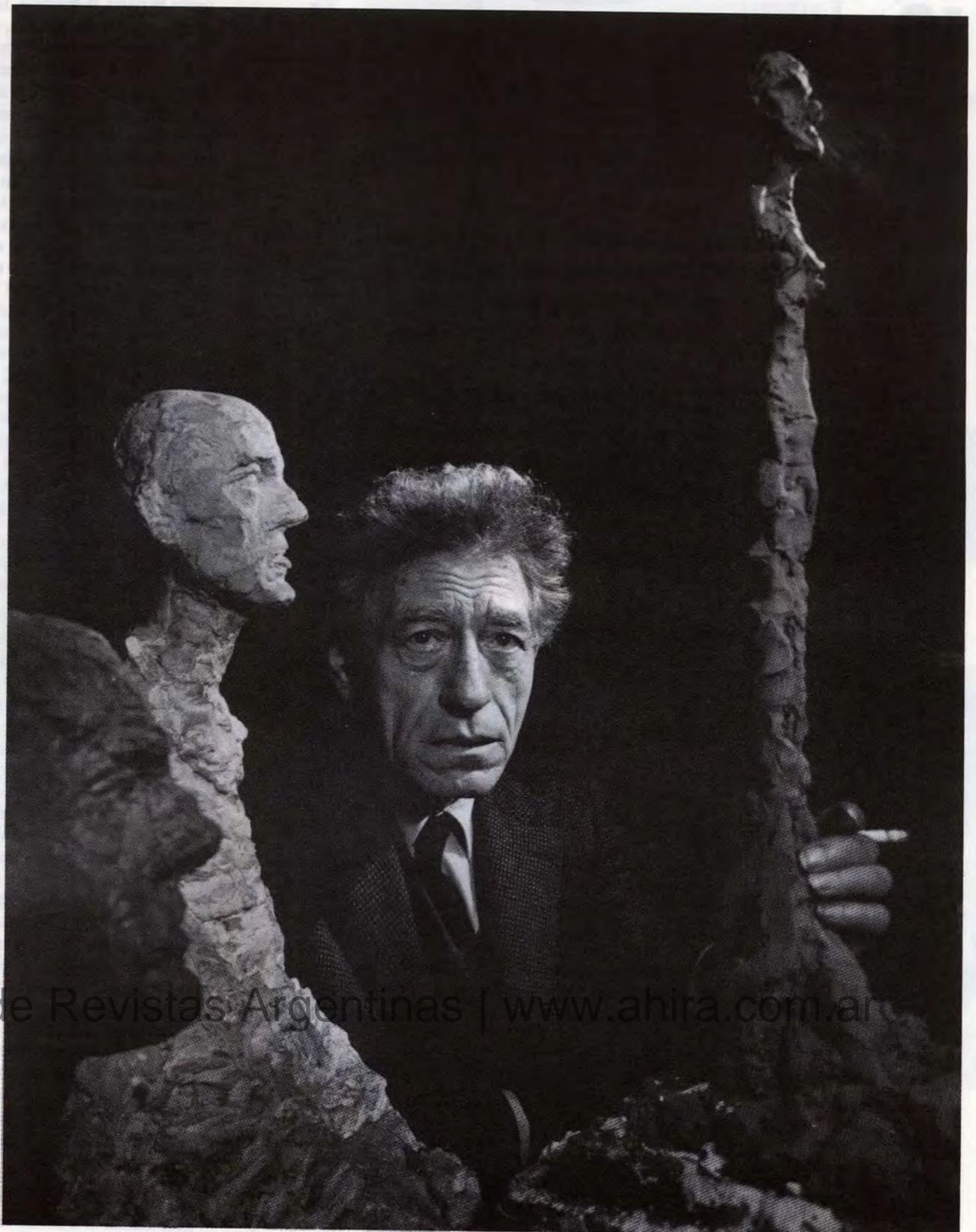
Kierkegaard, Sören. *Tratado de la desesperación*. Ed. Rueda. (Ref. 9).

Kierkegaard, Sören. *Diario de un seductor*. Ed. Leviatán. (Ref. 3).

Kierkegaard, Sören. *Temor y temblor*. Ed. Tecnos (Traducción de Vicente Merchan). (Ref. 11, 12, 14, 16 y 17).

