



revista del ensayo negro

**1** Septiembre  
Octubre  
de 1992  
\$ 6.-

# TENSIONES ENTRE

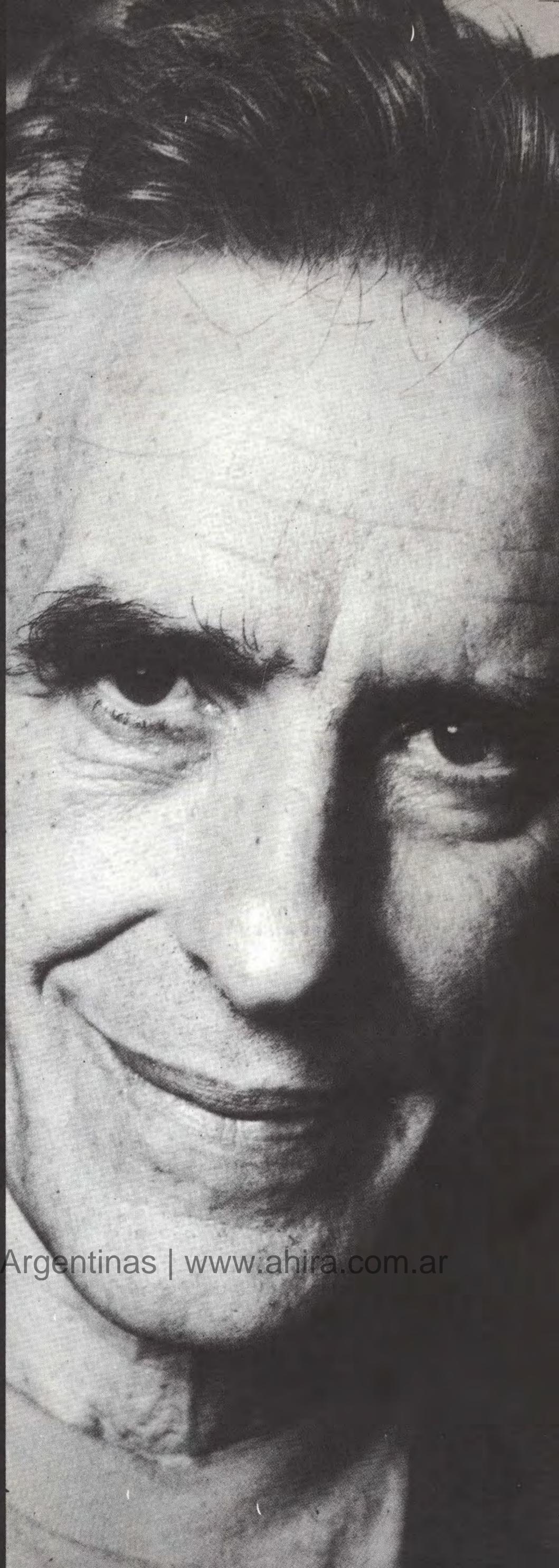
**FOUCAULT  
STEINER**

**MARCUSE  
HEIDEGGER**

**SCHULZ  
GOMBROWICZ**

**ROWLANDS  
CASSAVETES**

**ZAPPA  
ROZITCHNER**





INDICE



<b>Tomás Abraham/ Editorial</b>	<b>1</b>
<b>Thierry Jousse, Martin Scorsese, Rodrigo Tarruella, María Moreno/ La cámara alcohólica: John Cassavetes</b>	<b>2</b>
<b>Félix de Azúa/ Una cierta habilidad</b>	<b>6</b>
<b>Martin Hopenhayn/ Ni apocalípticos ni integrados: seis paradojas discutibles</b>	<b>8</b>
<b>Jesús Ibáñez/ La democracia, un orden retorcido</b>	<b>10</b>
<b>Néstor Perlongher/ Caribe transplatino. Introducción a la poesía neobarroca cubana y rioplatense</b>	<b>12</b>
<b>María Craipeau, Witold Gombrowicz, Tomás Abraham, Stanislav Witkiewicz, Alicia Godlewska/ Homenaje a Bruno Schulz</b>	<b>15</b>
<b>Marcuse/ Heidegger: Correspondencia final</b>	<b>21</b>
<b>Foucault/ Steiner: Una polémica vulgar</b>	<b>22</b>
<b>Reportaje a Frank Zappa por Florindo Volpacchio/ La madre de las entrevistas</b>	<b>24</b>
<b>Alejandro Rozitchner/ Conciencia rockera</b>	<b>25</b>
<b>Carlos Correas/ Algo de mi caso</b>	<b>26</b>
<b>Habla Roberto Arlt</b>	<b>27</b>
<b>Ricardo Parodi/ Seis escenas del cine de Leonardo Favio</b>	<b>28</b>
<b>Gustavo Varela/ Hernán Oliva: El violín gitano</b>	<b>30</b>
<b>Gustavo Varela/ Astor Piazzola: Entre el diablo y el ángel</b>	<b>31</b>
<b>Horacio González/ Radio argentina</b>	<b>31</b>
<b>Witold Gombrowicz/ Cosas vencidas: El hombre sudamericano y su ideal de belleza</b>	<b>32</b>

**Director**  
Tomás Abraham  
**Director Adjunto**  
Christian Ferrer

**Dirección de Arte**  
Valeria Hasse  
Betina Fidel

**Colaboran en este número:**

María Moreno, Rodrigo Tarruella, Horacio González, Gustavo Varela, Susana Strugo, Alejandro Pissinis, Marcelo Burello, Néstor Perlongher, Ricardo Parodi, Carlos Correas, Alejandro Rozitchner, Mariana Eliano, Eduardo Baird y Liliana Villar.

**Editor**

Fundación Colegio Argentino de Filosofía

**Dirección**

Paraná 774 1° B  
(1017) Cap. Fed.

Argentina

**Teléfono**

812-2838

(de 15 a 19 hs.)

**Diseño**

**y Producción Gráfica**

(h) Diseño

774-2180

**Registro de la**

**propiedad intelectual**

En trámite

**Foto de tapa**

John Cassavetes

**Contratapa**

Autoretrato

de Bruno Schulz



**B**uenos Aires es una gran ciudad, lo afirman Anthony Quinn, Sofía Loren, Esther Williams, Pavarotti, todos nuestros invitados ilustres. Nuestra actividad cultural puede compararse sin vergüenza con la de las mejores ciudades del mundo, basta con abrir un diario del viernes a la noche para recorrer las carteleras de los cien barrios porteños, sus salas de teatro, sus infinitas salas de teatro, sus lugares de tango, para cantarlo y bailarlo, sus salas de cine cuando proyectan el cine argentino cada tres años renacido, sus variadas propuestas de conferencias gratuitas, libres... o cruzarse con doscientos mil estudiantes universitarios para asegurarse de las ambiciones de nuestra juventud, de sus ansias de saber, hojear las revistas de amplia tirada sólo dedicadas a transmitir ejércitos de noticias culturales, visitar nuestras librerías atiborradas con libros de ficción, ensayos, clásicos, deslumbrarnos con nuestra Feria del Libro que siempre recibe casi un millón de personas y con nuestros argentinos que siguen triunfando en el exterior, que exponen en Nueva York, bailan en Londres, desfilan en Roma, tanguen en Tokyo, convierten penales en Tenerife, y nos llenan de alegría a todos. En fin, ¡MOZO!... un café por favor. Sabemos que esta revista es una pequeña hebra en el gran pajar de nuestra cultura. Nuestras ambiciones son tan limitadas como su tirada, nuestros recursos son escasos, me refiero a los simbólicos. No tenemos mártires definidos, no pertenecemos a ninguna línea política, nuestra ideología es confusa, para decirlo con suavidad, no creemos que el peronismo se defina por las escuelitas que construyó, ni el radicalismo por los barrios sensibles y la participación, ni la izquierda por la solidaridad. Lo que sí sabemos es que estamos en un país que no es igual al mundo, es distinto, su corrupción es distinta, su cholulaje también lo es, su viveza es única, su violencia es característica, el signo de sus amenazas también. Quiero decir que todos estamos de acuerdo en que vivimos un momento de transición democrática. El problema es conocido: no sabemos hacia dónde. Así es nuestra sal y pimienta, la de los argentinos, parecen seres fugaces. Vienen de algún lado, se están por ir, cierran algún negocio, inventan otro, consiguen una nueva beca o alguien nuevo a quien admirar, o denunciar, están en la mayor de las desgracias o en vísperas de un milagro, entran al primer mundo, pero no salen del tercero, así es la gracia, el resplandor y la permanente agitación... en lo mismo... ¡MOZO!, y que sea con crema.

Un ensayista negro es un personaje inesperadamente oscuro. Es un investigador privado, puede estar rodeado de gente, pero resalta por su incomodidad. Es torpe, se mancha los dedos con tinta, arruga los papeles o se olvida de mandar los escritos al disco duro. Digo esto último para aclarar que el ensayista negro no es un despojado, hace un uso-ya lo dije, torpe-de la tecnología. Duro, hermosa palabra, uno de los adjetivos más hermosos de nuestro idioma, cuando alguien dice que aquello es duro, es música para mis oídos. Sé que no es una montaña, ni un monumento. Puede ser la vida, que es dura, o una palabra dura, o un tipo duro, o aguas duras.

El ensayista negro es duro porque es hombre de pocas palabras, como Francisco Petrone en **El hombre de la esquina rosada**. Su consigna es clara: lo que puedas decir en diez palabras dilas en tres. Sé que esto no es muy español, ni muy castizo, que no es propiedad ni estilo de nuestra madre lengua. Lo malo, si largo, quince veces largo, como decía Gracián. Pero si la propuesta de Faulkner era síntesis y velocidad, la hacemos nuestra. Las palabras deben tener el efecto de un compás, es decir de al menos dos golpes, el sonido de la vida, las palabras se entrelazan en la aorta. Cuando el compás se detiene, el silencio, hermano del ensayista negro.

Arthur Miller inventó la palabra misfit. To fit es ajustar, to miss es errar, "chingar". Misfit es desajustado, palabra casi tan importante como duro. Duro y desajustado, como el sube y baja, es el ensayista negro. Desde el ensayo negro la cultura es el ámbito del desajuste, que por supuesto es minoritario, menor, e imprescindible. El ajuste de una economía es materia de opinión, pero el ajuste cultural es la muerte de un país. Por eso la famosa libertad, el símbolo de la modernidad, jamás puede ser prudente, la libertad siempre es un exceso, y el campo cultural debe estimularla. Es suficiente con decir que nuestro lenguaje no sólo conoce la palabra represión, sino "excesos" de represión. Pero insisto en que el exceso debe cambiar de bando.

Pero el desajustado cultural, el ensayista negro, no es sólo un vituperador del oficialismo y de los ministerios. Puede serlo de las oposiciones, de los rebeldes, de los revolucionarios, anarquistas, porque el único ajuste no es el oficial, el de los padres, los curas, los militares o los economistas. Los evangelios que recorren nuestra geografía cultural son tantos que el ensayista negro tiene multitud de tornillos que aflojar y bisagras que remover. Basta de ensayista negro, ya lo dijimos, ahora borremoslo, no queremos patentar una marca.

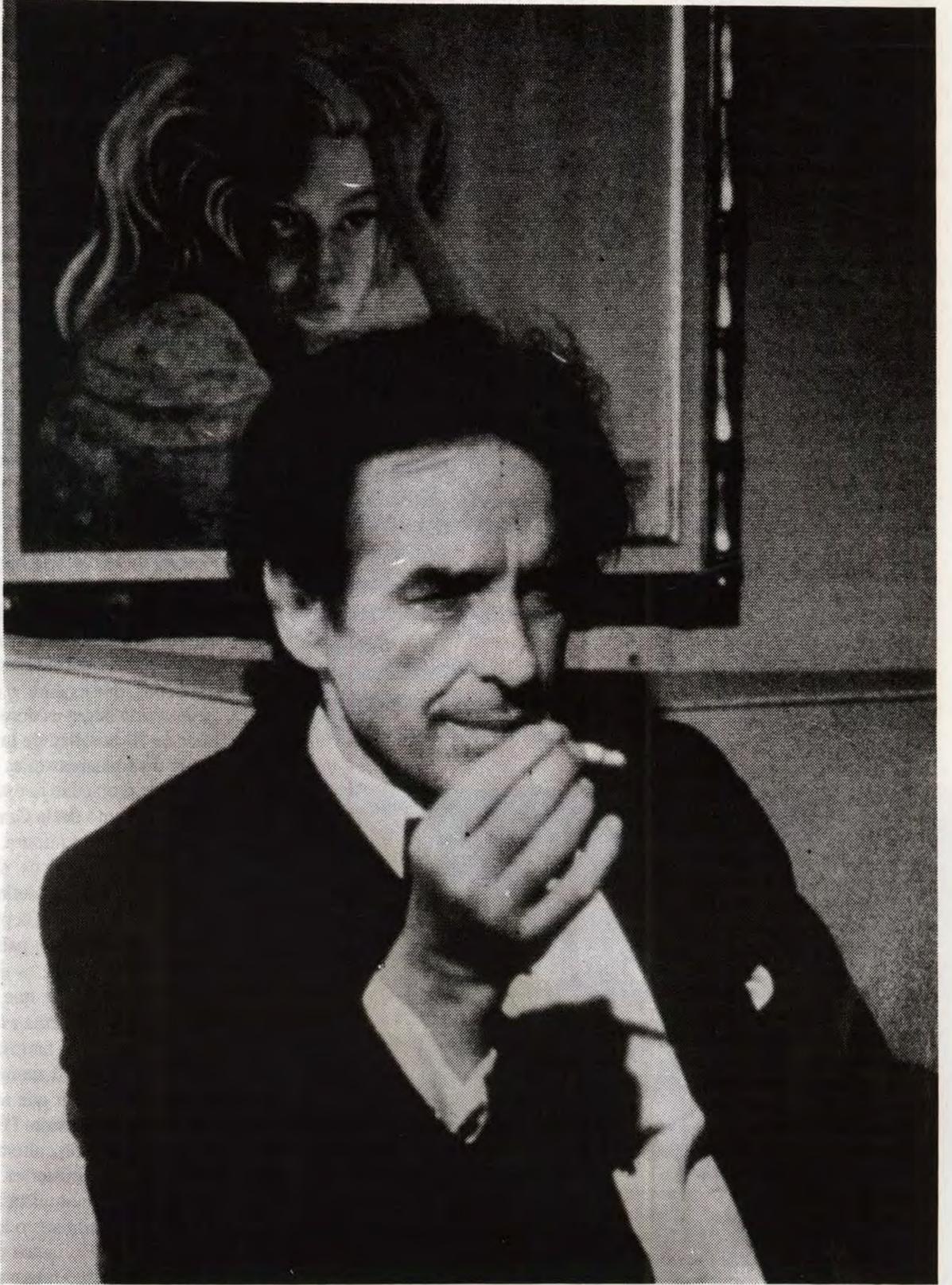
Esta es una revista de contrastes, luz y sombra absolutos, de fundamentalismos lumínicos, de blanco y negro, de solarizaciones, de imágenes de luz blanca y bordes oscuros, de Fritz Lang. De literatura, filosofía, cine, de autopsia. La idea es simple. Si me abrieran el cuerpo después de mi ida al cielo, y se viera mi historia cultural, ¿Qué mostrarían mis neuronas? ¿Quién lo sabe? ¿Unas mil doscientas películas? ¿Cuatro mil libros? ¿Cuántas imágenes y cuántas palabras? No sé. Pero esta revista es la imagen de esta autopsia posible, está hecha con nuestra memoria, y nuestras irremediables ganas.

Abramos la caja, veamos que trae.

Tomás Abraham



Gena Rowlands en *Opening night*



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | [www.ahira.com.ar](http://www.ahira.com.ar)

# LA CAMARA ALCOHOLICA

## BIOGRAFIA DE CASSAVETES

Thierry Jousse

John Cassavetes nace el 9 de diciembre de 1929 en Nueva York, en el seno de una familia de origen griego. A comienzos de los años '50, ingresa en la *American Academy of Dramatic Arts* en Nueva York, muy marcado por el sello del *Actor's Studio*. En marzo del '54, desposa a una joven actriz, Gena Rowlands, quien lo acompañará toda su vida. Luego de numerosos pequeños roles en dramas televisivos y en films de segundo orden, filma sus dos primeras películas como protagonista, *Crime on the streets*, de Don Siegel y *Edge of the city*, de Martin Ritt. El mismo año, funda un atelier teatral, el *Variety Arts Studio*. En camino de hacerse estrella, comienza en 1957 la filmación de *Shadows*. Una primera versión del film es proyectada a fines del '58. Jonas Mekas y los independientes neoyorquinos lo festejan como a uno de los suyos. Obtiene a fines del '59 un contrato providencial con la NBC para la famosa serie *Jhonny Staccato*, lo que le permite cancelar los 20000 dólares de deuda contraídos con *Shadows*. El mismo realizará cinco episodios. Pronto la Paramount lo contrata para la filmación de *Too late blues*, que resultará un fracaso comercial, y lo presta a United Artists para *A child is waiting*. Pero Stanley Kramer, el productor, le retira el film al comenzar el montaje. Sus contratos entonces son rotos y abandona Hollywood. Luego de haber aceptado el papel de un campeón de karting convertido en gangster en *The killers*, un filme de Don Siegel con Lee Marvin, Angie Dickinson y... Ronald Reagan, emprende la gran aventura de *Faces*, filmada y preparada en su propia casa. Para financiarla, actúa en films como *Doce del patíbulo* de Robert Aldrich y sobre todo *El bebé de Rosemary* de Roman Polanski. Al estrenarse, *Faces* es nominada al Oscar por su guión y obtiene un relativo éxito comercial. Ha logrado pues esta independencia tan deseada que le permite proseguir con *Husbands*, *Minnie and Moskowitz* y *A woman under influence*, filmadas con su mujer y sus amigos (Ben Gazzara, Peter Falk, Seymour Cassel). Por amistad, va a llegar hasta co-filmar con Peter Falk un episodio de la serie *Columbo*, en el que interpreta a un director de orquesta célebre y criminal que enfrenta al inspector. *The killing of a chinese bookie* (1976) marca el fin de este brillante período. Es un fracaso comercial rotundo tanto como *Opening night*, que no encuentra siquiera difusión nacional (únicamente se exhibirá en Francia).

Nuevamente Hollywood le propondrá negocios (financieramente hablando): La Columbia le ofrece poner en escena un argumento que él sólo deseaba vender. Se trata de *Gloria*, de 1980. Paralelamente a su actividad cinematográfica, Cassavetes se consagra a veces a montar obras de teatro. En 1981, crea tres piezas de un solo golpe, *Love streams* (que se convertirá en un film producido por Cannon en 1984), *Knives* y *The third day comes*, en Los Angeles, con el título de *Three plays of love and hate*. Ya enfermo, acepta retomar *Big trouble* para Andrew Bergman, una comedia producida por la Columbia e interpretada por Peter Falk. Entre los films en los cuales actúa, es preciso citar además, *Micky and Nicky* de Elaine May, *Fury* de Brian de Palma en 1978, y *La tempestad* de Paul Mazursky en 1982 (con Gena Rowlands). Con numerosos proyectos entre manos, John Cassavetes fallece el 3 de febrero de 1989.



Gazzara, Rowlands y Cassavetes en *Opening night*



Gena Rowlands en *Una mujer bajo influencia*



John Cassavetes y Gena Rowlands en *La tempestad*

## JOHN CASSAVETES, MI MENTOR Martin Scorsese

John Cassavetes ha sido mi mentor. Yo lo había conocido gracias a un amigo común, Jay Cox, del *Time Magazine*, y en 1969, le mostré mi primer film, *Knocking*, que le agradó mucho, y por el que me dio mucho aliento. En 1971 estuve en California para hacer el montaje, y John me ayudó enormemente: viví en su casa, con su familia, jugué con sus chicos, me presentaba los amigos, etc. Nueve meses más tarde, partí en el "Arkansas" para realizar *Boxcar Bertha* para Roger Corman. De regreso, fui a verlo para mostrarle el primer montaje del film, porque si había una persona a quien yo quería mostrar mi trabajo, ese era John. Me hizo ir a su oficina, estábamos solos él y yo, me tomó entre sus brazos y me dijo: "*Marty, ¿has pasado un año de tu vida haciendo esta mierda!*". Quedé mortificado, por cierto. Agregó: "*Es un pequeño film simpático, no está mal, pero no es la clase de cosas que sabrías hacer mucho mejor*". Yo le espeté un discurso sobre la política de los autores, el cine clase B, Don Siegel, etc. El me dijo: "*Tu vales mucho más que la clase B. Eres alguien muy especial. Tienes cosas como para hacer. ¿Es que no has escrito algún guión como para filmarlo?*" Le dije que en efecto estaba trabajando sobre un guión desde hacía cuatro años, pero que aún tenía necesidad de refinarlo... John me convenció de mostrarlo a todos aquellos a quienes conocíamos en Hollywood, y fue finalmente Jonathan Taplin quien lo produjo. Un año, día a día, luego de terminar *Boxcar Bertha*, filmé *Mean Streets*. Y pude utilizar el equipo con que había trabajado para Corman —técnicos habituados a films comerciales que conocían su rubro y sabían trabajar rápido y no muy caro— para realizar el film que John decía que yo debía hacer...

Es decir, hasta qué punto John Cassavetes ha jugado un rol importante en mi vida. En 1960, cuando yo estudiaba cine, descubrí *Citizen Kane*, que me enseñó una nueva manera de ver el cine. Mi segundo shock, fue *Shadows*. Luego, por supuesto, descubrí a Truffaut, Godard, Chabrol, Antonioni, pero he seguido manteniendo a Cassavetes en la cúspide. En principio, porque es americano. Y luego, porque su obra muestra cómo la energía y la emoción pueden lograrse, a pesar de todas las dificultades materiales que acarrea producir un film. La mayor parte de la gente, discute, pelea. John, sólo aguardaba que todas las condiciones estuvieran reunidas. Y luego realizaba su película.

Lo que me había impresionado en *Shadows* era la sensación de realidad que se desprendía de los actores. Yo puedo ver veinte veces los films de Welles. Los de Cassavetes, no puedo verlos más que una vez, *porque yo sé*. Te llegan a un nivel afectivo y psicológico. Para mí, ellos representan la verdad, la presencia, la intimidad de la vida misma: de ese modo me gustaría también poder capturar la vida en el cine.

Mantuvimos nuestra amistad. Cuando yo vivía en Hollywood, lo veía muy a menudo. Luego, volví a Nueva York para hacer *Toro salvaje*, y en el curso de uno de sus viajes a Nueva York, le he mostrado, como lo hacía siempre, un primer montaje del film, que le agradó mucho. Me había venido a visitar a la sala de proyección, con Gena Rowlands y Ben Gazzara, y se quedaron durante horas, hablando y discutiendo del film. Yo tenía muchísimo trabajo, ¡Y ellos no se iban!...

Ambos éramos de origen mediterráneo, y esto jugó un papel en nuestra amistad. Iba a visitar a mi madre, que cocinaba, ¡y las comidas resultaban ruidosas! Era exactamente el estilo de vida en que él mismo había crecido. Era el gran realizador independiente americano. El más grande, el más fuerte. su independencia financiera, que aseguraba invirtiendo sus ingresos, su propio dinero, en sus films, le garantizaban su libertad artística. Y, dígame lo que se diga, su trabajo está reconocido. En Italia y en Francia, seguro, pero también en los EE.UU., donde sus films han logrado nominaciones para el Oscar (por la puesta en escena, por la actuación de Gena Rowlands...). Sólo cuando quiso lanzarse a la distribución, es cuando tuvo verdaderos problemas: es un negocio muy difícil. Pero era un verdadero artista. Siendo independiente logró hacer y rehacer sin cesar el mismo film, cosa que en Hollywood es algo prácticamente imposible (a menos de tener muchísimo dinero).

Los artículos de Thierry Jousse y Martin Scorsese han sido publicados en *Cahiers du Cinema* N° 417, en marzo de 1989.

Traducción de Eduardo Baird.

## CORAZON NEGRO Rodrigo Tarruella

A Ana María, con amor.

"Faces, debo decirlo con toda honestidad, no habría sido jamás terminada si cada uno se hubiera interesado en los problemas de puesta en escena más que en los problemas humanos. Para mí, los films tienen poca importancia. Las personas son más importantes. La gente con la que trabajo y yo, buscamos una especie de verdad personal, la revelación de aquello que somos verdaderamente...". Cassavetes.

1) *Escuchar a Miles* a las 2 de la mañana es una buena manera de recordar a Cassavetes, invocar su fantasma cinematográfico. No tengo ninguna filmografía de él a mano. He tenido que juntar datos y fechas por pedacitos. J.C. habría dirigido una docena de films. En Argentina se estrenaron 8. La parábola se abre con *Shadows* (1959) y se cierra con *Love strings* (*Torrentes de amor*, 1984), su testamento y última obra autoral, ya que la desastrosa *Big trouble* (1985), nada tiene de él y parece hecha para pagar alguna cuenta o deuda. Cassavetes aparece en los '60. Con *Shadows*, que surge junto con los fundacionales de la *Nouvelle Vague* (Godard, Truffaut, Rohmer, Rivette, Varda, Resnais, etc.), *Too late blues*, *Faces* y *A child is waiting* (su cortocircuito con la industria; el montaje quedó en manos del productor Stanley Kramer), Cassavetes se constituye en uno de los contadísimos autores de valor revelados en la crítica, decadente cinematografía yanqui de los *sixties*. Él, Roger Corman & Jerry Lewis aparecen como los únicos iluminadores nuevos en una oscura noche dominada por aburridos psicodramas, lenguaje televisivo, híbridos internacionales, alegatos teatrales. El resto de las obras perdurables de los *roaring sixties* hay que buscarla en la espaciada producción de los maestros veteranos y en el esquivo, fantasmal panorama del *under*, el documental, el cine-directo, etc. En los '70 *Husbands* (Maridos), *Minnie and Moskowitz* (estrenada acá bajo un olvidable título imbécil), *Una mujer bajo influencia* (estrenada en B.A. con cerca de media hora menos), *The killing of a chinese Bookie* y *Opening night* lo muestran en plena madurez creadora. La década del blues de despedida destella con *Gloria* y *Torrentes de amor*, una obra maestra absoluta.

2) *Black soul*. "Bordes duran si aguantan" (Ricardo Zelarayán, *Roña Criolla*). La incompreensión de críticos y públicos con el cine de J.C. es comprensible. Los films de J.C. están demasiado cerca de la vida, no son documentales (aunque todo film lo sea), tienen una coherencia interna de *élan vital* que los aleja de esquemas clásicos, efectismos, mensajes políticos (los "plañideros masculinos", como diría Sarris), el culto de cierto *under* a la decadencia y lo tanático, etc. Improvisa demasiado para ser clásico, pero su respiración interna es demasiado sincera y orgánica en una época que aplaude y financia caos sin centros y chantadas. El resultado de este tironeo, contradicción o paradoja es poesía cinematográfica. La incompreensión viene de los límites del cine y de cualquier arte. Aún los mejores analistas cuidan su boliche del "saber clásico" y el público se desconcierta y angustia si le mezclan las cosas. Y, sobre todo, si esquivan/rehúsan fabularle o inventarle historias lejanas. Cassavetes, un maldito *borderline* pertenece a aquellos iluminadores que suponen una visión fuera de lo "estético". Artó decía que Van Gogh era el más grande pintor porque era el menos "pintor" de todos. Los descubridores, sabemos, fueron grandes chapuceros.

3) *Pictures of the gone world*. "Y una característica de la poesía primitiva de todos los tiempos es que no está hecha con ideas abstractas sino con imágenes concretas" (Ernesto Cardenal).

El mundo de J.C. tiene más que ver con el *zen*, la cosmovisión *beatnik* y el *jazz* que con referentes del cine. Su carrera como actor en toda clase de películas no sólo no lo diferencia sino que lo confirma. Como el aristócrata shakespeariano Welles, trabajó en bodrios encadenados y éxitos ajenos para poder financiar intentos propios. Fue así corredor de autos con el Don Siegal (*The killers*), uno de la "docena sucia" en *Dirty Dozen* (Aldrich), médico del parapléjico escultor Richard Dreyfuss en la excelente *Whose life is it, anyway?* (John Badham, '81). También interpretó *westerns* (asesino suicida en *Saddle the wind*, de Bob Parrish), le dió una ayudita a Elaine May (*Mikey & Nicky*, '76, con Peter Falk, amigo y actor habitual de su equipo) e hizo doblete de diablitos con De Palma y Polanski (*Furia* y *Rosemary's baby*).

La dificultad para escribir sobre la obra autoral de Cassavetes es la propia naturaleza de sus films, éstos nos llevan de vuelta a la vida, al amor, a la música, a no escribir o escribir otras cosas. Una cadencia

de respiración interna, de improvisación controlada los guía. Krishnamurti, Ginsberg, Kerouac, Miles, Mingus, Coltrane, Dexter Gordon, tienen que ver con él, tanto como Flaherty, Prelorán, el canadiense Pierre Perrault, la poética de Cummings, el respeto por sus personajes de maestros en sabiduría como Ozu, Mizoguchi y Bresson.

4) *Actores*. J.C. dirige maravillosamente actores. Los enfrenta para que dialoguen. A veces se produce el choque de dos monólogos. Cada uno dice lo suyo. Las repeticiones y frases cortadas crean un ritmo particular. Ese ritmo del hablar se corresponde con fraseos de saxo o guitarra. "Un indio papago dijo a Ruth Underhill: "Nuestros cantos son tan cortos porque sabemos mucho". Una vez, el padre Cesáreo de Armellada, misionero e investigador, dijo a un indio venezolano que sus cantos eran monótonos, y él contestó: "Menos tonos sabe el sapo, y se pasa las noches cantando." (Cardenal). Gena Rowlands fue la musa, esposa y diosa blanca y negra de J.C. Peter Falk, Ben Gazzara, Seymour Cassel integraban habitualmente la fauna de cassaveteslandia.

5) Si la repetición natural coloquial —la vida del garabato antes que el pulido y frío guión de hierro— es una constante de su estilo, otra es el valor del espacio vacío, la revalorización del encuadre (*¿el framing wendersiano?*). La mayoría de los films valoran casi excluyentemente lo que aparece en el plano. En Cassavetes, como luego en Wenders, como en Godard siempre, se valora al espacio circundante, lo que no aparece en el plano. Pueden ser ruidos, música, voces, gente entrando y saliendo. En *Love strings*, filmada en la casa del matrimonio Cassavetes, la cámara relaciona a los protagonistas hablando en habitaciones diferentes, y se detiene largo rato frente a la pared de la cocina, sin enfocar a ninguno de los dos que dialogan. A diferencia del aburrido y pretencioso Altman, que en cualquier momento lanza el objetivo sobre puertas, techos y ventanas sin motivo alguno, la cámara de Cassavetes sobre la *vacía pared* de la cocina *sigue manteniendo* la relación/tensión humana entre Gena y él mismo-actor.

6) "a quién debería encontrar yo en el país del vino? / a quién encontraría qué rostros o qué rostro?" (Gelman. *Otras preguntas*).

*Faces* rodada en 5 meses duraba 17 horas en su comienzo, luego fue reducida a 3 horas y finalmente a dos horas diez. Casi todos los films de J.C. son de larga duración. El tiempo lo requiere. La música también. Si hubo y hay un cineasta jazzístico fue y es Cassavetes. La música de *Shadows* era de Mingus. Pero no es un asunto de "¿qué música ponerle de fondo?". Sus films son jazzísticos en forma y contenido. Tanto las cadencias narrativas como el

espíritu de ellos. Los ámbitos son urbanos. Es un cine nocturnal, de calle y bares, de alcoholes y resacas. También es un cine de dolores & placer. De gritos, carcajadas, chillidos, llanto y más alcohol y música. Una serenata nocturna de divorcios, intentos de suicidio, copas, amistades, amores locos. Gena Rowlands acostándose en el piso del juzgado o defendiendo a tiros un chico portorriqueño contra la mafia, para luego llamar tranquilamente un taxi. Al lado de J.C. al *Bird* de Eastwood resulta un ejercicio académico de *Reader's Digest* o Billiken del jazz. Una biografía póstuma, el *Bronce-que-Sonríe*.

7) "*Faces* es un film que amé hacer, *porque amo ver las cosas hacerse*. Es un film que en un sentido es único: sé que ninguna otra persona que yo hubiera podido hacerlo, tanto me comprometí, tanto él forma parte de mi vida..." (Cassavetes)./ Las relaciones reales y reas entre Gena & Cassel en *Minnie...*, entre Gena & Falk en *Una mujer bajo...* del plan de evasión entre Falk, Gazzara & J.C. en *Maridos*, de Gena & John Cassel e hijos en *Torrentes* trazan esta navegación o ruta de los fantasmas del amor. Cine artesanal, sin argumento, no apto para *remakes*. Escapando de la fábrica. Recreo de los actores.

8) El cine de J.C. es paradójico & contradictorio: control del descontrol, del apego y del desapego, fuerte pasión y distanciamiento cool. Demencias, pérdidas, caridad —más en un sentido budista que cristiano—, humor y piedad. Algo de Fellini y Tod Browning.

9) "Cada cosa que busques encontrará su propia forma" (Kerouac).

10) "Creo en esto: que no hay más que individuos. Poco importan las apelaciones. Dos films de dos individuos diferentes no se parecerán jamás. El espíritu de cada hombre es original. Cuando ustedes hacen un film ustedes no forman parte de un movimiento. Ustedes quieren hacer un film, ese film, personal, individual, y ustedes lo hacen, con la ayuda de sus amigos." (Cassavetes a André S. Labarthe de los *Cahiers du Cinéma*. Octubre 1968).

11) Sombras, Maridos, Gloria, Minnie & Mosko, *Una mujer bajo influencia*, *Torrentes...* nos devuelven a la vida cotidiana en el Sur de América, filmemos o no, escribamos o no. Aunque en realidad, podemos filmar sin imprimir, escribir sin publicar, o aún sin tocar la máquina o los papeles. A fin de cuentas, el cine no existe y no hay amores sin *amateur*. ¿Por qué Cassavetes y no este amanecer porteño de junio?

►Rodrigo Tarruella es escritor. Ha publicado artículos en *Fierro* y en *El Amante de Cine*.



## MONTAR LA MUERTE

María Moreno

La burbuja alcohólica es ya una cámara. John Cassavetes bebía y mucho. Pero no sería aventurado decir que filmaba contra el alcohol, sublimando sus hallazgos. Todos sus films están hechos con momentos verdaderos, de esa verdad que los borrachos olvidan para encontrar cada día, intacta, la de su mensaje querellante, político, de unión mística o amor loco. Y esa cámara un poco empañada que se detiene demasiado sobre cierto rostro, que toca a los actores —también los borrachos se tocan— o no vacila en tambalear para hacer foco, sirve al estilo que advierten sus ojos —los de John— cuando no podría sostener el mango de un tenedor. Es mimando al alcohol, en una actitud totalmente diferente a la de un Bukowsky, a la de un Mailer, que Cassavetes mima esa euforia sostenida, esos sentimientos declamados de palabras y lágrimas entre torrentes de donde el alcohol puede eliminarse en 72 horas mientras que el amor queda.

### La sangre

Un enamorado es animista, a su modo: el dolor de amar se materializa allí, en el interior de su cuerpo, en el océano de la sangre, de sus ríos, donde la ciencia ha dicho que él es único a pesar de haber sido invadido, intoxicado totalmente por el otro. Su amor no podría alojarse en las vísceras (continentes bajos) ni siquiera en el cerebro y el corazón que deben estar regados por la sangre para conservar su función mítica. El amor es un torrente... sanguíneo. Las metáforas son precisas y vienen de lejos: "Lo escribiré con sangre", "Me has herido", "Quisiera abrir lentamente mis venas". No existe imagen mejor de la desdicha que el cuchillo entrando en nuestro costado de amantes.

Cicatrizarse es aún más terrible que ese tóxico capaz de volvernos locuaces, ávidos de signos (un celoso curado se vuelve filósofo).

"El torrente para" le dice el psiquiatra a Sarah Lawson. Ella dice que no, que no es posible. Si el torrente para, ya no queda aire en los pulmones, ni pensamientos en la mente, el cauce está seco. Eso es morir.

Pero es necesario darse un refugio, aliviar el cuerpo derramando un poco de su veneno en el mundo exterior. Mabel Longhetti (*Una mujer bajo influencia*) se encierra en el baño y se corta la palma de la mano, imaginariamente el lugar donde se recibe, se desea ser colmado, el de la línea de la vida también. No quiere matarse sino respirar. Robert Harmon (*Torrentes de amor*) se abre la mano en el dorso por donde bajan las venas donde corre la misma sangre que la de Albie, su hijo reencontrado y perdido a lo largo de un día. Albie lo ama pero le teme, huye de él, golpea furiosamente la puerta de la casa de su madre con la cabeza, la marca con esa sangre donde moran los genes paternos, poco antes de la violenta aparición de su padre adoptivo. De ese modo Albie le dirá a Robert que lo ama. Luego se lo dirá realmente. *Torrentes de amor*.

### Familia

John Cassavetes utiliza la memoria nepótica. Para elegir a sus actores no hace más que escuchar la voz de la sangre.

Su mujer Gena Rowlands que actúa en siete de sus films a veces lo hace en compañía de su madre Lady Rowlands y de su hermano David. Lady Rowlands es su madre en *Minnie y Moscowitz* y en *Una mujer bajo influencia*, su hermano el psiquiatra en *Torrentes de amor*, donde Alejandra Cassavetes es la corista del bar nocturno. Otros nombres insisten, los primos de John (los Papamichael), Diana y Margaret Abbot, los Gazzara, los Cassel. Luego están los como "si fueran de la familia": técnicos, electricistas, directores artísticos, infaltables de film en film, como ante la mesa de fin de año. La táctica nepótica toca hilos secretos que sólo el teatro privado conoce. Esa memoria quita dramatismo y vivifica el profesionalismo de Gena y provoca un efecto ambiguo, desdramatizante. Hay una cierta sonrisa en su rostro cuando escucha al psiquiatra darle su interpretación: "Usted no tiene nada que perder porque no tiene nada, su marido la dejó, su hija no quiere verla", cuando lucha cuerpo a cuerpo con su suegra y ella la llama "loca", cuando el señor Jensen le grita "son mis hijos, no los suyos" —y entre los actores está Cassavetes. ¿Esa risa soterrada es porque escenas como esa suceden en casa una y otra vez? ¿no han sucedido nunca? ¿se teme que puedan suceder?

Quizás sea la risa porque se sabe que una película nunca se parece a la vida misma aunque pueda imi-

tarla a la perfección. O porque hay secretos que se llevan de la casa al set como esos besos sopapa que suenan como gases y que Robert Harmon pone en el rostro de Sarah Lawson cuando ella está en la cama o como esa mentira sobre que Robert ha muerto cuando en realidad se va a jugarlo todo a Las Vegas. Toda la familia está allí ante la cámara —hasta la casa de Cassavetes hipotecada para filmar *Una mujer bajo influencia*—, los fetiches, los ayuda memoria al igual que los ganchos, las manoplas, los cubredientes de los Karparov. El tragamonedas, las viejas canciones como "Love, love with you", "a piece of pie" escritas por John, sus chicos, su copa.

### Loca

En Cassavetes *familia, locura y amor* suelen sustituirse. Sólo la locura va y viene mientras los otros términos permanecen unidos. Cuando la madre de Nick dice que Mabel ha llevado un hombre a la casa es para demostrar que está loca, no que es infiel.

Sarah Lawson y Mabel Longhetti son semejantes, van del hogar al manicomio y del manicomio al hogar. Y Jack Lawson sentado en el banquito del juzgado puede ser Nick Longhetti cuando su paciencia se ha agotado. Lo que daña a esta familia no es la rutina sino la divergencia narrativa. Mabel Longhetti y Sarah Lawson sólo viven momentos supremos pero la vida para los otros no es así: tiene sus sordinas, sus declives, sus mareas y sus acantilados. Los demás hacen trámites, se toman asueto en el trabajo, beben una cerveza sin pensar en nada. ¿Qué hubiera tenido de loco que el señor Jensen se olvidara del té y bailara la agonía del cisne o que Bill se pusiera de pie y diera unas cuantas vueltas de vals con Mabel? (*Una mujer bajo influencia*) ¿No era perfectamente lógica la argumentación de ella ante la jueza cuando decía que cuando la gente maravillosa que se vuelve temporariamente loca y pasa la noche por ahí —se refería a su marido— no tiene derecho a ver a su hija hasta que no sea responsable y sane?

