



revista del ensayo negro

A. ABOS
G. VARELA
P. ABRAHAM
F. DE AZUA
J. BERGER
J. RIVERA
H. SCHMUCLER
M. FOUCAULT
H. VON KLEIST

DIRECTOR
TOMAS
ABRAHAM

10

Noviembre
Diciembre
de 1994
\$7

**LA ULTIMA
ENTREVISTA
DE FOUCAULT**

**EL BLANCO
Y NEGRO DE
ANNEMARIE
HEINRICH**

**LA LEYENDA
DE SLEEPY
JOHN ESTES**



argentinas | www.ahira.com



revista del ensayo negro

DIRECTOR
Tomás Abraham

DIRECTOR ADJUNTO
Christian Ferrer

DIRECCION DE ARTE
Sandra Monteagudo
Juan Marcos Ventura

ESCRIBEN EN ESTE NUMERO

Alvaro Abós
Gustavo Varela
Héctor Schmucler
Pedro Abraham
Félix de Azúa
Jorge Rivera

TRADUCCIONES
Claudia Oxman

COLABORARON
Horacio Tarkus

EDITOR
FUCAF

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

NUMEROS ATRASADOS
381-9305
Lunes a Viernes de 9 a 14 hs.

DISEÑO Y PRODUCCION GRAFICA
PESCADAS
804-8507

REGISTRO DE LA PROPIEDAD INTELECTUAL
286736

IMPRESION
COGTAL
Rivadavia 767
342-3693/3686/2015

DISTRIBUCION
Trapacs: Balcarce 458 • 345-0411

DISTRIBUCION EN URUGUAY
A la vista S. A. : Paraná 750
Montevideo • (059) 92-0723/4117

FOTO DE TAPA
Nélida Lobato

FOTO DE CONTRATAPA
Lopez Lagar y Amalia Bence



Annemarie Heinrich, foto de Wilensky - 1928

INDICE

Editorial 1

BLUES

Pedro Abraham/Sleepy John Estes 2
Gustavo Varela/Champion Jack Dupree 6

PENSAMIENTO

Héctor Schmucler/H. A. Murena 8
Alvaro Abós/Las tres muertes de Paul Nizan 10
Jorge Rivera/Historia indiscreta de la edición argentina 13
Entrevista a Michel Foucault/20 de enero de 1984 16

ESTETICA

Félix de Azúa /Aullidos de agonía 22
John Berger/Zona Erógena 24

AMOR

Heinrich von Kleist /La muerte de un poeta 26

COSAS VENCIDAS

Ken Hamilton/Rock n' roll: ¿Música o locura? 32

órico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

TODAS LAS FOTOS DE ESTE NUMERO
SON DE ANNEMARIE HEINRICH

10

Tomás Abraham

Hay dos aspectos que llamaron mi atención cuando conocí a Annemarie Heinrich y cuando veo sus fotos. La fotografía es para ella un trabajo, una profesión, un medio de vida. Desde este punto de vista recomienda saber de todo, no puede haber pedido de un cliente que no pueda ser satisfecho. Es necesario diversificarse porque el mercado no es grande y porque -como lo admite Annemarie- en este país nunca se sabe lo que puede pasar. Y a ella le pasó casi de todo, hasta lo peor.

Por otro lado existe la fotografía para exposiciones que distingue de las comerciales y yo no. Las fotos que hizo de artistas del mundo del gran espectáculo son encargos de clientes y al mismo tiempo obras de arte. Es el caso de su Mirtha Legrand, de Tita Merello, Carmen Amaya, Tilda Tamar, Eva Duarte. Hace muy bellas a las mujeres, resalta su piel, descubre sus senos, las curvas, el cuerpo desnudo que sale de las sombras, las sombras de Annemarie.

Sus mujeres tienen, además, ojos. ¿Qué miran? ¿Por qué no sonríen y coquetean como en el escenario? ¿Qué les pide para lograr ese gesto solitario en un camarín cerrado?

Si la hubiera visto trabajar aunque fuere en uno solo de sus retratos, quizás comprendería algo. Haber presenciado el tiempo de una toma, la posición sugerida, las observaciones, y, fundamentalmente, adivinar qué piensa cuando ve un rostro. Mirar una cara es el arte del retratista. Crear una cara, quizás, también.

Los modelos de Annemarie no tienen testigos. Son las mujeres que se miran en el espejo de su tocador antes de ir a dormir. La que huye del mundo y se queda con un espejo. O la mujer que ensalza su cuerpo, la que lo ofrece y retrae. Dos polos de lo femenino en Annemarie. La que se invierte y mira hacia sí, y la que cierra los ojos o los eleva hacia el Otro, y se expone. "Soy blanco y negro" me dice Annemarie. "Yo también", le digo, "me gustan los contrastes duros, sin grises", agrego.

Pero Annemarie me corrige. "Los grises son necesarios para resaltar la ropa, por ejemplo para notar los pliegues y la textura. Imagínese una foto de un negro con un traje oscuro, ¿cómo la trabajaría sin grises?" Annemarie fotografía la cara de Bola de Nieve brotando entre calas.

Le interesa el dolor en sus formas de guerra y pobreza. Me muestra un espectacular libro de un fotógrafo dedicado al mundo del trabajo. Se ve una muestra universal de trabajadores de todo el mundo en sus lugares de sacrificio. Torsos embarrados, manos callosas, rostros vejados, minas y cañaverales, pantanos y bosques pesqueros, hilanderías vacías. Le dije que conocía el libro pero me había decepcionado. Era un dolor con moño, para regalos empresarios. Se resistió, me recordó que era por gente como ésa que giraba la tierra y nosotros con ella. Puede ser, le dije.

Entonces Annemarie recordó una foto de Eugene Smith, un médico con una taza de café en la mano y un cigarrillo en la otra, apoyado sobre una tarima, mientras mira el pesar, la seriedad del dolor. Es algo más que una pausa o un respiro. Es la presencia del abatimiento de alguien que toca el sufrimiento todos los días, este médico de campo que en otra foto atiende a una niña herida en un accidente con su cicatriz fresca. Es la transición del dolor a la tristeza. Me dice Annemarie que ella también prefiere esta forma de expresión, con recursos mínimos y sugerencias máximas. "Ser honesto -sostiene- es no seducir con impactos". Quiero decir que esta décima **Caja** está dedicada a Annemarie Heinrich.

"Le médecin de campagne", 1948 foto de W. Eugene Smith





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

SLEEPY

La figura del blusero norteamericano es hoy casi tan legendaria como la del pionero o la del cowboy. Pero muy pocos saben distinguir la época moderna del blues urbano de la epopeya rural de los primeros cantantes. Pedro Abraham nos retrata la vida de Sleepy John Estes. En ella está contenida toda la historia del country blues.

Pedro Abraham

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



“Cuando se habla del Sur de los Estados Unidos de principios de siglo, se le presentan a uno dos imágenes claramente diferenciadas y aparentemente complementarias. Dueños de plantaciones, la crueldad de gobernantes autoritarios, los guardiacárceles de los campos de trabajo en las prisiones, las lujosas mansiones sureñas, con sus blancas damas conviviendo generosamente con el drama de sus ingenuas esclavas negras, según Hollywood más perseguidas por sus pares de raza que por la protectora esclavitud. El cine no documental ha blanqueado la figura del negro intentando reivindicar a veces la historia del sometimiento. Lo aparente de la complementariedad de ambas historias se da en el hecho de conductas forzadas en la necesidad de sobrevivir. La verdad histórica se autolimita en panfletos idealizados que no reflejan las vivencias verdaderas de la época. Hubo mucho drama, y también rebeldía, parte de la cual queda manifestada en la rica cultura musical del blues singer. El blues singer es en sí mismo la prueba de la rebeldía. Esa es la imagen que a mi parecer vale la pena rescatar. El dibujo de un camino de tierra, el de ida o el de vuelta, con el negro cantando su *holler* (canto individual a capella), o los *work songs* en los campos de prisioneros marcando el ritmo del trabajo, o los *spirituals* de los negros que cruzaban a las damas blancas en bote de una orilla a la otra, sobre las nocturnas aguas bíblicas, o el misticismo personal de los cultores del *Holy Blues*, recreando sus propias versiones de la divinidad, o la figura patriarcal del predicador, insuflando el ánimo de la restauración de la felicidad en su rebaño, o la del *blues singer*, sólo comprometido con su música y su paisaje. La devoción increíble de una raza apátrida hacia su música, y la expresividad y el contenido sentimental, lleno de simpleza, sabiduría y redención. El hogar del negro fue el camino, y los blues.

Blues de Tennessee

Esta es una nota acerca del country blues, porque está personalizada en Sleepy John Estes, uno de los legendarios blues singers del género. El Country Blues, que es el blues verdadero, aunque algunos bluseros algo confundidos creen que es el blues viejo, está enraizado en aquella parte de la historia que política y socialmente le tocó vivir. Todos vivimos el desafío de una época. Difícilmente ésta sea cordial. Nos remontamos a los veintes y treintas, en el Sur de los Estados Unidos, y el blues primero, o el primero en ser rescatado para la posteridad por la aparición de la tecnología, poseía una pureza de sentimiento en su expresividad que nos transporta a formas arcaicas e incontaminadas de manifestar un arte. Si a eso le sumamos la calidad del mismo, multiplicada por centenares de artistas igualmente capaces, y con características propias inimitables, obtenemos un legado de valor inapreciable. Cada blues singer de aquella época singular, era una expresión única de manifestar un mismo sentimiento. Ubiquemos el contexto de esta historia. Memphis es la capital del Estado de Tennessee. Por aquel entonces era un centro urbano con un puerto fluvial importante; rutas y vías férreas tenían acceso a la ciudad, y la actividad algodoner

constituía su principal fuente de riqueza. Todo esto atrajo a los negros de zonas vecinas, que buscaban mejores horizontes que el que les podía ofrecer el trabajo en las plantaciones con sus pagas miserables a cambio de exceso de trabajo y una fuerte discriminación racial.

El progreso que sucedía en Memphis, con sus promesas de mejores empleos, creó una corriente migratoria negra. Ayudó sin duda que el gobernador por aquellos tiempos, Boss Crump, así se lo llamaba, si bien practicaba una política impositiva cruel, y encajaba en el perfil del conservadorismo extremo, tenía sus lados vulnerables, como que le gustaba el blues, y no interfería con el trabajo de los músicos negros en festividades locales y nacionales a los que eran invitados por blancos. Así fue como surgió en plena libertad un centro en el cual el blues y el placer entablaron una feliz convivencia: me refiero a la legendaria Beale Street. Bares, prostíbulos, casas de juego, teatros, esquinas, albergaban alegremente toda manifestación blusera. Cuando se habla de Country Blues, se lo clasifica de acuerdo a la zona en donde se desarrolló, con sus características particulares, sin dejar de tener en cuenta las universales que son comunes al espíritu del género. Hablemos del blues de Memphis. Algunos de sus representantes son oriundos del lugar, traídos por la inmigración, aunque nacidos más precisamente en zonas rurales, como Furry Lewis y Frank Stokes; Little Body Doyle sí es de Memphis, otros fueron músicos ambulantes que finalmente se radicaron, trayendo sus influencias de las zonas de donde provenían, al mismo tiempo que se dejaron influenciar por los estilos locales, como ser los casos de Gus Cannon, Memphis Minnie, Jim Jackson, o Robert Wilkins, que provenían del Delta. Hay un tercer grupo que vivía en las zonas rurales lindantes con Memphis: pueblos como Henning, Ripley o Brownsville, al que pertenecieron Hambone Willie Newbern, Charlie Picket, Yank Rachel, Son Bonds, Hammie Nixon, y Sleepy John Estes. Esta es una lista resumida de los que fueron algunos de los legendarios blues singers que recrearon lo que fue el blues de Tennessee. No quiero olvidarme de otro centro neurálgico de actividad blusera, como lo fue Jackson, al Sur del Estado en el límite con Mississippi, y de donde surgió el eximio armonicista John Lee “Sonny Boy” Williamson. Así como el blues del Delta es básicamente testimonial, el de Texas árido e introvertido, el blues que se concentró alrededor de Memphis es alegre, de ritmo sostenido, aunque éstas no sean sino generalizaciones que no implican de ningún modo un alejamiento de la profundidad característica del género. El blues de Memphis es el que devino de las Jug Bands, grupos que hacían una música más bien movida, algunas con expresiones corales de excelencia, y que utilizaban diferentes instrumentos como guitarra, mandolina, violín, *jug bottle*, un botellón que al ser soplado semejaba a un trombón, armónica, *kazoo*, una especie de corneta, el *bass tab*, un palo de escoba unido a un balde por una cuerda a modo de contrabajo. Destaquemos a la Memphis Jug Band, liderada por Will Shade, un nativo de Memphis; una banda excelente que se paseaba por distintas expresiones musicales,

JOHN ESTES

incluyendo el Country Blues y mostrando ciertas influencias del jazz de la década del '20, con una perfección en los coros y en el falseto de las voces admirable. Un poco más tarde vinieron otras Jug Bands, como las de Gus Cannon y sus Jug Stompers, grupo en el que tocaba uno de los más grandes armónicos del género, hablo de Noah Lewis, y Jack Kelly & His South Memphis Jug Band, pero ya enraizadas en el country blues. La calidad de estas bandas empobrecen cualquier adjetivo. Sin duda las jug bands influyeron en el estilo alegre y entusiasta de los blues singers de Memphis, aunque individualmente éstos mantuvieron sus propias particularidades musicales. En tal sentido, los tres grupos nombrados al principio del análisis estilístico de esta zona, la generación nacida de la corriente migratoria, los venidos del Delta, y los músicos rurales de Brownsville, conforman cada uno un estilo con características propias. Esta nota está dedicada a Sleepy John Estes, un blues singer de la zona rural del Sur del Estado de Tennessee, más precisamente Brownsville. Salgamos entonces de la ciudad, tomemos la autopista hacia el Este, y en el punto en que la misma se divide, vamos hacia la derecha por la ruta 79, en búsqueda de Sleepy John, en una de las cabañas de las afueras de un pequeño pueblo llamado Ripley.

Sleepy John y el Blues de Brownsville

"Fui criado en Lawdry County, sabés que fui educado en Winfield Lane./ Fui criado en Lawdry County, sabés que fui educado en Winfield Lane./ sabés que lo que hice de mí, es una lastimosa vergüenza."

Así da comienzo el capítulo dedicado a Sleepy John Estes en el libro **The Blues Makers**, escrito por Sam Charters.

La traducción es propia, y la última frase dice textualmente: *"You know what I've done of myself is a crying shame"*. Esta forma de expresión era algo común en los blues de Sleepy John. Su tendencia hacia la autocompasión fue algo permanente en su vida. No sólo la frase detallada formaba parte de su repertorio lírico. En muchas de sus canciones se nombra a sí mismo con el apodo de "Poor John", y también tiene un blues de su autoría que lleva ese título. Por supuesto, estamos hablando de su cara artística. *Poor John Blues* es un blues lleno de imposibilidades de cualquier índole salidas de la nada. Como veremos más adelante, tanto en su lírica, y por comentarios de quienes lo trataron, había en él una mezcla de humildad, simpleza y cinismo. Pero vayamos por partes. John Adam Estes, su verdadero nombre, nació en Lauderdale County, en las afueras de Ripley, el 25 de enero de 1904. Uno de 16 hermanos, hijo de granjero, tenía una relación ambigua con su padre, quien a su pesar lo obligaba a los trabajos agrícolas. Su padre era un músico de entrecasa, y esta afición se constituyó en la cara amable de la relación. La temprana muerte de su progenitor, y un serio problema en la visión de Estes causada por un accidente ocurrido durante su niñez, aceleraron su incursión en el mundo de la música, y su definitivo exilio del trabajo de la tierra. Los expertos lo catalogan como un guitarrista rudimentario. Quizá fue por eso que rápidamente se buscó un músico que lo acompañara, encontrándolo en un muchacho de 14 años, diez años menor que él, y que a la postre sería su complemento musical ideal a lo largo de toda su vida. Se trató de Hammie Nixon, eximio armónico, buen ejecutante también de *jug bottle*, y quien se convertiría también en cuñado y luego en su lazarillo, cuando Estes finalmente quedó ciego. Cuando Estes comenzó su carrera grabacional, se agregaron al grupo Yank Rachel, mandolinista y guitarrista, y Son Bonds, guitarrista. Ambos hicieron carreras solistas y como integrantes de jug bands al mismo tiempo, pero sus fidelidades musicales hacia Estes nunca sufrieron grietas; es así como se los puede escuchar juntos en casi la totalidad de las grabaciones de Sleepy John. No se puede dejar de nombrar a Jab Jones, otro complemento ideal de Estes en el piano. Sin duda encontró en estos intérpretes lo que necesitaba, dado que era un blues singer muy difícil de seguir. Tenía sus propios tiempos, respondía a ellos ensimismado, alargando o acortando fraseos de acuerdo a su parecer y sentir. Por eso cuando era buscado por algún sello grabador, pedía que le consiguieran sus acompañantes natura-

les. Fueron ellos, y alguna que otra excepción quienes supieron realzar la música de Estes, sin traicionar sus maneras. Muchos años después, Delmark, el sello que lo redescubrió tras veinte años de exilio del mercado, tuvo, entre muchos aciertos, la idea fallida, la única en su carrera, de colocarle una guitarra eléctrica, y acompañarlo con músicos del estilo de Chicago.

El resultado fue un desencuentro permanente, como un ensayo interminable. Así nació *Electric Sleep*, la única grabación de Estes que no debe ser escuchada. El resto de lo mucho que grabó, no sufre contratiempos en cuanto a la calidad. Ya que nos internamos en el tema de su carrera musical, es el momento de hacer un poco de historia.

En búsqueda de la posteridad

Ya quedó señalado a grandes rasgos el movimiento musical que se daba en el Sur a principios de siglo, y Memphis era uno de esos centros. La corriente migratoria de principios de siglo dio por resultado que el 40% de la población urbana estuviera constituida por negros, y los sellos grabadores no tardaron en usufructuar el negocio. A través de los sellos raciales, discos de 78 rpm que se comercializaban exclusivamente entre la comunidad negra, comenzó a construirse la fama de las jug bands y los diferentes blues singers, y a engrosarse los bolsillos de los empresarios. Esto no quita mérito al hecho de que gracias a esto hoy podemos tener el privilegio de escuchar lo que sucedía musicalmente en aquella época de creatividad sin par. El primero en rescatar del anonimato comercial el blues de Memphis, fue Ralph Peer, un empresario artístico enrolado en el sello Victor, que luego siguió editando material a través del sello subsidiario de la empresa, más económico, conocido como Bluebird. La depresión de principios del treinta interrumpió la relación de Sleepy John con Victor. Intentó hacer conexiones en Chicago, siempre junto a Hammie Nixon, entablado relaciones comerciales con Mayo Williams, empresario del sello Decca, para quien grabaron más de la mitad del material que Estes produjo en esta primera parte de su historia discográfica. Fueron once años en los que Sleepy estuvo en la cartelera, grabando y tocando, en Memphis y Chicago, unidos por la legendaria autopista 61. En total, entre 1929 y 1941, John Estes grabó 44 temas. Todos ellos editados en dos volúmenes en compacto por el sello austriaco Document. En 1941, la huelga del sindicato de músicos, Musicians Union, de no querer seguir grabando en condiciones económicamente desfavorables, y el advenimiento de la segunda guerra, interrumpieron su carrera artística, devolviéndolo a las actividades musicales locales. Comienza la época del blues urbano, y como muchos otros blues singers de la vieja escuela, John Estes permanece recluido y en el olvido hasta su posterior redescubrimiento. Pero para eso habría de esperar casi veinte años.

El reencuentro

Sam Charters relata el redescubrimiento de Estes en detalle. Cuando Estes fue visitado, en una maltrecha cabaña de Ripley, ciego y en la miseria, por Charters, todavía no había cumplido los sesenta años. La búsqueda, como en los casos de muchos blues singers de la preguerra, requirió de obcecación y fortuna. El Blues es un término argentino, dado que en inglés sólo existe en el plural; *The Blues* significa Los Blues. Pero es la manera local de nombrarlo, así que asumo la licencia. El blues ha tenido muchos protectores; me refiero al country blues. Investigadores, por lo general becados por universidades y asociaciones culturales y fundaciones, presidentes de sellos grabadores apasionados por el género y sus intérpretes, aficionados con actividades dentro del mundo de la música, admiradores, todos aquellos que bajo el negro hechizo se movilizaron a lo largo del siglo para rescatar lo más posible de esta cultura.

Y semejante esfuerzo sin duda rindió frutos. La siguiente es una descripción del reencuentro de Sleepy John Estes según la versión de Sam Charters, uno de los investigadores más serios en la materia:

"Fue el libro de Big Bill (Big Bill Broonzy, blues singer del Delta) lo que convenció a la gente de dejar de buscar a John. Bill dijo que Estes era un hombre muy viejo cuando grabó y que hacía años que ha-

bía muerto. En realidad Bill era once años mayor que Estes, así que es poco probable que alguna vez lo haya visto en absoluto, pero el estilo interpretativo de John tenía una cualidad tan única, trémula, que algunas veces realmente sonaba en sus grabaciones como un hombre viejo. Pero otros músicos sabían de él y ocasionalmente lo mencionaban. En 1957 Big Joe Williams (blues singer del Delta, y artista de Delmark records) le dijo a Robert Koester, quien era dueño de Delmark Records y manejaba el Jazz Record Market en Chicago, "Claro, Sleepy John aún vive. Vive en una granja en las afueras de Brownsville, Tennessee". Koester no conocía a Big Joe lo bastante para intuir qué de lo que decía podía ser cierto o no. (Big Joe, como muchos de sus pares, alternaba versiones veraces con historias tan groseramente falsas como que llegaría a asegurar que él era King Solomon Hill, cuando en realidad se trataba de otro blues singer.)

En 1959, cuando el negocio de Koester estaba en South Wabash, un hombre que trabajaba en la puerta de al lado dijo, "Mi nombre es Sam Estes de Tennessee", pero Koester pensó que estaba haciendo una especie de broma con el nombre Sleepy John Estes, y no fue sino años después que supo que se trataba del hermano de John. Finalmente fue Memphis Slim (pianista de blues clásico de estilo jazzístico) quien condujo a John. Escuchó acerca de él a través de Big Joe, y cuando fue interrogado por un joven cineasta, David Blumenthal, si sabía de algunos viejos bluesmen en esa parte de Tennessee, Slim le indicó que buscara a Estes. Blumenthal estaba haciendo una película documentando aspectos del nuevo movimiento negro para la liberación bajo el título de "Citizen South, Citizen North". Fue a Brownsville, encontró la cabaña derruida donde John estaba viviendo, la filmó, y volvió a Chicago. Al volver a la ciudad decidió que debía filmar un grupo de jazz moderno en un night-club, y fue enviado a uno de los empleados de Koester, Joe Segal, quien sabía mucho de la escena jazzera de Chicago. Joe habló con Blumenthal por un minuto, luego subió a las oficinas para hablar con Koester. "Bob, hay un tipo abajo que dice haber ubicado un blues singer llamado Sleepy John Estes."

Desde aquel momento, Koester comenzó a manejar la carrera artística de Estes, e hizo lo que estuvo a su alcance para compensar la miseria de los años en que Estes estuvo olvidado en Winfield Lane. De ahí en adelante, la vida profesional del artista cobra otra proyección. Unos meses más tarde, en ese mismo 1962, Sam Charters lo filma en su cabaña junto a su esposa y sus seis hijos en la película **The Blues**; es artista del sello Delmark; viaja a Chicago, Toronto, participa del Newport Festival en 1964, siendo grabado en dicha actuación por el sello Vanguard en una antología del festival editada en compacto; ese mismo año, participa del primer American Folk Blues Festival que se realiza en Europa. (Vale como aclaración que los festivales de esta denominación son los que se llevan a cabo en el viejo continente.) Este festival pasó a los anales del blues como uno de los acontecimientos fundamentales en la historia del género.

Si bien Big Bill Broonzy ya había bautizado a los europeos en 1957, en una gira que se prolongaría hasta su muerte siete años después, nunca una troupe de blues singers se había presentado en los escenarios del otro lado del océano. Realmente hay un antes y un después de esta gira, que dio oportunidad a los músicos y las audiencias blancas de los países europeos de observar a aquellos de los que tanto habían escuchado y leído, y que influiría de manera indeleble en la música de las por aquel entonces jóvenes generaciones. Recordemos algunos de los nombres que formaron parte de esta odisea casi galáctica para aquellos hombres del Sur que deben haber entonado para sus adentros mucho más de un gospel antes de ascender al avión: Howlin' Wolf, Hubert Sumlin, Sonny Boy Williamson II, Sunnyland Slim, Willie Dixon, como representantes del blues urbano de Chicago, y Big Joe Williams y Sleepy John Estes, en representación del country blues. Un nuevo mercado quedó definitivamente abierto para el blues. El itinerario de Estes es prolífico desde este momento: giras, festivales, grabaciones, apariciones en radio y televisión, recorriendo buena parte del territorio norteamericano, el continente europeo, llegando a tener actuaciones en Japón. Esto sucedió en 1976. Al año siguiente, John Adam Estes deja este mundo, a los se-

tenta y tres años. Pero no conviene imaginar cosas que pertenecen más al fabulario de la modernidad que a la realidad de un auténtico blues singer. Sleepy John murió donde siempre había vivido, rodeado de su mujer, veinte años menor, sus hijos, y el restante producto de su descendencia, pobre, por elección, por identidad, porque el mundo..., en la misma cabaña derruida de las afueras de Brownsville. Sus restos yacen en Durhamville, Tennessee.

El artista

Cabe aclarar que Estes no sólo era reconocido por la calidad emocional de sus interpretaciones, sino también por haber compuesto temas que pasarían a formar parte obligada del repertorio de la mayoría de los blues singers. En sus letras, también se encuentran expresiones poéticas dotadas de un poder de síntesis capaz de generar una imagen precisa e impactante en una frase. "Now, went upstairs to pack my leaving trunk..." (Ahora, fui arriba a empacar mi valija ambulante) (en realidad denota movimiento en el sentido de abandonar un lugar); o "Some of these women sure do make me tired, got a handful of 'gimme', got a mouthful of 'much obliged'". (Algunas de estas mujeres sin duda me cansan, tienen una mano llena de 'dame', tienen una boca llena de 'muy agradecida'.) Más allá de su natural lucidez y economía para expresarse, su voz quebrada y llena de un feeling delicado y primitivo a la vez, el contraste de una guitarra tocada como al descuido con una perfecta entonación de la voz, que seguía sus propios tiempos, lo que hacía que muy pocos músicos supieran acompañarlo de la manera adecuada, más ahí de ese fluir libre y natural de los blues que emergía de su humanidad sin esfuerzo o impostación alguna, Sleepy John Estes entra en la historia grande del country blues por sus composiciones legendarias. A saber: *Broke and Hungry, Broken Hearted, Ragged and Dirty Too, Brownsville Blues, The Girl Love, Jailhouse Blues, Rats in My Kitchen, Someday Baby, Stop That Thing*. Una lista sintética de los Blues que uno puede encontrar en la interpretación de decenas de blues singers y popularizadores del género.

La herencia

La discografía de Sleepy John Estes es larga y compleja de detallar. Haré un resumen de aquello que se puede conseguir en compactos. El sello austríaco Document contiene en dos volúmenes todo lo grabado en la preguerra, entre 1929 y 1942. Como dije antes, el sello Delmark fue el que capturó sus actuaciones de posguerra. Salvo uno, todos de gran calidad y documentos invaluable del Blues; a saber: *The Legend of Sleepy John Estes, Broke and Hungry, In Europe, Brownsville Blues*.

No recomendaría *Electric Sleep*. Como lo marca el título, es un compacto de blues eléctrico. Una mezcla lamentable del viejo blues singer con bluesmen del estilo de Chicago. Un desencuentro casi inevitable del principio al fin.

Sleepy John y su paisaje

Cuando Sam Charters se encuentra con Sleepy John a principios de los '60 en su cabaña de Brownsville, se sorprende de la miseria en la que vive, a tal punto que dedica una página a describir el panorama.

Moscas revoloteando sobre platos con restos de comida, el interior oscuro en pleno día, donde apenas se descubren las figuras humanas, mujer y seis hijos en dos pequeños ambientes, la sensación de abandono en el entorno de la cabaña, lo hace decir que no estaba preparado para la visión de semejante panorama. Charters describe a Estes como un hombre viejo, alto y flaco, en viejas ropas de granjero, con un sombrero de paja raído, que avisado de su visita, lo espera sentado en el interior con su guitarra en posición de empezar a tocar.

Cuando, varios años después, es visitado por la gente del sello italiano especializado en Blues, Albatros, quienes lo reportean y graban, el comentario adosado a la contratapa del disco se detiene también en la descripción de su pobreza. Hablan de un olor acre en el interior de la casa como no habían sentido desde su llegada a América. Dicen que cuando le piden que toque saca una guitarra puesta encima de un montón de trastos viejos. Parte del reportaje que paso a transcribir hecho por la gente de Albatros dice algo sobre

su vivencia de blues singer: "Mi padre, que murió en 1920, influyó profundamente en mi música junto al viejo cantante de Brownsville, Hambone Willie Newbern". "Durante mi vida, conocí a casi todos los músicos de esta zona: Skip James, Tampa Red, el armónico Noah Lewis, Fred McDowell, el pianista Otis Spann, Kokomo Arnold y muchos otros". (Se refiere a blues singers que pasaron por la zona, dado que no pertenecen a la región). "De mis hijos sólo Charles y Lucy van a la escuela porque ahora son pequeños; cuando crezcan, no tendrán otra alternativa que buscar trabajo; el gobierno americano ignora nuestra situación, nos provee de una asignación mensual que no alcanza ni siquiera para comer; estamos aquí y eso es suficiente para estar marginados, para vivir en la miseria." "Es un pecado que Wallace, el candidato racista de Alabama, no haya sido asesinado en el reciente atentado", agrega Hammie Nixon. "El Black Power es el único camino..." Es probable que Estes no haya cobrado lo suficiente en sus giras bajo el auspicio de Koester, aun teniendo en cuenta que su actividad en el extranjero fue prolífica. También es posible, como se podría concluir en algunas de las quejas de Estes, que el mayor problema fue una cuestión de geografía. Las cosas no pasaban por Brownsville. Pero repitiendo la historia de muchos blues singers, John Adam Estes no estaba dispuesto a renunciar a su paisaje.

