



C. CORREAS
G. DELEUZE
M. CAPARROS
V. PRICE
C. URIARTE
R. RORTY
A. ROZITCHNER
R. TARRUELLA
M. BURELLO
H. GONZALEZ
P. DRIEU
LA ROCHELLE

Director
TOMAS ABRAHAM

revista del ensayo negro

3 Abril
Mayo
de 1993
\$ 6.-



**LA BELLEZA
DE LA FEALDAD:
PETER LORRE**

**EL OJO
DEL REMOLINO:
LOUIS ALTHUSSER**

**EL PENSAMIENTO
LUNAR:
NICK CAVE**

**LOS AIRES DE
NIETZSCHE**

DIRECTOR
Tomás Abraham

DIRECTOR ADJUNTO
Christian Ferrer

DIRECCION DE ARTE
Valeria Hasse
Betina Fidel

COLABORAN
EN ESTE NUMERO:
Alejandro Rozitchner,

Marcelo Burello,
Horacio González,
Ralveroni,

Rodrigo Tarruella,
Jorge Nonini,

Pablo Avelluto,
Claudio Uriarte,
Martín Caparrós,
Lázaro,

Ricardo Ibarlucía,
Eduardo Baird,
Claudia Oxman,
Walter Kohan,
Sergio Wolf,
Carlos Correas,
Richard Avedon.

EDITOR
Fundación Colegio
Argentino de Filosofía

DIRECCION
Paraná 774 1° "B"
(1017) Capital Federal
Argentina

TELEFONO
812-2838
(de 15 a 19 hs.)

DISEÑO
Y PRODUCCION GRAFICA
(hf diseño)
774-2180

PUBLICIDAD
Silvia Polivoy
774-3892

REGISTRO DE LA
PROPIEDAD INTELECTUAL
286736

FOTO DE TAPA
Peter Lorre

FOTO DE CONTRATAPA
Louis Althusser

INDICE



Tomás Abraham/Editorial 1

John Berger/La pantalla celeste 2

Carlos Correas/Un día en los canales 5

LOS AIRES DE NIETZSCHE

Gilles Deleuze/Nietzsche, pensador nómade 7

Richard Rorty/Un filósofo pragmático 10

Pierre Drieu La Rochelle/Nietzsche contra Marx 12

Alejandro Rozitchner/Nietzsche en nuestra vida 14

Horacio González/Plaza Güemes 15

PETER LORRE: LA BELLEZA DE LA FEALDAD

Vincent Price/El hacedor de rostros 16

Sergio Wolf/Las hendijas de la anormalidad 17

Nathán Pinzón/Reportaje 18

Rodrigo Tarruella/Las veredas de Yupanqui 19

Tomás Abraham/Sin Helène 20

Louis Althusser/Momentos hipomaníacos 22

NICK CAVE: EL PENSAMIENTO LUNAR

Christian Ferrer/La estirpe de la luna 23

Juan Cervera/One from the hell 24

Marcelo Burello/El dolor y la piedad 24

Claudio Uriarte/Contribución a la crítica de la
verdad periodística 26

Martín Caparrós/El intelectual como british
de opereta 29

Lázaro/Doctrina del fútbol 30

COSAS VENCIDAS

Pierre Drieu La Rochelle/Carta
a unos desconocidos 32



Quienes pretenden una silla en el alma desean descansar y mirar. Los que hacen de su alma una ventana, quieren salir, pero con vida. Por eso no se trata de los viajes difuntos del alma, la 'psiqué' de los griegos. Y sí de las doce horas de caminata diaria de Nietzsche entre el aire seco de la montaña y el templado de la costa. Su tránsito entre pensiones buscaba el aire de un caminar y escribir que son la vida de Nietzsche, lo que rompe la monotonía de sus días.

Caminar y ventilar es el estilo de su pensamiento. De ahí que resulte difícil interpretarlo. Las interpretaciones son soberbias. Pretenden decirnos algo más de lo que se lee en el texto. Y así lo enfrasan. No hay interpretación sin voluntad de verdad, salvo que sea un interpretar nietzscheano, aéreo.

De las lecturas de Nietzsche que aquí presentamos, una lo considera anarquista, otra fascista, otro lector lo designa demócrata liberal y un último, una experiencia interior. Estas diferencias no son las mismas que resultan de otras controversias eruditas. No es fácil sellar al aire. Esta volatilidad se desprende de que frente a Nietzsche nos encontramos con un filósofo que no sólo habla contra los otros, sino también contra sí mismo. Piensa contra sí.

La presencia de Nietzsche provoca gran inquietud, lo saben los poquísimos que se atreven a proponer sus libros en nuestras aulas, desde *El Anticristo* a *La Genealogía de la Moral*. Sus palabras aún son molestas. Como lo es que nos diga que es mentira que Dios sea bueno y nos quiere. Que somos buenos porque lo queremos. Que maldice a los que no lo quieren, que no será Feliz mientras sobrevivan los malditos. Que no es cierto que la compasión de los hombres los hace buenos y su ansia de verdad sublimes. Que la educación es la vía regia del progreso, que las solidaridades a capella son una virtud excelsa y el pueblo una referencia incuestionable. No es agradable que nos señalen las extrañas combinaciones entre resentimiento y buenas intenciones. Cuando un filósofo da vuelta los valores tradicionales que marcan el bien y el mal, lo objetivo o lo justo, y no tiene recato en develar lo peor ni demora en nombrar flaquezas, irrita. Nietzsche sigue siendo, un siglo después, el filósofo irritante.

Nietzsche es un escultor del lenguaje. Comunicó a sus lectores la importancia de sus neuralgias, de su dispepsia, jaquecas, la calidad de sus dietas, la inversión de su cuerpo en sus palabras. Es el filósofo que puso su vida en la literatura, pero no como anécdota, sino como condición de pensamiento. Sus lectores saben que su altisonancia alterna con su terrible timidez, la que sólo le permite invitar a pasear por el bosque a la hermosa Lou Andreas Salomé y cortejarla con sus últimas reflexiones sobre el Eterno Retorno, como recuerda ella con sorna. Su torpeza cotidiana no le deja imaginar más que una corbata como pedido a su madre que le escribe desde Asunción del Paraguay preguntándole qué necesitaba. Este es el inspirador de Mussolini y Lenin según Drieu, el amigo intelectual de Emerson, Dewey y James, para Rorty, el anarco nómada de la modernidad de Deleuze y un modo del 'sentir' filosófico de Rozitchner.

Nietzsche es temido por su psicología, es un gran psicólogo. Su inteligencia va a contrapelo de nuestras conveniencias interiores. Es un fuerte antídoto para los que nos transmiten sus encierros de intimidad excelsa y su sentimentalismo amarillo. Nuestros conocidos: mis carencias/tus afectos; mis afectos/tus carencias; mi culpa/tu culpa; porque yo sentí cuando vos me dijiste/y vos sentiste, y todos las variables de una autocompasión desde la que "desde adentro nos atrevemos", para usar el lenguaje de una televisión que se presenta seria y valiente. Para ellos, Nietzsche es un tónico recomendable. Y para terminar con el filósofo, es visible que hemos preferido a lectores de Nietzsche que se interesan por su política, su reflexión ética y su psicología. Con lo que queda postergada la interpretación alemana, la que lo piensa como un metafísico, un creador de un sistema filosófico, de una doctrina encumbrada, un pensador del Rhin. Sólo que Nietzsche se fue de Alemania, despreció los aires marciales e imperiales de Bismarck, proclamó su dinastía polaca y usó de sí para exponerse como lo más odiado de la germanofilia. Nietzsche hizo de la filología un bastardo filosófico, y de la metafísica, una palabra que se rompe.

Junto a este pensador de auroras y crepúsculos, presentamos en este número su música lunar de Nick Cave. La luna guía otros estados de ánimo, la exaltación no es como la solar. Despierta instintos de antagonismo y no ansía el abrazo de la gloria. Es pensamiento de soledad y reafirmación de sí, no concilia, separa. Dicen los que aquí lo nombran que Cave no es un transgresor, no juega con lo vedado, no seduce al tabú ni obtiene las victorias que disfrutaban los transgresores. La inquietud lunar no quiere trofeos fálicos ni sangre fresca. Aprecia ciertas discreciones.

En nuestra tapa está Peter Lorre, actor judío húngaro, personaje cuya presencia física fue usada para el terror, pero que -creo- nos habla de la belleza de la fealdad. Su voz aguda y mansa, sus ojos fuera de sí, el temor a ser y toda su postura acorralada nos presentan un personaje que se escapó de la película de Fritz Lang: el recorrido del maldito.

Althusser, nuestra contratapa, huyó siempre sin irse nunca. Se escapó del campo de prisioneros internándose aún más, oculto en un galpón entre púas. Resolvió el pánico de su vida amurándose en el ojo del remolino, sus fuerzas no le permitían salir. La muerte de Helène fue su refugio final. Desterrado, sin nombre, con su autobiografía empujó las puertas y desde ahí nos mira. Ha vuelto nuevamente el aire, el que sale de esta nueva caja abierta, la que contiene las otras palabras de las que no hablé.

Tomás Abraham

EDITORIAL

Uno

El cine se inventó hace cien años. De entonces hasta ahora las gentes de todo el mundo han viajado con una frecuencia sin precedentes desde el establecimiento de las primeras ciudades, cuando los nómadas se hicieron sedentarios. Uno piensa inmediatamente en el turismo: también se trata de viajes de negocios, ya que el mercado mundial depende de un continuo intercambio de productos y trabajo. Pero, en lo esencial, ese viajar se ha realizado bajo coerción. Desplazamientos de poblaciones enteras. Refugiados que huyen del hambre o de la guerra. Una ola tras otra de emigrantes, emigrando por motivos políticos o económicos, pero emigrando para sobrevivir. El nuestro es el siglo del viaje forzoso. E incluso me atrevería a ir más lejos y afirmar que nuestro siglo es el siglo de las desapariciones. El siglo en que miles de personas indefensas observan cómo sus allegados desaparecen en el horizonte. Siempre que decimos adiós —tal y como lo inmortalizó John Coltrane. Quizá no deba sorprendernos que la narrativa propia de este siglo sea el cine.

En Padua hay una capilla construida en el año 1300 en el emplazamiento de un teatro romano. La capilla pertenecía a un palacio que ha desaparecido sin dejar huella, como suelen hacerlo los palacios. Una vez concluida su construcción, Giotto y sus ayudantes comenzaron a pintar frescos en todos los muros interiores y el techo. Estos frescos han sobrevivido. Relatan la historia de la vida de Cristo y del Juicio Final. Muestran el cielo, la tierra y el infierno. Cuando uno se encuentra en la capilla se ve rodeado por los

presencia de un pigmento extendido sobre el lienzo y, de hecho, tal conciencia forma parte de la excitación que éste produce. Turner sale de la galerna con una pintura. Turner cruza los Alpes y *vuelve* con una imagen de la sobrecogedora naturaleza. El infinito y la superficie del lienzo juegan al escondite en la sala en la que cuelga el cuadro. A esto me refiero cuando afirmo que la pintura recoge el mundo y lo trae a casa. Lo hace porque las imágenes son estáticas e inmovibles.

Imaginemos por un momento que se instalara una pantalla de cine en la capilla Scrovegni y que se proyectara en ella una película. Por ejemplo, la escena en que el ángel se aparece a los pastores para anunciar el nacimiento de Cristo en Belén. (La leyenda cuenta que Giotto, de niño, fue pastor). Si contemplamos esta película, nos veríamos transportados fuera de la capilla hasta un prado en la noche, donde los pastores duermen sobre la hierba. Dado que sus imágenes se mueven, el cine nos lleva desde donde nos encontramos al lugar de la acción (¡Acción! murmura o exclama el director para iniciar el rodaje de una escena). La pintura nos lleva de vuelta a casa. El cine nos transporta a otro lugar.

Comparemos ahora el cine con el teatro. Ambos pertenecen a las artes dramáticas. El teatro confronta a los actores con un público y, cada noche, durante una temporada, éstos representan la misma pieza. El hecho de encontrarse juntos en una noche en particular es lo que convierte a la audiencia y a los actores en un grupo que participa en una ceremonia de representación. Por ello, la actuación sobre las tablas,

en un cielo, sino en una especie de aparador. El primer rollo de película que rodara Louis Lumière muestra a unos obreros que salen de una fábrica y caminan hacia la cámara. Pasan a su lado y la dejan atrás; en el segundo rollo aparece a lo lejos, en el horizonte, un tren que se acerca y se detiene en una estación. Lumière elige estos dos motivos al reconocer instintivamente que demuestran lo que el cine —y sólo el cine— es capaz de hacer. Una película hace dos cosas a un tiempo: nos lleva lejos... hacia la puerta de la fábrica o a la estación de tren. Y, al mismo tiempo, presenta ciertos acontecimientos y a sus protagonistas (trabajadores que dejan sus puestos, o un tren que llega) que se nos acercan. Un acercamiento desde dos direcciones. Un encuentro. ¿Dónde? Ni en una estación de tren ni en el cine. Sino en lo que he denominado cielo. ¿De dónde podrían venir las estrellas del cine sino del cielo?

Desde luego, la mayor parte de las cosas que vemos en la pantalla no vienen hacia nosotros como la locomotora de Lumière. Pero cualquier objeto que la cámara enfoque es traído *hacia* nosotros en otro sentido. Incluso la escena de una figura humana que se aleja hacia el horizonte es algo que viene hacia nosotros en forma de Partida. Cada acontecimiento que vemos se nos acerca; nos visita, y luego se esfuma en el instante en que se cambia de plano. El cine es un proceso continuo de encuentros y partidas.

En el escenario teatral, a no ser que se use como prólogo o epílogo, la música es por lo general circunstancial. Sólo se produce si alguien toca un instrumento. (La ópera es otra cosa, ya que se refiere al

LA PANTALLA CELESTE

JOHN BERGER

SIEMPRE QUE DECIMOS ADIOS

EL CINE ES EL PENSAMIENTO DEL AFUERA. LOS ASTROS NOS LLEGAN DEL CIELO. ESTA MEDITACION DE BERGER OFRECE EL CINE EN SU SINGULARIDAD: LA DEL VIAJE DEL ALMA

acontecimientos que se retratan en ellos. La trama resulta muy intensa. Las escenas son dramáticas (aquella que retrata a Judas besando a Dios, por ejemplo, constituye una inolvidable representación de la traición). Cada expresión y cada gesto están cargados de significado —como sucede en las películas mudas. Giotto fue un realista y un gran *metteur en scène*. Las escenas, que se suceden una a otra, están cuajadas de detalles materiales, extraídos de la vida. Esta capilla, concebida y construida hace setecientos años es, creo, lo más parecido al cine de todo lo que nos queda del legado anterior al siglo XX. Alguien deberá bautizar un día a un cine *El Scrovegni* —el nombre de la capilla, de acuerdo con el de la familia que construyó el palacio.

Sin embargo, existe una diferencia obvia entre el cine y la pintura. La imagen cinematográfica se mueve mientras que en la pintura la imagen es estática. Y esta diferencia transforma nuestra relación con el lugar mientras contemplamos las imágenes. En la capilla Scrovegni uno tiene la sensación de que toda la historia está contenida en sus pinturas y que pertenece a un eterno presente. Los frescos, incluso los que muestran signos evidentes de deterioro, inspiran cierto sentido de permanencia trascendente.

La imagen pintada logra que lo ausente —por haber ocurrido en otro lugar o hace mucho tiempo— se haga presente. La imagen pintada transporta lo que representa al aquí y al ahora. Reúne el mundo y lo trae a casa. Podría dar la impresión de que una marina de Turner contradice lo que acabo de afirmar. Pero, incluso ante Turner, el espectador es consciente de la

por muy naturalista que pretenda ser, tiene siempre algo de ritual. Jamás llegamos a olvidar que cada acción realizada sobre el escenario *está siendo repetida* para nosotros. En lo más profundo de la naturaleza del teatro encontramos un sentido de retorno ritual.

El cine, por el contrario, transporta a su audiencia individualmente, uno a uno, lejos de la sala y hacia lo desconocido. No hay representación. En el cine, cualquier historia, por muy convencional que sea, parece estar sucediendo por primera y única vez. Tal vez se rueden 20 tomas de la misma escena, pero la que se utilice será seleccionada por ser la más convincente, en el sentido de que logre asemejarse a una "primera vez".

¿Y dónde, entonces, tienen lugar estas "primeras veces"? Desde luego no en un escenario. Sino en la pantalla cada vez que se proyecta la película para una audiencia. En la pantalla, la pantalla, una vez que se han apagado las luces, deja de ser una superficie para convertirse en un espacio. No en un muro, como los de la capilla Scrovegni, sino en algo parecido a un cielo. Un cielo lleno de acontecimientos y personas. Siempre en movimiento, como si estuviera cuajado de nubes. Durante el Renacimiento se pintaron muchos cielos llenos de gente y de historias, pero no se movían.

La escala y el grano de la pantalla de cine refuerzan ese efecto de encontramos ante un cielo. Este es el motivo por el cual las películas que se proyectan en las pequeñas pantallas de televisión pierden tanto de su sentido de destino. El encuentro ya no se realiza

encuentro de voces, siendo las apariciones secundarias). En el cine, la música se utilizó desde el principio para llenar el espacio que había que cruzar. Este espacio tiene algo de celestial en el sentido de que es al mismo tiempo sideral y subjetivo. Lo interior y lo externo se mezclan en la música.

En el teatro la gente cuenta sus experiencias. En las películas, oímos hablar a las personas porque nos hemos deslizado hasta ellas y nos encontramos lo suficientemente cerca como para oír hasta el más leve murmullo.

Al final de una representación, los actores, abandonando a los personajes que han estado interpretando, se acercan al proscenio para hacer una reverencia. Los aplausos que reciben son un signo de reconocimiento por haber logrado traer el drama al teatro esa noche. Imaginemos una película que concluya con la reverencia de los actores ante la cámara. Destruiría la narración que le ha precedido. Al final de una película, los personajes que siguen con vida han de continuar moviéndose. Nosotros hemos estado siguiéndoles, rondándoles y, al final, allí fuera, han de eludirnos. El cine siempre trata del abandono.

"Si alguna estética hay en el cine", dijo en una ocasión René Clair, "puede resumirse en una única palabra: movimiento". Es posible que ésta sea la razón por la cual muchas parejas se tomen de la mano cuando están en el cine, y no lo hagan en el teatro. Algunos dicen que constituye una reacción a la oscuridad. Tal vez se trate también de una respuesta al *travelling*. Los asientos del cine se asemejan a los del avión.