Claro que se trata de otra clase de lógica. No se puede sostener una tragedia de Sófocles alrededor de los spaguetti. La gente no baila arriba de las mesas o se arroja a la piscina vestida. La *todoamor* es una terrorista, hay que dominar en su sangre la alquimia amorosa cambiándola por la química hasta que aprenda el estilo de los otros, del mundo. Julieta, Isolda, Antígona están muertas. No se podría haber soportado ni en la ficción esa manera de hablar, de estar en carne viva, de tutearse entre lágrimas calientes con el absoluto. La gente quiere dormir de noche, Mabel, Sarah.

Cassavetes dice a menudo —y sus personajes— que toda mujer tiene un secreto y que lo interesante es que ella lo entregue voluntariamente. Lo contrario a los amos del psicoanálisis que muy temprano declararon que la mujer era un enigma, para ser ellos los dueños exclusivos de su develamiento, imposible aún mediante eternas y amargas especulaciones.

Gena Rowlands es perfecta. Indiscernible en lo que va de su locura a su actuación como las antiguas histéricas de la Salpetriere que luego de ser exhibidas mimaban poses ante la cámara y se paseaban con tarjetas donde podía leerse Madame Blanche Winkleman, sujeto del doctor Charcot. Sarah Bernhardt solía llegar velada a la Salpetriere, arrastrando su pierna ortopédica y elegir las más dotadas para su compañía. Dicen que, automáticamente, el cambio de espacio las convertía en actrices.

### Etica

John no improvisaba, reescribía sobre la marcha, repitiendo hasta que las cosas se dijeran como si jamás hubieran sido escritas. A la manera del alcohol se olvidaba para encontrar la verdad con la misma intensidad y renacer a través de ella. El montaje como el alcohol es un vicio, haciéndolo una y otra vez cambia totalmente el sentido de un film. Es lo que encantaba a John, hasta llegaba a mostrar la película finalizada a dos o tres personas, y luego de escuchar sus opiniones, volvía a empezar.

"Yo no dirijo a los actores" se jactaba. Es cierto, era un amo más feroz, quiere enfrentarlos con quienes son, hacer salir sus deseos. Sin reservas. Quizás porque las mujeres reales difícilmente entreguen su secreto o mientan, eso sirve para seguir filmando.

La familia no se opone al mundo sino al bar. A John le gustaban y en Nueva York los hay, esos que se parecen a los despachos de refrigerios del siglo XVIII donde se trata de poner en suspenso los sentimientos personales, la profesión, la clase y con un protocolo afable se habla de generalidades, siempre de alta filosofía: la vida y la muerte. Allí no hay estrellas, una intervención de alguien que acaba de llegar y apoya el impermeable sobre la barra, la caída de un cuerpo al suelo entre los maníes, la canción espontánea conocida por todos democratiza el teatro popular del alcohol. Hasta los estados son para to-

dos: euforia, beligerancia, depresión.

El alcohol es expansivo, si pudiera, cósmico. Quiere hacer entrar a todos en el círculo de los elegidos por la verdad. Cassavetes solía arrear a la gente que encontraba a su paso para ponerla, junto a los profesionales, frente a la cámara. Todos, como debiera ser en el bar si allí existieran créditos por las escenas nocturnas, figuran con su nombre en cada película el hombre que trae los bultos, el que cuida a un perrazo y apenas dice palabra, un técnico que ha venido al estudio en su día de asueto y se encuentra haciendo de barman, todos los porteros de Las Vegas.

### Montar la muerte

Quizás la mujer con más secretos es la que pasea por la ciudad con todos sus despojos hogareños en un changuito, envuelta en una frazada, sin lugar a donde volver. Poco antes de morir John Cassavetes escribió una obra de teatro titulada *A Woman of mystery*. Es una de esas sin techo. Lleva dos valijas con sus cosas, camina. Le dio el papel a Gena. Como si John le anticipara "muerto el jefe de la familia y con una casa inestable, ¿qué te queda sino la calle?"

Una muchacha llamada Gorgie conoce a la mujer misteriosa y afirma que ella es su madre, que la abandonó al nacer. La ama y como si el amor fuera contagioso (y lo es) un hombre y luego otro se enamoran de la mujer. Al igual que en los cuentos de hadas pasa de la calle y los andrajos a una velada de gala donde luce un traje de satén negro.

A la larga Gorgie probará que su certeza no es una ilusión. Pero esta mujer, la mujer misteriosa, no puede dar amor. En la última escena vuelve a estar sola con sus valijas. En la calle. John le ofrece así a Gena la profecía de una resurrección, a la manera de la familia por el reencuentro con un lazo de sangre. También le profetiza que, muerto él, ya no sabrá amar. Pero mediante una transacción la libera: en realidad la última escena no prescribe la soledad sino la continuidad del misterio. Como si dijera, "si se nos ha amado, se nos volverá a amar".

En el final de *Una mujer bajo influencia* Mabel y Nick tienden la cama como cada noche; a la ruptura del manicomio sigue la repetición. En *Torrentes de amor* John se despide de manera igualmente ambigua. Con una semisonrisa mira irse a Sarah, está un poco inclinado como si estuviera ante el ojo de la cámara. Llueve a torrentes. Los animales se han refugiado en la casa. Así Noé refugió en su arca unidades de familia para protegerlas del diluvio universal. Si viéramos por los ojos de John veríamos el renacimiento del mundo. Luego, mirando directamente a cámara agita un sombrero, en señal de despedida, está triste pero aún conserva una sonrisa. Da una pitada a su cigarrillo y sale del cuadro.

El alcohol es un Dios, como el cine. Entre dos dioses John conocía a la muerte pero no le temía. Marguerite Duras, otra alcohólica dijo "Lo único que horroriza de la muerte es dejar de beber".

➔ María Moreno ha publicado artículos en numerosas revistas de crítica cultural. Ha sido jefa de redacción en el diario *Tiempo Argentino* y dirigió la revista *Alfonsina*.

### Películas de Cassavetes editadas en video

Como director:

-Torrentes de amor

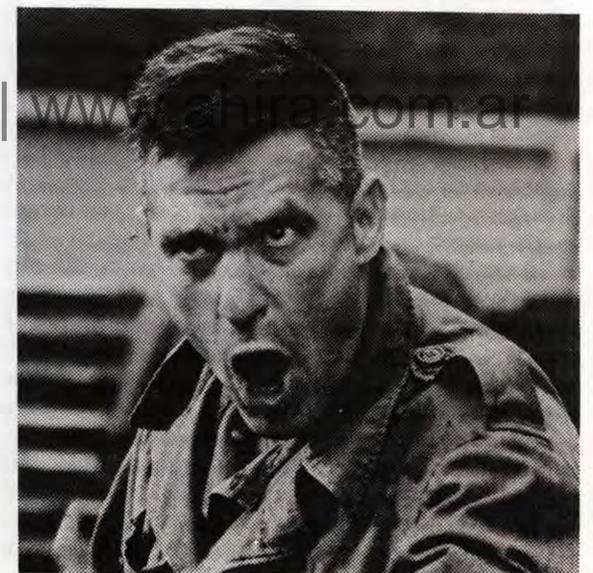
-Casada pero sola (*Una mujer bajo influencia*)

-Gloria

Como actor:

-Micky y Nicky

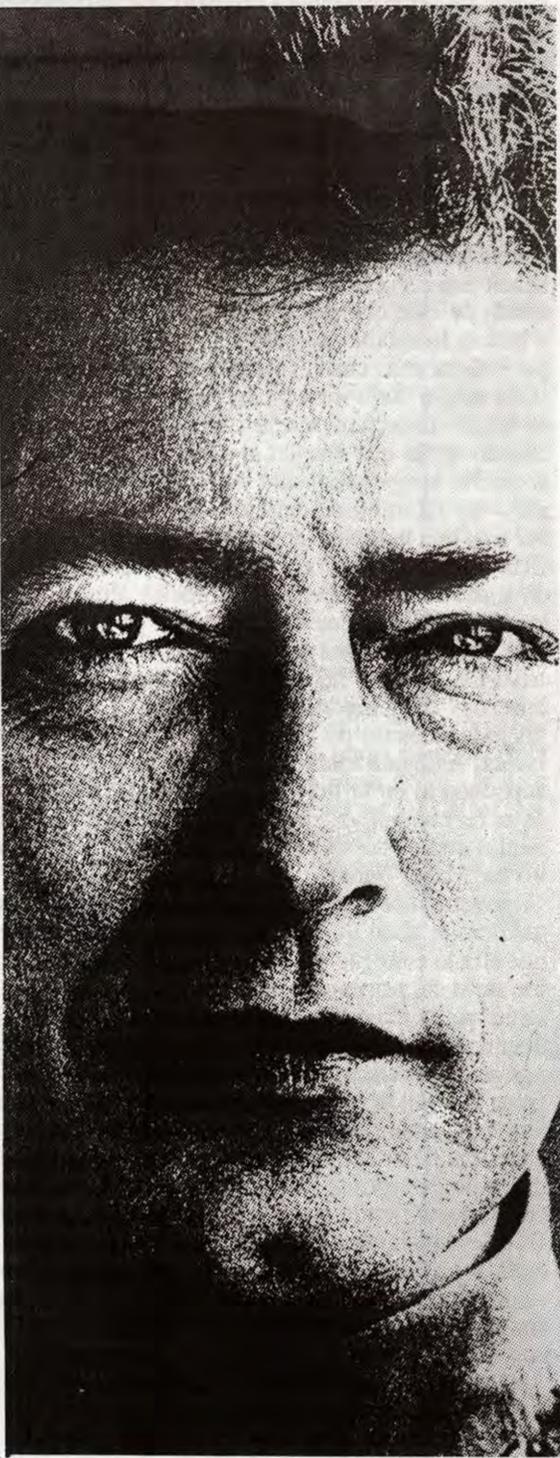
de Elaine May



John Cassavetes en *Doce del patíbulo*

# UNA CIERTA HABILIDAD FELIX DE AZUA

**La novela como arte de la memoria,  
la habilidad que consiste  
en contar lo que nunca sucedió,  
y jamás deja de suceder.  
La ficción. Autobiografía intelectual del  
escritor español que mira  
con humor su propia memoria.**



◆ Estoy casi seguro de que cuantos me han precedido en este *auto-da-fe* les han aseverado a ustedes que no sabían, o no querían, o no les parecía pertinente hablar sobre sí mismos. Es muy posible también que alguno haya hecho uso de una fórmula con abolengo: *de nobis ipsis, silemus*, "callemos sobre lo que nos concierne personalmente". Pues bien, tenían toda la razón. Tenemos toda la razón si les aseguramos que lo personal y lo biográfico, en literatura, es algo perfectamente irrelevante; o, como le gusta decir a Juan Benet, perfectamente perfunctorio. Un especialista eslovaco acaba de publicar un importante estudio sobre Kafka, aún no traducido, donde demuestra sin sombra de duda que Kafka jamás trabajó en una oficina, que era un trepador ambicioso, que se presentó a todos los concursos de cuentos de las Cajas de Ahorro checoslovacas, y que la orden testamentaria de quemar sus inéditos se circunscribía, en realidad, a un paquete de facturas e impagados que se habían acumulado por deudas de juego y apuestas hípicas. Bien, pero ¿cambia por ello nuestro juicio sobre la obra de Kafka?

La verdad es que ahora, pero sólo ahora, me doy perfecta cuenta de que sí, de que lo cambia por completo. No sus palabras; no lo que suele denominarse "el texto"; pero sí la intención de ese texto. Y este es el problema. Un poema, una novela, un drama, son combinaciones abiertas a cualquier explicación, ordenamiento y juicio particulares, pero tendemos irremediablemente a tratar de fijar una (y sólo una) intención. ¿Qué "quería" decir Cervantes? ¿Qué "intención" movía a Proust? Dirigimos nuestra curiosidad hacia el autor en busca de intenciones que nos permitan fijar una lectura; la que fantástica-

mente le atribuimos a él. Los artilugios artísticos son maquinarias que carecen de sentido porque los permiten todos; y todos son verdaderos. En consecuencia, perdidos en esa selva de significados, tratamos de asegurarnos al menos uno, el del autor, el de esa fantasía llamada "autor".

Con ello no hacemos sino reproducir un modo de "comprender" al que estamos habituados desde niños: cuando algo nos sorprende, cuando algo llama nuestra atención (un rayo, el canto de un gallo, un lacayo) de inmediato tratamos de indagar su causa. ¿Qué ley obedece el rayo, por qué cantan los gallos al amanecer, quién financia la existencia de los lacayos? Abandonamos el objeto de asombro y nos trasladamos a un objeto anterior que pueda dar razón de él. La búsqueda de las causas es idéntica a la búsqueda de las intenciones; atemorizados ante la presencia de algo que nos conmueve, que nos inquieta, que nos obliga a reflexionar o que sencillamente nos asombra, huimos por el túnel de la causalidad en busca de refugios en los que reposar.

Pero el túnel de la causalidad y de la intencionalidad no conduce a la luz, sino a las tinieblas. Cada causa es, a su vez, efecto de una causa anterior. O bien, si ustedes lo prefieren, al final del túnel de la causalidad se encuentra nuestra frontera, nuestro límite y

nuestra definición: la muerte, es decir, Dios, es decir, la Nada, es decir, el ser, es decir, el no-ser, es decir, el no-decir.

Y sin embargo, es cierto que no podemos permanecer en el asombro, que no podemos aguantar la presencia de lo que nos inquieta, sin buscar automáticamente una causa, una intención que destruya la incómoda sensación de milagro que tienen las apariciones y las revelaciones.

Fíjense ustedes: yo comencé escribiendo poesía, como todo el mundo. Pero esto es ya muy extraño: que todo el mundo escriba poesía. Parece lo más espontáneo, lo más inmediato, lo más natural; sin embargo sabemos que no tiene nada de espontáneo, ni de inmediato, ni mucho menos de natural. A lo cual debemos añadir que una actividad tan extendida, carece, sin embargo, de relevancia social; leen poesía doscientos poetas que cada año escriben doscientos libros para doscientas editoriales que sólo conocen doscientos poetas. A pesar de ello todos los Estados adulan a los poetas y los utilizan con fines publicitarios; los ministros se fotografían continuamente junto a decrepitos ancianos de los que casi nadie ha leído una línea; se les premia abrumadoramente, a los poetas; se les estudia en el bachillerato y en la universidad; aparecen un buen día en los parques públicos en forma de busto... Pregunten a un señor ministro cuál es la utilidad de tan pomposa hipocresía; comprobarán que su respuesta se asemeja mucho a uno de esos poemas que nadie lee pero todos consideran de la máxima importancia.

El señor ministro hablará de la nación, de la lengua, de la gloria, del alma... tratará de disimular que ignora absolutamente por qué es preciso andarse con tanto miramiento con los poetas. Si fuera sincero, lo cual es un suicidio siempre pero muy especialmente en un señor ministro, contestaría: "pues porque son populares". Y es verdad; es escandalosamente cierto. En el servicio militar siempre hay uno al que llaman "el poeta", y también en el bachillerato, y en la oficina, y en la cárcel, y en la cadena de montaje... en todos aquellos lugares que constituyen la fuente de la riqueza y de la cultura, hay uno a quien llaman "el poeta". Cuando se habla con gente sencilla sobre la poesía y sobre los poetas, asunto que prefieren sobre todos los restantes, se queda uno atónito.

¡En qué grandioso lugar colocan a la poesía, junto a la Madre, junto a la Honra, por encima de la Salud, en igualdad con la Virgen del Pilar! ¡Con qué humilde deslumbramiento hablan de Zorrilla, de Campoamor, de Verdader! ¡Cómo recitan aquello de "en esta apartada orilla más suave la luna brilla", algunas personas que no saben leer, escribir o multiplicar!

Veamos mi propia experiencia en ese misterioso territorio. Yo comencé a hacer poesía espontáneamente, como las gentes sencillas; me parecía algo "natural". Bien es verdad que me salían unos versos bastante reñidos y muy poco espontáneos, pero estaban escritos con sencillez de corazón, de manera que sin duda eran execrables. Al poco tiempo de hacer poesía me eché a perder porque dejé de hacer poesía y comencé a escribir *libros de poesía*. Y esto sí que no es posible; uno puede aceptar que alguien haga poesía como la locomotora hace kilómetros, o sea, en sentido figurado, pero hacer "libros de poesía", eso no me cabe en la cabeza. Sería como afirmar que los vegetales son capaces de hacer botánica.

Tras unos cuantos libros de poesía, mi perplejidad era absoluta. Poco a poco iba cayendo en la cuenta de que lo más interesante de la poesía, para un hombre sencillo como yo, no era hacerla, sino interrogarla, asediarla, marearla. De modo que abandoné la fatigosa tarea de hacer versos y me dediqué —o me dedico— a preguntar acerca de tan fatigosa tarea; lo que es mucho más descansado y gratificante. No voy a entrar ahora sobre si no será esa, precisamente, la única manera de hacer poesía en una época de rotunda miseria, pues es una opinión muy disputada. El caso es que la dejé, y muy asustado. Por fortuna, durante aquellos años líricos y juveniles, no había olvidado una frase de Gabriel Ferrater, perfecta y exacta, como suelen ser las frases de los verdaderos poetas; una frase que dice: "los novelistas son poetas que quieren ganar dinero". En realidad Ferrater no se refería únicamente al dinero crudo, a los billetes firmados por el gobernador del Banco de España, sino a todo lo que solemos asociar con el dinero, a saber, la política, el deporte, la sexualidad, los viajes, en fin, la vida social. Y es rigurosamente cierto que así como el poeta verdadero vive apartado de la circulación mercantil (a veces, muy a pesar suyo), el novelista, por el contrario, vive inmerso en el apasionante universo de las mercancías.

La novela moderna nació con Defoe y con Cervantes. El primero narró la construcción de un mercado capitalista en una isla desierta, contando por todo

utilaje con un empresario llamado Robinson, un pequeño capital formado por los restos de un naufragio, y un proletariado unipersonal llamado Viernes. Cervantes, más oscuro, más católico, narró la destrucción del mercado feudal mostrando la imposible existencia de un alma caballeresca en el futuro universo tecno-científico del siglo XVIII.

La novela contemporánea nació, a su vez, de la mano de Jane Austen, en cuyas novelas sólo se habla de sexo y dinero. Balzac, Dickens, Flaubert, Proust, Faulkner, todos los narradores del XIX y del XX hablan de sexo y dinero, aunque lo hagan bajo disfraces tan transparentes como el matrimonio (que es la mejor síntesis de sexo y dinero a que podemos acceder) o la política (que es la peor de las síntesis de sexo y dinero). En las más extensas novelas modernas puede uno contemplar el conjunto completo de una generación, desde su nacimiento hasta su muerte, bajo ese prisma: *Guerra y paz*, de Tolstoi; o varias generaciones: *La Comedia humana*, de Balzac; o todas las generaciones posibles: *Ulises*, de Joyce. Como canta Sam en la inevitable *Casablanca*: "siempre es la misma historia, la lucha por el amor y por la gloria".<sup>1</sup>

Por mi parte más modestamente, yo escribía novelas experimentales. Todas las novelas son *experimentales*, incluso las malas, pero a finales de los setenta se calificaba de "experimentales" a cierto tipo de novelas cuya característica más notable es que no se entendían y en consecuencia nadie se molestaba en leerlas. Ahora mismo carezco de tiempo para explicarles tan extraordinario acontecimiento, a saber, que hubiera editores convencidos de cuán necesario era editar libros para no ser leídos, lo cual dice mucho en favor de los editores. El punto de vista de los escritores, en cambio, es mucho más fácil de explicar: éramos revolucionarios; nuestras intenciones eran revolucionarias.

Yo había elegido un modelo revolucionario perfecto: el maoísta. Como muchos de mis contemporáneos fui maoísta porque los franceses eran maoístas, si lo de ser maoísta en España es ya un tanto chocante, lo de serlo por afrancesamiento da una idea de lo confusa que andaba por entonces la información de los telediarios. Puedo jurarles a ustedes que hubo muchísimo maoísta en el país y que por desdicha el maoísmo no ha dejado ni rastro. Si por lo menos se hubiera extendido y conservado el uso matutino de la gimnasia impuesto por los guardianes de la revolución cultural, no estaríamos tan tronados y algo podríamos agradecerle al camarada Mao, sol rojo de nuestros corazones.

El caso es que a finales de los '70 y comienzo de los '80 se produjo un giro en nuestras vidas que afectó de modo fatal a la literatura que veníamos ejecutando. No fue sólo que Franco decidiera morir de una vez, contra el consejo de toda la burguesía, las finanzas, la administración, los industriales, la iglesia, buena parte de las profesiones liberales, los llamados poderes fácticos, el comercio, el reino mineral, vegetal y animal con la excepción de los buitres leonados que anidaban en las más inaccesibles sierras de la península y que siempre han sido animales reacios a la vida, sino que, milagrosamente también se murió Franco en Alemania, Francia, Italia, Inglaterra, en fin, un poco por todo el mundo, con lo que al planeta de pronto le quedó estrecha una literatura española monopolizada por García Lorca y Juan Goytisolo.

Llevados por el impulso de nuestra indudable vocación europea, muchos escritores españoles decidimos (en una noche pascaliana de agradable memoria y contundente resaca) ayudar a nuestros colegas continentales a mejor comprender la literatura española mediante el bonito procedimiento de escribir novelas comprensibles; sobre todo, comprensibles para un francés, un belga, un suizo, en fin, un hombre radicalmente normal. Esto era algo en extremo difícil porque obligaba a olvidar el lenguaje rural, la guerra civil y la postguerra civil, las sórdidas historias de costureras y farmacéuticos en pequeños pueblos de provincias pobres o la descripción preciosa de paisajes con álamo, olivo y cabra, mucha cabra. Era difícil, pero ¿no veíamos a nuestros amigos trotskistas y estalinistas y anarquistas haciendo de subsecretarios generales técnicos? ¿Ibamos nosotros a ser menos? Era difícil, pero estábamos dispuestos a todo, incluso a no ser experimentales.

Y ya estamos llegando al final de esta ordalía en la que, como han podido comprobar, también yo he hablado continuamente de mí mismo con el único fin de poner de relieve cuáles son mis intenciones a la hora de escribir novelas, y de ese modo facilitar una huida por el túnel de la causalidad. Se las voy a resumir, para los más perezosos.

La primera de mis intenciones es la de interrogar a la poesía desde fuera de la poesía; marearla, asediarla y, si pudiera ser, entrar a matar, aunque para eso

hay que ser muy hombre. La segunda de mis intenciones es cultivar una artesanía, la novela, cuya dignidad se funda en la acertada y exacta relación de los juegos del sexo y del dinero, es decir, la acertada y exacta significación de las figuras de la historia. Y la tercera de mis intenciones es cultivar esa artesanía a semejanza de nuestros ahora ya inevitables compañeros europeos, sin pretensiones nacionales, sin pretensiones provinciales, sin pretensiones locales, con la neutra, monótona, rutinaria, modesta, pero excelente capacidad laboral de un buen conductor de autobuses holandeses o de un ginecólogo suizo.

Como pueden fácilmente deducir, yo no creo en el "arte", aún cuando utilizo esta palabra para ahorrarme discusiones y malentendidos. La novela no me parece a mí un arte, a menos de que lo sea en el mismo sentido en que es un arte la pesca con caña o el robo de bancos. Si aceptáramos esta noción, a pesar de su abrumador clasicismo, a saber, que el arte es una *habilidad*, una manera de hacer esta cosa o aquella mejor que la mayoría, entonces la novela sería el arte de la memoria. Pero no de la memoria personal; no de la memoria de éste o aquel ciudadano, sino de la memoria general, de la memoria universal. Las novelas proporcionarían reminiscencias de lo que nunca acaeció y sin embargo siempre sucede, de tal manera que leyendo *Don Quijote*, por ejemplo, podemos recordar cuán estrecho es el mundo para un alma generosa, y qué impotencia atroz se siente cada vez que uno choca con el mundo práctico, el mundo de la socialdemocracia.<sup>2</sup>

Esta es la memoria de lo que nunca tuvo lugar y por lo tanto la memoria de lo que nunca será un "suceso" ni podrá formar parte de las páginas de Sucesos en los diarios. Esta es la memoria de la especie y por lo tanto del mundo y por lo tanto esta es la memoria de Dios. Sólo así es posible comprender que aún nos emocione la despedida de Héctor, en *Iliada*, tres mil años después de su muerte; sobre todo si tenemos en cuenta que no pudo morir porque no existió jamás. Pero todos seguimos recordando nuestra propia despedida y nuestra propia muerte, tres mil años después de no habernos muerto.<sup>3</sup>

Ahora entienden ustedes por qué les decía que era inútil hablar de uno mismo cuando se habla de literatura; y cuán falso creer que el escritor posee o controla sus intenciones. Cuando la literatura alcanza el rango de habilidad suprema, su causa y su intención no vienen del pasado, de la tradición; ni pueden situarse en el presente, en este o aquel escritor; su causa y su intención son, constituyen, construyen, no ya el futuro, sino la pura supervivencia. Dicho de un modo más exacto: su causa y su intención son el mero apetito de supervivencia de todos aquellos que algún día serán *nuestra* memoria, cuando los aquí presentes ya no seamos otra cosa que una heredad del silencio.

El mundo de los vivos y el mundo de los muertos se unen en una frase que es, a su vez, el resumen de todas las novelas posibles: "yo estuve allí y ahora he regresado para contaros lo que sucedió". Esta podría muy bien ser la ambición última de todo novelista: haberse entregado al mundo de los vivos para poder contar lo sucedido, sus recuerdos; desde el mundo de los muertos. Poder contar que hay un tiempo para amar y un tiempo para la gloria y un tiempo para la desesperación y un tiempo para el dolor y que todo, finalmente, es necesario.

Esta sería, por lo menos, una honesta ambición. ♣

<sup>1</sup> La novela moderna ha producido un buen número de excepciones, pero hay que andarse con mucho cuidado. Naturalmente, libros como *Alicia en el País de las Maravillas* escapan al puro juego del dinero (producción) y sexo (reproducción), pero por esta misma razón suelen clasificarse en el terreno de la fábula o del cuento, como le sucede a *La Isla del Tesoro* aún cuando el móvil de toda la peripecia sea un tesoro, es decir, dinero. Hay curiosísimas novelas en las que no aparecen estos mecanismos crudos de la historia social: *Las tentaciones de San Antonio*, de Flaubert, sitúa el origen de la peripecia en el puro deseo y no en su realización; del mismo modo, su *Bouvard et Pecuchet* recorre la fenomenología del espíritu sin anclar en ninguna figura.

<sup>2</sup> El papel de guardián de la memoria no es exclusivo de la literatura. A la izquierda de la literatura es preciso situar a la Historia, cuyas pretensiones de veracidad "científica" tratan de substituir a la mera verosimilitud narrativa. A la derecha de la literatura se encuentra, por supuesto, la Religión, para la cual lo verosímil ni siquiera merece respeto: sólo lo sagrado, lo secreto absoluto, da contenido a la leyenda.

<sup>3</sup> Me refiero ahora a la "Iliada" traducida en prosa y por lo tanto transformada en novela o rebajada a narración. La lectura del poema en su lengua de origen o en cualquier aproximación seriamente filológica no tiene relación alguna con lo narrativo.

♦Félix de Azúa es profesor de Estética en la Universidad de Barcelona. Ha publicado *Poesía: 1968 - 78*, *El aprendizaje de la decepción*, *Baudelaire* y *Diario de un Idiota contado por él mismo*.

"Una cierta habilidad" es una conferencia dada en el Centro Cultural de la Villa de Madrid en 1988.



MARCELO FERNANDEZ Y J. L. BORRERO

CINE, TEATRO, LIBROS, VIDEO,  
MÚSICA, ARTES VISUALES,  
MEDIOS, HISTORIETA, CHICOS,  
ECOLOGÍA, CIENCIAS, PENSAMIENTO  
Y UNA AGENDA COMPLETA

## LA MAGA

NOTICIAS DE CULTURA

EL ÚNICO SEMANARIO ESPECIALIZADO  
TODOS LOS MARTES EN SU QUIOSCO

**LA CAJA**  
invita a sus lectores  
a colaborar  
con artículos,  
fotografías y sugerencias  
o críticas.

Enviar correspondencia  
a la Fundación  
**Colegio Argentino de  
Filosofía**  
Paraná 774, 1° "B"  
(1017) Capital Federal,  
Argentina.



# MI APOCALIPTICOS MI INTEGRADOS (Seis paradojas discutibles)



**Martín Hopenhayn**



Aún cuando afirman dos sentidos a la vez, las paradojas son una saludable figura del lenguaje. Con ellas, Martín Hopenhayn analiza seis problemas de la política y la cultura contemporáneas. Lejos del sentido común y de la confusión reinante, hacen evidente otro panorama de la actualidad.



## PRIMERA PARADOJA: CUANTO MAS SE VENTILA LA CONFUSION MAS SE RECALIENTA LA MISERIA.

Ya es casi tedioso señalar los efectos que generan en el clima cultural vigente el impacto tecnológico, la globalización del mercado, el desmantelamiento del socialismo real y del Real Socialismo, la falta de alternativas cautivantes de desarrollo, la masificación segmentada, etc. En la película de los desencantados campea una especie de confusión "cool", refrigerada a fuerza de trasladarse de las vísceras al discurso. En cuanto a los apocalípticos, éstos perdieron el prestigio que les daba el "ardor de la crítica" frente al statu quo, y los pocos que quedan son tildados por sus ex compañeros de viaje de dramáticos, espesos, obsesivos o simplemente desubicados. Desenlace tragicómico y conocido: el pensamiento negativo ya no moviliza estudiantes y ha quedado atrapado en libros bien empastados, casi de colección, y a precios inaccesibles.

En la otra cara de la misma moneda los utopistas corren una suerte similar: a lo más que pueden aspirar en la opinión pública "ilustrada" es a simulacros de interlocución. Hoy por hoy, invocaciones como el "despliegue universal de las potencialidades humanas" se atribuyen más a la dimensión de la retórica que de la esperanza, de la histeria que de la historia. Quienes observan a los pocos apocalípticos y utopistas como si fueran un remanente de anacrónicos crónicos, asumen la falta de claridad frente a los procesos que regulan el mundo casi como un dato más: una confusión incorporada al organismo y en vías de digestión. Algo de cinismo habrá en ello, sin llegar a ser escandaloso.

Pero este desencanto templado no reduce el volumen de miserables ni refrigera la hoguera en que se carbonizan. Mientras la confusión se ventila, la miseria sigue recalentándose. Marginalidad urbana, deterioro rural, distribución regresiva del ingreso, informalidad sostenida, son categorías que no tienen nada de anacrónicas, y que conviven, sin diluirse, con las de "complejidad estocástica", "procesos multivariados", "planificación de la incertidumbre", "ventajas comparativas", discontinuidades virtuosas y viciosas. Aquellas realidades ominosas que daban fuerza al discurso de los apocalípticos están más candentes que nunca y, paradójicamente, el discurso que las invoca suena poco actualizado. Esto puede tener mil explicaciones, pero una cosa parece irrefutable y sintomática: que mientras la confusión es asumida con displicencia creciente, la miseria sube su temperatura.

## SEGUNDA PARADOJA: AHORA RESULTA QUE LA INTEGRACION DESINTEGRA.

Probablemente toda forma efectiva de integración social haya generado en su momento alguna dosis de desintegración. Pero más allá de esta posible "ley de la naturaleza", ahora la situación es desconcertante: los dispositivos de integración adquirieron una velocidad, simultaneidad y cobertura que en veinte años se han multiplicado exponencialmente; y a la vez sus efectos de desintegración llevan el mismo ritmo y la misma exhaustividad.

Esto puede tomarse benévolamente, argumentando que la integración segmentada es la solución para sostener sociedades de masas que no sacrifiquen su moderno apetito de individualidad. Esta perspectiva posmoderna sería éticamente sostenible en un orden postindustrial donde la fragmentación cultural descansa plácidamente sobre un orden político democrático y estable, un seguro de desempleo con ingresos aceptables, y un status de ciudadanía para todos. Pero esto ni siquiera ocurre en la gran mayoría de las llamadas sociedades opulentas, donde los problemas "menores" son cada vez "mayores".

Para los más privados de acceso podría quedar el consuelo de que, dada la velocidad y la segmenta-

ción, ya nadie se integra del todo. Para los desencantados, el consuelo de que la integración ya no tiene una connotación valórica clara ni una utopía en germen, y que lo mejor es no hacerse expectativas. Pero más allá de estas justificaciones emerge un fenómeno insoslayable: nunca antes hubo mayor concurrencia de opciones de integración (vía revolución de las comunicaciones, ampliación de mercados, interconexión global, intercambio cultural); y nunca antes hubo, tampoco, mayor desintegración: llámese crisis del desarrollo, frustración de expectativas de movilidad social, brechas de productividad, atomización con desmovilización de masas, pérdida de referentes colectivos, o desdibujamiento del futuro. La escandalosa tesis de los antipsiquiatras, según la cual la esquizofrenia es una producción social, cobra una nueva figura. Al menos como metáfora de este doble movimiento.

## TERCERA PARADOJA: LA ACUMULACION COMO SINCRONIA.

Varios hechos cambiaron sustancialmente la imagen industrial de la acumulación en que ésta se asociaba a procesos constantes y continuos de inversión productiva. Uno es el auge del capital financiero y su primacía sobre el capital productivo, sobre todo desde el boom de los petrodólares en los '70. Otro es el papel vertiginoso, decisivo e hipercompetitivo que las grandes empresas le han asignado a las innovaciones tecnológicas para asegurarse la supervivencia y expansión. Otro es la subordinación de la racionalidad del desarrollo endógeno a la "racionalidad de la inserción" en un mundo regulado por las ventajas comparativas dinámicas en un orden mercantil globalizado y con altos niveles de incertidumbre.

Estos tres fenómenos son sólo parte de la arquitectura de una paradoja que puede formularse del siguiente modo: cuánto más nos desconectamos del pasado, más ágiles son nuestras posibilidades de acumulación. El self-made man se parece cada vez más al jugador de póker: en lugar de la voluntad de acumulación, el manejo de combinaciones simultáneas para el juego que se tiene en la mano. No por nada la teoría de los juegos entre con fuerza hoy en la teoría económica. El mayor capital es estar íntegramente enchufado al movimiento de capitales a nuestro alrededor. Más que inversiones, operaciones y hasta "jugadas". Más que un incremento en la serie, su diversificación. La adaptación como fórmula de la persistencia. En esto comulgan el empresario próspero de un país rico con el informal urbano de un país pobre, aunque con suertes distintas. (¿Quién habla ya del amor por el oficio, el orgullo por la fábrica, la calidad por la tradición de un producto? Tal vez algunos productores de buen vino.)

Todos los días se crean y clausuran millones de resortes para saltar a la opulencia y de trampas para caer en la quiebra. La continuidad más rentable es la continua sintonía con este fenómeno. La información precisa y ligera vale más que el acero. Esto no sólo en materia de inversiones económicas: al menos en un sentido analógico la nueva razón sincrónica permea la política, la estética, y hasta los vínculos con los demás. Primacía de la hoguera de las vanidades sobre los poemas humanos, de la alianza oportuna sobre la propuesta estratégica, de la galería sobre el museo. Sólo lo efímero trasciende. Para progresar, mejor borrar las pisadas previas sin nostalgia, o con una nostalgia leve y risueña.

Ciertamente, hay algo de atractivo en la idea de que aprender es desaparecer, en la invitación de contemporaneidad, en la vitalidad del olvido. ¿Pero es ésta la levedad que reivindicamos como estética para la vida?

## CUARTA PARADOJA: TANTA SED DE PROYECTO Y TAN POCAS METAFISICAS PARA FUNDAMENTAR LA ACCION.

No es fácil pensar hoy día un concepto de acción que provea un sustrato verosímil para proyectarnos o volver a concebirnos como "sujetos de la histo-

ria". La pérdida de repertorio viene de múltiples flancos. Veamos sólo algunos ejemplos:

1) La matriz hegeliana, en virtud de la cual podríamos reconocer y completarnos progresivamente mediante el reconocimiento de un mundo que nosotros íbamos completando y mejorando progresivamente, no parece sostenible: el mundo ahora parece completándose siempre desde otros, y descomplejándose para nosotros mismos. La discontinuidad, tanto en nuestro modo de articularnos como en la realidad misma, hace difícil apropiarse de la idea misma de síntesis entre el sujeto y la historia. No me refiero sólo al mentado colapso del socialismo, sino también al mentado peso de fuerzas que regulan el orden mundial y que, desde ese orden mundial, regulan también los órdenes locales: hablese de impacto tecnológico, mercado, transnacionalización de la cultura. ¿Podríamos acaso remotamente sentirnos artífices en alguna de estas fuerzas, responsables de sus efectos, o incluso modestos dialectizadores? La nueva lógica neutraliza, pero también seduce: intervenir ya no es subvertir sino combinar.

2) Respecto de la matriz guevarista, obrerista, fanonista: ¿Quién puede arrojar ahora resueltamente en la proclama de la acción anti-colonial, anti-imperialista, anti-burguesa, sabiendo que estos modelos de "lucha consecuente" resultan apenas cinematográficos? El único ejemplo actual de confrontación real con el orden mundial se llama Hussein. Sólo allí se ha visto, en los últimos años, una negación del Norte y el Occidente con impacto real global, pero bajo el sello de una irracionalidad que nos devuelve el estómago y de una violencia mesiánica que huele a holocausto. ¿Estaríamos dispuestos a asumir este único modelo real como propio?

3) Y en cuanto a la matriz de la acción radical, donde la negación del mundo corre pareja con nuestra redención personal: la reivindicación del reventado, del bombero loco, del saltimbanqui, del anti-urbano, despiertan ahora más curiosidad que identificación. Artaud, Borroughs, Hendrix y cia no son modelos de imitación sino, a lo sumo, objetos de estudio.

¿De qué modelo de acción apropiarnos, entonces, si queremos preservar la idea de que en la acción hay algo que va más allá de su inmanencia y de su contingencia? ¿Dónde puede encontrarse hoy, en relación a cualquiera de las matrices recién señaladas, una acción ejemplar que permita reivindicar, épica o líricamente, la acción misma como manifestación de un sentido que la rebasa? Y curiosamente, seguimos habitando un mundo —y un discurso— hiperkinético que busca justificarse en la acción y donde la palabra "proyecto" se repite como un mantra de siglo XX. El homo faber nos habita más que nunca, pero mordiéndose la cola.

## QUINTA PARADOJA: EN BUSCA DE LA CENTRALIDAD DE LO PERIFERICO.

Frente a esta crisis de modelos de acción, integraciones que desintegran, acumulación sin pasado, confusión ventilada y miseria caliente, la imagen de una revolución posible también parece desplazarse: se prefigura cada vez menos en el centro del futuro y cada vez más en la periferia del presente. No tanto porque hace mucho quedó refutada la tesis de que el capitalismo empezaría a derrumbarse en los países industrializados antes que en los nuestros. Sino porque ahora la imagen de una revolución posible también tiene la marca de la sincronía: busca plasmar en mundos simultáneos, liberar brechas de utopía en los márgenes de un orden general inaceptable, sea postindustrial, industrial o pre-industrial. Esta imagen de cambio cualitativo no pretende cristalizar en un futuro que niegue el presente, sino en intersticios que rompan la heterogénea-homogeneidad del todo. En esta tónica de órdenes contiguos, algunos exaltan la racionalidad de un mundo definido como "popular", situado en la periferia de las ciudades de países no desarrollados y también en los sectores rurales tradicionales, y que niega la racionalidad dominante sin disolverla ni invertir su hegemonía: me refiero a la "cultura otra" de la pobreza, con sus valores de solidaridad, reciprocidad, y sentido mágico de la existencia. Otros prefieren apostar por creaciones culturales cuyo rasgo significativo es su viscosidad. Deudores inconfesados de Benjamín o de Adorno, se la juegan por espacios irrecuperables para la lógica del mercado de bienes culturales o para la sensibilidad imperante: arte-gesto, "instalaciones" o "intervenciones" fugaces en el hueso cotidiano y en la piel de las ciudades. Fragmentos de una estética críptica, que de-

cide casi tribalmente sus propios códigos para interpretarse, haciéndose indigerible para quienes no forman parte de la tribu.