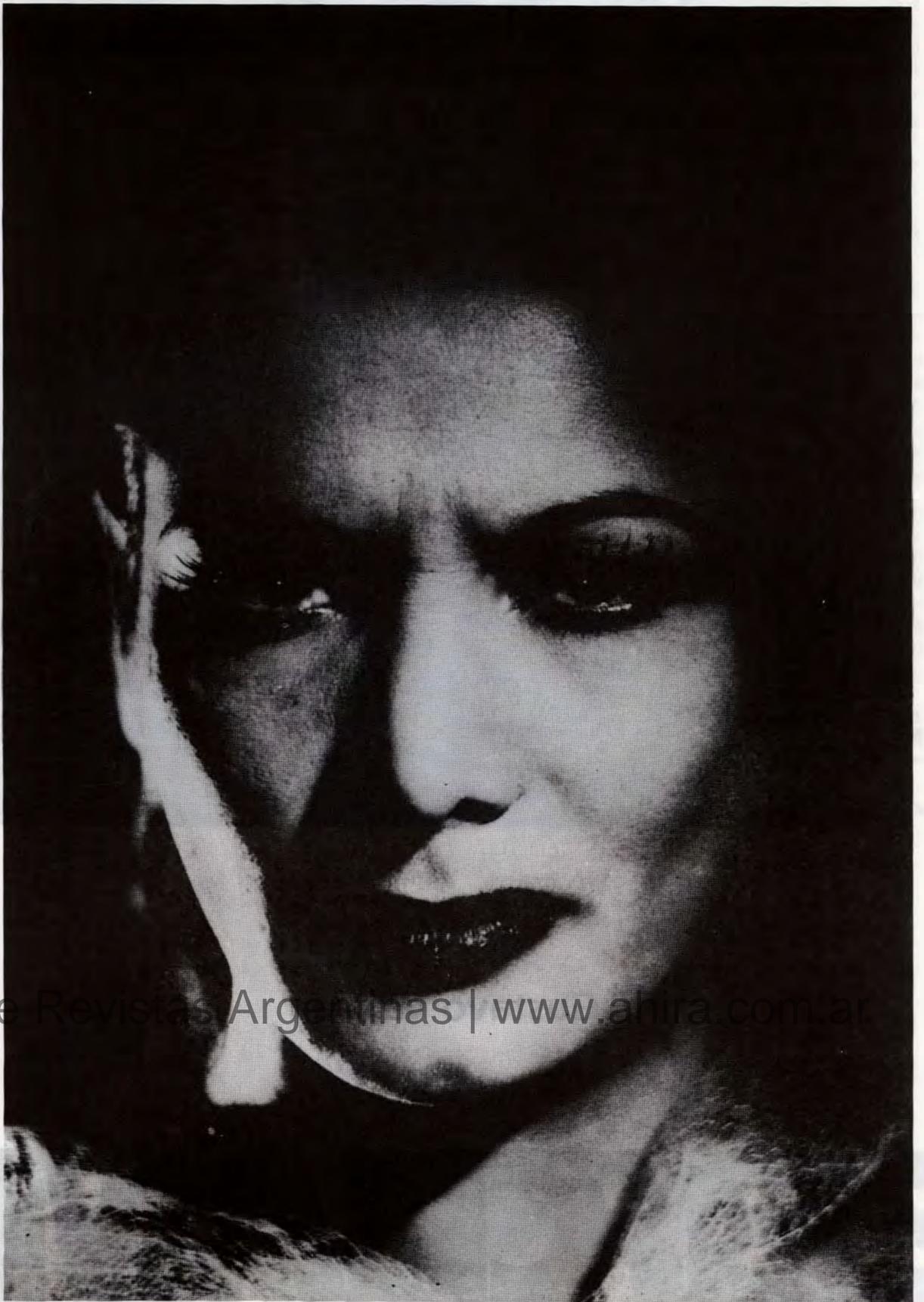
A modo de final

...quisiera transcribir literalmente el final del capítulo dedicado a Estes en el libro *The Bluesmakers* de Samuel Charters, en el que describe su participación en el Newport Festival de 1964, acompañado por sus amigos de juventud y compañeros musicales de toda la vida, Hammie Nixon y Yank Rachel, los que verdaderamente supieron tocar con él:

"Los tres parecían un poco inseguros, en un escenario de poca altura en la monótona llovizna gris de Newport, tocando para una vasta audiencia, casi cuatro mil personas, repartidas a lo largo del pasto en jeans y remeras. Pero la música todavía estaba ahí, el llanto todavía estaba en la voz de John, y sus canciones eran un conmovedor destello del mundo de Brownsville, y de la gente que vivía en él, treinta años antes. Todo estaba ahí, en el blues que John Estes había construido desde las cosas simples de la vida."

♦ Pedro Abraham es coleccionista de blues. Fue director de la revista *Blues Special*.

♦ Las fotografías que ilustran este artículo fueron publicadas en el libro "Annemarie Heinrich" de la editorial 'La Azotea' con prólogo de Sara Facio.



Carmen Amaya



Pinky

Gustavo Varela

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

 Mi abuelo siempre decía lo mismo: hay que empezar de nuevo; así me hablaba cada vez que debía iniciar un nuevo round por unos miserables diez dólares. Mi abuelo me decía que yo siempre debía tener las manos listas porque sólo ellas salvan a los negros de un apuro. El se ponía un escarbadiente en la boca y miraba al mundo con altura, no se dejaba llevar por nadie. Murió en un campo en Nueva Orleans sin conocer el Harlem aunque creo que lo hubiese merecido. Yo viví algún tiempo allí y encontré la letra para más de una canción. Podría haber cantado lo que viví en el orfanato, o los días en la cárcel o el dolor del negro por tener que ocupar la fila oscura de los buses. Es fácil decir que el blues viene del dolor o del esclavo y que su canto de lamento quita las penas. Si yo fui músico fue por necesidad, para ganarme unos cuantos billetes con sólo tener que tocar unas teclas; lo mismo me daba tener que cocinar o lustrar botas a los blancos de Chicago o ser mecánico en Indianápolis. La música no despierta a nadie si antes ya no estás despierto. Lo mismo es en el boxeo; yo comencé a hacer guantes cuando no tenía nada que hacer en la calle y, antes que la policía me llevase por vagancia, prefería aprender a golpear en un gimnasio. Nunca creí que por enfundarme la mano iba a poder sacarme algo de rabia o limpiar el color de mi piel para que huela mejor. Yo conocí las reglas desde chico, la vez que vi a mis padres calcinarse con kerosene. El reformatorio te hace entender que ya no se puede volver atrás. Allí también estaba Louis Armstrong, que insistía con su maldita trompeta; por entonces yo sólo sabía amasar un poco de arcilla y hacía unos pequeños pianos. Claro que esto no quiere decir nada, ni que vaya a ser pianista durante toda mi vida ni mucho menos que la música fuese mi único destino. Poco tiempo después me sentaron delante de un piano vertical y me dejaban horas tocando. Creo que se habían cansado de mis estatuillas.

Allí me pusieron el nombre de Jack; después se agregaría el Champion, cuando comencé en el boxeo. El apellido es el de mi padre y el mismo que tuvo mi abuelo, que no conoció el Harlem, aunque creo que esto ya lo dije. Es que él era un verdadero negro. Ahora basta con prender la radio y escuchar a un grupo de tontos cantar blues e imitar la furia y la voz y hasta los coros de los campos de algodón del sur. Nada saben, creen que es ruido y listo, pero yo a los veinte años ya tenía los dientes enfundados en oro y la nariz chata de tanto boxeo. Claro que es más inflado vender blues enlatado en una esclavitud eterna a tener que mostrar a un negro de reluciente piel paseando con su limousine por las calles de Nueva York. El blues no es música negra; los negros sabemos caminar el mundo.

Tenía dos años cuando fui a parar a la casa para niños abandonados, la misma en la que estaba Lois, y

Las manos que aporrear el piano son las mismas que calzaron un par de pesados guantes. El boxeo y la música abarcaron toda la vida de Champion Jack Dupree. Con uno, consiguió un título de campeón; con la otra, un lugar en la historia del jazz.

CHAMPION

cerca de catorce cuando la abandoné. Ellos nunca supieron decirme la fecha de mi nacimiento; tengo dos o tres fechas distintas aunque yo me puse la del 4 de julio, porque fue ese día el que nació Lois y porque nunca más la olvidaría ya que los americanos festejan su revolución. La memoria es lo primero que pierde un negro cuando quiere salirse. Mi padre creo que era del Congo belga y mi madre tenía sangre india y criolla. A ellos los quemaron los encapuchados, en esos actos de "limpieza" que hacían en las noches, cuando los negros duermen y la policía, también. El año no lo sé, pero imagino que fue en 1908 o en 1910 cuando me tocó venir al mundo. A los ochenta años que tengo ahora da lo mismo una cosa que otra. Mi abuelo me decía que no hay que perder la memoria para poder vivir libre; yo creo que hay que perderla para no recordar cómo se es un esclavo. Cuando salí del hogar fui a parar a la casa de Olivia Gordon, una matrona con siete hijos que me recibió dispuesta a criarme. Por entonces yo ya pisaba el gimnasio de Kid Green y tocaba cada tanto en esos locales de mala muerte para unos cuantos negros que iban a emborracharse. No había mucho trabajo de pianista y entonces decidí boxear. Las dos cosas las hacía con el mismo criterio, aunque el boxeo te enfunda la mano, te la venda y hace que tus dedos se junten como masa; el piano los separa, y los dedos se distancian para hacer la melodía. El padre de Ruth, mi primera mujer, me decía que yo no podía hacer las dos cosas a la vez; él creía que yo debía boxear y también creía que iba a manejar mi dinero. Yo era liviano, movedizo y zurdo; eso complicaba a mis rivales, que no podían acertarme jamás. Yo boxeaba con los pies aunque recordaba a mi abuelo hablándome de las manos del negro. El siempre permaneció sentado en su silla hablando y esperando que el sol saliera al día siguiente. A mí no me importaba si debía caer en el quinto round, porque hacía lo que querían los apostadores, o si debía trabajar de matón para Kay Capone, el hermano de Al. Lo que sabía era que no podía estar quieto, ni en los bares tocando el piano, porque la policía andaba de razzia, ni el ring delante de un contrincante, porque eso podía costarme la cabeza. Por eso viajé por todos los estados, trabajando de cocinero o de lechero o haciendo alguna que otra pelea cada tanto para salir adelante. Tocar el piano por aquella época era difícil y tanta era la pobreza que dos pianistas tocaban en una misma noche y luego repartían su paga. Yo ya había conocido a Jack Tomphson; él me presentó a Joe Louis y me hizo trabajar de sparring por diez dólares la sesión de cuatro rounds. Ese tío sí que pegaba fuerte; con él aprendí todo lo que sé arriba de un ring y con eso llegué a campeón del Estado allá por 1934 o 1935, no lo recuerdo bien. Luego de la velada me escapaba a la calle Indiana, donde estaban los locales de música de Indianápolis y to-

caba blues hasta que me dolían los dedos. Recuerdo que me ponían un piano bajo, pesado y yo tocaba fuerte, salpicando los dedos de la mano derecha. Hacía sonar las teclas como si tuvieran vibrato y elevaba la voz unos tonos más arriba que lo normal, para que suene más fuerte, más forzado, más negro, dirían ahora. Mi primer grupo fue los *Drive'em Down* con los que toqué durante un tiempo hasta que me fui a Chicago a vender whisky en petacas en el Café Continental. Yo no quería pertenecer a un lugar y tampoco tenía dinero para marcharme; por eso hacía dedo o conducía a los ciegos, porque esa era la forma más barata de viajar. Mi abuelo nunca salió de ese maldito campo y mis padres no conocieron otra cosa que el almacén donde murieron calcinados. Si te quedas quieto te aplastan y así es que no paré hasta hoy. La primera vez que aparecí en un afiche de presentación de velada fue cuando Joe Louis peleó por el título; yo no recuerdo con quién boxeé, pero creo que esa vez las cosas no anduvieron muy bien. El boxeo lo seguí hasta que fui a la guerra en 1942; allí también quise abandonar la música pero no pude, debía ganarme la vida con algo y la pintura, mi nueva profesión de entonces, aún no me daba para comer. Ruth murió en el año '42 y yo ya no volví a pisar Indianápolis desde entonces. Me fui hacia Chicago; un poco de alcohol para vivir dignamente y la primera grabación para el sello Okey es lo que recuerdo; cantaba canciones con double talk, esas que le gusta escuchar al público cuando tiene la cabeza repleta de whisky. Yo ponía mi cerveza en la mano derecha, el cigarrillo en los labios y empezaba a cantar. No pude creer cuando grabé con una banda de desconocidos y me pagaron cien dólares por la sesión de estudio; eso sí que era mucho dinero. Claro que me hicieron firmar un contrato de exclusividad con la grabadora, pero cuando vi tanto dinero, me puse a buscar a las grabadoras independientes y firmaba un nuevo contrato con ellas cambiando el nombre. Tuve una infinidad de bandas, una infinidad de nombres pero pocos billetes. Pasaba lo de siempre: yo me quedaba afónico y los bolsillos y las cuentas que engordaban eran la de los productores. Yo ya era un profesional de la música pero no quería dejar de boxear. Hice 107 peleas como profesional y hasta logré ganarme el Guante de Oro, un premio importante. Claro que recordé a mi abuelo cuando me dieron el trofeo, lo de las manos, la libertad y esas cosas que a él le gustaba decir. Pero yo esa misma noche tomé unos tragos y cerré mi valija para marcharme nuevamente. Volví a Nueva Orleans y me puse a tocar en un local donde la entrada valía 21 centavos. Yo cobraba diez entradas por noche. Pero debía estar allí nuevamente, para ver el lugar donde nací, donde mi abuelo murió, donde ser negro no era lo mismo que en Nueva York o en Chicago; allí la piel espantaba, en cambio aquí

la sentía como un peso. Las primeras grabaciones me trajeron un poco de fama y de dinero, como ya dije, pero no alcanzaron para salvarme de la guerra. Estuve en el Pacífico, cocinando en un barco para aquellos patriotas que no sabían cómo salirse del apuro en el que se habían metido, porque la guerra para los americanos fue sólo eso, un gran apuro. Y fijate que hoy estoy aquí, en Hamburgo, haciendo de cheff de un restaurante importante de la ciudad y dándole de comer a los alemanes. Lo mismo da cocinarle a uno u otro, lo importante es saber pararse y ponerse el escarbadiante en la boca antes de mirarlos, a ellos o a los otros, da lo mismo.

Lucile fue mi segunda mujer. Yo ya había tocado con B.B.King y sabía su historia. Me gustaba que mi mujer se llamara Lucile. A ella le dejé los derechos de todas las canciones que grabé entre 1953 y 1955. Yo ya estaba radicado aquí en Europa y si mal no recuerdo fueron más de 30 las canciones que quedaron registradas. Aquí me reconocen como un gran músico; mi abuelo se hubiese sentido orgulloso de escuchar a los ingleses llamarme *Sir* por sólo mover las manos; hizo falta antes que me fuera de América, moviendo rápido los pies, como en el boxeo, cuando la mano está enfundada y casi no puede moverse. Mi abuelo, de tanto labrar la tierra, se olvidó de mirar el suelo para saber que se lo puede andar sin pedir permiso.

A la semana de estar en Europa devolví el boleto de regreso y prometí que iba a volver sólo el día que construyan un puente. Creo que siempre tuve puestos mis zapatos de viaje aunque ya no tenía las manos en los guantes y sólo me dedicaba a golpear el nácar. Aquí anduve por Dinamarca, por Suecia, llegué hasta Sudáfrica, donde un grupo racista me puso en una lista negra. Yo ya no le prestaba atención a esas cosas, quería seguir tocando blues y cantar, como un recurso para hacerme dueño del suelo y no seguir labrando para esos fantasmas blancos que le quitan el sueño a Nueva Orleans y que se lo quitaron a mi abuelo.

Ahora soy cocinero de los alemanes, ya casi no toco blues y espero no volver a pisar suelo americano. Cada tanto escucho alguna de mis canciones y recuerdo el Mississippi y a Memphis Slim y a Big Bill Broonzy y no tengo idea del tiempo, ni memoria. Estos chicos de ahora, que dicen que tocan blues y se la pasan chillando y gritando, no tienen noción de lo que hacen. Porque no viven sus propias vidas y tratan de parecerse a otro.

Yo soy negro igual que mi abuelo, me miro al espejo y entonces veo mi dentadura dorada y sonrío.

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

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

JACK DUPREE

No esperar nada y, cada día,
morir de una espera infinita
Edmond Jabès

1 LA LEGIBILIDAD DE LO SAGRADO. H. A. Murena, Héctor Álvarez Murena, murió en Buenos Aires el 5 de mayo de 1975 a los 52 años. Había nacido en la misma ciudad en 1923. A partir de *Primer testamento*, una colección de relatos publicada en 1946, aparecieron 25 libros con su nombre.¹ Su apellido sirvió para caracterizar una forma de pensar América: el "murenismo".² Ezequiel Martínez Estrada lo había antecedido con *Radiografía de la pampa* y *La cabeza de Goliath*; pero Murena fue incesante en la búsqueda de Dios. Su primer libro de ensayos, *El pecado original de América*, editado en 1954, dividió aguas en la crítica literaria y cultural en la Argentina durante por lo menos una década y uno de los trabajos que incluye, "Los parricidas: Edgar Allan Poe", le sirvió a Emir Rodríguez Monegal para entender a una generación de escritores en *El juicio de los parricidas*.³ El número editado de *Las ciento y una*, la revista que Murena dirigió en 1953, está antes y explica, en contraluz, la más permanente y recordada *Contorno*. Murena fue el primer traductor de Walter Benjamin al castellano y lector atento, como pocos en su época, de Max Horkheimer y Theodor Adorno a quienes también tradujo.⁴ La impronta de lo que se llamó "Escuela de Frankfurt" es fácilmente rastreable en su obra: Murena, en más de un sentido, repitió a Benjamin en América Latina. Durante años trabajó en la redacción de la Agencia United Press en Buenos Aires; también durante años dirigió la Editorial Sur y en 1975 representaba a la Editorial Monte Avila en la Argentina. No eludió la pobreza ni la soledad. Fue un hombre de coraje: se obstinó en atravesar los cantos de las sirenas sin atarse a ningún mástil, como Ulises, para evitar los peligros de su encanto.

H. A. Murena supo que los sueños de la razón engendran monstruos, que la técnica no es la salvación sino más bien el peligro que se hace visible en nuestro tiempo, que el progreso puede ser una forma siniestra del engaño. Supo que la belleza, cuando es mero juego estetizante, suele ser una trampa estéril tendida por el nihilismo. Pero también supo que el arte es atención a lo sagrado, que la poesía es alusión constante al silencio, a un más allá inabarcable cuya búsqueda otorga sentido a la belleza.

Otros eran los sonidos que se adueñaban de las calles en la Argentina, otras las perplejidades, otros los miedos. La voz de Murena, intensa en su desafío, se fue tornando inaudible. No era legible un alegato que quería entender el mundo desde lo sagrado. Hoy Murena es casi un desconocido. Sin embargo, pocos como él podrían iluminar el presente si aceptáramos que hemos llegado a un tiempo privilegiado en el que -como quería Hölderlin- la presencia de todos los peligros hace visible aquello que salva. La revelación apocalíptica como anuncio de la conciliación.

2 EL EXILIO COMO CONSTANTE. El drama de América es el doble exilio de sus habitantes: el exilio primordial tras la caída y el exilio de Europa. Ni europeo ni indígena, el americano vive el desafío de ser él mismo. Las primeras "Reflexiones sobre el pecado original de América" fueron publicadas por Murena en 1948 como un artículo en la revista *Verbum* y continuadas en el ensayo que le da nombre a su libro de 1954. La pregunta sobre qué es América había desvelado a José Enrique Rodó y César Vallejo, a Pedro Henriquez Ureña y Ricardo Rojas, a José Vasconcelos y Juan Larrea. Ninguno había intentado una respuesta teológica como la que sugie-

Héctor A. Murena fue traductor, editor de revistas y libros, poeta y ensayista independiente. Su obra tuvo cierta influencia en los años 50. Una década después, las ciencias sociales y la politización de las ideas hicieron a un lado sus preocupaciones metafísicas y estéticas. Hoy es un autor desconocido y sus libros son inhallables. Héctor Schmucler, uno de sus lectores, nos recuerda su pensamiento.

MURENA



Sra. madre de Andrea del Boca

re Murena: "el sentimiento de que nacer o vivir en América significa estar gravado por un segundo pecado original". La afirmación, sabe Murena, es irrisoria "en un mundo ducho en eludir todo misterio, entre hombres que, por ser el hombre actor de la historia, creen que es el autor de ésta, y pueden por tanto explicarla desenfadadamente desde el principio al fin". El desafío es tan importante como la hipótesis misma: entender la historia de otra manera. Restituir lo sagrado cuando todo se ordenaba a hipersecularizar el mundo. Hugo Savino⁵ menciona una situación similar respecto a la literatura: Murena "tampoco se ata a las exigencias de la serie histórica y a la euforia de la desacralización de la literatura. Inversión radical. Insoportable para los que leen la literatura desde la historia. Inversión escandalosa: lectura de la historia desde la literatura". La historia, según las filosofías que la explican -señala Murena- responde a leyes "que regirían en forma soberana el desarrollo de todo acaecer" (Spengler, Toynbee); o, según las interpretaciones sociológicas o económicas, como mostración de hechos. "Un juego de fuerzas en el cual el puesto y el sentido de cada hombre quedan total y exhaustivamente esclarecidos". Ambas arrastran un equívoco que marca sus reincidentes frac-



sos: "pretenden cerrar el paso a Dios en el mundo". Trágico destino que busca la libertad del hombre liberándose de la libertad de Dios y con ello se condena a su propia negación. "Por escapar a Dios -dice Murena- se cae en manos del hombre que, como se sabe, a pesar de ser la única criatura que ha alzado su voz para quejarse contra el rigor de la divinidad, suele convertirse en el más sanguinario y cruel de los dioses."⁶

Hubo un exilio primigenio que nos constituye en lo que hoy somos. Nuestro drama, nuestro 'hacer', no es otra cosa que vivir en su recuerdo. No importa la alegoría que evoque aquel apartamiento, la escisión. Las palabras y las cosas. El cuerpo y el alma. Todo nuevo exilio actualiza aquel inicial: por eso se vuelve desproporcionadamente insoportable. La redención nos restituye, pero no al Paraíso sino a nosotros mismos. A la posibilidad de estar en común con el otro. Hace posible la comunión. Las mediaciones, los medios de comunicación, al consagrar la distancia, refuerzan la nostalgia, el dolor por lo perdido. La "mirada apocalíptica significa restituir a nuestra visión de la historia la noción de que Dios es absolutamente libre", afirma Murena y describe el lugar desde donde interpreta el devenir de América: "El día que la ciencia de la historia decida regir sus especulaciones por estos misterios de los orígenes y de las postrimerías conquistará una visión del mundo y del acaecer mundano tan libre y válida como es el fluir de ese acontecer".

El hombre americano es portador de un segundo exilio. Sale de Europa a una tierra incógnita que se le ofrece como promesa. Como destino. La percepción de Murena permite una lectura de la literatura argentina como voluntad de regreso, de encuentro. En Borges será un destino sudamericano que se asemeja a la muerte y en Leopoldo Marechal será errancia, camino iniciático, búsqueda de los orígenes. Regreso que anhela el encuentro con algo que siempre estuvo "más allá" en la Rayuela de Cortázar: un "cielo" que se deja ver por el agujero de una carpa de circo tanto como en el dibujo del juego inscripto en la tierra. Es la "respiración artificial" de Ricardo Piglia o el regreso postergado para siempre, exilio de exilio, en la figura del italiano de *El frutero de los ojos radiantes* de Nicolás Casullo: una América que se hace en un juego de espejos cuyas imágenes son irre recuperables porque siempre reflejan otra cosa.

El Murena de 1954 cree que el hombre americano, de expulsión en expulsión, ha ido adquiriendo una nueva manera de ver las cosas. Al doble apartamiento, una oscura respuesta: la transobjetividad. "El mundo ha perdido materialidad en el alma americana", por eso el *Martín Fierro* consigue sus efectos "con un desdén casi total respecto a las descripciones y a la psicología", el *Facundo* es una mirada a través de las cosas y los hechos, y en *Residencia en la tierra*, "pese a la constante enumeración de objetos concretos", se produce una evaporación de la materialidad, se "suprime la maleza que impide pasar al ámbito donde juega libremente el destino". La apuesta de Murena no es insustancial. Ante el hombre americano surge la más radical encrucijada y la más tajante oportunidad de los "tiempos prehumanos": o recae en el "espíritu objetivo", ejemplo de lo cual es Norteamérica, fascinada por la ciencia, "especialmente en su faz inmediata de técnica", o persiste en la "transobjetividad", esta rehumanización del hombre que, necesariamente, debe atravesar la desolación del exilio presente, de la infinita tristeza de tanta desesperanza.

El ejemplo decisivo es Edgar Allan Poe, el parricida. Porque Poe, al ser implacable con el mundo que lo rodea en Norteamérica apunta a lo que América tie-

ne de europeo: "la verdadera palabra que Poe lanza sobre Europa es en general la de destrucción, y específicamente la de aniquilación de la historia, aniquilación de Europa, términos similares para el hombre occidental". Matar Europa, el padre, para que el alma europea desterrada en América pueda unirse a su nueva tierra. El exilio de Poe le da fuerza a esa "conciencia y pasión del desencajamiento europeo" representada por Baudelaire y éste "favorece la irrupción de las destructoras voces" de esos desterrados que fueron Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé. Rimbaud en **Una temporada en el infierno**: "Si poseyera antecedentes en un punto cualquiera de la historia de Francia... Pero no; nada. No ignoro que siempre he sido de raza inferior. Mi jornada está cumplida: abandono Europa". Pero Poe no sólo como crítico del progreso, "esta gran herejía de la decrepitud" según lo señala Baudelaire en "*Notes nouvelles sur Edgar Poe*".⁷ Es también el Poe que le permite a Baudelaire encontrar en el arte una prueba del "más allá" y que guiará los pasos de Murena hasta su muerte. Para Poe, dice Baudelaire, la Imaginación, "la reina de las facultades", no es la fantasía. "La imaginación es una facultad casi divina que percibe en primer lugar, por encima de los métodos filosóficos, las relaciones íntimas y secretas de las cosas, las correspondencias y las analogías". Y más adelante: "Este admirable, inmortal instinto de lo Bello nos hace considerar la tierra y sus espectáculos como una fugaz percepción, como una correspondencia del Cielo. [...] Al mismo tiempo, por la poesía y a través de la poesía, por y a través de la música, el alma entrevé los esplendores situados detrás de la tumba; y cuando un poema exquisito nos empaña los ojos con lágrimas, estas lágrimas no son la prueba de un exceso de goce, son más bien el testimonio de una melancolía exacerbada, de una postulación de los nervios, de una naturaleza exilada en lo imperfecto que querría apoderarse de inmediato, sobre esta misma tierra, de un paraíso revelado".

El gesto de Poe, sin embargo, se ha desvanecido. En realidad, no hubo lugar para que prosperara. Murena reconoce el fracaso -el fracaso de América- en esa "pérfida convención" que dice que "América es la esperanza de Europa". Producto del "cansancio histórico del alma occidental", América es vista como una tierra paradisíaca, "una tierra verdaderamente fuera del mundo".⁸ América, donde "se puede vivir sin espíritu, en el que el espíritu es una demencia, en el que se ha convenido que todo el esfuerzo humano debe limitarse a lo económico". De ser "esperanza" y porque se la creyó esperanza, América "es un mundo en el que se está realizando la infernal experiencia de vivir el desatinado sueño de un continente fatigado, harto de la vida". En otro sentido, en cuanto esperanza, América fue mantenida al borde de la vida. El tiempo de la vida, "tiempo de maduración, ritmo incesante y tenso de fructífera muerte", se ha vuelto en Norteamérica, a la que "nosotros acabaremos por seguir en nuestro estilo", pura "espacialización del tiempo". El gigantismo de Estados Unidos como índice de su falta de tiempo creador. América, que dilata el tiempo del parricidio, sólo es remedo de Europa a la que le devuelve una imagen grotesca, la "religión del espacio", producto de los "tóxicos que concibió durante su vida en espera de la vida".

3 EL ULTRANIHILISTA. El pecado original de América fue la más sólida argumentación de Murena sobre un destino metafísico de América. La apelación a un Dios que debería inspirar la acción del hombre americano era, en cierta medida, una analogía con el destino del pueblo judío, elegido para los días postreros y, sin embargo, símbolo permanente de exilio. Pero la esperanza en otra historia declinará al mismo tiempo que una renovada lucidez iluminaba su espíritu. Años de turbación, de mirada despiadada sobre un mundo -ahora el mundo y no sólo América- que veía crecer el nihilismo de la peor forma posible: sin percibirlo. Murena recuerda a Nietzsche: "Describo lo que viene, lo que no tiene más remedio que venir: la irrupción del nihilismo. [...] Este porvenir habla ya por boca de cien signos; esta fatalidad se anuncia por todas partes; para esta música del porvenir todos los oídos están ya aguzados". Lo que era "música del porvenir" se había transformado para Murena, hace más de treinta años, en el "silencioso estridor del presen-

te, un estridor tan total que no se lo oye". Si el despótico principio del poder hereditario fue reemplazado por el acceso al gobierno de "hombres ineptos hasta la vergüenza que logran escalar tales posiciones no ya por un hipotético mandato divino pero sí por el hábil y artero manejo de los *mass media informations*", la estructura social que suplantó la cerrada organización monárquica se ha cristalizado tan sólidamente como aquella, "aunque en este caso erigiendo como valor cardinal la capacidad económica, adquisitiva, de los individuos".

En el ensayo "El ultranihilista", publicado en **Homo Atomicus**, Murena se interroga sobre lo que se le ofrece al hombre de la época para que su obrar se afirme en alguna creencia. Cómo evitar que se sumerja en un conformismo capaz de llevarlo a ver y aplaudir el mediodía en la más cerrada tiniebla". Cómo evitar la imposición igualitaria exterior que "lastima, mutila, empobrece" puesto que, fuera del acto igualitario de morir y nacer, "no hay más que un imperio de las diversidades". "Sólo en el orden del amor -dice- no es una befa la hipótesis de que las criaturas humanas, creadas inefablemente distintas, son iguales". La afirmación responde una pregunta pero abre mil incertidumbres sobre la forma de seguir adelante. El catálogo que describe nuestro tiempo (porque desde hace treinta años sólo hemos perfeccionado los males) resultan aforismos que recuerdan al 1984 orwelliano: "el arte de curar se ha convertido en el arte de enfermar", "el arte de construir se ha convertido en el arte de destruir", "el arte de pensar se ha convertido en el arte de no pensar", "el arte de expresar se ha convertido en el arte de no expresar", "el arte de educar se ha convertido en el arte de no educar", "el arte de orientar se ha convertido en el arte de confundir". Es el triunfo de las *artes negativas* que impera en el "caos", espacio inmenso y tenebroso, que requiere transformarse en cosmos, "el orden que los dioses han implantado en el caos mediante el acto de la creación". ¿Qué es posible hacer si, desde otro lugar, se observa el marasmo como un final y, en consecuencia, como la posibilidad de otro principio? Murena: "mi primer deber consiste en cobrar conciencia de que el caos y el nihilismo se hallan instalados en mi vida". El ultranihilismo es el accionar después de la conciencia. El ultranihilismo como "extranihilismo", es decir, como posibilidad de actuar en la exterioridad de lo negativo.

4 LA METÁFORA Y LO SAGRADO. Hay un tercer Murena. El ultranihilista sabe, también, que hay un lugar de descanso. Una llegada. Resuena Baudelaire cuando Murena afirma "la esencia del arte es nostalgia por el Otro Mundo". Con **La metáfora y lo sagrado**, tal vez el más significativo (¿el más bello?) libro de Murena, se recorta un espacio donde un año antes se había instalado **F.G.: un bárbaro entre la belleza**, en el que la poesía circula sin obstáculos entre los poemas y los comentarios que le siguen. Un espacio que se amplifica en los poemas de **El águila que desaparece**, publicado después de su muerte, y que ya existía en sus diálogos con David Vogelmann recogidos en **El secreto claro**. La obra de arte, en sí, nada significa. Murena se distancia de todo esteticismo: los objetos mundanos, alcanzables, lo que puede llamarse "obra de arte", "no son nunca más que ocasiones tomadas para expresar la nostalgia fundamental respecto a lo imposible". La metáfora es el instrumento para llevar (*fero*) más allá (*meta*) el sentido "de los elementos concretos empleados para forjar la obra". El arte es la posibilidad, a través de la metáfora, de "acercar el universo que está más allá de los sentidos". Los ensayos de **La metáfora y lo sagrado** recuperan todo el pasado de Murena. El orden necesario para que la muerte se haga posible. "Una figura congruente y llena de sentido. Y en marcha: en ascenso", descubre Raymundo Lida⁹ cuando realiza, distante, un balance de la vida de Murena.