Dos La tensión narrativa de cualquier película que relate una historia exige que nuestra atención se divida. No en el sentido de que se debilite, sino en el sentido de que ha de duplicarse y convertirse en bifocal o trifocal. Salimos para encontrarnos con lo que allí se ha encuadrado, pero al mismo tiempo estamos esperando lo que vendrá a continuación. Estamos preguntándonos continuamente qué está sucediendo al mismo tiempo en otro lugar. Entonces llega el corte y *aquí* pasa a ser *allí*. Y ya estamos preguntándonos sobre el anterior *aquí*, que ahora es un *allí*. Siempre que leemos una historia, la habitamos. Las cubiertas de un libro son como un tejado y cuatro paredes. La próxima cosa que ocurra sucederá entre las cuatro paredes de la historia. Y ello es posible porque la voz de la historia se adueña de todo. *El cine está demasiado próximo a lo real* como para ser capaz de hacer esto. Y por ello no cuenta con un suelo bajo los pies. Siempre trata de idas y venidas. En una trama que se lee, el suspense implica únicamente esperar. En una película, implica desplazamiento. En 1908 Griffith usó por primera vez un primer plano real. Vemos el rostro pensativo de una mujer llenando el cielo. Está esperando a su marido. De pronto vemos a su marido a miles de kilómetros de allí, ¡en una isla en medio del océano! En *Intolerance*, rodada ocho años más tarde, vamos y venimos, cada vez más rápido, entre cuatro historias que no sólo suceden en distintos continentes sino en diferentes milenios. La prueba de que no se trata aquí de una cuestión

Tres En los primeros *westerns* tenemos esas escenas clásicas de caza en las que vemos un tren y a unos hombres galopando a su lado. A veces un jinete logra abandonar su caballo y subirse al tren. Esta acción, tan querida por los realizadores, es la acción emblemática del cine. Todas las historias cinematográficas usan saltos. Por lo general no ocurren como evento en la propia pantalla, sino como resultado del proceso de edición. Y éstos son las que nos hacen sentir el destino de las vidas que estamos observando. Cuando leemos, la voz de la historia es la que traduce cierto sentido de destino. Las películas están mucho más próximas a los accidentes de la vida, y en ellas el destino se revela en la fracción de segundo que dura un corte en los instantes de un fundido. Desde luego, estos cortes no son accidentales: sabemos que son *intencionados* —revelan cómo se adecua la película al destino que opera en la historia. El resto del tiempo, dicho destino permanece agazapado en otro lugar, en el cielo del trasfondo. Puede parecer que, 80 años después de que existieran Griffith y Eisenstein, estoy tratando de decir que el secreto del séptimo arte radica en el montaje. El argumento que aduzco, sin embargo, no se refiere a la elaboración de películas, sino a cómo actúan éstas, una vez hechas, sobre la imaginación del espectador. Walt Whitman, que nació a finales de la era napoleónica y murió dos años antes de que se rodaran los primeros rollos de película, ya previó lo que sería nuestra visión cinematográfica. Su sentido del desti-

filmado sigue conservando una multiplicidad de significados posibles. Lo que se nos muestra tiene al tiempo algo de foco, de esa intencionalidad propia del arte, y el carácter imprevisible de la propia realidad. Directores como Satyajit Ray, Rosellini, Bresson, Buñuel, Forman, Scorsese o Spike Lee han usado actores no profesionales precisamente para que las personas que vemos en escena se *expliquen* tan poco como la misma realidad. A excepción de los grandes los profesionales no suelen limitarse a interpretar el papel, sino que ofrecen asimismo una explicación de éste. Las películas vacías y nulas lo son no por contar una historia trivial, sino porque no contienen nada más que historia. Todos los acontecimientos que muestran han sido adaptados a la historia y no cuentan con un cuerpo recalcitrante. No hay así superficies reales a las que aferrarse. Paradójicamente, cuanto más familiar sea el acontecimiento, tanto más nos sorprenderá. La sorpresa es la de redescubrir el mundo (un niño dormido, un hombre, unas escaleras) tras una estancia en otro lugar. La ausencia puede haber sido muy breve, pero en el cielo perdemos el sentido del tiempo. Nadie ha sabido utilizar esta sorpresa de un modo más crucial que Tarkovski. Con él regresamos al mundo con el amor y el deseo propios de los fantasmas que lo abandonaron. Ningún otro arte narrativo es capaz de aproximarse tanto como el cine a la variedad, la textura, la piel de la vida diaria. Pero con su desvelamiento, su progresivo surgir, su matrimonio con ese "otro lugar", nos recuerda un deseo, o una oración.



de estilo (desde luego, Griffith amaba los espectáculos globales) sino, más bien, de la propia naturaleza del cine, la de lanzarnos entre un aquí y un allí, es la primera obra maestra de Bresson, *Un condamné à mort*. Viéndola, casi nunca abandonamos al prisionero, Fontaine, que suele encontrarse bien en su celda, bien en el patio de recreo. Meticulosamente, paso a paso, le seguimos en la preparación de su huida. La historia se narra de un modo muy lineal, como las cuerdas con las que Fontaine quiere escapar. Debe ser una de las películas más unilíneas que jamás se hayan rodado. Sin embargo, durante la mayor parte del tiempo, la banda sonora nos hace oír a los vigilantes deambulando por los pasillos de la prisión y subiendo las escaleras y, al fondo, el sonido de los trenes. ¡El cine estaba enamorado de las locomotoras! Seguimos estando *aquí*, en la celda de Fontaine, pero nuestra imaginación está siendo arrastrada *ahí afuera*, donde los vigilantes hacen su ronda, o *allí*, donde los hombres libres aún pueden viajar en tren. Continuamente somos conscientes de la existencia de otro lugar. Esto forma parte del inevitable método de la narración cinematográfica. La única forma distinta de relatar una historia sería rodarla en una única toma y con una cámara estática. El resultado sería una copia exacta del teatro —sin la vital presencia de los actores. Las películas son lo que son, no porque veamos moverse las cosas, sino porque nos llevan de un lado a otro, entre distintos lugares y épocas.

no humano, intensamente democrático, le convirtió en el poeta del cine antes incluso de que se fabricasen las cámaras. Escuchen: El pequeño duerme en su cuna, levanto la gasa y le observo largo rato, y en silencio alejo las moscas con la mano. El joven y la chica de la cara sonrosada se vuelven y comienzan a ascender por la colina llena de arbustos, me asomo y los observo desde lo alto. El suicidio se desgrana sobre el ensangrentado suelo del dormitorio, veo el cadáver con el empapado pelo, me fijo en el lugar en que cayó la pistola.

Cuatro La narración cinematográfica tiene otra característica única. El crítico francés Lucien Sève dijo en una ocasión que una toma cinematográfica no ofrece más explicaciones que la propia realidad, y de ahí su enigmático poder para "aferrarse a la superficie de las cosas". André Bazin escribió a su vez: "El cine se ha comprometido a comunicar únicamente por medio de lo real". Incluso cuando estamos esperando ser transportados a otro lugar, nos sentimos fascinados por la *presencia* de lo que se acerca a nosotros procedente del cielo. Las visiones más familiares —un niño durmiendo, un hombre subiendo unas escaleras— se convierten en acciones misteriosas cuando se ruedan. El misterio se deriva de nuestra cercanía con el acontecimiento y del hecho de que el hecho

Fellini se pregunta: ¿Qué es un artista? Un provinciano que se encuentra entre una realidad física y una metafísica. Ante esta realidad metafísica todos nosotros somos provincianos. ¿Quiénes son los auténticos ciudadanos de la trascendencia? Los santos. Pero esa zona intermedia que denomino provincia, ese país —frontera entre el mundo tangible y el intangible— es el verdadero reino del artista.

Ingmar Bergman ha dicho: El cine como sueño, el cine como música. Ningún arte penetra en nuestra conciencia como lo hace el cine, apelando directamente a nuestros sentimientos, a lo más profundo de las oscuras estancias de nuestra alma.

Desde el principio, se trató de aprovechar la especial capacidad del cine para inventar sueños. Georges Méliès, conjurador e ilusionista, produjo *Les Illusions Fantasmagoriques* dos años después de que Lumière rodara sus primeros metros. Kurosawa hizo una película que equivale a la despedida de este maestro —gran maestro— de este arte, y la tituló *Los sueños*. La capacidad que muestra este medio es responsable de que se considerara a la industria cinematográfica como *fábrica de sueños*, en el sentido más peyorativo de la palabra que pueda imaginarse, por realizar productos soporíferos. Sin embargo, no hay ninguna película que no tenga algo de sueño. Y las grandes películas son sueños re-

veladores. No hay dos instantes de revelación iguales. La fiebre del oro es muy distinta a Pather Panchali. A pesar de todo, me gustaría formular la siguiente pregunta: ¿cuál es el deseo que expresa el cine y, en el mejor de los casos, satisface? ¿Cuál es la naturaleza de la revelación cinematográfica? Las narraciones cinematográficas inevitablemente nos sitúan, como ya hemos visto, en otro lugar donde no podemos encontrarlos como en casa. Una vez más, su contraste con la televisión resulta revelador. La televisión se centra en una audiencia que se encuentra en su casa. Sus series y programas cómicos se basan todos en la idea de crear un hogar lejos del hogar. En el cine, por el contrario, nos convertimos en viajeros. Los protagonistas nos son ajenos. Tal vez sea difícil creerlo, ya que a menudo vemos a esos extraños en sus momentos más íntimos, sintiéndonos en ocasiones profundamente conmovidos por sus vidas. Sin embargo, no conocemos a ningún personaje individual —como podemos conocer a, por ejemplo, Julien Soren, o a Macbeth, a Natasha Rostova, o a Tristram Shandy. No podemos llegar a conocerlos, ya que el método narrativo propio del cine supone que sólo podemos cruzarnos, no vivir con ellos. Nos encontramos así en un cielo en el que nadie puede permanecer.

Entonces, ¿cómo logra el cine superar tal limitación para adquirir ese poder especial? Lo hace celebrando lo que tenemos en común, lo que compartimos. El cine va más allá de la individualidad.

Piensen por un momento en Ciudadano Kane, un archi-individualista. El protagonista muere al principio de la historia, y la película trata de reconstruir el puzzle de su verdadera personalidad. Resulta que era múltiple. Si en algún momento nos conmueve, es porque la película revela que, de algún modo, Kane probablemente era un hombre como cualquier otro. El ciudadano Kane se convierte en un conciudadano. No ocurre lo mismo con The Master Builder de la obra de Ibsen, o con el Príncipe Mishkin de la novela de Dostoievski. En Muerte en Venecia, el Aschenbach de Thomas Mann muere discretamente, en



privado; el Aschenbach de Visconti muere pública y teatralmente, y la diferencia no responde únicamente al arbitrio de Visconti, sino a las necesidades narrativas del mismo medio. En la versión escrita seguimos a un Aschenbach que se retira y se esconde, como un animal, para morir. En la versión cinematográfica Bogarde se aproxima a nosotros y muere en un primer plano. Con su muerte se acerca a nosotros.

Cuando leemos una novela, a menudo nos identificamos con un determinado personaje. En el caso de la poesía, nos identificamos con el mismo lenguaje. El cine opera de otro modo. ¡Su alquimia es tal que los personajes llegan a identificarse con nosotros! Y este es el único arte en el que tal cosa puede suceder.

Tomemos al anciano jubilado Umberto D. de la obra maestra de de Sica. La edad, la indiferencia, la pobreza, la falta de un hogar le han convertido en un ser anónimo. No hay nada que le empuje a vivir y desea matarse. Al final de la historia, tan sólo la idea de lo que le ocurrirá a su perro le impedirá hacerlo. Pero, para entonces, ese hombre sin nombre ha llegado a representar para nosotros la vida. En consecuencia, su perro se convierte en una oscura esperanza para el mundo. A medida que se desarrolla la película, Umberto D. comienza a habitar en nosotros. El término bíblico define con sorprendente precisión el efecto de la película de de Sica —y de cualquier película narrativa eficaz. Héroe y heroína, vencedores o vencidos, salen del cielo para habitar en nosotros. En ese momento, ese otro lugar se convierte en cualquier lugar.

Umberto D. llega a morar en nosotros porque la película nos recuerda toda la realidad que en potencia compartimos con él, y porque deja a un lado esa realidad que lo distingue de nosotros, la que le ha segregado y aislado. La película muestra lo que le sucedió al anciano en la vida y, al mostrarlo, lo combate. Esta es la razón por la cual el cine —cuando es arte— se convierte en una plegaria humana. Es un ruego y un intento de redención.

El mundo de las estrellas también depende, paradójicamente, del hecho de compartir. Sabemos muy bien que una estrella es algo más que una actriz o un actor. Esos últimos no hacen más que servir a sus propósitos —en ocasiones trágicamente. La estrella siempre tiene un nombre distinto, mítico. La estrella es una figura que el público acepta como arquetipo. Por ello es capaz de disfrutar y reconocer la actuación de una estrella casi sin necesidad de transformación en muchas películas y papeles distintos. La superposición constituye una ventaja, no un impedimento. Cada vez que esto sucede, la estrella tira del papel, del personaje de la historia, para aproximarlos a su arquetipo.

Cuando en una película aparece Mastroianni, y aunque sepamos aún muy poco del personaje que está interpretando, no tardaremos en encontrar en nosotros algo que se corresponda con lo que esperamos de ese personaje, una especie de cansancio del mundo. Mediante el arquetipo que encarna Mastroianni del "Hombre que ha visto demasiadas cosas", el personaje de esta nueva película se identifica con nosotros.

El número de arquetipos cinematográficos es limitado, y es posible que haya varias estrellas que encarnen el mismo. El "Buen hombre malo", por ejemplo, se encarna en Clint Eastwood, pero también, de otra manera, en Bogart. Resulta difícil bautizar a los arquetipos, ya que trascienden los adjetivos y juicios de valor. El "Buen hombre malo" ya constituye una definición retorcida. El emblema común a Paulette Goddard, Michele Morgan e Isabelle Adjani es, en parte, el de la "Sirena".

(Mencionaremos de paso el extraño arquetipo que corresponde a la musa del propio cine: figuras que de hecho representan "El Allí" —que viven permanentemente allí: Keaton, Garbo, Tati...).

La dificultad de nombrar a los arquetipos no debe hacernos subestimar su importancia.

Tomemos, por ejemplo, a Laurel y Hardy. Ambos forman una pareja. Por ello, las mujeres tienen en sus películas un papel secundario. Laurel se viste a menudo de mujer. Ambos —en sus momentos cómicos más sublimes— adoptan gestos que resultan claramente "afeminados". Entonces, ¿por qué razón la imaginación popular no los registra como homosexuales? Porque, en el nivel arquetípico, Laurel y Hardy son unos niños, de una edad aproximada de entre siete y once años. La imaginación pública los considera como infantiles demolidores de un orden adulto. ¡Dada su edad arquetípica no constituyen seres sexuales! A tal arquetipo deben que no se les etiquete por sus cualidades sexuales.

Cinco

Y, por último, refirámonos de nuevo al hecho de que el cine nos arrastra hacia el mundo visible: el mundo al que somos arrojados cuando nacemos y que com-

partimos con los demás mortales. La pintura no hace esto; más bien interroga lo visible. Ni la fotografía, porque todas las fotografías de objetos inmóviles versan sobre el pasado. Sólo las películas consiguen arrastrarnos hasta el presente y lo visible, lo visible que nos rodea a todos.

El cine no tiene que decir árbol: es capaz de mostrar un árbol. No tiene que describir a una muchedumbre: puede encontrarse inmerso en ella. No tiene que encontrar un adjetivo para el barro: puede estar hasta las cejas de él. No ha de analizar un rostro: puede acercarse a uno. No tiene que lamentarse: no tiene más que enseñar unas lágrimas.

Aquí tenemos a Whitman imaginando proféticamente una imagen en la pantalla dirigiéndose al público:

¡Molde traslúcido de mí has de ser.

Ensombrecido resto y berma!

¡Firme y masculina cuchilla has de ser.

Cualquier cosa que de mí vaya a parar a la tierra has de ser.

¡Tú, mi rica sangre! ¡Tus pálidas y lechosas corrientes de mi vida!

¡Pecho que oprime otros pechos has de ser!

¡Mi cerebro será tus ocultas circunvoluciones!

¡Ráfz de ácoro lavado! ¡Tímido

rayuelo! ¡Nido de huevos duplicados vigilados tú has de ser!

¡Enmarañado heno de cabeza, barba, músculo.

Goteante savia de arce, fibra de grano macho, has de ser!

¡Generoso sol has de ser,

vapores que iluminan y ensombrecen mi rostro—tú has de ser!

Desde luego, la mayoría de las películas no alcanzan ese sentido de universalidad. Ni es posible perseguir lo universal de forma consciente; tal ambición no conduce más que a la pretenciosidad y a la retórica. He tratado de comprender el modo en que de vez en cuando el cine confiere universalidad a la obra de un realizador. Por lo general, esto se produce como respuesta al amor o a la compasión. En tales momentos, el cine lleva a cabo algo muy complicado de un modo mucho más simple que cualquier otro arte. Citaré dos ejemplos de ello.

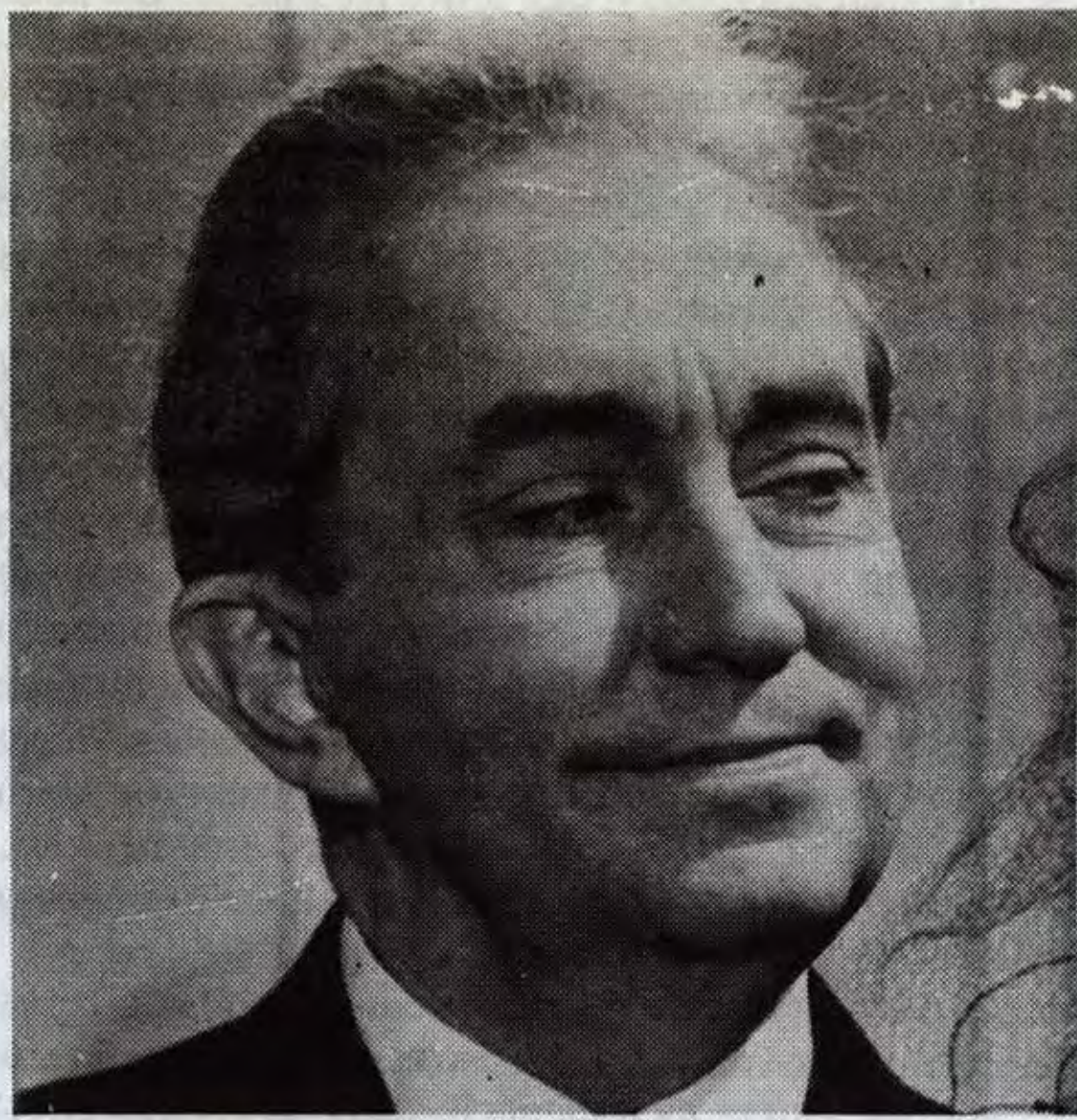
En L'Atalante, de Jean Vigo, un marinero se casa con una campesina. Vemos salir de la iglesia a la pareja tras una ceremonia sin alegría, casi siniestra, a la que asisten unos hombres vestidos de negro, intimidados por el cura, mientras las ancianas murmuran no se sabe qué escándalos. Luego el marinero se lleva a la mujer a su barcaza anclada en un río. La tripulación, compuesta por un niño y un viejo, la alza hasta ella sobre un penol. Desamarran el Atalante y éste inicia su largo viaje hacia París. Atardece, tal vez. La novia, aún de blanco, camina lentamente por la barcaza hacia la proa. Está sola, se la llevan lejos, y camina solemnemente, como si se dirigiera a otro altar que esta vez no será siniestro. En la orilla, una mujer que lleva a un niño la ve pasar y se persigna como si acabara de tener una visión. Y así es. Acaba de tener una visión, la de cualquier novia del mundo. En la película Mean Streets de Martin Scorsese una banda del barrio se resguarda diariamente y de modo provisional contra las llamas. Por separado e individualmente. Se trata de las llamas del infierno. Sus defensas son: una agudeza, un grito, el recuerdo de la inocencia, un golpe de suerte en forma de 100 dólares, una camisa nueva. Son católicos italianos de Nueva York, conocen a Jesús, pero aquí, en el East Side, no hay redención; todos se valen de todos para no caer en la ciénaga. Charlie es el único que aún es capaz de sentir una especie de parodia de compasión, pero no puede salvar a nadie. Al salir de otra pelea una noche, dice en voz alta: "Sé que las cosas no han ido bien esta noche, pero, ¡Dios!, lo estoy intentando." Y en ese instante, enterrado en la mierda de Manhattan, se convierte en el niño arrepentido que alguna vez fuimos todos, y en un alma en el infierno de Dante —Dante, cuya visión de éste surgió de las ciudades que conoció en su tiempo.

Lo que el cine salva, cuando es arte, es una continuidad espontánea con la totalidad de la humanidad. No es un arte de príncipes o pensado para la burguesía. Es popular y vagabundo. En el cielo del cine la gente aprende lo que podrían haber sido y descubren lo que les corresponde, además de sus propias vidas individuales. Su objeto central —en este siglo de desapariciones— es el alma, a la que ofrece un refugio global. Esta es, creo, la clave de su deseo y de su atractivo. ♥

♦♦John Berger es crítico de arte, novelista y guionista de las películas de Alan Tanner. Es autor de los libros de ensayos Mirar, Modos de ver y de El sentido de la vista. Este artículo fue publicado por la revista Letra Internacional nº 25, 1992.