Otros apuestan resolutivamente por el cambio personal en filones de esoterismo que a su vez también tienen un carácter sincrónico: el Tarot, el I Ching, la meditación, la astrología, las piedras rúnicas, la bio-danza, lo "jungiano", el tai-chi, no parecen excluyentes sino que confluyen en una mentalidad "otra". No se trata de adscribirse a una escuela o tradición única, sino de encontrar, en esa vasta oferta de opciones de búsqueda, la combinación más adecuada para conjurar, en el plano personal, todo el peso de la alienación social.

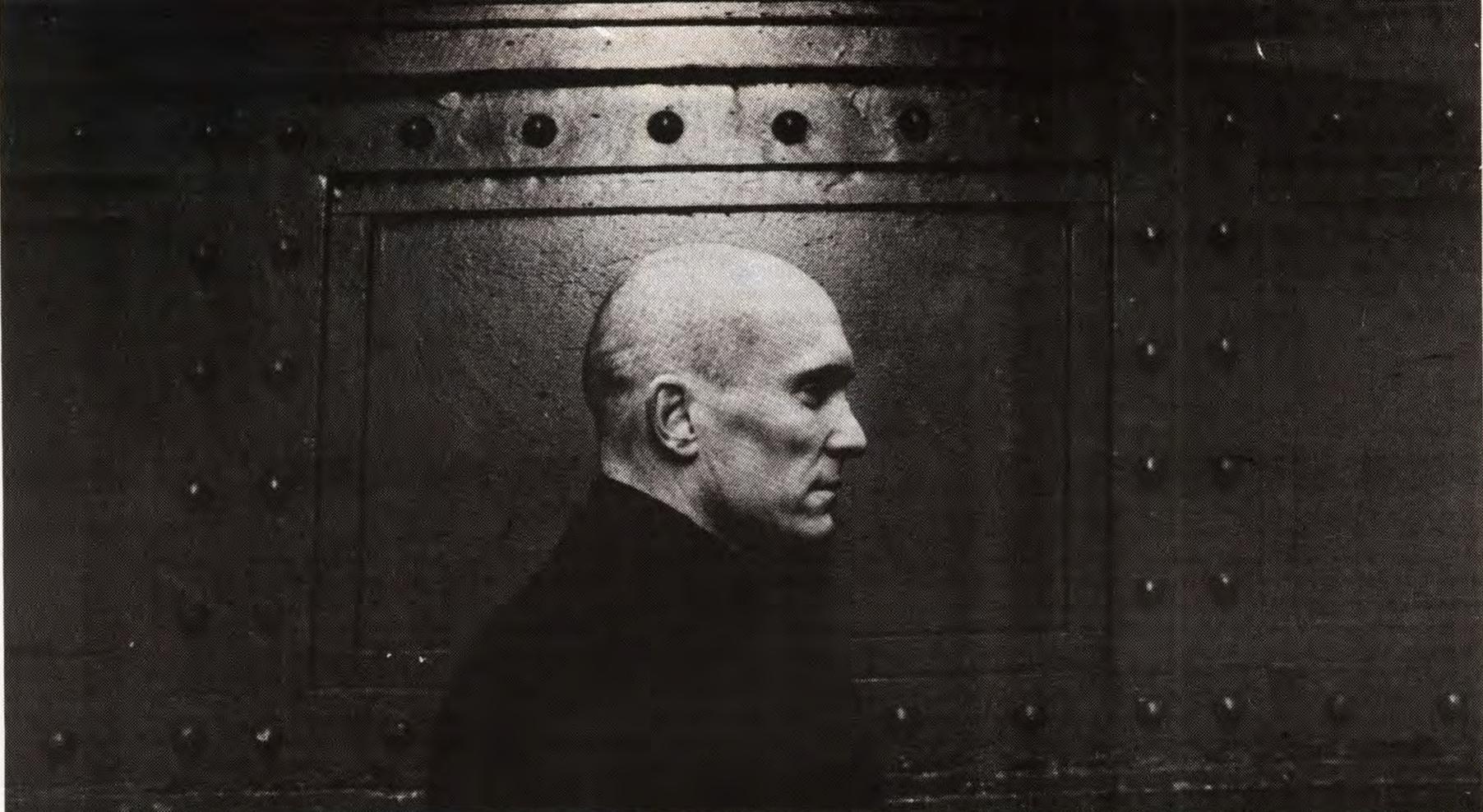
En estas opciones no hay marginalidad heroica, sino una coexistencia indisoluble, poblada de síntesis espúreas y ad hoc: lo "otro" convive con lo "mismo". No se aspira a derribar las estructuras del sistema, sino de establecer autonomías relativas respecto de ellas. Lo revolucionario deja de ser pensado como grandes cambios en el tiempo para reconocerse como pequeños y significativos cambios en el espacio. Versiones contrabandeadas de la razón sincrónica: la "exoterización del esoterismo", el repliegue tribal entre los pliegues de esta urbanidad extrovertida de fin de siglo; el largo viaje del génesis al apocalipsis comprimido en experiencias cotidianas, plegado a esa "otra realidad" periférica donde lo precario se exagera y se conjura día a día. El graffiti, el ritual de brujas o la comunidad de base coinciden en su provisoriedad y en esta relampagueante abundancia en la escasez. Lo alternativo se anuncia en lugares delgados, huecos finos, desórdenes tibios, donde el alcance simbólico ya es casi suficiente.

¿Pero para quién, para cuántos?

## SEXTA PARADOJA: PARA SER CONSECUENTE NADA MEJOR QUE EMPEZAR SIENDO INCONSECUENTE.

En medio de estas paradojas —de las cuales no estoy exento— tanteo fórmulas heterodoxas, busco en el lenguaje otras tantas expresiones paradójicas para tratar de inventarme un fundamento para la acción, un "vínculo otro" con el mundo, o al menos un esbozo de actitud. Barajo aleaciones retóricas que tienen más ingenio que eficacia, y así hago ambiguas referencias a un desencanto fecundo, una resignación amenazante, una sana ironía, una inconsistencia subvertida. En fin: nada que pueda pensarse como nuevo cimiento para acciones universalizables. Puede que el escepticismo sea la dieta de la inteligencia, pero no debiera ser la inteligencia misma. Permanecer allí demasiado tiempo podría convertirse en un lamentable exceso de consistencia, una nueva forma de obesidad. Tal vez mejor buscar otra forma de consistencia en este temple sincrónico de la contemporaneidad donde nada es demasiado consistente. Parece una contradicción, y seguramente lo es. Pero no se trata de renunciar a la esperanza de otra forma de integración, ni a la posibilidad de una acción cuyo sentido transformador refuerce nuestras fantasías de mundo; sino de reconocer, en primer lugar, que estas fantasías todavía tienen que redefinirse y que, al mismo tiempo, no podemos suspender toda acción mientras procesamos dicha redefinición. Para ser consecuentes, tal vez haya que sumergirse en una decidida inconsecuencia: celebrar esta orfandad de relatos comprensivos y visitar sin prejuicio algunos relatos parciales que aunque no nos convenzan del todo, pueden ser parte de un itinerario cuyo destino, claro está, es incierto. ¿Por qué no explorar en los intersticios de la política, en el esoterismo y su proliferación de sentidos, en la acción simbólica, en la cultura popular, en las intuiciones sugerentes, en la revuelta espasmódica, en las economías de los desplazados, en el hermetismo de tribus vernáculas y posmodernas, en las razones de la pasión, en la conversación intimista? ¿Y por qué no hacerlo con curiosidad infantil, con desvergonzada vitalidad? ¿Por qué no aventurarse a hacer un poco de literatura con el entorno y con la propia biografía, aunque sólo sea para volver a barajar las cartas?♣

♦♦Martín Hopenhayn es filósofo. Ha publicado *¿Por qué Kafka?* y *El trabajo: Historia de un concepto*. El artículo es la ponencia presentada al encuentro sobre "Modernidad y posmodernidad" celebrado en Santiago de Chile en 1991.



◆ Cuando Dios vivía, Su Acuerdo fundaba todos los valores. El era la Ley del Valor: decidía lo que era Bueno, en el intercambio de sujetos, lo que era Bello, en el intercambio de objetos, lo que era Verdadero, en el intercambio de mensajes. El aplicaba la Ley de valor: si uno era sospechoso de delito, se le colgaba una piedra al cuello y se le arrojaba a un pozo. Dios se encargaría de salvarle si era inocente (era la Ordalia).

Ahora que Dios ha muerto, al no tener a nadie que nos dé su Acuerdo, no tenemos más remedio que ponernos de acuerdo entre nosotros. En vez de Reyes por derecho divino, tenemos presidentes elegidos por el pueblo (el Rey es siempre divino, el presidente es siempre humano: un Rey es divino aunque no esté coronado —Franco—, un presidente es siempre humano aunque esté coronado —Juan Carlos—). Nosotros decidimos sobre lo que es bueno, bello o verdadero. Bien por consenso, en la modernidad: según Habermas, el valor de una expresión es su capacidad para suscitar el acuerdo entre los receptores. Bien por disenso, en la postmodernidad: según Lyotard, el valor de una expresión es su capacidad para suscitar en los receptores la emisión de expresiones diferentes a ella. Una concepción cerrada, la de la modernidad (hay que encontrar el camino), una concepción abierta, la de la postmodernidad (hay que inventar un camino): dos modos de ponernos de acuerdo, ponernos de acuerdo en que estamos de acuerdo, y ponernos de acuerdo en que no estamos de acuerdo. Ahora decidimos sobre si el acusado es inocente o culpable conjugando una prueba en doble pinza, subjetiva (confesión) y objetiva (convicción).

Hemos cambiado la teología: de un Dios trascendente y arbitrario, a un dios inmanente y racional. Hemos introyectado el polo a que se anudaban nuestra esperanza y nuestro temor: hemos tragado el palo y la zanahoria. La opresión transitiva (alguien nos oprime) se ha hecho reflexiva (cada uno se oprime a sí mismo: cada uno es para sí mismo "delator, juez y verdugo").

Dios es más peligroso muerto que vivo. Vivo, se le ve venir. Muerto, no. Nos podemos rebelar contra un autócrata. Pero ¿contra quién nos rebelamos en una democracia? ¿Cada uno contra sí mismo? ¿Cada uno contra todos? La profundización de la democracia es un trabajo de Sísifo.

#### Realidad de la Democracia

Se ha hecho célebre la frase de Churchill: "La democracia es el peor de los regímenes políticos, con la única excepción de todos los demás". Pero, ¿qué entendía Churchill por democracia? Sin duda, la democracia formal representativa. Democracia: el pueblo —"demos" — gobierna —"kratein" —. Formal: la forma de la expresión (voto) prima sobre el contenido. Representativa: el pueblo participa a través de representantes a los que ha elegido mediante el voto.

El que sea formal y representativa limita el alcance de la democracia.

#### Democracia formal

No siempre son coherentes el contenido (el pueblo participa en el gobierno) y la expresión (participa

votando). Un contenido democrático puede tener una expresión no democrática: en el caso de Nicaragua antes de la democratización, pues había una alta participación del pueblo sin elecciones. Un contenido no democrático puede tener una expresión democrática: es el caso de El Salvador, pues hay elecciones y ninguna participación del pueblo en el gobierno. Hay una paradoja en juego, tal vez función de las contradicciones entre contenido y expresión democráticos. Los que ponen el acento en la expresión suelen ocuparse poco del contenido: basta con que haya elecciones. Los que ponen el acento en el contenido suelen ocuparse poco de la expresión: basta con que el pueblo participe en el gobierno. De hecho, la irrupción del pueblo en el gobierno casi nunca se ajusta a dispositivos electorales: irrumpe por presión de la opinión pública (es el caso de la presión del pueblo norteamericano para detener la agresión a Vietnam), por acciones de masas (es el caso de Irán), por la lucha armada (es el caso de Nicaragua). A veces irrumpe mediante elecciones: es el caso de la proclamación de la república en España en 1931. Pero, en todos los casos, la irrupción es transitoria: pronto emergerá un Stalin o un Napoleón que vuelva a poner al pueblo en su lugar. Como diría Thom, las catástrofes acaban tomando forma.

Podemos considerar tres niveles en un conjunto: elementos, estructura (relaciones entre elementos) y sistema (relaciones entre estructuras o cambio de estructura). Podríamos considerar tres niveles de democracia: democracia a nivel de los elementos (los individuos o ciudadanos tienen convicciones democráticas y/o las expresan democráticamente), democracia a nivel de la estructura (las relaciones entre individuos o ciudadanos son democráticas —esto es, simétricas—), democracia a nivel del sistema (las estructuras cambian en un sentido cada vez más democrático). Una democracia profundizada ha de ser democrática a los tres niveles. No siempre es así. En la reciente evolución de España: en los últimos años del franquismo la mayoría de los ciudadanos tenían convicciones democráticas, pero las relaciones entre ellos no eran democráticas; en la transición hacia la democracia —hacia unas relaciones democráticas—, a una primera fase *heavy* liderada por Suárez (en la que las relaciones cambiaban en sentido cada vez más democrático) ha sucedido una segunda fase *light* liderada por González (en la que las relaciones cambian en un sentido cada vez menos democrático).

Cada nivel tiene modos específicos de participación del pueblo en el gobierno. A nivel de los elementos, los dispositivos electorales son el modo típico y típico. A cada individuo un voto. A nivel de la estructura, los dispositivos conversacionales que producen la llamada "opinión pública" son el modo normal. Rousseau distinguía la voluntad de todos (como la que se expresa mediante elecciones sumando los votos de los ciudadanos) de la voluntad general (como la que se expresa mediante conversaciones multiplicando o integrando las opiniones de los individuos —que a su vez son expresiones de ideologías—); la voluntad general se expresa a nivel de la estructura, la voluntad de todos se expresa a nivel de los elementos. Pero ambos modos de participación tienen un alcance muy limitado: los votos y las opiniones

# LA DEMOCRACIA UN ORDEN RETORCIDO

Jesús Ibáñez

El funcionamiento de nuestras democracias es analizado con mirada despojada de filosofías de la historia o del terrorismo práctico de la actualidad. Una mirada política a la moral del sistema político. Léase despacio.

producen efectos semánticos (del orden del decir) pero apenas producen efectos pragmáticos (del orden del hacer), son dispositivos que ponen en juego fuerzas mínimas. La acción de masas y la lucha armada ponen en juego fuerzas más intensas, lo que permite operar, en el primer caso, reformas locales, en el segundo caso revoluciones globales. Son dos modos de participación a nivel de sistema: para cambiar la estructura local o globalmente.

No necesariamente se corresponden la expresión y el contenido a cada nivel y entre niveles. Puede haber contradicciones a un nivel. A nivel de elementos, votos democráticos en su expresión pueden contener intenciones no democráticas (los votos pueden tender a desestabilizar la democracia, en un sentido negativo los de extrema derecha —a destruirla—, en un sentido positivo los de extrema izquierda —a profundizarla—). A nivel de estructura, opiniones democráticas en su expresión pueden contener virtualidades no democráticas (es el caso general, cuando los medios de expresión están controlados por los poderes fácticos —y siempre lo están casi todos—). A nivel de sistema, acciones democráticas en su expresión pueden contener efectos no democráticos (pueden estar manipuladas por poderes exteriores o interiores, como las caceroledas contra Allende). Puede haber contradicciones entre niveles. Si la estructura de relaciones no es democrática —y no lo es en ninguna sociedad de clases— los votos expresarán la estructura del conjunto y no la intención de las partes (como cuando las mujeres y los niños, votando al dictado del padre, reproducen la estructura machista, o los campesinos, votando al dictado del cacique, reproducen la estructura Feudal). Si la dinámica del sistema no va en sentido democrático, tanto los votos como las opiniones reflejarán esta inflexión (los votos y opiniones a favor de

los que prometieron el cambio sólo han cambiado a los que prometieron el cambio, que —para ajustarse a la dinámica del sistema— han cambiado de acelerar el cambio a frenarlo).

La democracia formal posibilita y limita la participación. Posibilita: pues los ciudadanos pueden votar. Limita: pues los ciudadanos no deben hacer otra cosa que votar. Es el componente totalitario de la democracia. Los modos de participación más intensos están proscritos. Está proscrita *de hecho* la opinión pública como expresión de la voluntad general: estamos en una sociedad de comunicación masiva, donde la información es extraída de la base mediante la observación y la neguentropía es inyectada en la base mediante la acción, de modo que toda la información se acumula en la cúspide y toda la neguentropía se acumula en la base, para que los de abajo sean predecibles por los de arriba y los de arriba sean impredecibles para los de abajo. Mediante encuestas, grupos de discusión y socioanálisis, las cúspides extraen información de las bases. Mediante medios de comunicación (cine, radio, prensa, sobre todo televisión) y acción (leyes y sus operadores jurídicos —jueces, policías, militares—) las cúspides inyectan neguentropía en las bases. Apenas hay comunicación horizontal, entre "iguales": está prohibido conversar y la opinión pública se limita a reflejar la opinión oficial. En una sociedad de clases, cada uno es obligado a separarse de sí mismo y de sus semejantes y próximos. Así, está prohibido, en todos los sistemas de intercambio y por tanto en el intercambio de mensajes, la relación reflexiva (el pensamiento), la relación simétrica (la conversación) y la relación transitiva inmediata con los semejantes (el lenguaje poético) o con los próximos (el lenguaje íntimo). Están proscritas *de derecho* oblicuamente las acciones de masas, y frontalmente la lucha armada. Ambas son, dicen, desestabilizadoras de la democracia. Al empezar la transición a la democracia, un ilustre lingüista escribió en *El País* un artículo titulado "Votos y gritos". En Atenas, decía, se computaba la voluntad de todos mediante la emisión de votos, en Esparta mediante la emisión de gritos. El voto mide la extensión, el grito mide también la intensidad. En las cortes franquistas, como los votos eran unánimes, los periodistas inventaron el aplausómetro para medir la duración y la fuerza de los aplausos. El autor se inclinaba por los votos y, desde entonces, oímos el slogan "Votos sí, gritos no". Y el que se limita a votar cada cuatro años cuenta tanto como el que pone su vida en juego, recurrentemente en la acción de masas o puntualmente en la lucha armada. Es una regla de juego que disuade de la violencia, pero que filtra la fuerza de los de abajo. Y la fuerza está ahí aún cuando no sea reconocida. Un militante socialista, cuya militancia se limitaba a meter de vez en cuando una papeleta en una urna, inyecta menos energía en el sistema que un militante comunista, cuya militancia que se ejerce también mediante la acción de masas ocupa una buena parte de su vida; y muchas más inyecta un guerrillero cuya militancia ocupa también su muerte.

Aunque estos hechos no sean reconocidos, están ahí. Hay un filtro que los deja de lado, tanto en la extracción de información como en la inyección de neguentropía.\*

### Democracia representativa

No es sólo que la participación sea reducida a la participación electoral, es que también la participación electoral es reducida.

Es reducida por el hecho de que se participe a través de representantes elegidos. La energía y la información son filtradas por los juegos mediante los que circulan entre los electores y sus representantes elegidos.

Elección viene de "elegir": y se elige siempre dentro de una Ley. Hay dos modos de usar la Ley: un uso semántico que engendra decides (una lectura) y un uso pragmático que engendra haces (una elección). Las palabras Ley, lectura y elección tienen la misma raíz. El orden social es del orden del decir, está hecho de dictados e interdicciones: los cursos de nuestra existencia son regulados por discursos, nuestras elecciones están reguladas por nuestras lecturas. Mediante discursos se constituye una doble red, una red nominal —semántica— de términos (buenos/malos) y una red verbal —pragmática— de caminos (con direcciones buenas o rectas/malas o torcidas, con sentidos buenos o hacia la derecha/malos o hacia la izquierda). El orden social nos conmina a elegir los caminos buenos para ser llamados con los términos buenos.

Esas redes son el cuerpo de la Ley: caben distintas lecturas y/o elecciones de ellas. Una lectura y elección conversas: la del que sigue el camino recto y hacia la derecha para ser llamado por el término

bueno. Una lectura y elección perversas: la del que sigue el camino torcido y a la izquierda para ser llamado por el término malo (la del invertido, que invierte los términos de la Ley). Ambas lecturas y elecciones tienen la potencia de una respuesta, la primera buena, la segunda mala. El converso y el perverso están nominados por el que dictó la Ley: su comportamiento es previsible. Hay lecturas y elecciones que tienen la potencia de una pregunta —de una puesta en cuestión de la Ley—. Una lectura y una elección subversivas —sádico/irónica— constituyen una pregunta a la pregunta: subversivo (de "sub—vertere": darse una vuelta por debajo) es el que se da una vuelta por debajo de los fundamentos de la Ley para poner de manifiesto su realidad: ¿para qué sirve, a quién sirve, la Ley? Una lectura y una elección reversiva —masoquista/humorística— constituyen una pregunta a la respuesta: toda Ley es injusta porque no ajusta a la realidad, si intentamos ajustarla la rompemos (es lo que hace el policía en huelga de celo: responde tan ceñidamente a la Ley intentando aplicarla en todos sus detalles que demuestra que la Ley no es aplicable). Estas lecturas y elecciones tienen expresión política en diferentes ideologías: derecha (conversa), izquierda (perversa), revolucionarios (subversivos), libertarios (reversivos). Los amos del discurso, las mayorías dominantes, se reservan el poder de hacer preguntas: atribuyen a las minorías oprimidas el deber de contestarlas. Una lucha de clases (propietarios/proletarios, hombres/mujeres) enfrenta a una mayoría dominante y a una minoría oprimida. Mayoría y minoría no se refieren a la extensión (hay más o menos elementos) sino a la intensidad (son estructuralmente más —están encima— o menos —están debajo—). La mayoría dominante es a la vez la Ley de dominación: la regla de juego. Ellos son la pregunta. En una sociedad capitalista, en la que la cuestión es tener capital, los proletarios se definen como los que no lo tienen. En una familia machista, en la que la cuestión es tener cojones, las mujeres se definen como las que no los tienen. Los electores y los elegidos en las elecciones están relacionados en una lucha de clases: los elegidos son la mayoría dominante, los electores la minoría oprimida.

Las mayorías dominantes pueden preguntar, las minorías oprimidas deben responder. "Las preguntas las hago yo", dice el policía. "Tú, niño, cállate y habla cuando te pregunten los mayores", dicen los padres. La participación de los ciudadanos en un dispositivo electoral debe limitarse a responder a las preguntas que se les hacen: a elegir los candidatos que les proponen, sin que ellos participen para nada en la propuesta. Ni siquiera los militantes de cada partido participan, las listas suelen estar cerradas por la cúpula; y, cuando participan, sus candidatos suelen ser retirados por la dirección. Una democracia bien entendida exigiría una participación de las bases en la propuesta de candidatos. En general, en los países del Oeste no participan en la propuesta pero participan en la elección.

No es sólo la forma de la pregunta: el que la pregunta sea cerrada y contenga las respuestas (el elector sólo puede elegir entre los candidatos que le son propuestos); es que —además— la pregunta está vacía de contenido. En la democracia formal representativa la libertad completa de elección sólo se consigue cuando hay que elegir entre dos términos indiferentes: entre Gónzales u Oreja (en el intercambio de sujetos), entre "Coca" y "Pepsi" (en el intercambio de objetos), entre "El precio justo" o "Falcon Crest" (en el intercambio de mensajes). Es decir: hay libertad de elección cuando la elección no puede en manera alguna perturbar el sistema. Entonces hay perfecta circulación: por mucho que cambien de lugar, las cosas siempre están en el mismo sitio. Nada más seguro que la alternancia en el poder de dos partidos idénticos, la perpetua oscilación entre gobierno y oposición: para que haya reversibilidad, para que estemos en el mismo punto al empezar y al acabar la función, ha de haber identidad entre gobierno y oposición (para evitar que el otro desmonte lo que uno montó, lo mejor es no montar nada).

Sobre los electores presionan terribles campañas de propaganda que, como apenas existen medios alternativos de comunicación, empujan todos casi en el mismo sentido. Impulsan el voto útil, el voto del miedo: si votas al que va a ganar, ganarás; si no le votas, prepárate, cuando los ciudadanos dicen son dichos por el poder. Cuando hacen son hechos por el poder (con información que les extraen les inyectan neguentropía).

Y todo, ¿para qué? Los elegidos por los electores son sus supuestos representantes. Un diputado es alguien que está fuera de su terreno (de "de-putare": pensar fuera). Un parlamentario es alguien que habla —parlador— con vistas a una posible transac-

ción (de "parábola": comparación). Los diputados o parlamentarios deberían salir de su terreno —de la calle— para parlamentar con el poder: pero esta pausa, la negociación, es un momento —el momento transaccional— de la lucha, y los negociadores deberían volver a luchar después de negociar.

Michel Serres ha formulado el teorema central de la representación: "Sea un conjunto que introduce un subconjunto que produce una ley, y el subconjunto por ella reproduce el conjunto". Vamos a ver dos casos de representación, uno en el orden biológico y otro en el orden social. Primero: sea un conjunto (árbol) que produce un subconjunto (semilla) que produce una ley (embriogénesis) y el subconjunto (semilla) por ella (embriogénesis) reproduce el conjunto (árbol). Segundo: sea un conjunto (claustro) que produce un subconjunto (tribunal) que produce una ley (rito de paso) y el subconjunto (tribunal) por ella (rito de paso) reproduce el conjunto (claustro). En ambos casos la representación es efectiva: (re) productiva. Representar es volver a hacer presente. Pero: sea un conjunto (pueblo) que produce una ley (¿?), y el subconjunto (parlamento) por ella (¿?) reproduce el conjunto (¿pueblo?)... Algo no va. El pueblo no se reproduce a través de sus representantes parlamentarios: se suicida. El pueblo es para los elegidos —nunca mejor dicho— un trampolín sobre el que alzarse.

Ya hemos visto cómo la palabra "información" conjuga dos componentes: informarse de (extraer información o significación mediante la observación) y dar forma a (inyectar neguentropía o sentido de la acción). En el orden biológico, estos dos componentes están integrados. Las leyes biológicas —dice Canguilhem— están presentes: son inmediatamente pragmáticas —hacen—. No hay un intérprete que medie entre la observación (semántica) y la acción (pragmática). El dispositivo que inyecta neguentropía está conectado al que extrae información: en cuanto un dispositivo enzimático "observa" que el nivel de un componente biológico está bajo mínimos, "actúa" ordenando su síntesis. En el orden social estos dos componentes están separados. Por ejemplo: están separados el trabajo del investigador de mercados (que extrae información) y el del ejecutivo de marketing (que inyecta neguentropía). Las leyes sociales están representadas: entre la observación y la acción media un intérprete (lee: codifica los procesos dinámicos en enunciados lingüísticos) /ejecutor (escribe: ejecuta las descripciones lingüísticas en hechos de procesos dinámicos). Funciones, las de intérprete y ejecutor, que —para más seguridad— la división social del trabajo distribuye entre instancias diferentes. En una sociedad de clases, la información tiende a acumularse en la cúspide, la neguentropía en la base. No circulan: información desde la cúspide a la base, neguentropía desde la base a la cúpula.

Los representantes parlamentarios actúan como cambiadores en los flujos de información y neguentropía: filtran la neguentropía que sube, y la información que baja. Unas elecciones no se diferencian mucho de una encuesta: hay que elegir dentro de un conjunto cerrado de alternativas (es la forma común), y extraen información de la base para inyectar allí neguentropía desde la cúpula (es el contenido común). A través de los dispositivos electorales, pasan los significados (semánticos), pero no el sentido (pragmático): los electores pueden decir todo con tal de que su decir no haga nada. Las elecciones filtran la fuerza de los electores: la fuerza se disipa en el rito, no queda ninguna para controlar a los elegidos. Ni siquiera funcionan como espías: para extraer información de la cúpula y devolverla a la base. Una vez elegidos, sellan un pacto de silencio (una verdadera *omertá*). El pueblo, ya se sabe, no entiende. Hay secretos de Estado.

La representación parlamentaria no tiene nada que ver con la representación de que habla Serres. No es una representación (re) productiva, para volver a hacer presente lo presente. Es una representación *simulada* (*verosimil*): para impedir que se haga presente lo que es impresentable. Esto es, el pueblo. ♣

\* Nota de los editores: El concepto de *neguentropía* proviene de los análisis termodinámicos. La termodinámica clásica solo podía describir los procesos degenerativos (pérdidas entrópicas). Pero al lado de estos procesos existen procesos negentropicos (generativos) encajados en organizaciones y en formas vitales. La "información" se transmite como cualquier otra energía, pero en dos sentidos opuestos. "Información de" (quitada a un sujeto) e "información a", es decir, "dar forma a" (neguentropía de un objeto).

♣ Jesús Ibáñez, recientemente fallecido, se había dedicado a la investigación de mercado en España, su patria, al activismo político y a la sociología crítica. Autor de *Más allá de la sociología* y *Del algoritmo al sujeto*. La revista *Anthropos* ha dedicado un número especial a su obra. Este artículo fue publicado en la revista chilena *Kappa*.

## CARIBE TRANSPLATINO

Introducción  
a la  
Poesía  
Neobarroca  
Cubana y  
Rioplatense

El resurgimiento  
del espíritu  
y la estética barroca  
en las dos últimas décadas  
ha promovido  
excesos  
y confusiones.  
Uno de sus principales  
animadores,  
dotado de fino estilo  
y de una aguda  
capacidad  
de observación,  
rastrea en este artículo  
el origen, linaje  
y la dispersión actual  
de la escritura  
neobarroca.

Néstor Perlongher

vo Histórico de Revistas Argentinas [www.ahra.com.ar](http://www.ahra.com.ar)



◆ Invasión de pliegues, orlas iridiscentes o drapados magníficos, el neobarroco cunde en las letras latinoamericanas; la "lepra creadora" lezamesca mina o corroe —minoritaria más eficazmente— los estilos oficiales del bien decir. Es precisamente la poesía de José Lezama Lima, que culmina en su novela *Paradiso*, la que desata la resurrección, primeramente cubana, del barroco en estas landas bárbaras.

Dado como muerto y enterrado en el Siglo XIX —aplastado por la marroquinería neoclásica, que lo tomó como modelo exorcizado del mal decir—, el barroco comienza a reemerger ya a fines del Siglo XIX, cuando aparece el término "neobarroco" entre las fiorituras del *Art-Nouveau* que desafiaban en su remolino vegetal el utilitarismo contable del burgués. Más tarde, todo pasaría a ser leído desde el barroco: el surrealismo, Artaud... El cubismo, arriesgáse, sería un barroco?

¿Es el barroco algo restringido a un momento histórico determinado, o las convulsiones barrocas reaparecen en formas (trans) históricas? La cuestión obsesiona a los especialistas. Deleuze ve, con propiedad, trazos barrocos en Mallarmé: "El pliegue es sin duda la noción más importante de Mallarmé, no solamente la noción, sino más bien la operación, el acto operatorio que hace de él un gran poeta barroco". Estado de sensibilidad, estado de espíritu colectivo que marca el clima, "caracteriza" una época o un foco, el barroco consistiría básicamente en cierta operación de plegado de la materia y la forma. Los torbellinos de la fuerza, el pliegue —esplendor claroscuro— de la forma.

Es en el plano de la forma que el barroco, y ahora el neobarroco, atacan. Pero esas formas en torbellino, plenas de volutas voluptuosas que rellenan el topacio de un vacío, levemente oriental, convocan y manifiestan, en su oscuridad turbulenta de velado enigma, fuerzas no menos oscuras. El barroco —observa González Echevarría— es un arte furiosamente antioccidental, listo a aliarse, a entrar en mixturas "bastardas" con culturas no occidentales. Así se procesa, en la transposición americana del Barroco Aúreo (S. XVI/XVII), el encuentro e inmisión con elementos (aportes, reapropiaciones, usos) indígenas y africanos: hispano-incaico y hispano-negroide, sintetiza Lezama, fijo en las obras fenomenales del Aleijadinho y del indio Kondori.

¿De dónde procede esta disposición excéntrica del barroco europeo y, también hispanoamericano? Se trata de una verdadera desterritorialización fabulosa. Lezama Lima decía que no precisaba salir de su cuarto para "revivir la corte de Luis XV y situarme al lado del Rey Sol, oír misa de domingo en la catedral de Zamora junto a Colón, ver a Catalina la Grande paseando por los márgenes del Volga congelado y asistir al parto de una esquimal que después se comerá la placenta".

Poética de la desterritorialización, el barroco siempre choca y corre un límite preconcebido y sujetante. Al desujetar, desubjetiva. Es el deshacimiento o desasimiento de los místicos. No es una poesía del yo, sino de la aniquilación del yo. Libera el florilegio líquido (siempre fluyente) de los versos de la sujeción al imperio romántico de un yo lírico. Se tiende a la inmanencia y, curiosamente, esa inmanencia es divina, alcanza, forma e integra (constituye) su propia divinidad o plano de trascendencia. El "sistema poético" ideado por Lezama —coordinadas transhistóricas derivadas del uso radical de la poesía como "conocimiento absoluto"— puede sustituir a la religión, es una religión: un inflacionado, caprichoso y detallista sincretismo transcultural capaz de hilvanar las ruinas y las rutilaciones de los más variados monumentos de la literatura y de la historia, alucinándolos. Para Villena<sup>7</sup> Lezama Lima es un chamán, su palabra tiene una flexión oracular, no un chamán de la naturaleza, sino un chamán de la cultura: calidad iluminada, profética dirisase, del hermetismo, *trobar clus* místico, misterioso en sus métodos, aunque no siempre en sus resultados aparentes. La del barroco es una divinidad *in extremis*: bajo el rigor maniático del manierismo<sup>8</sup>, la suelta sierpe de una demencia incontenible. Mas, si demencia, sagrada: por primera vez, "la poesía se convierte en vehículo de conocimiento absoluto, a través del cual se intenta llegar a las esencias de la vida, la cultura y la experiencia religiosa, penetrar poéticamente toda la realidad que seamos capaces de abarcar". Poética del éxtasis: éxtasis en la fiesta jubilosa de la lengua en su fosforescencia incandescente.

Paseo esquizo del señor barroco, nomadismo en la

fijeza. Son los viajes más espléndidos: "los que un hombre puede intentar por los corredores de su casa, yéndose del dormitorio al baño, desfilando entre parques y librerías. ¿Para qué tomar en cuenta los medios de transporte? Pienso en los aviones, donde los viajeros caminan sólo de proa a popa: eso no es viajar. El viaje es apenas un movimiento de la imaginación. El viaje es reconocer, reconocerse, es la pérdida de la niñez y la admisión de la madurez. Goethe y Proust, esos hombres de inmensa diversidad, no viajaron casi nunca. La imago era su navío. Yo también: casi nunca he salido de La Habana. Admito dos razones: a cada salida empeoraban mis bronquios; y además, en el centro de todo viaje ha flotado siempre el recuerdo de la muerte de mi padre. Gide ha dicho que toda travesía es un pregueto de la muerte, una anticipación del fin. Yo no viajo: por eso resucito."<sup>10</sup>

Cierta disposición al disparate, un deseo por lo rebuscado, por lo extravagante, un gusto por el enmarñamiento que suena kitsch o detestable para las pasarelas de las modas clásicas, no es un error o un desvío, sino que parece algo constitutivo, en filigrana, de cierta intervención textual que afecta las texturas latinoamericanas: texturas porque el barroco teje, más que un texto significativo, un entretejido de alusiones y contracciones rizomáticas, que transforman la lengua en textura, sábana bordada que reposa en la materialidad de su peso.

El barroco del Siglo de Oro practica una derripción/derruición, un simulacro desmesurado y al mismo tiempo riguroso, una decodificación de las metáforas clásicas presentes en la poética anterior de inspiración petrarquista. Metáforas, al cuadrado: así, unas serenas islas en un río, se transforman en "paréntesis frondosos" en la corriente de las aguas. Al mismo tiempo, todo este trabajo de derruición y socavamiento de la lengua —la poesía trabaja en el plano del lenguaje, en el plano de la expresión— monta, en su rigurosidad de mónada áurea, un festival de ritmos y colores. Digamos que el barroco se "monta" sobre los estilos anteriores por una especie de "inflación de significantes": un dispositivo de proliferación. Se trata —escribe Sarduy— de "obliterar el significante de un sentido dado pero no reemplazándolo por otro, sino por una cadena de significantes que progresa metonímicamente y que termina circunscribiendo el significante ausente, trazando una órbita alrededor de él... Saturación, en fin, del lenguaje "comunicativo". El lenguaje, podría decirse, "abandona" (o relega) su función de comunicación, para desplegarse como pura superficie, espesa e irisada, que "brilla en sí": "literaturas del lenguaje" que traicionan la función puramente instrumental, utilitaria de la lengua para regodearse en los meandros de los juegos de sonos y sentidos —"función poética" que recorre e inquieta, soterrada, subterránea, molecularmente, el plano de las significaciones instituidas, componiendo un artificio de plenitud engeguecedora y ofuscante, hincado e inflado en su propia composición, pero cuya obsesiva insistencia en el repliegue, en el drapeo, en la torsión, le presta, en el desperdicio de las naderías argentinas, una contorsión pulsional, erótica. *Pollatch* sensual del desperdicio, pero también urdido de "texturas materiales", un "teatro de las materias" (Deleuze): endurecida en su estiramiento o en su "hístéresis" (el rigor de la histeria), la materia, elíptica en su forma, "puede devenir apta para expresar en sí los pliegues de otra materia". Materia pulsional, corporal, a la que el barroco alude y convoca en su corporalidad de cuerpo lleno, saturado y doblegado de inscripciones heterogéneas.

A la sedición por la seducción. La maquinaria del barroco disuelve la pretendida unidireccionalidad del sentido en una proliferación de alusiones y toques, cuyo exceso, tan cargado, impone su esplendor altisonante al encanto raído de lo que, en ese meandro concupiscente, se maquillaba. La máquina barroca lanza el ataque estridente de sus bisuterías irisadas en el plano de la significación, apuntando al nódulo del sentido oficial de las cosas. No procede sólo a una sustitución de un significante por otro, sino que multiplica, como un juego de dobles espejos invertidos (*el doble en el espejo* de Osvaldo Lamborghini), los rayos múltiples de una polifonía polisémica que un logos anacrónico imaginara en su miopía como pasibles de ser reducidos a un sentido único, desdoblándolos, en su red asociativa

y fónica, de una manera rizomática, aparentemente desordenada, disimétrica, turbulenta. El referente aludido queda al final como sepultado bajo esa catarata de fulguraciones, y si su sentido se pierde, ya no importa, actúa en la proliferación una potencia activa de olvido: olvido o confusión —lo *confusional* en tanto opuesto a lo *confesional* — de aquello que en esa elisión se ilusionaba.

¿Cómo barroquizar una iglesia?: "llenarla de ángeles en vuelo, glorias hipnóticas, remolinos de nubes en extática levitación, falsas columnas o perspectivas huidizas de San Sebastián acribillado de exquisitos dolores..."<sup>11</sup> Todo entra en suspensión, todo alza vuelo. La carnavalización barroca no es meramente una acumulación de ornamentos —aun cuando todo brillo reluzca en los velos de purpurina. El peso de esos rococós, de esos ángeles contorsionados y de esas vírgenes encabalgadas a dildos de plomo derrumba —o lo alude como a un elemento más— el edificio del referente convencional. Como en el *Theatrum Philosophicum* de Foucault, todo aquello que es supuestamente profundo sube a la superficie: el efecto de profundidad no es sino un repliegue en el drapeado de la superficie que se estira. Antes que desvendar las máscaras, la lengua parece, en su borboteante salivar, recubrir, envolver, empaquetar lujosamente los objetos en circulación.