Al finalizar el prólogo de **La metáfora y lo sagrado** Murena puntualiza la fecha: 15 de julio de 1973. ¿Por qué necesitó precisar con tanta exactitud el momento? ¿Porque sabía que sería su último libro de ensayos o porque quería señalar la circunstancia de su desconuelo y su espera más intensa? En julio de 1973, en la Argentina, la confusión, esa forma en que el mal atraviesa a los hombres, inundaba las calles y los espíritus. Un ruido sordo anulaba cualquier posibilidad de silencio o de reconocimiento. Los presen-

gios, una vez más, no se equivocaban: detrás de la sordidez de los ruidos habitaba la muerte ignominiosa. Seguramente Murena supo que el nihilismo, cuya presencia se agigantaba en el mundo, desgarraba un poco más aquello que lo rodeaba. Y que no podía ser de otra manera. También, seguramente, fueron momentos de revelación. Toda su vida -de la que aún le restaban dos años- lo había buscado: cada uno de los pensares que lo habían transitado se "tornaba no significativa, caduco". Dice: "Cualquier humano llega en determinado momento a la zona en la que no hay respuestas. Se la encuentra a través de todo camino: las pasiones, el pensar, el ocio. La zona sin respuesta es aquella en la que el sentido que hasta entonces atribuíamos a nuestras vidas se derrumba, queda nulificado, es la zona en que descubrimos que los problemas que habíamos creído resolver se hallan de verdad enraizados en el misterio, inviolable por nuestro arbitrio, inercia, pensar". En su film "**Stalker**", Andrei Tarkovski muestra una "zona" invisible al ojo humano. Pero ¿cómo mostrar lo que no se ve? Se distinguen objetos, personas. Sin embargo uno sabe que no ve. Se presiente que sólo podría vérsela si se lograra pertenecer a ella mediante el infrecuente acto de abrirse a la posibilidad del milagro. Nada más parecido a la zona a la que Murena nos expone.

5 LA LEGIBILIDAD DE MURENA. En el espacio habitual de la cultura argentina Murena no tiene vigencia. Pocos recuerdan su nombre. Sus libros son prácticamente inencontrables. Existen, como una cofradía, algunos para quienes Murena es el inspirador de sus reflexiones. Son casi iniciados. ¿Por qué el olvido de Murena? A través de algunos de sus escritos he tratado de mostrar momentos distintos de su pensamiento, diverso y uno. Intolerable para un tiempo donde todo parece ser comprendido para ser *tolerado*, consensuado; donde todo es negociable. He intentado mostrar lo que podría ser las llaves de entrada para leer su obra. Tal vez sea nuestra tarea más relevante: leer a Murena.

Notas

1. Los tres últimos libros aparecieron después de su muerte: los poemas de **El águila desaparece**, en 1975; la novela **Filosofía**, en 1976 y sus diálogos radiofónicos con V. J. Vogelmann, **El secreto claro**, en 1979. En el único libro consagrado a la obra de H.A. Murena: Teresita Frugoni de Fritzsche, **Murena**, ed. El imaginero, Buenos Aires, 1985, la autora realiza una cuidadosa presentación de los textos de Murena y propone el siguiente ordenamiento bibliográfico para la obra ensayística: **El pecado original de América**. Buenos Aires, Sur, 1954; 2ª ed. Buenos Aires, Sudamericana, 1965. **Homo atomicus**. Buenos Aires, Sur, 1961. **Ensayos sobre subversión**. Buenos Aires, Sur, 1962; 2ª ed. Universidad de Puerto Rico, La Torre, 1963. **El nombre secreto**. Caracas, Monte Avila, 1969. **La cárcel de la mente**. Buenos Aires, Emecé, 1971. **La metáfora y lo sagrado**. Buenos Aires, Tiempo nuevo, 1973. **El secreto claro**; diálogos con D.J. Vogelmann, Buenos Aires, 2. *Cf.* Carlos Correas, "H.A. Murena y la vida pecaminosa", *Contorno*, N° 2, Buenos Aires, mayo de 1954. 3. Emir Rodríguez Monegal, **El juicio de los parricidas**, ed. Deucalión, Buenos Aires, 1956. 4. M. Horkheimer, T. W. Adorno, **Dialéctica del iluminismo**, ed. Sur, Buenos Aires, 1969 (versión castellana de H. A. Murena); en 1967 la misma editorial había publicado la selección de ensayos de Walter Benjamin, **Escritos escogidos**, algunos de los cuales fueron retomados posteriormente en ediciones realizadas en Venezuela y España. 5. Hugo Savino, "Murena, la palabra injusta", en *Innombrable*, N° 1, Buenos Aires, noviembre de 1985. 6. No sería inútil pensar el destino de América desde la convicción de Colón de haber llegado al "paraíso terrenal". América se convierte en el "nuevo mundo" a pesar de la convicción de Colón de haber arribado al más remoto oriente del viejo y único mundo. 7. Baudelaire, *Oeuvres Complètes*, Robert Laffont ed., París, 1980. 8. La Utopía de Tomás Moro está "realizada" en un lugar de América. Rafael Hitlodeo, quien la describe, aparece como acompañante de Américo Vespucio en sus viajes por el "nuevo mundo". 9. Ver Raimundo Lida, "Dos o tres Murenas", en *La anunciación*, Año 1, N° 1, Buenos Aires, enero de 1989.

♦ Héctor Schmucler fue uno de los pioneros de las ciencias de la comunicación y de la teología del lenguaje en Argentina. Integró los grupos editores de las revistas *Pasado y Presente*, *Comunicación y cultura*, *Controversia* y de *Los Libros*. Actualmente publica *Estudios*, Revista de la Universidad de Córdoba

A black and white close-up photograph of a woman's face. She has dark hair pulled back and is looking directly at the camera with a neutral expression. A large, light-colored rose is held in front of her face, partially obscuring her right eye and cheek. The lighting is dramatic, with strong shadows on the right side of her face.

**LAS TRES
MUERTES DE
PAUL NIZAN**

Alvaro Abós

LA MEMORIA, EL TIEMPO Y EL ESPACIO SE ENSAÑARON CON PAUL NIZAN. SUS COMPAÑEROS DE RUTA ENSUCIARON SU NOMBRE, MURIÓ ANTES DE TIEMPO, LA ARENA SE TRAGÓ SU ÚLTIMA HISTORIA.

LA PRIMERA MUERTE

Hacía doce años que Paul Nizan pertenecía al Partido Comunista cuando en septiembre de 1939, al conocer el pacto entre Hitler y Stalin, decidió abandonarlo. Pero no lo hizo en silencio. Lo proclamó en un artículo resonante. Le parecía bien que la U.R.S.S. se defendiera, pero consideraba un grave error el seguidismo del PCF.

Entonces fue ordenado el aniquilamiento de Paul Nizan.

No es fácil dejar un partido. Uno se queda solo, a un costado de los rieles, como en una estación abandonada. La caravana sigue. Los demás siguen juntos, y con ellos se va el calor, la dulce confortación de la solidaridad entre iguales. Los rostros hasta ayer amados se tornan lívidos como enemigos. El compañerismo se disuelve en la amarga saliva de la soledad.

Puesto que Nizan era un desertor, no le fue escatimada la hiel de la violencia verbal. He aquí el calendario de aquel descenso a los infiernos: 24 de agosto de 1939, se firma el pacto Ribentrop-Molotov; 1º de septiembre de 1939, Paul Nizan termina sus vacaciones en la isla de Córcega junto a su mujer y sus dos hijos; al llegar a Ajaccio para embarcar hacia Francia lee los periódicos y se entera del pacto; 7 de septiembre de 1939, *L'ouvre* publica su renuncia.

Lanzado al vértigo de aquella discusión, dio muchas explicaciones. Se aferró al realismo y citó a Maquiavelo: los comunistas franceses, alegaba, eran estúpidos; paradójicamente, alababa el cinismo soberano de los soviéticos: todos los medios son buenos para salvar la patria mundial del socialismo, los comunistas franceses no habían imitado esa agilidad insolente. Perderían su autoridad por no haber manifestado a tiempo su indignación. Esa apelación a Maquiavelo no era más que una réplica: Nizan quería competir en realismo con sus verdugos y se cubría con una pátina de razonabilidad política. Que nadie pensara que desertaba por pasión ni porque sus nervios fueran débiles.

Sobre todo, se negaba a quedar acotado en la soledad de un agujero negro. Proclamó que seguía siendo un comunista, y en las trincheras se jactó de explicar sus razones a los camaradas soldados y sostenía que ellos lo comprendían y apoyaban.

Paul Nizan, soplón de la policía, escribió Maurice Thorez. El soplón Paul Nizan, colaborador de la prensa burguesa, le lanzaron a la cara. Paul Nizan, provocador y alcahuete, y él leía aquellas frases donde el odio era un estilete que se le clavaba en el corazón, y al leerlas, por un momento (*Cómo los soplones se infiltran en la organización*, era el título del libelo) sintió, por un solo instante, la alegría salvaje de la libertad, pero luego volvía a la tierra, al confuso y pegajoso nudo de las costumbres cotidianas y de los prejuicios, y pensó en que sus hijos podrían quedar de por vida condenados al escupitajo en el rostro, y se sumergió en el hondón de la amargura. "El delator Paul Nizan concurría al Ministerio del Interior a cobrar el salario de su traición", escribía con el punzón de su odio el editorial de *L'Humanité*, y dibujaba el signo del escarnio en su frente. Cuando leía aquellas frases estaba metido en la pesadilla de la trinchera de la que no saldría. La guerra lo salvaría de aspirar a otras flores no menos nauseabundas. Diez años después de su muerte, Henri Lefebvre iba a demostrar que incluso la crítica literaria puede ser

un buen instrumento para demoler dignidades: "Solitario, lúcido, desesperado, infinitamente indiferente, Paul Nizan tenía pocos amigos" -dibujaba la caligrafía de la insidia- "y nosotros nos preguntábamos cuál era su secreto, el secreto de su obsesión y de su tormento. Lo sabemos ahora: todos sus libros giran alrededor del tema de la delación".

La literatura se convertía para sus verdugos en pieza de convicción, y las novelas de Paul Nizan pasaban a ser actos de acusación en el proceso que le incoaban. El lo negaba: cualquier cosa antes de admitir que unos hombres lejanos, invisibles, le habían robado la vida y la palabra, condenándolo sin apelación. ¿Quién era aquel heterodoxo impenitente? Paul Nizan había nacido en Tours en 1905, hijo de un conductor de locomotoras y de una católica ferviente. Con la adolescencia, su ingreso al Liceo Henri IV, y luego a la Ecole Normal le depararía un condiscípulo (y amigo del alma) muy particular: Jean Paul Sartre. Pero también otra lumbrera se sentaba junto a ellos en aquellos ilustres pupitres: Raymond Aron, que sería su padrino de bodas cuando en 1927 se casara con Henriette Alphen.

En 1932 publica su primer libro, *Aden Arabia*. Crónica de su viaje y estancia en Aden, pueblo perdido de la península arábiga, es también un descenso a los infiernos bajo la sombra de Rimbaud, amasado con la exaltada fiebre de los sueños juveniles. Ese panfleto cuyo comienzo fulgurante ("Yo tenía veinte años. No permitiré a nadie decir que es la edad más bella de la vida") se transformó en frase emblemática de la resurrección sesentista de Nizan, más por el famoso prólogo de Sartre a la reedición de *Aden Arabia* en 1960 que por lo obra en sí.

Nizan publicó tres novelas: *Antoine Bloyé* (1933), saga sobre la vida de un ferroviario, retrato apenas disimulado de su padre, surcada por la presencia obsesionante de la soledad y la muerte, una novela a la que Sartre calificó como "la más hermosa, la más lírica de las oraciones fúnebres"; *Le cheval de Troie* (1935) sobre los acontecimientos políticos y sociales en el París de 1934, y *La conspiration* (1938), relato sobre la juventud de Nizan en los años veinte. El libro que inspiró a Sartre aquella interrogación memorable. "¿Un comunista puede escribir una novela? No estoy persuadido: no tiene el derecho a hacerse cómplice de sus personajes".

La obra de Nizan se completa con un estudio sobre *Los materialistas de l'antiquité*; otro panfleto, *Les chiens de garde*; el reportaje sobre su viaje a la Unión Soviética, *Cronique de septembre*, y una abundante tarea periodística en la que destacan sus artículos sobre la guerra civil española, reflejo de varios viajes a la península durante aquella contienda. La huida a Arabia del Nizan joven había fracasado: el retorno le mostró los límites de la prisión que le aguardaba. La profesión intelectual y la comodidad burguesa, su contracara inevitable. Entonces, Nizan no encontró otra salida que el gran sueño, la revolución. Ingresó al Partido en 1927. Pero Nizan era, como lo definiría su biógrafa Annie Cohen-Solal, un comunista imposible. Los que prefieren, a cualquier dogma, una sinceridad radical, no encuentran apacibles refugios, suelen ir de una prisión a otra.

Veinte años después de su muerte, el viejo compañero de la incandescente adolescencia libresca iba a rescatarlo convirtiéndolo en "un caso". En el '39, cuando los lobos devoraban el corazón de Nizan, el amigo miraba el espectáculo fascinante de su propio ombligo. Después lo reivindicaría convirtiéndose en valedor de los libros de Nizan y su prologuista excelso, protector de la viuda y tutor de los hijos, pero a cambio de obligar a Nizan a una voltereta más, otra en su cadena de infortunios. El genio bizco lo convertiría en personaje de su prosa y en máscarón de proa de su apelación a los jóvenes que, a esa altura, empezarían a conocer a Nizan a través del prólogo interpositivo.

"El error que quiero evitar a mis lectores lo he cometido yo mismo en vida de Nizan", se acusará el prologuista para mejor resaltar la nobleza de su rescate. "Sin embargo, ambos estábamos tan unidos que nos tomaban el uno por el otro. Sería capaz de hacer su retrato", lo aludía Sartre: "Estatura mediana, cabellos negros, bizqueaba como yo, pero en sentido inverso, es decir agradablemente. El estrabismo divergente convertía mi rostro en un territorio yermo; el suyo convergía, dándole un aire de pícaro ausencia". Cuando Paul Nizan abría las cartas que le enviaba

Henriette al frente y caían los recortes de la infamia, cuando sentía las dentelladas del odio en la garganta, ya estaba instalado en la muerte, su patria de asilo, su compañera-rival, la sombra hermana que no lo dejaría ya. Se lo había anticipado a Sartre cuando regresó del viaje a Moscú: la revolución libera a los hombres del terror de vivir, pero no les quita el miedo a la muerte.

LA SEGUNDA MUERTE

El golpe en la sien lo hizo caer y alcanzó a aferrarse al marco de la ventana. Con uno de los ojos no veía nada pero con el otro alcanzaba a divisar, a veinte metros, la playa, el mar, borroso, negro y agitado en el horizonte. Oía un bramido que primero le parecía el rumor del cañoneo pero luego supo que venía del mar, un canto ronco y desesperado. No sentía dolor alguno, y tras un instante de confusión, notó que una de sus mejillas, la derecha, la que estaba en contacto con la madera áspera, estaba helada, y que la madera le pinchaba la piel, como si estuviera conformada por mil pequeñas agujas. En cambio, la mejilla al aire le ardía. Algo empezó a moverse cerca de su campo visual. Hizo un enorme esfuerzo para fijar la vista. Era el aleteo de un pájaro. ¿Una gaviota, quizás? Paul Nizan era intérprete del ejército inglés estacionado en la costa continental del Mar del Norte. Primavera de 1940: las semanas pasan con lentitud a la espera del ataque alemán. Las tropas se mueven de Orleans a Lille. Nizan perfecciona su inglés leyendo a Shakespeare, trabaja en su cuarta novela, escribe a Henriette largas y ardientes cartas. Su mujer lo espera en Lille, pasan juntos una semana de permiso. El 18 de mayo se reintegra a su batallón. El 23 la ofensiva alemana llega al Pas de Calais. En la playa, Nizan se refugia junto a un grupo de oficiales en una casa solitaria. Ese día mueren centenares de soldados y oficiales que no alcanzan las lanchas. Una bala perdida, entrando por la ventana, golpea a Nizan en la cabeza.

¿Una gaviota, quizás? Pero las gaviotas son pájaros asustadizos, pensó con esfuerzo, no acuden cerca de las casas. Aquellas olas subían y bajaban, como si el pájaro realizara una exhibición para él, una extraña parada en su honor. Entonces se dio cuenta del error, no era un pájaro sino una mano que se movía cerca de su ojo izquierdo, y la voz humana traspasó la barrera de aquella bruma y le pareció escuchar la palabra *rest*. He aquí un enigma: *rest*. Cerró los ojos para que ni el mar turbio ni el fragmento de cielo nuboso lo distrajeran. *Rest*. ¿Por qué *rest*? Entonces, pensó que escuchaba mal, que estaba confundido, que del lado de aquella mano que se agitaba no era esa la palabra que venía, sino otra, y pensó que esa palabra era *rêve*. Una lenta, sinuosa dulzura lo iba invadiendo. Y se repitió varias veces a sí mismo, con la satisfacción del niño que ha resuelto el problema planteado por su maestro: *rêve, rêve, rêve*.

LA TERCERA MUERTE

Cuando se dirigió hacia el Mar del Norte para incorporarse al Centro de Instrucción de Enlace SP2054, perteneciente al ejército inglés, Paul Nizan llevaba en el equipaje el manuscrito de su novela *La soïere de Somosierra*, en la que reaparecían, adultos, Laforgue, Catherine, Pluvillage, los personajes de *La conspiration*, en el marco de la guerra civil española. Nizan trabajó en ese manuscrito, puliéndolo con ahínco. En los largos ocios del campamento trabó amistad con un oficial inglés, al que leyó fragmentos del libro.

Cuando Nizan cayó muerto, ese oficial estaba a su lado. Antes de abordar la lancha que lo alejaría del continente, el sargento ayudante del ejército de Su Majestad Henry Hutchings decidió salvar el manuscrito de Nizan. Lo envolvió en una lona, lo enterró en la playa, en un lugar que cubrió con una piedra. Para no olvidarlo, trazó un mapa elemental y, bajo el infernal cañoneo, embarcó en una lancha de salvamento.

Terminada la guerra, Henriette Nizan intentó encontrar el manuscrito, vanamente.

En el otoño de 1945, aquella mujer bajó a la playa todos los días, y durante largas horas cavó la arena de manera sistemática, obsesiva. No estaba sola. Varios hombres la acompañaban, y todos cavaban, tratando

de distribuirse aquel fragmento de playa, mientras el viento les azotaba los rostros y a veces amenazaba con llevárselos de un golpe. Ella era sin embargo la única que lo hacía sin pausas. Cavaba y cavaba, y los hombres la miraban frecuentemente, como si se preguntaran hasta cuándo ella iba a ser capaz de resistir, y no era raro que alguno de ellos dejase su labor un momento y se acercara a la mujer, le dijese algunas palabras, como interesándose en su estado de salud, o quizás pidiéndole que se tomara un respiro.

Y poco a poco, a medida que los días pasaban, los hombres fueron dejando de venir; el tramo de playa en el que trabajaban fue peinado centímetro a centímetro, pero la mujer acompañada de los más fieles, comenzaba de nuevo, y así varias veces, removiendo la arena, cavando más hondo aún, repasando la superficie de playa desierta una y otra vez, castigados por la llovizna y el viento de un otoño que día a día se tornaba más hosco, como si se vengara del hurgueo al que lo sometía aquel grupo heterogéneo, cada vez más reducido; hasta que un día, al cabo de varias semanas, fue la mujer la única que compareció en la playa, y siguió cavando, con la energía que preanuncia el final, y en un crepúsculo tenebroso, como si hubiera agotado las últimas fuerzas, arrojó a un lado la pala, y sumergió las manos en la arena, quiso continuar cavando con las manos desnudas, pero ya no pudo más, y cayó de bruces; la espalda le temblaba convulsivamente y sus sollozos se escucharon en el silencio sólo matizado por el ruido del mar, porque el viento, de pronto, había cesado de soplar.

Así fue como a Paul Nizan no sólo le fue arrancada la honra, la vida, sino también la obra. Y así como de su cuerpo sólo quedó una cruz desnuda y olvidada en un cementerio militar, de su última obra sólo quedó el misterio de un título, la incógnita de unas frases que deslizó a sus íntimos, la curiosidad que despertó en sus admiradores, y la oportunidad que brinda de

imaginarla. Ese es el destino de las novelas perdidas -la de Nizan, ya irremisiblemente perdida-. Pero las novelas perdidas encuentran una forma de seguir viviendo. Una novela perdida -como la de Paul Nizan, devorada por la fina arena del Pas de Calais, hundida para siempre en las fauces de esa naturaleza indiferente que sería la única, privilegiada lectora de esas páginas-, una novela perdida es una novela imaginada, y en la medida que ha conservado virgen e intocado el núcleo final de su misterio, capaz de tener infinitos comienzos, infinitos desarrollos, infinitos finales, abierta y múltiple como una película que se proyecta incesantemente sobre la pared blanca, y de esa manera ellas también, las novelas perdidas también, tercamente, como todas las cosas, perseveran en su oscuro y misterioso ser.



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

CARTA A HENRIETTE NIZAN

*Cuartel del Ejército Inglés,
martes 6 de febrero de 1940*

Recibí tu carta del domingo; es una carta con la justa dimensión, exactamente la dosis que necesito para pasar las horas difíciles del final de las tardes, penosas como se sabe, para los deprimidos por constitución. Ayer recibiste una carta mía llena al mismo tiempo de detalles precisos y de sentimientos extremos. Sin novedad desde ayer, salvo que la partida

está decidida. Te tendré al corriente. Leerás o ya lo hiciste en mi carta anterior que no me hago ilusiones acerca de la indulgencia de la gente para conmigo y que sé perfectamente que debo estar corrido de todos lados; por algunos, por lo que pensé de la política comunista; por otros, porque dije públicamente lo que pensaba de ella. Pero, en fin, esperemos de todos modos. Nos consolaremos pronto, durante pocos días, de los malvados. Envíame, a condición de que no sea a un precio exuberante, el pijama reglamentario. El que tengo está realmente en peligro. Mañana voy a ir al pueblo donde está R. Worms para hacerme examinar los ojos, pero no te inquietes, es más que nada una ocasión para cambiar de lugar. Me encanta cambiar de lugar. Si Pascal hubiera sido militar, como Descartes, no hubiera escrito las necedades que escribió sobre las ventajas que hay en quedarse en una habitación. Es sobre todo en las habitaciones o en los dormitorios donde experimento la terrible sensación de abismo y no en el puente de Neuilly. Arréglate con mi madre por el alquiler. Me gustaría mucho pasar mi próximo permiso en la calle de la République [...]

Si me escribes bastante y todos los días, creo que podré hacerme una provisión de moral, como decía el socarrón Descartes; ésta me alcanzará hasta mi próximo "descanso", para no inquietarme por la eternidad, es decir por dos o cinco años, para esperar sin ilusiones las oportunidades que puedan -o no puedan- surgirme y reservar para después de este permiso las artimañas y la obstinación de una rata que trata de abrirse camino. Amame mucho, mi amor. No puedo estar alegre o simplemente tranquilo sin ti. El sentimiento de tu ausencia es absolutamente constante pero sobrepasa los límites, entonces me pongo furioso y soy capaz de las estupideces más grandes.

Paul Nizan



Beba Bidart

HISTORIA

INDISCRETA

DE LA EDICIÓN ARGENTINA

La moderna industria editorial de los años 40 y 60 ha sido constante motivo de celebración y añoranza. Pero el esplendor editorial oculta un pasado donde se mezclan el emprendimiento personal y la coartada ideológica, el impulso modernizador y la astucia comercial. Jorge Rivera analiza la infancia de las ediciones argentinas entre 1880 y 1930.

Jorge Rivera

 La premisa básica de la industria editorial es en realidad una coartada ambigua, o una argucia que no dice su nombre, salvo cuando la presiona su esencial naturaleza económica, que prefiere la mayoría de las veces permanecer críptica y cifrada. El libro es ante todo una *mercancía*, pero cargada al mismo tiempo con un prestigio sacralizador -el de *lo cultural*- que le permite franquear astutamente barreras aduaneras, crediticias, postales e impositivas, e instalar de hecho una ética de regalías dúplice y enmascarada. La suya, en suma, es una historia de subterfugios, y a veces de franquezas indiscretas.

La devoción cultural de la sociedad rioplatense de la segunda mitad del siglo XIX es indudablemente la devoción tipográfica del libro. A Sarmiento le basta con escribir un libro -*Civilización y barbarie*- para legitimar una carrera notoria. Al napolitano Pedro de Angelis le basta con su condición de erudito compilador para que la sociedad post-Caseros olvide su antiguo papel de foliculario "mazorquero" y le reconozca un lugar intelectual. Mitre reconvierte y perfecciona su perfil de "artillero científico" escribiendo libros de historia y traduciendo a los poetas. Mansilla enmascara una operación política con la redacción de un libro (*La excursión*), y así siguiendo.

Aunque esa sociedad o esa clase que produce y consume tipografía posea a su vez ambivalencias y ataques alternativos. Por un lado, el culto olímpico del libro bellamente editado y del contenido "cincelado" o "documentado", en un arco que va de la prosa miscelánea y cuidada de los diletantes del '80 hasta el desvelo historiográfico por las fuentes y los archivos; y por otro, el desdén reflejado ficcionalmente por tipos como el doctor Trevejo de *La gran aldea* de Lucio V. López, modelo de la reluctancia anti-libresca producida por el otro curso tipográfico de las "ideas": el de la vieja prensa faccional rioplatense:

"...La juventud del día no tiene talentos prácticos; ¿cómo quieren ustedes que los tengan? ¡Le da por la historia y por estudiar el derecho constitucional y la economía política en libros! Forman bibliotecas enormes y se indigestan la inteligencia con una erudición inútil, que mata en ellos toda la espontaneidad del talento y de la inventiva. ¡Sí, señores, los libros no sirven para nada! Ustedes me ven a mí... Yo no he necesitado jamás libros para saber lo que sé. ¡Pero no quieren hacerme caso! Los libros no sirven para nada en los pueblos nuevos como el nuestro. Para derrocar a Rosas no fueron necesarios los libros; para hacer la Constitución de 1853, tampoco fueron necesarios, y es la mejor constitución del mundo. Yo soy abogado y me ha bastado Darnasca para aprender mi profesión. La noción del derecho se pierde cuando más a fondo se quieren conocer los textos. ¡Lo mismo es la política!... Yo, por ejemplo, no leo sino los diarios, y el periodismo, señores, es como el pelicano: alimenta a sus hijos con su propia sangre. Usted ha estado en mi estudio, señor don Ramón; ¿no es verdad? ¿Ha estado usted? ¡Pues bien! ¿Qué

libros ha visto usted? Colecciones de los diarios en que he escrito, eso sí: la colección de "*La Colmena*", "*La Espada de Damocles*", "*La Regeneración Porteña*", "*El Gorro de la Libertad*", etc., todos los diarios de que he sido redactor..."

EL FOLLETIN POR EL LIBRO

Frente a una industria editorial todavía incipiente, el punto más alto de protocolarización del libro sería la edición o la impresión en Francia o España, con las garantías adicionales de papeles, tipografías, impresiones y encuadernaciones prestigiosas, que luego de ser conmemoradas con banquetes ceremoniales y notas bibliográficas en *La Nación*, circularán recoletamente por librerías que son verdaderas instituciones culturales y sociales, antes que económicas, como la de Moen en la calle Florida de fines de siglo pasado y comienzos del presente (aunque más tarde puedan amontonarse en oscuros infiernos del libro de lance como "*La Incógnita*" o la pringosa librería de don Gaetano).

Pero de manera compleja y casi perversa, la posibilidad de una industria editorial, y de un público consumidor, seguirá otro rumbo más sesgado e imprevisto que el sugerido por la coartada y por el propio proyecto alfabetizador de la Generación del '80. Tal como lo hubiese deseado el doctor Trevejo, desde otras miras y con otra perspectiva pragmática, el punto de partida de industria y mercado se ubicará más bien en un típico producto periodístico, como los folletines que hacia 1880 publica Eduardo Gutiérrez en *La Patria Argentina*; o para mayor precisión: en las reediciones emprendidas por editores de batalla como Tomassi, y de manera especial en la cadena de proyecciones y reelaboraciones lanzada por minúsculos empresarios como Pérez Cuberes, Longo, Angulo y otros, a base de folletería inspirada libremente en los textos de Gutiérrez, en los repertorios criollistas en auge y en lo que sería la base de una literatura urbana que registra de diversas maneras el impacto cultural de la inmigración masiva (lunfardía, cocolichismo, nativismo al uso, etc.).

Del fuerte impacto de esa producción intempestiva e indeseable para la óptica de la cultura letrada, da extensa cuenta el minucioso y documentado ensayo que Ernesto Quesada publica en 1902 en la revista *Estudios* bajo el título de "El criollismo en la literatura argentina", un genuino y alarmado censo de lo que consumían los sectores populares de neolectores a comienzos de este siglo. Desde la perspectiva de un observador como Quesada, los materiales folleteriles no hacían más que desnaturalizar y banalizar temática, literaria y hasta editorialmente las condiciones de consumo de esos lectores advenidos recientemente al circuito tipográfico, en el que se insertaban desde el ángulo más "bastardo" (y en cierto modo transgresor) del campo. Transgresor, por lo menos, porque vulneraba el perfil de casticismo lingüístico, estético, ideológico y político-cultural deseado por los promotores de la alfabetización.

EL PERFIL DEL LECTOR "DECENTE"

La contemporánea alternativa de mercado no se apartará mucho, sin embargo, de una matriz tecnológica de prensa, aunque sea en definitiva una de sus consecuencias residuales. Una colección como la Biblioteca de "*La Nación*", en efecto, nacerá en 1901 como resultado de la capacidad operativa potencial del nuevo equipamiento de linotipos incorporado por el diario, aportando con frecuencia un tipo de material no demasiado ajeno al que suministraban sus columnas folletinescas, con abundante ingreso de los géneros de entretenimiento considerados como literariamente menores o marginales. Una opción mercadológica heterogénea y abarcativa, si la comparamos con el propio proyecto impulsado por el diario en sus secciones más explícitamente culturales. Planteada en términos empresariales y competitivos, la Biblioteca de "*La Nación*" declina el perfil exclusivamente "culturalista", para optar, en cambio, por una línea de mezcla que tiende a satisfacer demandas de lectura muy variadas.

Desde sus propios comienzos la Biblioteca inicia entre nosotros la publicación más o menos regular de algunos textos clásicos de la novela policial, de aventuras y de anticipación científica, en boga desde su difusión a través del folletín de los diarios finiseculares. Entre otros títulos de la célebre colección cabe destacar, por ejemplo, la aparición temprana de *Los primeros hombres en la Luna*, de H. G. Wells, que es el número 2 de la Biblioteca (1901). Asimismo aparecen durante el primer período *El misterio del cuarto amarillo*, de Gastón Leroux, en el número 304 (1908), *Arsenio Lupin contra Sherlock Holmes*, de Maurice Leblanc, en el número 337 (1908), junto con novelas de aventuras y anticipación de Julio Verne y del popular Emilio Salgari.

Se trata, obviamente, de textos aislados, incluidos en un plan de lectura de contornos más vastos y criterios indudablemente eclécticos, que atienden muy diferentes apetitos, perfiles y niveles de lectura, sin ignorar los propios mecanismos del coleccionismo serial (como rasgo de auténtica modernidad mercadológica). Se puede pensar, quizá, en un plan de lectura "para la familia", pero estas inclusiones -especialmente en lo que se refiere a las novelas policiales- nos brindan una idea muy cabal de su arraigo en amplios sectores de neolectores del incipiente mercado cultural, e irán formando, a su vez, una autorizada tradición de lectura de género, que más tarde será explotada a fondo por las colecciones especializadas y eminentemente comerciales, como *Misterio*, *Rastros*, *El Séptimo Círculo* y otras que prosperaron entre las décadas del '40 y '50.

EL UMBRAL DEL MINIMALISMO EDITORIAL

La idea del kiosco y de su público no está exclusivamente al servicio de la folletería criollista y de los cancioneros payadorescosos y tangueros. En 1915 Leopoldo Durán y Ernesto Morales lanzan al mercado

una colección de cuadernos mensuales sobre ciencias y letras, que alcanzará gran popularidad e inaugurará un formato basado fundamentalmente en cinco premisas básicas: textos cortos, buen nivel literario, precio económico, presentación gráfica esmerada y tirajes altos.

A diferencia de los escribas de batalla de Pérez Curbes y sus equivalentes, las "Ediciones Mínimas" (tal el nombre de la colección) proponen al lector un menú basado en textos de Roberto J. Payró, Baldomero Fernández Moreno, Leopoldo Lugones, Almafuerte, Juan Pedro Calou, Edmundo Montagne, Eduardo Wilde y otros equivalentes.