UN DÍA EN LOS CANALES

Carlos Correas



A Silvia Del Puerto

◆ He comprado un televisor usado, blanco y negro, para escribir este artículo. Si hubiera comprado uno nuevo, de color, quizá mis experiencias habrían sido otras. El lector juzgará y tendrá a bien esperar conmigo que mi viejo televisor no explote antes de terminar este texto; le diré que mi recelo es grande, pero adelante.

A las 6:00 veo por Canal 7 *Muy buenas, buenas... Argentina*. Aparecen el señor Juan Carlos Mareco y una señora cuyo nombre, aunque dicho, se me ha escapado. Suministran, a intervalos, datos sobre la hora, la temperatura y el porcentaje de humedad, simultáneamente por escrito y por vía oral. Leen, con gran ánimo, los titulares de al menos 8 diarios matutinos y sólo del ámbito porteño. Mareco posee una cabeza esférica y exhibe un rostro repulgado en infinidad de arruguitas que se activan con cada visaje y sonrisa y aún después. Su cordialidad es permanente y veraz y con una ligera ironía. Pasan goles de fútbol; entrevistas a jugadores de fútbol; entrevista a una mujer violada por un policía en Lanús: ella intentó suicidarse porque la policía puso en duda al juez acerca de la realidad de la denuncia; noticias sobre inundados y sobre la instalación de teléfonos; otra entrevista a un hijo de una cocainómana de la alta burguesía argentina: el tipo es joven y habla con la autoridad y la displicencia de un jefe cuando defiende a su madre de la acusación de traficar con narcóticos.

A las 7:00 veo por Canal 7 *Hora 7*. Aparecen el señor Rolando Hanglin, una señora y dos señores más. Apparently el señor Hanglin dirige y/o lidera el programa. Aquí hay más personas ocupando la pantalla que en el programa anterior. Comprobaré que Canal 7 se va poblando en el curso de la mañana. El señor Hanglin muestra un cabello lustroso y tensamente alisado que remata en una cola rabona casi sobre la nuca, lo cual le da al señor Hanglin un curioso aspecto de aborigen. Su voz un tanto atiplada y su jovialidad bastante mecánica lo alejan de la calidez del señor Mareco. Este programa dura dos horas. Reciben mensajes del público, felicitaciones y pedidos de deseos de felicidad. Repiten glosas e imágenes ya dadas en el programa anterior. A intervalos informan sobre la hora, la temperatura y el porcentaje de humedad. Sale una cámara a la calle y filma a peatones sin que éstos lo adviertan: la propuesta es que los peatones se reconozcan y se presenten en Canal 7, donde se les invitará a tomar un café. Yo no me reconocí y tomé el café en mi escritorio. Los señores y la señora bromean entre ellos y se divierten y contagian la diversión. Se entrevista a una chica bonita, furtiva y sonriente que oficia de modelo; el señor Hanglin la supera considerablemente en desenvoltura, riqueza de léxico y gracejo. Se nos informa de los comercios donde se visten (o se procuran la ropa de vestir) los encargados del programa. Estos son siempre amabilísimos y nos saludan con abiertas sonrisas. Siento que Canal 7 es un canal solidario.

A las 9:00 veo por Canal 7 *La mañana*. Este programa está a cargo del señor Oscar Otranto y dura dos horas. Nuevamente pasan las imágenes de goles de fútbol y las entrevistas a jugadores de fútbol. Nuevamente publicitan la propia programación del canal. Brindan servicios citando números de teléfono. Hay invitados en el estudio, políticos y funcionarios en su mayoría. Hay un médico y un sidoso que hacen comentarios sobre el SIDA. El joven sidoso, canijo, insta a no aferrarse desesperadamente a una esperanza de curación inmediata de la enfermedad, sino a vivir con la conciencia de la común mortalidad humana. Además, aparecen personas acusadas y acusantes; e intendentes de partidos bonaerenses que plantean problemas de escuelas, asfaltados, cloacas, iluminación, contaminación atmosférica, intensidad de la delincuencia, recursos hospitalarios, semáforos, calidad de los alimentos, porcentajes de suicidios y de embarazos en las púberes. El Sr. Otranto

semeja hallarse agobiado por la insistente y súbita actualidad de los acontecimientos actuales. Algo se actualiza siempre, sólo que no sabemos qué. Algo que fue actual; algo se hace actual; algo se actualizará. Sentimos que esta serie es infinita para nosotros y para el Sr. Otranto. Hay una comunicación telefónica con la cabecilla de un grupo que ha ocupado la intendencia y el concejo de una ciudad jujeña acusando de mal desempeño en sus funciones al intendente y a los concejales. El Sr. Otranto está dispuesto a admitir, y con vehemencia, que el reclamo de los ocupantes es justo en el fondo, pero, a la vez, injusto, ilegal y fuera de orden en la forma. En el curso de la comunicación la cabecilla grita repentinamente "¡Viva la patria!" y declara que transmitirá una primicia: el gobernador jujeño ha intervenido la intendencia y el concejo dando así razón a los ocupantes. El Sr. Otranto vacila, corta la comunicación y anuncia que queda a la espera de confirmaciones, desmentidas o mayor información. Resulta notable el escepticismo que irradian el rostro y las expresiones del Sr. Otranto ante esta nada edificante aunque



verosímil victoria de una forma ilegal y fuera de orden. A las 11:00 veo por Canal 7 *33 millones de consumidores*, orientado a suministrar informes y consejos a los 33 millones de argentinos actuales que algo consumen. A las 11:30, con el televisor prendido, dormimos horas en mi escritorio luego de beber dos vasos de leche fría y comer varios bizcochos. Los programas que he visto hasta esta hora son, vagamente, de humilde condición.

A las 14:00 veo por Canal 11 *Cuando calienta el sol*: pertenece al género magazine periodístico de interés general. Se muestran imágenes del Carnaval de Río y de los visitantes de Mar del Plata y de la ciudad de Florencia; presentan un tono documental añoso que me evoca mis horas pasadas en cines ya desaparecidos de la calle Corrientes: Cinelandia, Rotary, Lux, Mundial. Hay entrevistas a actores que dan testimonio de sus personajes y de ensayos de futuras obras: son claras y amistosas. Con elocuencia una sexóloga discurre sobre SIDA. En las imágenes marplatenses un entrevistador sumamente movedido y comedido apremia a mujeres jóvenes en malla a que muestren zonas no bronceadas del cuerpo. La demanda no es un sinsentido, pero varias mujeres no parecen comprenderla, se confunden o se apocan; otras, las menos, acatan rápidamente el ruego; todas exhiben pudor.

A las 16:00 veo por Canal 9 *Yo me quiero casar... ¿y usted?*. El Sr. Roberto Galán, aplomado y reflexivo, conduce el programa. Aparecen damas y caballeros que presuntamente habrían de casarse las unas con los otros. De inmediato inspiran respeto por sus historias personales y por la nobleza de sus deseos; son módicos; aunque también pueden despertar apatía. Gradualmente, en el trato que les dispensa el Sr. Galán, las damas y caballeros pasan a ser las "chicas" y los "muchachos", y luego ya resultan "amigos" y "pibes". El conjunto está libre de estridencias y de énfasis. Todos —incluso, claro el Sr. Galán— trabajan lícitamente; las señoras, verbigracia, hacen obras de cerámica. Los señores tienen casa propia, si bien no suntuosa; algunos poseen auto; también tienen hijos de vínculos anteriores; anhelan una compañera y un hogar. Todos tienen buenas salud, no bajan los brazos, están frente a la vida y ganosos de seguir luchando y despojados de conflictos idiosincrásicos. El programa termina con emotividad y gran decencia, pues si se forman parejas, éstas, acompañadas por señoritas del "equipo de producción" del Sr. Galán, irán a determinados restaurantes donde recibirán trato fino; y tal vez se casen. Otra cuestión, por supuesto, es resolver si usted, lector, y yo nos presentaríamos en este programa para buscar casarnos.

A las 17:00 veo por Canal 9 *El infiel*; es una telenovela. Minuciosamente, hasta se diría enciclopédicamente,



se muestran acá todos o casi todos los matices del alma humana en el enfrentamiento de las propias personalidades que cada personaje cultiva. Hay culpas y daños mutuos; reproches de incoherencia, de puerilidad, de inconducta, de excesos de exigencia, de celotipias, de egoísmo, de pereza, de irrespetuosidad, de lujuria, de injusticia, de impiedad, de gelidez, de desorden, de torpeza, de caprichosidad, y "vos me arruinaste la vida" y "yo no me voy a angustiar por vos, no voy a sufrir" y "sos una porquería" y "no te enojés, pero te propongo que me tengas un poco de contemplación" y "a vos no te importa cómo esté yo mañana" y "soltame" y "he vivido en un mundo de engaño" y "estás envenenada de envidia, de rencor y de resentimiento" y "nunca me querés creer" y "siempre me has humillado, pero yo voy a vengar esas humillaciones" y "me abrumás con tanta ansiedad" y "yo, con toda la fuerza de mi vida, sólo deseo tu felicidad" y "te amo por tu extraordinaria belleza, singularísima".

A las 18:00 veo por Canal 9 *Princesa*; el género es también telenovela. El didactismo observado en el caso anterior aquí se incrementa hasta proporciones amazónicas en cantidad y diversidad atinentes a los azarosos y complejos episodios de las almas. Como los personajes jamás están efectivamente solos, las sorpresas psicológicas de los encuentros y pérdidas se suceden hasta la extenuación de las almas absortas; es inconmensurable la delicadeza de las heridas y vicisitudes de la conciencia y de la inconciencia. Se sufren y gozan las pugnas entre hijos, madres, y padres; el hecho de que alguien no signifique nada para otro o el hecho de que alguien nunca haya sentido nada por otro; se diferencia la grosería de la sinceridad; se registran las burlas de una persona hacia otra; el hecho de que a alguien no le interese nada de la vida de otro; el hecho del exceso de soberbia y del exceso de dolor y vergüenza; el problema de "¿Qué vamos a hacer cuando se nos acabe la plata?"; y "me sale del cuerpo, es preconceptual, pero para mí ella es una podrida"; y "pero ¿qué te pasa conmigo?"; y "cuando te ponés odioso, nadie te iguala"; y "¿acaso vas a ser siempre una carga para mí?"; y la consigna de reflexionar en el futuro y no acotar las cosas con una visión inmediatista. En la telenovela hay "equipos de producción", apoyo técnico, asesoría artística, criterio empresarial y responsabilidad; intriga la mención de un "generador de caracteres".

A las 19:00 veo por Canal 11 *Telefé Noticias*. En esta ocasión me informo más o menos bien sobre un vino envenenado y las víctimas mortales producidas; sobre el Carnaval en Gualeguay, Gualeguaychú y Concepción del Uruguay. *Telefé Noticias*, que es del género informativo, ha realizado, y ofrece, una investigación acerca del costo de la vida, o de la canasta familiar,

comparativamente entre París y Buenos Aires: resulta más caro en París. Pasan noticias sobre jubilados que denuncian su situación de indigencia y en seguida una entrevista a un cantante argentino que deplora el estado de indigencia de los jubilados. Los encargados de este programa tienen la palabra impasiblemente certera, pero hablan como haciendo rodar un caramelo dentro de la boca. Es probable que el Canal 11 sea el más melifluo de los canales.

A las 20:00 veo, alternativamente, por Canal 11 *Amigos son los amigos*, y por Canal 13 *Telenoche 13*. En el primer caso el protagonista es un adolescente pillote de edad adulta: esta incongruencia pervierte las situaciones, infaliblemente paroxísticas, y transforma al conjunto en un chiste. En el segundo me informo más sobre el vino contaminado; sobre una intoxicación de niños en un lugar de veraneo; un psicópata asesino; un robo en un ómnibus con turistas; choques con muertos en rutas; la limpieza del Riachuelo. En el primer caso caso también se nos comunica los comercios de la ropa de vestir de los "señores actores".

A las 21:00 veo por Canal 9 *Mi mujer y tu marido... ¡Qué pareja!*: debo suponer que pertenece al género comedia. Hay ilusión de encanto en una mujer. Los personajes temen ser desamorados. El estar loco y el volverse loco son los temas a la vez sutiles, centrales y dominantes. Las mujeres reiteran "yo me quiero morir" y los lloros. Es constante el peligro de quién se enoja con quién. Hay un capital, múltiple y sin duda grave trabajo técnico: equipos de producción, de maquillaje, de sonido, de iluminación, de dirección artística. Debe ser esperable la corrección del logro; lo es, y también su prescindibilidad.

A las 22:00 veo por Canal 9 "La película de la semana": es sumamente entretenida: reúne los géneros acción, policial y aventuras. A las 24:00 veo por Canal 9 "El cine de medianoche": es una película de distracción con aire poético pues mezcla géneros heterogéneos y cursa de uno a otro: es bélica, biográfica y dramática. A las 2:00 veo por Canal 7 "Cine internacional": *Y Dios creó a la mujer*: la belleza y el deleite que concede Brigitte Bardot son la esencia del entretenimiento. A las 4:00 veo por Canal 7 *Conquistador de la luna*: asimismo combina géneros: ciencia ficción, suspense, misterio, terror, algo de comedia e infantilidad; y asimismo entretiene y nos da el poder de hacer llevadero el tiempo.

Gracias, lector, por haberme acompañado hasta aquí. Son las 5:50. Dentro de 10 minutos empezará otra vez *Muy buenas, buenas... Argentina*. Mi viejo televisor aún funciona. Lo apagaré e intentaré dormir.♥

♦♦Carlos Correas es escritor y filósofo. Profesor de la Universidad de Buenos Aires. Autor del ensayo *La operación Massota* y de la novela *Los reportajes de Félix Chaneton*.



NIETZSCHE, PENSADOR NOMADE

Gilles Deleuze

◆ Si nos preguntamos qué es o qué ha devenido Nietzsche en el presente, sabemos bien a qué es preciso referirse. Es preciso referirse a los jóvenes que se hallan en camino de leer a Nietzsche, que descubren a Nietzsche. Nosotros, ya somos viejos para gran parte de los aquí presentes. ¿Qué es lo que un joven descubre actualmente en Nietzsche, que no es seguramente lo que mi generación descubrió, que tampoco era lo que habían descubierto las generaciones precedentes? ¿Cómo se explica que jóvenes músicos de hoy se sientan afectados por Nietzsche en lo que hacen, aun cuando no hagan de ningún modo una música nietzscheana en el sentido en que Nietzsche la hacía? ¿Cómo es que jóvenes pintores, jóvenes cineastas, se sientan tocados por Nietzsche? ¿Qué ocurre, cómo sienten ellos a Nietzsche? Todo lo que se puede destacar, en rigor, desde afuera, es de qué manera Nietzsche ha reclamado para sí mismo y para sus lectores contemporáneos y por venir, un cierto derecho al contrasentido. No importa qué derecho, además, porque él tiene sus reglas secretas, pero es un cierto derecho al contrasentido sobre el que yo quisiera explayarme de inmediato, y que hace que no sea cuestión de comentar a Nietzsche como se comenta a Descartes o a Hegel. Yo me pregunto: ¿quién es actualmente el joven nietzscheano? ¿Es quien prepara un trabajo sobre Nietzsche? Es posible. ¿O bien es el que, voluntaria o involuntariamente, poco importa, produce enunciados nietzscheanos en la corriente de una acción, de una pasión, de una experiencia? Esto sucede también. En mi conocimiento, uno de los textos recientes más bellos, más profundamente nietzscheanos, es la frase que Richard Deshayes escribe: "Vivir, no es sobrevivir", justo antes de recibir una granada en el curso de una manifestación. Los dos no se excluyen quizá. Es posible que se pueda escribir sobre Nietzsche, y además producir en la corriente de la experiencia enunciados nietzscheanos.

Se presienten todos los peligros que nos acechan en esta pregunta: ¿qué es Nietzsche hoy en día? Un peligro demagógico ("los jóvenes están con nosotros...") Un peligro paternalista (consejos a un joven lector de Nietzsche...). Y sobre todo el peligro de una abominable síntesis. Se toma como alborada de nuestra cultura moderna la trinidad: Nietzsche, Freud, Marx. Poco importa que todo el mundo esté aquí desarmado de entrada. Marx y Freud son quizás el alba de nuestra cultura, pero Nietzsche es completamente otra cosa, el alba de una contra-cultura. Es evidente que la sociedad moderna no funciona a partir de códigos. Es una sociedad que funciona sobre otras bases. Pero, si se considera, no la palabra de Marx y de Freud, sino el devenir del marxismo o el devenir del freudismo, se observa que ambos se han lanzado paradójicamente, a una especie de tentativa de recodificación: recodificación por el Estado, en el caso del marxismo ("ustedes están enfermos por el Estado, y ustedes sanarán por el Estado", que ya no será el mismo Estado) —recodificación por la familia (estar enfermo de la familia, y ser curados por la familia, ya no la misma familia). Esto es lo que constituye verdaderamente, en el horizonte de nuestra cultura, el marxismo y el psicoanálisis, como las dos burocracias fundamentales, una pública, la otra privada, cuyo objeto es operar, mal que bien, una recodificación de lo que no cesa de descodificarse en el horizonte. La aventura de Nietzsche, por el contrario, nada tiene que ver con esto. Su problema está en otra parte. A través de todos los códigos, del pasado, del presente, del porvenir, se trata para él de hacer pasar una cosa que no se deja ni se dejará codificar. La hará pasar sobre un nuevo cuerpo, inventará un cuerpo sobre el cual esta cosa pueda pasar y correr: un cuerpo que sería el nuestro, el de la Tierra, el de lo escrito...

Los grandes instrumentos de codificación, nos son conocidos. Las sociedades no varían de este modo, ellas no disponen de medios de codificación. Se conocen tres principales: la ley, el contrato, la institución. Por ejemplo, se los reconoce muy bien en la relación que los hombres sostienen o han sostenido con los libros. Están los libros de la ley, donde la re-



LOS AIRES DE NIETZS

CHÉ

Archivo histórico de Revistas Argentinas

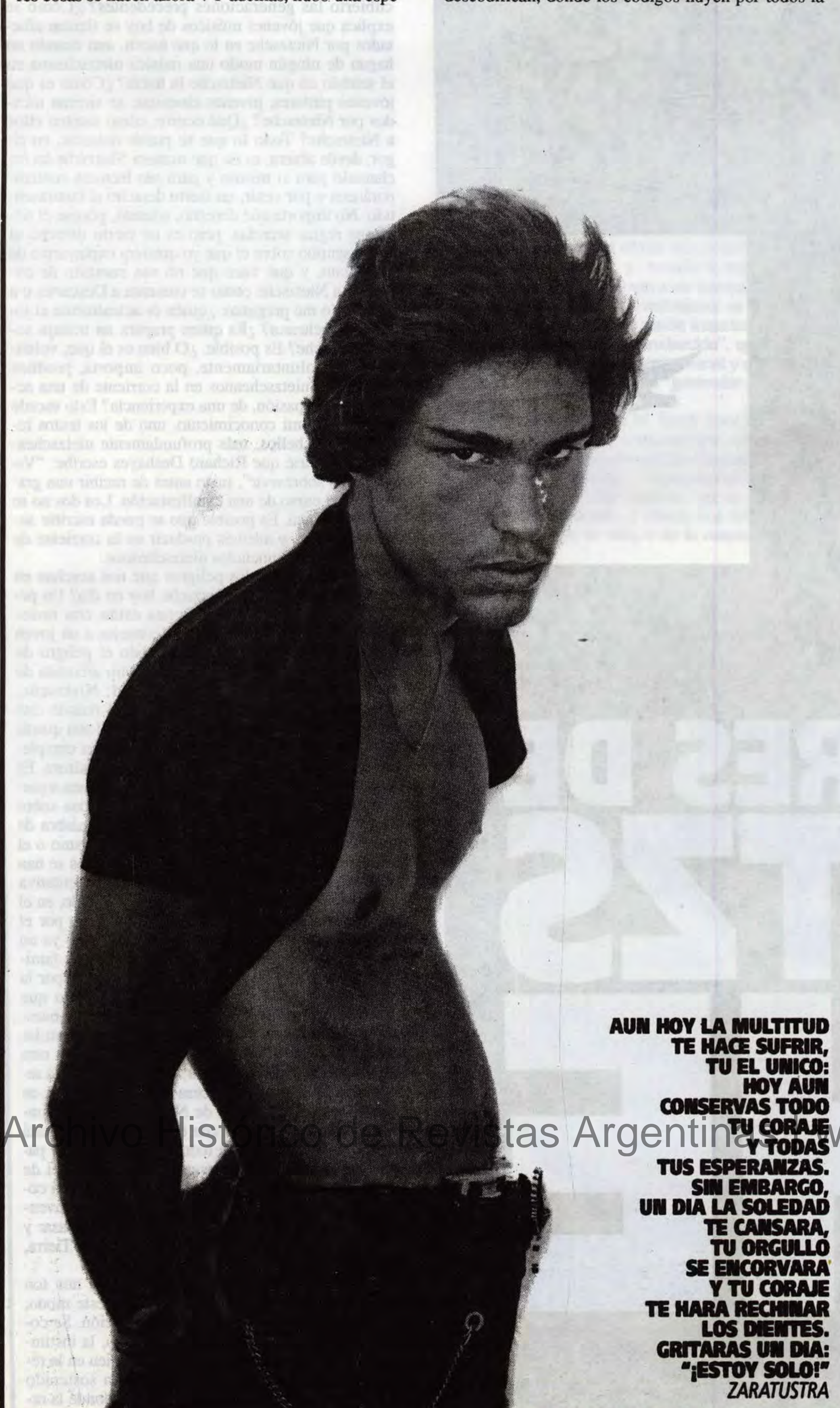
lación del lector con el libro pasa por la ley. Particularmente se los denomina en general, códigos, o bien libros sagrados. Hay otra clase de libros, además, que pasan por el contrato, por la relación contractual burguesa. Está en la base de la literatura laica y de la relación de venta del libro: yo te compro, tú me das a leer —una relación contractual donde todo el mundo está atrapado, autor, editor, lector. Y luego, hay una tercera clase de libros, el libro político, de preferencia revolucionario, que se presenta como un libro de instituciones, ya sea de instituciones presentes, ya sea de instituciones por venir. Se fabrican toda clase de combinaciones: libros contractuales, o institucionales, que son tratados como textos sagrados... etc. Todos los tipos de codificación son presentados de tal forma, subyacente, que se los reconoce a los unos en los otros. Veamos un ejemplo muy diferente, el de la locura: la tentativa de codificar la locura se ha hecho bajo las tres formas. En principio, las formas de la ley, es decir, del hospital, del asilo —es la codificación represiva, el encierro, el viejo encierro que está llamado a ofrecer en el futuro una última esperanza de salud cuando los locos digan: "eran los buenos tiempos cuando nos encerraban, ya que peores cosas se hacen ahora". Y además, hubo una espe-

cie de golpe formidable, que ha sido el golpe del psicoanálisis: se había comprendido que había gente que escapaba a la relación contractual burguesa tal como ésta aparecía en la medicina, y esta gente eran los locos, porque ellos, como no podían ser parte contratante, eran jurídicamente "incapaces". El golpe genial de Freud ha consistido en hacer pasar bajo la relación contractual a una parte de los locos, en el sentido más amplio de la palabra, los neuróticos, y en explicar que se podía hacer un contrato especial con ellos (de ahí el abandono de la hipnosis). Fue el primero en introducir en la psiquiatría lo que es en suma la novedad psicoanalítica, la relación contractual burguesa que hasta ese momento se hallaba excluida. Y luego, están además las tentativas más recientes, donde las implicaciones políticas y en algunos casos las ambiciones revolucionarias son evidentes, las tentativas denominadas institucionales. Reconocemos allí el triple modo de codificación: o bien se tratará de la ley, y si no es la ley será la relación contractual, y si no es la relación contractual, será la institución. Y sobre estas codificaciones florecen nuestras burocracias.