La catástrofe resultante no implica sólo cierta pérdida del sentido, del hilo del discurso. En esas contorsiones, las palabras se materializan, se tornan objetos, símbolos pesados y no apenas prolegómenos sosegados de una ceremonia de comunicación. El hermetismo constituyente del signo poético barroco, o mejor, neobarroco, torna —escribe Yurkievich<sup>12</sup>— impracticable la exégesis: ocurre "una indetenible subversión referencial", una inefable irreductibilidad, en la absoluta autonomía del poema. En el mercado del intercambio lingüístico, donde los significantes son contabilizados en significantes legitimados y fijos, se produce una alteración, una disputa: como si una feria gitana irrumpiese en el gris alboroto de la bolsa.

Sería infeliz pensar como informe el resultado de esta alteración aliterante. Por el contrario, la proliferación sucede también en el nivel de los códigos, que se sofistican en rigores cada vez más microscópicos. Poética de los extremos, al *sumum* del código corresponderá el máximo de energía pasional, dilapidada en el furor. Y esa multiplicidad minuciosa es la que preside y vehicula las oscilaciones del flujo que, en su disparada, se desmiente o vacila.

La máquina barroca no procede, como Dada, a una pura destrucción. El arrasamiento no desterritorializa en el sentido de tornar liso el territorio que invade, sino que lo baliza de arabescos y banderolas clavadas en los cuernos del toro europeo.

El nuevo brote del barroco llega a Cuba vía España, donde García Lorca y la generación del 27 lo reivindicaban, entusiasmados por los festejos del tricentenario gongorino. La irrupción del vate gigantesco de la calle Trocadero no guarda relación con lo que se venía escribiendo en la isla y se conecta directamente con las vanguardias europeas. El encuentro de los jóvenes poetas de *Orígenes* con Juan Ramón Jiménez toma así el valor de un acontecimiento genealógico. Impulsionado por estos poetas estetizantes, el barroco prende en Cuba. Es sorprendente —nota el crítico cubano González Echevarría<sup>13</sup>— que justamente "el único país del hemisferio que experimenta una revolución política de gran alcance, sea el que produce una literatura que, desde cualquier perspectiva comúnmente aceptada, se aleja de lo que se concibe como literatura revolucionaria".

Esta tensión no dejaría de alimentar severas lidias (que no pueden ser por entero atribuidas a la subversión escritural). Lezama Lima, que eligió permanecer en su casa de La Habana después de la revolución, no tardaría en entrar en sordos conflictos con el régimen, que le negaría la visa de salida. Como buena parte de la literatura cubana contemporánea, también el barroco cubano florecería en el exilio, gracias, en buena parte, a la grácil prosa de Severo Sarduy. Es el mismo Sarduy quien lanza en circulación, en un artículo de 1972<sup>14</sup>, el término **neobarroco**: disipación, superabundancia del exceso, "nódulo geológico, construcción móvil y fangosa, de barro..."

#### Neobarroco/Neobarroso

Hablamos de *neobarroco* y *neobarroso*. ¿Por qué *neobarroso*? Estas torsiones de jade en el jadeo sonarían rebuscadas y fútiles (brillo hueco que tan só-

lo empañía la intrascendencia superficial) en los salones de letras rioplatenses, desconfiados por principio de toda tropicalidad e inclinados a dopar con la ilusión de profundidad de la melancolía de las grandes distancias del desarraigo. Borges ya había descalificado el barroco con una ironía célebre: "Es barroco la fase final de todo arte, cuando ella exhibe y extenua sus recursos (...); cuando ella agota, o pretende agotar, sus posibilidades y limita con su propia caricatura" (*Historia Universal de la Infamia*).

Ello no quiere decir que el impulso de barroquización no estuviese presente en las escrituras transplatinas —y de un modo general, en el interior del español. Ya Darío lo había artificializado todo, y algún Lugones lo seguiría en el paciente engarce de las jaspeadas rimas. Por otro lado, el neobarroco parece resultar —puede arriesgarse— del encuentro entre ese flujo barroco que es, a pesar de sus silencios, una constante en el español, y la explosión del surrealismo. Alguna vez habría que reconstruir (como lo hace Lezama en relación al barroco aéreo) los despliegues del surrealismo en su implantación latinoamericana, cómo sirvió en estas costas bravías para radicalizar la empresa de desrealización de los estilos oficiales —el realismo y sus derivaciones, como la "poesía social". En la Argentina, la potencia del surrealismo es determinante, a través de voces como las de Aldo Pellegrini, Francisco Madariaga y sobre todo Enrique Molina. En el propio Lezama se siente el impacto del surrealismo, sobre el cual se monta o labra la construcción barroca (eso se ve en poemas como "el puente, el gran puente que no se le ve...").

Sin embargo, el propio Lezama se encarga de diferenciar los procedimientos: lo que él hace "claro que no es surrealismo, porque hay una metáfora que se desplaza, no conseguida directamente por el choque fulminante de dos metáforas"<sup>15</sup> Metáfora traslaticia, torna imposible detener el desplazamiento incesante del sentido, como un módulo móvil.

Volviendo a la Argentina, muchas fueron las estrategias que apuntaron a socavar el sentido convencional de las cosas, refugiado a veces en un lirismo sentimental y expresivo. La operación de extrañamiento, con matices arcaizantes, es sensible en Macedonio Fernández, que cifra en efectos retóricos la nada. No hay cómo clasificar aquí las permutaciones significativas que Oliverio Girondo hace con el español en *En la masmédula*, cruzándose a ciegas, como muestra Jorge Schwartz<sup>16</sup>, con el experimentalismo concretista de Haroldo de Campos. Por su lado, el ya nombrado Enrique Molina ataca las narrativas dominantes y la propia historia, hilvanando en micropuntos fascinantes la crónica poética de la tragedia de Camila O'Gorman.

Las poéticas neobarrocas, siguiendo aquí una idea de Roberto Echavarrén<sup>17</sup>, toman mucho de las vanguardias, particularmente su vocación de experimentación, pero no son bien vanguardias. Les falta su sentido de igualización militante de los estilos y su destrucción de la sintaxis (ambos temas presentes en el concretismo): se trata, antes, de una hipersintaxis, cercana a las maneras de Mallarmé. Se lanza al mismo tiempo a reivindicar y reapropiarse del modernismo, recuperando a los uruguayos Herrera y Reissig y Delmira Agustini, entre otros.

Hay, con todo, una diferencia esencial entre estas escrituras contemporáneas y el barroco del Siglo de Oro. Montado a la condensación de la retórica renacentista, el barroco aéreo exige la traducción: se resguarda la posibilidad de decodificar la simbología cifrada y restaurar el texto "normal", a la manera del trabajo realizado por Dámaso Alonso sobre los textos de Góngora. Al contrario, los experimentos neobarrocos no permiten la traducción, la sugieren —estima Nicolás Rosa<sup>18</sup>— pero se ingenian para perturbarla y al fin de cuentas destituir.

Así, a diferencia del barroco del Siglo de Oro —que describe audaces piruetas sobre una base clásica— el barroco contemporáneo carece de un suelo literario homogéneo donde montar el entretejido de sus minas. Producto de cierto despedazamiento del realismo, paralelo al desgaste del "realismo mágico" y de lo "real maravilloso", la eclosión de una variedad de escrituras instrumentales más o menos transparentes dispersa en el desierto los adueros de los estilos cristalinios.

Esta operación de montaje sobre un estilo anterior se torna clara en un poeta al que no sería prudente clasificar sin más como neobarroco: el argentino Leónidas Lamborghini. El comienza con una poesía de cuño social, que debe algo al populismo de Evaristo Carriego y tal vez al sencillismo de un Baldomero Fernández Moreno, para ir "barroquizando" ese sustrato por saturación metonímica —dispositivo claro sobre todo en un libro de 1980, *Episodios*. Más radical es la experiencia de su hermano, Osvaldo Lamborghini, a quien no se vacilaría en otorgar

los lauros de la invención neobarroca. Su obra puede considerarse el detonador de ese flujo escritural que embarroca o embarra las letras transplatinas. Si bien proviene, al igual que Leónidas, de la militancia peronista, Osvaldo Lamborghini entra en conexión con una veta completamente diferente, que es la irrupción del lacanismo. Este reconoce —mal que le pese a su actual oficialización— una época heroica, casi pornográfica. En 1968, Germán García provoca un resonante escándalo judicial con su novela *Nanina*, *best-seller* censurado que revelaba intimidades pueblerinas que la revolución sexual ha tornado ingenuas. Editado al año siguiente, *El Fiord* —cuya radicalidad se abría en la obscenidad de un parto despótico, para desatar una subversión de la lengua más ambiciosa— da cuenta así del nacimiento de una escritura:

"¿Y por qué si al fin de cuentas la criatura resultó tan miserable— en lo que hace al tamaño, entendámonos— ella profería semejantes alaridos, arrancándose los pelos a manotazos y abalanzando ferozmente las nalgas sobre el atigrado colchón?"<sup>19</sup>

Continuando con este rápido esbozo, conviene mencionar al escritor que más relación textual tiene con Lezama Lima o Severo Sarduy; Arturo Carrera. El neobarroco transplatino tendría, en verdad, dos nacimientos. Uno, el de *El Fiord*; otro, el de *La Partera Canta*:

"... la partera arañando. Tiritando en los bloques. Oyendo los acuáticos zumbones del sonajero que agitaban en la panza de la suerte. Las borradas monedas y las hojas de la escarcha. La humedad helada que penetra en los surcos y quema y alimenta. El campo. Para ella, el pensamiento lácteo... y un fórceps de hielo. Un pujo inadvertido en otro tedio. Un grito sofocado entre tréboles y otra mirada curiosa y 'gritada' sobre el yunque dinamitado del tintero"<sup>20</sup>.

Cómo entender esto que no es una vanguardia, y ni siquiera un movimiento, sino sólo la huella deletérea de un flujo literal que envuelve, en las palabras de Libertella<sup>21</sup>, "aquel movimiento común de la lengua española que tiene sus matices en el Caribe (musicalidad, gracia, alambique, artificio, picaresca que convierten al barroco en una propuesta —'todo para convencer', dice Severo Sarduy) y que tiene sus diferentes matices en el Río de la Plata (¿racionalismo, ironía, ingenio, nostalgia, escepticismo, psicologismo?)".

### Tajo/Tatuaje

Las condiciones de la relación entre la lengua y el cuerpo, entre la inscripción y la carne, admiten tensores diferentes en el neobarroco contemporáneo. En el cubano Severo Sarduy, directamente filiado a Lezama, la inscripción toma la forma del tatuaje: "Con tanto capullo en flor, tanta guedeja de oro y tanta nalguita rubensiana a su alrededor, está el cirfrador que ya no sabe dónde dar el cabezazo; intenta una pincelada y da un pellizco, termina una flor entre los bordes que más dignos son de custodiarla y luego la borra con la lengua para pintar otra con más estambres y pistilos y cambiantes corolas"<sup>22</sup>. El autor es, para Sarduy, un tatuador; la literatura, el arte del tatuaje.

En cambio, para Osvaldo Lamborghini, más que de un tatuaje, se trata de un tajo, que corta la carne, rasura el hueso. Véase este fragmento de "El Niño Proletario": "Entonces todas las cosas que le hice, en la tarde de sol menguante, azul, con el punzón. Le abrí un canal de doble labio en la pierna izquierda hasta que el hueso despreciable y atorrante quedó al desnudo. Era un hueso blanco como todos los demás, pero sus huesos no eran huesos semejantes. Le rebané la mano y vi otro hueso, crispados los nudillos-falanges, aferrados, clavados en el barro, mientras Esteban agonizaba a punto de gozar."<sup>23</sup>



Entre estos dos grandes polos de la tensión *tajotatuaje*, se desenvuelven, *grosso modo*, una multiplicidad de escrituras neobarrocas, o, sería más generoso decir, de trazos neobarrocos en las poéticas hispanoamericanas. No se trata en absoluto de una escuela, pero algunos rasgos en común pueden fabularse. Cierta desterritorialización de los *argots* (así, en Maitreya, un *chongo* rioplatense emerge de las aguas del Caribe) que se corresponde, en parte con la dispersión de los autores: Sarduy en París, Roberto Echavarrén y José Kozler en Nueva York, Eduardo Milán en México, etc.

El cubano Severo Sarduy, cuya contribución más importante para las letras son sus novelas, recupera, en su libro *Un testigo fugaz disfrazado* las formas clásicas de versificación vaciándolas (¿o llenándolas?) con un sensualismo a veces retozón. Su compatriota José Kozler practica una suerte de suspensión narrativa que bastante parece deberle a los cli-

mas proustianos. Ya otro extremo de la articulación neobarroca estaría dado por escrituras vecinas a lo que se ha dado en llamar "poesía pura", como es el caso del uruguayo Eduardo Milán, que a la proliferación de otros poetas opone la concisión. En ello seméjase en algo —aunque más no sea por la brevedad— a los repliegues amorosamente labrados de la argentina Tamara Kamenszain. El uruguayo Roberto Echavarrén, en cambio, se caracteriza por poemas de largo aliento, donde cierta erudición hace cita con el coloquialismo de una narrativa en ruinas, que consigue, en su aparente pérdida, recuperar la ganancia de otras olas.

Se trata, antes que una compilación extensiva, de esbozar una cartografía intensiva que dé cuenta del arco neobarroco, cuyos límites tan difusos resulta harito arriesgado trazar. Sin pretensión de exhaustividad, hay, claro, otros poetas neobarrocos o asimilables a esta resurrección del barroquismo en los restantes países hispanoamericanos. Puede mencionarse a Coral Bracho en México, Mirko Lauer en Perú, Gonzalo Muñoz y Diego Maquieira en Chile, donde también se destaca, dentro de esta corriente, la novelista Diamela Eltit. En el Brasil, la evolución del Haroldo de Campos de *Galaxias* se orienta en el sentido de un creciente barroquismo, donde cabría situar también al experimentalismo de Paulo Leminsky en *Catatau*. Otros bardos brillan también en los lindes de las landas barrocas: en el Uruguay la cintilación arrasadora de Eduardo Espina (su poemario *Valores Personales* es de 1983) y el encanto preciosista de Marosa de Giorgio. En estos confines se sitúa asimismo el joven peruano residente en Buenos Aires Reynaldo Jiménez cuya obra, aún breve, permite entrever una fulguración funambulesca en las redes suspensas de la lengua.

Si el barroco del Siglo de Oro, como dijimos, se monta sobre un suelo clásico, el neobarroco carece, ante la dispersión de los estilos contemporáneos, de un plano fijo donde implantar sus garras. Se monta, pues, a cualquier estilo: la perversión —diríase— puede florecer en cualquier canto de la letra. En su expresión rioplatense, la poética neobarroca enfrenta una tradición literaria hostil anclada en la pretensión de un realismo de profundidad que suele acabar chapoteando en las aguas lodosas del río. De ahí el apelativo paródico de *neobarroco* para denominar esta nueva emergencia.

Barroco: perla irregular, nódulo de barro. ♣

1 Gustavo R. Hocke: *Manierismo, o Mundo como Labirinto*. S. Paulo, Perspectiva, 1986. Ver también: Guérin, J.Y.: "Errances dans un Archipel Introuvable", en Benoist, J.M.: *Figures du Baroque*. París, PUF, 1983.

2 Schérer, R. y Hocquenghem, G.: *El Alma Atómica*. Barcelona, Gedisa, 1987.

3 Deleuze, G.: *Le Plí*. París, Minuit, 1988. (Versión castellana: *El pliegue*, ed. Paidós, 1991).

4 Omar Calabrese, en *A Idade Neobarroca* (S. Paulo, Martins Fontes, 1987), trata al neobarroco como un aire del tiempo, un gusto de época y lista sus características: pérdida de integridad, de globalidad, de sistematicidad, búsqueda de inestabilidad, multidimensionalidad, fluctuación, turbulencia. (Versión castellana: *La era neobarroca*, ed. Cátedra, 1986).

5 González Echevarría, R.: *Relecturas. Estudios sobre literatura cubana*. Caracas, Monte Avila, 1976.

6 Lezama Lima, J.: *La expresión americana*, Santiago de Chile, Ed. Universitarias, 1969.

7 Villena, L.A.: "Lezama Lima: Fragmentos a su imán o el final del festín", *Voces* nº 2, Barcelona.

8 Ver Navratil, Leo: *Schizophrenie et Art*. Bruxelles, Complexe, 1978.

9 Vitier, C.: "La poesía de Lezama Lima y el intento de una teleología insular", en *Voces* nº 2, Barcelona.

10 Entrevista a Lezama Lima, en el libro de González R.: *Lezama Lima, el ingenuo culpable*. La Habana, Letras Cubanas, 1988.

11 Schérer, R. y Hocquenghem, G.: obra citada.

12 Yurkievitch, S.: "La risueña oscuridad o los emblemas emigrantes", en *Coloquio Internacional sobre la obra de Lezama Lima. Poesía. Espiral/Fundamentos*. Madrid, 1984.

13 González Echevarría, R.: ob. cit.

14 Sarduy, Severo: "El barroco y el neobarroco", en César Fernández Moreno (coord.): *América Latina en su Literatura*, México, S. XXI, 1976.

15 Lezama Lima, entrevista de T.E. Martínez, reproducida en el libro de R. González, ya citado.

16 Schwartz, J.: *Vanguardia e cosmopolitismo*. S. Paulo, Perspectiva, 1983.

17 R. Echavarrén, entrevistado por Arturo Carrera: "Todo, excepto el futuro a la vuelta de la esquina y el pasado irrealizado". *La Razón Cultural*. Buenos Aires, 7.9.85.

18 Rosa, N.: Prólogo a *Si no a enhestar el oro oído*, de Héctor Piccoli, Rosario, La Cachimba, 1983.

19 Lamborghini, O.: *El Fiord*. Buenos Aires, Chinatown, 1969.

20 Carrera, A.: *La Partera Canta*. Buenos Aires, Sudamericana, 1982.

21 Libertella, H.: *Nueva Escritura en Hispanoamérica*. Caracas, Monte Avila, 1975.

22 Sarduy, S.: *Cobra*. Buenos Aires, Sudamericana, 1974.

23 Lamborghini, O.: *Sebregondi Retrocede*. Buenos Aires, Noé, 1973.

◆ Néstor Perlongher es poeta y sociólogo. Argentino, enseña en la Universidad de Campinas la materia Antropología Urbana. Ha publicado *Austria-Hungría, Alambres, Hule, Parque Lezama y Aguas Aéreas*.



# BRUNO SCHULZ IDOLATRA

El mundo nazi asesinó  
al mundo Schulz.  
Entre escombros se recuperaron  
algunas de sus  
palabras y algunos dibujos.  
Presentamos su estilo en  
este cruce entre el duro  
Gombrowicz  
y el suave Schulz.

## LA MUERTE DE SCHULZ María Craipeau

Presentación de la Edición Francesa  
de Tiendas de Color Canela

◆ Cuando *Les Boutiques de Cannelle* se publicó en Francia en 1961 en la colección *Lettrés nouvelles* de Maurice Nadeau, escribí para *France-Observateur* el siguiente artículo:

"No conocí a Bruno Schulz como "el gran escritor polaco". Cuando era niña, él era profesor de dibujo en su ciudad natal, que también era la mía.

Me parece haberlo conocido siempre. Nuestra casa tenía un gran patio que compartíamos con nuestros vecinos: dos hermanos, varón y mujer, los dos de gran fealdad y gran delicadeza, solteros empedernidos ambos. A menudo iba a su casa y acompañaba con el piano a la hermana que cantaba *lieder*. Su casa no era como la nuestra —la de ellos olía a viejo, a encierro, estaba repleta de adornos y cuadros que me fascinaban. Pero la pared del salón, aquella que observaba durante nuestras reuniones musicales, estaba literalmente cubierta por dibujos que encontraba muy inquietantes. Todos ellos eran obra de Bruno Schulz, el mejor amigo de mis vecinos.

Todos estos dibujos tenían un único tema: la mujer dominante, el hombre aplastado bajo sus pies, el hombre esclavo y encantado de serlo. La mujer siempre era fría, distante, desempeñaba su papel en el enigma con indiferencia y desdén. El hombre era humilde, inquieto, vulnerable, abierto a todos los su-

frimientos: aceptaba este sufrimiento como un rocío bienhechor. Se parecía a Bruno Schulz.

En mis recuerdos más remotos, veo su silueta algo encorvada escurriéndose por el patio, su larga mano, bella y nerviosa, tocando el timbre de mis vecinos. Como aún era una niña, no podía conversar con él. Sin embargo, un día en que la ventana estaba abierta, escuché que hablaba de mí a nuestro amigo común. Decía: "Tiene mucha fuerza. Espero que sea cruel." Una niña, aun cuando lee muchas novelas a escondidas, no puede dejar de conmovirse al escuchar semejantes palabras. El misterio me atraía y mi corazón latía con fuerza cada vez que volvía a ver el triste y ascético rostro del pintor.

Pocos años después, me convertía en su alumna del Liceo. ¡Dibujar! No podía sostener un lápiz en mis manos. El primer tema que nos dió —todavía lo recuerdo muy bien— era el de una princesa sentada en su trono. Una princesa símbolo de la distante y triunfante femineidad. Indudablemente, no sabía dibujarla, no sabía dibujar siquiera un clásico jarrón con flores. Se inclinó sobre mi esbozo tentativo y expresó su asombro. ¿Cómo no sabía dibujar? Una niña percibe muy bien las cosas que no sabe aún. Respondí en voz baja con algunas palabras punzantes, en nada adecuadas para alumna que habla a su profesor. Me miró sin decir palabra, se sentó a mi lado e hizo el dibujo por mí.

A partir de ese momento, me hacía todos los dibujos. Tenía una carpeta llena con todos ellos, "originales de Bruno Schulz" y una excelente nota en dibujo a fin de año. También a partir de ese momento empezó a tratarme como a una adulta y nos hicimos amigos.

Pero, ¿qué clase de ciudad era Drohobycz? Intento desentrañar en mis recuerdos lo que sólo pertenecía al mundo poético de la infancia y lo que debía ser la

realidad para los adultos que aparecían entonces, en cierto sentido, como figuras accesorias en ese mundo. Una ciudad de cuarenta y cinco mil habitantes, dos refinerías de petróleo, una ciudad rodeada de bosques y colinas, una ciudad donde polacos, ucranianos y judíos se codeaban y mezclaban sin cesar, ni completamente unidos ni completamente separados. Una ciudad casi fronteriza —la Ucrania soviética no estaba lejos y un fuerte movimiento nacionalista ucraniano se unía al partido comunista local con la consigna "una única Ucrania", aunque, para los comunistas, se trataba entonces de una integración con la Ucrania soviética y, para los nacionalistas, de una liberación nacional a ambos lados de la frontera.

Siendo una niña muy politizada, intentaba hablar de esto con Bruno Schulz. Me escuchaba pacientemente —siempre se mostraba atento y cortés—, pero todo aquello apenas le interesaba. Vivía en un mundo aparte. Lento y obstinado perseguía su meta, que yo no comprendía. Muchas personas muestran, en diferentes funciones de su vida, aspectos diferentes. Él era siempre igual a sí mismo. Profesor, pintor o amigo de visita, siempre tenía ese aire de no ser de este mundo, aquella intensidad muy interior, y a veces, esa risa seca, inesperada, tímida e insolente a la vez —yo no sabía de qué se reía.

Los intelectuales de la ciudad lo respetaban, lo querían mucho por su evidente bondad y no trataban de conocerlo más en profundidad, tal vez por miedo a tener que emitir juicios sobre un hombre tan insólito. Sólo mi vecino creía en él, duro como la piedra.

—Es un genio, me decía, ya verás, un día el mundo entero lo sabrá.

—Es un hombre excepcional, lo percibo, pero ¿un genio? ¿Por qué dices eso?

Mi vecino inclinaba hacia mi oído su inmensa hu-

manidad.

—Sabes que él escribe...

¿Escribe, ese pintor? Bruno Schulz me parecía cada vez más impenetrable.

Los años pasaban y la pequeña ciudad se encaminaba, sin saberlo, hacia el infierno. Las burguesas locales jugaban al bridge, se sucedían los arrestos entre los comunistas y los nacionalistas; estallaban huelgas que eran aplastadas; el mariscal Pilsuldzki seguía reinando en los lugares públicos, con su severa y bigotuda efigie, y yo discutía con mis amigos en los densos bosques, acerca de un mundo mejor que íbamos a hacer con nuestras manos. Y partí.

Cuando volví a Drohobycz, para pasar allí las vacaciones, Bruno Schulz me entrega un manuscrito. Estupefacta, leí lo que escribía "el pintor".

¡Destacaba un nombre! Gide. Yo no sabía porqué, pero él quería ser leído por Gide. ¿Me encargaría yo de una traducción al francés? ¿Podría hacer que Gide la leyera?

Tomé el libro e hice una vaga promesa. Pero era aún muy joven y tenía otra cosa en la cabeza.

De tanto en tanto, me llegaban vagos rumores de aquellos que había dejado tan lejos tras de mí. Bruno era feliz. Estaba en Varsovia. Estaba muy enamorado, su mujer era muy bella<sup>1</sup>. Comenzaba a ser conocido.

Después volvió a Drohobycz, solo. ¿Por qué? No lo sé. Y Drohobycz fue enterrada. Por oleadas sucesivas, alemanes, soviéticos, alemanes, soviéticos. La calle Mickiewicz y la calle Szewczenko cambiaban de nombre en una suerte de rueda loca —el más importante poeta polaco y el más importante poeta ucraniano tenían derecho, sucesivamente, a la calle más importante, o bien la cedían a Schiller... El hambre, los bombardeos, las delaciones, el asesinato individual y en masa.

Bruno Schulz era judío. Me contó su fin un testigo ocular.

Llevar la estrella amarilla era, como todos lo sabían, como Bruno mismo también debía saberlo, obligatorio. Un día, Bruno Schulz salió, en pleno día, sin estrella. Un patrullero alemán lo notó de inmediato. "Herr Profesor, dijo irónicamente, ¿cómo? ¿sin estrella, hoy? Dese vuelta."

Bruno Schulz, siempre muy calmo, se dio vuelta. Recibió una bala en la espalda. Cayó y murió, sin hacer ruido alguno.

Jerzy Ficowski encontró detalles de los últimos años de la vida de Schulz que entonces yo no conocía y los publicó en un libro.

Tras una corta ocupación alemana en 1939, los rusos fueron quienes ocuparon Ucrania occidental. Schulz envió un cuento a la revista recientemente creada *Nuevos Horizontes* y obtuvo como respuesta: "Aquí no se necesita ningún Proust." Para subsistir comenzó a hacer numerosos retratos de Stalin, encargados por las autoridades locales, así como escenas de la vida campesina (fue convocado un día por razones ideológicas: tuvo que agregar zapatos a los pies desnudos de las campesinas que había pintado.)

En junio de 1941, volvieron los alemanes. Para ser un "judío útil", necesitaba un protector. Schulz encontró uno: Félix Landau, carpintero vienés que se hacía pasar por arquitecto, se encargaba especialmente de los judíos en la Gestapo local. Schulz se convirtió en su esclavo. Pintaba retratos para él, frescos en su domicilio, a cambio de seguridad y de un poco de alimento. También pintó frescos para la Gestapo local, demorando un poco el trabajo, porque mientras durara tenía esperanzas de seguir viviendo. Durante algún tiempo fue empleado para trabajar en los archivos y clasificaba el botín de los alemanes, unos cien mil volúmenes y numerosos cuadros. Obligado a mudarse al ghetto, confió sus manuscritos y sus dibujos a alguien —no se sabe a quién. Tomaba notas sobre lo que sucedía, pero no hablaba sino de comida, de la voluptuosidad de comer hasta el hartazgo. Sus amigos de Varsovia hicieron un plan para secuestrarlo, enviando a alguien con un uniforme de la Gestapo. No llegaron a tiempo.

Otro miembro de la Gestapo, Gunther, tenía como esclavo al dentista Low. (Bailé con Low en los "five o' clock tea" de la apacible ciudad de Drohobycz, era un hombre muy fuerte y muy bello.) Landau, el protector de Schulz, lo mató de un tiro. Aprovechando un "operativo" en la calle, Gunther se vengó matando a Schulz.

No hay rastros de su tumba en Drohobycz. Sobre lo que había sido el cementerio judío se alza un nuevo barrio. ♣

<sup>1</sup> Su estadía fue de unas pocas semanas. Bastó para enfermarse y romper todo vínculo con su novia.

Traducción de Walter Kohan y Claudia A. Oxman

# CARTAS POLACAS

**Carta de Witold Gombrowicz a Bruno Schulz (publicada en 1936 por la revista Studio.)**

Mi querido Bruno,

Boguslaw quería que escribiésemos para él en *Studio*, ¿pero no sería mejor escribirse a uno mismo en *Studio*, o mejor aún, escribir el uno al otro? Sí, el uno al otro será mucho más agradable, cuánto más voluptuoso es disparar a una persona concreta que lanzar al espacio una circular dirigida a todo el mundo, por lo tanto, a nadie. He reflexionado durante mucho tiempo qué pensamiento dispararte, mi buen Bruno, pero no encontraba ninguno hasta ayer, cuando me vino a la mente la mujer de cierto doctor, encontrada por azar en el tranvía nº 18. "Bruno Schulz, dijo, es o un enfermo depravado o alguien que posa. Lo más probable, es que pose. Sólo finge." Dijo, y descendió, pues el tranvía llegaba justamente a la parada de la Wilcza.

Pues bien, te disparo el pensamiento de esta mujer. Notifico públicamente, oficialmente y formalmente a tu persona que la esposa del médico te juzga un loco o un farsante. Y pido que tomes posición con respecto a la Esposa. En alguna parte hacia la Wilcza vive la mitad de un especialista, y ahora sabes lo que ella piensa de ti. Hacia la Wilcza reside, y sostiene esta opinión desfavorable, es allí donde la comunica a veces a los conocidos a quienes les basta con su palabra. Allí, hacia la Wilcza, hacia la Wilcza, Bruno, hacia el número ciento dos, se desarrolla y se derrama esta opinión desagradable, el pensamiento hostil de una mujer muy firme en sus opiniones, miembro de una amplia clase socio-cultural. ¿Qué harás con su opinión? ¿Siguiendo el ejemplo de una gran parte de nuestros hermanos literarios, adoptarás una actitud presuntuosa, es decir, llena de pretensión y de resentimiento hacia la masa del público, a causa de su falta de comprensión y de su nivel decididamente demasiado inferior? No, Bruno, ni por un instante te sospecho la impudicia y la trivialidad de una reacción tan grosera de escritor tocado en sus intereses más sagrados. Y no creo que enrojezcas gritando ingenuamente, como le ocurrió a una de nuestras autoras más populares cuando alguien dijo que su literatura era más bien popular. Pero quizás, cediendo a tendencias masoquistas, te humilles arrojándote a los piecitos de la metida en carnes esposa del doctor. De este modo, al menos podrás servirte de la dama y extraer de ella voluptuosidad a pesar suyo.

Eh, Bruno, te ligo oficialmente y formalmente por el juicio de esta mujer, te cargo con él, te lo cuelgo de la espalda, meto en la conciencia de Bruno Schulz la opinión de la susodicha esposa, lo caso con esta esposa por el vínculo legal del juicio. ¿Qué va a hacer tu Bruno Schulz en esta situación? Ese Schulz por medio de quien escribes libros y que tiene que representarte, ¿cómo darás vuelta, cómo colocarás a tu Schulz con respecto a la esposa? ¡Oh, Dios mío, no tengo ganas de aclarar, hace calor, que el diablo se lleve esta carta, si Boguslaw se hubiese enfermado no estaríamos forzados a esto. Sin embargo, observa: la crueldad de la cosa consiste en esto, en que todos los argumentos objetivos no servirán de nada. De hecho, ¿cómo probar a una mujer tomada al azar que uno no es ni loco ni farsante? No se trata del contenido, sino de la forma. Ante el tribunal integrado por cualesquiera lectores de *Studio*, te llamo a la lucha formal con una mujer como cualquiera de ellos. El tribunal no examinará en detalle tus razones, no tiene para esto ni el tiempo, ni criterios comunes aceptados por todos. Demasiados asuntos privados como para juzgar tan atentamente el asunto de otro. No haremos más que echar un vistazo para darnos cuenta de si Schulz, sorprendido en una vía pública por un absurdo incidente con una mujer, ha sabido mantener una buena, una soberana forma, o si se ha expuesto para nuestro malicioso placer. Y recuerda que tu actitud no sólo tiene que ser subjetivamente acertada, sino que tiene que tener la apariencia de la exactitud para aquellos que observan con recelo. Si por ejemplo declaras que la opinión de la esposa del doctor no te conmueve, no te cree-

remos, pues, ¿por qué razón habrías de ser menos susceptible que nosotros? El tribunal que te juzga, juzga de acuerdo a sí mismo. Muy deliberadamente dirijo a ti y no a otro esta cuestión. Tu estilo filosófico, artístico, poético, no te predestina a las escaramuzas con las madres de los hijos de un doctor. Tu forma se mantiene en lo alto. ¡Vamos! ¡Desciende a la tierra! ¡Lánzate a la danza con el común de la gente! ¡Muestra cómo te defiendes contra lo accidental! Con qué estilo la anonadarás o te elevarás por encima de ella, o ganarás distancia, muéstranos tu semblante, veamos cómo el suave Bruno se desembaraza de la opinión de la esposa del doctor en el tranvía nº 18.

¿De qué valdría tu forma, si sólo se aplicase a dos mil metros por encima del nivel de la vida? Hay que agarrarse con la gente en todos los niveles y en todas las eventualidades. Nuestra actitud para con las tonterías es quizás más importante que nuestra actitud para con las cuestiones grandes, graves, fundamentales. ¡Maldito sea Boguslaw! ¡hasta la vista, Bruno! Mis mayores respetos.

Witold

## Respuesta de Bruno Schulz

A Witold Gombrowicz

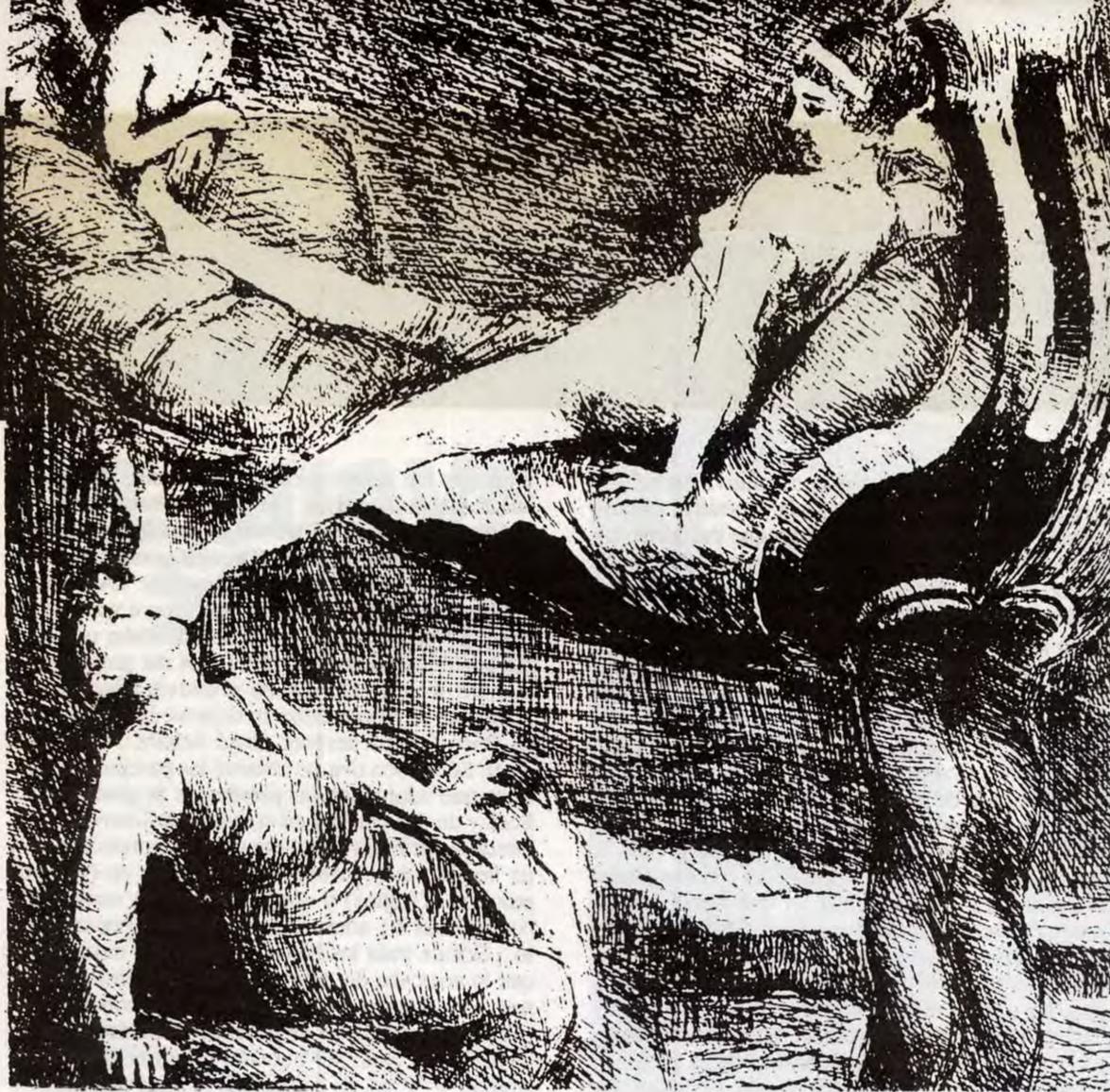
Querías atraerme, mi querido Witold, a la arena rodeada por una muchedumbre curiosa, querías verme, toro desencadenado, corriendo tras el trapo agitado por la esposa del doctor, mientras su bata color púrpura te serviría de capa detrás de la cual me esperarían tus estocadas.

Mi querido, tendrías que haberte servido de un color más conmovedor, de flechas más aceradas, de manjares más delicados que la saliva de la esposa del doctor de la Wilcza. Deberías haber puesto en mi camino una dama más sensata, más tentadora, que valiese más la pena de ser tomada de los cuernos. Sobreestimas un poco mi susceptibilidad, al deslizarse esta muñeca provista de trapos. El toro viejo y hastiado que soy, a pesar de toda su buena voluntad, no puede hacer nada mejor que bajar la cabeza y lanzar una mirada amenazadora y ensangrentada desde las picas con las que me has llenado. Ah, me falta la noble llama y esa fogosidad loca y ciega que, según tú, me hubiese llevado al ataque. Y me has trazado por adelantado mi línea de conducta, has cerrado todas las salidas para tenerme bien en medio de la arena. De antemano me has disuadido de la parte determinante, has elegido el público, definido la acústica de la plaza, precisado muy exactamente lo que se esperaba de mí. ¿Y qué pasaría si me mostrase como un toro fuera de las convenciones, un toro sin honor y sin ambición, si desdefiase la impaciencia del público, si volviese la espalda a la señora esposa del doctor que empujas hacia mí, y si te atacase con la cola valerosamente erguida? No para hacerte desplomar, mi noble toro, sino para tomarte del cuello, si no fuese megalomanía, y llevarte fuera de la arena, fuera de sus normas y de sus códigos.

Es que, a decir verdad, no creo en el código sagrado de las arenas y de los foros, hago muy poco caso de él, mientras que tú, fascinado por él, has cubierto sus márgenes con excelentes comentarios y glosas [en verdad, una curiosa piedad se eleva sobre el objeto de su culto con volteretas de ironía!]

Así pues, querido Witold, estarás seguramente de acuerdo en suprimir esta extraña tauromaquia y, abandonando la muñeca destripada sobre la arena, con el rumor del público decepcionado detrás de nosotros, en partir hombro con hombro, toro y torador, hacia la salida, la libertad, con un paso suelto de paseantes sumidos en una conversación íntima aún antes de alcanzar los confines de la arena.