La concepción homeopática o minimalista de Durán y Morales se multiplicará más tarde en versiones análogas o apropiadoras como *El Cuento Ilustrado*, *La Novela Semanal* y *La Novela del Día*, más las copiosas derivaciones más o menos adulteradoras que se prodigaron entre 1919 y mediados de la década del '20. La colección "Los Pensadores", desde 1922, publicó cuadernillos semanales de una treintena de páginas, desplazando los nombres de autores argentinos en beneficio de un racionamiento popular alimentado con Gorki, Hansum, France, Tolstoi, Turgueniev, Kropotkin, Sorel y equivalentes, aunque a diferencia de sus competidores, alcanzará ulterior resonancia en el proyecto dúplice de la revista *Claridad* y del sello editorial homónimo, fundado por Antonio Zamora a mediados de los '20.

EL "ELAN" DEL ESCRITOR CON MERCADO

A su turno, entre 1916 y 1917, el proyecto de la Cooperativa Editorial "Buenos Aires" supone un desplazamiento interesante y en cierto modo imprevisto por la naturaleza de sus actores (en su mayoría típicas figuras de la cultura "letrada", como Angel de Estrada, Juan B. Terán, Carlos Ibarguren, Arturo Capdevila, etc.), pero no por la estrategia de mercado que deseaba impulsar Manuel Gálvez, el verdadero mentor de la idea. Puesto a elegir los títulos iniciales de la editorial, el genuino "profesionalista" que era Gálvez optó por una solución sesgada y novedosa: no la impresión previsible de textos legalizados en los cenáculos letrados, sino los versos "sencillos" de *Ciudad*, de Baldomero Fernández Moreno, que terminaron por convertirse en un buen negocio de librería, y una selección de los cuentos de Horacio Quiroga, que no era precisamente un escritor legitimado por el sistema de prestigio, pero sí un autor que había encontrado su legalidad profesional (y su paga) en el circuito de lectura popular de una revista "media" como *Caras y Caretas*. Con un libro atractivo como *Cuentos de amor*, de locura y de muerte, agotado rápidamente, quedó demostrada la existencia de un campo de lectura que había creado su propio camino a partir de las efímeras páginas de las revistas de colocación masiva: un dato que para muchos fue una revelación cultural incómoda.

La incipiente trama de lectura originada por la proliferación de folletines periodísticos, folletería de kiosco, revistas, ediciones minimalistas y libros de bajo precio ("no querida" por supuestamente "banalizada", desde la perspectiva letrada), generó adhesiones y usufructuos ambivalentes, como los de Gálvez, y repulsas francamente planteadas desde una perspectiva clasista.

"MILONGUITA", LECTORA DE RUBEN

Si Ernesto Quesada consideraba en 1902 que la folletería agachada y cocoliche era un vehículo de degradación y encanallamiento cultural, por su temática, su visión del mundo y su transgresión de los patrones del casticismo lexical, en 1924 Evar Méndez, el director de la revista *Martín Fierro*, desplaza las ideas de degradación, banalización y subalternidad a la industria y al mercado, o por lo menos a cierto tipo histórico de industria y mercado, independientemente de la naturaleza intrínseca del material.

Vale la pena releer lo que dice Méndez en el texto "Rubén Darío, poeta plebeyo", aparecido en 1924 en el primer número de *Martín Fierro*:

"Yo no soy un poeta para muchedumbres. Pero sé que indefectiblemente tengo que ir a ellas"... Escribía así Rubén Darío en el prólogo de sus *Cantos de Vida y Esperanza*, en 1905, y no pasaron cuatro lustros cuando ya se cumple el fatal vaticinio. Modestísimos editores lanzaban no hace mucho un largo tiraje, al más bajo precio, de aquel libro magnífico donde el

cantor nunca fue más humano, y alto y hondo, y se hermanaba con el pensador y el augur que había en quien era "muy siglo XVIII, y muy antiguo, y muy moderno". Ahora, con análoga procedencia, allá por la calle Boedo, lejano rincón, característico, por cierto, de Buenos Aires, ve la luz una popularísima edición de las "**Prosas Profanas**", en vulgar papel de diario, 32 páginas que contienen la obra en apeñuscada tipografía... Rubén Darío, querido maestro: sufriste ya en vida tu martirio por el rodar de tu "Margarita" y la Princesa de tu "Sonatina" en la crápula de todas las recitaciones; padeces ahora, desde tu sitio a la diestra del Padre, por el evilecimiento de "Era un aire suave", de todos los poemas de tu libro delicioso y predilecto, que las Milonguitas del barrio de Boedo y Chiclana, los malevos y los verduleros en las pringosas "pizzerías" locales recitarán, acaso, en sus fábricas o cabarets, en el pescante de sus carreteras y en las sobremesas rociadas con "Barbera".

LAS EDICIONES DE LA VANGUARDIA

Las cuidadas ediciones de Manuel Gleizer marcan muy profundamente la década del '20, con el lanzamiento de algunas de las obras iniciales (y ya significativas) de la generación "martinfierrista". Gleizer es el editor, en 1926, de textos decisivos de la estética vanguardista rioplatense como *Molino rojo*, de Jacobo Fijman, *El violín del diablo*, de Raúl González Tuñón, *Días como flechas*, de Leopoldo Marechal, *Cuentos para una inglesa desesperada*, de Eduardo Mallea, *La musa de la mala pata*, de Nicolás Olivari, *El amor agresivo*, de Roberto Mariani, etc., pero este genuino y afortunado descubridor de talentos no se aparta, en muchos casos, del viejo y endeble esquema de la edición de autor, si bien le sobró entusiasmo y gusto por el riesgo, como lo testimonia una historia bastante frondosa de pagarés protestados, cheques inciertos y malabarismos financieros.

Pero el de Gleizer no es un caso aislado. Muchas revistas asociadas con la vanguardia o con la nueva sensibilidad de los años '20 y '30 aparecen asociadas con proyectos editoriales de dispar fortuna y relevancia. Dos típicas expresiones de la vanguardia, como *Inicial* y *Martín Fierro*, se desdoblaron a su turno como sellos de época.

También en el decisivo año 1926 el sello Inicial es el punto de partida de un proyecto de publicaciones que aportará textos de Córdova Iturburu (*El árbol, el pájaro y la fuente*), Norah Lange (*Los días y las noches*), Elías Cárpena (*Rumbo*) y Enrique Amorim (*Horizontes y Bocacalles*), sin omitir el *Índice de poesía americana* prologado por Borges, Hidalgo y Vicente Huidobro.

Del sello editorial Martín Fierro surgirá la reedición "tranviaria" de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, de Oliverio Girondo, y de la actividad de Evar Méndez y de algunos "martinfierristas" que lo secundan, derivará la Sociedad Editorial Proa, cuya existencia se vincula con la aparición, entre otros, de tres libros significativos: *Inquisiciones*, de Jorge Luis Borges, *Papeles de Recienvenido*, de Macedonio Fernández, y *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes.

POR EL LADO DE BOEDO

La editorial Claridad, dirigida por Antonio Zamora, es el fruto de dos experiencias conjugadas: la colección "Los Pensadores" y la revista *Claridad*, fundada en 1922 como prolongación o realización doctrinaria de la anterior, aunque habría que agregar también las improntas de una zona cultural difusa, que se puede asociar emblemáticamente con una calle - Boedo y las connotaciones que carga-, y una historia reivindicativa que pasa por las diferentes alternativas y encarnaciones de la izquierda rioplatense de los años 1890 a 1930.

El catálogo de la influyente Claridad alcanzaba hacia 1931 un millar de títulos, divididos entre catorce colecciones: Claridad, Biblioteca Científica, Los Poetas, Los Pensadores, Teatro Contemporáneo, Teatro Nuevo, Teatro Popular, Los Nuevos, Biblioteca Teosófica, Biblioteca Cosmos, Clásicos del Amor, Novelas de Aventuras, Colección Sherlock Holmes y una colección de textos misceláneos.

La Biblioteca Científica, a tono con obsesiones profilácticas de la época, incluye 26 títulos de divulgación sexual sobre 32 títulos totales. La Colección Claridad, en cambio, juxtapone de modo más hetero-

géneo la célebre versión abreviada de *El Capital*, con materiales antibelicistas, novelas "del corazón" de Florence Barclay y Delly, clásicos argentinos y textos de Arlt, Castelnuovo, Yunque, etc.

Las ediciones de Claridad -sesgadamente evocadas por Evar Méndez en su texto de Martín Fierro, se caracterizaban en los '20 y '30 por su papel rústico, sus errores tipográficos, sus traducciones dudosas y su bajo precio, convertido en una suerte de evangelio laico del editor Zamora. La retirada de tapa de *Los lanzallamas*, de Roberto Arlt, contiene en este sentido una cuidadosa justificación de los precios de tapa, reformulados como consecuencia de la depreciación del peso argentino en relación con el dólar, y de los incrementos del arancel aduanero aplicado al papel en tiempos del gobierno de Uriburu.

El tema del fair play mercadológico aparecerá constantemente en este tipo de proyectos. En sus ediciones, por ejemplo, Claridad invita constantemente a los lectores a expresar su opinión:

"La Editorial CLARIDAD, única empresa con una orientación de cultura popular claramente definida, admite y recaba la opinión del público acerca del valor de sus obras y de su presentación gráfica. El público, que es el mejor crítico, que ha cooperado al desarrollo de esta empresa recomendándola en todas sus manifestaciones, debe hacernos llegar su juicio con toda sinceridad cuando lo estime conveniente, para aplaudir o fustigar las distintas actividades de nuestra labor. La Colección Actualidad, que compete con la anterior en el mismo formato y segmento de mercado, desnuda ante el lector la honestidad de sus propósitos: Es sabido que los autores son generalmente defraudados por editores poco escrupulosos, que sólo ven las cosas bajo la faz mercantilista... Nosotros, en cambio, damos a los autores injerencia en todo lo relativo a su obra; pero también exigimos de él capacidad y perfección para que el público lector, interesado en conocer o saborear literatura de alto valor, no se vea decepcionado con concepciones vulgares o mediocres."

EL SINIESTRO MIRON

Roberto Arlt desnuda, en sus aguafuertes porteñas de los años 1928 a 1930, algunas falacias vinculadas con la cultura del libro, y más especialmente con el falseamiento que introduce en el sistema el régimen de subsidio público a la industria editorial. "Por qué no se vende el libro argentino" (*El Mundo*, 31/10/1928) contiene una descripción bastante cruda e impugnatoria del fenómeno, que en definitiva revela la incipiente de un mercado que no concluye de legitimar el fantasmático valor de mercancía transferido al objeto libro por la estructura industrial que lo produce:

"Aquí los únicos que hacen su negocio son los editores. Todos están perfectamente acomodados con la Comisión de Bibliotecas, compuesta por un montón de señores que entienden de todo menos de literatura. El editor suele imprimir quinientos ejemplares, que le cuestan ciento ochenta pesos, y vende, por lo general, a la Comisión de Bibliotecas, 200 ejemplares a un peso y cincuenta centavos, lo que hacen 300 pesos, es decir que sobre el trabajo de impresión gana 120 pesos, y le queda una edición de 300 ejemplares que no le cuesta nada. Estos trescientos ejemplares los va colocando despacio, y como nada le cuestan, poco le interesa que se vendan o no, ya que la Comisión de Bibliotecas le ha salvado los gastos.

De ahí que se lancen al mercado esas magníficas colecciones de envases de papel que tienen una carátula admirable y letras de un centímetro de alto. ¡Parada, parada y parada! Nada más. Se engaña al público como en todo género de actividad nacional. Y, claro, el público ha hecho la cuenta."

EL LOBULO DE LOS CLASICOS CRIOLLOS

El mundo de la edición económica y popular no se alimentará exclusivamente con profilaxis sexual, divulgación científica más o menos probable, clásicos de la literatura europea del siglo XIX y autores de Boedo, al estilo de las colecciones de Claridad. Casi contemporáneamente el sello La Cultura Argentina, dirigido por José Ingenieros, propone un recorte alternativo que se basa en la reedición de clásicos nacionales, enrolados en su mayoría en las grandes corrientes liberales y positivistas del pensamiento rioplatense del siglo pasado, como Alberdi, Francisco y



Antonio Ruiz

José María Ramos Mejía, Juan María Gutiérrez, Agustín Alvarez, Sarmiento, Andrés Lamas, etc.

En sus líneas esenciales La Cultura Argentina trata de establecer distancias y diferencias con otros sellos y proyectos de los años '10 y '20: "La Cultura Argentina -se afirma en retiraciones y contratapas de los años 1915 a 1922- no tiene subvenciones ni vende ejemplares a las reparticiones públicas. La Cultura Argentina edita en el país y vende los libros a precio de costo. La Cultura Argentina persigue fines educativos y no es una empresa comercial".

Se trata, más bien, de una proyección editorial del programa distributivo de la pedagogía normalista y del programa global de literatura argentina desarrollado por Ricardo Rojas desde su cátedra de la Facultad de Filosofía y Letras, ciertamente desinteresada y misional, pero dotada también de cierta racionalidad tarifaria: los volúmenes de 450 páginas, formato 23 x 15, cuestan \$ 2 m/n.; los de 300 páginas, formato 18 x 12, se venden a \$ 1 m/n.; y las regalías (casi ninguno de los autores implicados podía reivindicar beneficios) las administra la Casa Vaccaro, de Avenida de Mayo 646.

Años después, tras la muerte de Ingenieros, la idea de La Cultura Argentina se transferirá a La Cultura Popular, que los Talleres Gráficos Lorenzo Rosso realizan en los '30 con el mismo diseño, idéntico contenido y los consabidos precios de tapa, mantenidos con un celo y leal nivel de paridad desde 1915, con un peso regido todavía por el patrón oro.

Pero el repertorio de clásicos nacionales canónicos -un menú retomado cíclicamente, y a veces con variantes, por otros proyectos- no agota con sus estereotipos ideológicos la zona alternativa del bajo precio y la presentación rústica. Las seducciones probadas de las literaturas marginales eslabonarán, a su turno, otro tramo significativo, en la deriva hacia un mercado y una industria del libro argentino como la que se expandirá competitivamente en los años '40.

AVENTURAS EN LA BIBLIOTECA: LA REGALIA DE LOS DUROS

Uno de los sellos pioneros en este tipo de colecciones será indudablemente J. G. Rovira Editor, que inicia a comienzos de los años '30, en combinación con Editorial Tor, el lanzamiento de series como la Biblioteca Sexton Blake, cuyos volúmenes aparecían los días jueves al precio de 0,20 centavos, y la Colección Misterio, que se publicaba los martes a 0,30 centavos, con libros de Edgar Wallace, el "rey del misterio", como **La puerta del traidor**, **El Campa-nero**, **El círculo rojo**, **La casa del terror**, etc.

Con posterioridad Tor proseguirá la línea iniciada por las series de Rovira, a las que se agregarán textos clásicos de Maurice Leblanc (la serie "Arsenio Lupin"), Allain y Souvestre ("Fantomas"), Sax Rohmer ("Fu Manchú"), Gastón Leroux ("el detective Rouletabille"), etc., sin omitir, por cierto, a las viejas y conocidas figuras del folletín decimonónico, como Paul Feval y Ponson du Terrail (el de la serie "Rocamboles"), junto con autores policíacos más modernos, como Rufus King, J. S. Fletcher, Georges Simeon y S. S. Van Dine, verdaderos clásicos de la novela de aventuras como Stevenson, Salgari, Verne y Burroughs (con su dilatada serie Tarzán), y "glorias mayores" de la educorada novela femenina al uso, como Concordia Merrel, M. Delly, Florence Barclay, Elinor Glyn, etc.

Es interesante destacar que tanto Rovira como Tor manejaban con gran habilidad y poder de penetración el mercado masivo de los kioscos, que por entonces comenzaban a definir sus perfiles operativos actuales, aunque no descuidaban ciertamente el viejo sistema de las suscripciones trimestrales, semestrales y anuales, sistema que les permitía bonificar al lector con pequeños márgenes de descuento sobre precios de tapa ya bajos.

En su colección Misterio el editor Rovira desarrolla la moderna técnica de la publicidad incorporada al

libro (retiraciones de tapa, contratapas y pliegos libres), a través de textos y gacetillas que van desde la descripción sintética del producto ("hermosos libros semanales de cien páginas en formato 8° y tapas atractivas a todo color, conteniendo cada uno misteriosas aventuras detectivescas de una extensión superior a cincuenta mil palabras") hasta apelaciones al "prestigio" involucrado en el consumo de este tipo de materiales ("los otros días leímos que el director de un importante diario de la mañana al emprender un viaje de recreo, compró en un kiosco de la estación, no un tratado científico, no un libro de Homero o de Virgilio, sino dos de las novelas misteriosas de Edgar Wallace, para matar el tiempo durante el viaje").

Un tanto paradójicamente, si se tiene en cuenta que la mayoría de los textos editados son traducciones de originales angloamericanos, una de las gacetillas insertadas en **El círculo rojo** (1930), de Edgar Wallace, es una sugestiva y temprana defensa del libro argentino, además de una teoría político-cultural de la edición:

"¡Compre libros argentinos!

Son tan buenos como los extranjeros, pero mejor presentados y más baratos. Las traducciones argentinas son completas y adaptadas al ambiente argentino. En la edición de libros argentinos contribuyen con su esfuerzo intelectuales, obreros e industrias gráficas nacionales. Cada libro salido de las prensas argentinas es un paso hacia la independencia intelectual y económica del país. ¡Compre, regale y recomiende libros editados en la Argentina! Hará obra patriótica y de cultura."

♦ Jorge Rivera es ensayista y profesor de la Carrera de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Buenos Aires. Es autor de **Panorama de la historia argentina**, **La investigación en comunicación social en la Argentina**, **Folletín y novela popular**, **El periodismo cultural y de Postales electrónicas (Ensayos sobre medios de comunicación y cultura)**

20 DE ENERO DE

Cinco meses antes de su muerte, Michel Foucault concedió una larga entrevista a tres filósofos alemanes. La conversación se concentró sobre los temas invariantes del pensamiento de Foucault. El análisis del poder y del saber, las resistencias políticas, los límites y la autonomía del sujeto, la ética como cuidado de sí: treinta años de trabajo intelectual exponen sus constancias y sus modificaciones

Entrevista con Michel Foucault. 20 de enero de 1984. Conducida por Raúl Fornet-Be-tancourt, Helmut Becker y Alfredo Gómez-Müller.

Entrevistadores -Ante todo, quisiéramos saber cuál es en este momento el objeto de su pensamiento. Hemos seguido sus trabajos recientes, especialmente en los cursos dictados por usted en el Collège de France (1981-1982), acerca de la hermenéutica del sujeto. Quisiéramos saber si sus investigaciones filosóficas actuales siguen determinadas por los polos de subjetividad y verdad.

Michel Foucault -En realidad, ése siempre ha sido mi tema, aun si he expresado en términos diferentes el encuadre de esta idea. He intentado descubrir cómo el sujeto humano entra en *juegos de verdad*, ya sea juegos de verdad que adoptan la forma de la ciencia o se refieren al modelo científico o juegos de verdad como los que se pueden encontrar en las instituciones y prácticas de control. Ese es el tema de mi libro **Las palabras y las cosas**, en donde intenté ver cómo, en la creación científica, el sujeto humano se definirá como un individuo que habla, trabaja y vive. En mis cursos en el Collège de France intenté delimitar globalmente este problema.

E. -¿No hay un «salto» entre su pensamiento anterior sobre este problema y el problema de la subjetividad/verdad, particularmente a partir del concepto de «cuidado de sí»?

M. F. -Respecto de ese punto, el problema de la relación entre el sujeto y los juegos de verdad ha sido enfocado de dos maneras: ya sea a partir de las prácticas coercitivas (como en el caso de la psiquiatría y el sistema penitenciario) o de las formas de los juegos teóricos y científicos, como, por ejemplo, los análisis sobre la riqueza del lenguaje y del ser vivo. Ahora, en mis clases en el Collège de France intento abordar los problemas a través de lo que se podría llamar una práctica de sí, un fenómeno que creo que es muy importante en nuestras sociedades desde el período grecorromano, si bien ha sido escasamente estudiado. En las civilizaciones griega y romana estas prácticas de sí tuvieron una importancia mucho mayor que después, dado que hasta cierto punto fueron sitiadas por las instituciones religiosas y pedagógicas o de tipo médico y psiquiátrico.

E. -Constituiría una suerte de desplazamiento: estos juegos de verdad ya no se vinculan a las prácticas coercitivas sino a las prácticas de formación de sí por parte del sujeto.

M. F. -Correcto. Es lo que se podría llamar una práctica ascética, otorgándole al término «ascético» un significado muy general, es decir, no en el sentido de abnegación sino de un ejercicio de sí sobre sí por el cual la persona intenta elaborar, transformarse a sí

misma y alcanzar determinado modo de ser. Empleo el término «ascetismo» en un sentido más extenso que en Max Weber, pero sigue mayormente la misma línea.

E. -¿Puede entenderse el trabajo de sí sobre sí como una suerte de liberación, como un modo de liberación?

M. F. -Voy a ser algo más cauto al respecto. Siempre he sido un poco desconfiado ante el tema de la liberación en general, en la medida en que si no se lo trata con algunas salvaguardas y dentro de ciertos límites, existe el peligro de que nos remita a la idea de la existencia concreta de una naturaleza o fundación humana que, como resultado de ciertos procesos históricos, sociales o económicos, se viera encubierta, alienada o aprisionada dentro (y por intermedio) de algún mecanismo represivo. A partir de esta hipótesis, bastaría con aflojar esas trabas represivas para que el hombre pueda reconciliarse consigo, vuelva a encontrar su naturaleza y reanude el contacto con sus raíces, restaurando una plena y positiva relación consigo mismo. Pienso que no es un tema que se pueda admitir sin un examen riguroso. No quiero decir con esto que no exista la liberación o una u otra forma de liberación. Cuando un pueblo colonial intenta liberarse de su colonizador realmente este hecho es un claro acto de liberación en el sentido estricto de la palabra. Pero también sabemos que en este muy preciso ejemplo no basta con el acto de liberación para establecer las prácticas de libertad que más tarde serán necesarias para que ese pueblo, esa sociedad y esos individuos decidan sobre las formas de existencia o de sociedad política que hayan de recibir o aceptar. Es por ello que insisto sobre las prácticas de libertad más que sobre los procesos, que sin duda ocupan un lugar pero que por sí solos no me parecen aptos para decidir cuáles son todas las formas prácticas de libertad. Me encontré con el mismo problema al estudiar la sexualidad: ¿tiene sentido la expresión «liberemos nuestra sexualidad»? ¿No es más bien el problema tratar de decidir cuáles son las prácticas de la libertad a través de las que se podría determinar qué es el placer sexual, qué son nuestra erótica, nuestro amor, nuestras relaciones pasionales con los demás? Me parece que es más importante el recurso al problema ético de la definición de las prácticas de libertad que la afirmación (en esto, redundante) de que la sexualidad o el deseo deben ser dejados en libertad.

E. -¿No requieren estas prácticas de libertad de cierto grado de liberación?



Alberto Closas

www.ahira.com.ar



M. F. -Sí, absolutamente. Allí es donde se debe introducir la idea de dominación. Los análisis que he intentado realizar básicamente tienen que ver con las relaciones de poder. Entiendo por esto algo diferente de los estados de dominación. Las relaciones de poder son, en las relaciones humanas, de una extensión extremadamente amplia. Hay toda una trama de relaciones de poder que puede operar entre los individuos, en el seno de la familia, en una relación educativa, en el cuerpo político, etc. El análisis de las relaciones de poder constituye un campo muy complejo; a veces coincide con lo que denominamos hechos o estados de dominación, en donde las relaciones de poder, en lugar de ser variables y de permitirles a los diferentes participantes la aplicación de estrategias que logren alterarlas, se encuentran firmemente asentadas, congeladas. Cuando un individuo o un grupo social bloquea un campo de relaciones de poder para volverlas inamovibles e invariables, y para evitar toda reversibilidad de movimiento -por medio de instrumentos que pueden ser tanto económicos como políticos o militares- nos encontramos frente a algo que puede llamarse un estado de dominación. Es cierto que en un estado tal la práctica de la libertad no existe, o existe sólo de manera unilateral, o se encuentra confinada y limitada al extremo. Coincido con usted en que la liberación es a veces la condición política o histórica de las prácticas de la libertad. Considere la sexualidad, por ejemplo. Es cierto que se habían vuelto necesarias diversas liberaciones respecto del poder del varón y que era necesario liberar a uno mismo de una moral opresiva tanto respecto de la heterosexualidad como de la homosexualidad. Esta liberación no manifiesta un ser conforme y satisfecho sexualmente a través del cual el sujeto habría alcanzado una relación plena y satisfactoria. La liberación da acceso a nuevas relaciones de poder, las que han de ser controladas por las prácticas de la libertad.

E. -¿No puede la liberación en sí ser una modalidad de alguna práctica de libertad?

M. F. -Sí, en algunos casos. Ustedes saben de casos en donde realmente la liberación y la lucha por la liberación resultan indispensables para la práctica de la libertad. En cuanto a la sexualidad, por ejemplo, digo esto sin pretensión de controversias porque no me gustan las polémicas: creo que en su mayoría son contraproducentes- estaba el modelo de Reich, el cual derivaba de una particular lectura de Freud. Suponía el problema de ubicarse por completo en el orden de la liberación. Para decirlo algo esquemáticamente, tendríamos el deseo, la pulsión, los tabúes, la represión y la internalización. Con el levantamiento de esos tabúes, por ejemplo, con la liberación de sí se resolvería el problema. Y aquí creo que estamos olvidando por completo el problema moral (sé que en este momento estoy caricaturizando los puntos de vista muy adecuados e interesantes de varios autores) el problema moral, digo, que es la práctica de la libertad. ¿Cómo se puede practicar la libertad? En el orden de la sexualidad, ¿es evidente que al liberar los deseos uno sabrá cómo actuar de manera ética en las relaciones gratas con los demás?

E. -¿Dice usted que la libertad debe practicarse éticamente?

M. F. -Sí, pues ¿qué es la libertad sino la práctica de la libertad, la práctica deliberada de la libertad?

E. -¿Significa esto que usted considera la libertad como una realidad ya ética en sí misma?

M. F. -La libertad es la condición ontológica de la ética. Pero la ética es la forma deliberada asumida por la libertad.

E. -¿Es entonces la ética el resultado de la búsqueda o del cuidado de sí?

M. F. -En el mundo grecorromano, el cuidado de sí era la manera en que la libertad individual misma -y hasta cierto punto, la libertad cívica- era considerada ética. Si usted toma una serie entera de textos, a partir del primer diálogo platónico hasta los principales textos de los estoicos tardíos -Epicteto, Marco Aurelio, etc.-, observará que el tema del *cuidado de sí* efectivamente permea todo el pensamiento ético. Por otra parte, pareciera ser que en nuestras sociedades, el cuidado de sí se convirtió a partir de un momento dado -es difícil decir cuándo sucedió- en algo en cierta medida sospechoso. Al cuidado de sí en cierto momento se lo denunció alegremente como una suerte de amor de sí, como una suerte de egoísmo o interés individual contradictorio con el cuidado que uno debe demostrar hacia los demás o con el necesario sacrificio de sí. Todo esto ocurrió durante la era cristiana, pero no diría que se debe exclusivamente al Cristianismo. La situación es mucho más compleja porque para el Cristianismo la salvación es obtenida a través de la renuncia de sí. En el Cristianismo hallamos una paradoja respecto del cuidado de sí, pero esa es otra cuestión. Volviendo a la pregunta planteada por usted, pienso que tanto entre los griegos como entre los romanos -especialmente entre los griegos-, para actuar correctamente, para practicar la libertad correctamente era necesario cuidar de sí, tanto para conocerse -aparece allí la conocida *gnothi seauton*- como para perfeccionarse, superarse y dominar los apetitos que amenazan con devorarnos. La libertad individual era algo muy importante para los griegos -a pesar de aquel lugar común, que deriva más o menos de Hegel, según el cual la libertad del individuo carecería de importancia frente a la noble totalidad de la ciudad-; no ser esclavo (de otra ciudad, de quienes están en torno de uno, de quienes lo gobiernan, de sus propias pasiones) era un tema absolutamente fundamental: durante ocho siglos de cultura antigua, la inquietud de la libertad fue un problema básico y permanente. Encontramos allí toda una ética que giró en torno del cuidado de sí y que le dio a la ética antigua una forma muy particular. No estoy diciendo que la ética sea el cuidado de sí sino que, en la Antigüedad, la ética en tanto práctica deliberada de la libertad giraba en torno de este imperativo básico: «cuida de ti».

E. -¿Un imperativo que implica la asimilación de *logoi*, de verdades?

M. F. -Naturalmente. No se puede cuidar de sí sin saber. El cuidado de sí por supuesto es saber de sí -ése es el aspecto socrático-platónico-, pero también es el saber de determinadas reglas de conducta o de principios que son a la vez verdades y regulaciones. Cuidar de sí es ajustarse a esas verdades. Allí es donde se enlaza la ética con el juego de la verdad.

E. -Dice usted que se trata de hacer de esta verdad aprendida, memorizada y aplicada de manera progresiva una suerte de cuasi sujeto que reine con supremacía en uno mismo. ¿Cuál es el estatuto de este cuasi sujeto?

M. F. -En la corriente platónica, por lo menos según el final de *Alcibíades*, para el sujeto o para el alma individual el problema consiste en volver la mirada hacia sí a fin de reconocerse en lo que es y, en ese re-

1984



conocerse, rememorar las verdades con las que se relaciona y ante las cuales podría haberse reflejado. Por otra parte, para la corriente que globalmente puede llamarse estoica, el problema consistía en aprender a través de la enseñanza de ciertas verdades y doctrinas, algunas de las cuales son principios fundamentales y otras, reglas de conducta. Se trata de que, ante cada situación, esos principios le digan a usted, en cierto modo espontáneamente, cómo se debería comportar. En este punto encontramos una metáfora que no proviene de los estoicos sino de Plutarco: «debéis haber aprendido los principios tan firmemente que, cuando vuestros deseos, apetitos o temores despierten como perros ladrando, el *logos* hable con la voz de un amo que silencie a los perros con una sola orden.». Tiene allí la idea de un *logos* que en cierto modo operaría sin que usted hiciera nada. Usted se habrá convertido en el *logos* o el *logos*, en usted.

E. -Quisiéramos volver a la cuestión de la relación entre la libertad y la ética. Cuando dice que la ética es la parte deliberada de la libertad, ¿quiere decir que la libertad puede ser consciente de sí en tanto práctica ética? ¿Es siempre y ante todo una libertad moralizante, por así decirlo, o debe realizarse un trabajo sobre sí a fin de descubrir esta dimensión ética de la libertad?

M. F. -Los griegos de hecho consideraban esta libertad como un problema, y la libertad del individuo, como un problema ético. Pero ético en el sentido en que los griegos lo entendían, que consistía en el modo de ser del sujeto y en cierta manera de actuar visible para los demás. El *ethos* de uno se veía por su vestimenta, por su presencia, su porte, por el aplomo con que reaccionaba ante los acontecimientos, etc. Para ellos, ésa es la expresión concreta de la libertad. Ese es el modo en que «problematizaban» su libertad. El hombre que cuenta con un *ethos* bueno, que puede ser admitido e invocado como ejemplo, es una persona que practica la libertad de una manera determinada. No creo que se requiera de una conversión para que la libertad se refleje como un *ethos* bueno, bello, honroso, valioso y pasible de servir de ejemplo; se necesita de la labor de sí sobre sí.

E. -¿Y es allí donde ubica usted el análisis del poder?

M. F. -Pienso que en la medida en que la libertad significa para los griegos no esclavitud -una definición muy diferente de la nuestra- el problema es ya enteramente político. Es político en la medida en que la no esclavitud respecto de los otros es una condición: el esclavo carece de ética. La libertad es, pues, política en sí. Y tiene entonces un modelo político en la medida en que ser libre significa no ser esclavo de sí y de sus apetitos, lo que supone que uno establece sobre sí una determinada relación de dominación o de dominio que se denominaba *arché* -poder, autoridad-.

E. -El cuidado de sí, dice usted, es hasta cierto punto el cuidado de los demás. El cuidado de sí en este sentido también es siempre ético. Es ético en sí.