Frente a la manera en que nuestras sociedades se descodifican, donde los códigos huyen por todos la-

dos, Nietzsche es aquel que no intenta recodificar. Dirá: eso no llega lo bastante lejos, todavía no es más que niños ("la igualización del hombre europeo es ahora el gran proceso irreversible: se debería incluso acelerarlo"). Al nivel de lo que escribe y de lo que piensa, Nietzsche persigue una tentativa de descodificación, no en el sentido de una descodificación relativa que consistiría en descifrar los códigos antiguos, presentes o futuros, sino de una descodificación absoluta —hacer marchar una cosa que no fuera codificable, confundir todos los códigos. Confundir todos los códigos no es algo fácil, aun al nivel más simple de la escritura y del lenguaje. Yo no encuentro semejanzas más que con Kafka, con lo que Kafka hace del alemán, en función de la situación lingüística de los judíos de Praga: armar en alemán una máquina de guerra contra el alemán a fuerza de indeterminación y de sobriedad; hace pasar bajo el código del alemán una cosa que no había sido nunca oída. Nietzsche, por su parte, se pretende o vive como polaco en relación al alemán. Se apropia del alemán, para montar una máquina de guerra que va a hacer pasar algo incodificable en alemán. En síntesis, el estilo como política. En general, ¿en qué consiste el efecto de un pensamiento tal, que pretende hacer pasar sus flujos por debajo de las leyes, recusándolas, por debajo de las relaciones contractuales, cuestionándolas, por debajo de las instituciones, parodiándolas? Regreso urgente al ejemplo del psicoanálisis. ¿En qué plano una psicoanalista tan original como Melanie Klein se mantiene dentro del sistema psicoanalítico? Ella misma lo dice muy claro: los objetos parciales de que nos habla son sus explosiones, sus flujos, etc., eso es el fantasma. Los pacientes aportan sus estados vividos, intensivamente vividos, y Melanie Klein se los traduce en fantasmas. Hay allí un contrato, específicamente un contrato: dame tus estados vividos, yo te devolveré fantasmas. Y el contrato implica un intercambio de dinero y de palabras. Al respecto, un psicoanalista como Winnicott llega verdaderamente al límite del psicoanálisis, pues siente que ese procedimiento puede no llegar a convenir llegado cierto momento. Hay un momento en el que ya no se trata de traducir, ni de interpretar, traducir en fantasmas, interpretar en significados o en significantes; no, basta ya de eso, llega un momento en que será necesario compartir, meterse directamente con el enfermo, ir hacia él, compartir su estado. ¿Se trata de una especie de simpatía, de empatía, o de identificación? Sin embargo, esto seguramente es algo mucho más complicado. Lo que sentimos es más bien la necesidad de una relación que no sea ni legal, ni contractual, ni institucional. De eso se trata con Nietzsche. Leemos un aforismo o un poema de Zaratustra. Material y formalmente, tales textos no se comprenden ni por el establecimiento o la aplicación de una ley, ni por la oferta de una relación contractual, ni por la instauración de una institución. El único equivalente concebible sería quizá "el embarcarse con". Algo de tipo pascaliano vuelto contra Pascal. Estar embarcado: una especie de balsa de Medusa, caen bombas alrededor, la balsa deriva hacia helados arroyos subterráneos, o bien hacia ríos tórridos, el Orinoco, el Amazonas, todos reman juntos, quienes no tienen prohibido amarse, quienes se combaten, quienes se devoran. Remar juntos es compartir, compartir alguna cosa, fuera de toda ley, de todo contrato, de toda institución. Una deriva, un movimiento de deriva o de "desterritorialización": yo lo digo de una manera muy floja, muy confusa, ya que se trata de una hipótesis o de una vaga impresión sobre la originalidad de los textos nietzscheanos. Un nuevo tipo de libro.

¿Cuáles son, pues, los caracteres de una aforismo de Nietzsche, para crear esta impresión? Tenemos uno que Maurice Blanchot ha puesto particularmente en claro en *L'Entretien Infini*. Es la relación con el afuera. En efecto, cuando se abre al azar un texto de Nietzsche, es una de las primeras veces en que ya no se pasa por una interioridad, sea la interioridad del alma o de la conciencia, sea la interioridad de la esencia o del concepto, es decir de lo que ha sido siempre el principio de la filosofía. Lo que define el estilo de la filosofía es que la relación con el exterior está siempre mediada y disuelta por una interioridad, en una interioridad. Nietzsche, por el contrato, funda el pensamiento, la escritura, sobre una relación inmediata con el afuera. ¿Qué es una bella pintura o un bello dibujo? Hay allí un cuadro. Un aforismo también está encuadrado. Pero esto, ¿en qué momento se vuelve bello, o qué hay en el cuadro?: desde el momento en que se sabe y se siente que el movimiento, que la línea enmarcada viene de otro lado, que ella no comienza en el límite del cuadro. La línea ha comenzado encima, o al costado, y lo atraviesa. Como en el film de Godard, se pinta el cuadro con el muro. Lejos de ser la delimitación de la superficie pictórica, el cuadro es casi lo contrario,



**AUN HOY LA MULTITUD
TE HACE SUFRIR,
TU EL ÚNICO:
HOY AUN
CONSERVAS TODO
TU CORAJE
Y TODAS
TUS ESPERANZAS.
SIN EMBARGO,
UN DÍA LA SOLEDAD
TE CANSARÁ,
TU ORGULLO
SE ENCORVARÁ
Y TU CORAJE
TE HARÁ RECHINIR
LOS DIENTES.
GRITARÁS UN DÍA:
"¡ESTOY SOLO!"
ZARATUSTRA**

es la puesta en relación inmediata con el afuera. Pero conectar el pensamiento con el afuera es lo que, en rigor, los filósofos no han hecho nunca, aun cuando hablen de política, aun cuando hablen de viajes, o de aire puro. No basta con hablar de aire puro, o con hablar del exterior para conectar el pensamiento directa e inmediatamente con el afuera.

"Llegan como el destino, sin motivos, sin razón, sin consideraciones, sin pretextos. Llegan con la rapidez del rayo, más terribles, más rápidos, más definitivos, más *extraños*, como para ser siquiera objeto de odio..." ¿Es el célebre texto de Nietzsche sobre los fundadores de Estados, "esos artistas de mirada de bronce"? (Genealogía de la moral, II, 17). ¿O bien es Kafka, el de *La muralla china*? "Imposible llegar a comprender cómo han penetrado hasta la misma capital, que se halla tan lejos de la frontera. El caso es que están aquí, y cada mañana parece aumentar su número (...). Hablar con ellos es imposible. No conocen nuestra lengua (...). ¡Hasta sus caballos son carnívoros!" Y bien, nosotros decimos que estos textos están atravesados por un movimiento que viene de afuera, que no comienza en la página del libro ni en las páginas precedentes, que no se mantiene en el marco del libro, y que es por completo diferente del movimiento imaginario de las representaciones o del movimiento abstracto de los conceptos tal como ellos tienen la fuerza del hábito a través de las palabras y en la cabeza del lector. Algo salta del libro, entra en contacto con un puro afuera. Este es, creo, el derecho al contrasentido de toda la obra de Nietzsche. Un aforismo es un juego de fuerzas, un estado de fuerzas siempre exteriores unas a otras. Un aforismo nada quiere decir, nada significa, y no tiene más de significativo que de significado, que serían formas de restaurar la interioridad de un texto. Un aforismo es un estado de fuerzas, donde la última, es decir, a la vez, la más reciente, la más actual y la última provisoriamente, es siempre *la más exterior*. Nietzsche lo plantea con claridad: si queréis saber qué quiero decir, encontrad la fuerza que da un sentido, necesariamente un nuevo sentido, a lo que digo. Conectad el texto sobre esta fuerza. De este modo, no hay problemas de interpretación de Nietzsche, no hay más que problemas de maquinación: maquinar el texto de Nietzsche, buscar con qué fuerza exterior actual hace pasar él una cosa, una corriente de energía. A este respecto, reencontramos el problema planteado por ciertos textos de Nietzsche que tienen una resonancia fascista o antisemita. Y puesto que se trata de Nietzsche en la actualidad, debemos reconocer que Nietzsche ha nutrido y nutre también todavía a los jóvenes facistas. Hubo un momento en que era importante demostrar que Nietzsche era utilizado, desviado y deformado completamente por los facistas. Eso se hizo en la revista *Acéphale*, con Jean Wahl, Bataille, Klossowski. Pero actualmente quizá ya no sea ése el problema. Ya no es más al nivel de los textos donde es preciso luchar. No porque no se pueda luchar a ese nivel, sino porque esta lucha ya no es útil. Se trata más bien de hallar, de asignar, de reunir las fuerzas exteriores que dan a tal o cual frase de Nietzsche su sentido liberador, su sentido de exterioridad. Es al nivel del método que se plantea la cuestión del carácter revolucionario de Nietzsche: es el método nietzscheano el que hace del texto, no ya una cosa de la que sea necesario preguntarse: "¿es esto facista, es burgués o es revolucionario?", sino un campo de exterioridad en el que se enfrentan las fuerzas fascistas, burguesas y revolucionarias. Y si se plantea de este modo el problema, la respuesta necesariamente de acuerdo al método es: buscar cuál es la fuerza revolucionaria (¿quién es el superhombre?). Siempre un llamado a fuerzas nuevas que vienen del exterior, y que atraviesan y recortan el texto nietzscheano en el marco del aforismo. Esto es el contrasentido legítimo: tratar el aforismo como un fenómeno en espera de nuevas fuerzas que vienen a "subyugarlo", o a hacerlo funcionar, o aun a hacerlo estallar.

El aforismo no es solamente relación con el afuera, tiene por segundo carácter el ser relación con lo intensivo. Y se trata de lo mismo. Sobre este punto, Klossowski y Lyotard lo han dicho todo. Esos *estados vividos* de los que hablo a menudo para decir que no hace falta traducirlos en representaciones o fantasmas, que no es necesario hacerlos pasar por los códigos de la ley, del contrato o de la institución, que no es necesario monetizarlos; que hace falta, al contrario, crear flujos que nos lleven siempre más lejos, más afuera, son exactamente la intensidad, las intensidades. El estado vivido no es lo subjetivo, no necesariamente. No se trata de lo individual. Es el flujo y el corte del flujo, puesto que cada intensidad está forzosamente en relación con otra intensidad, de tal modo que algo fluya. Es esto lo que está debajo de los códigos, lo que les escapa, y que los códigos quieren traducir, convertir, monetizar. Pero Nietzs-

che, con su escritura de intensidades, nos dice: no cambiéis las intensidades por las representaciones. La intensidad no remite ni a los significados que serían como representaciones de cosas, ni a los significantes que serían como representaciones de palabras. Ahora, ¿cuál es su naturaleza, a la vez como agente y objeto de descodificación? Esto es misterioso en Nietzsche. La intensidad tiene que ver con los nombres propios, y estos no son representaciones de cosas (o de personas), ni representaciones de palabras. Colectivos o individuales, los presocráticos, los romanos, los judíos, Cristo, el Anticristo, Julio César, Borgia, Zaratustra, todos esos nombres propios que circulan y retornan en los textos de Nietzsche, no son ni significantes ni significados, sino designaciones de intensidad, sobre un cuerpo que puede ser el cuerpo de la Tierra, el cuerpo del libro, pero también el cuerpo sufriente de Nietzsche: *todos los nombres de la historia, soy yo ...* Hay aquí una especie de nomadismo, el desplazamiento perpetuo de las intensidades designadas por nombres propios, y que penetran las unas en las otras al mismo tiempo que son vividas sobre un cuerpo lleno. Las intensidades no pueden ser vividas más que en relación con su inscripción móvil sobre un cuerpo, y con la exterioridad moliente de un nombre propio, y es por ello que el nombre propio es siempre una máscara, máscara de un operador.

El tercer punto es la relación del aforismo con el humor y la ironía. Quienes leen a Nietzsche sin reír, y sin reír mucho, sin reír a menudo, y a veces de risa loca, es como si no leyeran a Nietzsche. Esto no es cierto solamente para Nietzsche, sino para todos los autores que tienen precisamente ese mismo horizonte de nuestra contra-cultura. Lo que muestra nuestra decadencia, nuestra degeneración, es la manera cómo se comprueba la necesidad de poner la angustia, la soledad, la culpabilidad, el drama de la comunicación, todo lo trágico de la interioridad. Incluso Max Brod relata como los oyentes reían con risa loca cuando Kafka leía *El proceso*. Y Beckett también es difícil de leer sin risas, sin saltar de uno a otro momento de alegría. La risa, y no el significativo. La risa-esquiza o la alegría revolucionaria, esto es lo que sale de los grandes libros, en lugar de las angustias de nuestro pequeño narcisismo o los terrores de nuestra culpabilidad. Se puede llamar a eso "comicidad de lo sobrehumano", o bien "clown de Dios", hay siempre una alegría indescriptible que brota de los grandes libros, aún cuando traten temas desagradables, desesperantes o espantosos. Todo gran libro opera ya la transmutación, y produce la salud del mañana. No se puede no reír cuando se perturban los códigos. Si ustedes colocan el pensamiento en relación con el afuera, nacen momentos de risa dionisiaca, es el pensamiento al aire libre. Ocurría a menudo a Nietzsche el hallarse ante una cosa que estimaba repugnante, innoble, vomitiva. Y bien, a Nietzsche eso le hacía reír, hubiera vuelto a buscarlo, de ser posible. Decía: vamos, otro esfuerzo, esto no es lo bastante repugnante todavía. O bien: es formidable su repugnancia, es una maravilla, una obra maestra, una flor venenosa, en fin, "el hombre comienza a devenir interesante". Es de este modo, por ejemplo, que Nietzsche considera aquello que llama la mala conciencia. Ahora, siempre tenemos comentadores hegelianos, comentadores de la interioridad que no captan bien el sentido de la risa. Ellos dicen: vean ustedes, Nietzsche toma la mala conciencia en serio, la convierte en un momento en el devenir espíritu de la espiritualidad. Sobre eso que Nietzsche hace de la espiritualidad, pasan de prisa, porque presienten el peligro. Se ve pues que si Nietzsche da pie a contrasentidos legítimos, hay también contrasentidos del todo ilegítimos, todos aquellos que se explican por el espíritu de seriedad, por el espíritu de pesadez, por el mono de Zaratustra, es decir, por el culto de la interioridad. La risa en Nietzsche remite siempre al movimiento exterior de los humores y de las ironías, y este movimiento es el de las intensidades, de las cantidades intensivas, tal como Klossowski y Lyotard lo han demostrado: la forma en que hay un juego de intensidades bajas y de intensidades altas, las unas en las otras, o bien una intensidad baja puede minar a una más alta, y aún ser tan alta como la más alta, y a la inversa. Es este juego de las escalas intensivas el que comanda los ascensos de la ironía, los descensos del humor en Nietzsche, y que se desarrolla como consistencia o cualidad de lo vivido en la relación con el exterior. Un aforismo es una pura materia de risa y de alegría. Si uno no ha encontrado aquello que hace reír en un aforismo, su distribución de humores y de alegrías, y también su repartición de intensidades, no ha encontrado nada.

Hay todavía un último punto. Volvamos al gran texto de *La Genealogía* sobre el Estado y los fundadores de imperios: "Ellos llegan como el destino, sin

causa, sin razón... etc." Se pueden reconocer ahí los temas de la producción llamada asiática. Sobre la base de las comunidades rurales primitivas, el déspota construye su máquina imperial que sobrecodifica el todo en una burocracia, en una administración que organiza los grandes trabajos y se apropia del excedente ("allí donde ellos aparecen, surge en poco tiempo algo nuevo, un dominio soberano viviente, en el que cada parte y cada función está delimitada y determinada en relación al conjunto...") Pero podemos preguntarnos si este texto no pone en conjunción dos fuerzas que se distinguirían en otros aspectos —y que Kafka por su cuenta distinguía e incluso oponía en *La muralla china*. Pero, desde el momento en que se busca cómo las comunidades primitivas segmentarias han cedido espacio a otras formaciones de soberanía, cuestión que Nietzsche plantea en la segunda disertación de *La Genealogía*, se ve que se producen dos fenómenos estrictamente correlativos, pero por completo diferentes. Es cierto que en el centro las comunidades rurales son apesadas y fijadas en la máquina burocrática del déspota, con sus escribas, sus sacerdotes, sus funcionarios; pero en la periferia, las comunidades entran en otra clase de aventura, en otra especie de unidad, esta vez nómada, en una máquina de guerra nómada, y se descodifican en lugar de dejarse sobrecodificar. Grupos enteros que parten, que se nomadizan: los arqueólogos nos han habituado a este nomadismo no como un estado primero, sino como una aventura que sobreviene a grupos segmentarios, la llamada del afuera, la movilización. El nómada con su máquina de guerra se opone al déspota con su máquina administrativa; la unidad nómada extrínseca se opone a la unidad despótica intrínseca. Y no obstante ello, son de tal modo correlativos o compenetrados, que el problema del déspota será integrar, interiorizar la máquina de guerra nómada. Y el problema del nómada inventar una administración del imperio conquistado. Ambos no cesan de oponerse en el punto mismo en que se confunden.

El discurso filosófico ha nacido de la unidad imperial, a través de ciertos avatares que nos conducen desde las formaciones imperiales a la ciudad griega. Incluso a través de ésta, el discurso filosófico permanece en una relación esencial con el déspota, con el imperialismo, con la administración de cosas y personas (se hallará toda clase de pruebas en el libro de Leo Strauss y Kojève sobre *La Tiranía*). El discurso filosófico ha estado siempre en una relación esencial con la ley, la institución, el contrato, que constituyen el problema del Soberano, y que atraviesan la historia sedentaria desde las formaciones despóticas hasta las democracias. El "significante" es verdaderamente el último avatar filosófico del déspota. Pero si Nietzsche no pertenece a la filosofía, eso se debe quizá a que es el primero en concebir otro tipo de discurso, una contra-filosofía. Es decir, un discurso ante todo nómada, cuyos enunciados no estarían producidos por una máquina racional administrativa, los filósofos como burócratas de la razón pura, sino por una máquina de guerra móvil. Es quizá en este sentido que Nietzsche anuncia que una nueva política comienza con él (lo que Klossowski llama el complot contra su propia clase). Es sabido que en nuestros regímenes los nómades son desdichados: no se retrocede ante ningún medio para asentarlos, tienen dificultades para vivir.