¡Pero no, no es una paradoja! ¿Tú, defensor de los foros y de su resonante acústica? ¿Pero qué es la resonancia del foro y de la arena, qué verdad, qué argumentos llegan a expresarse allí, y de dónde viene ese llamado irresistible a nuestros corazones, a



nuestras convicciones? ¿Cuál es la parte de nosotros mismos que va a su encuentro, llena de aquiescencia, de consentimiento, a pesar de nuestra convicción íntima? Adoras y respetas el humor popular, las ocurrencias de la muchedumbre, la burla que golpea al adversario más allá de sus razones y argumentos, condenándolo al ridículo, la agudeza que hace caer el arma de la mano que la sostiene sin pasar por un combate fundamental. Eso te conviene, el efecto inmediato, directo, la solidaridad pre-lógica de todas las esposas de los doctores de la Wilcza, el aplauso de todo lo que es común, primitivo, ordinario. Más aún, ves con asombro ascender desde las profundidades de tu propio yo, a pesar tuyo, la adhesión, la solidaridad con algo que de hecho te resulta ajeno y hostil. (Es que) lo que te parece un formidable poder que se mantiene por encima del individuo no es más que debilidad de tu naturaleza. La muchedumbre que hace coro en nosotros, la multitud que nos habita, arraigada en nosotros, es ella la que brama cubriendo la voz de nuestra razón, es ella la que levanta nuestras manos convulsivamente hacia la ciega aclamación. Son las reacciones del rebafío las que oscurecen en nosotros la luz del juicio, introducen métodos de razonamiento arcaicos y bárbaros, arsenal de la vieja lógica atávica. Ese humor hace un llamamiento a la multitud en ti, seguro del hecho de que a esta señal ella se levantará en ti, oscura e inarticulada, como al llamado del gitano se yergue el oso domado.

¡La señora esposa del doctor de la Wilcza! Pero, ¿querías desbaratar mis planes, sembrar la confusión en mis sentimientos, oponiéndome la representante de una corporación establecida, solidaria, poderosa, trazando los límites de la partida a jugar muy cerca del frente combatiente del otro sexo? ¿En tu astucia, querías atraerme al tan bien conocido por ti terreno cenagoso de los confines donde la brújula de nuestros sentimientos comienza a enloquecerse, donde los polos de significaciones morales empiezan a cambiar sus signos en una extraña ambivalencia, y el odio y el amor pierden su sentido en una gran confusión general? No, no, mi querido Witold, me he liberado de todo eso, he aprendido a combatir tal confusión, a deslindar lo que no me pertenece. Sin duda, aprecio y admito de todo corazón que la señora esposa del doctor tiene hermosos muslos, pero relego este hecho a su dominio propio. Sé cómo evitar que el homenaje a las gambas de la señora esposa de la Wilcza se propague a una esfera en la que no tiene absolutamente nada que hacer. Y toda la lealtad de ese homenaje no me impide alimentar en la esfera intelectual un franco desprecio por su estupidez de bárbaro, por su pensamiento formalista, por toda su mentalidad que me resulta ajena y hostil. Sí, lo confieso, odio a la señora esposa de la Wilcza, ese ser desprovisto de toda idea fundamental, mujer del doctor en su forma pura, no diluida, modelo escolar de esposa del doctor, e incluso de esposa a secas... aunque en un dominio diferente y delimitado me resulte difícil resistir al encanto de sus piernas.

Sin duda, esta vacilante ambivalencia, este "janismo" mío dependiente de lo que se considere, la esposa del doctor como propietaria de sus piernas o bien de su intelecto, intriga, asombra, y estimula generalizaciones filosóficas, perspectivas metafísicas. Me parece que sorprendemos aquí "in fraganti" una de las antinomias fundamentales del alma humana, como si alcanzásemos uno de los vibrantes nudos metafísicos de la vida.

No soy partidario de simplificaciones fáciles, pero antes de que la psicología explique más exactamente estas cosas, propondría aceptar como explicación temporaria que nuestra sexualidad, con toda el aura ideológica que la rodea, pertenece a otro período de desarrollo que el de nuestro intelecto. En general, pienso que nuestro psiquismo no se desarrolla uniformemente en las diferentes esferas y que sus antinomias y sus contradicciones se dejan explicar por la coexistencia y la interpenetración de numerosos y diferentes sistemas. Esa es la fuente de la desconcertante multipolaridad de nuestro pensamiento.

He descendido deliberadamente al terreno de la sexualidad, pues desde hace tiempo, bajo la presión de la práctica de la existencia, estamos habituados a aislarla, a tratar sus asuntos en un rincón aparte. Desde este punto de vista, la multipolaridad de nuestro psiquismo es particularmente evidente. Lo es menos en el dominio de los valores generales, morales, biológicos y sociales, y aquí entro en el dominio que te es propio. Conozco tu peculiar sensibilidad sobre este punto, tu inquietud por así decir patológica, y por ello mismo creadora. Ese es el punto enfermo en el que tu sensibilidad se exagera, ese es tu talón de Aquiles, que te pica y te irrita como si de ese talón quisiese salir un órgano nuevo, alguna mano nueva, más prensil que las demás. Tratemos de delimitar y aislar ese lugar particularmente doloroso y sensible, tratemos de localizarlo quirúrgicamente, a pesar de su tendencia a la difusión, a la ramificación en todas las direcciones. Me parece que lo que te inquieta, te desconcierta, es la existencia de un código no escrito de valores, de cierta mafia anónima, de cierto incontrolable "sensus omnium". Más allá de los valores oficiales que conocemos y admitimos, se oculta cierta conspiración oficiosa pero poderosa, un sistema inasible, subterráneo-cínico y amoral, irracional y burlón. Este sistema (pues tiene todo lo propio de un sistema consecuente) pone de acuerdo su aprobación con la infidelidad de una coqueta, establece jerarquías paradójicas, da una fuerza abrumadora a una broma insípida, nos fuerza a una risa solidaria, a pesar nuestro. Este sistema inasible, no localizable, que se infiltra de modo intermolecular en nuestros valores, rehúsa toda responsabilidad y se desliza entre los dedos del que quiere asirlo para fijarlo, este sistema no es ni solemne ni serio, pero mata con el arma poderosa del ridículo, ese sistema es, en efecto, un fenómeno inquietante e insólito. ¿Hay una persona libre de la fascinación que ejerce?

Nos haces un gran favor al llevar nuestra reflexión,

nuestros sentimientos, hacia estas cuestiones. Si no me engaño, eres el primero en haber logrado presentir el dragón en sus múltiples escondrijos y mantenerlo al alcance de la mano. Ya me gustaría prender sobre ti la palma del futuro matador del monstruo. Pues considero ese sistema anónimo como un mal que hay que vencer. Por eso me inquietan tus conivencias demasiado largas con él, tus tratos, tus murmullos prolongados, toda tu política embrollada y ambivalente. ¡Por el amor de Dios, vuelve en ti! ¡Desembarázate de esa ceguera! ¡Sabe por fin dónde está el enemigo, dónde el amigo! ¡Tú, matador predestinado del dragón, armado por la naturaleza con el instrumento poderoso del crimen, tú, con tu olfato aguzado, que acosas al enemigo en su escondite más profundo, atrápalo por fin con tus colmillos, agárrale la garganta y, cerrando tus dientes dos veces, muerde, despedaza, córtale el cuello!

No, Witold, creo en ti, no haces sino encantarlos con gestos de mago, adularlos con lisonjas, lo hipnotizas y lo inmovilizas en la pose de ídolo eterno que le sugieres. Perfectamente, te secundaré. Sentémosla en el trono, a la señora esposa del doctor de la Wilcza, hosanna, hosanna, inclinémonos muy abajo. Que se dilate, que abombe su vientre blanco, hinchándose de orgullo - la señora esposa del doctor de la calle Wilcza, ídolo eterno, objeto de todas nuestras nostalgias, hosanna, hosanna, hosanna... Mientras está así sentada, embriagada, desbordante, mirándonos con sus ojos de azur sin vernos, analicemos su cara, examinemos su expresión, hundamos una sonda hasta el fondo de este rostro impenetrable.

¿Dices que ese es el rostro de la vida? Dices que no sólo nosotros, más sensatos y mejores, tenemos el derecho de burlarnos de la señora esposa del doctor, a ella también le das el derecho a la burla, al desprecio y a la mofa. Te colocas del lado de la inferioridad contra la superioridad. Tratas de exponer nuestras iniciativas, poniéndonos delante de los ojos el cuerpo macizo de la dama, y te solidarizas con su estúpido croar. Afirmas que en su persona defiendes la vitalidad, la biología contra la abstracción, contra nuestro desapego a la vida. Si eso es la biología, Witold, ¿la vitalidad es sólo su fuerza de inercia? Es sólo su pesada masa pasiva.

Pero la vanguardia de la biología es el pensamiento, la experiencia, el descubrimiento creador. Somos nosotros la biología combatiente, la biología triunfante, somos nosotros la verdadera vitalidad.

No te rías. Sé lo que piensas, y que no tienes una idea elevada de nuestra vida. Y esto me duele. Comparas nuestra vida con la de la esposa del doctor de la calle Wilcza, y la suya te parece real, más profundamente afianzada en la tierra, mientras nosotros, constructores bajo las nubes, entregados a la quimera, bajo la presión de centenares de atmósferas de aburrimiento, destilamos nuestras obras útiles. ¡El aburrimiento, Witold, el aburrimiento salvador! Ese es nuestro elevado ascetismo, nuestra elevada exigencia, que nos prohíbe compartir los festines opulentos de la vida, esa es la incorruptibilidad de nuestro gusto, consagrado a los manjares insólitos, desconocidos. Para terminar, déjame decirte en dos palabras dónde querría verte, dónde estimo que se encuentra tu verdadero lugar, tu verdadero puesto. Hay en ti la materia de un gran humanista. ¿Qué significa tu sensibilidad patológica a las antinomias, sino una nostalgia del universalismo, un deseo de humanizar zonas bárbaras, de expropiar las ideologías particulares para fundirlas en un gran todo? No sé qué medios emplearás para realizarlo, pero pienso que ese es el sentido positivo y la aprobación de tus iniciativas, que hasta aquí consistían en explorar el monte para forzar al animal a salir de sus retiros salvajes y hacerlo exponerse a las balas.

Te saludo

tu Schulz.

Esta carta se publicó en el anexo al volumen *Las tiendas de canela, Las nuevas cartas*, con una traducción de Thérèse Douchy.

Traducción: Lilliana Villar

◆ Hay pensamientos que están en la misma longitud de onda y que al mismo tiempo contrastan. Forman parte de algún mundo innominado. Son pensamientos que resuenan de a dos, que vibran en contrapunto. Así los de Schulz y Gombrowicz. Tienen fuerza propia, sin duda, pero multiplican su potencia cuando se encuentran. Estos dos escritores junto a Witkiewicz, eran llamados los tres mosque-teros, se los unía en la imaginación de los aficionados a la literatura en la Polonia de los '30. Pero no se trasladaban influencias, ni pensaban igual, tampoco tenían un estilo común. Sucedió que estaban en la misma longitud de onda. Y esta longitud tenía una frecuencia que solo ellos conocían.

Por eso publicamos este intercambio de cartas entre Gombrowicz y Schulz, porque es una muestra de lo que sucede cuando dos pensamientos se conectan, la corriente eléctrica que producen, el voltaje al que nos hacen llegar.

Este fenómeno literario es el resultado de una tensión, no se trata de un intercambio epistolar entre dos amigos que comparten ideas, ni siquiera de una discusión en la que chocan. Las ideas no están más allá de los sujetos que las enuncian. Lo que ponen en jaque es el preciso lugar desde el cual se arrojan el tributo, o el derecho, a expresarse.

Pocas veces aparece con tal claridad el nudo que conforma el estilo y el pensamiento, el contenido y la forma. Cada palabra, cada frase, es una postura, un gesto, una pose, una estocada. De poses se trata, ése es el terreno que dibuja Gombrowicz, hasta ahí remite a su adversario, que lo es, y hasta ahí confina a su sombra. Descubre al otro en su más íntima incomodidad, en su secretito. ¿Pero cuál es la intimidad del ser humano? ¿Su incómoda intimidad? Es la zona de su aparentar, el instante en que muestra ante los otros su estampa, su verdadera estampa, cuando exhibe en la plaza pública el logro de su 'forma', la consistencia de su ser. Este es el terreno de Gombrowicz, desafía esta consistencia, encuentra el punto en el que se deshace, desnuda su textura granular, expone nuestra torpeza de grandulones. Ahí en donde queremos entregar el bronce de nuestra personalidad, hace aparecer el incómodo personaje que señala la deformidad que nos revela, la grasitud que descubre nuestra fealdad. ¿Cuál es esta grasitud? Bauticémosla con nombres inadecuados: necesidad y satisfacción. Inventamos variados rellenos, endurecemos la facha, sacamos la mueca conveniente y nos vamos de cacería. Nos forramos de adultos y teñimos el rubor con betún de mocasín. Estamos presentables. Un desliz, un desbande inesperado, un relajamiento inoportuno, una frase traidora, nos raja la tela, y se ve la grasitud. ¿Adónde ir? ¿Cómo olvidar, reconstituir la facha, capturar otra vez la mirada del otro? Este es el problema de las poses.

Las ratas que acecha el felino Witoldo son la necesidad del otro y la autocomplacencia. Es allí en donde acosa a la rata Schulz, a este infecto personaje que todos dicen macrocéfalo, jorobado, escurridizo, ente acreedor de la belleza de las alcantarillas, ser húmedo, judío de provincia.

Gombrowicz fue un esgrimista genial, uno de los más suspicaces 'psicólogos' — como llamaba Nietzsche a los novelistas con envidiable capacidad de observación—, duro, frío, de una soledad incorruptible, amo y señor de su forma, directo con sus paradojas, bien, este Witoldo ha sido incomodado por un ser inferior, ha perdido el pie, no queda bien parado. ¿Por qué? ¿Por la maestría de Schulz? Quizás. Pero hay algo más, Witoldo ha sido derrotado por la fealdad de Schulz, acosa a su adversario pero no puede pronunciar el núcleo de su pensamiento, mejor dicho el sabor de su pensamiento: el asco que le causa Schulz, el servil Schulz, el servilmente sublime Schulz, el arrastrado Schulz, el más que humilde Schulz, la nada Schulz, pero al mismo tiempo la luminaria Schulz, aquel que, quizás, como nadie, supo leerlo y dar vuelta sus entrañas.

¿Cómo es posible derrotar a quien se entrega, a quien se define por regalarse vencido? ¿Cómo es posible acosar a quien nos da su espalda, o nos inclina su nuca como los sabuesos temerosos, cómo enfrentarse a quien hace de la cobardía una concepción del mundo, manifiesta, no secreta, de alcances metafísicos?

Una de las tantas cosas que es llamativa en Schulz es su crítica al enaltecimiento, a la necesidad de probar las fuerzas, a la vital irritación que producen los obstáculos. ¿Qué valen las heroicidades para Schulz, para él, para quien el primero de los héroes es un tendero: su padre?

Se da por vencido, se disculpa por vivir, no hace más que pedir permiso en el umbral de la existencia, no quiere molestar porque sabe que molesta, este judío de ghetto. ¿Cómo hablar de este ser que ha sido condenado por su sumisión, aquel que en el pliegue de su existencia recibe un balazo en la nuca? En la parte entregada de su cuerpo. Matado porque sí, por un asunto privado, por una venganza personal, por un talión siniestro entre dos miembros de la policía nazi, que ni siquiera fuera eliminado como sus hermanos de raza, ¿cómo puede ser que Schulz en su lejano y desconocido pueblo de la Galicia polaca, tan desconocido que no se lo encuentra en los mapas, cómo puede ser que al entrar los rusos fuera usado para pintar retratos de Stalin; y cuando les llegó el turno a los siniestros nazis, fuera usado y abusado como retratista de un miembro de la Gestapo, al que fuera sometido como sirviente? ¿Cómo es posible que en las pocas cartas que se han recuperado de su obra perdida, cartas de esta época, ni siquiera hable de estas cosas, que siga con su murmullo silencioso que no deja de contemplar la magia del mundo?

Gombrowicz hace su pregunta: o este hombre está loco, o posa, o es un enfermo o un farsante, un ser quebrado o un comediante. Baja a Tierra Schulz, deja de volar como pájaro herido, deja de soñar, clama Witoldo.

“Tengo necesidad de un compañero. Necesito la cercanía de un aliado. Quisiera que alguien sea garante de mi mundo interior... no puedo sostenerlo con mi sola fe, cargarlo hacia y contra todo no teniendo más que mi sola convicción, es un suplicio de Atlas”. Así habla Schulz, es un murmullo, un llamado, y una constatación. Pero de pronto irrumpe la fuerza del pensamiento, la que transforma un estado interior en una idea, una potencia reflexiva. Ahora es el cerebro de Schulz el que habla: “la debilidad de la gente nos entrega su alma, se convierten así en seres dependientes. Esta pérdida de electrones los ioniza y los prepara para las transformaciones químicas. Sin defectos se replegarían sobre ellos mismos y nada desearían. Sólo sus imperfecciones les dan un sabor y los vuelven atrayentes.”

Schulz es un artista, su devoción al arte es uno de los reproches con que lo ataca Gombrowicz. Para Bruno la cosmética es la que nos abre nuevos mundos. No se planta frente a la facha para desafiarla a que exponga su desnudez. Para Schulz la debilidad es el secreto de la belleza, la blandura es la promesa de la renovación. La belleza de la fragilidad, la del necesitado, el incompleto. Pero también el otro polaco, Gombrowicz, se hizo conocer por su canto a la inmadurez, por su filosofía de la inferioridad. Esta es una de las longitudes de onda que permiten la música de los encuentros entre Schulz y Gombrowicz. Lo que los coloca en las antípodas es la decisión ética, la piedad para uno, la autonomía para el otro, y una decisión estética, Schulz se inclina ante la mujer, Witoldo busca al peón. La dama y el muchacho son los polos y Gombrowicz lo sabe. Es desde ése lugar que inicia su desafío a Schulz, lo interpela en nombre de la Esposa, de aquella encarnación de la Verdad de su ser ante quien el humilde y dedicado Bruno se inclina para admirar sus pies (la voluptuosidad en Schulz consiste en besar los dedos de los pies de una dama desnuda, besar los del derecho mientras siente sobre su nuca el tacto liviano del izquierdo, que lo acaricia suavemente).

Las mujeres de Schulz son las de sus grabados, las excelsas mujeres de andar rectilíneo, y 'ausencia de duda'. “Gracias a una fe así, los cuerpos se embellecen de modo manifiesto, y las piernas bien hechas y elásticas, explican, en el monólogo fluido y brillante de su andar, la riqueza de la idea que encerraba el rostro callado por el orgullo [...] Es una cualidad que siempre me fascinó en una mujer, en tanto expresión de su fundamental alteridad, de una armonía inalcanzable para mí y de una aceptación de sí. Es

algo que me resulta ajeno, por lo tanto atractivo y coloreado de nostalgia. Por mi lado estoy muy lejos del narcisismo que me parece un privilegio metafísico”. La única dama-novia que se le conoce es la llamada por sus cartas 'J', su testimonio: “A comienzos de la primavera de 1933, me vino a ver a la escuela M. Kuszczak (a quien acompañaba un joven del que no conocía el nombre), que me preguntó, en nombre de su colega que no se atrevía a hacerlo por sí mismo, si yo consentía en dejarme hacer un retrato. Poco tiempo después, llegó Schulz. Nada sabía de él. Sólo poco tiempo observé las parejas de bailarines que adornaban las paredes de la gran sala del liceo y de dos cuadros en el museo de Lwow.

Desde su primera visita me dió la impresión de ser un hombre muy joven, más joven que yo (yo tenía entonces 27 años) y quedé estupefacta cuando me confesó sus 41 años. Simplemente no podía creerlo... Schulz traía los libros, los discutía, mostraba lo que lo acercaba de Alfred Kubin en las deformaciones de los cuerpos; con Kubin tenía en común el espanto goyesco pleno de elementos fantásticos. Encontraba en cada ser humano un parecido con un animal. —'Y yo, ¿a qué animal le hago pensar?', —'Usted, a un antílope', —'¿Y usted mismo?', —'a un perro'.”

La mujer y el padre. El padre de Schulz es alguien que se ha ido, aparece como un ser extraviado, fantasmal, encerrado en un atillo dedicado a cebar pajarracos, a correr por los pasillos de la casa, desvariar durante los almuerzos, a chasquear la lengua en la noche mientras calcula cuentas inútiles, a restregarse las manos mientras espera a su mujer, la encargada del negocio, acechándola para que le rinda balances que ya hace tiempo no entiende. El padre de Schulz es un mago, un alquimista. Su mundo es el del demiurgo kabalístico, un hacedor de materias, un príncipe de la transmutación de las formas. La materia son los paños de tela almacenados en las estanterías. En el silencio de la noche el mundo textil comienza su danza. Existe la vida en la materia, la materia es engañosa, simula dividirse en cosas, pero no deja de trasladarse entre las cosas. Se abriga en las telas, almacena recuerdos y captura los sueños. Dice Schulz: “ningún sueño por más absurdo que sea, se pierde en el universo. Hay en él un hambre de realidad, una aspiración que compromete la realidad, que crece y deviene un reconocimiento de una deuda que pide ser pagada”. Schulz mira la vida desde un rincón del negocio, ve a los clientes, a los dependientes, los libros de contabilidad, los paños, los tejidos, los colores y grosores, la tortuosa existencia y los pliegues de la materia. Su extraña combinación entre barroquismo materialista y alquimia.

Y en medio de este mundo el padre, el mago, aquel que ha convertido el comercio en una metafísica heroica, es el que he batallado contra el abismo del tedio provincial. El hastío, el aburrimiento de los martes a la tarde, las plazas vacías, las calles mudas: “Los días pasaban, las tardes se hacían cada vez más largas. No sabíamos qué hacer. El sobrante de tiempo aún crudo, aún neutro e inútil, agregaba al anochecer los crepúsculos vacíos... Sólo hoy llego a comprender el heroísmo de mi padre: solitario, batalló contra el aburrimiento infinito que entumecía la ciudad. Sin ningún apoyo, incomprendido por todos, aquel hombre extraordinario, defendía sin esperanza la causa de la poesía. En los engranajes del molino mágico se hundían las horas vacías, y resurgían perfumadas y coloreadas”.

La pasión poética, el aburrimiento mortecino, las zonas de la Gran Herejía, de la memoria profunda de los cuerpos y de la 'sabiduría de generaciones almacenada en los plasmas sanguíneos', todo esto convive en Schulz. Este mundo fantástico, esta irrealidad de esplendores secretos, vibra en el negocio, suprema identidad del platonismo comercial, el de las 'Tiendas de Canela', “esas tiendas (que rodean al mercado) tan particulares y tan fascinantes que, por el color oscuro de sus maderas, me gusta llamarlas tiendas de canela... por su poderoso olor a laca, de colores, de incienso, de aromas de países lejanos, de mercaderías raras. Había fuegos de Bengala, cofres mágicos, estampillas de países hace tiempo desaparecidos, estampas chinas, índigo, colofanías de

# EL SUAVE SCHULZ

Tomás Abraham

Malabar, huevos de aves exóticas, loros y tucanes, salamandras y basiliscos, raíces de mandrágora, cajas de música de Nuremberg, homúnculos en botella, microscopios y largavistas, y, sobre todo, libros raros y viejos, llenos de grabados maravillosos e historias deslumbrantes”.

El fantástico mundo de los negocios, la metafísica comercial, se une a una ética. El mundo de los negocios es un mundo de principios, al menos así lo era. Que cada uno luche por su mayor beneficio, no es una coartada que justifique quebrar la ley. Estas reglas no se resumen en un ‘el cliente siempre tiene la razón’, esta es una frase de comediante. Los negocios implican un ritual de atención, de fidelidad, de compromiso, de palabra empañada, de tacto. La astucia no está ausente de la cuestión, todo lo contrario, es la sal de las operaciones. La práctica es simple, se compra y se vende, se busca y se ofrece. Se seduce, convence, se espera, debe aprenderse el difícil arte de los tiempos, ni presionar o apurar, ni soslayar o retardar. “*La chose boutique*” como traducen en francés a Schulz, digamos la cosa comercial, o el mundo del boliche, pertenece al arte de las oportunidades. Después de cada seducción, una negociación, una discusión, violenta a veces, luego el pacto, y el porvenir compartido. La tienda en el cosmos del mundo de Schulz, los paños y los rollos de tela en el silencio de la noche, hacen sentir la vida de la materia, la trasmutación de las formas, el contacto entre el mundo de las alturas y la vibración de los gérmenes de la tierra. Schulz contempla el umbral del negocio, porque es el lugar en el que se comunica la oscuridad de la tienda con la de la noche. Hay destellos cósmicos que penetran en la tienda, y chispas secretas que vuelven de la mercadería a los coros de ángeles. Es el misticismo de siglos atrás el que canta en Schulz -no porque sea consciente de ello tentado como estaba por la sublimidad de la fe cristiana-, es el hasidismo de la Galicia polaca, las variantes del kabalismo, la gloria de la unidad de Dios y la materia.

A esta metafísica se le suma la ética de la que hablamos, que Schulz describe así: “Padre estaba aterrizado por la disolución que veía reinar a su alrededor, llegó a enclaustrarse en el sacerdocio solitario de un ideal sublime. Nunca su mano soltó las riendas que mantenía con todo el vigor requerido, jamás se permitió relajar la disciplina ni recurrir a comodidades fáciles como lo hacía Ballanda y Cia. u otros diletantes de la corporación, quienes ignoraban todo de la sed de perfección y de la ascésis inseparable del sublime saber. Padre, por su lado, se lamentaba por la decadencia del oficio. ¿Qué alguien dijera si entre la generación de nuevos pañeros, podían encontrarse las nobles tradiciones de un arte centenario? ¿Quién entre ellos, sabía todavía que, ordenados sobre los estantes según las reglas del arte, las pilas de corte de género debían responder a la mera interrogación del dedo que los recorría de arriba hacia abajo, como un arpegio sonante sobre las teclas de un clavecín? ¿Quién aún entre los de hoy es capaz de entender en toda su finura las últimas cláusulas de estilo indispensables a todo intercambio de



mensajes, preavisos y memorandum? ¿Quién, en fin, apreciaba todavía en su justo valor los encantos de aquella diplomacia comercial nacida de la vieja escuela, ese desarrollo severo y completo de un negocio a pactar en el que se pasaba de una rigidez sin compromiso, de una digna y reservada actitud, rigurosa en un principio ante la llegada del apoderado de otra firma, para concluir en un deshielo debido a la incansable facundia como a las seducciones del diplomático, que terminaban en una cena entre hombre, rociada de vinos finos, servidos ahí, sobre el escritorio, en medio de los documentos desplegados; comidas degustadas en un ambiente solemne en el que no se privaban de pellizcar una nalga de alguna moza ni de intercambiar bromas libertinas como deben hacerlo señores que no ignoran lo que conviene a los momentos y a las circunstancias y que, además, coinciden en la firma de un acuerdo concluido para beneficio recíproco?”.

Esta ética desaparecía de la ciudad de Drohobycz por el avance de la frívola modernidad sajona, el pseudoamericanismo exuberante que encontró un estilo opaco, incoloro, de una vulgaridad pretenciosa, como la de la tienda /Bombonería/Manicura King of England. Los barrios con la pretensión de Eldorado, y las marquesinas de la modernidad nos tientan con su vulgaridad y tienen el encanto del mal: “estamos lejos de querer desenmascarar ese espectáculo. Aceptamos con conocimiento de causa el haber sido seducidos por el mezquino encanto del barrio”.

Una modernidad así es la que ve Schulz, la que lo seduce, a la que odia y desprecia, la que lo llama como sus damas recostadas en altísimos *recamiers* mientras dejan caer sus piés desnudos para el lamido del perro Schulz. Esta es la modernidad que estos polacos ven pasar y husmean con ironía como Gombrowicz que en *Ferdydurke* le consagra sus mejores momentos, su descripción de los baños de la moderna, la de las cremas, ungentos, afeites, cortinas, alfombras y espejos, su combate contra la belleza de

la hija de la Moderna con sus pantaloncitos de tenis, su novio más que moderno; esta modernidad de los '30 que también ve Schulz en la transformación de su pueblo, no deja de arrojarlo, y la bendice como lo hace con toda su irritante candidez cuando habla de su hermano: “mi hermano de una bondad verdaderamente evangélica, joven, elegante, tenía mucho éxito y estaba en el apogeo de una excelente carrera. Era un hombre importante en la industria petrolera polaca”. Recuerdo de su prematura muerte.

“Muéstranos tu rostro”, grita Gombrowicz, “qué vale una forma que planea a dos mil metros de altura. Nuestra actitud ante las estupideces nos define mejor que la que tenemos ante lo magno y solemne”. Gombrowicz le mete la Esposa a Schulz, lo quiere dar vuelta como a un escarabajo, quiere ver sus ridículas patas agitándose en vano, y al tenerlo así, sin defensa, extirparle su caparazón angelical, exponer su pellejo masoquista, hacerle ver como a un mono frente a un espejo la precariedad de su misticismo y su veneración por el arte. Quiere hacerle sangrar su aptitud sublime. Pero Schulz es un mono, un perro, un toro viejo y hastiado, es un animal que se aburre con los espejos, que está apurado por otros menesteres y no está urgido por la impaciencia del público.

Gombrowicz creía que iba a sorprenderlo en su candidez, que lo iba a espantar, y se encuentra con este Schulz que no sólo no huye, sino que se acerca y lo invita a sentarse. Quiere conversar “El encanto de sus piernas no impide que se despliegue mi más intenso desprecio”. Schulz profesa la crueldad del agachado. Azuzar a la bestia, azotar el follaje para que salga el animal, espialo en su guarida es la tarea de un esgrimista encantado con las zonas bárbaras. Para Bruno, Witoldo no deja de ser un pequeño noble que persigue peones como una actividad que no deja de ser kitsch, una vulgaridad finalmente pedante, ‘*sans noblesse*’. Bruno le responde con otra tarea: hay que matar a la Esposa/Dragón, para tener una relación amable con el único bicéfalo que nos acecha: la soledad y el aburrimiento. ♣

## Testimonio de Alicia Godlewska de Giangrande

Casi no queda nadie que haya conocido a Schulz y sin duda nadie que haya presenciado esta escena, la que, quizás, hoy nos permita recordarlo.

**La Caja:** Es extraño que alguien tan poco conocido por sus libros, y menos conocido aún como persona, alguien tan anónimo, sea recordado aquí por uno de los últimos testigos de su irrupción en el mundo cultural de Varsovia. Schulz, siempre ocultándose tras...

**Alicia Godlewska:** Además imagínate, vivir en un lugar así. Nunca estuve en Drohovitz, un pequeño pueblo perdido cerca de la frontera con Rusia. Imagínate lo que que era ser maestro de dibujo en un lugar como éste. Uno de esos pequeños pueblos en los que había una gran población judía.

**L.C.:** También ucraniana...

**A.G.:** Pero sobre todo judía. Schulz pertenecía a esta pequeña burguesía, hijo de un dueño de tienda, muy tímido, de aspecto chaplinesco.

**L.C.:** Vos no eras de Varsovia.

**A.G.:** No, iba al colegio en Lodz, la segunda ciudad de Polonia, el Manchester polaco.

**L.C.:** Algo así como Rosario.

**A.G.:** No, querido, Manchester, una ciudad puramente industrial. Un día, me mandaron a pasar la Pascua en Varsovia, a la pensión de una ciudad de la capital. Yo era muy jovencita. Era el sueño de la niña que faltaba al colegio y pasaba su Semana Santa en un lugar importante. Fui a la pensión de Magdalena Grodz, me dieron un cuartito. Mi madre no sabía que la pensión era uno de los puntos de reunión más importantes de la bohemia intelectual de Varsovia, frecuentado por periodistas, escritores, la crema de las cremas... En los mediodías nos sentábamos en la mesa para compartir ruidosos almuerzos. Yo, la niña, al lado de la dueña del lugar, bajo su paraguas protector. En uno de estos almuerzos, vi

aparecer por la puerta a Chaplin, o algo parecido. Era un domingo de Pascua. Su entrada pasó casi inadvertida, nadie lo conocía, así que la reunión no se interrumpió.

**L.C.:** ¿Venía solo?

**A.G.:** Sí. La dueña le preguntó "¿quién es usted?". La dueña, Magdalena Grodz, una escultora bastante conocida, dueña y artista.

**L.C.:** ¿Judía también?

**A.G.:** Sí. "Me llamo Bruno Schulz", dijo, y "vine con el tren de turismo que organiza los recreos 'Danza/Esquí/Bridge'".

**L.C.:** ¿Y qué iba a hacer a la pensión?

**A.G.:** Se escapó del grupo, aprovechando la corta estadía para hablar con... pero Magdalena que no carecía de sentido del humor le preguntó si era un famoso bailarín. Chaplin le contestó que no. Un gran jugador de bridge. No, respondió. ¿Cuál era la tercera opción?

**L.C.:** El esquí.

**A.G.:** ¿Es un esquiador? "Tampoco", dijo, "pero en Drohovicz publicitaron este viaje, bastante barato, y tuve este único día en Varsovia para llegar hasta aquí".

**L.C.:** El día libre.

**A.G.:** Un solo día. Drohovicz quedaba lejos de Varsovia, y estos aficionados al esquí y otras cosas venían a la ciudad por un ida y vuelta en una sola jornada. Entonces la dueña le preguntó con tono irónico, "¿qué viene a hacer aquí?". El la miró y dijo —nunca voy a olvidar la mirada de ese pobre hombre—: "yo sé que usted es amiga de la escritora Sofía Naukowska". "Sí", contestó. "Quisiera que usted le dijera a su amiga por teléfono que yo traje en esta valija un libro que escribí, y que lo único en la vida que quiero es que lo lea". Entonces Magdalena le dijo que no debía olvidar que estábamos en pascua, y que, además, era muy poco el tiempo que se quedaba. "Usted sabe que para hablar con ella hay quienes están esperando hace tiempo."

Sofía no sólo era una escritora conocida, sino también una promotora cultural al estilo Victoria Ocampo, directora de una editorial. Pero Schulz miró de modo tan suplicante que hasta las paredes lloraron y

Magdalena debió levantarse de la mesa y descolgar el tubo. Chaplin se sentó a mi lado, en la única silla libre que había. Me dijo que el resultado de la conversación telefónica era todo lo que le interesaba. Mientras tanto escucho la voz de Magdalena que insistía en que el hombre debía partir el mismo día, que debía volver a Drohovicz, "¿qué te cuesta? recibilo." Seguramente del otro lado del teléfono los argumentos no faltaron, de la cantidad de personas que no la dejan en paz mostrando todas las genialidades que hacen, de que por lo menos los domingos... pero se cansó y dijo que estaba bien, sólo si salía enseguida. Llevamos a Schulz prácticamente en andas, contemplé el almuerzo que recién se servía, y lo depositamos en un taxi cuando por la ventanilla nos gritó que se había olvidado la valijita. Subí al primer piso y se la traje.

El almuerzo había perdido importancia, estábamos expectantes. Cuando lo vimos entrar en la sala, y le preguntamos sobre lo que había pasado, no se entendía bien lo que decía, le costaba esfuerzo hablar. "Bueno, saqué el manuscrito y empecé a leer unas páginas y ella me interrumpió. Me dijo que se lo dejara, volviera a la pensión, que ella me iba a llamar." Vino a mi cuarto, éramos tres. Se levantaba y caminaba de a ratos, con los nervios atados pero no decía nada. Pasaron dos horas, tres, algo así. Le hablábamos para distraerlo un rato pero apenas nos escuchaba, tenía el oído pegado al teléfono.

Sonó a las seis de la tarde. Magdalena corre y aún escucho sus palabras: "repito porque él está a mi lado; tú dices que es una aparición en la literatura polaca; aparición es la palabra que usás. ¿Y qué tiene que hacer? ¿Que vuelva a Drohovicz, que tú lo presentarás en la editorial mañana mismo?, ¡porque es maravilloso!" Magdalena y yo lo miramos, él nada...

**L.C.:** No podía reaccionar.

**A.G.:** "No quería creerlo. Lo agarramos por los hombros, lo sacudíamos, "dijo que era maravilloso —le repetíamos—, que lo lleva a la editorial mañana, que te vayas a Drohovicz, que te tranquilices..." Así apareció *Las Tiendas de Color Canela*, casi lo único que conocemos de su obra.

## EL DIBUJANTE S.I. Witkiewicz

Conocí a Schulz hace diez años. Me mostró, entonces, sus dibujos. Ellos permanecieron en mi memoria, mientras que la imagen de su autor se desvaneció, como polvo arrasado por un huracán.

Recibí más tarde de parte de Stefan Szuman, profesor en la Universidad de Cracovia (también él un fanático del arte gráfico y la literatura de Schulz), dos de sus dibujos y pude de este modo apreciarlos más de cerca y más a fondo. Actualmente, hemos reanudado nuestra relación, pues tuve ocasión de conocer mejor a Schulz tras la lectura de sus *Boutiques de cannelle*, que me habían causado una impresión francamente fulminante.

Hasta hace poco, no sabía que Schulz era un autodidacta en el dibujo. Este hecho no hace más que aumentar la admiración que uno siente por su asombroso talento y su personalidad. Como dibujante pertenece al linaje de los demonistas. En mi opinión, los primeros signos de esta corriente aparecen en ciertas obras de viejos maestros que, sin embargo, no se habían especializado, podríamos decir, en este ámbito, tal como Cranach, Dürer, Grünewald; en estas obras ellos pintaban con una extraña seguridad, con el placer que da el desenfreno, temas más próximos al infierno que al cielo, cuando, con su conciencia en paz, descansaban de aquellos objetos de culto sin duda aburridos y a menudo forzados. Creo que Hogarth también forma parte de los demonistas.

Pero el verdadero creador de esta corriente (en cuanto al tema, evidentemente, tomado de la realidad y pretexto para la Forma Pura) era Goya. De él derivan los demonistas del siglo XIX: Rops, Munch, incluso Beardsley. No son los accesorios (brujos, diablos, etc) quienes lo determinan, sino el mal, ese trasfondo real del alma humana (egoísmo que sólo se suaviza para proteger a la especie, ferocidad, deseo de posesión, pasiones sexuales, sadismo, crueldad, voluntad de poder y de opresión); sobre este fondo, y sólo gracias a un adiestramiento intensivo surgirán otras propiedades, más nobles que, en forma embrionaria, pueden observarse, por otra parte, en los animales.

Estos son los ámbitos donde Schulz trabaja en general, siendo su especialidad el sadismo de la mujer

conjugado con el masoquismo del hombre. Creo que la mujer es por su naturaleza, necesariamente sádica desde un punto de vista psicológico y masoquista desde un punto de vista físico (hay que asombrarse de que ella sea lo que es, con los órganos y los medios de acción de los que dispone; hay que sorprenderse, admirar y alabar los poderes que decidieron la separación de los sexos), mientras que el hombre también es, con igual necesidad, psicológicamente masoquista y físicamente sádico. En la expresión de estas dos configuraciones, Schulz alcanza una tensión extrema y un patetismo casi monstruoso. El medio con que la mujer atormenta al hombre es, según Schulz, la pierna, la parte más terrible del cuerpo femenino, fuera del rostro y algunos otros detalles. Con sus pies, las mujeres de Schulz torturan, pisotean, llevan a una sombría e impotente locura a hombres —engendros<sup>1</sup>, enanos vueltos sumisos por el sufrimiento erótico, degradados y encontrando en su degradación un placer supremo y doloroso. Sus dibujos son poemas de la crueldad de los pies y las piernas. A pesar de sus caras monstruosas, uno tienen la impresión de que las damas de Schulz se lavan cuidadosamente los pies dos veces por día con la ayuda de cepillos y que no tienen callos en sus dedos. En otras circunstancias, todo eso sería realmente terrorífico; desde el punto de vista moral, ya lo es.

Dejando a un lado su tema, expresado con una rara potencia, algunas composiciones de Schulz casi parecen aproximarse al Ideal de la Forma Pura por la disposición de las manchas oscuras y claras y por ligeras deformaciones que crean en los cuerpos extra-

ordinarias tensiones de contraste. Es perceptible, sin embargo, que la personalidad de este artista está aún (y tal vez para siempre) tan aplastada por el peso de su contenido realista, que no puede alcanzar una expresión independiente en una forma puramente artística, la que no es una vaga "información" o imitación de objetos en tres dimensiones (de eso se trata en pintura, críticos inocentes), sino una construcción de conjunto que surge del fondo del ser y se petrifica en este surgimiento —una construcción, repito y no un *relleno decorativo de una superficie plana*; ni nuestros pintores ni los que se autodenominan críticos —es decir, profanos que tienen el *toupet* de escribir sobre arte sin conocer nada de ello— ven la diferencia que separa a estas dos nociones.