M. F. -Para los griegos no por ser cuidado de los demás es ético. El cuidado de sí es ético en sí, pero implica complejas relaciones con los demás en la medida en que este *ethos* de la libertad también es un modo de cuidar de los demás. Es por ello que para el hombre libre que actúa correctamente resulta importante saber cómo gobernar a su mujer, a sus hijos y su hogar. Aquí aparece también el arte de gobernar. El *ethos* también implica una relación con los demás por cuanto el cuidado de sí hace de uno alguien competente para ocupar un lugar en la ciudad, en la comunidad o en las relaciones interindividuales pertinentes -sea esto el ejercicio de una magistratura o trabar relaciones amistosas-. El cuidado de sí también implica una relación con el otro por cuanto, para cuidar realmente de sí, debemos escuchar las enseñanzas de un maestro. Necesitamos un guía, un consejero, un amigo -alguien que nos diga la verdad-. Así, el problema de la relación con los otros se encuentra presente a lo largo de este desarrollo del cuidado de sí.

E. -El cuidado de sí apunta siempre al bien para los demás. Apunta hacia una buena administración del área de poder presente en todas las relaciones, es decir, tiende a administrarlo en el sentido de la no-dominación. En este contexto, ¿cuál sería el papel del filósofo, de quien cuida del cuidado de los demás?

M. F. -Tomemos a Sócrates, por ejemplo. Es él quien llama a las personas por la calle o a los jóvenes en el gimnasio y les dice: «¿se interesan ustedes por ustedes mismos?» Esa misión le había sido encomendada por un dios. Esa era su misión, que no abandonará aun en el momento en que hayan de amenazarlo con la muerte. Es verdaderamente el hombre que cuida de los demás. Esa es la posición particular del filósofo. Pero digámoslo sin complicaciones: en el caso del hombre libre, pienso que toda su moral puede formularse en que quien cuidaba de sí correctamente se encontraba por este mismo hecho a nivel de poder actuar correctamente en las relaciones con los otros y para los otros. Una ciudad en la que todos se ocuparan de sí correctamente sería una ciudad que funcionaría bien, hallando en esto el principio ético de su estabilidad. Pero no creo que se pueda decir que el griego que cuidaba de sí debía ante todo cuidar de los otros. Este tema no entrará en juego -me parece- sino más tarde. El cuidado de los otros no puede preceder el cuidado de sí. El cuidado de sí adquiere precedencia moral en la medida en que la relación a sí reviste precedencia ontológica.

E. -¿Puede el cuidado de sí, que posee un sentido ético positivo, entenderse como una suerte de conversión del poder?

M. F. -Una conversión, sí. En realidad, es un modo de controlar y de limitar. Es que, si bien es cierto que la esclavitud constituye el gran riesgo al que se enfrenta la libertad griega, existe también otro peligro, que a primera vista aparece como el opuesto de la esclavitud: el abuso de poder. En el abuso de poder uno va más allá de lo que es legítimamente el ejercicio del poder e impone sobre los demás los propios caprichos, apetitos y deseos. Vemos aquí la imagen del tirano o sencillamente la del hombre rico y poderoso que se aprovecha de su poder y riqueza para maltratar a los demás, para imponerles un poder indebido. Pero puede verse -al menos es lo que dicen los filósofos griegos- que este hombre es en realidad esclavo de sus apetitos. Y el buen legislador es precisamente aquel que ejerce su poder correctamente, es decir, ejerciendo al mismo tiempo su poder sobre sí. Es el poder sobre sí el que habrá de regular el poder sobre los demás.

E. -¿Liberado del cuidado de los demás, no corre el cuidado de sí el riesgo de «absolutizarse»? ¿No puede esta «absolutización» del cuidado de sí volverse una suerte de ejercicio del poder sobre los demás en el sentido de la dominación del otro?

M. F. -No, porque el riesgo de dominar a otros y de ejercer sobre ellos un poder tiránico proviene solamente de no haber uno cuidado de sí y de haberse convertido en esclavo de sus deseos. Pero si usted cuida correctamente de sí, es decir, si a nivel ontológico usted sabe qué es, si sabe también de qué es capaz, si sabe qué es lo que significa para usted ser ciudadano de una ciudad, ser el jefe del hogar en un *oikos*, si sabe a qué debe temerle y a qué no, si sabe qué es lo que cabe esperar y cuáles son las cosas que por el contrario deberían serle completamente indiferentes y, por último, si sabe que no debería temerle a la muerte, bien, entonces usted no puede abusar de su poder sobre los demás. Por lo tanto no hay peligro. Esta idea aparecerá mucho más tarde, cuando el amor de sí se haya vuelto sospechoso y sea visto como una de las raíces posibles de diversas faltas morales. En ese nuevo contexto, el cuidado de sí tendrá por forma primera la renuncia de sí. Esto se descubre con bastante claridad en el *Tratado de la virginidad* de Gregorio de Nisa, en donde la noción de cuidado de sí -«*epimeleia heauton*»- se encuentra básicamente definida como renuncia a todos los lazos mundanos. Se trata de la renuncia a todo lo que pudiera ser amor de sí, a todo lazo con un sí mismo mundano. Pero creo que en el pensamiento griego y romano el cuidado de sí no puede por sí solo tender a un exagerado amor de sí que con el tiempo lleve a despreciar a los demás o, peor aún, a abusar del poder que pueda tener sobre ellos.

E. -¿Es entonces un cuidado de sí que mientras piensa en sí piensa en los demás?

M. F. -Sí, absolutamente. Quien cuida de sí hasta el punto de saber exactamente cuáles son sus deberes como jefe del hogar, como esposo o como padre encontrará que las relaciones que mantiene con su mujer y sus hijos son como deberían ser.

E. -Pero, ¿la condición humana, en el sentido de su finitud, no desempeña aquí un papel muy importante? Ha hablado usted de la muerte. Si no se teme a la muerte no se puede abusar del poder de uno sobre los demás. Este problema de la finitud nos parece muy importante: el miedo a la muerte, el miedo a la finitud y al daño se encuentran todos en el centro del cuidado de sí.

M. F. -Por supuesto. Y allí es donde el Cristianismo, al introducir la salvación como salvación más allá de esta vida, en cierto modo desequilibrará o por lo menos perturbará todo el tema del cuidado de sí. A pesar de ello -vuelvo a recordarlo- la búsqueda de la propia salvación será precisamente la renuncia. Por otra parte, entre los griegos y los romanos, a partir del hecho de que uno cuida de sí durante su propia vida y que la reputación que se haya dejado detrás es lo único posterior a la muerte que nos pueda preocupar, el cuidado de sí puede centrarse entonces por completo en sí mismo, en lo que hacemos, en el lugar que ocupamos entre los demás. Puede estar totalmente centrado en la aceptación de la muerte -lo que será muy evidente en el estoicismo tardío- incluso hasta el punto de volverse casi deseo de la muerte. A la vez puede ser, si no cuidado de los demás, por lo menos un cuidado de sí beneficioso para los demás. Es interesante destacar en Séneca, por ejemplo, la importancia del tema «apurémonos a envejecer, apurémonos para llegar el momento señalado que nos permita reunirnos con nosotros mismos». Esta suerte de momento anterior a la muerte en donde nada más puede ocurrir difiere del deseo de muerte que encontramos entre los cristianos, quienes de la muerte esperan la salvación. Es como un movimiento tendiente a articular la propia existencia con el punto ante el cual no haya otra cosa más que la posibilidad de la muerte.

E. -Quisiéramos cambiar ahora de tema. En los cursos que dictó en el Collège de France usted habló sobre las relaciones entre poder y saber. Ahora habla usted sobre las relaciones entre sujeto y verdad. ¿Hay una complementariedad entre estos dos conjuntos de ideas: poder/saber y sujeto/verdad?

M. F. -Mí problema siempre ha sido, como dije al comienzo, el problema de la relación entre sujeto y verdad. ¿Cómo entra el sujeto en determinado juego de verdad? Mi primer problema fue, por ejemplo: ¿cómo fue que, a partir de cierto punto en el tiempo, la locura pasó a ser considerada un problema y el resultado de diversos procesos -una enfermedad dependiente de determinada medicina-? ¿Cómo ha ubicado al sujeto loco dentro de ese juego de verdad definido por el saber o por un modelo médico? Y mientras efectuaba este análisis percibí que, contrariamente a lo que en cierta medida había sido la costumbre de esa época -principios de la década del sesenta-, no era hablando meramente de ideología como podíamos explicar realmente ese fenómeno. En realidad, hubo algunas prácticas -fundamentalmente la práctica mayor del encierro, que se había desarrollado a comienzos del siglo XVII y que había sido condición para la inserción del sujeto loco en este juego de verdad- que me remitieron al problema de las instituciones de poder mucho más que al problema de la ideología. De este modo fui llevado a plantear el problema saber/poder, que no es para mí el problema fundamental sino un instrumento que per-

mite -en una forma que me parece ser la más exacta- el análisis del problema de las relaciones entre sujeto y juegos de verdad.

E. -Pero usted siempre ha «impugnado» que le hablarámos acerca del sujeto en general.

M. F. -No, no «impugnó» eso. Tal vez emití algunas formulaciones inadecuadas. Lo que sí impugné fue que ustedes establecieran en primer término una teoría del sujeto -como se lo pudo hacer en la fenomenología y en el existencialismo- y que, a partir de la teoría del sujeto, llegaran a plantear la cuestión de saber, por ejemplo, cómo era posible esta o aquella forma de conocimiento. Lo que yo quería saber era cómo el sujeto se fue constituyendo a sí mismo, en tal o cual forma, como sujeto loco o como sujeto normal a través de ciertas prácticas que eran juegos de verdad, aplicaciones del poder, etc. Tuve que descartar la teoría de un sujeto *a priori* para poder hacer el análisis de las relaciones posibles entre la constitución del sujeto o las diferentes formas del sujeto y los juegos de verdad, las prácticas del poder y otros.

E. -¿Implica esto que el sujeto no es una sustancia?

M. F. -No es una sustancia: es una forma, y esta forma no está por encima de todo ni es siempre idéntica a sí misma. Usted no guarda hacia usted el mismo tipo de relaciones cuando se constituye como un sujeto político que se dirige a votar o toma parte en una asamblea y cuando intenta colmar sus deseos en una relación sexual. Sin duda hay entre estos diferentes tipos de sujeto algunas relaciones e interferencias, pero no nos hallamos en presencia de un mismo tipo de sujeto. En cada uno de los casos jugamos, establecemos con nuestro sí mismo una forma de relación diferente. Es precisamente la constitución histórica de estas diversas formas de sujeto en relación con los juegos de verdad lo que me interesa.

E. -Pero el sujeto loco, el enfermo, el delincuente -incluso tal vez el sujeto sexual- era el sujeto que constituía el objeto del discurso teórico, un sujeto que denominaremos «pasivo», mientras el sujeto del que ha hablado usted en el Collège de France durante estos dos últimos años es un sujeto «activo», políticamente activo. El cuidado de sí concierne a todos estos problemas de política práctica, de gobierno, etc. Pareciera haber habido un cambio en su pensamiento, un cambio no de perspectiva sino de problemática.

M. F. -Si bien es cierto que, por ejemplo, la constitución del sujeto loco puede ser considerada de hecho como el resultado de un sistema de coerción -es ése el sujeto pasivo- usted sabe perfectamente que el sujeto loco no es un sujeto no-libre y que el enfermo mental se constituye a sí mismo como sujeto loco en relación y en presencia de quien lo declara demente. La histeria, tan importante para la historia de la psiquiatría y para las instituciones mentales del siglo XIX, me parece ser la ilustración concreta del modo en que el sujeto se constituye como loco. Asimismo, no es una coincidencia el que los fenómenos importantes de la histeria hallan sido estudiados exactamente allí donde un máximo de coerción forzaba a los individuos a considerarse a sí mismos como locos. Por otra parte, y de manera inversa, diría que si ahora lo que en realidad me interesa es el modo en que el sujeto se constituye activamente a sí mismo, por medio de las prácticas de sí, estas prácticas no son, empero, algo que el individuo inventa por sí solo. Son modelos que él encuentra en su cultura y que le son propuestos, sugeridos e impuestos por su cultura, su sociedad y su grupo social.

E. -Pareciera haber una suerte de carencia en su proble-

mática, básicamente, el concepto de resistencia al poder. Esto presupondría un sujeto muy activo, muy cuidadoso de sí y de los otros y sofisticado tanto política como filosóficamente.

M. F. -Esto nos remite al problema de qué entiendo yo por poder. Uso muy rara vez el término «poder»; si a veces lo hago, es siempre un atajo de la expresión que empleo siempre: «relaciones de poder». Pero hay modelos preparados de antemano: cuando se habla de «poder», la gente de inmediato piensa en una estructura política, en un gobierno, en una clase social dominante, en el amo frente al esclavo y otros. No es de manera alguna aquello en lo que pienso cuando hablo de «relaciones de poder». Entiendo que en las relaciones humanas, cualesquiera sean éstas -ya sea que se trate de la comunicación verbal, como en este preciso instante, o de una relación amorosa, institucional o económica- siempre se encuentra presente el poder, quiero decir, las relaciones en las que uno desea dirigir el comportamiento del otro. Son relaciones que se pueden encontrar en diferentes niveles y bajo formas diferentes: las relaciones de poder son relaciones cambiantes, es decir, pueden modificarse a sí mismas; no son dadas de una vez y para siempre. El hecho, por ejemplo, de aventajarles en edad y de que en un primer momento ustedes se sintieran intimidados puede darse vuelta en el transcurso de la conversación y pasar a ser yo el que se sienta intimidado ante alguno de ustedes precisamente por ser más joven. Estas relaciones de poder son, pues, cambiantes, reversibles e inestables. Debemos observar también que no puede haber relaciones de poder a menos que los sujetos sean libres. Si uno (o el otro) estuviera a total disposición del otro y se convirtiera en una cosa de él, en un objeto sobre el que puede ejercer una violencia infinita e ilimitada, no habría relaciones de poder. Para ejercer una relación de poder, en ambas partes se debe hallar por lo menos alguna forma de libertad. Aun si la relación de poder fuera completamente despareja o si uno verdaderamente pudiera decir que detenta sobre el otro «todo el poder», este poder puede ejercerse sobre otro sólo en la medida en que este último aún cuente con la posibilidad de suicidarse, de arrojarse por la ventana o de matar al otro. Esto significa que en las relaciones de poder necesariamente aparece la posibilidad de resistencia dado que, de no existir ninguna posibilidad de resistencia -de resistencia violenta, de escape, de artimañas, de estrategias que reviertan la situación- no habría relaciones de poder. Siendo ésta la forma general, me rehúso a responder a la cuestión que me plantean a menudo: «pero, si el poder está en todas partes, entonces no hay libertad.» Respondo: si en todo campo social existen relaciones de poder es porque en todas partes hay libertad. Ahora bien, sin duda hay estados de dominación. En muchos casos, las relaciones de poder están fijadas de manera tal que son perpetuamente asimétricas y el margen de libertad es extremadamente limitado. Para tomar un ejemplo, sin duda muy paradigmático: en la relación conyugal tradicional de los siglos XVIII y XIX, no podemos decir que el poder fuera solamente masculino; la mujer misma podía hacer montones de cosas: serle infiel al marido, sacarle el dinero, negársele en lo sexual. Sin embargo, ella se encontraba sujeta a un estado de dominación en la medida en que finalmente todos esos no eran otra cosa más que trucos diversos que nunca produjeron el revertimiento de la situación. En estos casos de dominación -económica, social, institucional o sexual- el problema consiste en realidad en descubrir dónde

Archivos Ahir
1984

habrá de organizarse la resistencia. ¿Será, por ejemplo, una clase trabajadora la que habrá de resistir a la dominación política en un sindicato, en el partido? ¿Bajo qué forma: una huelga, una huelga general, una revolución, una disputa parlamentaria? En una situación de dominación tal, se debe responder a todos estos interrogantes de manera muy específica, en función del tipo y la forma precisa de dominación. Pero la afirmación «usted ve el poder en todas partes; por lo tanto, no hay espacio para la libertad» me parece absolutamente incompleta. No se me puede imputar la idea de que el poder es un sistema de dominación que todo lo controla y que no deja espacio para la libertad.

E. -Hace unos instantes hablaba usted acerca del hombre libre y el filósofo como si fueran dos modalidades diferentes del cuidado de sí. El cuidado de sí por parte del filósofo gozaría de cierta especificidad y no se confundiría con el del hombre libre.

M. F. -Yo diría que se trata de dos posiciones diferentes en el cuidado de sí, y no de dos formas del cuidado de sí. Pienso que éste en su forma es el mismo, pero por su intensidad, por el grado de celo por sí -y, a partir de ello, también de celo por los otros- la posición del filósofo no es la de un hombre libre cualquiera.

E. -¿Es allí donde podríamos esperar una conexión fundamental entre filosofía y política?

M. F. -Sí, por supuesto. Pienso que las relaciones entre filosofía y política son permanentes y fundamentales. Es cierto que si consideramos la historia del cuidado de sí en el pensamiento griego, es obvia su relación con la política. Bajo una forma de gran complejidad: por una parte vemos, por ejemplo, a Sócrates -al igual que Platón en *Alcibiades* o Jenofonte en las *Memorabilia*- interpelar así a los jóvenes: «*ea*, vosotros, queréis convertirlos en personas políticas, queréis gobernar la ciudad y por lo tanto, queréis cuidar de los demás, pero no cuidáis siquiera de vosotros; si no cuidáis de vosotros, seréis malos líderes.» Desde esa perspectiva, el cuidado de sí aparece como condición pedagógica, moral y también ontológica para la constitución de un buen líder. La constitución de sí como sujeto gobernante implica haberse constituido como un sujeto que cuida de sí. Pero por otra parte vemos decir a Sócrates en la *Apología*: «yo, Sócrates, interpelo a todos porque todos deben ocuparse de sí mismos.» Mas de inmediato agrega: «con esto cumplo el mayor servicio a la ciudad; en vez de castigarme, deberíais recompensarme más de lo que recompensáis a un vencedor en los Juegos Olímpicos.» Hay, pues, una afinidad muy fuerte entre filosofía y política que se desarrollará posteriormente, cuando el filósofo de hecho no sólo se ocupe del cuidado del alma del ciudadano sino también de la del príncipe.

E. -¿Pudo esta problemática del cuidado de sí convertirse en el centro de un nuevo pensamiento filosófico, de otro tipo de política que el que vemos en la actualidad?

M. F. -Debo admitir que no he arribado muy lejos en esa dirección y que preferiría volver a algunos problemas más contemporáneos con el fin de intentar ver qué podemos hacer con todo esto en la problemática política actual. Pero tengo la impresión de que en el pensamiento político del siglo XIX -tendríamos que remontarnos más lejos aún, hasta Rousseau y Hobbes- el sujeto político ha sido pensado esencialmente en tanto sujeto a la ley, ya sea en términos naturalistas o en términos de la ley positiva. A la vez, me parece que la cuestión del sujeto ético cuenta con un lugar de poca cuantía dentro del pensamiento político contemporáneo. Por último, no quiero responder a problemas que no haya sometido a examen. No obstante, quisiera retomar nuevamente las cuestiones que he abordado a través de la cultura de la Antigüedad.

E. -¿Cuál sería la relación entre el sendero de la filosofía, que guía al conocimiento de sí, y el sendero de la espiritualidad?

M. F. -Por espiritualidad -mas no estoy seguro de que sea una definición que pueda sostenerse por mucho tiempo- entiendo aquello que se refiere precisamente

a un sujeto que accede a cierto modo de ser y a las transformaciones que debe lograr el sujeto sobre sí a fin de acceder a ese modo de ser. Creo que en la espiritualidad antigua había una identidad (o casi) entre espiritualidad y filosofía. En todo caso, la preocupación más importante de la filosofía giraba en torno del sí mismo; el saber del mundo surgía posteriormente y, las más de las veces, como sostén de este cuidado de sí. Cuando uno lee a Descartes llama la atención encontrar que en las *Meditaciones* aparece exactamente esa misma inquietud espiritual por acceder a un modo de ser que no permitiría dudar y en el que finalmente alcanzaríamos el conocimiento. Pero al definir así el modo de ser al que da acceso la filosofía, observamos que el mismo se encuentra enteramente determinado por el saber, y que es en tanto acceso a un sujeto cognoscente o a lo que calificaría al sujeto como tal como la filosofía se definiría a sí misma. Desde esta perspectiva, me parece que superpone las funciones de la espiritualidad a un ideal basado en la cientificidad.

E. -¿Deberíamos actualizar esta noción del cuidado de sí en sentido clásico frente al pensamiento moderno?

M. F. -Absolutamente. Pero no estoy haciendo esto para decir: «desafortunadamente hemos olvidado el cuidado de sí. Aquí está el cuidado de sí; él es la clave de todo.» Nada me es más ajeno que la idea de que la filosofía se hubiera extraviado en algún momento, de que hubiera olvidado algo y de que en algún punto de su historia exista un principio, una base que deba ser redescubierta. Pienso que todas esas formas de análisis, ya sea que adopten una forma radical y digan desde su punto de partida que la filosofía ha sido olvidada, o bien adopten una forma más histórica y digan «vean ustedes, en este o aquel filósofo ha sido olvidado algo» no son de gran interés. De ellas no podemos derivar gran cosa. Esto no quiere decir que el contacto con tal o cual filósofo no pueda producir algo, pero tendríamos que entender que ese algo es nuevo.

E. -Esto origina la pregunta siguiente: ¿por qué deberíamos tener hoy acceso a la verdad en sentido político, es decir, en el sentido de una estrategia política que confronta diversos puntos de «bloqueo» o de poder en el sistema relacional?

M. F. -En realidad ése es un problema. Después de todo, ¿por qué la verdad? ¿Por qué nos importa la verdad, incluso más que el sí mismo? ¿Y por qué cuidamos de nosotros sólo a través del cuidado de la verdad? Pienso que estamos abordando aquí una cuestión muy fundamental que es, diría, la cuestión del mundo occidental. ¿Qué es lo que causó que toda la cultura occidental comenzara a girar en torno de esta obligación de la verdad, que ha adoptado una cantidad de formas diferentes? Siendo así las cosas, hasta el momento nada ha demostrado que pudiéramos definir una estrategia externa a ella. Dentro de este campo de obligación a la verdad sin duda podemos evitar a veces, de una u otra manera, los efectos de una dominación ligada a las estructuras de verdad o a las instituciones encargadas de la verdad. Para decirlo muy esquemáticamente, podemos encontrar muchos ejemplos: ha habido un movimiento ecologista -el que, por otra parte, es un fenómeno muy antiguo, no sólo del siglo XX- que ha mantenido relaciones en cierto sentido hostiles con la ciencia o, por lo menos, con una tecnología garantizada en términos de verdad. Pero en realidad, la ecología también hablaba un lenguaje de verdad. Era en nombre del saber respecto de la naturaleza, del equilibrio de los procesos de las cosas vivas y otros que se podían exponer a la crítica. Escapábamos, pues, de la dominación de la verdad no jugando un juego completamente ajeno al juego de la verdad sino jugándolo de otra forma o jugando otro juego, otro conjunto, otros «triumfos» en el juego de cartas de la verdad. Pienso que lo mismo ocurre en el orden de la política: podríamos criticar la política -comenzando, por ejemplo, con los efectos del estado de dominación de esta política indebida-, pero lo podríamos hacer solamente jugando determinado juego de verdad, mostrando cuáles fueron sus efectos, mostrando que ha-

bía otras posibilidades racionales, enseñándole a la gente lo que ignoran acerca de su propia situación, de sus condiciones de trabajo, de la explotación que sufren.

E. -Respecto de la cuestión de los juegos de verdad y los juegos de poder, ¿no cree usted que podamos encontrar en la historia la presencia de una modalidad particular de estos juegos de verdad que tendría un estatuto particular respecto de todas las otras posibilidades de juegos de verdad y de poder, y que se caracterizaría por su esencial apertura, por la oposición a todo «bloqueo» por parte de todo poder, en el sentido éste de dominación/servidumbre?

M. F. -Sí, completamente. Pero cuando hablo sobre las relaciones de poder y los juegos de verdad, no busco decir que los juegos de la verdad sean relaciones de poder que pretendería encubrir -sería una caricatura terrible-. Mi problema, como ya he dicho, consiste en saber cómo los juegos de verdad pueden ubicarse y vincularse a las relaciones de poder. Podemos mostrar por ejemplo que la medicalización de la locura, es decir, la organización del saber médico en torno de algunos individuos etiquetados como «locos» se vinculó en un momento dado con toda una serie de procesos sociales o económicos, pero también con instituciones y con prácticas del poder. Este hecho de ninguna manera menoscaba la validez científica de la eficacia terapéutica de la psiquiatría. No la garantiza, pero tampoco la anula. Postulemos que las matemáticas, por ejemplo, se vinculan -de manera completamente diferente que la psiquiatría- con las estructuras de poder: lo mismo valdría también para este caso, aun si sólo fuera por el modo de enseñarla, por el modo en que el consenso de los matemáticos se organiza, por como opera dentro de un circuito cerrado, por poseer valores y determinar qué es lo bueno (verdadero) y lo malo (falso) en las matemáticas, y otros. Esto no quiere decir en absoluto que la matemáticas sean solamente un juego de poder sino que el juego de verdad de las matemáticas en cierto modo, y sin que esto menoscabe su validez, se vincula con los juegos y las instituciones de poder. Es evidente que en algunos casos los vínculos son tales que se puede escribir la historia de las matemáticas sin tenerlas a éstas en cuenta, aun cuando su problemática siempre resulta interesante y los historiadores de las matemáticas están comenzando a estudiar ahora la historia de sus instituciones. Por último, es claro que la relación que puede existir entre las relaciones de poder y los juegos de verdad en las matemáticas es enteramente diferente de la que tendríamos en la psiquiatría. En todo caso, de ninguna manera se puede decir que los juegos de verdad no sean otra cosa más que juegos de poder.

E. -Esta pregunta remite al problema del sujeto, puesto que en los juegos de verdad se plantea este interrogante: ¿quién dice la verdad, cómo se la dice y por qué se la dice? Es que, en el juego de la verdad, usted puede jugar a decir la verdad. Hay un juego: usted juega a la verdad o la verdad es un juego.

M. F. -La palabra «juego» puede inducir a error: cuando digo «juego» entiendo por esto un conjunto de reglas para la producción de verdad. No es un juego en el sentido de imitación o de entretenimiento... Es un conjunto de procedimientos que conducen a cierto resultado, que puede considerarse en función de sus principios y reglas de procedimientos como válido o no, como ganador o como perdedor.

E. -Siempre se halla presente el problema de «quién». ¿Se trata de un grupo, de un conjunto?

M. F. -Puede ser un grupo, un individuo. Sin duda allí hay un problema. En lo que respecta a los múltiples juegos de verdad, puede observar usted que lo que siempre ha caracterizado a nuestra sociedad desde la época de los griegos es el hecho de que no tenemos una definición completa y perentoria de los juegos de verdad que estarían permitidos, excluyendo a todos los demás. Siempre existe, en un juego de verdad dado, la posibilidad de descubrir algo más y de cambiar más o menos tal o cual regla y, a veces, hasta la totalidad del juego de verdad. Sin duda es esto lo que, comparando con otras sociedades, le ha dado a

Occidente posibilidades de desarrollo que no encontramos en ninguna otra parte. ¿Quién dice la verdad? Los individuos que son libres, llegan a cierto acuerdo y se encuentran ceñidos por determinada trama de prácticas de poder e instituciones reguladoras.

E. -Entonces, ¿la verdad no es un constructo?

M. F. -Eso depende. Hay algunos juegos de verdad en los que la verdad es un constructo y otros en donde no lo es. Puede tener usted, por ejemplo, un juego de verdad que consista en describir las cosas de un modo dado. Quien realiza una descripción antropológica de la sociedad no nos ofrece un constructo sino una descripción que, en lo que a ésta respecta, consta de diversas reglas que evolucionan históricamente, de tal suerte que puede decirse que hasta cierto punto es un constructo en relación a otra descripción. Esto no significa que allí no haya nada y que todo salga de la cabeza de alguien. De lo que podemos decir, por ejemplo, respecto de esta transformación de los juegos de verdad, algunos extraen la conclusión que mencioné acerca de que nada existe: me han hecho decir que la locura no existe, a pesar de que el problema era precisamente el opuesto. Se trataba de saber cómo la locura, tras las diversas definiciones que podíamos dar de ella, podía en cierto momento estar integrada a un campo institucional que la consideraba como una enfermedad mental, con un lugar junto a las demás enfermedades.

E. -Básicamente hay también en el corazón del problema de la verdad un problema de comunicación, el problema de la transparencia de las palabras del discurso. Aquel que puede formular verdades también detenta un poder, el poder de ser capaz de decir la verdad y de expresarla como lo desea.

M. F. -Sí, pero esto no significa que lo que dice no sea verdad, como cree la mayoría. Cuando usted les señala que puede haber una relación entre verdad y poder, dicen: «¡ah!, entonces no es la verdad.»

E. -Esto va unido al el problema de la comunicación, dado que en una sociedad en la que la comunicación tiene un alto nivel de transparencia, los juegos de verdad son tal vez más independientes de las estructuras de poder.

M. F. -Está usted planteando un problema muy importante: pienso que con esto se está refiriendo a Habermas. Me parece interesante lo que está haciendo Habermas. Sé que él no está de acuerdo con lo que digo -yo coincido con él en algunas cosas más- pero sigue habiendo algo que me genera un problema, que es cuando asigna un lugar muy importante a las relaciones de comunicación y, también, a una función que yo denominaría «utópica». La idea de que podría haber un estado de comunicación que sería tal que los juegos de verdad podrían circular libremente, sin obstáculos, sin restricciones y sin efectos coercitivos me parece una utopía. Es ser ciego al hecho de que las relaciones de poder no son algo malo en sí mismas, algo de lo que tendríamos que liberarnos. No creo que pueda existir una sociedad sin relaciones de poder, entendidas como medios por los que los individuos intentan conducir, determinar la conducta de otros. El problema no consiste en tratar de disolverlas en la utopía de una comunicación perfectamente transparente sino en proporcionarse a sí mismo las reglas de ley, las técnicas de gestión y también la ética, el *ethos*, la práctica de sí, lo que permitiría que estos juegos de poder se puedan jugar con un mínimo de dominación.

E. -Se encuentra usted muy lejos de Sartre, quien solía decirnos «el poder es un mal».

M. F. -Sí, y se me ha atribuido a menudo esta idea.

la que se encuentra muy alejada de lo que pienso. El poder no es un mal. El poder es juegos estratégicos. Es obvio que sabemos perfectamente que el poder no es un mal. Considere, por ejemplo, la relación sexual o las relaciones amorosas. El ejercicio del poder sobre otro en una suerte de juego estratégico abierto, donde se pueden revertir las cosas, no es malo. Eso es parte del amor, de la pasión, del placer sexual. Tomemos también algo que ha sido objeto de críticas, a menudo justificadas: la institución pedagógica. No veo dónde está el mal en la práctica de alguien que, en un juego de verdad dado y sabiendo más que otro, le dice qué debe hacer, le enseña, le transmite saberes, le comunica destrezas. El problema, en cambio, reside en saber cómo en estas prácticas -donde el poder no puede no jugar y donde no es malo en sí- se han de evitar los efectos de dominación que hagan que un niño se encuentre sujeto a la autoridad arbitraria e inútil de un docente, o un estudiante, bajo el poder de un profesor abusivamente autoritario. Pienso que estos problemas deberían ser planteados en términos de reglas de ley, de técnicas de gobierno relacionales y del *ethos*, de la práctica de sí y de la libertad.

E. -¿Podemos entender lo que acaba de decir como el criterio fundamental de lo que ha denominado usted una nueva ética? Se trataría de jugar con un mínimo de dominación...

M. F. -Pienso que lo que tenemos es el punto de articulación entre la preocupación ética y la lucha política por el respeto de los derechos, entre la reflexión crítica contra las técnicas de gobierno abusivas y la búsqueda ética que permite la fundación de la libertad individual.

E. -Cuando Sartre habla del poder como mal supremo, parece referirse a la realidad del poder como dominación. Probablemente coincida usted con Sartre en este punto.