Nietzsche vivió como un nómada reducido a su sombra, ambulando de pensión en pensión. Aunque tampoco el nómada es forzosamente alguien que deriva; existen los viajes en el mismo sitio, los viajes en intensidad, e incluso los nómades no son aquellos que se trasladan a la manera de los emigrantes, al contrario, ellos son aquellos que no derivan, y que se abocan a nomadizar para mantenerse en el mismo sitio escapando a los códigos. Se sabe que el problema revolucionario actualmente es el de hallar una unidad de las luchas locales sin recaer en la organización despótica y burocrática del partido o del aparato de Estado: una máquina de guerra que no mantenga un aparato de Estado, una unidad nómada en relación con el afuera, que no mantenga la unidad despótica interna. Esto es quizá lo más profundo de Nietzsche, la medida de su ruptura con la filosofía tal como ella aparece en el aforismo: haber hecho del pensamiento una máquina de guerra, haber hecho del pensamiento una potencia nómada. Y aun si el viaje es inmóvil, aun si se realiza sobre el mismo sitio, imperceptible, inesperado, subterráneo, debemos preguntar cuáles son actualmente nuestros nómades, quiénes son verdaderamente nuestros nietzscheanos. ♥

Traducción de Eduardo Baird

♦♦ Gilles Deleuze es filósofo. Autor de *Nietzsche y la Filosofía*, *Lógica del sentido* y, junto a Félix Guattari, de *El antiedipo*, *Mil mesetas* y *Que est-ce la philosophie?* Texto leído en el Coloquio de Cerisy-La-Salle en julio de 1972.



En una obra que fue muy debatida hace algunos años en Norteamérica —El cierre de la mente moderna—, Allan Bloom, el más conocido de los discípulos del notable filósofo de la política Leo Strauss, presentaba al pensamiento nietzscheano y a la "izquierda nietzscheanizada" de las universidades norteamericanas como el mayor de los peligros que amenazaba a la democracia norteamericana. Como el Nietzsche que yo admiro radica justamente en su aproximación cuasi-pragmática a la verdad y al conocimiento, lo que me parece totalmente independiente de su política anticristiana y antidemocrática, la presentación de Bloom me pareció un poco falaz.

Lo que me parece más endeble en el Nietzsche de Bloom, es que su Nietzsche cree en la importancia de la filosofía para la historia política. Al igual que Heidegger y Strauss, este Nietzsche piensa que las ideas filosóficas desempeñan un papel decisivo en el destino de los pueblos. Bloom expone las ideas de su Nietzsche sobre este tema en el siguiente pasaje: "La crisis de Occidente es inédita en tanto es, en el fondo, una crisis de la filosofía. La lectura de Tucídides nos muestra que la decadencia de Grecia fue puramente política, que lo que nosotros llamamos la historia intelectual tiene poca importancia para comprender tal declinación. Los antiguos regímenes tenían raíces tradicionales, pero la filosofía y la ciencia se han convertido en los nuevos dueños de la modernidad y los problemas puramente teóricos tienen efectos políticos decisivos. No podríamos imaginar la historia política moderna sin una discusión de Locke, de Rousseau y de Marx. La inverosimilitud y la decrepitud teóricas están, como todos sabemos, en el núcleo de la enfermedad de la Unión Soviética. Y el Mundo Libre no se queda muy atrás."

Después de haber atribuido este punto de vista a Nietzsche, Bloom intenta justificarlo al explicar que "Nietzsche es el más profundo, el más claro y el más poderoso diagnosticador de la enfermedad". A lo largo de su libro, Bloom ve en las ideas filosóficas las causas eficientes lejanas de los sucesos políticos. Termina su libro diciendo que el destino de la filosofía y el de la libertad están unidos "como jamás lo habían estado antes".

Como Strauss, cuando Bloom emplea la palabra "filosofía", no entiende por ella la "gran cultura" ni las "ideas generales", sino algo muy estrechamente circunscripto. Emplea la palabra para designar la discusión de las cuestiones que relevaron y debatieron Platón y Aristóteles: clásicos tópicos de nuestros manuales, artículos de un diccionario de Filosofía. Considera filósofos serios a Nietzsche y Heidegger porque ellos piensan que, a diferencia de aficionados incultos como Rawls y Wittgenstein, toman al pie de la letra las cuestiones griegas, o, al menos la mayor parte de ellas, aun cuando la mayoría de las veces proporcionan, naturalmente, malas respuestas. Después de todo, según Bloom, el destino de la libertad humana depende de nuestra capacidad para hacer seguir las buenas respuestas.

En el esbozo de Bloom, Norteamérica y las otras democracias liberales se construyeron sobre el "terreno bajo pero firme" del racionalismo de las Luces. En los cielos que dominan estos felices valles tiene lugar una gran guerra entre el *noûs* griego y el *thumós* alemán. Los hedonistas plácidos y poco aficionados

a la filosofía que pueblan los valles no lo saben, pero su destino depende del resultado de esta batalla. "Las visiones imponentes de los filósofos alemanes, nos previene Bloom, preparan la tiranía del futuro". Según esta óptica, la democracia sólo puede sobrevivir si un puñado de nosotros —filósofos que percibimos el peligro— es capaz de retomar las visiones de los Griegos.

Creo que, en efecto, hay un Nietzsche —uno de los peores— que acuerda con Bloom y Hegel sobre la importancia de la filosofía para la historia y en particular sobre su propia importancia para la historia. Pero hay otro Nietzsche, el que prefiero, que tiene sentido del humor. Este Nietzsche está de acuerdo con Kierkegaard en pensar que los filósofos que se toman tan en serio son muy graciosos. Es el Nietzsche que escribe ("De la utilidad y de los inconvenientes de la historia para la vida", en *Consideraciones intempestivas*) que "para Hegel, la culminación y la realización del proceso universal coinciden con su propia existencia berlinesa".

Mi Nietzsche, sin embargo, es tan presumido como el de Bloom. Los dos Nietzsche están de acuerdo entre sí y con Bloom en reconocer que "un gigante llama a otro a través de los intervalos desérticos de los siglos y, sin tener cuidado con los enanos ruidosos y revoltosos que bullen a sus pies, perpetúan así el diálogo elevado de los espíritus" (*ibid*). Pero mi Nietzsche no piensa que el destino de estos enanos dependa de los efectos que sobre ellos puedan tener algunas migajas que hubieran podido sustraer de ese "diálogo elevado". Piensa que su destino depende tanto del azar como la suerte de Atenas en sus disputas con los Persas y con Esparta. Piensa que el tipo de historia poco filosófica que escribía Tucídides — el tipo de historia que no va a buscar por detrás del azar en pos de una *Seinsverständnis* significativa desde el punto de vista de la historia universal— es todavía el tipo de historia útil para los sucesos políticos modernos.

Este Nietzsche me parece menos víctima de una deformación profesional que el Nietzsche de Bloom. Pues en él, se ve el sentimiento de su propia unicidad y la lúgubre estimación de su contingencia ciega. Este Nietzsche cree que los norteamericanos, los franceses y los rusos igual hubieran hecho la revolución aunque Locke, Rousseau o Marx jamás hubiesen escrito una línea. Estas revoluciones no habrían tenido causas ni consecuencias muy diferentes de aquellas que tuvieron las revoluciones que efectivamente se produjeron. Mi Nietzsche se hubiese sorprendido de enterarse por Bloom de que "la inverosimilitud y la decrepitud teóricas están, como todos sabemos, en el corazón de la enfermedad de la Unión Soviética". Pues él habría pensado que el encadenamiento de sucesos aleatorios que permitieron que a lo largo de treinta años un tirano loco fuera dueño de Kremlin tenía mucho que ver con esta enfermedad.

El Nietzsche que prefiero hubiese admitido, con Platón, que el poder de dirigir a los Estados está para quien quiere tomarlo y que pueden suceder cosas muy curiosas e improbables: un buen día, por ejemplo, filósofos podrían convertirse en reyes. Pero para el Nietzsche de Bloom, los filósofos ya son reyes en un sentido. Pues ellos son quienes determinan, sin que lo sepamos, el destino político de las naciones.

El Nietzsche de Bloom se engaña, a los ojos de este último, en la mayoría de las cuestiones en las que se separa de Platón, pero tiene, al menos, un mérito: sabe sobre la historia moderna mucho más de lo que habría podido saber Platón de ella, y sabe que en uno u otro momento, entre el tiempo de Platón y el nuestro, el azar ha perdido poder sobre el sentido de la historia en beneficio de la Filosofía.

Me parece revelador que el Nietzsche de Bloom se parezca más al Nietzsche de sus principales blancos que al mío. Estos blancos son los miembros de lo que se llama "la izquierda nietzscheanizada": los profesores americanos de izquierda, de quienes Irving Howe ha observado sarcásticamente que quieren apoderarse no del gobierno, sino del Departamento de Inglés. Esta gente es víctima de una deformación profesional tal, que creen, con Paul de Man, que podemos "abordar los problemas de la ideología y, por extensión, los problemas de la política sólo sobre la base de un análisis lingüístico y crítico".

Como Bloom, esta gente piensa que allí donde hay acción hay filosofía. Creen que, ahora que Nietzsche, Heidegger y Derrida han echado luz sobre la naturaleza y los poderes del lenguaje, estamos por fin en condiciones de entender la historia. Como dijo J. Hillis Miller, uno de los discípulos americanos de Jacques Derrida: "El lenguaje promete, pero jamás promete más que sí mismo. Y es una promesa que nunca puede cumplir. Es este rasgo del lenguaje, una necesidad que escapa al control de todo usuario del lenguaje, lo que hace que las cosas ocurran tal como ocurren en el mundo material de la historia".

Ahora que hemos encontrado, finalmente, las lejanas causas eficientes de la historia, podemos encarar una utopía postmoderna. Miller "aun se atrevería a prometer que el *millénium* (de paz universal y de justicia entre los hombres) llegaría si todos los hombres y todas las mujeres fueran buenos lectores en el sentido de Paul de Man".

Miller, tal como lo entiendo, está en las antípodas de Bloom. Los dos toman la filosofía demasiado en serio y los dos ven en la política y la historia moderna contemporáneas un enfrentamiento entre Nietzsche y Platón. La única diferencia estriba en quién desean ver triunfar. Los dos creen tan poco en el azar como los marxistas de antaño, para quienes los poderosos métodos del materialismo dialéctico podían aclarar el significado interno de cualquier coyuntura política concebible. Los dos hacen alarde de un considerable desprecio por la situación del vulgo, de esa gente que cree que la adopción de puntos de vista sobre temas tales como la naturaleza de la razón y del lenguaje en muy poco afectaría el hecho de que nuestros descendientes vayan a ser libres o esclavos.

Si Bloom y Miller se ubican en dos campos opuestos, es porque Bloom piensa que "Nietzsche era un relativista cultural y quería lo que eso quiere decir: guerra, gran crueldad, antes que gran compasión". Bloom explica, con razón, que "la izquierda nietzscheanizada" —que llamo, por mi parte, "la izquierda cultural"— se comporta como si la pretensión que Nietzsche tenía de mostrarse duro, cruel y despiadado sólo fuera un pueril arrebatado de alguien que, en el fondo, esperaba impacientemente el *millénium* de paz universal y de justicia entre los hombres. El Nietzsche de Miller sólo no tiene piedad con los logocentristas, del mismo modo que Lenin solamente

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

**UN
FILOSOFO
PRAGMATICO**
Richard Rorty

fue implacable con "los contrarrevolucionarios objetivos". En su manera de tratar al prójimo, los dos eran los mejores hombres del mundo. Bloom lo dice bellamente cuando afirma: "Así Nietzsche entró en América. La autenticidad de su conversión a la izquierda fue bien aceptada aquí, porque los norteamericanos no creen que una persona verdaderamente inteligente y buena no comparta, en el fondo de sí, la *Weltanschauung* de Will Rogers: "Jamás encontré un hombre al que en absoluto amase."

Mi Nietzsche nunca me resolvió la cuestión de saber si sus ideas antiplatónicas sobre temas tales como la razón, el lenguaje, la naturaleza humana y el origen de la moral lo obligaban a ser cruel. Aquellos que habían inventado y repetido la fábula del "mundo verdadero" (Platón, los cristianos, Kant, etc.) habían afirmado con fuerza que sólo el recuerdo de un mundo semejante o la creencia en él podía impedirnos el transformarnos en verdaderos puercos. Mi Nietzsche tuvo muchas veces la sensación de que debía de haber algo de verdad en esta afirmación y a menudo se sintió obligado a multiplicar los gruñidos y las muecas. Quería mostrar que su antiplatonismo era serio y sincero, que tenía el deseo de reemplazar su metafísica por sus músculos. Pero en otros momentos recordaba que la idea platónica de una íntima ligazón entre la epistemología, la metafísica y la ética era sencillamente absurda. En esos momentos su actitud se parecía mucho a la de Will Rogers. "¡Vamos pues!", nos imaginamos en labios de este Nietzsche. Nosotros que estamos, por aquí, más allá del bien y del mal, no vamos a hacer la guerra a cualquiera; estamos muy ocupados en olvidar activamente, en llegar a ser lo que somos, etc. Si la crueldad os preocupa, tened entonces en la mira a esos hombres del resentimiento que hacen el papel de diligentes."

Pragmatista pacífico, evidentemente prefiero mi Nietzsche cuando estaba en sus últimas disposiciones y aplaudí su sugerencia de una ética que pudiera liberarse de la metafísica y de la epistemología. Pragmatista patriota, quisiera que mi Nietzsche formara equipo con los norteamericanos de alma: Emerson, James, Dewey. Mi Nietzsche ya comparte con sus proyectados compañeros de equipo una teoría pragmática de la verdad, así como un desprecio cordial por la psicología moral primitiva de Platón y por los límites de su imaginación política. No veo, pues, por qué ya no podría él admitir con ellos que sois libres de permanecer fieles al amor cristiano, si el corazón os lo dice, incluso después de haber matado al Dios de los cristianos. Mi Nietzsche podría, al fin de cuentas, acercarse a lo que Bloom llama, no sin repugnancia, "esa manera típicamente norteamericana de digerir la desesperación continental: el nihilismo con final feliz".

Emerson, James y Dewey hubiesen convenido con mi Nietzsche en que "la democracia es el cristianismo adecuado a la naturaleza", pero ellos habrían recomendado vivamente que esta naturalización se liberara de la maldición del amor cristiano. Este amor puede dejar de ser reactivo e impregnado de resentimiento tan pronto como deje de reivindicar supuestos teológicos o metafísicos, desde el día en que deje de reivindicar sus lazos con una fuerza extrahumana. Desde esta perspectiva, que el mundo verdadero se haya vuelto una fábula, no significa que demos rienda suelta a nuestros instintos de matar. Pensemos, tal

vez, que teníamos instintos de matar porque los sacerdotes ascéticos no paraban de repetírnoslo. Tal vez el relativismo cultural no es, en suma, sinónimo de "guerra, gran crueldad, antes que gran compasión". Tal vez un sostenedor del relativismo cultural puede sostener justamente este tipo de discurso: "Resulta que, lo sé, nací en una democracia clemente, tolerante y despreocupada y que detrás de la cultura de esta democracia no se esconde nada salvo algunos hechos históricos aleatorios. Pero está muy bien así. Me gusta. En verdad, es lo que yo quiero".

Alguien que tuviera este discurso no es, según Bloom, un "filósofo serio". Son serios los filósofos que tienen un sentimiento convenientemente trágico de la vida: aquellos que quieren saber, a cualquier precio, si viven siguiendo a la razón, auténticamente, de acuerdo con la naturaleza, con la voluntad de poder, con la voluntad de Dios o, más aún, con cualquier otra cosa importante y absoluta que trascienda al hombre.

A los ojos de Bloom, desde que los hombres dejaron de plantear, a cualquier precio, esta cuestión, ya no valen gran cosa. Para él, benévola tolerancia es signo de mediocridad. Como él dice, "los tiempos en los que católicos y protestantes sentían mutua desconfianza y se odiaban no fueron, necesariamente, los mejores de Norteamérica, pero al menos ellos tomaban en serio sus creencias". Cuando Rawls da a entender que nuestra teoría de la justicia no tiene fundamento más importante ni menos relativo, desde un punto de vista cultural, que nuestras tradiciones locales de tolerancia religiosa y de rechazo de la esclavitud, Bloom saca de ello la conclusión de que no merece el apelativo de "filósofo": no es más que un "intelectual".

Mi Nietzsche también no es más que un "intelectual", como diría Bloom. Pues él se siente a gusto en "la época de las concepciones del mundo", según la expresión de Heidegger. El ve en la filosofía kuhneana de la ciencia y en la filosofía deweyana del arte la realización de su propia ambición: "intentar examinar la ciencia según la óptica del artista, pero el arte según la de la vida" (*El nacimiento de la tragedia*). El se regocija de que en todos estos últimos tiempos sus semejantes intelectuales hayan dejado de lado el "optimismo teórico" de Sócrates, "la creencia que es la suya en la posibilidad de penetrar la naturaleza de las cosas" (*El nacimiento de la tragedia*), y, por el mismo motivo, la idea misma de una

"naturaleza de las cosas", la idea misma de algo grande, que supera al hombre, a la que poder engancharse, la idea misma de una solución de recambio a lo que Bloom llama "el relativismo cultural", la posibilidad misma de lo que Heidegger llama "Pensamiento". Los tópicos de un manual de Filosofía sólo son, para esta época y para mi Nietzsche, simples materias primas facultativas para proyectos facultativos de autocreación. Es una época en la cual, como lo dice Bloom con un tono indignado, "no es necesario haber leído una sola línea de filosofía para pasar por un hombre culto", época en la que la filosofía no es más que una forma de arte entre otras, que se adecua a los talentos de algunos pero no de otros. Es una época que considera que con el proyecto de autocreación de cada uno ocurre lo mismo que con el poder político: está para quien quiere tomarlo y a merced de las imprevisibles contingencias de la herencia y del medio ambiente. Esta época satisface a mi Nietzsche, el perspectivista pragmático, no el metafísico de la voluntad de poder ni el profeta de guerras crueles.

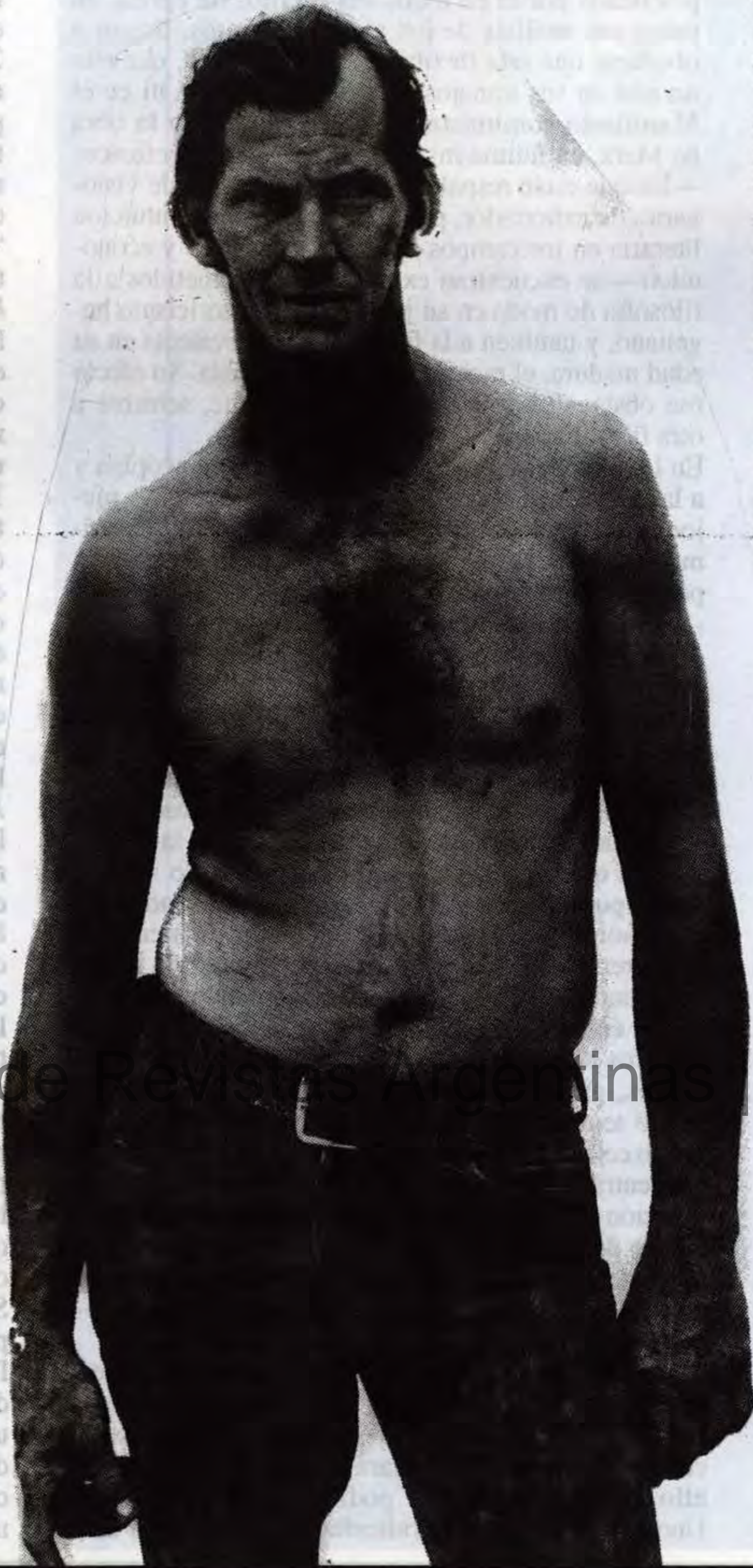
La idea misma de una época semejante repugna tanto a Bloom como a Heidegger y a de Man. Su hostilidad hacia la burguesía no es menos implacable que aquella de la izquierda cultural que él desprecia, y siente un desprecio similar por la Norteamérica contemporánea. Como ellos, no podría tolerar una concepción de la política y de la historia política en la cual la filosofía no fuera de interés, ni la idea de que una democracia burguesa experimental, despreocupada, sin principios ni heroísmo podría ser, pensándolo bien, el mejor régimen político. Le horroriza la idea de que el azar, más que la filosofía, pudiera determinar nuestro destino, y de que no hubiera que censurar a filósofo alguno si un día nos encontramos esclavos de un inmortal Estado orwelliano.