→ **Gustavo Varela** es músico y profesor de filosofía en la Universidad de Buenos Aires.

♦ Las fotografías que ilustran este artículo son de Jacques-André Boiffard y Yousuf Karsh.



Alberto Giacometti, 1964



Alfred Hitchcock, 1960

Esta es una sección en la que se detienen las novedades. Reproducimos palabras vencidas, es decir, pasadas de fecha. Para revitalizar nuestra memoria, reciclamos lo que ya fue. Es un homenaje a las palabras fugaces de revistas, diarios y publicaciones perdidas.



Alfred Hitchcock, 1948

Hasta hace unos días, el único recuerdo argentino que podía traerme mi ventana sobre la rue de Gentilly era el paso de algún gorrión idéntico a los nuestros, tan alegre, despreocupado y haragán como los que se bañan en nuestras fuentes o bullen en el polvo de las plazas.

Ahora unos amigos me han dejado una victrola y unos discos de Gardel. En seguida se comprende que a Gardel hay que escucharlo en la victrola, con toda la distorsión y la pérdida imaginables; su voz sale de ella como la conoció el pueblo que no podía escucharlo en persona, como salía de zaguanes y de salas en el año veinticuatro o veinticinco. Gardel-Razzano, entonces: *La cordobesa, el sapo y la comadreja, De mi tierra*. Y también su voz sola, alta y llena de quiebros, con las guitarras metálicas crepitando en el fondo de las bocinas verde y rosa: *mi noche triste, La copa del olvido, El taita del arrabal*. Para escucharlo hasta parece necesario el ritual previo, darle cuerda a la victrola, ajustar la púa. El Gardel de los pickups eléctricos coincide con su gloria, con el cine, con una fama que le exigió renunciamientos y traiciones. Es más atrás, en los patios a la hora del mate, en las noches de verano, en las radios a galena o con las primeras lamparitas, que él está en su verdad, cantando los tangos que lo resumen y lo fijan en las memorias. Los jóvenes prefieren al Gardel del *El día que me quieras*, la hermosa voz sostenida por una orquesta que lo incita a engolarse y a volverse lírico. Los que crecimos en la amistad de los primeros discos sabemos cuánto se perdió de *Flor de fango a Mi Buenos Aires querido*, de *Mi noche triste a Sus ojos se cerraron*. Un vuelco de nuestra historia moral se refleja en ese cambio como en tantos otros cambios. El Gardel de los años veinte contiene y expresa al porteño encerrado en su pequeño mundo satisfactorio: la pena, la traición, la miseria, no son todavía las armas con que atacarán, a partir de la otra década, el porteño y el provinciano resentidos y frustrados. Una última y precaria pureza preserva aún del derretimiento de los boleros y el radioteatro. Gardel no causa, viviendo, la historia que ya se hizo palpable con su muerte. Crea cariño y admiración, como Leguía o Justo Suárez; da y recibe amistad, sin ninguna de las turbias razones eróticas que sostienen el renombre de los cantores tropicales que nos visitan, o la mera delectación en el mal gusto y la canallería resentida que explican el triunfo de un Alberto Castillo. Cuando Gardel canta un tango, su estilo expresa el del pueblo que lo amó. La pena o cólera ante el abandono de la mujer son pena y cólera concretas, apuntando a Juana o a Pepa, y no ese pretexto agresivo total que es fácil descubrir en la voz del cantante histérico de este tiempo, tan bien afinado con la histeria de sus oyentes. La diferencia de tono moral que va de cantar "¡Lejano Buenos Aires, qué linda que has de estar!" como lo cantaba Gardel, al ululante "¡Adiós, pampa mía!" de Castillo, da la tónica de ese viraje a la que aludo. No sólo las artes mayores reflejan el proceso de una sociedad.