M. F. -Pienso que todas esas nociones han sido definidas de manera errónea; realmente no sé de qué se está hablando. Cuando comencé a interesarme por este problema del poder, no estoy seguro yo mismo de haber hablado sobre él con mucha claridad ni de haber usado las palabras necesarias. Ahora tengo una idea mucho más clara de todo esto. Me parece que debemos distinguir las relaciones de poder como juegos estratégicos entre libertades -juegos estratégicos que resultan en el hecho de que algunos tratan de determinar la conducta de otros- de los estados de dominación, que son los que comúnmente denominamos poder. Y entre ambos, entre los juegos de poder y los estados de dominación, tenemos las tecnologías gubernamentales, otorgándole a este término un sentido muy amplio, dado que es tanto el modo en que se gobierna a la esposa y a los niños como el modo en que se gobierna una institución. El análisis de estas técnicas resulta necesario porque frecuentemente es a través de este tipo de técnicas que los estados de dominación se establecen y se sostienen a sí mismos. En mi análisis del poder aparecen tres niveles: las relaciones estratégicas, las técnicas de gobierno y los niveles de dominación.

E. -Encontramos en su curso sobre la hermenéutica del sujeto un pasaje en el que dice que no hay un punto de resistencia al poder político más importante y provechoso que la relación de sí consigo mismo.

M. F. -No creo que el único punto posible de resistencia al poder político -entendido evidentemente como estado de dominación- descansa en la relación de sí consigo mismo. Lo que digo es que la gubernamentalidad implica la relación consigo mismo, lo que precisamente quiere decir que en la idea de gubernamentalidad apunto a la totalidad de las prácticas por las que se pueden constituir, definir, organizar, instrumentalizar las estrategias que los individuos puedan tener en su libertad respecto de los demás. Son individuos libres los que tratan de controlar, de determinar, de delimitar la libertad de los otros, y a estos fines disponen de determinados instrumentos para gobernar a los demás. Esto sin duda descansa sobre la libertad, sobre la relación de sí consigo y sobre la relación con el otro. Pero si usted intenta analizar el poder no desde la perspectiva de la libertad, las estrategias y la gubernamentalidad sino desde la perspectiva de una institución política, no puede considerar el sujeto como un sujeto de derechos. Tenemos un sujeto dotado o no de derechos y que, por la institución de una sociedad política, ha recibido o perdido esos derechos. Volvemos, pues, a un concepto jurídico de sujeto. Por otra parte, la noción de gubernamentalidad nos permite, creo, poner en relieve la libertad del sujeto y la relación con los otros, es decir, lo que constituye la cuestión fundamental de la ética.

mentalidad apunto a la totalidad de las prácticas por las que se pueden constituir, definir, organizar, instrumentalizar las estrategias que los individuos puedan tener en su libertad respecto de los demás. Son individuos libres los que tratan de controlar, de determinar, de delimitar la libertad de los otros, y a estos fines disponen de determinados instrumentos para gobernar a los demás. Esto sin duda descansa sobre la libertad, sobre la relación de sí consigo y sobre la relación con el otro. Pero si usted intenta analizar el poder no desde la perspectiva de la libertad, las estrategias y la gubernamentalidad sino desde la perspectiva de una institución política, no puede considerar el sujeto como un sujeto de derechos. Tenemos un sujeto dotado o no de derechos y que, por la institución de una sociedad política, ha recibido o perdido esos derechos. Volvemos, pues, a un concepto jurídico de sujeto. Por otra parte, la noción de gubernamentalidad nos permite, creo, poner en relieve la libertad del sujeto y la relación con los otros, es decir, lo que constituye la cuestión fundamental de la ética.

E. -¿Piensa usted que la filosofía tenga algo que decir acerca del porqué de esta tendencia a querer determinar la conducta de los demás?

M. F. -La manera de determinar la conducta de los demás habrá de adoptar formas muy diferentes, despertará apetitos y deseos en intensidades variables según las sociedades. No sé nada de antropología, pero podemos imaginar que hay sociedades en las que el modo de determinar el comportamiento de los demás se encuentra tan determinado de antemano que no queda nada por hacer. Por otra parte, en una sociedad como la nuestra -esto se hace muy evidente en las relaciones de familia, por ejemplo, en las relaciones sexuales y afectivas- los juegos pueden ser muy numerosos y, por ende, la tentación de determinar la conducta de los otros es tanto mayor. Sin embargo, cuanto más libre es la gente respecto del otro, mayor es la tentación de ambas partes por determinar la conducta de los demás. El juego, cuanto más abierto, tanto más atractivo y fascinante.

E. -¿Piensa usted que la filosofía tiene el deber de advertir a los demás ante el peligro del poder?

M. F. -Ese deber siempre ha sido una función importante de la filosofía. En su costado crítico -entendiendo crítico en un sentido muy amplio- la filosofía es precisamente el desafío a todos los fenómenos de dominación, de cualquier lugar y cualquiera sea la forma con la que se presenten: política, económica, sexual, institucional u otras. La función crítica de la filosofía hasta cierto punto emerge en vía directa del imperativo socrático «conócete a ti mismo», es decir, «sostente en la libertad a través del dominio de sí.»

♦ La entrevista a Michel Foucault fue publicada en la revista *Concordia: Internationale Zeitschrift Fur Philosophie* n° 6 (1984) Traducida por Claudia Oxman.

AULLIDOS

de agonía

Félix de Azúa

La historia humana es la historia de sus silbidos. Y la estética es la disciplina encargada de clasificarlos y darles sentido. Así describe Félix de Azúa la evolución de la estética desde Platón a la actualidad.

Con agradable frecuencia, a los profesores de Estética se nos suele tomar por notorios peluqueros como Cebado, Llongueras o incluso Ruppert. Más de un alumno ambicioso y más de una alumna coqueta se han matriculado en nuestra asignatura con fines estrictamente egoístas, creyendo que saldrían hechos unas figuritas. Es éste un error no por comprensible menos grosero, pero obedece a dos causas de notable relevancia filosófica que voy a exponer sin mayor dilación.

La primera causa es la modernidad de la palabra. Así como muy poca gente dice saber lo que es la epistemología, la hermenéutica o la ontología, absolutamente todo el mundo cree saber lo que es la estética. De hecho, lo sabe. Pero no por eso se equivoca menos. Aun cuando pueda parecer que los profesores de Estética se dedican a tareas de embellecimiento personal (y no seré yo quien afirme que no haya más de uno dedicado a ello), por lo general nos empleamos en tareas mucho más necias, como luego espero dejar bien claro. Para decirlo de un modo rotundo: todos los profesores de Estética (menos uno, por lo que se me alcanza), cambiarían encantados su actividad por la de Llongueras, Cebado e incluso Ruppert. La inversa es improbable. Queda así demostrado que la Estética tiene una relación meramente tangencial con la alta peluquería y otras bellas artes.

La segunda razón que induce a errar al prójimo en esta delicada materia, es que la modernidad está toda ella obsesionada por los saberes que conciernen al cuerpo, y siendo así que la Estética fue definida por Baumgarten como aquel conocimiento que nace del uso de los cinco sentidos, a saber, vista, oído, olfato, gusto y tacto, es muy comprensible que la gente confunda la Estética con la gastronomía, los deportes, la perfumería o la fornicación. ¡Ojalá fuera así! ¡Toneladas de profesores de Estética se darían de codazos para depositar cuentas bancarias en Andorra, como tanto patriota español y catalán! Pero no. Nada que ver. Los profesores de Estética nos dedicamos, por ejem-

plo, a los juicios sintéticos a priori. ¿Les suena? Queda así demostrado que la Estética tiene una relación aún más tangencial con todo lo bueno de este mundo. Llegados a este punto, tienen derecho a que les diga en qué consiste la Estética, ya que no coincide con nada de lo que ustedes pensaron. Pues bien, la principal ocupación de la estética está perfectamente clara en una frase del matemático F. P. Ramsey, en su tratado sobre el fundamento de la matemática y otras cuestiones lógicas, publicado en Londres en 1931. Dice así Ramsey: *What we can't say we can't say, and we can't whistle either*. Lo que traducido aproximadamente dice: "aquello que no podemos decir no lo podemos decir, ni tampoco podemos silbarlo". Bueno, ahí está la cuestión. ¿Realmente no podemos silbarlo? Reconozco la hilaridad que a un matemático pueda provocarle el hecho de que un indocumentado profesor de Estética se pregunte acerca de las posibilidades de silbar el binomio de Newton. Pero no es exactamente eso.

LA CUESTIÓN

¿Qué es exactamente lo que podemos silbar, y cómo lo silbamos? Esta es la cuestión. No hace todavía muchos años, cuando uno pasaba por debajo de aquellas edificaciones destinadas a destruir ciudades y enriquecer sinvergüenzas, era como atravesar una jaula de aves canoras. Los albañiles del último piso cantaban ¡Ay canastos!, los del quinto ¡Que viva España! y los de la planta baja *Soy minero*, lo que era una perfecta contradicción pero indicaba un estado de ánimo. Lo mismo sucedía en los patios de vecinos; si uno asomaba la cabeza podía escuchar en confusa superposición ¿Dónde vas Alfonso XII?, *La falsa moña* y *Cachito mío*.

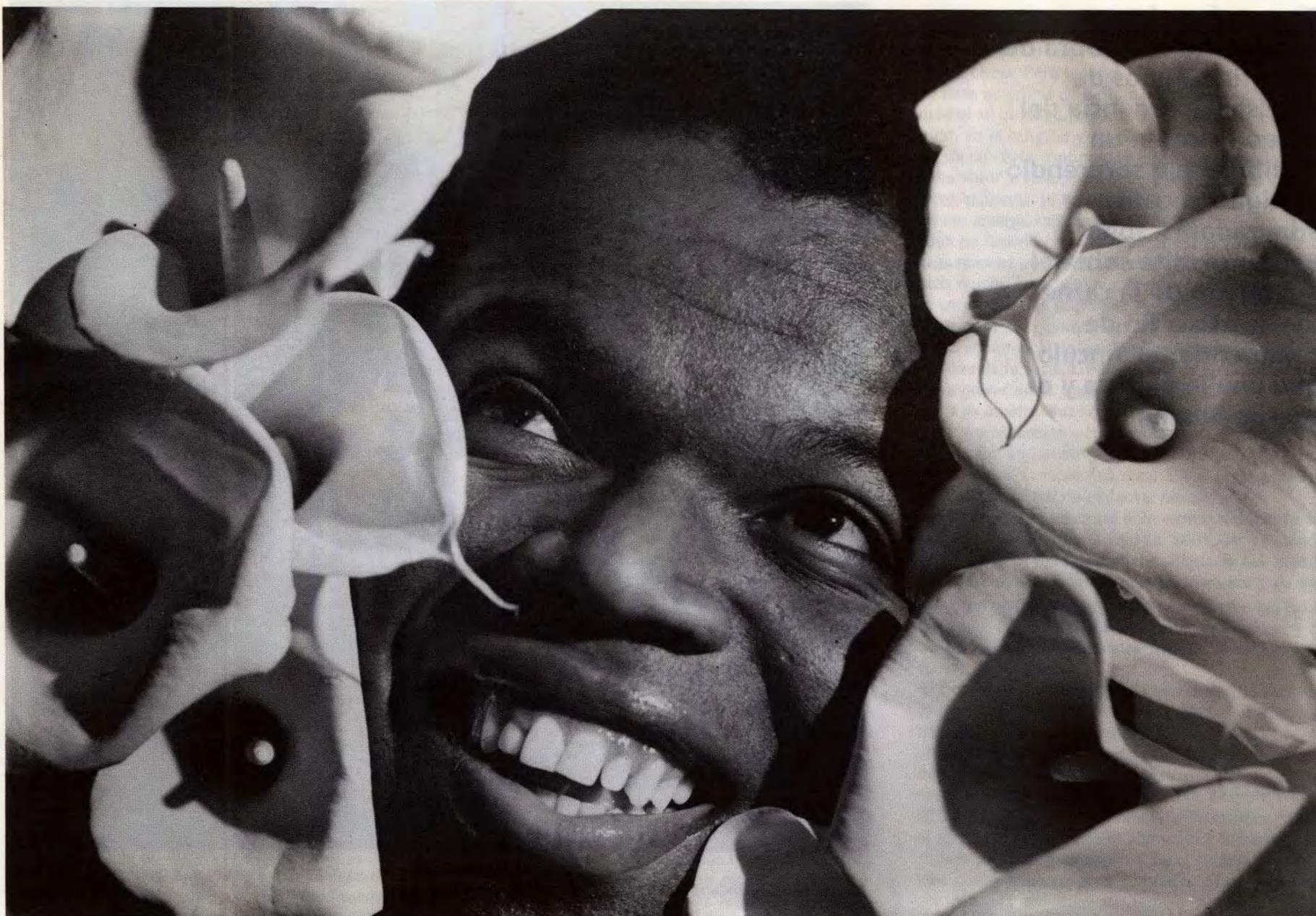
El matemático acierta en algo perfectamente perfunctorio: no podemos silbar las ideas platónicas (vulgo: matemáticas), pero podemos silbar todo lo demás. Y todo lo demás que silbamos es competen-

cia de la Estética, la cual desea saber por qué, cómo y qué silbamos. Pongamos un bello ejemplo: la catedral de Burgos, un silbido en piedra como la copa de un pino. He aquí el silbido de un pueblo entero, todo él apiñado como un solo humano, cantando al unísono la colosal alabanza de su propia capacidad constructiva, creativa y significativa. Ahí interviene el profesor de Estética (el cual siempre es un matemático que ha perdido la fe), preguntándose la razón por la que se levantan catedrales y analizando todos y cada uno de los elementos que la constituyen en busca de un secreto mensaje sobre la inmortalidad, habida cuenta de que las catedrales, como las canciones de albañiles y costureras, son total e irremediamente innecesarias.

La incógnita da espanto. Tanto, que los primeros en ocuparse del problema, Platón y Aristóteles, ya construyeron una perfecta escenificación ocultadora. El primero dijo que los silbidos son balbuceos previos a la Idea (a la inteligencia clara y comunicable) y que los poetas, esos cerdos mentirosos, debían abandonar inmediatamente sus cómodos apartamentos de Atenas y largarse a Persia; una proposición que ha continuado ejerciendo su capacidad de seducción hasta Stalin. El segundo, en cambio, afirmó que silbar es un asunto perfectamente natural y que los humanos tendemos a imitar lo que vemos y oímos, tocamos, gustamos y olemos, por lo que en nosotros hacer teatro, pintar, cantar y silbar es algo tan espontáneo como en el gusano de seda defecar la seda y ustedes disculpen la comparación.

Tras lo dicho por nuestros padres, los griegos, para ocultar el problema, todo lo demás son notas a pie de página. La historia universal de la Estética es la historia de las muy convincentes y sucesivas invenciones propuestas para disimular este monstruoso problema: que los humanos son humanos porque, a diferencia de todos los demás animales, silban con muchísimo sentido y, además, el sentido de sus silbidos es lo único que de ellos perdura. Podemos llorar la

John Berger



Bola de Nieve

muerte de Héctor y deplorar la locura de Aquiles, todavía hoy, cuando no queda en este planeta ni una sombra de la andadura terrestre griega, porque hasta nosotros llega un silbido de 2700 años de edad. Cuando Marx cavilaba sobre estos misterios, acababa bizco y salía a emborracharse. Lo cuenta en su correspondencia. La modernidad ha decidido, sin embargo, suprimir el disimulo y presentar el problema del silbido en sus exactos términos. En consecuencia, la Estética no se preocupa de cosas agradables y mostrencas como los Juegos Olímpicos sino de algo infinitamente más simple y aburrido: el significado de la ausencia de silbido o la incógnita que plantea el que los albañiles y las costureras dejen de cantar en cuanto acceden a sociedades ricas y democráticas. Está comprobado: los albañiles y las costureras pierden el canto con el primer automóvil, la primera tele en color y las primeras vacaciones en Tailandia. Por eso indigna ver a tanto mozo conmovido por la desaparición de las ci-

guñas dentadas o cualquier otro disparate biológico, cuando lo que se está extinguiendo es el significado humano, o lo que es igual, la especie humana en tanto que humana. Y a ello dedico mi último párrafo. Si ya resulta desconcertante que lo único perdurable de los humanos, lo único que resiste la devastadora tarea de la muerte, sea lo inútil (versitos, musiquitas, cuadritos, ermitas), ¿cómo no va a desazonarnos entrar en una era en la que ya ni siquiera silbamos? Porque ésta es la cuestión; desde que decapitamos al Capeto, en 1792, y nos constituimos en sociedades democráticas, técnicas, eficaces y masivas, hemos dejado paulatinamente de silbar, y cuando silbamos es que da espanto. Los silbidos de la modernidad son aullidos de agonía (individual) como los llamados Kafka y Beckett y Giacometti y Berg y Bernhard y cosas similares; o bien construcciones opacas próximas a la microbiología, como los llamados Mondrian, Bauhaus, Webern, Mallarmé, Finnegans Wake, etcétera, lo que invita a pensar que algo esencial

está transformándose en nuestro propio fundamento y no nos enteramos.

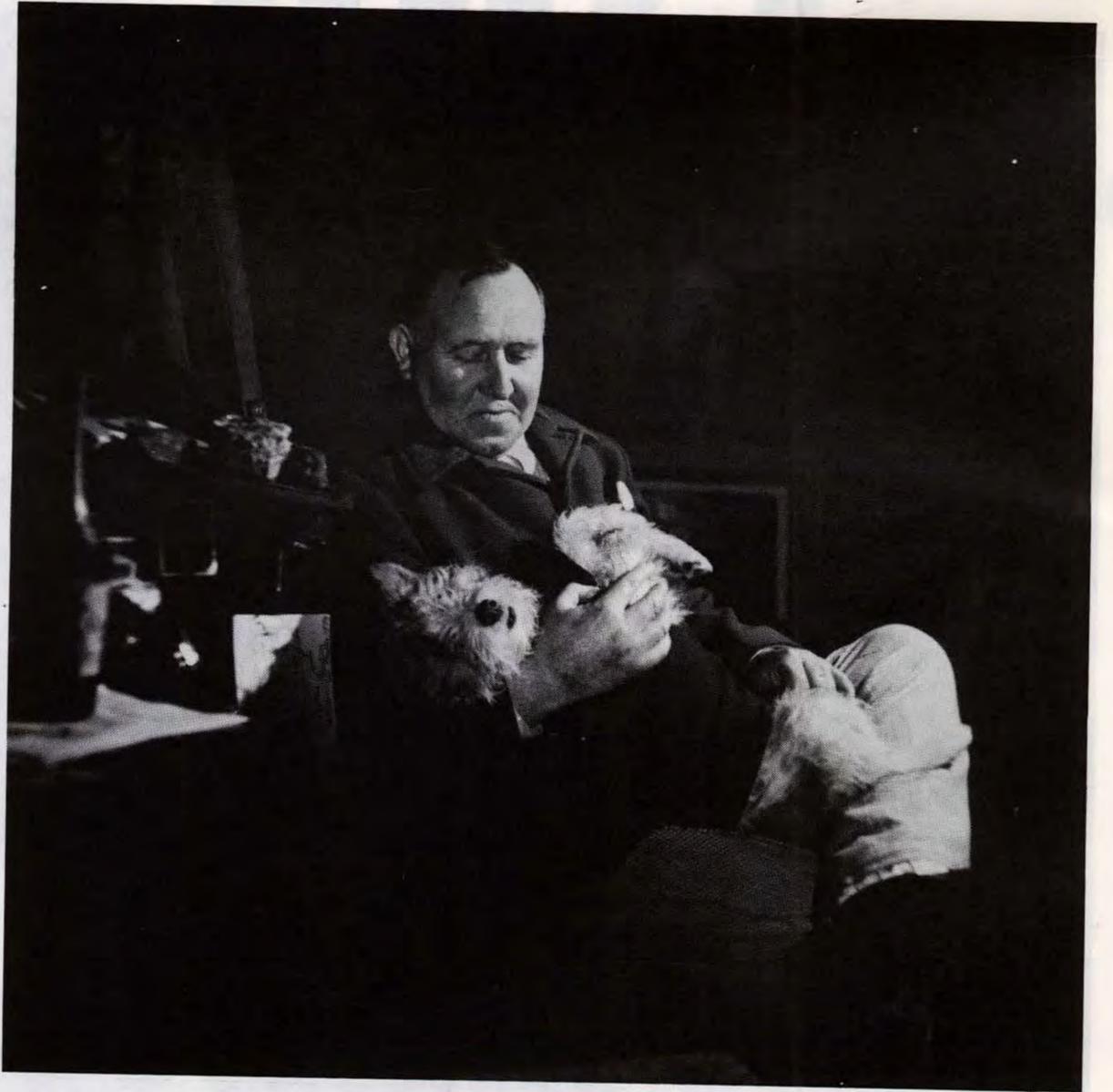
Esta es la historia universal de la Estética, una historia con un final feliz: la supresión de la Estética. Porque si los humanos estamos sufriendo una secreta transformación seguramente tan portentosa como la que cambió un mundo de cazadores nómadas paleolíticos por otro de agricultores y constructores de ciudades neolíticas, entonces la Estética ha terminado su tarea. Bien es verdad que también han terminado su tarea todas las demás disciplinas, saberes e instituciones, pero eso no nos consuela. Ya nunca más seremos tomados por notorios peluqueros y nuestro prestigio social estará por los suelos.

♦ Félix de Azúa es poeta y novelista. Actualmente es Director del Centro Cervantes de París. Fue profesor de Estética en la Universidad de Barcelona. Su última novela se llama **Cambio de Bandera**. Entre sus libros de ensayos se cuentan **Baudelaire** y **El aprendizaje de la decepción**.

ZONA

John Berger

El sexo fue el tema dominante en la obra de los últimos años de Picasso. La urgencia del deseo físico en un hombre viejo sorprendió por igual a críticos y admiradores. John Berger medita sobre el monólogo de la carne de Picasso a fin de comprender el vínculo que une la pintura y el cuerpo humano



Lino Eneas Spilimbergo

El último período de la vida de Picasso como pintor fue dominado por el tema de la sexualidad. Al mirar esas últimas obras vuelvo a pensar en W. B. Yeats, quien en su vejez escribió:

*Te parece horrible que el deseo y la lascivia
Giren en torno de mi vejez
No había plaga tal cuando era yo joven
¿Mas qué otra cosa ha de empujarme a la canción?*

Sin embargo, ¿por qué la pintura da cabida a una obsesión tal? ¿Por qué la vuelve tan elocuente? Antes de ensayar una respuesta despejemos un poco el terreno. El análisis freudiano, por mucho que pueda ofrecer en otras circunstancias, no es aquí de gran ayuda porque se interesa en primer término por el simbolismo y lo inconciente, en tanto que mi pregunta se dirige a lo inmediatamente físico y conciente. Tampoco, creo, son de mucha ayuda los filósofos de lo obscuro -como el eminente Bataille- porque, nuevamente pero de manera distinta, tienden a ser demasiado literarios y psicológicos frente a esta pregunta. Simplemente tenemos que pensar en pigmentos y en el aspecto de los cuerpos.

Las primeras imágenes pintadas exponían cuerpos de animales. A partir de entonces, la mayoría de las pinturas en el mundo entero han mostrado cuerpos de una u otra especie. Esto no significa subestimar los paisajes y otros géneros posteriores así como tampoco establecer una jerarquía. Mas si recordamos que el propósito primero y básico de la pintura es el de conjurar la presencia de algo que no está, no es de sorprender que lo que habitualmente se conjura sean cuerpos. Es su presencia lo que necesitamos en nuestra soledad individual o colectiva para que nos consuelen, nos fortalezcan, nos alienten o nos inspiren. Las pinturas hacen compañía a nuestros ojos. Y la compañía por lo común implica cuerpos. Permítasenos considerar ahora las demás artes (a riesgo de incurrir en una simplificación colosal). Las historias narradas suponen acción: tienen un comienzo y un final en el tiempo. La poesía se dirige al corazón, a lo herido, a lo muerto -a todo aquello cuyo ser habita el reino de nuestras intersubjetividades-. La música trata de lo que se halla tras lo dado: lo indecible, lo invisible, lo ilimitado. El teatro vuelve a validar lo pasado. La pintura se ocupa de lo físico, lo palpable y lo inmediato. (El irresoluble problema

con el que se enfrentó el arte abstracto fue el de superar esto.) El arte más cercano a la pintura es la danza. Ambas derivan del cuerpo, ambas evocan el cuerpo, ambas son (en el primer sentido de la palabra) físicas. Con la importante diferencia de que la danza, como la narración y el teatro, tiene un comienzo y un final, existiendo así en el tiempo, en tanto la pintura es instantánea. (La escultura, por ser más obviamente estática que la pintura, a menudo carece de color y por lo general no tiene marco, siendo por lo tanto menos íntima; es una categoría en sí misma, la cual exige otro ensayo.) La pintura ofrece pues una presencia física palpable, instantánea, constante y continua. Es la más inmediatamente sensorial de las artes. Cuerpo a cuerpo. Uno de estos es el espectador. Esto no quiere decir que la meta de toda pintura sea sensual; la meta de muchas ha sido ascética. Los mensajes que provienen de lo sensual cambian de un siglo a otro según la ideología. De manera igual cambia el rol del género. Por ejemplo, las pinturas pueden presentar a las mujeres como objeto sexual pasivo, como partenaire sexual activo, como alguien a quien temer, como diosa, como ser humano amado. Sin embargo, comoquiera se

EROGENA

emplee el arte de la pintura, su uso comienza con una profunda carga sensual que se transmite entonces en una u otra dirección. Piénsese en la pintura de una calavera, de un lirio, de un tapiz, de una cortina roja, de un cadáver: en todos los casos, cualquiera pueda ser la conclusión, el comienzo (si la pintura tiene vida) es una sacudida sensual.

Quien dice «sensual» -de lo que participan el cuerpo y la imaginación humanos- también está diciendo «sexual». Y aquí es donde la práctica de la pintura comienza a hacerse más misteriosa.

Lo visual juega una parte importante en la vida sexual de muchos insectos y animales. El color, la forma y el gesto visual alertan y atraen al sexo opuesto. Para los seres humanos el rol de lo visual es aún más importante porque las señales no solo se dirigen a los reflejos sino también a la imaginación. (Lo visual puede jugar un papel más importante en la sexualidad de los hombres que en la de las mujeres, pero esto es difícil de evaluar a causa de la extensión de las tradiciones sexistas en la conformación de la imagen moderna.)

Los senos, los pezones, el pubis y el vientre son naturales focos ópticos de deseo, y la pigmentación natural de estos realza su poder de atracción. Si esto a menudo no es dicho con suficiente sencillez -se lo deja librado al terreno de los graffiti espontáneos de las paredes públicas- es debido al peso de la moral puritana. La verdad es que todos nosotros estamos hechos así. Otras culturas de otros tiempos han subrayado el magnetismo y el carácter central de estas partes por medio del uso de cosméticos. De cosméticos que agregan más color a la pigmentación natural del cuerpo.

Dado que la pintura es el arte apropiado del cuerpo, y dado que para cumplir su función básica de reproducción el cuerpo utiliza signos visuales y estímulos de atractivo sexual, comenzamos a ver por qué la pintura nunca está muy lejos de lo erótico.

Tintoretto pintó un lienzo, *Mujer desnuda*, que hoy se encuentra en el Prado. La imagen de esta mujer descubriendo sus senos para que puedan ser vistos es asimismo una representación del don y del talento de la pintura en sí. En su nivel más simple, la pintura (con todo su arte) imita (con toda su astucia) a la naturaleza al guiar la atención hacia el pezón y su aureola. Dos tipos muy diferentes de «pigmentación» empleados con un mismo propósito.

Más así como el pezón es solo una parte del cuerpo, el descubrir aquél es solo una parte de la pintura. La pintura es también la expresión distante de la mujer, el gesto muy poco distante de sus manos, su diáfana vestimenta, sus perlas, su peinado, los cabellos desordenados en la nuca, la pared o cortina de color carne situada detrás de ella y, por todas partes, el juego de verdes y rosas tan apreciado por los venecianos. Con todos estos elementos, la mujer pintada nos seduce con los visibles medios de la mujer viva. Ambas son cómplices de una misma coquetería visual.

Tintoretto era así llamado porque su padre teñía paños. Su hijo, si bien muy alejado de esto y ubicado en el terreno del arte, era como todo pintor un «colorista» de cuerpos, de pieles, de miembros humanos. Imaginemos a este Tintoretto junto a un cuadro de Giorgione titulado *Mujer anciana*, pintado alrededor de medio siglo antes. Las dos pinturas juntas muestran que la íntima y única relación existente entre el pigmento y la carne no necesariamente significa provocación sexual. Por el contrario; el tema de Giorgione es la pérdida del poder de provocar.

Tal vez nunca haya palabras que registren como lo

hace este cuadro la tristeza de la carne de una mujer vieja, cuya mano derecha hace un gesto tan similar pero tan diferente del de la mujer pintada por Tintoretto. ¿Por qué? ¿Porque el pigmento se ha convertido en esa carne? Esto es cierto pero no del todo. Es más bien porque el pigmento se ha vuelto la comunicación de esa carne, su lamento.

Por último, pienso en la *Vanidad del mundo* de Tiziano, expuesta en Munich. Aquí una mujer ha abandonado todas sus joyas (excepto un anillo de bodas) y todo adorno. Las «baratijas» que ha dejado de lado como vanidades se reflejan en el oscuro espejo que sostiene alzado. Mas aún aquí, en el menos adecuado de los contextos, sus cabellos y sus hombros pintados claman de deseo. Y es el pigmento el clamor.

Este es el antiguo contrato misterioso entre el pigmento y la carne. Este contrato les permite a las grandes pinturas de la Madonna y el Niño ofrecer una profunda seguridad y encanto sensuales, así como a las grandes *Pietàs* les confiere todo el peso del dolor -el terrible peso de aquel deseo sin esperanza del revivir de la carne-. Lo pintado pertenece al cuerpo.

La sustancia de los colores posee una carga sexual. Cuando Manet pinta *El almuerzo sobre la hierba* (un cuadro que Picasso copió muchas veces durante su último período), la flagrante palidez de lo pintado no solamente imita sino que se convierte en la flagrante desnudez de la mujer sobre la hierba. Lo que muestra la pintura es el cuerpo mostrado.

La íntima relación entre la pintura y el deseo físico, que uno debe desentrañar en las iglesias y los museos, en las academias y las cortes judiciales, poco tiene que ver con la especial textura mimética de la pintura al óleo, como lo planteo en mi libro *Modos de ver*. La relación comienza con el acto de pintar, no con el medio. La interfaz también puede aparecer en frescos o en acuarelas. Lo que cuenta no es la tangibilidad ilusionista de los cuerpos pintados sino sus señales visuales, las que tienen una complicidad tan asombrosa con las de los cuerpos reales.

Tal vez podamos entender algo mejor ahora lo que hizo Picasso durante los últimos veinte años de su vida, lo que fue impulsado a hacer y -como se puede esperar en él- lo que nadie había hecho antes.

Estaba volviéndose un hombre viejo, tenía tanto orgullo como siempre, amaba a las mujeres como siempre las amó y se enfrentaba al absurdo de su propia impotencia relativa. Una de las bromas más viejas del mundo se hizo dolor y obsesión para él -así como un desafío para su gran orgullo-.

Vivía a la vez un aislamiento del mundo poco común -un aislamiento que no había elegido él mismo pero que era consecuencia de su monstruosa fama. La soledad de este aislamiento no daba descanso a su obsesión; por el contrario, lo alejaba más y más de todo interés o preocupación alternativos. Estaba condenado a una tenaz predisposición sin escapatoria a una suerte de manía que adquirió forma de monólogo. Un monólogo dirigido a la práctica de la pintura y a todos los pintores muertos del pasado que admiraba o amaba o de quienes sentía celos. Este monólogo trataba de sexo. De trabajo en trabajo su ánimo cambiaba mas no el tema.