Hay un Nietzsche que, sin duda, hubiera compartido los sentimientos de Bloom. Es el Nietzsche que compartía con Heidegger el orgullo de pertenecer a un círculo de pensadores muy cerrado: ser uno de esos raros espíritus que abren senderos vírgenes, que pueden hablar, allende los siglos lúgubres, con los poderosos griegos, ser de esos hombres cuya sola existencia basta para justificar a su época. Pero es también un Nietzsche que no se preocupaba por destronar los antiguos ídolos ni por debatir temas griegos, ni por tener un relato para contar sobre la historia universal. Es el Nietzsche que Emerson llevaba en su mochila: Emerson que huía tratando de olvidar activamente la filosofía, el hombre que preguntaba "¿por qué ir a tientas entre los huesos consumidos del pasado, o por qué tomar de su marchito guardarropa aquello con qué disfrazar a la actual generación? (*Natures, Addresses and Lectures*). Sin duda a este Nietzsche le habría gustado el proyecto norteamericano: inventar una sociedad que tratara equitativamente al último de los hombres y al apasionado, al presumido y creador de sí, una sociedad en la cual nadie tiene permiso para hacer daño al prójimo.♥

Traducido por Walter O. Kohan - Claudia A. Oxman

♦♦Richard Rorty es filósofo y profesor en la Universidad de Virginia (EE.UU.). Es el máximo portavoz de la tendencia "pragmática". Autor de *Ironía, contingencia y solidaridad*, *El hombre especular* y de *La filosofía y el espejo de la naturaleza*.

Este artículo fue publicado en *Magazine Littéraire*, n° 298, abril de 1992.



**ALGUIEN SE DIRIGE
AL PROJIMO
PORQUE SE BUSCA A SI MISMO,
OTRO LO HACE PORQUE QUIERE
OLVIDARSE DE SI.
VUESTRO MAL AMOR
DE VOSOTROS MISMOS HACE
DE VUESTRA SOLEDAD
UNA PRISION.
SON LOS ALEJADOS LOS QUE
PAGAN VUESTRO AMOR AL
PROXIMO; Y CUANDO NO SOIS MAS
DE CINCO, SIEMPRE HACIS
MORIR AL SEXTO.
YO NO LES ENSENO EL PROJIMO
SINO EL AMIGO.
ZARATUSTR**

NIETZSCHE CONTRA MARX

Pierre Drieu La Rochelle

◆ Nos preguntamos hoy si no ha sido Nietzsche la mayor influencia en el campo de la filosofía social en los últimos treinta años. Ciertamente, sabíamos ya que muchos de quienes nos interesan en Francia y en otras partes entre los artistas, sean predecesores, contemporáneos o sucesores nuestros, fueron asaltados y fulminados en algún momento por este furioso conductor de almas. Pero una serie creciente de acontecimientos nos lleva a presentir las huellas de Nietzsche más allá de los círculos en los que podemos encontrarlas. ¿No está el espíritu de Nietzsche en el corazón de todos los grandes movimientos sociales que han pasado ante nuestros ojos, desde hace veinte años? Nietzsche ha determinado a Mussolini, lo sabemos. Pero, ¿no tuvo influencia sobre Lenin? Si él mismo no tuvo una influencia personal sobre Lenin, me atrevo a anticipar que, en todo caso, la filosofía de la cual Nietzsche fue el más brillante representante marcó a Lenin —más precisamente esparció un aire favorable al temperamento de Lenin. Si se me asegurara que Lenin jamás leyó una línea de filosofía antisocialista, lo admitiría de buena gana; pero recurriría al ambiente. ¿Son, acaso, tan impermeables los mejores? Las influencias son, literalmente, el aire que se respira. Ahora bien, subrayo que Lenin vivió en esta Suiza en la que Mussolini, joven marxista, había llegado y respirado un aire nuevo. Esta Suiza, ciertamente, estaba recorrida en todo sentido por el espíritu que renovó la filosofía hacia el final del siglo XIX y del cual el genio de Nietzsche fue el vehículo más rápido. Podemos vislumbrar, a la espera de que un historiador nos dé seguridad del hecho en todos sus detalles, que una filosofía trabajaba allí —donde enseñaba Vilfredo Pareto— como en otros puntos de Europa, que dio un montón de frutos inesperados en diversos dominios. Filosofía de crítica de la razón, filosofía de lo irracional; filosofía de la acción, filosofía pragmática. El pensamiento de Nietzsche es el agente fundamental de esta filosofía —pensamiento de poeta, más avasallador y eficaz sobre los artistas y los políticos que un pensamiento de filósofo como el de Bergson. Ahora bien, ciertamente, esta filosofía iba fundamentalmente en contra del racionalismo determinista que se encuentra a la base del marxismo. En verdad, ahí está la fuerza que, por un encadenamiento de choques indirectos, ha asestado al marxismo golpes tremendos —golpes cuya eficacia estamos empezando a medir. Sin embargo, cuando el futuro jefe del partido socialista italiano, Mussolini, se pone a leer a Nietzsche —sería interesante saber si es en el mismo momento en que lee a Marx o poco tiempo después—, ¿podemos afirmar que de este modo deja entrar en su espíritu una sustancia que sencillamente destruirá a la otra? No, Nietzsche y marxismo se destruyen en su exclusividad esencial, pero vuelven a nacer, en gran medida, en la nueva forma social que la amalgama de sus influencias ha dado a luz. ¡Bueno! ¿Acaso no pudo producirse lo inverso en el caso de Lenin, por la vía más encubierta de los tras-pasos inconscientes? Pues hay en Lenin algo distinto de Marx. No en vano se habla de leninismo, allí donde se podría esperar que sólo se hablara de marxismo. Lenin, autodidacta en filosofía al igual que Mussolini, se dedicó de lleno, podría creerse, a la

defensa racionalista y determinista heredada como consigna de Marx y Engels por los socialistas y comunistas rusos y mal que bien continuada por ellos contra las tendencias neocriticistas, antirracionalistas que por todas partes surgían a su antojo hacia finales del último siglo y hasta dentro de sus filas.

Sí, cuando garabatea su compendio filosófico *Materialismo y Empirio-criticismo*, así lo parece. (Libro que decepciona mucho, pero ¿habríamos estado más satisfechos si se le hubiera pedido a Napoleón que parafraseara, mientras aguardaba el mando de la armada de Italia, algunos artículos de la *Enciclopedia*?) Sucede que el genio de Lenin, absolutamente táctico, muy a gusto en sus escritos de combate, no está impregnado de algo que se parezca a esa filosofía de la movilidad y de la acción, que en ese momento era difundida a la vez por Vilfredo Pareto y Georges Sorel en la filosofía, por Poincaré en la ciencia y que iba a alcanzar a las artes bajo las formas de futurismo, cubismo, surrealismo, todas doctrinas fundadas sobre la negación de la razón y del ser, sobre un fenomenismo idealista, al comando de una moral pragmática.

En lo que a mí respecta, jamás me inclinaría a creer que Lenin está de acuerdo con la lectura dominante que, con fundamento, la mayor parte de los discípulos de Marx extrajo del conjunto de los escritos de este último. Lenin fingió estar complacido con la atmósfera más comúnmente admitida como aquella de Marx, pero de hecho se evadió de ella. Se escapó del marxismo sobre los pasos del mismo Marx, de ese Marx vigilante y secreto que, hacia el fin de su vida, negaba el marxismo —como, sin duda, Cristo habría negado el cristianismo— pero a quien no quisieron seguir apóstoles conscientes de su mediocridad y que tenían necesidad de un sistema fijo. De este modo, Lenin sólo extrajo de Marx lo que es trasladable de una época a otra, sólo aquello que podía ser conveniente para nuestro tiempo relativista —consejos prácticos e impulso. Su flexibilidad, su sentido de la oportunidad desestimaron la rigidez doctrinal. Y, sin duda, si Lenin viviera, se habría sometido completamente, como todos los grandes hombres de acción, a la necesidad de lo posible. Y sobre este ángulo de lo posible, se habría acercado a Mussolini tanto como a Stalin.

Los marxistas más alertas, a fuerza de poner el acento en la versatilidad táctica de Marx, recomendada y practicada por él en todos sus escritos de época, en todos sus análisis de los acontecimientos, llegan a olvidarse que esta flexibilidad sólo está allí, que ella no está en sus trabajos doctrinales. No está ni en el *Manifiesto comunista* ni en el *Capital*. En la obra de Marx, en última instancia, los elementos eficaces —los que están respaldados por su potencia de visionario, de exhortador, por la vivacidad de su intuición literaria en los campos histórico, filosófico y económico— se encuentran excesivamente sometidos a la filosofía de moda en su juventud, el historicismo hegeliano, y también a la filosofía que prevalecía en su edad madura, el racionalismo determinista. Su efecto fue obstaculizado por la época siguiente, sensible a otra filosofía.

En la obra de Marx, estas dos filosofías se acoplan y a la vez se estorban entre sí. En vano, Marx —y mejor aún, Engels— siempre intentaron colocar en primer plano el relativismo que se revelaba, por otra parte, en el fondo de sus espíritus, pero que no cuajó —ese relativismo que, destruyendo estas filosofías demasiado ligadas al ser, sólo triunfó en el tiempo en que Marx y Engels envejecían.

Es por eso que la obra de Marx encontró tanta resistencia en los medios filosóficos y científicos de comienzos de este siglo y ya al final del anterior. Sucede que en el momento en que dejaba inacabada pero impuesta su visión económica y social, ya la filosofía a la que él la había ligado estaba siendo severamente puesta en retirada por quienes hemos nombrado. Ahora bien, Nietzsche, en el mejor momento de su carrera y de su obra, en tanto había omitido atarse estrechamente a este determinismo, se había emancipado, en consecuencia, por completo de él. Para nuestros ojos de hoy, que han visto muchas revoluciones, gracias a esta liberación de Nietzsche, él puede terminar por tomar la forma del antimarxista por excelencia. En su influencia, al fin de cuentas, se concentraron todas las consecuencias sociales de la reacción anticientífica. Todas estas consecuencias parten de ese antirracionalismo riguroso y esencial presente en el último Nietzsche —el de la *Voluntad de Poder*. Y todas ellas llevan, al menos por el momento, al antimarxismo.

Si pudiera atravesar las líneas de simplificación de un mero artículo, no dejaría de señalar que, a pesar de ello, hay puntos comunes, en lo que respecta al campo filosófico, entre Marx y Nietzsche y que por ello sus influencias han podido ser convergentes. Uno y otro criticaron y ridiculizaron la filosofía clá-

sica alemana, la filosofía idealista. Uno y otro hicieron o pretendieron hacer tabla rasa con todos los conceptos antiguos —Dios, ser, sustancia, alma. Uno y otro, en su esfuerzo relativista, se apoyaron en el sensualismo del siglo XVIII que reaparecía en el siglo XIX. Sería interesante también estudiar de qué manera uno y otro se inspiraron en ciertos momentos y de diverso modo en la idea darwiniana de lucha y selección. Pero Nietzsche fue mucho más lejos en la destrucción: Marx quedó enganchado con uno de los conceptos, el de causa.

En cualquier caso, los indiscutibles éxitos alcanzados por el antimarxismo en los últimos lustros en Europa central y, sin duda, en secreto, en Rusia, nos invitan a proponer estas fórmulas: Nietzsche contra Marx, Nietzsche el sucesor de Marx, Nietzsche el verdadero profeta e inspirador de las revoluciones de postguerra.

Está claro que sólo se puede hablar de la influencia política de Nietzsche después de haber tomado claramente conciencia de los profundos malentendidos a cuyo encuentro está expuesta la idea de cualquier influencia de este tipo. Nietzsche es un poeta, un artista. Su enseñanza es multifacética, enigmática como la de todos los artistas. Esta enseñanza siempre escapará a cualquier toma de posesión definitiva por personas de un partido y de un momento y estará siempre abierta en algún aspecto a la búsqueda de otro partido en otro momento. En uno u otro sentido, esto nunca será sino un residuo de su pensamiento que habrá sido liberado de la brutal utilización por parte de saqueadores. Dicho esto, intentemos sorprenderlos cuando están a punto de afinar sus claves sobre los textos del solitario.

Nietzsche dice esencialmente: "El hombre es un accidente en un mundo de accidentes. El mundo no tiene un sentido general. No hay más sentido que el que nosotros le damos, en cierto momento, para el desarrollo de nuestra pasión, de nuestra acción."

Sobre esta base metafísica, la época fascista pudo establecer sus puntos de partida.

1º) Si el mundo no tiene sentido, seguramente no existe ese mundo marxista que, a pesar de las retracciones que hicieron muchas veces Marx y Engels, es en el fondo un mundo hegeliano que induce a un sentido del "progreso", que culmina con el "triumfo del proletariado". El principio nietzscheano, esparcido en el aire, entre 1900 y 1920, preparó a los espíritus para hacer añicos el horizonte determinado al que los marxistas habían creído confinarlos.

2º) Este constante llamado, que surge de cada línea de la *Voluntad de Poder*, al despliegue a cualquier precio de las pasiones y de la acción encontró su cetero y rápido eco en el sentimiento motor del fascismo mussoliano o hitleriano, la creencia en la acción cualquiera sea ella, el credo de la virtud de la acción. "En primer lugar la acción, luego el pensamiento", tal es la primera consigna de los *arditi* y de los *Baltikum* de 1919. Por el contrario, para los marxistas, había dos cosas antes que la acción: en primer lugar, el desarrollo de la materia, el encadenamiento de las condiciones materiales de la historia, luego el pensamiento que seguía a este movimiento; y, sólo en última instancia, la acción.

3º) Nietzsche, al colocar bajo la forma de la *Voluntad de Poder* la autonomía del hombre en el centro del universo, y la autonomía de la acción del hombre deja ver que, como consecuencia de ello, el individuo máximamente capaz de actuar, el individuo de élite, el amo es la célula de la energía humana, del movimiento social. Así, postula de manera implícita el doble elemento social sobre el que se funda el fascismo: el jefe y el grupo que rodea al jefe.

Esto es lo esencial, y sería adecuado no ir más allá. Así, a la luz de los acontecimientos actuales, esta filosofía nietzscheana parece, ciertamente, más generadora de movimiento que la filosofía hegeliana que está en Marx. Ciertamente, se puede responder que Hegel y más aún Marx fueron víctimas de la pereza de espíritu de sus discípulos. Lo acepto de buen grado y no quisiera que se malinterpretara el sentido de las presentes reflexiones. Imbuido yo mismo de relativismo nietzscheano, no creo que tal filosofía (o tal religión) vaya a estar ligada alguna vez por una comunidad de sentido con tal actitud social. En la misma filosofía, la historia nos muestra que se puede buscar puntos de apoyo para políticas opuestas. ¿No hubo acaso un hegelianismo de derecha y otro de izquierda? Puede haber un nietzschismo de derecha y otro de izquierda. Y me parece que ya la Moscú de Stalin y Roma, ésta consciente, aquella inconsciente, poseen los dos nietzschismos.

Pero no resulta desmedido notar el costado por donde una filosofía, en un momento dado, en medio de un complejo conjunto de circunstancias, favorece el debilitamiento de un movimiento social mientras otra filosofía favorece el crecimiento de otro movimiento. Al ver lo que acaba de pasar en Alemania,

**¿TE DICES LIBRE? YO QUIERO QUE
ME DIGAS TU PENSAMIENTO
RECTOR Y NO QUE TE HAS
LIBERADO DE UN YUGO.
¿ERES TU ALGUIEN QUE TIENE
DERECHO A LIBERARSE DE UN
YUGO? HAY QUIENES
PIERDEN SU ULTIMO MERITO AL
ABANDONAR LA SUJECION.
LIBRE ¿DE QUÉ? ¿QUE LE IMPORTA
ESO A ZARATUSTRÁ! TU OJO
CLARO DEBE DECIRME:
LIBRE, ¿PARA QUÉ?
ZARATUSTRÁ**

estamos llevados a admitir que en esta idea del desarrollo objetivo de la historia, del movimiento materialista de la historia hay una enorme tentación abierta al fatalismo y la resignación. El hegeliano concibe —en una desviación, por cierto, de su propio sistema, pero los acontecimientos nos prueban que así lo ha entendido— que la historia marcha sola, el marxista considera que el capitalismo por sí mismo prepara su propia destrucción. El resultado es sueño y en el despertar, cobardía. El nietzscheano cree, por el contrario, que en un mundo contingente, en el mismo instante, su acción puede hacer explosión y transmutar la faz del universo.

En todo caso, esta reflexión nos ofrece un medio para comprender este hecho significativo: todas las revoluciones que se llevaron a cabo en los últimos veinte años han sido realizadas a despecho del espíritu marxista o contra él. Una vez más, la revolución de 1917 fue leninista y no marxista. Lenin obró fuera del marxismo, tomando lo más vivo pero también lo más sutil de la lectura de Marx. En efecto, una de dos: o hay Marx o hay marxismo. Si Marx es tan flexible y tan pragmático como nos lo aseguran algunos extraños exégetas, entonces el marxismo, un sistema de la historia, una profecía organizada del sentido proletario de la historia, no existe. O bien existe el marxismo, y en ese caso el Marx ágil que responde a todo, a quien disfrutamos en algunos escritos de época, se desvanece detrás del sólido esquema histórico que, por otro lado, se exigió y obtuvo de él.

Si Lenin y Trotski (aquél seguramente leyó a Nietzsche) llevaron tan alegremente la carga marxista fue porque habían tenido que dejar en el camino su parte más pesada. Luego, es evidente que las revoluciones de Roma y de Berlín han extraído directamente toda su disposición del antimarxismo por excelencia, el relativismo y el pragmatismo nietzscheano.