La grandeza puede encontrarse en todos lados, tanto en el bien y el mal como en el realismo y el formalismo —e incluso en un equilibrio entre los dos—; lo que importa es la calidad de los elementos y sus relaciones. Tengo la impresión de que en el caso de Schulz si nos encontramos en el terreno del genio (que es equilibrio y no sólo tensión de elementos absolutos), por lo menos estamos en su frontera. Lo mismo vale para su literatura (*Les boutiques de cannelle* y los cuentos publicados en semanarios y revistas) que, por el momento, nos es revelada en forma de "pedazos" ligados por el hilo común del lugar, el tiempo y los personajes (los del autor y de la gente de su entorno), pero no por una idea común ni por un encadenamiento de los acontecimientos. Así, no son en realidad ni cuentos ni una novela, sino pedazos unidos por una metafísica inconsciente del autor y su personalidad verdaderamente insólita que resplandece hasta en el estilo, personalidad cuyos elementos me propongo analizar en otra oportunidad junto con los valores estrictamente literarios y filosóficos de sus obras. En nuestro horizonte literario estancado, enmohecido y anti-intelectual, donde dominan lo payasesco y el servilismo hacia el público —ese monstruo corrupto por las caricias de los aduladores—, el libro de Schulz es un acontecimiento de capital importancia. Schulz es, a mi entender, un nuevo astro de primera magnitud y el mayor problema es que resista, que se lo deje vivir y trabajar, que siga desarrollándose —en el buen sentido.

<sup>1</sup> Es esto lo que le reprocharía a Schulz, pues sólo la combinación de un rostro y un psiquismo adecuados a las piernas da el coctel erótico del placer y del sufrimiento.

Traducción de Walter Kohan y Claudia A. Oxman



Carta de Marcuse a Heidegger; 28 de agosto de 1947

4609 Chevy Chase Blvd.  
Washington 15, D.C.

Estimado Herr Heidegger:

He reflexionado mucho sobre lo que usted me dijo durante mi visita a Todtnauberg, y ahora me complacería escribirle acerca de ello y con toda franqueza.

Usted me aseguró que se desentendió plenamente del régimen Nazi ya en 1934, que en sus conferencias le hizo duras críticas, y que la Gestapo lo estaba vigilando. No pongo en duda sus palabras, pero no deja de ser cierto que, en 1933, usted se identificó tanto con dicho régimen que aún hoy muchos lo consideran uno de sus ideólogos más destacados. Sus discursos, sus escritos y sus trabajos de ese período son buena prueba de ello. Además, usted nunca se retractó públicamente, ni siquiera después de 1945. Jamás ha hecho público que había cambiado de opinión y que ya no pensaba como lo expresara oral y verbalmente en 1933-34. Se quedó en Alemania después del '34, aun cuando fácilmente podría haberse instalado en cualquier otro país. Nunca denunció abiertamente ni los actos ni las ideas del régimen. A causa de todo esto, se lo sigue identificando con el nazismo. Muchos de nosotros hemos esperado siempre alguna declaración suya, que lo librara de tal identificación, alguna declaración que expresara honestamente su actitud ante lo sucedido. Pero usted jamás hizo tal declaración, o al menos ésta nunca trascendió de la esfera privada. Yo y muchos otros más lo hemos admirado como filósofo; es infinita la cantidad de cosas que aprendimos con usted. Pero no podemos separar a Heidegger el filósofo de Heidegger el hombre, porque estaríamos contradiciendo su propia filosofía. Un filósofo puede equivocarse en materia política; en cuyo caso, deberá reconocer públicamente su error. Pero no puede equivocarse acerca de un régimen que ha matado millones de judíos solo porque eran judíos, que hizo del terror un fenómeno cotidiano, y que hizo de todo aquello relacionado a las ideas de espíritu, libertad, y verdad su enemigo mortal; un régimen que parecía ser, hasta en el más mínimo detalle, la caricatura letal de esa tradición occidental que usted mismo explicara y justificara tan intensamente. Y si en cambio este régimen no era la caricatura de esa tradición sino su culminación práctica, bueno, entonces tampoco había lugar para equívocos, porque de ser así usted debería haber criticado y desaprobado toda esa tradición.

¿Es así como le gustaría ser recordado en la historia de las ideas? Todo intento de combatir este enorme error cósmico que fue el nazismo se basa en la resistencia general a tomar en serio a los ideólogos nazis. El sentido común (incluso entre los intelectuales), que cimienta tal resistencia, se niega a pensar en usted como en un filósofo, dado que la filosofía y el nazismo son irreconciliables. Esta convicción del sentido común está plenamente justificada, por cierto. Le repito: solo podemos combatir la identificación de su persona —y la de su obra— con el nazismo (identificación que implica la anulación de su pensamiento) si usted se decide a hacer un reconocimiento público de su cambio de opinión.

Voy a enviarle una encomienda en el curso de esta semana. Mis amigos me recomendaron que no lo haga, y me acusaron de ayudar a alguien que se sintió identificado con un régimen que condenó a millones de correligionarios a la cámara de gas (para evitar malentendidos, me gustaría aclarar que no es que yo fuera un anti-nazi solo porque era judío, sino que también lo hubiese sido —y desde el principio— por motivos políticos, sociales e intelectuales, aún cuando fuera "100 % ario"). No hay modo de rebatir tales argumentos. Me disculpo ante mi propia conciencia alegando que le envío una encomienda a un hombre que me enseñó filosofía desde 1928 hasta 1932. No se me oculta que es una pobre disculpa. El filósofo de 1933-34 no puede ser completamente distinto al de antes de 1933; y menos aun si se piensa que usted manifestó y justificó filosóficamente su entusiasmo por el Estado Nazi.

Carta de Heidegger a Marcuse: 20 de enero de 1948.

Estimado Herr Marcuse:

Recibí la encomienda a la que se refiriera en su carta del 28 de agosto. Creo estar actuando de acuerdo con sus deseos y de una forma que pueda dejar tranquilos a sus amigos si permito que el contenido del paquete sea repartido entre ex-estudiantes que ni

## HERBERT MARCUSE/ MARTIN HEIDEGGER CORRESPONDENCIA FINAL

formaron parte del Partido, ni tuvieron relación alguna con el Nacionalsocialismo. Le agradezco su ayuda también en nombre de ellos.

Si me es lícito inferir de su carta que usted está seriamente interesado en arribar a una conclusión definitiva sobre mi persona y mi obra, entonces su misiva me muestra con precisión lo difícil que es dialogar con personas que no vivieron en Alemania desde 1933 y que juzgan el comienzo del Movimiento Nacionalsocialista a partir de lo que fue su fin.

Con respecto a los puntos centrales de su carta, me gustaría decirle lo siguiente:

1) En relación a 1933: tenía esperanzas de que el Nacionalsocialismo provocara una renovación espiritual de la vida en su plenitud, una reconciliación de los antagonismos sociales, y una liberación del Ser (*Dasein*) occidental de la amenaza del comunismo. Expresé tales convicciones en mi Discurso Rectorial (*¿lo leyó todo?*), en una conferencia sobre "La Esencia de la Ciencia", y en dos charlas ante los alumnos de la Universidad de Freiburg. También escribí un mensaje electoral de alrededor de 20-30 renglones, publicado en el periódico estudiantil. Hoy creo que algunas de mis afirmaciones eran engañosas (*Entgleisung*).

2) En 1934, reconocí mi error político y renuncié al rectorado, como protesta contra el Estado y el Partido. Que, primero, (las actividades partidarias de Heidegger) hayan sido explotadas con fines propagandísticos tanto aquí como en el exterior, y segundo, (su resignación) haya sido silenciada, no llegaron a ser advertidos por mí, y por ende no pueden ser usadas como prueba en mi contra.

3) Tiene absoluta razón en que no hice una contra-declaración pública y razonada; hacerlo hubiera sido mi fin y el de mi familia. Jaspers dijo, al respecto: seguir con vida es culpa nuestra.

4) En mis conferencias y cursos desde 1933 hasta

1944, asumí un punto de vista tan inequívoco que entre mis estudiantes no hubo ninguno que sucumbiera a la ideología nazi. Mis obras de este período, si algún día son difundidas, serán prueba de esto.

5) Me fue imposible hacer una confesión pública después del '45: los pro-nazis anunciaron su cambio de lealtad de la forma más repugnante; como sea, nada tuve que ver con ellos.

6) A los dudosos cargos que usted expresa "acerca de un régimen que ha matado millones de judíos solo porque eran judíos, que hizo del terror un fenómeno cotidiano, y que hizo su enemigo mortal de todo lo relacionado a las ideas de espíritu, libertad, y verdad", sólo puedo agregar que si en lugar de "judíos" escribiéramos "alemanes del este", lo mismo sería válido para uno de los aliados, con la diferencia de que todo lo que ocurrió desde el '45 se ha hecho materia pública, mientras que el letal terror de los nazis había sido un secreto para el pueblo alemán.

Carta de Marcuse a Heidegger: 12 de mayo de 1948.

4609 Chevy Chase Blvd.  
Washington 15, D.C.

Estimado Herr Heidegger:

Durante un largo tiempo dudé en responder su carta del 20 de enero. Tiene razón: dialogar con personas que no han estado en Alemania desde 1933 es muy difícil. Pero creo que el verdadero motivo no es nuestra falta de familiaridad con la situación de Alemania bajo el Nazismo. Conocíamos dicha situación, incluso quizás hasta mejor que algunos que vivían allí. Mi encuentro con muchos de ellos, en 1947, me convenció de ello. Tampoco podría tomarse por motivo el hecho de que "juzgamos el comienzo del Movimiento Nacionalsocialista a partir de lo que fue su fin". Sabíamos, y yo pude preverlo, que el comienzo ya contenía el fin. La dificultad del diálogo se explica mejor por el hecho de que la gente en Alemania estuvo expuesta a una total perversión de ideas y sentimientos, que muchos aceptaron con beneplácito. De lo contrario sería imposible explicar que alguien como usted, que fue capaz de entender la filosofía occidental mejor que nadie, fuera capaz también de ver en el Nazismo "una renovación espiritual de la vida en plenitud", una "liberación del Ser occidental de la amenaza del comunismo" (¡que no es sino un componente esencial de ese Ser!). No se trata de un problema político, sino intelectual, y me siento tentado a decir un problema de conocimiento, de verdad. ¿Usted, el filósofo, confundió el aniquilamiento del Ser occidental con su renovación? ¿No era evidente este aniquilamiento, acaso, en cada palabra de los "líderes", en cada acto y cada gesto de los SA, mucho antes de 1933?

Sin embargo, me gustaría referirme tan sólo a un fragmento de su carta; de lo contrario, mi silencio podría ser interpretado como complicidad.

Según usted, lo que digo con referencia al exterminio de los judíos también se ajusta a los aliados si en lugar de decir "judíos", decimos "alemanes del este". Con semejante cosa, ¿no se sale usted de la dimensión en la que una conversación entre personas es posible, no se sale usted del Logos? Porque sólo fuera de la dimensión de la lógica se puede explicar, relativizar (*Auszugleichen*), "comprender" un crimen, diciendo que otros hubieran hecho lo mismo. Y más aún: ¿cómo puede compararse la tortura, la mutilación y la aniquilación de millones de personas, con la movilización de poblaciones que no padecieron ninguna de estas atrocidades (dejando aparte contadas excepciones)? Desde una perspectiva actual, la diferencia entre los campos de concentración de los nazis y las deportaciones de la post-guerra es como el día y la noche en términos de humanidad e inhumanidad. Basándose en sus argumentos, si los aliados le hubieran deparado Auschwitz y Buchenwald —y todo cuanto aconteció allí— a los "alemanes del este" y a los nazis, entonces la cuenta estaría saldada. Si la diferencia entre humanidad e inhumanidad se reduce a este cálculo erróneo, sería una culpa histórica y mundial del sistema Nazi, que le ha mostrado al mundo lo que, después de 2000 años de *Dasein* occidental, el hombre le puede hacer a su prójimo. Parece que la semilla cayó en tierra fértil: quizás todavía estemos experimentando la continuación de lo que comenzó en 1933. No sé si usted seguirá pensando que se trata de una "renovación".

Traducción: Marcelo G. Burello

Esta correspondencia fue publicada en la revista norteamericana *New German Critique* n° 53, durante el número de verano de 1991.

## FOUCAULT A STEINER

**Disminuyendo la entropía:** Esta operación, recientemente efectuada por George Steiner en el *New York Times Book Review*, es seductora, difícil, y creativa; la cuestión es, partiendo del libro real, con todo lo que puede reunir de familiar, de ya conocido y probable, fabricar el más improbable fantasma imaginable del libro. Para esta operación deben efectuarse un cierto número de operaciones locales, a menudo muy cercanas a aquellas que llevan al resultado inverso. Sin embargo algunas operaciones son únicas.

**Invertir los pro y los contra/** Dije, por ejemplo, en *Las palabras y las cosas* que las obras de Nietzsche y Mallarmé habían introducido importantes modificaciones dentro de las discusiones filosóficas y literarias del siglo XIX. Incluso fui más preciso, haciendo notar subsecuentemente el comienzo con Nietzsche del "desarraigo" de la antropología. Afirmaciones que apenas sorprenden; pero el Sr. Steiner las sustituye por la mucho más improbable afirmación de que Mallarmé y Nietzsche son los "principales testigos" de la *episteme* formada a comienzos del siglo XIX.

Asimismo, con respecto a Lamarck, indiqué cuán limitado ha sido su papel en la constitución de la biología en el siglo XIX, aun cuando sus ideas hayan sido discutidas apasionadamente. En esto nada he dicho que pudiera sorprender en mucho a los historiadores de la biología. F. Jacob, uno de los más recientes e importantes biólogos contemporáneos, lo ha demostrado muy contundentemente. El Sr. Steiner supone (y el hombre educado quiere alabarme por ello) que he demostrado la "fascinante parte" que Lamarck juega dentro del moderno pensamiento en biología.

Quería indicar que la aparición de la palabra "literatura" estaba sin duda atada a una nueva forma y a una nueva función de un lenguaje literario que había existido, bajo aspectos bien diferentes, desde la antigüedad griega. Una afirmación que el Sr. Steiner reemplaza por la obviamente mucho más improbable y arriesgada de la no existencia del uso literario del lenguaje en Cicerón, Platón y Tucídides.

**La introducción de elementos extraños/** En *Las palabras y las cosas* he intentado remarcar el juego de correlaciones, analogías y diferencias dentro de diversos dominios de conocimiento en una época dada (teoría del lenguaje, historia natural, economía política, teoría de la representación); he intentado el análisis sin recurrir a nociones tales como las de "espíritu" o "sensibilidad" de una época; he intentado además captar, de acuerdo a aquellas reglas y esquemas, los objetos, los conceptos y las teorías que se formaron en esos distintos dominios. Al introducir términos tales como "espíritu", "conciencia" y "sensibilidad" de una época y haciendo aparecer estos términos como si fueran centrales en mi obra, el Sr. Steiner transforma el libro en una suerte de monstruo incoherente que sólo una mente furiosa, y en el más improbable de los casos, podría haber imaginado.

**La invocación de fantasmas/** En la historia de la gramática de las clasificaciones naturales y del aná-

lisis económico en el siglo XVIII, apenas si hay alguna razón para hablar de Voltaire. Yo no lo hice. El Sr. Steiner no puede recordar si ciertamente hablé de él o no: debería leer mi libro. Luego afirma que lo que digo de él es "chapucero". En caso de que sí hubiera hablado con todo detalle de él, la crítica del Sr. Steiner tendría la apariencia de una censura en nombre del profundo conocimiento que él oculta; si yo hubiera hablado brevemente de Voltaire, su queja tendría la apariencia de la exactitud; y si no hubiera hablado para nada de Voltaire, la crítica tendría la apariencia de un abreviado comentario de gentileza o ironía. En todo caso, el ruido de estos caracteres presentes-ausentes que llegan a las puertas del libro pidiendo un desagravio por la injusticia de la cual son víctimas le confiere a mi obra una fantástica atmósfera de crimen, de mazmorra.

**La sustitución de nombres/** He evocado, en los albores del siglo XIX, la concepción del lenguaje como expresión de una vida profunda y de una voluntad. "Voluntad", esta es una palabra que le dice algo

## UNA POLEMICA VULGAR

a la erudición del Sr. Steiner. Su mente lleva a cabo un solo giro: "voluntad, voluntad, pero esto es Nietzsche". Mala suerte: si el Sr. Steiner hubiera leído un poco más arriba y un poco más abajo, habría visto que era una referencia a Humboldt y a otros muchos. Pero, por supuesto, la aparición de Nietzsche en la primera mitad del siglo XIX es, después de todo, considerablemente más inusual.

Lo mismo para la palabra "arqueología". Esta palabra debe ubicarse en algún lugar, piensa el Sr. Steiner. Concedámoselo a Freud. El Sr. Steiner no sabe que Kant usó esta palabra para designar la historia de aquello que se hace necesario a cierta forma de pensamiento. He señalado este uso, sin embargo, en otro texto/ Ciertamente yo no supongo que el Sr. Steiner me haya leído. Pero debería hojear a Kant. Bien sé, sin embargo, que Kant no está tan de moda como Freud.

Todavía otro ejemplo. Sobre la historia natural, la clasificación y las continuidades de lo viviente, hay dos obras importantes y clásicas. Una, de Lovejoy,

se ocupa de las transformaciones de este tema desde la antigüedad; analiza las variaciones filosóficas, cosmológicas y científicas de la idea de una cadena del ser en el pensamiento occidental. La otra obra, algo más anterior, es de Daudin: analiza las transformaciones del saber biológico desde las taxonomías del siglo XVII hasta el evolucionismo. De estos dos libros, es el segundo el que me ha ayudado, no el primero. Este es el motivo por el que lo cité e indiqué cuánto le debía. El Sr. Steiner afirma que mi deuda es con Lovejoy, lo que prueba que no ha leído a Daudin; y que no citó a mis fuentes, probando además que él no ha leído a mi libro.

**La referencia a obras imaginarias/** En mi improvisación, se supone, según Steiner, que he omitido citar a otra de mis fuentes: Lévi-Strauss. En efecto, ¿no está él en el origen de mi obra, él que ha demostrado, como todos saben, las relaciones entre "intercambio económico" y "comunicación lingüística"? Con esta afirmación del Sr. Steiner uno está en el terreno de la invención pura. Por supuesto que Lévi-Strauss jamás ha establecido las relaciones entre economía y lingüística, sino que ha usado los métodos lingüísticos para analizar las estructuras del intercambio matrimonial. De todas maneras, por mi parte, no he estudiado las relaciones entre economía y lingüística, sino que he buscado los elementos comunes a las teorías del dinero y de la gramática general en el siglo XVIII. En cuanto a esta idea, no ha llegado hasta mí sin ayuda, sino a través de la lectura de un autor a quien he citado: Turgot. Debería tenerse presente esto para no tener que inventar la imaginaria obra de un autor obviamente mucho más *à la mode*.

Pero estaría muy equivocado en quejarme. El Sr. Steiner inventa, en mi beneficio, obras que jamás he escrito. Incluso quiere mostrar una cierta indulgencia por las "monografías" que he dedicado a la historia de la enfermedad mental. ¿Cuáles, por amor de Dios? He escrito sólo una. Sin embargo, no era en absoluto una historia de la enfermedad mental, menos aún, como afirma el Sr. Steiner, un estudio de "las mitologías y las prácticas de las terapias mentales", sino acerca de las condiciones económicas, políticas, ideológicas e institucionales según las cuales se efectuó la segregación del loco en la época clásica. Y en relación a estos procesos, procuré mostrar que esos mitos y terapias eran sólo secundarios o derivados.

Es patentemente necesario oponerse vigorosamente a la idea de que el Sr. Steiner podría carecer de talento. No sólo reinventa lo que lee en el libro, no sólo inventa aquello que no estaba allí, sino que inventa aquello a lo cual objeta, inventa las obras con las que compara el libro, incluso inventa los libros del propio autor.

Es una lástima para Steiner que Borges, quien tiene genio, ya haya inventado la crítica-ficción.

## STEINER RESPONDE A FOUCAULT

Voy a comentar muy brevemente la perorata de M. Foucault. Ni el tono, ni la sustancia de su texto inducirían a responder con todo detalle.

1. Mi cuestión acerca del uso que hace Foucault de Nietzsche y Mallarmé era simple y de ningún modo

# FOUCAULT/ STEINER

adversa. Considerándolos a ellos y a aspectos de sus obras como cruciales para el "modernismo", como decisivos en las transformaciones del marco del siglo XIX Foucault va por caminos trillados. Esto apenas llamaría la atención si no fuera porque los reclamos de Foucault de originalidad y autonomía para su enfoque son estridentes desde el principio al fin

2. El Sr. Foucault, quien no evidencia ningún interés particular en las literaturas griega y latina, simplemente invierte mi cuestión. Es su noción de la invención del concepto de "literatura" lo que yo ponía en duda. Sabemos muy poco acerca del modo en el que un Platón o un Cicerón consideraban sus propias actividades como "escritores". Pero el estudio de la retórica y de la poética antiguas nos sugieren que el concepto de "lo literario" tuvo una sustancia temprana y formal.

3. Los términos que Foucault objeta están todos en la anónima traducción de su libro en la edición de *Pantheon*. ¿Se mostró el traductor muy poco deseoso en última instancia de tomar la responsabilidad por las frecuentes oscuridades y palabrería del original? No sé. Pero, tal como probablemente muy bien sepa Foucault el francés es uno de mis primeras lenguas y en mi reseña utilicé tanto el texto original como la valiente traducción.

4. Los usos de la palabra y de la imagen de la "arqueología" en Kant no son un tema recóndito. En varios lugares usa Kant el término para discriminar entre condiciones de la percepción "contingente" y *a priori*. Pero es el uso de Freud el que me pareció a mí mucho más cercano al de Foucault. No se buscaba ninguna crítica por medio de esta sugerencia. Como ha dicho Lévi-Strauss, la noción misma de una historia "internalizada" o "genética" de los modos de conciencia deriva inevitablemente de Freud, y reflejará la comparación hecha por Freud entre la exploración reconstructiva del historiador o del psicólogo con la del arqueólogo.

5. La idea de que la gramática, las relaciones de parentesco y las estructuras económicas pueden ser consideradas en conjunto dentro de una matriz más amplia de intercambio simbólico e informacional se origina en la obra de Lévi-Strauss. Es una de las más influyentes sugerencias en juego de la antropología actual y de la historia intelectual. La terminología de Foucault refleja por completo la penetrante fuerza de sugestión de Lévi-Strauss. Es un mero pretexto decir que también se inspira en Turgot. Por supuesto que sí.

6. La memoria de Foucault parece tan defectuosa como sus modales. Los dos libros a los que me he referido son *Historia de la locura* (1961) y *El nacimiento de la clínica* (1963). Admiro mucho a ambos y el término "monografía" nada tiene en absoluto de menosprecio aun cuando se lo aplique a un libro de considerable extensión.

7. Foucault evita prudentemente los principales puntos de mi artículo. Lo que sugerí era que la noción de *episteme*, central en *Las palabras y las cosas*, es estrechamente análoga a los conceptos más tradicionales de "marco" y que recuerda llamativamente al "paradigma" de Kuhn. Aunque el modelo de Kuhn parece con argumentos y evidencias mucho más sólidos que los de *episteme*, en ningún lugar Foucault

se refiere a él. Lo mismo con respecto al brillante trabajo hecho por una estudiosa tal como Frances Yates sobre las modalidades conceptuales del Renacimiento. Como la edición de *Pantheon* de *Las palabras y las cosas* no tiene índice, lectores están a merced de la afirmación de Foucault de citar y reconocer a sus predecesores. Raramente lo hace y su ignorancia de lo que se ha hecho en Inglaterra y América con respecto a la historia de la lingüística y de las ciencias de la vida parece ser considerable.

8. La frase de Foucault "se supone que la reseña ha sido escrita por un periodista" es simplemente injuriosa. Sólo considero este uso de "periodista". No tengo ni la buena ni la mala fortuna de pertenecer a esa profesión, pero la respeto mucho y le debo mucho. Que Foucault le debe mucho de su actual éxito y encumbramiento al clamoroso apoyo de periodistas —entrevistas en *L' Express*, fotografías en semanarios de moda— para nada es un reproche a sus grandes dones. Tan sólo hace a su observación más pueril. El tono del comentario de Foucault es el de una *pri-*

**Una mala lectura de Steiner de *Las palabras y las cosas* y una no menos mala respuesta de Foucault. El caso de dos inteligencias que, al encontrarse, encogen.**

*ma donna* enfurecida. Un número de estudiosos de ciencias naturales, filosofía y lingüística lo considerarán bajo esta luz. ¡Estoy en condiciones de saberlo puesto que he recibido numerosas cartas de académicos americanos acusándome de tener un punto de vista demasiado favorable con respecto a *Las palabras y las cosas*!

Nada en mi reseña, que fue completamente respetuosa y cortés, que aprecié considerablemente ciertos aspectos del libro y que terminó con una nota de gratitud por la vívida intensidad del pensamiento de M. Foucault, se corresponde con la réplica de M. Foucault. El desagradable espectáculo que surge de esa réplica es enteramente obra de M. Foucault. Vuelva el lector al texto real —28 de febrero de 1971— y juzgará por sí mismo.

## FOUCAULT RESPONDE

El Sr. Steiner merece nuestra simpatía. Ya sea tratando de comprender o de responder, es indefectiblemente desafortunado: los errores le siguen los pasos. Por razones de conveniencia me gustaría responder a sólo cuatro de tales errores de su "réplica".

1. Afirma que no está poco familiarizado con el significado de la palabra "arqueología" tal como la usa Kant. Llega hasta el punto de demostrar ese conocimiento. Mala suerte: escoge la palabra, texto o significado equivocado. Que lea *Fortschritte der Mataphysik*; encontrará la palabra, el texto y el significado al cual me refiero; en absoluto se trata, como él cree, de "unas condiciones *a priori* de la percepción".

2. Encuentra que tengo una pobre memoria y peores modales puesto que niego haber escrito varias monografías sobre el diagnóstico y tratamiento de las enfermedades mentales desde el siglo XVII al siglo XIX. Con su buena memoria y modales, el Sr. Steiner resueltamente cita dos de esas monografías — *Historia de la locura* y *El nacimiento de la clínica*—. Mala suerte otra vez; no hay absolutamente nada en *El nacimiento de la clínica* que se refiera a las enfermedades mentales o a la psiquiatría.

3. El Sr. Steiner cree que he tomado prestado de Lévi-Strauss la noción de conexiones entre gramática, estructuras económicas y "relaciones de parentesco". Mala suerte una vez más: ni hablé de estructuras económicas (sino de teoría del dinero —algo diferente), ni de estructuras gramaticales (sino de teoría del lenguaje —algo muy diferente), ni especialmente de relaciones de parentesco o reglas de matrimonio; ¿pudo el Sr. Steiner haberlas confundido con la proximidad taxonómica de las especies vegetales y animales? Extraño...

4. El Sr. Steiner cree que yo debería haber citado a Kuhn. Es verdad que tengo a la obra de Kuhn por admirable y definitiva. Pero mala suerte nuevamente (para mí como para Steiner). Cuando leí el libro de Kuhn durante el invierno de 1963-64 (creo que eso fue un año después de la publicación de su trabajo), recién había terminado de escribir *Las palabras y las cosas*. Así es que no cité a Kuhn, pero sí en cambio al historiador de la ciencia que dió forma e inspiró sus ideas: G. Canguilhem.

Pero después de todo está dicho y hecho, yo también cometí un error. No conociendo de ningún modo al Sr. Steiner, pensé, de buena fe, que era un periodista y que los requerimientos profesionales lo habían obligado, contra su voluntad, a apartarse de su área de especialización para escribir acerca de un tema poco familiar. De este modo lo leí con un genuino sentido de divertida indulgencia. El Sr. Steiner me ha hecho saber que es Profesor. Esto incrementó grandemente mi regocijo. Pero ahora me será necesario incrementar mi indulgencia, por lo menos, en igual medida.

Traducción de Carlos Pissinis

••Michel Foucault tuvo a su cargo la cátedra de Historia de los Sistemas de Pensamiento en el College de France. Recientemente se ha publicado *Genealogía del racismo*, un curso del año 1976.

••George Steiner es profesor de la Universidad de Oxford. Su último libro publicado en español es *Reales Presencias*. Texto publicado en *DYANOETHICS*, Los Angeles, 1971.

**Florindo Volpacchio:** Cuando usted oye, digamos, una canción de los Rolling Stones promocionando un producto comercial, ¿qué le dice eso con respecto a las características propias de la composición musical moderna?

**Frank Zappa:** Bueno, si para usted una canción de los Rolling Stones es una composición moderna, podría lamentar el hecho de que termine siendo usada en una publicidad. Pero yo creo que cuando se hizo gran parte de esa música, el objetivo era ganar plata, y no crear un himno generacional. Hago una distinción entre el rock 'n' roll y la así llamada música artística contemporánea. Habría que estar loco para creer que se puede ganar plata haciendo música artística contemporánea, más allá del estilo en que se haga.

**V.:** Sin embargo, y a pesar de las influencias más marcadas, usted mantiene deliberadamente una separación de estilos y formas musicales. ¿Cree que existe una distinción entre arte alto y arte bajo?

**Z.:** No. Mi recuerdo de la evolución histórica del rock 'n' roll es que desde el momento en que las canciones eran interpretadas por músicos jóvenes —no por viejos cantantes de blues o músicos de jazz—, los adolescentes empezaron a tocar y a grabar. Básicamente, hicieron un montón de canciones sobre sus novias. Y eso era bastante sincero. Esos fueron los inicios de la música "doo-wop". Y de ahí en adelante, comenzaron a obtener ayuda institucionalizada, primero de parte de los tipos con grandes cigarros entre los labios, que decían "hey, yo podría escribir algo así". Se dieron cuenta de que lo que más beneficios daba de un disco era componer y publicar. Se empezó a ver entonces montones de personas que se metían en el negocio sin que les importara en realidad lo que le pasaba a... (ponga un nombre de mujer aquí que sirva como título de una canción). Era como decir: "Bueno, conozco este estilo, y dado que soy un profesional que escribe canciones, puedo escribir esto también". Eso terminó por volverse rock institucionalizado, y por lo tanto, hasta donde yo sé, no tiene nada de clásico. Sin dudas, es un material válido y consumible que refleja lo que está sucediendo en la sociedad —lo bueno, lo malo, y lo indiferente—, y el mensaje está como escondido en la música. El propósito de crear este tipo de material es lograr un producto, no una composición. Siempre distingo entre los que escriben canciones y los compositores.

**V.:** Existen quienes opinan que el rock socava la cultura del consumo.

**Z.:** Esa no me la trago. Y no me la trago porque aun en su mejor expresión, la música rock es una forma de arte folk, cuando proviene directamente de gente que puede saber tocar una o dos canciones y esas canciones significan algo para los que las escribieron y los que las cantan.

**V.:** ¿Se refiere a los Bob Dylan de todo el mundo?

**Z.:** Eso sería en un nivel más sofisticado. Yo le estoy hablando de "Cannibal and the Headhunters", grupos chicos... tipos que se juntaron sin la intención de desempeñar una larga carrera musical, pero que tienen una canción que es su canción, y la tocan, y la hacen valer. Y es su forma personal de expresar como se sienten cuando se las arreglan para llegar milagrosamente a grabarla en un disco. Ahí es cuando el rock hace su trabajo. Es una especie de arte democrático porque permite que gente sin diploma ni de músico ni de compositor ni de escritor de canciones se infiltre y diga algo. Pero esas cosas son cada vez más raras.

**V.:** Sea como sea, lo que me gustaría dejar en claro es que, a pesar de las intenciones de los tipos que crean el producto, parecería que la música a menudo le transmite al público algunos mensajes que nunca se pensó en transmitirle. ¿No es así como una canción llega a ser un himno generacional? ¿No es eso lo que diferencia al rock de otras formas de música popular: la habilidad para capturar de alguna manera mística la experiencia de toda una generación sin importar qué es lo que inspiró la canción? Tomemos el caso de los Sex Pistols...

**Z.:** Eran un producto manufacturado.

**V.:** Claro, son el mejor ejemplo de una banda reunida para explotar el mercado trasgresor del negocio de la música. Y sin embargo, e irónicamente, constituyeron una fuerte inspiración para una nueva generación de músicos y oyentes de rock, que vieron en ellos el poder que tiene el rock para desafiar a la cultura institucionalizada, la cual se había apoderado íntegramente del rock a mediados de los '70.

**Z.:** Grandioso, tararéme una de sus canciones. ¿Estamos hablando de música o de sociología? Básicamente, lo que usted me describe es un juego comer-

cial que ya se jugó. Hasta donde yo sé, esto no tiene nada que ver con la música. Me alegra que alguien se infiltre en el sistema y se burle del negocio. ¿Pero hasta qué punto es una burla si terminan siendo vendidos y distribuidos por el mismo sistema del que se tratan de burlar?

**V.:** ¿Pero no es que el sistema necesita esos tipos de banda, para descubrir cuáles son los mercados de la próxima generación y así poder colonizarla comercialmente?

**Z.:** No hay ninguna escuela de rock importante que no haya sido capaz de vestirse de acuerdo al rock. Es decir, no puede haber un género musical, al menos dentro de la música popular, si no hay un atuendo que le sea propio, una vestimenta que le permita participar de la fantasía al que la consume. A eso se refiere usted cuando habla de buscar un mercado. Si surge un nuevo grupo musical, para que sea verdaderamente un super-grupo, tiene que ser posible o imitar sus peinados o imitar su ropa. La música no tiene nada que ver; éste es el aspecto comercial. Las empresas no van a invertir en un grupo solo porque canta bien, toca bien y compone bien. Los billetes van a ir a parar a ese grupo cuando alguien en una oficina huele la posibilidad de realizar avisos y promociones con gaseosas, bebidas alcohólicas, con fabricantes de ropa, fabricantes de zapatos, de adornos...

**V.:** ¿Usted ve en esto el intento, por parte del sistema, de explotar la absoluta identificación entre el consumidor y su producto?

**Z.:** Estoy seguro de que eso es lo que piensa, en el fondo, casi todo el que fabrica un producto. O lo hacen explotando alguna figura estelar, o bien encuentran alguna otra forma de vincular íntimamente su producto a la cultura popular. Porque si se trata de algo relacionado con la cultura, da la impresión de que el propio producto tiene un valor más exaltado, inherente, que si se trata de algo que ya funciona dentro de la cultura. La Coca-Cola es el mejor ejemplo. Que yo sepa, no es más que agua marrón y con gas. Pero el modo en que se ha asociado a la bandera norteamericana y todo lo demás...

**V.:** Usted dice, pues, que la única forma de vender algo es hacerse ver moderno y elegante, lo cual tiene mucha relación con la cultura norteamericana.

**Z.:** Correcto. Se relaciona el producto al último video-clip de una banda, se auspicia la gira, se llenan los lugares donde toca con afiches. Ya no es tan solo que la banda tocó en la publicidad televisiva, sino que termina transformándose en un agente de ventas adonde quiera que vaya. El problema es que los actuales espectáculos de rock no tienen una vida muy larga, así que hay que estar buscando constantemente cosas nuevas con las que identificarse.

**V.:** ¿Y eso afecta a la forma en que irrumpen nuevas bandas en el negocio?

**Z.:** No creo que hoy en día se pueda ser un verdadero artista itinerante en el negocio de la música sin el auspicio de alguna institución, dado que los costos son muy altos. La única forma de ganar con una gira es tener un auspicio.

**V.:** Esto trae a cuento la cuestión de las actuaciones en vivo versus las grabaciones. Las bandas de rock más populares parecen funcionar principalmente en el estudio de grabación, y los shows en vivo intentan reproducir lo grabado. Hay menos espontaneidad e improvisación, por no mencionar la musicalidad necesaria para tocar en vivo. Además, las actuaciones en vivo también parecen estar cada vez más preparadas. ¿Usted cree que esto se debe a que el público se ha acostumbrado a oír música grabada?

**Z.:** Es culpa de los grupos, no se puede culpar al público. En definitiva, es su música y su reputación, y no son esclavos de nadie. Es una decisión consciente por parte de los grupos.

**V.:** ¿No influyen muchísimo los productores en la grabación de la música?

**Z.:** Bueno, echémosle un vistazo a la grabación original. ¿Es una obra de arte o un mero producto? Y si es un producto, ¿entonces qué hacemos? Hay que salir y vender el producto. Por lo tanto, es natural que se quiera reproducir el producto. Se sale y se es un tocadiscos. La forma en que la gente escucha la música tiene más que ver con la MTV que con los productores. Parte del problema de tocar en vivo es que uno nunca se va a ver tan bien como en el video, a menos que el video sea una versión exaltada de un show en vivo y uno lleve consigo todo el equipo de luces. Y eso es algo que no se puede pagar si no se tiene un auspiciante. Piense en los dichosos videos conceptuales: no hay forma de reproducirlos en el escenario. Todavía sigue tratándose de una banda y unos cuantos amplificadores, salvo que se gaste un dineral en decorados. La gente que se aventura en estas prácticas comerciales —confec-

cionar productos para ser escuchados y luego promocionarlos con reproducciones lo más parecidas posible al original— no tienen reparos en hacer mímica. La cosa se va a poner peor si no se trata de darle al público algo diferente a lo que suele oír. Pero recuerde que no hay tan solo un único público monolítico. Y si su producto le llegó a la audiencia a través de la MTV, entonces los que viven con el estilo de vida propio de la MTV irán al concierto y le garantizo que no quieren oír improvisaciones, no quieren oír alteraciones de la versión original. Están satisfechos viendo gente que hace mímica y baila. Pero es un público que tiende a ser muy joven.

**V.:** El rap parece ser una forma musical que surge enteramente de pre-grabaciones. ¿Qué pasa musicalmente con esto, y qué es lo que le ha conferido popularidad?

**Z.:** El rap, creo, no podría haber existido sin dos o tres décadas de condicionamiento a través de los avisos comerciales.

**V.:** ¿Usted cree que es el producto de mirar demasiada televisión?

**Z.:** Bueno, es mi reacción instintiva. Además, es lo último que nos queda de poesía en Norteamérica (...) Lo único que nos queda en materia de artes visuales son los comerciales. Muchos de los que dirigen comerciales televisivos son los más buscados para dirigir video-clips, y luego pasan a ser los jóvenes talentos buscados para dirigir largometrajes.

**V.:** ¿Pero la incapacidad de tomar decisiones éticas y morales no puede ser rastreada en la declinación del sistema educativo norteamericano?

**Z.:** Todo se ha desmoronado porque para tener un nivel de vida aceptable, es imposible —salvo que papi sea narcotraficante— ganar suficiente dinero en una familia tipo sin que los dos adultos trabajen. Y cuando los dos padres están trabajando, quién cuida a los chicos... el televisor. Y entonces los pibes no hacen nada en la escuela... claro que no hay nada para hacer, y la escuela no sirve para una mierda, y es un abismo en el que hay que estar sentado seis u ocho horas diarias, y todo lo que se da por televisión nos aleja de cualquier mínimo proceso intelectual. Este es el subtexto de todas las propagandas. Hay un comercial que pasan por la radio local, en California. Se trata de unas personas que están discutiendo sobre un problema de matemáticas y no pueden resolverlo. Uno de los muchachos del aviso dice: "¿Para qué pensamos?" Es una propaganda de cerveza, así que el subtexto es para qué pensar cuando se puede tomar cerveza.

**V.:** Gracias por la entrevista.

Traducción: Marcelo G. Burello

Frank Zappa ha sido un renovador de la escena musical desde los años '60. Hot Rats puede ser considerado un hito musical contemporáneo. Recientemente ha presentado su candidatura a la presidencia de los EEUU. Este reportaje ha sido publicado en la revista Telos Nº 87, editada en 1991, en New York.