Las últimas pinturas de Rembrandt -particularmente los autorretratos- resultan proverbiales por su cuestionamiento de todo lo que el artista había hecho o pintado anteriormente. Todo se lo ve bajo otra luz. Tiziano, quien vivió casi tanto como Picasso, pintó hacia el final de su vida *El desollamiento de Marsias* y *La Pietà* de Venecia: dos extraordinarios cuadros finales en los que la pintura se torna fría como la

carne. Tanto para Rembrandt como para Tiziano es muy marcado el contraste entre sus últimas y sus primeras obras. Pero hay también una continuidad, cuya base es difícil de definir brevemente. Una continuidad en el lenguaje pictórico, en la referencia cultural, en la religión y en el papel del arte para la vida social. Esta continuidad hasta cierto grado, otorgaba valor y consolaba la desesperación de los pintores ancianos; la desolación que sentían se convertía en amarga sabiduría o en ruego.

Esto no ocurrió con Picasso, tal vez porque por muchas razones no existía una continuidad tal. El mismo hizo mucho en el arte por destruirla. No porque fuera un iconoclasta ni porque sintiera impaciencia ante el pasado, sino porque odiaba las medias verdades que eran herencia de las clases cultivadas. Rompió en nombre de la verdad. Pero lo que rompió no hubo de reintegrarse en la tradición durante el período anterior a su muerte. Sus copias durante los últimos tiempos a viejos maestros como Velázquez, Poussin o Delacroix fue un intento por hallar compañía, por reestablecer una continuidad rota. Ellos le permitieron acercárseles. Pero no pudieron acercarse a él.

Así fue como se encontró solo -como siempre lo están los viejos-. Pero estaba solo de un modo inmitigable porque se hallaba apartado del mundo contemporáneo en tanto persona histórica y de una tradición pictórica continua en tanto pintor. No había nada que le respondiera, nada que lo limitara, y su obsesión se volvió entonces frenesí: lo opuesto del saber.

El frenesí de un hombre viejo acerca de la belleza de lo que ya no puede hacer. Farsa. Furia. ¿Y cómo se expresa a sí mismo el frenesí? (Si no hubiera podido dibujar o pintar todos los días se habría vuelto loco o habría muerto -necesitaba el gesto del pintor para demostrarse a sí mismo que aún era un hombre vivo-.)

El frenesí se expresa volviéndose de manera directa al misterioso lazo entre el pigmento y la carne y los signos que ambos comparten. Es el frenesí de la pintura como zona erógena ilimitada. Mas los signos compartidos en lugar de indicar el deseo mutuo muestran ahora el mecanismo sexual. Crudamente. Con odio. Con blasfemia. Esta es una pintura que injuria su propio poder y a su propia madre. Una pintura que insulta lo que alguna vez celebró como sagrado. Nadie había imaginado antes cuán obscena podía ser la pintura respecto de su propio origen en tanto distinta de la ilustración de obscenidades. Fue Picasso quien lo descubrió.

¿Cómo juzgar estas últimas obras? Quienes pretenden que son la cúspide del arte de Picasso son tan absurdos como siempre lo han sido los hagiógrafos que giraban a su alrededor. Quienes las menosprecian, viendo en ellas los repetidos delirios de un viejo, no entienden nada del amor ni de la condición humana. Los españoles tienen un proverbial orgullo por su modo de injuriar. Admiran la ingenuidad de sus blasfemias y saben que la injuria puede ser un atributo, una prueba incluso de dignidad.

Nadie injurió nunca en la pintura antes de que Picasso pintara estas telas.

♦ John Berger es novelista, guionista de cine y ensayista especializado en artes plásticas. Ha publicado los ensayos *Mirar*, *Y nuestros rostros, mi amor*, *breves como fotos* y *El sentido de la vista*.

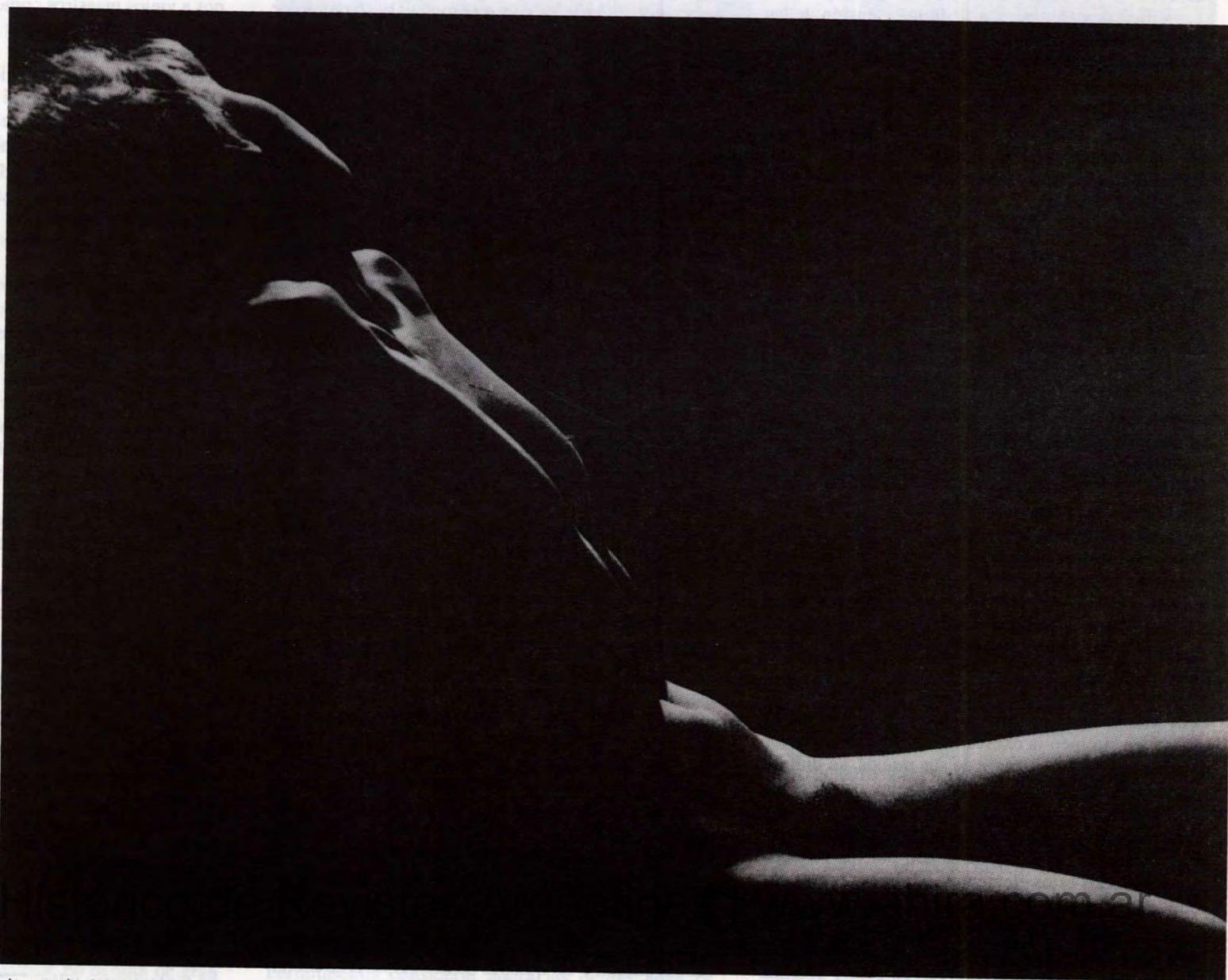
Este ensayo fue publicado en el libro *Keeping a rendezvous*. Traducido por Claudia Oxman.

ALMODOVAR

John Berger

LA MUERTE DE

Heinrich von Kleist



Archivo

Desnudo 16

UN POETA

LA MUERTE DIAFANA

Las cartas, testimonios y documentos que se leerán a continuación son las piezas dispersas de un rompecabezas amoroso que en su día asombrara a Prusia y al mundo literario europeo. Es el 21 de noviembre de 1811 y Heinrich von Kleist, poeta, cuentista y dramaturgo joven, en posesión de un módico pero creciente renombre como autor, no solo se ha dado muerte por propia mano, también ha cometido un asesinato, el de Henriette Vogel, su última compañera. Kleist no era un escritor cualquiera. Era un Junker; en su familia sobraban los mariscales y generales, él mismo había obtenido los galones de alférez antes de renunciar al ejército de su patria. Tanta disciplina ofendida no se perdona fácilmente. A su drama póstumo, *El Príncipe de Homburgo*, no le será permitido el estreno y el resto de su obra quedará sepultada por un largo tiempo. Cuando muere, Kleist tiene treinta y cuatro años, la misma edad que Henriette. Atrás quedan una vida extraña y exaltada, la edición de dos o tres obras magníficas, y una predisposición irrefrenable a la autodestrucción. No deja de ser curioso que alguien que fuera tartamudo por un tiempo quisiera renovar los diálogos acartonados del envejecido teatro alemán. Quizás le interesaban los problemas trágicos porque el drama fue el éter que respiró toda su vida. Sus perso-

najes estallan. Estalla de indignación *Michel Kohlaas*, quien encarna el reclamo intransigente de justicia; estalla de furia *Pentesilea*, la soberbia reina de las Amazonas, quien en el acto de matar crudamente a su adorado Aquiles, tras perseguirlo como una perra más de la jauría, vislumbra los misterios del erotismo y el amor. Estas explosiones embriagadoras de libertad conducen a sus personajes a la catástrofe emocional, revelando que el imperativo sentimental en el individuo conduce tanto al autoconocimiento como a la destrucción. Pero los héroes de Kleist no tienen culpa, ellos son gobernados por deidades oscuras y desconocidas. ¿Un romántico? No exactamente; la obra de Kleist pretende superar tanto al humanismo clasicista como a la espiritualidad romántica. La exaltación trágica de sus personajes supera el marco del romanticismo: no están sujetos a la violencia de ordenes contrapuestos, sino desplazados desde un mundo desconcertante hacia el costado incurable del ser humano.

Durante su corta vida von Kleist vivió física, psíquica y económicamente al borde de la ruina. Su pasión artística lo llevó a apuestas cada vez más arriesgadas: quería ser más grande que Goethe, renovar el teatro alemán, ser el mejor trágico desde los griegos, quería ser más que la vida misma. Su pretensión era exagerada: quería morir. La estirpe de Kleist es la de los hombres que no

pueden buscar sino su perdición. Cuando el arte dejó de ser su medicina, bastó una bala para concederle alivio. Pero el final es previo: Heinrich von Kleist estaba en fuga desde antes de ser un autor. Su biografía es una ráfaga que es preciso rastrear en los caminos. Huía de su familia, huía de ciudad en ciudad, huía de las mujeres que amaba. A cada persona con quien se relacionaba quería hacer partícipe de su meta: a su prima Marie, a su hermana Ulrike (que moriría loca), a su novia comprometida Wilhelmine, a dos o tres de sus amigos, a todos les propuso el doble suicidio. Pero nadie aceptó cruzar el límite haciendo trampa.

Un día encuentra una mujer dispuesta a pasar una noche de bodas perpetua. Henriette Vogel acepta el contrato de matrimonio que le propone Kleist: el beso de la muerte, dos pistoletazos, y la eternidad. Las cartas que redactaron en sus últimos días proponen un enigma: se percibe en ellas una alegría sobrehumana, un amor sin restricciones, una agonía lúdica. Las últimas palabras de estos enamorados son pronunciadas en estado de gracia. Sus cuerpos fueron enterrados, a pedido suyo, en el mismo lugar del crimen. No hubo cruces. El nombre de ella ni siquiera fue incluido en la lápida. Hay quienes entran al paraíso por la puerta trasera.

Christian Ferrer



De Heinrich von Kleist a su prima Marie von Kleist

Berlín, 10 de noviembre de 1811

Tus cartas, querida Marie, me parten el corazón, y pienso que si eso aún estuviese en mi poder, abandonaré mi decisión de matarme. Pero te juro que se me ha vuelto del todo imposible seguir viviendo. Mi alma está tan herida, ¿me creerás?, que no puedo asomarme a la ventana sin que me lastime la luz del día. Algunos dirán que estoy agotado por un exceso de trabajo, enfermo, pero tú sabes apreciar las cosas desde un punto de vista diferente al suyo. Desde muy joven, he vivido en amistad con la belleza y con la nobleza, por ello la menor aspereza, eso que apenas hiere al hijo del vecino, a mí me afecta profunda y duraderamente. Así, te juro que preferiría soportar diez veces la muerte antes que revivir aquella comedia familiar con mis dos hermanas. Siempre he sentido cariño por ellas en virtud de su natural amable y del afecto que me dispensaban. Aunque no suelo hablar de ello, uno de mis deseos más íntimos y fervientes ha sido en todo momento complacerlas y honrarlas con mis acciones y mis obras. Ciertamente, reconozco que en los últimos tiempos nuestras relaciones no eran fáciles, pero no voy a echarles en cara que se mantuvieran prudentemente aparte, ni que mostraran tan poco interés en compartir mis pesares. Sin embargo, no admito que se considere nulo y sin efecto el mérito, aunque modesto, que reclamo con pleno derecho para mi persona. Me parece intolerable que me consideren un miembro enteramente inútil de la sociedad, indigno del menor aprecio. Dicha actitud no sólo me priva de antemano de las alegrías que eventualmente pudiera disfrutar en el porvenir, también contamina mi pasado a la vista de mis propios ojos. Pero no son sólo problemas de orden privado los que me impiden vivir. La alianza de nuestro rey con los franceses me repugna de una manera que no puedo expresar. Hasta los rostros de las personas con quienes me cruzo en la calle me parecen siniestros; de aquí en adelante van a provocarme un rechazo físico que sería indecente nombrar. Sé muy bien que no he contado con mayor fuerza que ellos para oponerme al curso de las cosas, pero también que existe en mi corazón una voluntad que falta en quienes me hicieran esa objeción espiritual. Yo te pregunto: ¿qué queda por hacer cuando un rey acaba de celebrar una alianza semejante? No estamos muy lejos, me temo, del tiempo en que nos colgarán de la punta de una soga, condenados por lealtad, fidelidad, desinterés y coraje.

De Heinrich von Kleist a su prima Marie von Kleist

Berlín, 19 de noviembre de 1811

Mi querida Marie: En medio del canto triunfal que entona mi alma al aproximarse el postrer instante, pienso en ti como nunca, sintiendo la necesidad de franquearme lo más posible contigo, Marie, el único ser cuyos sentimientos y juicios me interesan, pues he expulsado de mi corazón todo lo demás, todo lo que existe sobre la faz de la tierra, en montón y al por menor. Es verdad, te he engañado, o más exactamente, me engañé a mí mismo. Es verdad también que mil veces te juré que si alguna vez lo hacía, lo pagaría con mi vida. Y he aquí precisamente que pronto voy a morir; ésta es una carta de despedida. Cuando estabas en Berlín te

abandoné por otra mujer, aunque, si esto te sirve de consuelo, sabe que esta nueva amiga no está dispuesta a vivir sino a morir conmigo, pues convéncete de que si ella viviera a mi lado, yo le sería tan poco fiel como lo he sido contigo. No puedo decirte más acerca de esa joven mujer, mis relaciones con ella me lo impiden. Entérate, nada más que al sólo roce de su alma, la mía maduró de repente, y desde entonces está preparada para morir, pues su corazón me ha permitido apreciar la magnitud extrema de la nobleza humana; muero, porque nada en la tierra me queda ya por aprender o por alcanzar. ¡Adiós! Eres el único ser de la tierra que me gustaría reencontrar en el más allá. ¿Mi hermana Ulrike? Sí, no, sí, no. Eso depende de sus propios sentimientos. Ella, por lo visto, no ha comprendido todavía que el grado máximo de la felicidad terrenal, eso que debe ser el cielo, si existe, es el sacrificio total de uno mismo por la persona amada. ¡Adiós! Considera también que he encontrado a una amiga cuya alma se cierne en las alturas como un águila joven. Ella ha comprendido que mi tristeza es un mal superior, algo profundamente arraigado, incurable, y ha decidido morir conmigo, aun cuando reúna cualidades para hacerme dichoso en este mundo. Me ha concedido la inmensa alegría de entregarse a mí con la sencillez de una violeta que se deja tomar del prado. Por mí deja a un padre que la adora, a un marido lo bastante generoso como para eclipsarse ante mi persona, y a una hija, una niña hermosa como el sol de la mañana. Debes saber, pues, que mi única ocupación gozosa es dar ahora con una tumba muy profunda para ser enterrado con ella. ¡Adiós por última vez!

De Heinrich von Kleist a Sophie Müller

Berlín, 20 de noviembre de 1811

Sabe Dios, mi querida, queridísima amiga, los extraños sentimientos, de melancolía y felicidad a un tiempo, que me empujan a escribirle en este instante en que nuestras almas se alzan gozosamente sobre el mundo como dos ligeras aeronaves. Pues debe saber que no estamos dispuestos a enviar ninguna esquela de defunción a nuestros amigos. Hemos pensado en usted por mil dichosos motivos, hemos imaginado su gentileza y los estallidos de risa con que usted nos habría obsequiado de habernos visto a ambos en el aposento verde o en el rojo. En efecto, ¡el mundo funciona de una manera asombrosa! Henriette y yo, a quienes se nos considera melancólicos, tristes y fríos, nos amamos el uno al otro con toda el alma, ¡y la mejor prueba de eso es que ahora nos disponemos a morir juntos!

Adiós, nuestra querida amiga, sea usted feliz en este mundo, si puede serlo. En cuanto a nosotros, ya no queremos estas alegrías; sólo soñamos con inmensidades luminosas y celestes entre cuyos fulgores nos solazaremos con grandes alas en la espalda. ¡Adiós! Un beso de parte mía, que hago ahora el papel de amanuense, para Müller. Que se acuerde de mí de vez en cuando y siga siendo el terrible soldado de Dios en reñido combate con la diabólica locura del mundo.

De Henriette Vogel a Adam y Sophie Müller

Berlín, 20 de noviembre de 1811

Goethe ha escrito: "Mas cómo sucedieron las cosas, eso os lo contaré en otro momento, hoy me encuentro muy apurado."

¡Adiós, amados míos! En vuestras alegrías y vuestras penas, acordaos de estos dos raros seres que conocisteis y que pronto habrán de emprender una larga exploración de descubrimiento.

De Henriette Vogel a Louis Vogel

20 de noviembre de 1811

¡Mi adorado Louis! Ya no puedo seguir viviendo. Un puño de acero me oprime el corazón. Llámalo enfermedad, flaqueza o como quieras; yo misma no sabría qué nombre darle a mi mal. Todo lo que puedo decir es que veo en mi muerte la mayor de las dichas. ¡Y no puedo llevarlos conmigo, a todos vosotros a quienes tanto amo! Pero si vosotros podéis reuniros conmigo en la gran unión eterna, entonces sí nada me quedaría ya que desear. Kleist, que quiere ser mi fiel compañero de viaje en la muerte, tal como lo fuera en la vida, se encargará de matarme. Después de ha-

cerlo, él a su vez se dará la muerte. No llores, no estés triste, mi generoso Vogel, pues voy a morir de una muerte con la que han sido privilegiados muy pocos seres humanos. Enajenada por el más profundo amor, voy a cambiar la felicidad terrenal por la dicha eterna... Perdona, amado Vogel, la mentira que te he dicho acerca de mi viaje a Potsdam, pero no me hacía a la idea de que fuera por boca de un amigo cómo te enteraras de mi muerte.

Piensa en la generosidad de mi amigo que lo ha sacrificado todo por mí -aun su propia vida- y que hasta hace un supremo sacrificio: aceptar darme la muerte con sus propias manos... Cuida que nuestros cuerpos no sean separados luego de morir. Bien sé, mi amado Louis, que no has de contrariar mi última voluntad, y que guardarás respeto al amor puro y sagrado que me une con él. ¿Me has comprendido? ¿Verdad que sí? No vas a permitir que nos separen. Pagarás también todos los gastos de su entierro. Ya han sido tomadas las disposiciones para que te sean reembolsados rápidamente.

De Heinrich von Kleist a Ulrike von Kleist

En el Stimming, 21 de noviembre de 1811

Colmado de favores y de dicha como me encuentro, no quiero morir sin antes haberme reconciliado con todos, sobre todo contigo, mi adorada hermana. Esas severas palabras que se me escaparon en mi carta a los Kleist, déjame retirarlas. Es verdad, tú has hecho para salvarme no sólo todo lo que estaba en manos de una hermana, sino todo lo humanamente posible. Pero el caso es que nada en este mundo podía salvarme. Así pues, ruego al cielo te conceda una muerte que se acerque siquiera a la mitad de la dicha y del sereno gozo que a mí me han sido concedidos. Ese es mi deseo más recóndito y ferviente.

Tu Heinric

Escrito en la hostería Stimming, cerca de Potsdam, el día de mi muerte.

De Henriette Vogel a Madame Manitiús

21 de noviembre de 1811

Mi querida Manitiús:

A través de estos pocos renglones, te confío lo más precioso de este mundo que te dejo con mi esposo. No te espantes, querida mía, al leer que voy a morir, ¡que voy a morir hoy mismo! No me queda ya mucho que vivir, pero sí lo bastante para suplicarte, en nombre de la amistad que nos une, que cuides de mi hija, de mi única hija. ¿Vas a hacerlo, verdad? ¿Te ocuparás de ella como si fueras su mamá? Si así lo haces, ¡qué tranquila voy a estar! Cuando nos veamos otra vez, en el más allá, te daré más explicaciones sobre mi muerte. Adiós, pues, mi querida Manitiús. Vogel va a llevarte a la pequeña Pauline, y te contará todo lo que pueda. El señor Von Kleist, que muere conmigo, te besa cariñosamente las manos y se encomienda, al igual que yo, al favor de tu esposo. ¡Adiós, adiós, para siempre adiós, adiós, adiós! Kleist: ¡Adiós, adiós, adiós!

De Heinrich von Kleist a su prima Marie von Kleist

En la hostería Stimming, 21 de noviembre de 1811

Si supieras, querida Marie, con qué flores celestes y terrenas se engalan recíprocamente el amor y la muerte en estos instantes postreros de mi vida, estoy seguro de que me verías morir sin indignarte. ¡Ah, te lo juro, estoy completamente dichoso! En la mañana y en la noche me arrodillo, como nunca antes pude hacerlo, y ruego a Dios. Ahora sí puedo darle gracias por esta vida, la más atormentada que hombre alguno haya vivido, porque Dios la ha recompensado con la más espléndida y voluptuosa de las muertes. ¡Ah, ojalá pudiera aliviar el terrible sufrimiento que voy a provocarte! Primeramente había pensado que me hicieran un retrato en tu honor; luego, que ya había cometido suficientes errores en tu perjuicio como para pensar que mi imagen pudiera procurarte alguna alegría. ¿Te consolará saber que nunca te habría abandonado para seguir a esta amiga que morirá conmigo, si ella hubiese aspirado únicamente a vivir conmigo? Te lo juro, mi muy querida Marie, ésa es la verdad, y yo se la he dicho con la mayor franqueza. ¡Ah, te lo juro, te amo tanto, tienes tal valor a mis ojos que apenas me atrevo a decir que la amo más

que a ti! Sin embargo, la decisión que su alma concibiera de morir conmigo, me llevó hasta sus brazos con una fuerza inefable e irresistible que no puedo expresar. ¿Te acuerdas que varias veces te pregunté si te gustaría morir conmigo? Siempre me respondiste que no. Soy arrastrado por una fidelidad vertiginosa que nunca antes había conocido, y no puedo negar que compartir una tumba con esa mujer me atrae más que el lecho de todas las emperatrices del mundo.

¡Ah, mi querida Marie, ojalá Dios te llame pronto a ese mundo mejor y a todos nos envuelva el amor de los ángeles en un mismo abrazo! ¡Adiós!

De Henriette Vogel a Peguilhen

21 de noviembre de 1811

¡Mi muy querido amigo! Tu amistad, que ha sido siempre muy fiel y devota de la mía, va a ser sometida a una prueba muy dura y fuera de lo común, pues debes saber que nosotros, me refiero a tu amigo Kleist y a mí misma, nos encontramos aquí, en el camino a Potsdam, en la hostería Stimming, en una situación dolorosa y precaria: en efecto, yacemos muertos ambos, cada uno de resultas de un disparo de pistola, y confiamos en la bondad de un amigo generoso que tenga a bien dar sepultura a nuestros frágiles restos...

¡Trata de venir aquí, si puedes, querido Peguilhen esta misma noche, y haz todo de tu parte para que mi pobre Vogel no se impresione demasiado! Esta tarde o esta noche, Louis se proponía mandar su coche a Potsdam a buscarme, pues le he dicho que iba a dirigirme a ese lugar. Te hago esta precisión para facilitarte el encargo. Da mil recuerdos de parte mía a tu mujer y tu hija, y ten por seguro, querido amigo, que pensar en tu cariño ha sido la mayor alegría que me acompañara en los últimos instantes de mi vida.

P.S. En la hostería Stimming encontrarás una valijita de cuero negra cerrada con llave, también un cofrecito igualmente cerrado que guarda algunas cartas, dinero y pequeños objetos, así como algunos libros. Todo eso es para Vogel. Sin embargo, tú tomarás de allí diez táleros con los cuales mandarás hacer una preciosa taza de porcelana, de color gris claro. El interior que sea de color dorado y el borde exterior que vaya retocado con un arabesco de oro sobre un fondo blanco. Manda dibujar mi nombre de pila en una cartela blanca, en el estilo más moderno que encuentres. Para cumplir este encargo debes dirigirte a la fábrica de porcelana Meves, pidiendo que la taza sea envuelta y remitida en Navidad a Louis Vogel. Apresúrate a cumplir con ese encargo, pues de lo contrario no estará a tiempo para Navidad. ¡Adiós, amigo mío, y gracias!

De Heinrich von Kleist a Ernst Peguilhen

En la hostería Stimming

Ven pronto a la hostería Stimming, mi muy querido Peguilhen, para que se lleve a cabo nuestra inhumación. Los gastos, por lo que a mí se refiere, te serán reembolsados por mi hermana Ulrike, que vive en Francfort. La señora Vogel te deja la llave de la valija que está en Berlín en el cuarto de la servidumbre; contiene indicaciones para cumplir muchas diligencias. Creo haberlo escrito ya, pero ella insiste, pues teme que pueda ser olvidado.

¿Puedo abusar todavía más de tu amistad pidiéndote algunos otros servicios menudos? Me olvidé de pagarle a mi barbero el mes que corre y te ruego, por favor, que le mandes el dinero que encontrarás envuelto con un pedazo de papel en el cofrecito de la señora Vogel. De acuerdo con lo que te he comunicado, tú serás quien primero abra ese cofrecito y se ocupe de cumplir los pequeños encargos que contiene, todo ello con el fin de que Louis Vogel no tenga que hacerlo. ¿Puedo pedirte también que te encargues de la valijita negra, que es mía, y se la obsequies de parte mía a mi posadero, el cuartelmaestre Müller, que vive en Mauerstrasse 53, en agradecimiento por su hospitalidad?

Adiós, mi querido Peguilhen, y no olvides encomendarme con tu excelente esposa y con tu hija.

P.S. Se dice aquí que hoy es el 21 de noviembre, pero no lo sabemos con certeza.

P.S. En la valija de la señora Vogel, que está en el

cuarto de la servidumbre y puede abrirse con la llave del cofrecito, encontrarás tres cartas mías. ¿Quieres enviarlas por correo?

De Marie von Kleist al rey Federico Guillermo III

26 de diciembre de 1811

Algunas personas que la conocieron bien, me han escrito que era una loca, una ambiciosa, una vanidosa que buscaba hacerse célebre a cualquier precio. Esas mismas personas me dicen también que padecía de una enfermedad terrible que la condenaba a una muerte espantosa. El doctor Heim, quien desde hace año y medio ya no era su médico, y al que se acusa de haber divulgado tal circunstancia, hecho que él niega por supuesto, le dijo sin embargo a la señora Bergen que él no consideraba incurable dicha enfermedad, lo cual demuestra que ha hablado de ello.

Declaración de Ernst Friedrich Peguilhen, Consejero Militar

22 de noviembre de 1811

Desde hace aproximadamente dos años, el antiguo teniente de la guardia de corps del rey, Heinrich von Kleist, había sido introducido en la familia Vogel por el consejero Adam Müller, con quien más tarde habría de crear un periódico. El señor von Kleist simpatizó desde un principio con la señora Vogel, que compartía con él el gusto por las especulaciones religiosas más nobles. A partir de ese momento el señor von Kleist pasó a ser un miembro más de la familia Vogel, y estuve presente personalmente en veladas durante todo el curso de las cuales ellos cantaban y tocaban juntos al piano corales religiosas. Según mis observaciones, considero que había entre ellos una simpatía anímica y un amor espiritual que se elevaron hasta tal grado de exaltación mística que la disolución de sus cuerpos pronto se les presentó como un fin apetecible.

La señora Vogel reunía cualidades que la convertían en prototipo de su sexo, lo mismo por su espíritu que por su belleza. Era un ser maravilloso, genial, que sabía conciliar los términos más enfrentados. Su espíritu, educado en Shakespeare y en Goethe, en Homero y en Cervantes, cultivado por la amistad con distinguidos amigos, entre los cuales sobresalía sin ningún esfuerzo, sabía pasar a las preocupaciones más comunes sin la menor afectación en sus modales. Yo tuve ocasión de presenciar cómo esa mujer interpretaba y cantaba por la noche las composiciones musicales más difíciles con una destreza que arrobaba a sus oyentes, y a la mañana siguiente encontrarla ocupada en limpiar y coser la ropa de la casa.

En verdad, su curiosidad no tenía límites y nunca cerraba sus oídos a algo que pudiera enriquecer su espíritu. Me pidió incluso que la enseñara a manejar un torno de alfarero, y la escuché lamentarse por no poder seguir lecciones de esgrima. Kleist le había enseñado los elementos de la estrategia y la táctica militares.

Padecía una enfermedad incurable. Tenía poco tiempo de vida, y el bienestar despejado que conoció, sobre todo en el curso de sus últimos meses, fue una rara excepción. Sólo le restaban algunos años de sufrimiento y una muerte espantosa... Sin embargo, su corazón, siempre abierto a la amistad y al amor, ya sólo aspiraba a dejar este mundo en compañía de un amigo que la amara. En varias ocasiones mencionó

esa aspiración en presencia de su marido y sus amigos, pero no hacía hincapié en el punto y se refugiaba en un recato melancólico al ver su falta de interés en comprenderla.

Estaba informada de su estado de salud por la excesiva franqueza de su médico, y dicha revelación fue la que motivó, sin duda, su firme determinación de dejar una vida que sólo le auguraba ya sufrimientos. Tal vez su funesto proyecto se consolidó cuando conoció a Kleist, para quien el menor deseo suyo era una orden: sólo vivía para ella, estaba pendiente de sus labios, y en sus manos había dejado toda su voluntad. Kleist no sólo juzgó laudable aquel proyecto, que además correspondía con sus aspiraciones, sino que lo fomentó y se consagró febrilmente a su ejecución.

Con ello no estoy diciendo que Kleist haya estado informado del estado de salud de la señora Vogel desde el inicio de sus relaciones. Lo contrario es mucho más probable; y su pasión debió nacer antes de esa revelación. No obstante, sus sentimientos no sucumbieron al saber la verdad, y desde entonces adoptaron un carácter más puro y, por así decirlo, religioso, para exacerbarse finalmente en la locura. Kleist no sabía enfocar un objeto, una persona o una situación tomando en cuenta todos sus componentes; olvidándose de todo lo demás, sólo era capaz de considerar un aspecto, trastocado por su entusiasmo, y en este caso dicho aspecto era su amor por esa joven mujer, condenada a morir y que deseaba con todo su corazón recibir esa muerte de manos de él.

Edouard von Bülow (1848)

No se podría calificar de ordinaria la pasión que existía entre ellos. El médico de Henriette, John Benjamin Erhard, podría dar testimonio de ello. Algunas cartas de Kleist manifiestan por Henriette lo contrario de la ternura; lo que los unió e hizo de Kleist un amigo íntimo de Henriette, fueron los sentimientos melancólicos y turbulentos que compartían, lo mismo que su amor por la música. Juntos cantaban y tocaban el piano, sobre todo salmos antiguos. Cierta día en que ella había cantado especialmente bien, vino a labios de él, en su entusiasmo, una expresión del lenguaje de los estudiantes: "¡Qué bello sería -exclamó- meterse una bala en el corazón!" Al oír aquel juramento de estudiante por demás burdo, Henriette se le quedó viendo en silencio, luego cambió el giro de la conversación. Sin embargo, más tarde, cuando estuvieron a solas, ella le trajo a cuento su exclamación; también le pidió que tuviera presente su promesa de que nunca se negaría a prestarle un servicio si ella se lo pedía, costara lo que costara. Desde luego, Kleist le reiteró su promesa con el entusiasmo propio de un fiel y rendido caballero. "Entonces -le dijo ella- ¿tienes que matarme!" Sus sufrimientos no le concedían punto de reposo, no podía ya soportar la vida. Ella temía, no obstante, que él no fuera a hacerle ese supremo servicio, pues decía que no había ya hombres dignos de ese nombre en nuestra época. Kleist la interrumpió apasionadamente diciéndole que él sí era un hombre y que cumpliría su promesa.