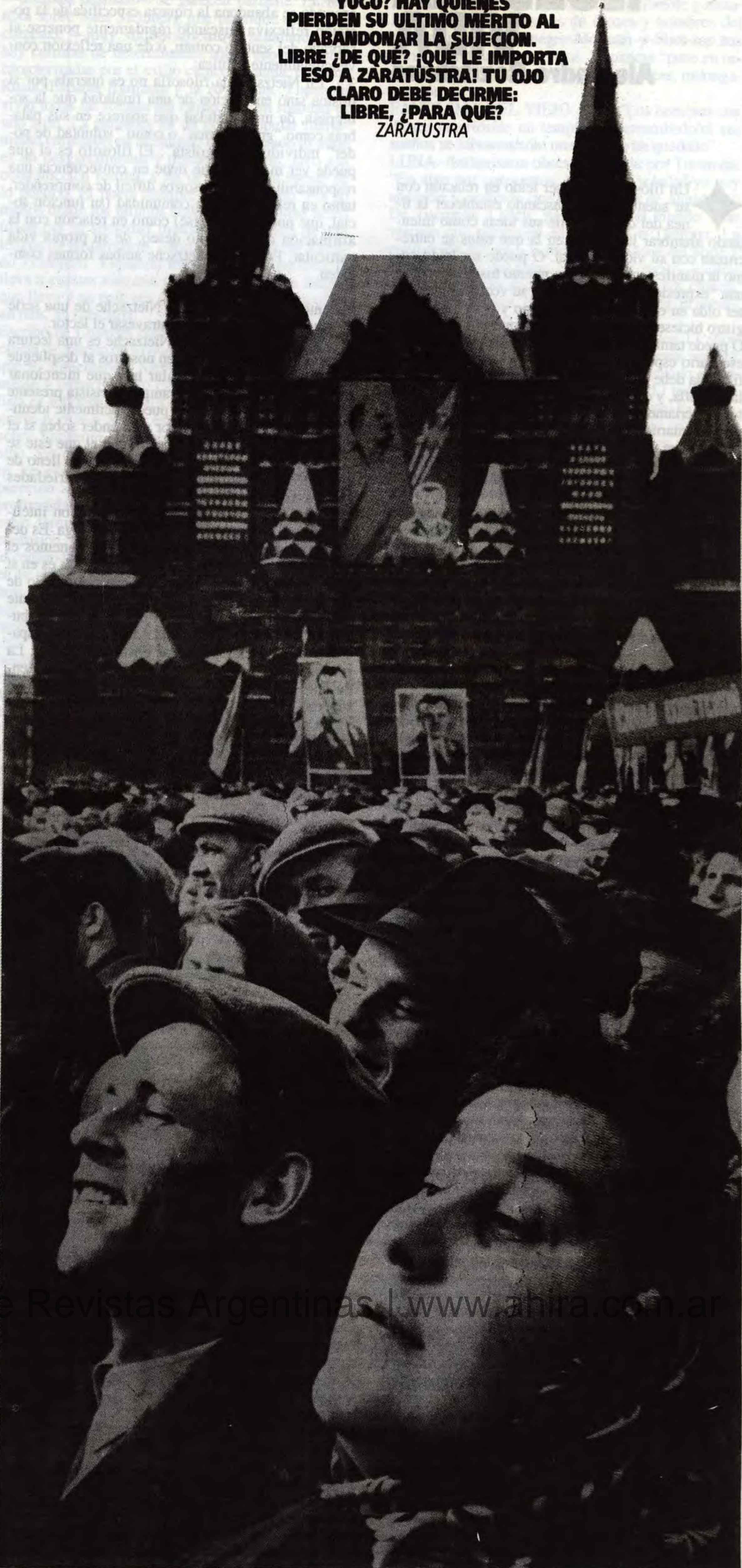
Pero no podemos dejar de aventurarnos, para terminar, en algunas consideraciones finales que parecerían rozar la calumnia si no tuviéramos presente el sentimiento tan irónico que tenemos acerca de las relaciones de la filosofía —o de la poesía filosófica— con la política. Por una parte, no podemos dejar de pensar que nadie más que Nietzsche criticó el espíritu alemán y, sin embargo, nadie fue más alemán que Nietzsche. Del mismo modo, Goethe. Es así como Nietzsche precedió a su pueblo en esta inclinación a la soledad heroica, al desafío romántico en que se precipita hoy el pueblo alemán. Ciertamente, esta comparación no es más que una fantasmagoría de malentendidos triviales, pero lo trivial y lo social no son más que una sola cosa. Y, después de todo, la metafísica de un Nietzsche no hace otra cosa que retornar a la trivialidad de un decreto ministerial, ella que es parte de lo trivial del menú fijo en alguna oscura pensión de familia.

Si los políticos se apoderan de un pensamiento como el de Nietzsche, desde el punto preciso de declinación de su curva, sólo se sacian verdaderamente de él en el punto en que ese pensamiento regresa al terreno del que había partido. Ahora bien, ciertamente, Nietzsche hizo un esfuerzo gigantesco, único, para alejarse —y para alejar con él a la humanidad— del estancamiento social. Pero no es menos cierto que, en algunas marcas secundarias de su obra, lo sorprendemos favoreciendo aquello por lo que sentía horror, la inmovilidad. En *La voluntad de poder*, cuando sale de las grandes líneas de ese método ideal, a través del cual quería mantener a la humanidad en un estado de revolución permanente, lo vemos súbitamente detenerse en una apología del sistema de las castas, en un regocijo por las bellezas de la ley de Manú. Evidentemente, allí es presa de uno de esos extraños retornos del movimiento dialéctico de la vida. Repentinamente, una filosofía relativista como la de Nietzsche o una filosofía del devenir como las de Hegel y Marx se confunden ante esta necesidad de que para darle realidad al movimiento, es necesario marcarle los puntos y los momentos, que es pues necesario poner el ser, fijarlo. La revoluciones tienden a crear instituciones. Y en las instituciones, el ser, puesto para un instante, tiende a perseverar en sí mismo.

En todo caso, con su autarquía económica, su conservadurismo bien nacido, su voluntad de definir el espíritu alemán que amenaza fijarlo, Hitler vuelve a unir gravosamente a Nietzsche con la ley de Manú. Y aquí se ve la pronta ironía de la historia: después del hegelianismo, el nietzscheismo se convertiría en un pretexto para la inacción. Esa es la ley. ♥

trad. de Walter O. Kohan y Claudia A. Oxman

♦Pierre Drieu la Rochelle escribió, entre otros libros, *Gilles, Europe. Contre les patries y Etat Civil*. Este texto fue publicado en el libro *Socialisme fasciste*, Paris, Gallimard, 1934.



NIETZSCHE EN NUESTRA VIDA

Alejandro Rozitchner

◆ Un filósofo puede ser leído en relación con su adentro, tanto buscando establecer la línea del desarrollo de sus ideas como intentando alumbrar la manera en la que estas se entrecruzan con su vida personal. O puede ser leído como la manifestación de un momento histórico, como una "expresión social", como si su voz sólo pudiese ser oída en el marco de su tiempo y sólo en ese registro hiciese aparición el sentido que es clave en él. O puede también creerse que sus ideas pertenecen al escenario específico de las ideas, es decir, que una filosofía debe leerse siempre dentro de la historia de la filosofía, y que toda teoría debe ser tratada si se la toma "seriamente" como teoría del conocimiento. Al enfrentarnos con Nietzsche se hace visible otro registro que no es ninguno de estos tres y que es el que representa el sentido más propio de lo que suele malentenderse bajo la apariencia o el nombre de filosofía:

1º) La voz de un filósofo tiene sentido en relación con el terreno existencial y concreto que señalamos con la idea de "experiencia", como una mirada que elabora el sentido allí donde éste realmente existe, es decir, en relación con vidas que lo sienten y que lo realizan como su horizonte. La filosofía aborda el problema del sentido en su máxima amplitud pero EL sentido es siempre LO sentido.

Podría plantearse el problema de si esto es así en todos los casos, si siempre las obras de los filósofos privilegian el ámbito de la realidad existencial como su ámbito de pertenencia y si no hay otro tipo de trabajos filosóficos que más bien deberían con legitimidad incluirse en otros contextos; si, por ejemplo, no es correcto encontrar que la obra de Heidegger requiere más que una vivencia "un trabajo exegético de calibre ontológico", y que por eso mismo se trata de una obra que encuentra su espacio en una especie de terreno intelectual que justificaría abordajes "internos" como los enumerados al principio. Pero aun este problema se resuelve "para el lado de acá", es decir, poniendo en evidencia que aun en el caso en el que un trabajo filosófico parezca pertenecer a un nivel "superior", "específico" o "interno" se trata siempre en realidad de la opción de unos seres vivos que arman el sentido de su experiencia concreta, de sus vidas. Las filosofías son sólo y básicamente pensamientos, teorías e ideas de cuerpos, cuerpos que viven también una vida abstracta y sutilmente representada:

2º) Nietzsche interpreta todos los movimientos de sentido sobre el fondo de una instancia fisiológica en la que reconoce el nivel de la realidad y de la verdad. Es por eso que se llama a sí mismo "psicólogo" y que reivindica ese título como un privilegio, porque es la realidad en general la que es aquí considerada bajo la forma de realidad humana. Además, Nietzsche no concibe otra realidad que la material y fisiológica, pero muestra cómo en el máximo de su fuerza corporal ésta misma realidad es también espiritual. Siempre resulta interesante esta idea de que la mayor fuerza del cuerpo es la fuerza del sentido y no la fuerza bruta, sobre todo expresada por este filósofo que pasa por ser el máximo propiciador de la fuerza bruta.

No es ocioso hacer esta aclaración. Tiene que ver con el valor que le damos al trabajo filosófico y tiene que ver con lo que Nietzsche nos enseñó a ver en relación con este trabajo. ¿Es un trabajo la filosofía? ¿Qué es?

El filósofo es visto como un ser inútil, pero lo es porque su trabajo se concibe según las variantes enumeradas al principio. Como vivencia subjetiva, personal, el filósofo suele o bien arrinconarse en una superioridad falsa y sentir que el mundo no es lo suficientemente capaz de entenderlo —posición desde la cual la lectura de textos difíciles y el refinamiento dialéctico se vive como un sostén para el narcisismo más tosco—, o bien sentirse culpable,

viviendo como una vergüenza la dificultad de su reflexividad, sin llegar a ver que ella es su cualidad específica y que podría ser vivida de otra manera. En el primer caso se llega a posiciones como las de quienes sostenían que sólo era posible hacer filosofía en alemán —los estudiantes actuales de filosofía son formados aún por personas que no deben considerar poco serio este argumento cretino—, y en el segundo se abandona la riqueza específica de la posición reflexiva buscando rápidamente ponerse al servicio del sentido común, o de una reflexión convencionalmente política:

3º) En Nietzsche la filosofía no es querida por sí misma sino en función de una finalidad que la sobrepasa, de una finalidad que aparece en sus palabras como "gran política" o como "voluntad de poder" individual y "egoísta". El filósofo es el que puede ver más y el que tiene en consecuencia una responsabilidad para nosotros difícil de comprender, tanto en relación con la comunidad (su función social, que puede concebirse) como en relación con la afirmación de su propio deseo, de su propia vida particular. Pero para Nietzsche ambas formas coinciden.

Podemos hablar también en Nietzsche de una serie de pruebas por las que debe atravesar el lector.

a) Si la lectura correcta de Nietzsche es una lectura que hace que el texto sirva en nosotros al despliegue de una elaboración particular hay que mencionar también el peligro de una trampa narcisista presente en sus textos. Al leerlo uno puede fácilmente identificarse con la figura del autor y extender sobre sí el mismo manto de hiperestimación con el que éste se adorna. Es fácil sentirse Superman, creerse lleno de distinción y transformar todas las arbitrariedades propias en signos de un destino superior.

Esto no se resuelve con modestia, sino con inteligencia, con puesta en juego real, con entrega. Es decir, no se trata de reconocer que todos tenemos el mismo valor y que distanciarse de los demás es en sí un movimiento incorrecto, sino de que el trabajo de gestación y desarrollo de la propia diferencia es ante todo, en sus propias palabras, "el camino de la tribulación", el camino de la propia dificultad y la capacidad de enfrentar y superar obstáculos reales. La prueba narcisista sale al paso a todo lector y le tiende una exaltación tramposa como posible límite a superar.

b) La diferencia en Nietzsche no es diferencia democrática. No se trata de que cada sujeto tenga sus gustos o sus formas particulares y que todas estas sean equivalentes entre sí, como lo serían en un pensamiento democrático y "justo". La diferencia es en

Nietzsche jerárquica, es decir, hay unos que valen más que otros, y "justicia" es en su concepción la aceptación de esta misma diferencia jerárquica producida desde la naturaleza como un hecho incontable. Contra esto se rebela indignada nuestra conciencia en forma inmediata. Esta es otra prueba. ¿Cómo resolver el problema de la diferencia en este marco nada benigno? ¿Es incorrecto plantearlo así o más bien este planteo reproduce con sinceridad la percepción subjetiva de la distancia con los otros que toda vida parece necesitar vivir como requisito para poder afirmarse a sí misma?

No se puede seguir en la comprensión de las ideas que el autor propone sin resolver de alguna forma esta cuestión fundamental, y ésta requiere como condición indispensable el protagonismo del que en cada caso actúa como pensador, como filósofo:

4º) Si la lectura de Nietzsche es correcta, existencial y no erudita, ésta actúa como una experiencia de pasos dificultosos en los que un pensamiento se compone no sólo a partir de un movimiento meramente conceptual sino como un recorrido afectivo y emocional. Esta emocionalidad, como ya dijimos, no tiene nada que ver con el amor por el autor sino más bien con la serie de las vicisitudes que conmueven, irritan, excitan, liberan y enojan en la lectura de Nietzsche. La admiración, que Zaratustra mismo desenmascara y rechaza, congela al lector.

En mis primeras lecturas de Nietzsche recuerdo que estaba completamente indignado por la monstruosidad increíble con la que éste era capaz de maldad y pedantería. Mezcladas con esas sensaciones empezaron a aparecer también otras, efectos del texto en mi vida: como si una ventana se abriera y fuera mucho más fácil respirar. La culpa, el miedo, la falta de confianza, todas esas complejas estructuras que nos hacen débiles y que valoran el sufrimiento de una manera falsa empiezan a moverse y a desaparecer por medio de esa lectura:

5º) Depende qué sea lo que estamos buscando en la experiencia de la filosofía, podemos concebir que esta opción nietzscheana es "poco rigurosa" o que es vitalmente valiosa, podemos hacerla objeto de una aguda investigación de antecedentes (¿proviene su concepción del eterno retorno del epicureísmo?), podemos inventariar sus vicisitudes históricas (trabajo correcto para un historiador, pero no para un filósofo) o podemos ponerla a producir en nuestra propia vida un movimiento de afirmación. Esta última posibilidad me parece la más valiosa. ♥

◆ Alejandro Rozitchner es filósofo. Ha escrito *Filosofía para chicos* y junto a Mario Pergolini, *Saqueen una hoja*. Su libro *La experiencia del mundo* se publicará este año.



¡TEN CUIDADO DE LOS BUENOS Y DE LOS JUSTOS! ADORAN CRUCIFICAR A LOS QUE INVENTAN SU PROPIA VIRTUD, ODIAN AL SOLITARIO. ¡Y CUIDATE DE LOS ACCESOS DE TU AMOR! ES CON SUMA RAPIDEZ QUE EL SOLITARIO TIENDE SU MANO A QUIEN ENCUENTRA. HAY HOMBRES A QUIENES NO DEBES DAR LA MANO, SINO LA PATA, Y QUIERO QUE SEA UNA PATA CON GARRAS ZARATUSTRA

LAS VEREDAS DE YUPANQUI

PRIMEROS APUNTES SOBRE HÉCTOR ROBERTO CHAVERO

Rodrigo Tarruella

Para Annie

En una secuencia fundamental de *Las verdades de Saturno* de Santiago de Cortés (Mederos) mantiene con su mujer una discusión o diálogo de sordos sobre uno de los ejes de la carreta (la película): el misterio de Arolas, el fantasma de Arolas, el interrogante de si el autor de El Marne y Bahía Blanca está vivo o muerto. La mujer remarca una verdad pseudomaterialista de Perogrullo: "El Tigre del bandoneón" está enterrado para siempre en esa tumba de un cementerio parisino (¿Père Lachaise?). Mederos retruca que Arolas está vivo ya que su música está más viva o tan viva como siempre. Cortés es un bandoneonista exiliado y con su instrumento y orquesta recrea los sonidos del Padre musical fantasmagórico. La polémica es compleja: Cortés es un Orfeo que sucumbe de su propia melancolía. Morirá por no poder separar la memoria y los recuerdos de la materia; quiere volver a tocar las ruinas de Aquilea (Buenos Aires mitificada), no se conforma con la memoria y eso le acarreará la muerte. La melancolía literalista es su talón de Aquiles. Pero en otra coordenada más importante Cortés ve (oye) claro: Arolas es su música y ésta vive aún. No es una escritura de museo — toda música es escritura —, él la recrea todos los días, todas las noches. El es el melancólico, no la música. Apostar a esos sonidos fuellers fundacionales es el recurso de los resistentes, de los memoriosos, la continuidad cultural de la tribu de los argentinos (aquí la zona porteña) tras la diáspora. No a la amnesia y el olvido de la era "Uselo & tírelo", la verdadera muerte.

Comienzo estas breves disquisiciones sobre Yupanqui recordando esta obra maestra de Hugo Santiago por aparecer así afinidades de reflexión. Tanto en la trayectoria de Chavero como en los naufragos trágicos de Muchnick surgen hechos ineludibles a la hora de mejor entender: el mito y la leyenda, el exilio y la poesía, la confusión y los malentendidos que se suscitan si no se comprende lo que es metafórico y lo que cae en la adherencia literalista. En otra escena de *Las verdades...* se muestra un "árbol del lenguaje", un ideograma diseñado desarrollando un poema de Hölderlin. Este árbol del lenguaje poético es descrito —y traducido— como "sin raíces". Hay una paradoja en esto (ya veremos que en Yupanqui todo es paradoja). Hugo Santiago (Muchnick) logra con *Les Trottoirs* el extraño acto mágico de llevarse en una valija fragmentos de la memoria porteña y evocarlos y ponerlos en cuestión —"en escena"— en la que por siempre fue (¿es aún?) la ciudad simétrica referente de los creadores porteños, París, un acto parecido al del Tata Cedrón, *aparecido* evocante e invocante, viajero del Tiempo uniendo París con Puente Alsina. El hogar y la tierra de un poeta

son su propia escritura. Como bien muestra *Las verdades*, el poeta es un exiliado perpetuo, por su propia naturaleza o visión de las cosas. La poesía y el arte del siglo XX lo demuestra con apabullante despliegue real. El poeta, desde Rimbaud a Francis Coppola es un rey en el exilio. Podemos considerarlo un niño desamparado o un anciano sabio; ambos —distintos destinos— se parecen bastante. En una nota sobre Saul Steinberg que publiqué en *Fierro* comencé —muy sintéticamente— señalando que hay culturas de determinadas tribus especialmente caracterizadas por el exilio cíclico: Irlanda, Polonia, Rusia, España, Rumania y la Argentina. Yupanqui vivió todas las formas del exilio, que en realidad es uno solo. La paradoja de un poeta popular fuertemente enraizado en su mundo natal lanzado al viaje es un desgarramiento y tironeo continuo, pero esa contradicción resulta, a fin de cuentas, la fuente de lo poético. El poeta siempre es un extraño. Por lo menos desde los últimos siglos, separatividad acentuada por la sociedad industrial. "Un país es una lengua en un territorio", decía acertadamente Ricardo Zelarayán. Yupanqui trabaja con la memoria, la lleva a cuevas más aún que la guitarra. Una lengua que lleva a su país por todo territorio. Yupanqui es un país, su sabiduría.

Escribo de Chavero como porteo y desde la ignorancia de mucho de lo que cuenta y de los conoceres que lo alimentaban. Siempre se escribe provisoriamente y entrecruzando caminos. Cualquier especialista en folklore o música pop o versado en su discografía podría o puede escribir iluminatorios textos sobre Yupanqui. Enriquece el "tema" y aprendemos algo. Sin embargo, hay un problema, o dos. Primero, los ghettos y las sectas. Con Don Ata pasa algo parecido a con Borges. Cuando alguien logra una profundidad espiritual cósmica inusual (perdón por estos términos que pueden sonar a clisés y crear confusión, pero los empleo aproximativamente) suele confundirse con su *disfraz cotidiano* y quedarse en la superficie, en lo anecdótico. "Fechas y nombres, fraudes de la palabra", decía el niño sabio Borges, que se disfrazaba de académico para cumplir mentiras sociales. Si a JLB, como ya ha sido muchas veces inevitablemente hecho, no hay que confundirlo con los borgianos y un vasto entorno de chupamedias, gorilas, parásitos culturosos y demás deudos, a Yupanqui se hace necesario diferenciarlo de un cerco sectario de folkloristas, conductistas y "ordenadores" culturales y custodios diversos de nuestras tradiciones y del enteléquico Ser Nacional. Un monigote tan cíclicamente enarbolado como el monstruoso opa "lector-espectador-oidor medio". Una cosa es la cultura popular y otra los burócratas de festivales emponchados. El conservacionismo de instantes congelados elevados a la categoría de esencia. *Folk-Billiken* en el país de Márbiz y "Su mejor alumno". Como a Borges, a Chavero hay que rescatarlo de sus seguidores. No hay mucha diferencia entre las rigideces académicas del lenguaje "culto" (?), tanguero o folk.

SILENCIOS. Yupanqui y John Cage murieron cercanos en el tiempo. Fueron —son— dos maestros universales de la relación entre los sonidos y el silencio. Chavero, además, de la relación entre acordes, silencios y palabras. El oído a Chavero le venía de indígena americano (quechua, por parte del padre); el de Cage se consustanciaba —conscientemente— con afinidades orientales, vía budismo zen.