## LA MADRE DE LAS ENTREVISTAS: Frank Zappa habla sobre Música y Sociedad

Reportaje de Florindo Volpacchio



www.ahira.com.ar



# CONCIENCIA ROCKERA

Alejandro Rozitchner

◆ Pero ¿el rock no ha muerto? ¿No es al fin y al cabo sólo un espectáculo? ¿En qué sentido hablamos del rock en este caso?

Si bien antes, hace unos cuantos años, el rock podía definir claramente una diferencia, y se era rockero o no se era rockero, ahora tal cosa ya no es posible. No lo es porque si antes no había rock por TV y casi no lo había por radio, ahora lo hay hasta en la banda sonora de la publicidad de la escuela de la policía Ramón Falcón o en cualquier supermercado.

De este cambio podríamos extraer una confirmación de aquella teoría según la cual todo movimiento contestatario es finalmente deglutido por el sistema, que fatalmente gana al final, pero creo que cabe también otra interpretación, para este caso más acertada. El rock ya no da pie a una diferencia externa (rockero/no rockero) y hasta incluye en sí todo el espectro de la diferencia traducida a su propio universo (heavy metal/rock sinfónico/techno/reggae/soft/etc). El rock se ha vuelto época y más que sellar con eso su derrota o su desaparición nos confirma su consagración.

El rock es una modalidad, un movimiento inorgánico que está presente en la modalidad de una época. Y está presente, claro, como posibilidad a la que cualquier experiencia puede recurrir, no como realización absoluta. El hecho de que aún haya guerras en el planeta no quiere decir que el rock, que se quiso siempre pacifista, haya fracasado. Por el contrario, la modalidad que en principio el rock expresaba primariamente a través de utopías irrealizables ha evolucionado hasta permitir hoy una perspectiva más elaborada y concreta, aquella que se vuelve posible en la experiencia.

En el nivel de la conciencia, que es el que nos interesa en este momento, el rock, a través de su énfasis

rebelde subjetivo, saca las consecuencias de su modalidad señalando la alternativa de una conciencia que en vez de estar determinada por la cerrazón, la infelicidad, el dolor y el disfrute del dolor esté abierta a la experiencia del mundo y la apoye.

El rock está acostumbrado a pensarse desde una conciencia que no es la suya, desde una conciencia de la que no se ha apropiado. Si no lo hace, si no la vuelve suya, esa energía individual rebelde informal y plena está condenada a verse desde la palabra de otra conciencia que la desprecia como frívola, loca, equívoca y poco seria. Rockeros, demos forma a nuestra conciencia, hagamos posible nuestra experiencia, resistamos al escepticismo político reaccionario derechoizquierdoso.

Más allá de esa conciencia desdichada que queremos con razón rechazar no está la pureza de un mundo sin palabras sino otra conciencia. Cuando el rock afirma la soberanía de un sentir, de un cuerpo y afirma su rebeldía suave, "reformista", genera una posibilidad para una conciencia feliz, porque juega su fuerza en la expresión y en la invención concreta de formas de vida.

Hablamos de una modalidad rockera pero no la describimos. La modalidad que el rock manifiesta podría definirse con estas características: informalidad, soltura, expresividad, fuerza.

Tal vez la característica más importante para la descripción de la conciencia rockera que intento sea la primera de éstas. Informalidad parece querer decir simplemente un cierto rechazo de la corrección de una elegancia a la que correspondería la designación popular de "careta", un rechazo a lo convencional. Y es así, aunque subrayado en todo sentido. De lo que se trata, como la misma palabra lo dice, es de la ausencia de forma. En la manera en la que nos im-

porta, de la ausencia de la forma única y verdadera que nuestra vida tendría que realizar o copiar. Una modalidad informal es una modalidad que no cuenta con una forma previa para su experiencia del mundo, cosa que anularía el carácter mismo de la experiencia, sino que encuentra la forma, crea la forma que le corresponde elaborando la situación que se le enfrenta.

Una conciencia que respondiera al carácter del rock debería dar lugar a la experiencia del mundo por parte del sujeto al cual ella pertenece. Esto quiere decir elaborar la forma de vivir de acuerdo a lo que las propias ganas señalen y no como mera repetición de la tradición o de una forma que no se ha elegido ni se ha puesto en duda.

La forma tradicional no debe ser rechazada en virtud misma de su vigencia convencional, lo que determinaría un rechazo conceptual, una postura previa de rechazo indiscriminado, sino mirada y considerada desde su propia necesidad, desde las propias ganas. Hacer la experiencia es dar lugar a ese encuentro entre las formas dadas de vivir y las ganas, relativizando la aspiración absoluta de una realidad mejor en la experiencia real y concreta del lugar de la propia vida. Cuando hablamos de las formas de la vida estamos hablando de la manera en la que solemos vivir el amor, la relación con los amigos, el trabajo, los padres, la intensidad, y frente a la objeción que sostendría que es imposible modificar nada frente a la determinación social de estas experiencias debería oponerse la consideración de que para que el cambio sea posible debe priorizar el sentido subjetivo sin el cual toda forma es forma vacía.

Se me ocurren los siguientes rasgos para caracterizar a esa conciencia rockera que en parte existe y en parte no, pero que puede ser de cualquier manera

una referencia actual para la nuestra, que es lo que importa. ¿Cómo es esa conciencia que vuelve posible la experiencia del mundo en vez de condenarnos a la cerrazón?

Una conciencia cuyo tono esencial no es crítico. No sale a la calle con la puteada a flor de labios como si un derecho natural la llevase a ese acto de justicia cotidiano, sino que puede adoptar un tono menos evaluativo. El juicio constante aleja del mundo, crea la distancia que impide la participación.

Una conciencia que no queda prendida en los términos absolutos y vence su fascinación heroica y meritoria, y puede considerar valiosos los encuentros concretos en los que esos absolutos se relativizan y dan pie a una experiencia real.

Una conciencia que puede oponerse y responde a los valores de la marginalidad, la autodestrucción y de la transgresión por la transgresión misma, como si ésta fuera de por sí un valor. En la caricatura de la rebeldía y en la ficción de una apuesta tan fuerte que puede matar ("los que se la juegan") encuentra el congelamiento de la experiencia un valor trascendente.

La angustia no puede ser considerada una consecuencia de la lucidez. Esto equivaldría a afirmar que la vida es una trampa sin salida, cosa que habla más de una falta de fuerza de quien emite ese juicio que de una verdad absoluta acerca de la vida, algo que es visiblemente ridículo e imposible. La angustia elevada a valor y a forma pura de una conciencia valiente equivale a postular la imposibilidad de la experiencia: lo que es puro y simple escepticismo decadente, y puede estar muy de moda, pero no pasa de ser producto del desencanto que se entrega, y busca un sentido que le haga de corona de gloria, de justificación para su dejadez y su impotencia.

Una conciencia que sabe evitarse la impostura de la representación, que se exige a sí misma dar con el punto de su autenticidad y se sirve de sus otras cualidades para aceptarla, y rechaza así la solución de "parecerse a" o de hacer "como si" se fuera otro del que se es. Esta variante es muy frecuente en círculos que quieren hacer gala de su modernidad, o posmodernidad, como si se pudiera a través de un ajuste voluntario elegir volverse el modelo, o como si a falta de intensidad bastara con simularla.

Una conciencia que saca las consecuencias de la ausencia de una forma única con fuerza, es decir que en vez de provocarse con ello la angustia del vacío se conecta con la legitimidad de la diferencia y de allí con la forma propia.

Una conciencia que encuentra la manera de gestar su propia autoridad para sostener el desarrollo de su experiencia y de su diferencia, porque sabe que está en su derecho por el mismo hecho de existir y que no hay argumento que pueda impedirlo.

Una conciencia que reconoce su límite, que es su primer objeto de relativización, reconociendo campos ajenos a su actividad y una pertinencia del silencio, que sabe también que el pensamiento corre por otros canales que no tienen palabras, que las sensaciones son parte de ese cauce, y que en última instancia los afectos y la sensibilidad en general no pueden diferenciarse del pensamiento.

Una conciencia que está dispuesta a toparse con la singularidad y a dotarla de sentido a partir de sí misma en vez de considerar cada cosa como un caso de un conjunto más amplio que lo trasciende y encontrar que ese tic generalizador es una cualidad muy inteligente.

Una conciencia que no se siente amenazada constantemente, que no cree ser el centro del mundo, el objeto de todo mal. Que no otorga a su paranoia plenos poderes, que se obliga a enfrentar una fantasía bloqueadora con el conflicto puesto en términos concretos.

Una conciencia que construye su propia valoración de acuerdo a su experiencia concreta y que no supone que cada valor personal debe ser sostenido universalmente. Teniendo que cumplir con esa exigencia absoluta ninguna conciencia puede no ser desdichada, porque desde allí la diversidad de los existente no puede ser percibida sino como un defecto.

Una conciencia que sabe gambetear y reencontrar la liviandad cuando le es necesario, sin sentir que por entregarse a la plenitud de un momento traiciona profundas convicciones.

Una conciencia que piense desde uno más que en unó, que no sea tan autorreferente, que aprenda a proyectarse en las cosas, animarlas y encontrarse en ellas en vez de quedar aislado en la búsqueda de una verdad subjetiva oculta, que sepa que su verdad aparece en su experiencia y no conceptual y previamente.

Así como el pensamiento suele resultar un límite para la experiencia también puede resultar un apoyo para la misma. O aún más, el pensamiento mismo es la experiencia. Experiencia es la propia vida que

busca y elabora constantemente su forma, que encuentra un mundo determinado y vive sensiblemente ese encuentro desde su propio ser también determinado.

Si el pensamiento es previo e intenta domar la experiencia, el pensamiento es sentido como una fuerza limitante. Pero si el pensamiento es la elaboración de la experiencia misma, si es un proceso a veces consciente a veces inconsciente, en el que esa experiencia es vivida y realizada, entonces es un sostén de la intensidad. Ese pensamiento es la experiencia, es él mismo sensible elaboración del mundo y al mismo tiempo argumentador para la preservación del espacio de esa experiencia. El pensamiento es quien debe dar a la conciencia argumentos para responder a las argumentaciones que la limitan y debe inventar ideas que la provoquen y le den fuerza.

¿Y la conciencia? La conciencia es esa voz en la que hablamos, esa voz con la que el mundo nos es dicho y con la que decimos al mundo. Somos nosotros vueltos hilo constante de palabras y sentidos, una constante a la que le caben distintos humores, distintos ánimos.

Tal vez el planteo hasta aquí expuesto pueda resultar voluntarista, como si sólo dependiese de la propia fuerza de la voluntad el modificar la forma de la conciencia.

De hecho no creo que sea la voluntad la que lo decida todo, están las ganas, está el querer, fuerzas que no provienen de la voluntad pese a que esta pueda decidir apoyarlas o rechazarlas. Me gustaría recordar que el problema de la voluntad también tiene su posibilidad de ser relativizado, y que hacerlo significaría desplazar la pregunta acerca de la posibilidad que existe para el ser humano de decidir su realidad voluntariamente al terreno concreto en el cual cada uno se pregunta si tiene sentido o no llevar la vida que uno quiere, si hay lugar para sumarle a la determinación la variación que las propias ganas quieren introducir.

Llevada la pregunta a ese terreno, una vez más no hay respuesta dada, no hay saber que pueda responder por nosotros, hay que inventar, apostar, jugarse. Queda como final un desafío que el rock en su sentido más amplio debe recoger: el de no ser el tango. Fuera de sus altos valores estéticos el tango podría ponerse como ejemplo de la conciencia que sentimos opresora, una conciencia adiestrada para describir la miseria y la sordidez del mundo, para decidir todos los amores para el lado del desencuentro, para homenajear incesantemente a los muertos y hacerlos reinar sobre los vivos.

Cuando el rock se pone escéptico el tango le sonríe lagrimeando. Y ojo que no hablamos de rechazar el dolor, de negarlo. Todo el rock, desde los Beatles, tiene un innegable sentido melancólico y una tristeza que no deja de aflorarle. De lo que se trata es de aceptar esa tristeza como parte de la realidad, como parte de nuestro interés en la felicidad y en la plenitud, y no de su endiosamiento. El dolor no es la verdad del mundo, como quiere el tango y todo escepticismo. El dolor es parte de una sensibilidad que también sabe del placer.

Esta vida que sólo se sabe afirmar en el dolor es una vida a medias, cuyo mismo dolor resulta de tan siniestro y literario poco respetable. La conciencia rockera no está hecha, es una posibilidad, o tal vez sólo una excusa para plantear estos problemas que están en el corazón del rock, o de nuestra cultura. De nosotros depende... ♣

♣ Alejandro Rozitchner es filósofo. Enseña filosofía en la Universidad de Buenos Aires. Acaba de editarse su libro *Filosofía para niños*.



## ALGO DE MI CASO

Carlos Correas

A Silvia Del Puerto

◆ Yo, Carlos Correas, nací en 1931 en el barrio de Palermo y los primeros veinte años de mi vida transcurrieron en casas y departamentos en o cerca de la avenida Santa Fe, entre el Puente Pacífico y la calle Dorrego; la mayoría de mis juegos callejeros fueron en dos o tres baldíos que había entonces en la cortada de Ancón. Hasta donde llega mi recuerdo tuve una infancia feliz. Y en mayo de 1979, hojeando en la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional, en busca de trabajos de Arlt y de Borges, números de la revista *El Hogar* de 1937, 1938..., noté cada día y en cada ocasión el sabor lacio y reseco de una Argentina cumplidamente lúgubre. Esta Argentina del 37, del 38... estaba (y está) en esas páginas de *El Hogar*: ésta contenía y daba semejante sentido mortuorio: la especie de editoriales de Alberto Casal Castel, que zumba muy tristemente cristianismo, fofas animaciones de justicia y caridad, libramiento de la ambición y de la pasión por medio de la virtud. Nuestro gran mundo": agasajos en honor de señoritas (cuyos nombres y apellidos acumulados, por pudor por ellas, omito aquí) con motivo de su presentación en sociedad; "brillante la distinguida obsequiada"; caritas lelas de labios fruncidos, lunares y pelo abullonado en los costados; sombreros blandos con cintas; polleras a media pierna. Reuniones en el hipódromo de San Isidro. Bailes en la quinta presidencial de Olivos: Agustín P. Justo: su uniforme, su abdomen, sus condecoraciones. Pero frente a tanta chatura, al éxtasis insípido de las fiestas burguesas y al acoquinamiento general de esa Argentina, y que se me descubrirían a través de mi corazón, el cuadragenario que era yo no habría de renegar de la felicidad vivida de sus 6 o 7 años: aquí no se prueba en modo alguno que esta felicidad ha resultado sólo falso recuerdo o que aquel aplastamiento es una ilusión producida por el fortuito malhumor de un adulto. Al contrario, lo que se prueba aquí es que los términos de la diferencia son ambos ciertos y no se excluyen, y que es posible para un niño un presente de dichoso encanto en lo más honrado de una inmóvil pesadilla. ♣

♣ Carlos Correas es escritor y ensayista. Profesor de filosofía en la Universidad de Buenos Aires. Ha prologado libros de Kafka y de Kierkegaard. Publicó una novela, *Los reportajes de Félix Chaneton* y el ensayo *La Operación Massotta*.

**LA CAJA**

revista del ensayo negro

Deseo suscribirme a 5 números de La caja

Suscripción en el interior: 30 pesos

Suscripción en el exterior: 35 dólares

Cheques y giros a la orden de Tomás Abraham.

Paraná 774, 1ºB. Capital Federal (1017)

Nombre

Domicilio

Localidad

País

◆ Si por cultura se entiende una psicología, nacional y uniforme, creada por la asimilación de conocimientos extranjeros y acompañada de una característica propia, esta cultura no existe en la Argentina. Aquí, lo único que tenemos es un conocimiento superficial de libros extranjeros. Y, en los autores, una fuerza vaga, que no sabe en qué dirección expansionarse. De consiguiente, no hay una cultura nacional. En cambio, los países que más activamente intervienen en nuestra formación intelectual son, sin disputa alguna, España, Francia y Rusia.

La literatura inglesa y alemana no han encontrado, aún, traductores ni interés en los editores. De allí que casi desconozcamos uno de los filones más importantes de cultura, que ha elevado la civilización de esos pueblos.

Podríamos, entonces, dividir a los escritores argentinos en tres categorías: españolizantes, afrancesados y rusófilos. Entre los primeros encontramos a Capdevila, Banchs, Bernárdez, Borges; entre los afrancesados a Lugones, Obligado, Güiraldes, Córdoba Iturburu, Nalé Roxlo, Lascano Tegui, Mallea, Mariani en sus actuales tendencias; y entre los rusófilos a Castelnuovo, Eichelbaum, yo, Barletta, Eandí, Enrique González Tuñón y en general casi todos los individuos del grupo llamado de Boedo. Me gustan ciertos poemas de Lugones, Obligado, Córdoba, Rega Molina, Olivari, aunque no me extrañaría, por ejemplo, de que Lugones saliera un día escribiendo una novela sobre el conventillo, tan íntimamente está desorientado este hombre que dispone de un instrumento verbal muy bueno y de unos motivos tan ñoños. Rojas, creo que únicamente puede interesar a las ratas de biblioteca y a los estudiantes de Filosofía y Letras. Lynch y Quiroga me gustan mucho. Este último tiene antecedentes de literatura inglesa y se lo podría filiar entre Kipling y Jack London por sus motivos. Pero eso no impide que sea, con su barba, una figura respetable. ¿Gálvez? ¡Yo no sé hacia dónde camina! Me da la sensación de ser un escritor que no tiene sobre qué escribir. Comenzó queriendo ser un Tolstoi y creo que terminará como un vulgar marqués de la Capránica haciendo novelones históricos. Francamente, creo que Gálvez no tiene nada que decir ya. ¡Larreta! Un señor de buena sociedad, con plata, que tarda en escribir una novela mediocre (*Zogoibi*), lo que otro tardaría en escribir una novela. su único libro, *La gloria de Don Ramiro*, no creo que autorice a este señor a hacerse festejar en todas partes como si fuera un genio. Hugo Wast se explica porque tenemos catorce provincias y, las catorce, están habitadas por una colonia católica, lacrimosa e insulsa. Su público es de maestras sentimentales. Estos prosistas serían en España, Francia e Italia escritores de quinto orden. Les falta "metier", inquietudes, problemas, sensibilidad y todos los factores nerviosos necesarios para interesar a la gente. Dichos caballeros, salvo Quiroga y Lynch, lo que podrían hacer es dejar la pluma. Y la cultura nacional no perdería nada.

Apenas si nos animamos a preguntar quién sería, a su juicio, la personalidad más completa.

—¿En nuestro país no existe ese espíritu! —contesta Arlt. Candidatos a serlo, seríamos varios. Pero hay que trabajar y el que se va a poner las botas de potro aún no ha mostrado la uña.

—¿Y los que más se aproximan?

—Vean: como cuentista, Quiroga; novelista, Larreta; poeta, Lugones; ensayista, Rojas. Todo esto aquí, en la Argentina, ¡entendámonos! Y por el actual momento.

—Del presente, ¿quedará algo?

—Güiraldes con su *Don Segundo Sombra*; Larreta con *La gloria de Don Ramiro*; Castelnuovo con *Tinieblas*; yo con *El juguete rabioso*; Mallea con *Cuentos para una inglesa desesperada*. De estos libros algo va a quedar. El resto se hunde.

—¿Escritores que tienen más fama de la que merecen? —Arlt parafrasea la interrogación—. Pues Larreta, Ortiz Echagüe, que no es escritor ni nada; Cancela que se ha hecho el tren con el suplemento literario de *La Nación*; Borges, que no tiene obra todavía.

Hay otros escritores que merecerían ser odiados por nuestra juventud, uno de estos es Lugones.

Los hay sobre los que pienso gratuitamente mal, a saber: Fernández Moreno, que no es poeta, además. Samuel Glusberg, que es el más empedernido "laca-yo" de Lugones. Y Capdevila, que es un tío gordo.

Discutimos un poco sobre los muchachos.

—De las nuevas tendencias, que están agrupados bajo el nombre de Florida, me interesan estos escritores: Amado Villar, que creo encierra un poeta exquisito, Bernárdez, Mallea, Mastronardi, Olivari y Alberto Pineta. Esta gente por todo lo que hasta ahora ha hecho, con excepción de Mallea y Villar, no se sabe adónde va ni lo que quiere. Los libros

# A R L T

## HABLA ROBERTO ARLT

más interesantes de este grupo son *Cuentos para una inglesa desesperada*, *Tierra amanecida*, *La musa de la mala pata* y *Miseria de quinta edición*. De Bernárdez podría citar algunos poemas y de Borges unos ensayos. En el grupo llamado de Boedo encontramos a Castelnuovo, Mariani, Eandi y yo y Barletta. La característica de este grupo sería su interés por el sufrimiento humano, su desprecio por el arte de quintacalla, la honradez con que ha realizado lo que estaba al alcance de su mano y la inquietud que en algunas páginas de estos autores se encuentra y los salvará del olvido. Cuando las nuevas generaciones vengan y puedan leer algo de todo lo que se ha escrito en estos años, se dirá: "¿Cómo hicieron esos tipos para no dejarse contagiar por esa ola de modernismo que dominaba en todas partes?" Entendería como escritores desorientados, aquellos que tienen una herramienta para trabajar, pero a quienes les falta material sobre el que desarrollar sus habilidades. Estos son Bernárdez, Borges, Mariani, Córdoba, Iturburu, Raúl González Tuñón, Pondal Ríos. Esta desorientación yo la atribuiría a la falta de dos elementos importantes: la falta de un problema religioso y social coordinados en estos hombres. ¿Pruebas? Mariani es un escritor en los *Cuentos de la oficina* y otro tipo de escritor en *El amor agresivo* y finalmente muy diverso en los cuentos que ha publicado últimamente en *La Nación*. De Córdoba Iturburu podemos decir lo mismo. *El pájaro, el árbol y la fuente* completamente distinto a *Las danzas de la luna*. Igual de Raúl González Tuñón. *El violín del diablo* parece ser obra de un escritor distinto al autor de *Miércoles de ceniza*. Bernárdez se halla frente a una serie de problemas estéticos, que no sé cómo resolverá. Pero desde ya me creo con derecho a afirmar que Bernárdez no cree en la nueva sensibilidad. Borges ha perdido tanto el tino que ahora está escribiendo... un sainete. ¡Imagínese cómo saldrá eso! Si me preguntaran por qué ocurre esto, yo contestaría que lo atribuyo a que estos hombres tienen inquietudes intelectuales y estéticas, y no espirituales e instintivas. Esta gente, a excepción de Mariani, no cree que el arte tenga nada que ver con el problema social, ni tampoco con el problema religioso. Y entonces trabaja con pocos elementos, fríos y derivados de otras literaturas de decadencia.

—¿Qué opina de Roberto Arlt?

—¿Qué opino de mí mismo? Que soy un individuo angustiado por este permanente problema: ¿de qué modo debe vivir el hombre para ser feliz?, o mejor dicho: ¿de qué modo debo vivir yo para ser completamente dichoso? Como no puede hacer de su vida

un laboratorio de ensayos por la falta de tiempo, dinero y cultura, desdoble, de mis deseos, personajes imaginarios que trato de novelar. Al novelar a estos personajes comprendo si yo, Roberto Arlt, viviendo del modo A, B o C, sería o no feliz. Para realizar esto no sigo ninguna técnica, ni ella me interesa. Mariani, mi buen amigo, me ha aconsejado siempre el uso de un plan, pero cuando he intentado hacerlo, he comprobado que, a la media hora, me aparto por completo de lo que proyecté. Lo único que sé es que el personaje se forma en lo subconsciente de uno, como el niño en el vientre de su madre. Que este personaje tiene a veces intereses contrarios a los planes de la novela, que realiza actos tan estrafalarios que uno como hombre se asombra de contener tales fantasmas. En síntesis, este trabajo de componer novelas, soñar y andar a las cavilaciones con monigotes interiores, es muy divertido y seductor.

—¿A qué público de hombres y mujeres se dirige?

—Al que tenga mis problemas, es decir: de qué modo se puede vivir feliz, dentro o fuera de la ley.

—¿Le interesa un número amplio o reducido y selecto?

—Eso es secundario. Ni muchos ni pocos lectores me harán mejor ni peor de lo que soy. Tengo una fe inquebrantable en mi porvenir de escritor. Me he comparado con casi todos los del ambiente y he visto que toda esta buena gente tenía preocupación estética o humana, pero no en sí mismos, sino respecto de los otros. Esta especie de generosidad es tan fatal para el escritor, del mismo modo que le sería fatal a un hombre que quisiera hacer fortuna, ser tan honrado con los bienes de otros como con los suyos. Creo que en esto les llevo ventaja a todos. Soy un perfecto egoísta. La felicidad del hombre y de la humanidad no me interesan un pepino. Pero en cambio el problema de mi felicidad me interesa tan enormemente, que siempre que lance una novela, los otros, aunque no quieran, tendrán que interesarse en la forma como resuelven sus problemas mis personajes, que son pedazos de mí mismo. Acá los escritores viven más o menos felices. Nadie tiene problemas a no ser las pavadas de si se ha de rimir o no. En definitiva, todos viven una existencia tan tibia, que un sujeto que tiene problemas, acaba por decirse: "La Argentina es una jauja. El primero que haga un poco de psicología y de cosas extrañas, se meterá en el bolsillo a esta gente".

Creo que me expreso sinceramente y con claridad —concluye riéndose.♣

Agradecemos a Abelardo Castillo el habernos hecho conocer este reportaje de 1929, publicado en su revista *El escarabajo de oro*, a principios de los años '60.

# SEIS ESCENAS DEL CINE DE LEONARDO FAVIO

Ricardo Parodi

"Llevemos el amor del estilo hasta la manía. El filme es el tipo de obra que reclama un estilo. Es necesario un autor, una escritura. El autor escribe sobre la pantalla" (Robert Bresson).

◆ Después de dieciocho años de ausencia cinematográfica, Favio ha vuelto a filmar. Algunas de sus películas son leyenda dentro de la historia del cine nacional. Sin embargo, son pocos los trabajos escritos que se dedican a analizar su obra, a indagar cuál es el estilo y la estética particular del cine de Favio. Mientras esperamos el estreno de *Gatica* es bueno revisar lo hecho hasta ahora por quien es, sin lugar a dudas, uno de nuestros mejores directores. El estilo particular de una obra se pone de manifiesto no sólo en sus grandes rasgos sino también en los pequeños detalles. Es por ello que he elegido, en forma un tanto arbitraria, seis escenas correspondientes a cada una de las películas de Favio. Lo que cada una de ellas representa, como unidad y con respecto al resto de las tomas y escenas que integran la estructura narrativa de cada filme, facilita el acercamiento a una estética compleja, llena de sutilezas.

## Del manejo de los Tópicos a la Imagen-Pulsión

La relación de Favio con el cine comienza en 1958 cuando, como actor de reparto, interviene en *El Ángel de España*, un olvidable filme de Enrique Carreras. Un año después tendrá el papel protagónico de *El secuestrador* —película imposible de ver en la actualidad—, dirigida por Leopoldo Torre Nilsson.

Nilsson es el primer y declarado maestro de Favio. Su influencia, que se extendió hasta llegar al asesoramiento directo en alguna película, está presente en la trilogía que conforman *Crónica de un niño solo*, *Este es el romance del Aniceto* y *la Francisca, de cómo quedó trunco, comenzó la tristeza... y unas pocas cosas más*— el título más largo de la historia del cine argentino— y *El dependiente*. Estas tres películas componen lo que podemos llamar la primer etapa del cine de Favio.

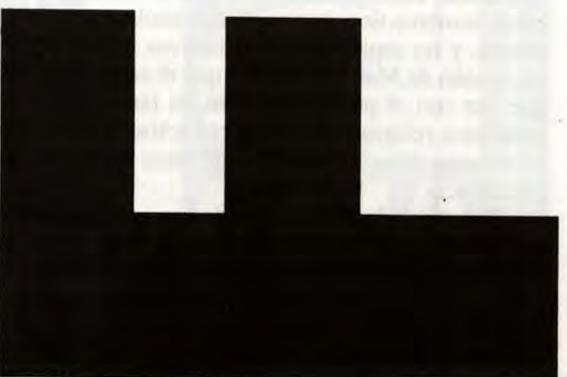
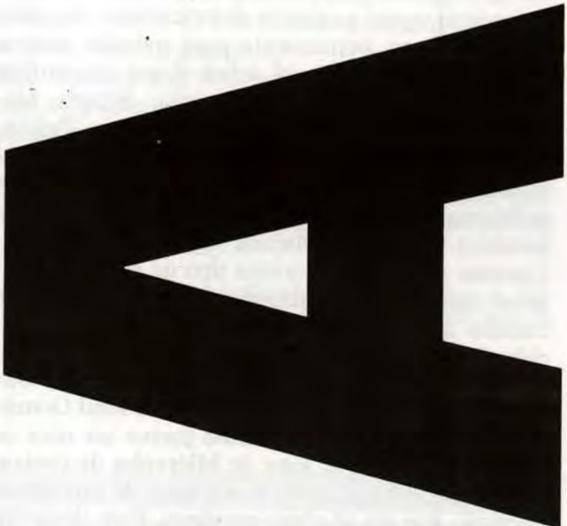
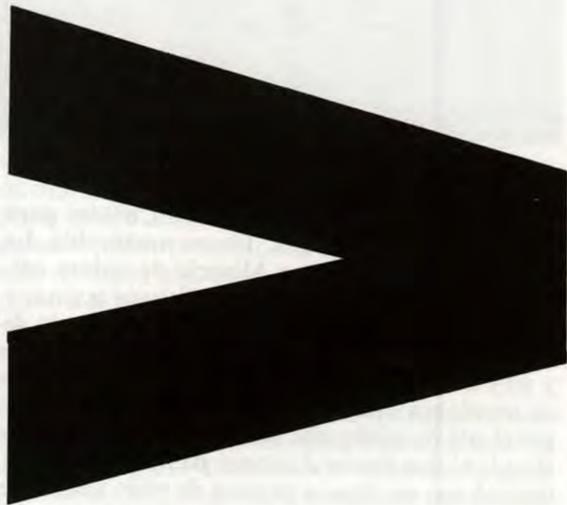
Las características de este primer período se encuentran en el particular manejo del tiempo cinematográfico y una cierta inclinación por contar pequeñas historias. Pero estas historias irrelevantes, detrás de su aparente parquedad anecdótica, han de mostrarnos una otra realidad donde lo trágico y lo horroroso se muestran en toda su magnitud apenas se quiebra la superficie de los hechos.

Se trata de presentificar un universo de contrastes, donde hay dos realidades posibles que sólo momentáneamente, en los quiebres que impone a la narración la introducción de un elemento extraño, entran en contacto. En *Crónica...* esto ocurre en la escena donde Diego Punte (el niño), que está a punto de ser llevado por un vigilante (Beto Gianola), le dice a un caballo: "Come on Baby". Esta sola frase, dicha como al pasar en pésimo inglés por un niño marginado, introduce en el relato un tópico que funciona como denuncia, deliberada o no, de la existencia de una realidad que le es ajena al personaje pero que ha sido internalizada (psíquicamente) por él. Esto es precisamente un tópico, una frase repetida sin sentido, una "imagen flotante", un lugar común circulante en lo social que hibrida el pensamiento del personaje. El tópico constituye a partir de ese momento la marca que lo social deja en él y que lo permite soportar la miseria.

Tanto la denuncia del tópico como la situación de vagabundeo del niño —a la que lo conducen sus pequeñas e inútiles fugas— son típicas del cine posneorrealista. A lo largo de toda la película las situaciones son dispersivas, no melodramáticas. Ya no se trata, como en el cine clásico preneorrealista, de un deambular en dirección a un lugar preciso. Por el contrario, el personaje de *Crónica...* simplemente "vagabundea", sin rumbo fijo, sin objeto y sin mañana.

Se ha insistido en señalar la influencia de Robert Bresson sobre el primer cine de Favio —y sobre todo en *Crónica...* Pero si bien es cierto que se acerca mucho al director de *Un condenado a muerte se escapa*, sobre todo en el manejo del ascetismo y la metafísica del azar, también es cierto que en su propio desenvolvimiento como realizador generará una estética y estilo propios que lo alejarán tanto de Bresson como del propio Torre Nilsson.

A partir del *Romance...* este estilo propio se irá



asentando, aunque conserve algunas de las preocupaciones desarrolladas en su primer filme. *El Aniceto* (Federico Luppi en su debut cinematográfico) pierde el amor de la Francisca (Elsa Daniel) a causa del deseo que lo lleva hacia Lucía (María Vaner, primer esposa de Favio y uno de los rostros más característicos y fascinantes del cine argentino de los sesenta). Tarde va a comprender que Lucía pertenece a un mundo, a una realidad distinta a la suya. La escena que produce tal revelación y preanuncia la tragedia tiene lugar cuando Aniceto intenta vender el "Cenizo", un gallo de riña, su última y más preciada posesión. Se dirige entonces, de madrugada, a la casa del prestamista del pueblo. Le abre la puerta el hijo del usurero que le hace esperar la respuesta de su padre acerca de la compra o no del gallo. Viene entonces una toma interminable y magistral donde la figura del Aniceto esperando quieto al lado de la puerta es toda la acción que podemos esperar (la toma en cuestión es un plano general en picado). Pero el tiempo de la toma es vivido como la introducción de un intervalo real en la acción. Este tiempo muerto, restado a la diégesis cinematográfica, tiene el peso suficiente como para romper el esquema narrativo al que nos tiene acostumbrados la imagen-acción del cine clásico. Allí no hay acción, sólo hay un tiempo que impone su presencia y da lugar a un pensamiento elidido. El Aniceto va a morir por mano del prestamista cuando intente recuperar su gallo. Su suerte estaba echada de antemano. La tragedia está preanunciada por la riña de gallos que se nos ha mostrado poco antes, donde el azar jugaba un papel predominante en la lucha por la vida o la muerte tanto del "Cenizo" como del Aniceto.

Sin lugar a dudas la obra maestra de este primer período es *El dependiente*. La obsesión de Favio por el manejo del tiempo cinematográfico y la precisión del encuadre llega aquí a su máxima expresión. En *El dependiente* los encuadres y la iluminación servirán para circunscribir dos ámbitos muy diferentes. Por un lado, "La ferretería de Vila" donde el Sr. Fernández (Walter Vidarte) ve transcurrir su vida con insoportable monotonía. Un día conoce a la Señora Plasini que lo hace ingresar a un mundo completamente distinto al suyo, lleno de formalidad y de locura. Ese otro ámbito, el propio patio de la casa de los Plasini, recibirá un tratamiento cinematográfico opuesto al de la ferretería.

Antes de seguir con el análisis de *El dependiente* es interesante hacer dos acotaciones. En primer lugar quiero hacer referencia al cuidado que Favio ha puesto siempre en la marcación actuarial. Varios de los actores que empleó en sus filmes han rendido bajo su dirección sus mejores trabajos cinematográficos (como en el caso de Vidarte, Nora Cullen o Rodolfo Bebán). Se puede decir que el ascetismo de la puesta en escena hallará su correlato en la férrea marcación actuarial. Suficiente prueba de esto es la personificación que hace Graciela Borges de la Srta. Plasini. El haber sido capaz de frenar los habituales excesos de histrionismo de la Borges, hasta para confirmar a Favio como un excelente director de actores (y para ganarse el eterno agradecimiento de los espectadores).

En segundo lugar, no podemos pasar por alto la influencia que Jorge Zuhair Jury tuvo sobre la totalidad de la filmografía de su hermano Leonardo. Tanto *El romance...* (basado en "El Cenizo") como *El dependiente* son cuentos originales suyos. Será coautor del libro cinematográfico de los filmes que Favio realiza en la década del setenta. Al mismo tiempo inicia él mismo su carrera como director con la notable *El fantástico mundo de María Montiel*. Zuhair Jury tiene en la actualidad terminado su segundo largometraje, que aún espera fecha de estreno.

## Hacia una representación del pueblo

Luego del fracaso comercial de sus películas, Favio se lanza, a fines de los sesenta, como cantante. Hasta 1972, año de estreno de *Juan Moreira*, su relación con el cine se limitará a tres intervenciones actoriales. Participa en el *Martín Fierro* de Torre Nilsson en 1968 y asume el papel principal en dos filmes musicales destinados a explotar la repercusión popular que habían obtenido sus canciones.

El estreno de *Juan Moreira* señala el inicio de una nueva etapa donde el éxito obtenido en la carrera de cantante no será sin consecuencias para la estética cinematográfica. Pero las características diferenciales de la segunda etapa no se agotan en la nueva relación con el público (que ahora sí lo acompaña, Moreira va a ser vista por más de un millón y medio de personas) o en la incorporación de la fotografía color. Los rasgos particulares del segundo período los podemos sintetizar en la nueva forma de representación del pueblo y, por otro lado, en la adopción de un lenguaje cinematográfico, producto de nuevas

influencias, más acorde con los códigos que el público masivo parece dispuesto a aceptar. Veremos cómo ambos elementos están indisolublemente entrelazados. En la etapa anterior el pueblo ha tenido una forma de representación que podemos catalogar de "directa". En las tres películas que componen el primer período hay una serie de pequeños personajes y pequeñas situaciones —como hemos visto— que en su global y particular conjunción orgánica remiten a un pueblo presente. En las fracturas del relato ficcional, en los pequeños detalles, se deja entrever un pueblo real, con cierta consistencia física si se quiere.

Pero como ocurre con otros realizadores latinoamericanos contemporáneos, Favio comprende que esta presentificación-representación del pueblo es insuficiente, parcial y fragmentaria; no alcanza para componer el todo que el concepto de pueblo tiende naturalmente a constituir. Es para poder dar cuenta de esa tendencia que será necesario acudir a un tipo de representación que no remita directamente a la realidad —ya que en ésta el pueblo se encuentra en un estado real de dispersión y fragmentación— sino que apunte al deseo, al anhelo constante del pueblo de constituirse como totalidad. Es necesario pasar de los relatos moleculares, que muestran la realidad fragmentaria de los pueblos del interior, a los relatos molares que, a través de los mitos populares dan cabida al deseo latente de constitución de El pueblo.

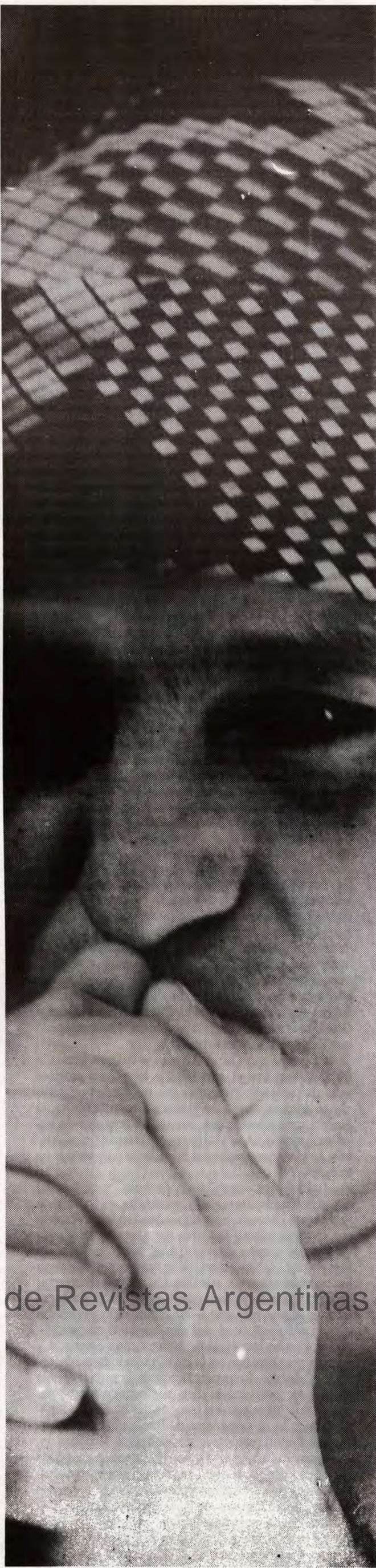
Es así como Favio pretende ahora evocar al pueblo no ya a partir de una representación orgánica directa, sino a partir de una representación metafórica aglutinante. Sus personajes se transmutan de simples seres anónimos en mitos capaces de funcionar simbólicamente. El pálido y oscuro Sr. Fernández cederá su sitio a Juan Moreira, símbolo y leyenda del gaucho-pueblo perseguido. Pero para que este tipo de representación indirecta del pueblo pueda sostenerse es necesario también transmutar el lenguaje cinematográfico para adecuarlo a la épica que toda evocación mítica supone.