Declaraciones

El que suscribe, Johann Friedrich Stimming, hostelero, declara lo siguiente:

El miércoles 20 de noviembre, entre las dos y las tres horas de la tarde, dos personas desconocidas, un caballero y una dama, llegaron a mi hostería en un coche de alquiler procedente de Berlín.

A solicitud suya, les preparamos dos habitaciones del piso superior de la casa. Dijeron que esperaban la

llegada de otras personas. Ordenaron café, lo bebieron y luego salieron juntos; para dar un paseo, al parecer. Caminaron en dirección hacia Berlín por el puente Wilhelm, pero no sabría decir con exactitud a dónde se dirigieron. Pagaron al cochero y lo despidieron; éste partió de nuevo hacia Berlín. Su nombre, al igual que el del propietario del coche, los ignora. Después cenaron y, por último, se retiraron a sus habitaciones. Ignoro si estuvieron juntos o si cada quien permaneció la noche entera en su cuarto, pero supongo que pasaron la noche en vela. En la tarde habían pedido una provisión de velas y algo con qué escribir. Mis sirvientes y yo también los oímos, muy tarde ya, ir y venir en el interior de sus habitaciones. A las cuatro de la mañana, del jueves por lo tanto, pidieron café y volvieron a hacerlo a las siete. Y fueron servidos. Después de eso han de haber tomado un descanso, y más tarde, mi sirvienta ayudó a la dama a vestirse de nuevo.

La sirvienta. El jueves 21 de noviembre, entre las tres y las cuatro horas de la mañana, por encargo de la dama le llevé café. La encontré en su cuarto, vestida tal como se había presentado el día anterior. Pero a las siete, al llevarle café por segunda vez, estaba desvestida; me pidió que la ayudara a encordarse. Estaba sola en su cuarto. La aldaba de la puerta que comunicaba con la habitación del caballero estaba puesta, y cuando él llamó a la puerta, ella le dijo que no podía entrar. Luego ya no hablé con ella y no oí lo que se decían entre ellos.

El hostelero Stimming. Fue como a eso de las nueve. La dama pidió a la sirvienta que le ordenara sus cosas y cepillara sus vestidos. Le pregunté si querían desayunar. Me respondió que sólo tomarían caldo y estarían puntuales para cenar con más abundancia. Pidieron su cuenta y la pagaron. Pidieron también un recibo.

Luego ordenaron que fuera enviado un propio a Berlín para que llevara una carta. El mensajero se puso en camino al medio día. Le pregunté al señor qué deseaban cenar. Me respondió: "Esperamos a unos invitados que llegarán por la tarde. Es preciso que coman bien." La dama intervino entonces para decir: "¡De ningún modo! ¿Por qué? Olvidemos eso. Se darán por bien servidos con una tortilla, al igual que nosotros." "Está bien -dijo el caballero-, comeremos mejor mañana al mediodía." Y repitieron que esperaban a unos invitados que llegarían por la tarde.

Luego dieron un paseo alrededor de la casa, y entre las dos y las tres platicaron amablemente conmigo. No parecían preocupados en absoluto, ni angustiados ni tristes. Me hicieron muchas preguntas sobre los alrededores, sobre la isla de los pavos reales, si había una forma de llegar a la isla más cercana, si vivía alguien allí, etcétera. Les di informes sobre todo eso y les dije lo que había que hacer para llegar a la isla. Me dijeron que no tenían pensado hacer ese paseo. Pidieron café y me preguntaron varias veces si creía que el mensajero ya había llegado a Berlín con la carta. Eran las tres. Les dije que el mensajero llegaría con seguridad entre las tres y las cuatro.

La mujer del hostelero. En el jardín se entregaron a toda clase de juegos. Por ejemplo, el señor se divertía corriendo y guardando el equilibrio sobre las tablas de la pista de bolos. Le pidió a la dama que hiciera lo mismo, pero ella no aceptó. Parecían quererse mucho; ora se hablaban de tú, ora de usted, y el caballero parecía estar al acecho de la primera oportunidad para expresarle su cortesía a la dama.

El hostelero. Finalmente entraron juntos a la cocina y la dama le preguntó a mi mujer si podía enviarles café a la otra orilla del lago. Había allí un prado desde el cual se debía disfrutar de una vista muy bonita. Mi mujer se asombró mucho y les contestó que eso estaba muy lejos. Sin embargo, el caballero intervino muy amablemente y prometió dar una propina a mis sirvientes por tomarse ese esfuerzo. Luego pidió que en la bandeja se pusieran también ocho groschen de ron. Dicho esto, se pusieron en camino rumbo al prado de la otra ribera. Mi mujer dice que, entre tanto, iba a ordenar que se hiciera el aseo de las habitaciones, pero la dama le rogó que dejara todas las cosas como estaban. Llevaba en el brazo una canastita cubierta con un pañuelo; en ella debieron estar escondidas las pistolas. Mi mujer no cabía de asombro ante el hecho de que esos señores quisieran tomar café fuera de la hostería en un frío día de invierno, pero no sospechamos nada malo. Desde la casa podíamos verlos correr por la orilla del lago y jugar haciendo rebotar piedras planas sobre el agua. Entonces le ordené a la mujer de nuestro jornalero que fuera donde estaban ellos.

El jornalero. El que suscribe, Johann Friedrich Riebisch, jornalero de la hostería Stimming, declara que el 21 de noviembre por la tarde mi patrón me ordenó que encendiera el fuego en dos cuartos del primer piso para un caballero y una dama que acababan de llegar. Después no volví a verlos sino hasta el día siguiente, a las cuatro de la tarde. Iba yo por el camino con una carreta de estiércol cuando me crucé con ellos. El señor me pidió que apartara mi carreta para que la dama pudiera pasar. Por hacerlo, prometió darme un groschen, y así lo hizo. Apenas había cruzado el puente cuando apareció mi mujer y me dijo: "Imagínate, qué locura; esos señores quieren que les lleve café a la orilla del lago." Llevaba una bandeja con café y dos tazas. Le dije que después de todo iban a pagar por eso y seguí mi marcha con la carreta. Poco después mi mujer me pidió que la ayudara a llevar unas sillas y una mesa a la orilla del lago. Eran los desconocidos quienes las querían. Cargué con una mesa y mi mujer con las sillas y fuimos a donde estaban los desconocidos, al prado de la colina, junto al lago. Se habían tomado casi todo el café, menos una taza que el señor estaba a punto de servirse cuando llegamos; le añadió el resto de una botella de ron. Bebió delante de mí; luego dijo: "Abuelo, ve donde tu patrón y pídele que me la llene de ron hasta la mitad!" Pero la dama le dijo: "Mi niño, ¿todavía quieres más ron?; ¡Creo que ya has bebido bastante por hoy!" y el caballero respondió: "Bueno, querida niña, si tú no quieres, yo tampoco. Así que, abuelo, no se diga más del asunto!"

Después convidaron a mi mujer la leche que quedaba en el tarro, y cuando ella terminó de beberla, la dama dijo, muerta de risa: "¡Mira qué bonito bigote de leche tiene!" En seguida le pidieron a mi mujer que fuera en busca de un lápiz. Cuando nos alejábamos, los vimos bajar velozmente la colina rumbo a la orilla del lago, riéndose y persiguiéndose como niños que juegan al gato y al ratón. En verdad, ¡nunca he visto dos personas tan lindas como ellos! Todo el tiempo se decían mi niño, mi niña, mi querido niño, y parecían realmente felices.

La mujer del jornalero. Cuando volví con el lápiz, los dos desconocidos vinieron a mi encuentro. El señor me tendió una taza con algunas monedas. "Ten, abuela -me dijo-, llévate esta taza, lávala y dale el dinero a tu patrón." Me puse en camino de regreso. No había andado mucho cuando escuché un disparo. Pensé que los desconocidos se divertían disparando en dirección del lago con un fusil que no había visto, y seguí caminando sin volverme. Había caminado unos cincuenta pasos cuando oí un segundo disparo, que no me inquietó más que el primero. Lavé la taza en la hostería y regresé a la orilla del lago. Al punto vi que la dama estaba tendida de espaldas, sumamente pálida. Me dio mucho miedo y eché a correr hacia la hostería para contar lo que acababa de ver a mi esposo y a los patrones. Todos -mis patrones, mi marido, la sirvienta y yo- fuimos a la orilla del lago donde estaban los desconocidos, uno enfrente del otro, o más exactamente, la dama estaba de espaldas, boca arriba, con las manos juntas sobre el pecho. El señor estaba más bien arrodillado y su cabeza descansaba a la izquierda, sobre una pistola que aferraba con las dos manos y el cañón lo tenía

dentro de la boca. Mi marido, con la ayuda de los patrones, levantó los dos cuerpos y los puso de espaldas en el suelo, uno al lado del otro. Ninguno de los dos presentaba señales de vida. Además de la pistola tirada en el suelo, había otra sobre la mesa. La patrona me dijo que las pusiera en mi delantal y que las llevara a la hostería, pero antes que yo, un soldado que acudió apresuradamente por casualidad, le quitó el fulminante a la que estaba sobre la mesa, y que, al parecer, estaba cargada.

La mujer del hostelero. Tan pronto como la mujer del jornalero me avisó, quise entrar en las habitaciones de los desconocidos. Las puertas estaban cerradas con llave y la puerta de atrás había sido bloqueada con muebles, como si se hubiera querido retrasar la inspección de sus cosas. Sin embargo, sólo encontré ahí un cofrecito y una valija, los dos cerrados con llave. Luego, fui a reunirme con los demás al lugar donde los forasteros se habían dado muerte. Los cuerpos yacían muy juntos en un pequeño hundimiento en lo alto de la colina, cerca del lago. El señor estaba de rodillas, con la cabeza descansando en el suelo, ladeada hacia la izquierda y tapando en parte la pistola que aún aferraba con sus manos. A su lado, había tirada otra pistola, y una tercera en la mesa. Le dije a la mujer de Riebisch que las pusiera en su delantal y las llevara a la hostería. Luego le dije a mi marido que registrara los bolsillos del señor. Sólo encontró las llaves de las habitaciones y un picaporte que era también de nuestra hostería.

Al igual que mis empleados, nunca sospeché las intenciones de los dos desconocidos. Siempre parecían estar alegres y de buen humor, ajenos por completo a sus horribles planes.

Por lo que toca al alcohol, bebieron dos o tres botellas de vino que traían consigo, después una botella de ron y, por último, ocho groschen de ron que comparamos aquí.

El hostelero Stimming. Como mis ocupaciones me exigen quedarme en la casa, nos turnamos para hacer la vigilancia de los cuerpos mi mujer, la sirvienta y yo mismo. Más tarde conseguí dos hombres que aposté cerca de los cuerpos con la orden de que no dejaran que nadie los tocara hasta que llegara la policía. Fui a dar aviso luego a la comisaría de Potsdam.

A la seis llegaron dos señores procedentes de Berlín y me preguntaron al punto si dos desconocidos, llegados el día anterior, todavía seguían aquí. Les dije que se habían dado muerte con unas pistolas y que yacían sobre su propia sangre a la orilla del lago. Uno de ellos entró en la hostería; tiró su sombrero en un rincón, sus guantes en otro, y dio rienda suelta a su pesar. Más tarde me enteré que era el señor Vogel, el esposo de la difunta.

Esperamos hasta las once, y en vista de que la policía no llegaba, nos fuimos a acostar. A la mañana siguiente, el señor Vogel pidió que lo llevaran a buscar un rizo de su mujer; luego los dos señores tomaron el camino de regreso a Berlín. Al mediodía, el acompañante del señor Vogel volvió; se apellidaba Peguilen. El mandó abrir, exactamente a la derecha de donde se encontraban los dos cuerpos, una fosa muy grande para dos féretros; explicó que había encargado en Berlín dos féretros a los que se daría tierra allí mismo, uno junto al otro.

A las dos de la tarde llegaron el comisario de policía y el médico legista. Ordenaron que los cuerpos fueran trasladados a la hostería, donde procedieron a efectuar la autopsia y a recoger todas las declaraciones. Luego los dos cuerpos fueron introducidos en los féretros, que ya habían sido entregados, y se inhumaron en el lugar previsto. A las diez de la noche todo estaba consumado.

Extracto de los informes de las autopsias practicadas por el doctor Felgentreu, médico legista, en la hostería del Puente Federico Guillermo, el 22 de noviembre de 1811, a requerimiento del real comisario de policía Meyer. Los dos cuerpos fueron encontrados en un hundimiento del terreno, cerca del lago Wannsee, a un centenar de pasos de la carretera, en un lugar donde, de un lado, la vista se extiende sobre el lago, y del otro, sobre el camino a Potsdam. Ese hundimiento tiene alrededor de un pie de hondo y tres de diámetro. Sus piernas casi se tocaban, pero los cuerpos estaban echados hacia atrás. El hombre llevaba puesto un abrigo de tela color marrón, un chaleco blanco de batista y muselina, pantalones de tela y unas botas de campaña. Su rostro sólo presentaba algunas manchas de sangre. La mujer llevaba puesto un vestido blanco de batista, un abrigo de tela azul muy fino. También tenía en las manos unos guantes blancos de piel. Debajo de su seno izquierdo encontramos un manchón del tamaño de un tálero y huellas de quemadura. Con esa salvedad, ninguno de los dos cuerpos presentaba señales de violencia.

Los trasladamos, con las consideraciones del caso, a la hostería Stimming para proceder a la autopsia legal.

El hombre parecía de aproximadamente treinta años de edad. Sus cabellos eran negros, la barba negra y los ojos azules. Pasamos por las peores dificultades antes de poder abrir sus mandíbulas. Pudimos comprobar que tanto la lengua como los dientes (en excelente estado) no habían sido afectados. Fue evidente para nosotros que el difunto se había dado muerte disparándose una bala en la boca. La carga de pólvora de la pistola debió ser escasa porque la bala -que pesaba menos de media onza- quedó alojada en el cerebro. Es probable que la muerte se debiera en buena parte a una asfixia provocada por la pólvora, como permite comprobarlo el estado del pulmón derecho examinado, así como el ventrículo y la aurícula derechos del corazón, lo mismo que el estado antes referido del cerebro. También encontramos un hígado fuerte y dilatado, una vesícula biliar hipertrofiada y una gran cantidad de bilis oscura. Asimismo, la substancia gris del cerebro presentaba una consistencia más firme de lo normal.

Conforme a los principios de la fisiología, cabe deducir que el difunto poseía un temperamento del tipo *Sanguino Cholericus en Summo Gradu*, y debió sufrir algunos ataques de hipocondría grave, según ha sido confirmado por algunos de sus amigos y por su propio médico. Si a esas excentricidades de su temperamento añadimos su acentuada propensión a las efusiones religiosas, podemos razonablemente concluir que el difunto no se encontraba en un estado mental normal.

La difunta tenía treinta y cuatro años de edad. Su rostro estaba levemente picado de viruelas. Tenía ojos azules, cabellos castaños y una piel de blancura radiante, así como un pecho robusto. Además, aparte de las prendas que hemos mencionado, llevaba puestas unas medias finas de algodón, una blusa de seda, ligas azules también de seda y zapatillas de piel con cintas negras.

La autopsia ha comprobado que la difunta padecía de un carcinoma en la matriz, mal incurable que la destinaba a una muerte lenta y cruel.

Diario de Voss y de Spener correspondiente a los días 26 y 28 de noviembre de 1811

Adolphine Vogel, Keber de soltera, y Heinrich von Kleist abandonaron este mundo el 21 de noviembre de 1811 con la sola aspiración de alcanzar otro mejor.

Dejan a su paso un gran número de amigos, entre los cuales deben mencionarse no solamente los nombres de quienes tuvieron la fortuna de convivir con ellos, sino también los de todos los espíritus afines con ellos, pertenezcan al presente, al pasado o al porvenir.

A todos esos amigos me siento en el deber, conforme con el deseo y la cooperación del inconsolable esposo de la desaparecida, de proporcionarles algunas precisiones sobre el desastre que puso fin a sus vidas, y espero estar en condiciones de hacerlo antes de que finalice el presente año.

Entre tanto, ruego al público que mantenga pendiente su juicio y que no condene con desamor a esos dos

seres que fueron la encarnación misma del amor y la pureza. Porque nos encontramos ante un acto que sólo tiene lugar una vez en cada siglo y ante dos seres humanos que no deben ser juzgados de acuerdo con las normas comunes.

Sin embargo, me temo que jamás satisfaré la mera curiosidad de quienes, a la manera del químico, pero sin ser dueños de su ciencia, no han de concederse punto de reposo hasta que vean disiparse el diamante en gas y en carbón. A ellos les pido que, aun cuando el producto de su venta esté destinado a una obra de beneficencia, se abstengan de procurarse y de leer el mencionado escrito, destinado solamente a los amigos de los difuntos.

Firma: Peguilhen, ejecutor de las últimas voluntades de los desaparecidos.

Del gabinete real al canciller Hardenberg

27 de noviembre de 1811

He leído en el periódico de ayer, con el mayor disgusto, el elogio público de un asesinato y de un suicidio, cometidos simultáneamente la semana pasada. Si en lo sucesivo, personas que han perdido todo sentido moral cuentan con licencia para publicar, en una hoja que puede caer en todas las manos, sus desnaturalizadas opiniones, haciendo patente de ese modo un insolente desprecio hacia todos aquellos que piensan rectamente, entonces todos nuestros empeños por hacer que renazcan la moralidad y la religiosidad en el pueblo, se encaminarán al fracaso. Con ello pido que el censor que dejó pasar por alto este texto sea objeto de una severa reprimenda; y que el escrito cuya próxima publicación se anuncia, no cuente con el permiso para imprimirse.

De Peguilhen al canciller Hardenberg

2 de diciembre de 1811

Por fuentes fidedignas estoy informado de que tuve el infortunio de disgustar a Vuestra Excelencia por dar a la prensa una noticia sobre la desaparición de la señora Vogel y del señor von Kleist. Se me ha especificado que en esos renglones, Vuestra Excelencia habría leído un grado de extravagancia por completo incompatible con la seriedad de un alto funcionario de la Corona. En la misma medida en que soy indiferente a la opinión del público, así también justiprecio la estimación de Vuestra Excelencia, aun cuando hago caso omiso de que el porvenir de mi carrera se halla por entero en las manos de Vuestra Excelencia. Que no merezco se me considere como un soñador o un excéntrico, lo prueban veinte años de labores en las que vanamente se buscaría encontrar alguna huella de esas faltas. En esencia, mis funciones consisten en trabajos de contabilidad sumamente minuciosos que no permiten dar cabida a la menor extravagancia. No obstante, Vuestra Excelencia no podría considerar como los mejores servidores del Estado a quienes desconocen por completo el entusiasmo y prosiguen imperturbablemente sus cálculos, aunque la Patria los demande.

Por otra parte, quisiera lograr que la noticia que mandé publicar en la prensa no hubiera existido jamás. No debido a las reacciones que despertó entre los periodistas y los gacetilleros, a quienes guardo desprecio, sino porque me ha hecho perder lo más preciado para mí: el favor de mi Rey. ¡Qué lejos estaban de sospechar mis desaparecidos amigos lo que iba a costarme su postrer encargo!

Extracto de Le Moniteur **París, 18 de diciembre de 1811**

Berlín, 3 de diciembre. El público todavía sigue ocupándose de la trágica aventura del señor von Kleist y la señora Vogel. Los primeros rumores sobre la causa de esos desdichados sucesos han sido desmentidos por la familia. Categóricamente se niega que el amor haya intervenido en absoluto. La señora, se dice, padecía una enfermedad incurable desde hace muchos años; los médicos le habían pronosticado una muerte inevitable; y ella había tomado la determinación de poner término a sus días. El señor von Kleist, poeta famoso, amigo de la familia, había resuelto suicidarse desde hace mucho tiempo. Los dos desventurados, luego de haberse confiado mutuamente su horrible decisión, decidieron llevarla a cabo juntos. Para ello, se dirigieron a la hostería de Wilhelmsbruck, entre Berlín y Potsdam, a orillas del Lago Sagrado. Una noche y un día prepararon su muerte, orando, cantando, bebiendo varias botellas de vino y ron y, sobre todo, tomando hasta dieciséis tazas de café. Le mandaron una carta al señor Vogel anunciándole la determinación que habían tomado y rogándole que se presentara cuanto antes para que cuidara de la inhumación de sus restos mortales. La carta fue llevada a Berlín mediante un propio. Cumplido con ello, se encaminaron a la orilla del Lago Sagrado y se sentaron uno enfrente del otro. El señor Kleist tomó la pistola cargada y disparó directamente contra el corazón de la señora Vogel, que se desplomó muerta; cargó nuevamente la pistola y se saltó la tapa de los sesos. Poco después, el señor Vogel se presentó, encontrando muertos a los dos.

Muy lejos se encuentra el público de admirar, o sencillamente de aprobar, tal acto de demencia. Una apología del suicidio, por parte del señor Peguilhen, consejero militar, ha despertado una indignación unánime en todas las personas dueñas de principios religiosos y morales. La censura ha sido criticada por no evitar la publicación de una noticia donde el suicidio y el asesinato son presentados como acciones sublimes. Hasta se ha llegado a pedir que el señor Peguilhen sea castigado por el gobierno por atreverse a publicar semejantes principios, en su calidad de funcionario público. El esposo también ha sido criticado por haber provocado un escándalo a partir de un desastre sobre el que más le hubiera valido tender un tupido velo.

De Henriette Vogel a Heinrich von Kleist

Berlín, noviembre de 1811

Mi Heinrich, mi dulce música, mi arriate de jacintos, mi aurora y mi crepúsculo, mi océano de delicias, mi arpa eólica, mi rocío, mi arco iris, mi niño en las rodillas, mi corazón bienamado, mi alegría en el sufrimiento, mi renacimiento, mi libertad, mi esclavitud, mi aquelarre, mi cáliz de oro, mi atmósfera, mi calor, mi pensamiento, mi más allá y mi más acá deseados, mi adorado pecador, consuelo de mis ojos, mi más dulce preocupación, mi más bella virtud, mi orgullo, mi protector, mi conciencia, mi bosque, mi esplendor, mi espada y mi casco, mi generosidad, mi mano derecha, mi escala celestial, mi San Juan, mi caballero, mi dulce paje, mi poeta puro, mi cristal, mi fuente de vida, mi sauce llorón, mi amo y señor, mi esperanza y mi firme propósito, mi constelación amada, mi pequeño cariñoso, mi firme fortaleza, mi dicha, mi muerte, mi fuego fatuo, mi soledad, mi hermoso navío, mi valle, mi recompensa, mi Werther, mi Leteo, mi cuna, mi incienso y mi mirra, mi voz, mi juez, mi dulce soñador, mi nostalgia, mi alma, mi espejo de oro, mi rubí, mi flauta de Pan, mi corona de espinas, mis mil portentos, mi maestro y mi alumno, te amo por encima de todo lo que hay en mi pensamiento. Mi alma es tuya.

Henriette

P.S. Mi sombra al mediodía, mi fuente en el desierto, mi madre amada, mi religión, mi música interior, mi pobre Heinrich enfermo, mi cordero pascual, suave y blanco, mi puerta al cielo.

Las cartas y los informes policiales fueron publicados en **El vuelo del vampiro**, selección de ensayos de Michel Tournier. El autor los incluyó en el libro sin otros comentarios.

♦ La fotografía que ilustra este artículo fue publicada en el libro "Annemarie Heinrich" de la editorial "La Azotea" con prólogo de Sara Facio.

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 vencidas.

ROCK'N ROLL: ¿MUSICA O LOCURA?

Ken Hamilton



Mercedes Sosa

Precedido por una publicidad periodística que preparó el clima y a favor de películas, audiciones radiales y editores musicales presurosos por lanzar al mercado el nuevo negocio, el Rock and Roll irrumpió en nuestro país y logró la rápida adhesión de un sector de la juventud con la misma intensidad, métodos y explosivo entusiasmo obtenidos en otros países, según dio cuenta la crónica periodística en detallada, consecuente y sospechosa insistencia.

Tanto aquí como allá, mientras una gran parte de la juventud no participó del entusiasmo referido, otra, aunque minoría, cayó en un desenfreno danzante que convirtió a "halls" cinematográficos, calles y plazas en escenarios de proezas acrobáticas ante el alborotado júbilo de sus parciales, la curiosidad de otros y la sonrisa despectiva de los más.

Nosotros creemos que toda música refleja parcialmente determinados estados espirituales de una sociedad determinada o de una parte de ella en una época dada. Por ello pensamos que el Rock and Roll refleja algo de lo que siente un sector de la juventud; sentimientos y estado anímico reflejos, a su vez, de una situación social.

Hemos comprobado que el Rock and Roll gusta a ciertos jóvenes y a muchos niños. Esta dualidad nos llama la atención. Musicalmente hablando, el Rock and Roll es sumamente pobre. Su textura se reduce a una cortísima melodía, cuando la hay, compuesta por un pequeño número de compases que se repiten como un sonsonete. Este esbozo de melodía es obligadamente cantado, ¿cantado?, por un joven de largas patillas y llamativa vestimenta que adereza su voz con gesticulaciones, contorsiones, saltos y gritos variados. La armonización es de primer grado preparatorio, y el ritmo siempre en un primer plano y fuertemente marcado, totalmente primitivo.

En la tabla del desarrollo musical el primer escalón es el sonajero; el segundo ha pasado a ser el Rock and Roll desplazando al "Arroz con leche" y el "Mantantirulirulá" que, en sentido comparativo con aquél, adquieren el carácter de sinfonías. No es extraño que guste a los niños aunque no les ayude en su formación musical.

Hemos visto también que no se baila el Rock and Roll porque se está alegre, sino para estar alegre. Es la misma actitud del bebedor frente a la botella de whisky. Es alegría prefabricada. No es la alegría que surge espontánea de una juventud moral y físicamente sana. Es lo contrario.

En las penosas condiciones de la juventud sin seguridad presente y futuro incierto, recortado en su anhelo de vida sana y plena de ideal, estrechado en la vivienda promiscua, culturalmente subalimentado, un sector juvenil, sin clara conciencia del rumbo tomado, ha emprendido el camino del "escape", del aturdimiento, al encuentro de una alegría barata y fá-

cil, "ersatz" de una alegría natural que falta. Grotesca caricatura de alegría traducida en artificial agitación, falso alocamiento e histeria colectiva por apalear un éxtasis musical-danzante.

Deliberadamente señalamos que esto ocurre solamente con un sector de la juventud. Hay otros núcleos que, a la postre, son los que triunfarán, que actúan juzgando que los problemas no se resuelven escapando de ellos y aturdiéndose en histeria general para olvidarlos, sino enfrentándolos y buscando resolverlos. Son los sectores juveniles que, sabiéndolo o no, siguen los ideales de José Ingenieros, Sarmiento y Aníbal Ponce.

No es que deseamos que los jóvenes dejen de ser jóvenes. Sabemos que es característico de la juventud la cálida, comunicativa y exaltada expresión de sus sentimientos. No pretendemos una juventud compuesta de viejos y eruditos; pero eso sí, no olvidamos que en el joven actual está el germen del adulto, el principio de lo que será: sabio o ignorante, luchador o existencialista, hombre o vegetal.

No se nos diga que nos apegamos a lo viejo y rechazamos lo nuevo. Podríamos discutir sobre qué hay de nuevo en el Rock and Roll; pero aun aceptándolo como tal, debemos recordar palabras ya dichas: "nuevo no es sinónimo de bueno". Ni sinónimo de malo, agreguemos. Lo nuevo puede ser bueno o malo como puede serlo lo viejo según ayude o no al progreso. Además, ¿hay alguien más viejo que aquel que no enfrenta la realidad y escapando de ella se narcotiza en el aturdimiento?

Tampoco estamos contra la música de jazz. La conceptuamos música de un pueblo que, con sus matices propios es igual a todos los pueblos. Hay valores dentro de la música popular norteamericana que han sabido reflejar en sus composiciones y arreglos musicales los sentimientos sanos de amplias capas populares. Gustamos y respetamos a Gershwin, Ellington y tantos otros, aunque es completamente natural que la inmensa mayoría de nuestro pueblo sienta mayor apego a la música nacional por cuanto ella refleja lo que sentimos y somos.

En muchos hogares ha cundido la alarma y preocupación al verse a los hijos menores participando de la histeria colectiva del Rock and Roll. En este momento sale a la superficie un nuevo aspecto de la crisis en la cual muchos padres han colaborado en su elaboración, ya sea con su actitud indiferente a los problemas sociales de la juventud o con su actitud deliberada por alentar a los jóvenes el poco esfuerzo y la búsqueda del camino más fácil. El Rock and Roll es un elemento más en la educación a base de "comics", literatura policial-pornográfica, cine idem, complementados por el conformismo y vacuidad aleve de diarios, radios y televisión en cadena o encadenados. Todos ellos son los estupefacientes con los que se trata de narcotizar a la juventud para que ella no pueda jugar el papel que le corresponde en la demolición de esta sociedad decadente que todavía soportamos.

Los adultos tenemos enorme responsabilidad en la formación de la juventud. El joven encuentra una sociedad ya formada en la que él no ha intervenido en su construcción y que trata de moldearlo a su imagen y semejanza.

Cierto es que el joven no es un muñeco inerte dentro de una sociedad que lo maneje a su capricho. También él es parte de la sociedad e influye sobre ella, como lo testimonian innumerables ejemplos históricos de juventudes que ayudaron a cambiar lo podrido por lo sano, lo conservador por lo progresista. Pero, de todos modos, entra en un escenario de decadencia ya construido. Librada a sus propias fuerzas, la juventud no lo podrá derribar. Pero sí, y esto es inevitablemente seguro, lo conseguirá cuando los mayores comprendan que lo que nuestra juventud necesita no son narcóticos que desvían el tratamiento de la enfermedad social.

El problema del Rock and Roll rebalsa el aspecto musical y estético. Es causa y efecto de un problema social. No hay que engañarse. El mundo marcha hacia las soluciones que terminarán con el decadentismo del cual el Rock and Roll es una excrecencia.

El texto fue publicado en la revista *Plática* n° 22, de abril de 1957. La revista era una publicación periférica del Partido Comunista. El autor se presentó a sí mismo como "director argentino de jazz y autor de la música del film *Mambo*"

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

LA MAGA

NOTICIAS DE CULTURA

TODOS
LOS
MARTES
EN SU
QUIOSCO

El único
semanario
especializado

EL AMANTE C I N E

La revista
de cine
independiente

Aparece
todos los meses
alrededor del 15

DIARIO DE

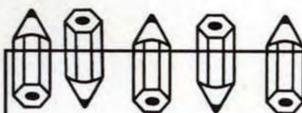
POESÍA

Nº 31/ Primavera de 1994

Primer Concurso Hispanoamericano Diario de Poesía:

1º premio, U\$S 1500 y publicación;
2º premio: U\$S 600;
3º premio U\$S 400;
y diez menciones con publicación
parcial en Diario de Poesía.

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



El revés de la filosofía Lenguaje y escepticismo

SAMUEL CABANCHIK



Editorial Biblos



revista del ensayo negro

Deseo suscribirme a 5 números de la revista **La Caja**.

Suscripción en el interior: 35 pesos
Suscripción en el exterior: 35 dólares

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

Nombre _____

Domicilio _____

Localidad _____

País _____

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





10

**Nº 11 MARZO/
ABRIL**

**Carlos Brocatto
Horacio Tarkus
Claudio Uriarte
Carlos Correas
Néstor Perlongher
Ludwig Wittgenstein
Antropología del éxtasis
Audio y verdad
Fernando Fader
José Saramago**