Escucho una vez más *Mano a mano*, que prefiero a cualquier otro tango y a todas las grabaciones de Gardel. La letra, implacable en su balance de la vida de una mujer que es una mujer de la vida, contiene en pocas estrofas "la suma de los actos" y el vaticinio infalible de la decadencia final. Inclinado sobre ese destino, que por un momento convivió, el cantor no expresa cólera ni despecho. Rechiflao en su tristeza, la evoca y ve que ha sido en su pobre vida paria sólo una buena mujer. Hasta el final, a pesar de las apariencias, defenderá la honradez esencial de su antigua amiga. Y le deseará lo mejor, insistiendo en la calificación:

*Que el bacán que te acamala tenga pesos duraderos,
que te abrás en las paradas con cashos milongueros,
y que digan los muchachos: "Es una buena mujer".*

Tal vez prefiero este tango porque da la justa medida de lo que representa Carlos Gardel. Si sus canciones tocaron todos los registros de la sentimentalidad popular, desde el encono irremisible hasta la alegría del canto por el canto, desde la celebración de glorias turfísticas hasta la glosa del suceso policial, el justo medio en que se inscribe para siempre su arte es el de este tango casi contemplativo, de una serenidad que se diría hemos perdido sin rescate. Si este equilibrio era precario, y exigía el desbordamiento de baja sensualidad y triste humor que rezuma hoy de los altoparlantes y los discos populares, no es menos cierto que cabe a Gardel haber marcado su momento más hermoso, para muchos de nosotros definitivo e irrecuperable. En su voz de compadre porteño se refleja, espejo sonoro, una Argentina que ya no es fácil evocar.

Quiero irme de esta página con dos anécdotas que creo bellas y justas. La primera es a la intención —y ojalá al escarmiento— de los musicólogos almidonados. En un restaurante de la rue Montmartre, entre porción y porción de almejas a la marinera, caí en hablarle a Jane Bathori de mi cariño por Gardel. Supe entonces que el azar los había acercado una vez en un viaje aéreo. "¿Y qué le pareció Gardel?", pregunté. La voz de Bathori —esa voz por la que en su día pasaron las quintaescencias de Debussy, Fauré y Ravel— me contestó emocionada: "*Il était charmant, tout à fait charmant. C'était un plaisir de causer avec lui*". Y después, sinceramente: "*Et quelle voix!*"

La otra anécdota se la debo a Alberto Girri, y me parece resumen perfecto de la admiración de nuestro pueblo por su cantor. En un cine del barrio sud, donde exhiben **Cuesta abajo**, un porteño de pañuelo al cuello espera el momento de entrar. Un conocido lo interpela desde la calle: "¿Entrás al biógrafo? ¿Qué dan?" Y el otro, tranquilo: "Dan una del mudo..."



París, mayo de 1953.

Nota publicada en la Revista *Sur* N° 127-129, correspondiente a julio-agosto de 1953.

♦ Las fotografías que ilustran este artículo son de Irving Penn.

Cine, teatro, libros,
video, psicología,
artes visuales, medios,
historieta, chicos,
ecología, música,
pensamiento
y una agenda completa

LA MAGA

NOTICIAS DE CULTURA

TODOS
LOS
MARTES
EN SU
QUIOSCO

El único
semanario
especializado

EL AMANTE C I N E

La revista
de cine
independiente

Aparece
todos los meses
alrededor del 15

F.M. PALERMO 94.7



SALVANDO ABISMOS

Miércoles de 18 a 19 hs.

Conducción: *Astrid Pikielny y Nestor Baragli*

Equipo Periodístico: *Alejandro Geoffroy,
Jorge Gorostiaga, Pablo Llorens y
Juan Pablo Uslenghi*

Producción General: *Marian Spangenberg*

El programa de política y cultura

DIARIO DE POESÍA

Nº 30/ Invierno de 1994

Primer Concurso Hispanoamericano Diario de Poesía: 1º premio, U\$S 1500 y publicación; 2º premio: U\$S 600; 3º premio U\$S 400; y diez menciones con publicación parcial en Diario de Poesía. **Dossier J.O. Gianuzzi:** Señales de una causa personal. **Levi Strauss y André Breton:** inéditos. **Reportajes:** a Josefina Ludmer y Circe Maia. **Pessoa:** Poemas franceses.

NUMEROS ATRASADOS: \$ 7 c/u.
Corrientes 1312, piso 8, de lunes a
viernes, de 9, 30 a 13
y de 13, 30 a 16, 30 hs.



revista del ensayo negro

Deseo suscribirme a 5 números de **La Caja**
Suscripción en el interior: 35 pesos
Suscripción en el exterior: 35 dólares

Cheques y giros postales a la orden de
Tomás Abraham.
Costa Rica 4550, unidad "9" (1425).