Hay una toma en **Juan Moreira**, por cierto muy breve, hacia el final del filme que es ejemplo claro de esta adecuación. Es noche cerrada y se ha desatado una feroz tormenta. En pocos minutos más Moreira será traicionado por su compadre, que lo entrega a una partida militar. Entonces, por un segundo, la cámara nos muestra el cielo. El cuadro deja ver una luna llena perfecta, serena, repentinamente cruza el cuadro en diagonal descendente un rayo blanquísimo. Esta ecuación imposible entre la luna llena, la lluvia y el rayo carece del sentido necesario como para poder considerar a esa toma una representación realista. Poco importa si el efecto de irrealidad de esa toma fue buscado o no. Lo importante es que descubre el engendramiento de una estética distinta —si se quiere más compleja— en el cine de Favio.

Lo que ocurre es que toda la película —y no sólo esa toma, aunque en ella esto se haga más evidente— está trabajada en el límite del desborde estético. Una representación del pueblo a través del mito sólo parece admitir, al menos Favio, un tratamiento desmesurado, si se quiere "operístico".

La larga escena de la danza erótico-acuática entre Juan José Camero y Marina Magali en **Nazareno Cruz y el Lobo** es el resumen de estas nuevas influencias. Estamos ante un Favio preocupado por el manejo de cierta imagen (o cierto regodeo estético) que le asegure el sostenimiento de referentes representacionales masivos. Estos referentes son los que le permiten a **Nazareno...** el acceso al Gran Público. Y no cabe duda de que la fórmula le dio resultado. La idea de evocar al pueblo a través de sus mitos, característica de este período, está presente también en otro director latinoamericano: Glauber Rocha.

Rocha, sin embargo, dá desde el punto de vista político el paso que Favio no da. Es que el mito —para Rocha— no es sólo la evocación de una unidad imaginada. El mito es también el punto de detención, de cristalización del proceso paulatino de toma de conciencia del pueblo. Mientras siga creyendo en la falsa satisfacción de unidad que le dan los mitos, el pueblo no podrá luchar para conseguir dicha unidad en la realidad. No se producirá el avance del pueblo para ocupar el lugar que la historia le ha negado desde siempre (como ocurre en el final de **La edad de la tierra**, última película de Rocha). Es por ello necesario atacar al mito y a su estética, "ponerlo en trance"; para que allí donde hay mito pueda advenir un pensamiento liberador. Pero atacar la estética mítica implica romper los lazos que unen al realizador con los códigos que habitualmente maneja el público, y por lo tanto, crear un cine incomprensible para el pueblo. Se crea entonces una disyuntiva difícil de superar entre un cine verdaderamente revolucionario estéticamente —y por lo tanto políticamente subversivo—, pero reducido al consumo de unos



Fotografía Mariana Eliano

pocos, si se quiere, una "élite ilustrada". O por otro lado un cine popular o "populista" (como lo llamaba Rocha), y su carga política atenuada —ya que los códigos que el pueblo ha aprendido a consumir y descifrar son los del cine clásico, generalmente norteamericano, habitualmente reaccionario—, pero que no pierde en ningún momento su contacto con el público.

Es evidente que Favio eligió el segundo camino. Su cine no trascenderá al mito. A consecuencia de esto se produce una especie de apareamiento entre la representación (mítica) y el receptor de la representación. Al punto de que uno ya no se distingue, para el realizador, del otro. Entonces será el pueblo quien sostiene con su consumo la representación. Para Favio el pueblo es su propio público. Aún hoy parece haber en su pensamiento algo de esto cuando afirma, durante el rodaje de **Gatica**, que su película "es de la gente, es del pueblo".

### El Sueño y la Leyenda

Después del éxito clamoroso obtenido con **Moreira y Nazareno**, se estrena en 1976 **Soñar Soñar** que fue duramente atacada por la crítica y prácticamente ignorada por el público: A la distancia se nos aparece como una extraña joya dentro de la filmografía de Favio. Ya que muy pocos la han visto, será necesario hacer una pequeña síntesis argumental: A un pequeño pueblo del interior —que recuerda a los de **El romance...** y **El dependiente**— llega Mario, el "rulo" (Gianfranco Pagliaro), un mediocre artista trashumante. Allí conocerá a Carlos, alias "Charlie" (Carlos Monzón), un anónimo ordenanza municipal que hace de Mario su ídolo. Juntos se embarcan en la aventura de conquistar Buenos Aires tratando de triunfar como artistas.

Toda la película es una extraña y deliberada mezcla de Road Movie con comedia estilo italiana —incluso en un momento dado ambos personajes se ven involucrados en la filmación de una especie de "Western Spaghetti". Pero la toma que resume todo el espíritu del filme es un largo travelling, cerca del final, gracias al cual —y de manera realmente alucinante ya que parece tratarse de una imagen onírica— desfilan toda una serie de artistas circenses, malabaristas, ilusionistas mediocres, mujeres barbudas, etc. Esta atracción por lo circense y los artistas trashumantes ya se había hecho presente en **El romance...** con la llegada del circo al pueblo y la ingenua representación teatral, o en **Juan Moreira** con el equilibrista que muere frente a la iglesia —y no hay que olvidar el origen mismo de Moreira que nace como obra representada en el "Circo Criollo" de los hermanos Podestá. Pero en el caso de **Soñar Soñar** la evocación de lo circense adquiere un carácter diferente, incluso más allá del evidente homenaje. Por primera vez el referente de la representación ficcional no es un objeto circulante en lo social, un mito o una realidad, sino que la imagen es en sí misma una evocación de otra imagen-representación ficcional. ¿Acaso Pagliaro no es un émulo musical del Favio cantante? Ambos, desde el canto, son representación no del "Arte Popular" con mayúsculas, sí del arte que el pueblo consume, y por lo tanto se enlazan en la larga cadena de artistas que la toma que comentamos nos mostró.

Anteriormente habíamos comentado el cuidado de Favio en la marcación actoral. La actuación de Monzón y Pagliaro es deliberadamente "mala" en **Soñar Soñar**. ¿Con qué objeto? Precisamente el de poner de relieve que no son actores, que sólo son un cantante y un boxeador puestos a actuar. Fuera de ese incidente siguen siendo ellos mismos; esas figuras casi míticas que el público-pueblo sostiene. Esto nos muestra hasta qué punto la realidad y el mito están en el cine de Favio profundamente entrelazados. Ya no hay posibilidad de distinguir los límites de uno y otro.

Si Favio hubiera podido profundizar la vertiente abierta por **Soñar Soñar** podríamos hablar de una tercer etapa más cercana a la subversión del relato y a la autoreferencia. Sin embargo **Gatica**, por lo que sabemos de ella, parece volver sobre los mitos populares que caracterizaron la segunda etapa.

Glauber Rocha siempre se negó a aceptar que se hiciera de su figura un mito popular. Favio ha asumido, presupongo que no sin cierto goce, su propia imagen como legendaria y acaso mítica. El es una leyenda, como los artistas del circo, como Monzón y hasta como Moreira. Algunas de sus películas y muchas de sus canciones forman parte de la memoria popular. Y esto alcanza para definir a un mito, que en definitiva, de alguna manera, representa una cultura. ♣

♦Ricardo Parodi es crítico cinematográfico. Dicta cursos y seminarios especializados sobre cine.



# HERNAN OLIVA: EL VIOLIN GITANO

Gustavo Varela

◆ La vida del violinista Hernán Oliva ha sido reseñada, en general, como puesta sobre un tobogán, igual que la de tantos otros. Pero sus dedos no describen las secuencias de una vida trágica muestran como la música puede transmutar a un pequeño cuerpo en un espíritu gitano.

Se levanta, ve al Pacífico que lame la suela de Valparaíso y decide viajar del otro lado del frío. Buenos Aires lo seduce pero sus manos sólo pueden acariciar las fibras de un cuerpo aún más exótico: el violín. Escucha a Joe Venuti y a Django Reinhardt y allí, por primera vez, mastica la calentura gitana y lleva el ardor nómada de ese pueblo de su estómago a las cuerdas. Los dedos sobre el pequeño diapason de su violín debían moverse a una velocidad vertiginosa y se une al "mono" Villegas para vomitar a dúo su furia. El piano no alcanza; el alma gitana necesita que las manos estén fundidas en la vibración de sus músculos y no en el frío del nácar. Hernán Oliva ya era un ser errante y no quería nada de peso que lo atase a un domicilio fijo.

Se encuentra con Oscar Alemán y forman juntos la Casino Jazz. Era el año 1941 y la música caliente salía desde Radio Belgrano con un ritmo que parecía un tren expreso. Las grabaciones, una mujer, el dinero, son anzuelos que atrapan su errancia tan solo unos pocos años y algunas diferencias con Alemán lo ponen nuevamente en la calle para seguir en tránsito.

En 1945 forma los "Cotton Pickers" y conoce al maestro Nascha Beregosky, violinista de la Escuela Superior de Moscú. Este había quedado sorprendido por el virtuosismo de Oliva para tocar jazz con el violín y le enseña al gitano a encarnar a Bach o a Stravinsky. A esa altura Oliva ya no podía repetir las mismas notas en una canción y cada interpretación andaba siempre por caminos distintos. La aventura de improvisar arriba del violín se le iba contagiando a su vida y el mañana quedaba suspendido en los dibujos que el arco hacía en cada escenario y que sus pies repetían en la calle, cuando la madrugada estaba ebria. La presentación de esa noche había terminado y alguien le dice que cuando tocó "Nubes" había mezclado los sonidos del blues con algunas armonías de una sonata de Bach; imagina a Nascha y a Venuti juntos y le responde que "tocar es soñar despierto". Y es que el violín tiene esa magia de viajar por arriba de sus cuerdas sin detenerse, cruzando dos siglos en diez compases cuando los dedos de Oliva eran capaces de poner en contacto al dios barroco con la melodía negra del esclavo.

Dirige la orquesta de Jazz de la Richmond por algún tiempo y a pesar de que el rock empieza a invadirlo todo, sigue buscando en su violín aquella melodía

gitana que alguna vez había escuchado y que sus dedos noche a noche trataban de descifrar. Era necesario para ello un ritmo sostenido, una especie de marcapasos que le diese el mismo tiempo con el que respiraba su violín; forma su propio quinteto y allí se encuentra con "Chachy" Zaragosa, un guitarrista que le garantiza la confianza de ese ritmo buscado para que su cuello pueda seguir soportando el peso de un instrumento que lo despegaba del suelo. La primera vez que tocaron juntos casi no se conocían y tuvieron que reconocerse por el estuche de los instrumentos en las puertas de un local en Lomas de Zamora, donde dieron su primer recital. El quinteto se iba consolidando cada vez más y llegan a grabar su primer disco en el sello Redondel. Para Oliva entrar a un estudio significaba tocar varias veces un mismo tema y siempre ejecutarlo distinto. Cada toma era una versión diferente y era muy difícil elegir la mejor.

Cuando se subía al escenario, nunca se sabía lo que iba a tocar; a veces volvía a repetir la melodía de un tema que ya habían tocado y entonces Zaragosa se encargaba de avisarle y, sobre la marcha, se montaba al nuevo tema sin detenerse, improvisando un puente imposible. Al olvido lo enfrentaba en cuatro cuerdas porque "el violín es mágico y todo lo tiene que inventar el intérprete". A la memoria se la iba bebiendo con hielo y eso lo divertía, pero una noche se asustó cuando le vio una mueca de muerte, al dejarse olvidado su violín en un taxi.

Cuando graban el tercer disco Oliva ya empezaba a deambular por las calles de San Telmo: deja en la pasta una improvisación a la que llamó "Tristezas del Plata" y que nunca más pudo volver a tocar.

Las noches en el "Santa María del Buen Ayre" fueron las del pacto con un sector del público que disfrutaba con sus improvisaciones y con los sonidos nuevos que le iba encontrando al violín.

En la primera de aquellas noches, cuando el público aún permanecía distante y frío ante el sonido caliente de las cuerdas del quinteto, el destino quiere que a los dos guitarristas se le rompa una cuerda al mismo tiempo y deban dejar la actuación por unos minutos. La gente se impacientaba y Oliva tranquilo, se acerca al micrófono y anuncia la Sonata N° 26 de Vivaldi. Toca con una capacidad increíble y hace que todos los que allí estaban se pongan de pie para aplaudirlo por varios minutos; el ruido de esos aplausos impidió que se escuche lo que Oliva alcanzó a decirle a Zaragosa: "¡Te imaginás si les digo que la sonata 26 no existe y que esto que toqué lo acabo de improvisar, se mueren!"

Las actuaciones con el quinteto duraron más de diez años; hasta la década del ochenta los trabajos no abundaban pero le permitían mantenerse. De allí en más la cosa se le puso más difícil y anduvo peregrinando por los bares de San Telmo "trabajando por la propina o el whisky". El violín ya había hecho lo suyo: Oliva era definitivamente un gitano.

Mientras tanto el alcohol le seguía tallando las sienes y de sus dedos salían notas de tango en "El viejo almacén". Salía de allí a la madrugada, apurado, y se internaba en un bar de la zona a ver como estacionaban los coches o a tocar Rosa Madreselva si algún distraído se lo pedía a cambio de un cobre.

Los años le caían encima y de tanto andar apurado con su violín, se cansó. El frío de la noche se filtraba igual por debajo de su sobretodo y ese invierno de 1988 lo hacía cada vez más lento, con un sueño en una mano y el violín en la otra. Recuerda la primera formación de su quinteto y decide llamarlos. Busca a un amigo y le pide un espacio para tocar el próximo viernes en su programa de televisión. No había lugar; el programa ya estaba armado y le proponen la semana siguiente. No podía ser dentro de siete días; a esa altura eran una eternidad. Oliva insiste: tenía que ser ese viernes. Su amigo accede y se presentan en la trasnoche a tocar un par de temas. Fue su última presentación en público.

De regreso, en Palermo, se cayó en la calle abrazando con su mano derecha el violín. Murió antes de llegar a su casa, apurado, como siempre. El sueño que tenía en la otra mano lo dejó en el aire, sosteniendo las notas de "Confesando", el último tema que el violín usó para improvisar su vida. ♣

#### Discografía de Hernán Oliva

"Quinteto Hernán Oliva"  
 "El paso del tigre"  
 "Me vuelves loco"  
 "El mundo espera la salida del sol"  
 "El violín del Jazz"  
 "De siempre y para siempre" (Recopilación)  
 "Nieblas del Riachuelo" (Tango)

Todas las grabaciones con el quinteto fueron editadas por el sello Redondel. Participa además en las grabaciones de Oscar Alemán realizadas entre los años 1941-43.

En la actualidad se está recopilando material inédito para hacer un nuevo disco.

## ASTOR PIAZZOLLA: ENTRE EL DIABLO Y EL ANGEL Gustavo Varela

◆ Como si fuese una excusa del cielo para librar su batalla Piazzolla ve al diablo y el diablo a través de sus ojos espía su próxima víctima y acomoda lentamente sus ropas sobre la partitura. La aorta de Bs.As. se lastima, se obtura, derrama un líquido tibio que impresiona al tacto y entonces lo que antes era rumor ahora es el gemido de notas disonantes que describen y petrifican al fantasma que ronda la ciudad negra. Mientras tanto la estrategia del ángel es tornarse en falanges y aprisionar un cuerpo que grita en teclas sobre las piernas.

El ángel es eterno presente, el diablo el margen y Piazzolla un obsesivo que intenta armonizarlos.

Cada párrafo de su música dispone el sitio que da cabida a estas dos figuras, que de la abstracción de imaginarlas rondando por Bs.As. él las hace tango, las escribe en música ignea y ellas juegan su partida en cada compás que él pueda inventar.

Y el ángel y el diablo hacen que Piazzolla logre filtrar su tensión descubriendo la fisura que el ritmo del tango sostenía en su raíz y que lo hacía un sentimiento petrificado para una ciudad que aceleraba su ritmo. Se encuentra entonces con dos universos. El primero es el del acorde: bastaba con uno solo para abrir el destino de infinitas melodías y encontrarle a una sola escala miles de rostros distintos. Así es que permanece varios compases sobre un mismo peldaño y aunque parezca que el viaje continúa, que se va por otro camino, por otro acorde, siempre se estuvo en el mismo sitio. Esta estructura era impensable para el tango clásico pues sus melodías se edificaban con el apoyo incondicional de acordes que variaban constantemente. Piazzolla se detiene en uno de ellos y el ángel le muestra la variedad que implica toda permanencia; parado tan solo en un "La menor" le hace hablar de la libertad del tango en la voz de cada uno de los instrumentos.

El diablo viene entonces a ofrecer sus armas, a combatir contra la seguridad de una única textura tonal y ofrece la caída en semitonos; del La al La bemol y de allí al Sol y a su bemol y el diablo que diagrama una ruta que solamente el contrabajo, su representante más dilecto en la vieja orquesta, se atrevía a trazar. Piazzolla traslada la melodía de una gruesa bordona a las teclas de su bandoneón. Allí el tango muestra su desenfado de ser también disonancia y toma para sí el vértigo que hasta entonces no tenía.

Dos universos que posibilitan una música que se espeja en el asfalto de Bs.As. y que muestran al "gordo" Troilo armando las líneas del dolor desde su orquesta y a Piazzolla con un cuchillo, perforándole el tórax al tango porque siente que se infarta.

La discusión se enfrasca entonces en la dogmática de una definición: quienes lo aceptan se van con él hasta el límite donde la forma del dos por cuatro tiende a diluirse: los otros, los que lo miran como hereje, se quedan apareados con un tiempo pretérito que edifica ruinas y ponen su lágrima en formol para que no se les pudra. Por eso Piazzolla necesita del puerto, porque es el escape de un alma sitiada, porque la quietud de un tango que se acaba le enlaza el cuello para asfixiarlo y él, a la vez que grita se espanta y no aguanta la carga de llevar entre sus manos el corazón de una ciudad por el mundo. Se vuelve entonces un sediento que disimula su ira detrás de un atril.

Hoy murió Astor Piazzolla; su muerte no es un éxito sino un fracaso. No es el tiempo de brindarle aplausos retroactivos ni colgarse de su nombre para dar muestras de que se es distinto al resto. Sus dedos se encargaron de triturar cada centímetro de este suelo en la voluntad de salvar una vida agonizante como la del tango, esa memoria porteña lacerada de cordura, de nostalgia, de fatiga. Queda su música y en ella la certeza de que el diablo y el ángel de Buenos Aires todavía están libres y dispuestos a engañar en acordes al próximo desprevenido que intente atraparlos.

Hoy murió Astor Piazzolla; es probable que su rostro aún conserve el mismo gesto tenso de su música, ese gesto que sólo se tiene cuando el alma está dispuesta a ser conjugada únicamente en presente; y es que la tensión en estos tiempos de quietud siempre se la escribe al margen de la hoja, pues allí conserva su grado de incorregible y no atenta contra la rectitud de los renglones donde el tango aún lleva puesto un ridículo peluquín. ♣

◆Gustavo Varela es profesor de filosofía en la Universidad de Buenos Aires. Es, además, músico.



## RADIO ARGENTINA Horacio González

◆ Pasan los tiempos pero los locutores no pasan de moda. Siempre hay un locutor en nuestras vidas. Quizás nosotros somos también locutores. En el sentido más estricto, locutor es una expresión que reservamos sobre todo para el que habla por radio. O para el que transmite un acto barrial, o un acto oficial. Que también puede ser transmitido por radio. Pero el casi excluyente uso radial de la expresión (si es de televisión es menester aclarar, "locutor de televisión") no debe llevarnos a ignorar la remotísima figura del lector de textos ante una audiencia, figura griega, figura medieval, antigua figura, en fin, que pervive en los voceros o portavoces de los presidentes.

Aún así, si escuchamos a un locutor, es de un hecho radiofónico que estamos participando. Estamos escuchando una voz en general anónima, modelada para ejercer un acto comunicativo. Una voz entrenada en leer textos, artísticamente colocada, que elude la circunstancia de la conversación cotidiana. En esta última, las voces no exigen definición o pulcritud. No tienen porque entonar, remarcar o insinuar. Cuando las voces adquieren altura o intención, solemnidad o unción, énfasis estatal o cordialidad social, nos entregan entonces el inmortal teatro de la voz hablada. Nunca hay cotidianeidad de la voz. Por el contrario, hay voces con carisma. Pero este hecho fundamental sólo los locutores consiguen hacerlo un temible instrumento de trabajo.

No se ha mostrado lo suficiente que el uso artificial de la voz en los mensajes habituales de la radiofonía

y afines, contiene un irremediable ingrediente carismático. Decir textos no teatrales —textos con avisos comerciales, informativos y otros semejantes— pero decirlos con disposición de locutor, es un hecho sutilmente carismático. Vemos una aureola, un ungimiento que llama a un comportamiento más eufórico a nuestro espíritu, vemos una acentuación un tanto mística en las cosas cuando algunos textos que acompañan nuestra vida, Forest 444, aceite bueno y barato, Odol Pregunta, La Oral Deportiva y otros enunciados de igualmente tierna banalidad, son leídos en nuestra presencia. He allí la clave. Nuestra presencia es tan imprescindible cuanto más pulverizada es la invisibilidad del radioescucha. Estamos presentes sin ser vistos. Existe una metafísica de la ausencia en el mundo radiofónico —el de la voz del locutor y el oído imaginario del público— lo que lleva al barroquismo de la voz, a su uso declamativo o intimista, susurrante o plétórico. El teatro de titeres de la voz hace del locutor un hechicero de las notas vocales que lee escrituras insignificantes. Lo que importa es que alguien las lee. Que los textos por fin tengan Voz.

Porque el locutor presenta, anuncia, pasa los comerciales, informa, empalma una situación con otra totalmente heterogénea a fin de que no haya "baches". Es decir, él viene a llenar con sus palabras la continuidad de nuestras vidas e historias. Es nuestra propia vida en off, es la idea misma de que no podemos ser silencio o vacío. Estamos dichos en off. Las voces invisibles y atemporales del mundo hablan para nosotros porque también han sido infinitamente habladas. Y cuando hablamos, lo que se escucha de nosotros ya ha sido archivado en la Galería de Textos cuyo bibliotecario puede ser un Locutor Oficial. Sin embargo, la posibilidad de resistir a los locutores son muchas. Una desordenada conversación entre amigos —o enemigos— donde los principales párrafos se superpongan y se pierdan. La ronquera sorpresiva y acatarrada en el momento que el texto debe rematar con su slogan esclarecedor. La voz que huye atropellando su propia dicción, como ciertas interpretaciones de Marlon Brando, que unen la perfecta pronunciación con un ronroneo amenazante en el que los idiomas muestran su condición agravante o infernal. Hay muchas otras posibilidades. Pero esencialmente, la resistencia se ejerce cuando reconocemos que la comunicación se comienza a dar en la destrucción de la voz y no en su prestancia. El locutor, si se quiere, es superior al comunicador, especie moderna que lo hereda y refuta. Pero el comunicador (puede agregarse: "social") ya no tiene a su favor la representación de la voz, el carisma del "modo de decir". La voz sin imagen es el vínculo más primitivo. Alguien se asombró por las civilizaciones que mantienen televisores encendidos sin nadie que los vea. La radio en cambio vive en la gloria de poder estar en funcionamiento sin que nadie escuche. Igual formará parte del ambiente sonoro, pues las voces no se ven. Son verdaderamente políticas, no tienen cuerpo. Pero permiten el ejercicio de la representación y al mismo tiempo, recuerdan que una forma del poder no surge apenas del texto sino de su pronunciación.

Siguiendo los itinerarios de la radio argentina, podemos ver en el mapa de los locutores y las locuciones, el territorio posible de algunas vidas políticas. Que un actor o una actriz se entregue a la política es un hecho conocido y hoy totalmente previsible. Que lo haga un locutor nos introduce al verdadero dilema de la política, que a veces —no pocas veces— es la extensión inverosímil de la voz, en forma de tragedia, crimen o arenga. El pathos de la voz nos lleva, argentinos, al caudal sonoro donde tropezamos con el nombre de Héctor Larrea, Cacho Fontana, Antonio Carrizo, Juan C. Rousselot, Guerrero Marthineitz, Juan C. Mareco y otros que ya hay que descifrar en el laborioso recuerdo, como Julio César Barton, o contrario sensu, en los que ahora en la cúspide de su carrera, como Tinelli, supieron iniciar lo suyo leyendo la formación de Lanús y de Nueva Chicago, al caer una tarde cualquiera en el programa de José María Muñoz.

No hay palabras desperdiciables en la vida del Locutor. El nombre de un jarabe o los integrantes del Primer Equipo de éste o aquél club, se pronuncian frente a la memoria y el tiempo. Todos los nombres pasan, pero la inflexión de las voces no pasa, quedan esculpidas. Se alojan en nosotros. Es a nosotros que nos leen. Es de nosotros que hablan. Nunca es tarde para cerrar los oídos al Locutor. En su pronunciada inocencia, ellos emiten el léxico del poder. Que como las voces, o como la ópera, no existe si no existiera la pura impostación. ♣

◆Horacio González es sociólogo, ensayista y profesor de filosofía social en la Universidad de Buenos Aires. Próximamente se editarán sus libros *La ética picaresca*, y *La realidad satírica: 12 hipótesis sobre Página/12*.



**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. Lo bueno, si viejo, dos veces.**

**Acaso el hombre sudamericano también quiere ser hermoso y entonces, ¿qué ideal de belleza se propone?**

No cabe duda de que el criollo suspira por la hermosura o, por lo menos, aspira a ser bien parecido, bien peinado y bien vestido. En pocos países del mundo se pueden observar corbatas mejor armonizadas con la camisa y el saco, zapatos elegidos con más cuidado y medias mejor adaptadas al pañuelo. "Los muchachos de antes no usaban gomina." Los muchachos de hoy no solamente usan gomina sino que usan y abusan de cremas, masajes, baños faciales, casi como las mujeres. Un "instituto de belleza" para los hombres tendría grandes probabilidades de éxito.

Esos serían los rasgos femeninos de la belleza masculina sudamericana. El rasgo más masculino lo constituye el bigote. Cuando uno llega de Europa su primera exclamación es: ¡Caramba! ¡Cuántos bigotes! Pero... pero... el sudamericano es muy pícaro y calculador en lo concerniente a su bigote: él lo usa porque sabe que así gusta a las "chicas". El bigote es un adorno destinado a conmovir al sexo bello, es una coquetería que se asemeja mucho a la coquetería femenina.

**El criollo no perdió su "hombria"**

En estas circunstancias surgen algunas preguntas de enorme importancia. ¿Acaso el sudamericano no se volvió demasiado afeminado? ¿Acaso esas apariencias no son actitudes accidentales que no corresponden a una realidad psíquica espiritual? Sería muy superficial fundar una acusación tan grave sobre la base de hechos tan secundarios y, examinando con más cuidado el problema, veremos todo lo contrario: el criollo no perdió nada de su hereditaria valentía y audacia españolas; tiene el sentido del honor propio de los hombres y, lo que a lo mejor es lo más importante, no carece de cierta severidad espiritual que constituye la diferencia básica entre el alma masculina y el alma femenina. Así que lo más justo sería decir que el criollo, permaneciendo en el fondo de su alma hombre cien por cien, demuestra cierta tendencia a afeminarse en su modo de ser, de vestirse, de hablar... que su "modo de ser" social es más femenino que él.

Parecería que aquí la mujer logró imponer sus gustos, sus sutilezas, sus debilidades en todo lo que forma el "modo de ser" del hombre, es decir, su modo de exteriorizarse. Por ejemplo, el criollo es muy valiente cuando esa valentía hay que demostrarla en una pelea, pero cae en la cobardía absoluta cuando hay que hacer una advertencia desagradable a un amigo; será atrevido y hasta rudo si fuera necesario en los negocios o en la política, pero al mismo tiempo su conversación es suave, su trato dulce y pasivo, su corbata coqueta y su sensibilidad muy a menudo exagerada. Lo más fácil de observar en cada país es quién ha dominado la cultura: si el hombre o la mujer. Hay países donde la ley del hombre domina tanto en la moral sexual como en las formas de convivencia sexual, donde hasta los chistes de las mujeres son "masculinos", pero América del Sur está conquistada por la mujer. ¡Y eso a pesar de que ellas son tan esclavas del hombre, de que se adaptan tanto a sus gustos y caprichos! ¡Mientras cada una separadamente no es nada más que "flor", "niña", todas ellas en conjunto, a pesar de su aparente debilidad y timidez lograron la conquista del continente!

**Cuando quiere conquistar a una mujer...**

Esto se ve justamente en el modo en que el hombre de

aquí encara su propio ideal de belleza. El hombre no necesita mirarse en los ojos femeninos para comprobar su hermosura y tampoco ésta es únicamente sexual... Cuando un hombre quiere conquistar a una mujer tiene dos caminos a elegir: puede tratar de conseguir sus favores haciéndose agradable, adaptándose a sus exigencias o, por el contrario, puede imponer la ley de su propia naturaleza. Ahora, un hombre en verdad enamorado de su belleza masculina, más bien es capaz de sufrir una derrota antes que resignar sus ciertas dotes naturales: nunca, por ejemplo, un hombre así va a hacer concesiones a la mezquindad femenina, porque aunque de ese modo él logre a la mujer, pierde al mismo tiempo su propia belleza. Mas para muchos sudamericanos las mujeres parecen constituir un fin en sí; cuanto más gusta a las mujeres, tanto más hermoso es; cuantas más mujeres logró conseguir, tanto más gozó de la vida; y si de pronto las mujeres exigiesen que los hombres se pintasen la nariz de verde, ellos encantados se pintarían la nariz de verde... Aquí no solamente la mujer vive casi únicamente para el hombre, prescindiendo de su propia personalidad, también el hombre muy a menudo no vive para sí mismo, sino para la mujer.

¿De dónde proviene esa debilidad psíquica del hombre y por qué en Europa el sexo fuerte siente mejor su fuerza y se aprovecha más de ella?

**La propia poesía masculina**

En América del Sur el hombre y sobre todo el muchacho, se encuentra solo frente a las mujeres. La belleza masculina, el hábito masculino, los mitos y las formas de convivencia masculinos se forman entre los hombres. Son el compañerismo, la confianza de camaradas en los clubes, las asociaciones dentro de la clase de actuación y diversiones gremiales, los que crean aquella específica belleza del hombre. Los muchachos en el colegio se forman sus propios mitos, sus costumbres, hasta su propio lenguaje, y son tan fieles a ese estilo suyo que ninguno de ellos lo traicionaría ni por la más hermosa mujer. Del mismo modo, en el ejército los hombres se crean su propio mundo, del cual a veces se enamoran profundamente. Y, entonces, la mujer deja de ser para ellos la única fuente del amor y de la belleza: un marinero siente su propia belleza y su fuerza tanto a través de los labios femeninos como a través de su acorazado, de sus canciones y de su uniforme; a través de todo eso que se llama la "marina". Esta propia poesía masculina le ayuda mucho a resistir al encanto erótico de las hijas de Eva, a dominarlo y a oponer a él su propio encanto.

Cuando un joven sudamericano entra en estas grandes instituciones gremiales, como el ejército o la armada, dotados de tradición y estilo, se presta muy bien a sus exigencias espirituales. Pero en la vida civil la convivencia de los hombres entre sí resulta algo pobre e ineficaz. Es curioso comparar, por ejemplo, el ambiente de la joven literatura aquí y en Europa. Los jóvenes artistas sudamericanos andan con preferencia solos, se juntan poco y en general demuestran poca inclinación a "excitarse por sí mismos". En las capitales europeas los jóvenes tienen su café, "bar" o restaurante, donde se embriagan tanto con las bebidas, como con chistes, extravagancias verbales, combates ideológicos. Esos jóvenes tienen su propio estilo y lenguaje, igual que los colegiales, y ya antes de "formarse" como escritores, gozan mucho de esa belleza que se crearon entre sí. Un hombre, formado en tal escuela, lleva para toda su vida un capital de santa locura que lo

**Nuestro drama erótico  
EL HOMBRE SUDAMERICANO Y SU IDEAL DE BELLEZA**

**Jorge Alejandro (Witold Gombrowicz)**

defiende contra la tristeza, el cinismo y el aburrimiento. ¿Por qué en América del Sur no ocurre lo mismo? ¿Por qué aquí la mujer tapa al hombre todo, hasta tal punto que lo convirtió en su esclavo?

**Falta "estilo masculino"**

Es un "circulus viciosus". El joven sudamericano se junta poco con sus compañeros y lo hace de modo superficial, porque lo que necesita, antes que nada psíquica y físicamente, es la mujer. Preocupado por su capital problema no tiene ganas de entrar de lleno en otras realidades de la vida. Todo lo demás es secundario; él cree —y esto es muy natural a su edad— que pierde el tiempo cuando no está "afilando" a una "chica". Pero la convivencia gremial de los hombres, menos desarrollada que en Europa no se impone por sí misma. Así que, preocupado por la mujer, no se junta con los hombres; y justamente por eso, cuando tiene que afrontar a una mujer se encuentra en posición inferior, le falta ese "estilo masculino" que los hombres se forman entre sí. El no quiere tanto encantarla por su propia belleza como conseguir la belleza de ella. No la domina, sino que se deja dominar por ella. La necesita y por eso debe adaptarse: mientras el joven europeo va a decir a su compañera con autoridad y energía: "¡iremos al cine!", el sudamericano dirá: "¡qué te parece, querida, si vamos al cine". El europeo tratará de conseguir a la chica luciendo su belleza masculina, su voluntad, su energía, su fuerza. El criollo tratará más bien de satisfacer los deseos de ella, de serle agradable. El europeo no temerá tanto perder a la mujer porque toda la poesía de su vida no se reduce a ella; el criollo, cuando pierde a "su chica" está condenado a la soledad y no le queda otro remedio que sentarse en un café y cambiar chistes con amigos que no siempre son amigos de verdad.

Así sería... más o menos si nos obstinásemos en pintar a la América en negros colores, elogiando a la vieja, a la más madura Europa. No hay que olvidar ni por un momento que todo lo que decimos tiene que ser necesariamente un esquema, injusto y exagerado como todo esquema de esa índole. Europa muy a menudo resulta tan bruta, tan chata, tan viciosa y execrable, que la joven y fresca América en realidad, no tiene mucho que envidiarle. En todo caso creemos que son justificadas las principales tesis de esta nota: que el criollo cuida su belleza casi tanto como las mujeres, es decir de modo algo afeminado; que por falta de convivencia con los hombres carece hasta cierto punto de lo que podríamos llamar el "estilo masculino", y no siempre sabe exteriorizar su natural virilidad en el trato con las mujeres; y que, aunque siente profundamente la belleza y el encanto de la mujer, todavía no llegó a sentir su propia belleza.

Este artículo fue publicado en la revista *Viva 100 años* (1945).

# PARA NOSOTROS HAY UNA SOLA OPINION QUE CUENTA

Muchos sectores tienen poder en nuestro país (a veces nos parece que algunos tienen demasiado), pero a nosotros nos interesa sólo uno: el suyo. Por eso hacía falta una revista como *Quinto Poder*. Queremos mostrar la opinión de la gente acerca de todo lo que nos pasa. Desde la pena de muerte hasta el aborto. Desde los servicios públicos hasta los personajes públicos. Y también, por qué no, su impresión sobre los productos que están en el mercado. Ud. tiene poder, el Quinto Poder. Nuestra principal herramienta de trabajo serán las encuestas. Están pasando muchas cosas, para bien o para mal, y es Ud. quien debe juzgarlas; el que debe hacer oír su opinión. Por otro lado, vamos a controlar los productos que Ud. consume todos los días. Porque Ud. tiene derecho a saber. A saber la verdad sobre lo que compra, lo que come... en fin, todo lo que consume. Para que Ud. elija, con conocimiento de causa, el que le parezca más conveniente. Pero ¿quién es el "usted" al que nos dirigimos? Somos todos. Por supuesto, todos los que estamos preocupados. Por nuestras vidas, por el mundo, por lo que nos rodea. O sea, todos los que están dispuestos a hacerse oír. Y también a escuchar. *Quinto Poder* quiere reflejar el único punto de vista que realmente importa. El que está en el origen y en las consecuencias de todo lo que nos pasa como país: el suyo.

**QUINTO 5 Poder**  
E S S U Y O

Pídalo en su quiosco  
*Quinto Poder* • Perú 590 3º  
Tel. y fax: 331-7446 / 343-1967 • Capital Federal

## LA LETRA A

informe:  
**EL ANARQUISMO Y  
LAS SOCIEDADES  
CONTEMPORANEAS**  
LA SOCIEDAD AUTONOMA,  
por Cornelius Castoriadis  
CAEN DESDE ALTURAS  
INCONCEBIBLES,  
por Félix de Azúa  
**CONTRA LA DEMOCRACIA,**  
por Agustín García Calvo  
**POR UN PODER POLITICO  
LIBERTARIO,**  
por Tomás Ibañez

Además:  
Sade, Sargento del Sexo, por Michel Foucault; entrevista a René Lourau; Jim Morrison por Martín Hopenhayn



**BLANCO  
Y  
NEGRO**

VIDEO CLUB

Clásicos  
Novedades  
Infantiles

Uriarte 1901  
Tel. 775-2633

## Editorial Altamira



### Michel Foucault

#### Genealogía del racismo

Prólogo de Tomás Abraham  
Primera edición en español del curso dictado en el *College de France* durante 1976 \$ 12

#### La vida de los hombres infames

Prólogo de Fernando Savater  
Traducción y selección de Fernando Alvarez-Uría y Julia Varela. En coedición con Ediciones La Piqueta \$ 15

#### En preparación

#### Horacio González La ética picaresca

*Pretexto y tragedia en el origen de la política*

#### Murray Bookchin Ecología de la libertad

*La emergencia y la disolución de la jerarquía*

Corrientes 1134, Capital Federal  
Tel 35 72 85 Fax 35 22 32

## NO HAY DERECHO Nº 7

APARECE EN SEPTIEMBRE

ESCRIBEN:  
ENRIQUE MARÍ  
CORNELIUS CASTORIADIS  
PAUL RIGOEUR  
HORACIO GONZÁLEZ  
MALAMUD GOTI  
ROBERTO BERGALLI  
FRANZ KAFKA

TEMAS:  
GUERRA AL NARCOTRÁFICO  
ABOLICIONISMO PENAL Y FEMENINO  
LA CORTE DE MENEM  
CONTROL SOCIAL A LA EUROPEA  
CARTOGRAFÍA DEL RECLAMO  
CRÍTICA DESTRUCTIVA

## Librería Juan Blaton

Florida 681/85 local 10

Tel. 325-7139

Casilla de Correo 1481

1000 Buenos Aires



## EL OJO MOCHO Nº 2

¿Se acabó

la crítica cultural?

David Viñas	Horacio González
Héctor Schmucler	Eduardo Rinesi
Néstor Perlongher	Christian Ferrer
René Lourau	Guillermo Korn
Marcela Borinsky	Estela Schindel

etc.



Nº 2 NOVIEMBRE / DICIEMBRE

Harold Bloom: La religión norteamericana

Michel Serres: Entrevista

Diálogo inédito entre Michel Foucault y Alan Badiou

Félix de Azúa: Baudelaire y el artista de la ciudad moderna

El ojo clínico en las fotografías de Anatole Sadernan

Literatura y filosofía: Rodolfo Fogwill-Alberto Laiseca-César Aira-  
Abelardo Castillo-Michel Tournier

Dossier sobre Francis Fukuyama: Martin Caparrós-Christian Ferrer-  
Jaime Plager-Francois Ewald-Tomás Abraham

Rainer Werner Fassbinder por Wim Wenders-Volker Schlöndorff-  
Rodrigo Tarruella

Billie Holliday, un homenaje.