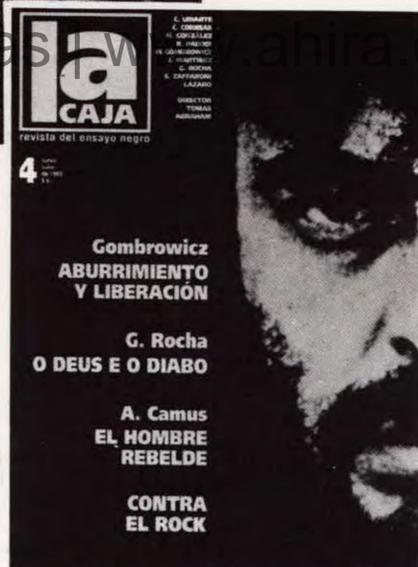
Nombre _____

Domicilio _____

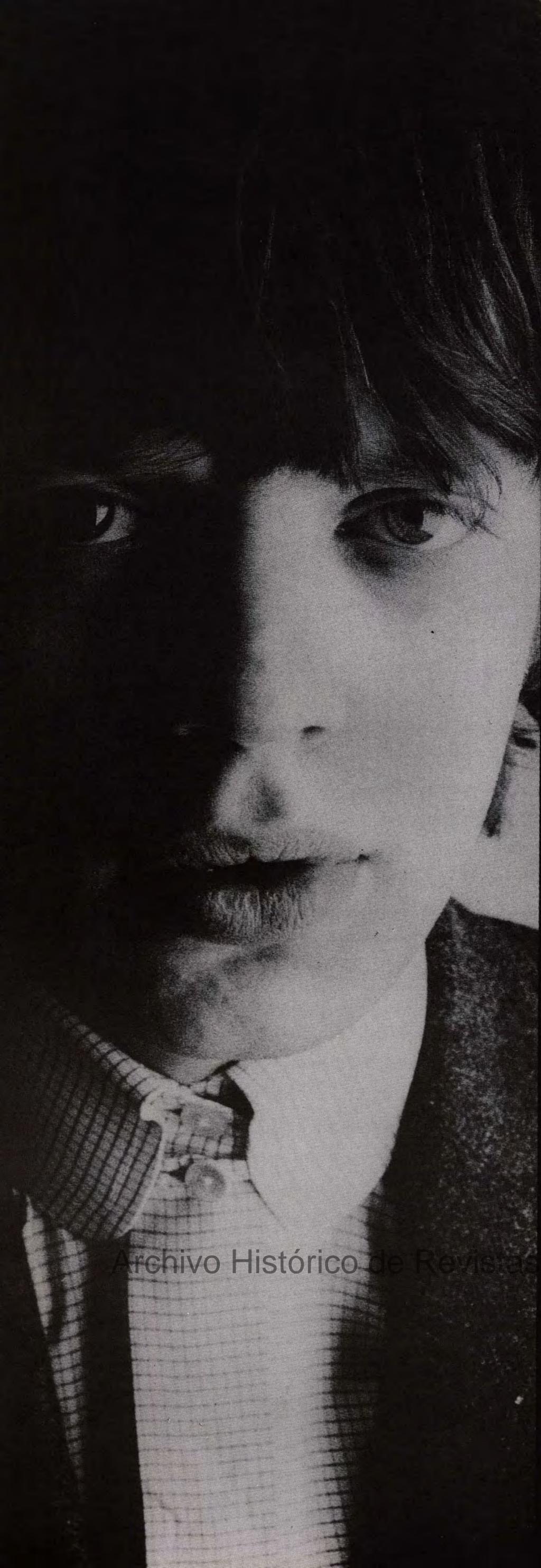
Localidad _____

País _____

Los números
atrasados de
La Caja
pueden
conseguirse
llamando al
381-9305.



Archivo Historico de Revistas A



8

**Nº 9 SEPTIEMBRE/
OCTUBRE**

Archivo Histórico de Revistas

Tom Waits
Bola de Nieve
Cuchi Leguizamón
René Char
Horacio González
Champion Jack Dupree
Marcelo Pompei
Liliana Herrero
Schubert
Héctor Murena
Héctor Schmuder
Richard Rorty

... | www.ahira.com.ar