La sensibilidad y percepción de Yupanqui llega —tanto por paradojas como por silencios— a lo oriental, por otros caminos. La cultura occidental ha temido casi siempre el silencio, tanto como el espacio vacío en la arquitectura y las artes plásticas. América, en cambio, se parece bastante a Asia, más que a la percepción europea. Yupanqui es una percepción americana indígena. "El escuchado es el hombre que tiene muchos silencios, que se maneja con docientas ideas y veinte palabras. No habla más por día. Tiene espacios de silencios infinitos, cargados de cosas. Son hombres de la montaña. Son los profetas, y como tienen prestigio, se atienden sus sobrias pero profundas palabras", decía Chavero a Yupanqui (Cf *Clarín*, 24/5/92). Recordemos, de paso, que Cage ostenta el mismo apelativo que esta revista. Cuestión de resonancia.

SUEÑO/S. La madera de toda narración yupanqui y de su viola. "Y a lo largo de la vida/fumar, fumar y pensar./ Sueños envueltos en humo/y eran sueños, nada más./Y el humito del cigarro/que no sabe dónde va." O: "la sombra de mi caballo/como en sueños divisé..." Como en los aborígenes australianos o en las cosmogonías de India la llamada realidad proviene y se confunde con los sueños.

INTEMPERIE Y EXTRAÑEZA. "En la cumbreira de mi rancho anidaron dos homeros/y yo parezco un extraño/y el rancho parece de ellos.// Dentro solo salgo solo/siempre solo voy y vengo (...)". Soledad

del ámbito. Un paisaje más seco, deshabitado y ascético que la Australia de Peter Weir. Lo pueblan fantasmas —el Payo Solá, "Climaco Acosta ha muerto"— y un indiecito dormido. El arenal. Más desolado que los campos de Castilla del asmático Machado. Sin sus jirones de antiguos esplendores del Siglo de Oro. Más una tercera fase del Martín Fierro. No, más bien la llanura interminable y metafísica más los fantasmas de dioses y hombres del pasado quechua. El negro Molinari y Eliot son sus parientes refinados y lejanos. Yupanqui "puso en orden sus tierras", cantándolas. (*Las cruces, milongacación*).

FANTASMA DEL VIEJO ATA. "Los hombres son dioses muertos/de un templo ya derrumbado/ni sus sueños se salvaron/sólo una sombra ha quedado".

LUNA. Antiquísima obsesión pasada por Tucumán. "En algo nos parecemos, luna de la soledad/yo voy andando y andando que es mi modo de alumbrar". De Tucumán a París, pasando por el mundo. Más viajado que personaje de Wenders o Thérout. La conjunción del sol y la luna. El sol viene del norte y del incario; la lunática, carga luces tucu —santiagueñas, poéticas rituales— Li Tai Po, los chinos, Lugones & Borges, Bertolucci y Ginsberg, la suburbana de Cadícamo y Oriente.

La luna remite a dialécticas chinas. A los 13 años leía a Nietzsche, que aseguraba: "Occidente no está preparado para el budismo". Dormía sentado y con cuatro almohadas, como un asmático. "El indio, por si muere en el sueño, si se pasa para el otro lado, para poder entrar en la tinaja, donde se lo enterraba, tiene que estar sentado, porque sino tienen que quebrarlo para que entre en el hueco." La historia ("esa pesadilla de la que quiero despertarme", como dijo otro exiliado narrador) le quebró otra cosa: "tengo el índice de la mano derecha quebrado. Me pusieron arriba una máquina de escribir y se sentaban arriba, saltando. Buscaban deshacerme la mano derecha porque no se habían dado cuenta que, para tocar la guitarra, soy zurdo."... mas cuando salga la luna, cantaré, cantaré..."

WESTERN O SOUTHERN HERACLITIANO.

"... de poco vale un paisano/sin caballo y en Montiel.//De recuerdos y caminos/un horizonte abarqué/lejos se fueron mis ojos como rastreando el ayer./ Por eso pasé de largo/detenerme, ¿para qué?// Sin canto pasaba al río/¿Para qué lo iba a tener?// Ancho camino de fuga, callado tiene que ser." Entre Eastwood, Hernández (José), Obligado (Rafael) y el Oscuro de Efeso. (oír *Sin caballo y en Montiel*, milonga entrerriana).

PRODUCCION. Entre 1200 y 1300 canciones y una docena de libros, zambas, bagualas, gatos, chacareras, malambos, vidalás, estilos, milongas, canciones... El canto del viento y El payador perseguido, Chavero, como América, es un territorio a descubrir. Como Juan ele, Macedonio, Borges, Molinari y Gelman, un poeta ineludible del Sur. Las voces de la tribu.

CAMINOS/VIAJES. En tránsito continuo. "Yo voy andando y cantando, que es mi modo de alumbrar". El eje Tucumán-París. Hombre de a caballo. El arriero va.

PALABRAS & SILENCIOS. Sabiduría del decir con pocas palabras. Directo al corazón desde la experiencia vital sin tener que recurrir al diccionario. Ecos del cancionero español, el viento metafísico de exiliados hispanos en un quechua universal, cósmico y antiexótico. Estrofas cortitas escanciadas rítmicamente varían estribillos (o *ritornellos*) desenroscando —descubriendo— aseveraciones, negaciones, preguntas, paradojas en un espiral o chinchulín, en que los silencios, el bordoneo y las reflexiones iluminan la Noche como relámpagos. Tiempo, espera, memoria, olvido, caballo y pucho. El tiempo, obsesión de Proust, Poe y Le Pera. "Siento un dulzor amargo cuando me acuerdo... (...) ¿Qué mirarán sus ojos en estos tiempos...?" (*Recuerdos del Portezuelo*, 1946).

Buda a caballo.

Murió en París con aguacero. Un avatar más del lunático indio errante. H. R. Chavero es uno de nuestros 3 Budas sudacas. Los otros: Pichuco y el Viejo Ciego que murió en Ginebra luego de constatar que "Buenos Aires no existe más". Sabidurías que trajeron luz del dolor y la oscuridad eludiendo, no sin esfuerzo, las trampas del intelecto y el *ego*, esa ilusión. Llega el otoño en Buenos Aires, ese que músico Astor. Y seguirán cayéndose cosas, hojas, ruinas, modismos, pelos, muelas, publicaciones, versos. "Parezco mucho y soy poco,esperemos y espere-mos,/para cuando salga de pobre, vidita, y conversaremos..."♥

♦♦Rodrigo Tarruella es escritor y periodista. Colabora en *El amante/Cine*, *RAF* y en otras publicaciones. Prepara dos novelas.

LA BELLEZA DE LA FEALDAD

Un hombre es, ante todos, un rostro. El de Peter Lorre expresaba ansiedad, temor, duda, cobardía, emociones básicas. Actor original y único, conoció la Alemania Nazi en su viaje migratorio desde la Hungría natal hacia la fábrica de sueños del nuevo mundo: una vida que imita la historia del siglo.

Peter Lorre nació como Ladislav Löwenstein, en Rosenberg, Hungría, un 26 de junio de 1904. Luego de pasar su infancia en Rumania, emigra a Austria. Tuvo sus inicios como actor de teatro en la Viena de los '20, en **Fausto**, y, ya en Berlín, fue dirigido por Bertolt Brecht y Max Reinhardt, en obras como **Mecánicos en Ingolstadt**, **Un hombre es un hombre** y **Despertar de primavera**, por la cual Fritz Lang lo convocó para el film **M, el vampiro**. En 1933 huye de Alemania a causa de las victorias sucesivas de Hitler, junto al productor Sam Spiegel y Oskar Homolka. En 1934, Alfred Hitchcock lo llama para el *hitman* de **El hombre que sabía demasiado**, casándose en el transcurso con Celia Lvovsky, exitosa actriz de la época. Viajan juntos a Estados Unidos, donde Lorre trabajará en más de 50 films, de los que se destacan los dirigidos por John Huston y Roger Corman. Pueden mencionarse: **Las manos de Orlac**, **Extraño cargamento**, **El misterio del tercer piso**, el serial de Mr. Moto, **El halcón maltés**, **Casablanca**, **La ninfa constante**, **La máscara de Demetrio**, **Arsénico y encaje antiguo**, **Dedos macabros**, **La incitadora**, **La burla del diablo**, **Cuentos de terror**, **Crimen y castigo** y **El cuervo**. Lorre falleció el 24 de marzo de 1964.

◆ Peter Lorre es una de las criaturas más recordadas de Hollywood. Digo criatura porque él —o su "persona" en pantalla— fue, definitivamente, una creación de esa fábrica de personalidades; y digo recordado porque muchos han sido olvidados —algunos más famosos y algunos mucho mejores, o quizás debiera decir: más prolijos actores. Peter no era de ninguna manera un mal actor, es solo que lo que Hollywood hizo de él no le daba ninguna chance de ser tan bueno como sí se le permitía a muchos otros. Estaba fijado en un molde y, felizmente para él y para sus admiradores, se adaptaba a ese molde y a su vez ese molde se adaptaba a él. El molde era polifacético: siniestro, agudo, patético, angustiado, incierto, letárgico y también ingenioso, en el sentido perverso del término. Todo eso lo hizo irresistible, inolvidable. Se puede no recordar al protagonista de un film de Lorre, pero se recuerda a Peter —o algún pasaje en que las extravagancias de Peter superan a la trama y al resto del elenco.

Hacia el final de su carrera y de su vida asumía fuera del escenario su personalidad escénica y, tapándose la nariz, era capaz de hacer la mejor imitación de su propia y muy imitada voz. Podía mover hacia arriba o dejar en blanco sus famosos y agobiados ojos de ping-pong, ejecutando una broma que culminaba con la detención del rodaje, haciendo fracasar a todo el equipo y desconcertando al director y a sus camaradas actores. Estos últimos sabían que el lado formal de la actuación había finalizado, para él, hace tiempo y en muchos casos se alegraban porque sentían que era mejor un poco de sinsentido en el guión juicioso, tal como él proponía. Peter conocía perfectamente al guión, pero para que fuera efectiva la consabida burla se declaraba nulo y sumergido en una laguna, y nunca volvía a mencionarlo. Dejaba que los otros se atuvieran al texto, ¡él tomaba la historia y perfeccionaba la mayor parte de ella!

Peter era un hombre agradable, difícil de conocer en su intimidad, porque entre Peter y su verdadero yo —quienquiera que fuese— había una separación tan grande que su auténtica personalidad había caído en el olvido y hasta el propio Peter, o se había olvidado de sí mismo o había terminado por creerse la personalidad excéntrica y teatral que representaba ante el público y la mayoría de sus colegas. Cabría sospechar una timidez esencial, una necesidad de ocultarse con desesperación de la gente tanto como su personaje de la célebre **M** intentaba hacerlo de la ley. No es un rasgo extraño en los actores.

Peter, como dije de él en mi oración durante su funeral, se refería a todos los actores como "fabricantes de rostros". Realmente esto es verdad —Lawrence Olivier, con su afición por las narices falsas en el comienzo de su carrera y sus adoptadas inflexiones después, viene de inmediato a la mente. Nos sentimos seguros en nuestros disfraces, por más delgados y transparentes que puedan ser. Pero su necesidad de "rostro", de una "máscara", era quizás más obvia, porque su realidad física era única —nadie más se parecía a Peter o sonaba como él. Era la persona perfecta para las imitaciones y ellos lo usaron misericordiosamente. Era difícil agraviar o burlarse de un hombre tan adorable.

En resumen, yo diría que Peter fue una personalidad imponente —amante de la diversión, tan querible con su toque de "ansiedad", exasperadamente ingenuo respecto de su muy especial talento. Imagino que su fama lo volvió solitario, pero se hizo más y más solitario con la ida de los años y de sus amigos. También imagino que era un hombre y un actor con más capacidad que la que el "negocio" permitía. El "negocio" extrañará siempre a gente como él, porque era un original en una profesión que tiende a especializarse en copias♥

Este texto es el prólogo a **The films of Peter Lorre**, de S. Youngkin, J. Bigwood y R. Cabana. Traducción: Sergio Wolf

LAS HENDIJAS DE LA ANORMALIDAD

Sergio Wolf

◆ Un sistema solar, éso es Peter Lorre. Sistema solar que comprende tres planetas que, a su vez, alternándose, rotando, relevándose, cumplen la función de centros del sistema. Y esos tres centros —móviles, y por tanto intercambiables— de lo que podríamos llamar el sistema Lorre, no son sino la *apariencia*, la *conversión* y la *urgencia*. Hay un minucioso discurso de la *apariencia* que se ejecuta mediante la traición a que apelan, cíclicamente, sus personajes desdoblados. Sádicos por desesperación o ambiguos por vocación, ellos ostentan la anomalía como desvío, como un signo

que sólo revela el código mediante lo infinitesimal: el diente negro del falso denunciador de mediums Fenninger en *El rey del pánico*, el "gabán ambulante" que Hitchcock diera por toda definición del Beckert de *M*, la timidez huidiza que encubría furia persecutoria en *La máscara de Demetrio* o las tarjetas exhalando fragancia a gardenias por elusiva evidencia de la homosexualidad del Cairo de *El halcón maltés*. Un complejo dispositivo que no busca enfundar decepción por lo que el personaje no es, sino, más bien, abrir minúsculas zonas, hendidias para que el reverso sea una prolongación de lo que se exhibe, permitiendo que esa corriente subterránea y agazapada solamente espere su momento de manifestación, en un subtexto que orilla la desmesura.

Lorre es la pura autoconciencia de ese escamoteo y es por eso que deja pistas, huellas que refieren a la

construcción de ese estado de apariencia. Más allá de la gomina lustrosa y el frac de su Ugarte de *Casablanca* o de los ínfimos detalles que dejaba caer como monedas de un bolsillo deshilachado el West de *Tres desconocidos*, entreverándose con el profesor y Premio Nobel de *Hotel Berlin* o con el doctor Einstein de *Arsénico y encaje antiguo*, asoman el bisbiseo de su inglés de extranjero, cierta gestualidad del patibulario fingiendo una nobleza de espíritu que lo terminan por convertir en el holograma de un caballero. Es una apariencia que ironiza sobre su condición de apariencia, y que se expandió, a través de su trayectoria fílmica, demarcando un recorrido de variaciones e intensidades. Esa estilización del doblez, entonces, fue mutando su tono. El devenir quiso que en los '30 dotara de candor malsano a *M*, que en los '40 asestara burlas embebidas de cinismo a la "condición de duro" del Bogart de *El halcón maltés* y si en los '50 su *O'* Hara satirizaba al memorable Cairo como un emergente más de la tonalidad impuesta por John Huston a *La burla del diablo*, cuando lleguen los '60 y las adaptaciones que de Poe prodigara Roger Corman en *Cuentos de terror* y *El cuervo*, lo suyo estará anclado en el grotesco. Aquella *presencia* que había eclipsado a Bogart al coexistir con él en una misma escena, a base de furtivos cambios de entonación y miradas que laceraban el arquetipo, había sido suprimida, violentada por el trazo, tal lo que resulta de su Craven de *El cuervo*, un atacado batracio jugando a vestirse de Lutero.

El tópico de la *conversión*, en Lorre, deriva en simultaneidad en una práctica de límites borrados y contagios múltiples. Toda una tradición de leyendas y literaturas —de Petronio a Stevenson— queda aniquilada cuando el eje del "hombre que se transforma en bestia" cede lugar al "hombre que es tal y es bestia". Al revés que en *Jekyll y Hyde*, no hay fronteras que hagan nítidos los territorios, ni insinuaciones del pasaje de un estado a otro. Por eso sus personajes recaen, fatalmente, en la traición. El ejercicio de la traición no requiere dos sino una sola fisonomía, no pide rasgos que marquen la desaparición de uno para la aparición de otro. Este repliegue sobre sí mismo operó tanto en los films que se constituían en torno de sociedades criminales —como fueron *El halcón..*, *El rey..* o *La burla...*—, donde la mecánica de funcionamiento general auspiciaba una transitoriedad de sentimientos y acciones, como en aquellos en que su doble articulación era señalada y penada —tales sus criaturas de *M*, *El misterio del tercer piso* o *Las manos de Orlac* —bajo variadas formas de ajusticiamiento.

Quizás sea esta ausencia de conversión la que explique la falta de *make-up*. No necesitaba edificar una tipología por medio de una técnica distintiva del maquillaje, inversamente a ciertos asiduos como Bela Lugosi con la blancura de su *Drácula*, Lon Chaney con su aparato piliforme para su licántropo, o Christopher Lee con sus ojos sumergidos en sanguinidad. Delimitar no era un verbo apropiado. Tal vez también, del mismo modo, ésta sea la clave por la cual sus mayores afanes en el *make-up* estén ceñidos a sus incursiones más nítidas en lo genérico: el serial de Mr. Moto. Como Holmes, su Moto debía implementar todas las astucias imaginables en la combinación de disfraces para lograr que sus investigaciones puedan avanzar. La distinción, así, resulta obvia porque Lorre había cruzado de lado dos veces: una, trocando sus villanos por un héroe detectivesco que busca "la verdad"; la otra, por abandonar ese espacio de indiscernibilidad, de agónicamente laxa duplicidad a manos de una caracterización direccionalizada y tipológica en que el molde —según las medidas de otro serial con "buceador oriental": Charlie Chan— restringía las aristas más ominosas de sus seres de alma bidimensional. Todo esto hace que Lorre no sea más que un cuerpo punzado por la *urgencia*, un hombre en perpetuo movimiento, sin lugar, sin espacio de pertenencia. Las contrariedades o precariedades son su esencia por lo que las modalidades de solución serán los escapes (*M*), los tejidos sinuosos (*Casablanca*) o las coartadas (*El misterio del tercer piso*). Esa pasión por la ambigüedad no alcanza a convencer o detener hasta el fin a captores, víctimas o perseguidores, El cuerpo reclamará atención —sus frecuentes ataques: de sed, de hambre, de amor— y el cerebro deberá ingeniárselas para proporcionar las necesidades. Acechado por ese único recurso no renovable que es el tiempo, irá dejando grabadas en su físico las marcas de la premura, de ese permiso condicional que hizo de sus personajes los aliados de la sombra.♥

◆Sergio Wolf es crítico cinematográfico. Profesor de cine y televisión en el área de medios de ORT y CIEVYC. Próximamente se editará su libro *Cine argentino: la otra historia*.



Una obsesión

Desde su exilio forzoso a Hollywood, Peter Lorre soñaba con su retorno al cine europeo. Y el pretexto de la vuelta va a ser *Der Verlorene* (El perdido), que jamás se estrenó en salas argentinas. Realizada en 1951 bajo su tutela como director y coguionista, además de reservarse el papel principal, volcaba en ella sus obsesiones narrando el tormento del eminente médico Karl Rothe (Lorre) que, camuflado bajo el nombre de Neumeister (hombre nuevo) se ocupa de administrar inmunizaciones en un campo de gente perdida. Al reconocer allí a Hoesch —quien cumpliera labores como agente de la Gestapo— toda una estructura de flashbacks propicia una feroz insistencia de los recuerdos, en los que aparece superpuesta la traición de su entonces enamorada Inge. Falsas identidades, el tema del profesional acuciado por discapacidades físicas —la mano que le tiembla al operar— y su gran tema del doble plan, a la vez moral y sentimental, atravesaron el film. Como si le estuviera hablando a su autobiografía, Rothe se repetía a sí mismo: "Yo no olvidé nada".



HAY ALGO EN SUS OJOS

Entrevista a Nathan Pinzón
por Sergio Wolf



S.W.: ¿Qué rasgos del estilo de Peter Lorre determinaron su fascinación por los personajes que él corporizaba?

N.P.: Pensando en cómo introducirme en el medio cinematográfico, comencé a escribir críticas en el diario *Crítica*, donde conocí y trabajé con Roland, allá por 1938. En realidad, lo hacía para estar con gente de cine y pedir trabajo como actor, pero lo cierto es que esa actividad me hacía ver 2 o 3 films por día. En esa época, pensaba todo el tiempo en cómo no pasar desapercibido en cine. Y llegué a la conclusión que había dos maneras: una, es hacer de galán, amoroso, encantador; y la otra, es hacer de un hombre tremendamente odiable. Yo opté por ser odiado. Ahí es donde se produce la conexión con Peter Lorre, que para mí fue un héroe. Claro que hay una trampa, porque sus personajes, en verdad, son muy simpáticos. Si se observa toda la trayectoria de Lorre, él jamás hacía un tipo repulsivo. Sus costumbres o hábitos sí eran repulsivos, pero no se trataba de una repulsión grosera. Mostraba una gran intensidad y verdad en su interpretación. Hay algo en sus ojos que te arrastra. Cuando hice mi primer escena con Arturo de Córdova en *Pasaporte a Río*, de Tinayre, Arturo me dijo: "Nathán, cuando vos salís de una escena para ir a otra, mirá bien hacia dónde te dirigís y después recién encamináte. Vos, con los ojos, le marcás la dirección al espectador". Y Peter Lorre era alguien que movía al espectador con los ojos. Fijáte en sus escenas en *Casablanca*. Yo quería copiar esa magia.

S.W.: Lorre implica la fascinación del Mal. Sin embargo, hay notorias diferencias con otros actores que fueron villanos arquetípicos, como Richard Widmark, o con ciertos trabajos de Lee Marvin o Mitchum.

N.P.: Es que el arte de Peter Lorre es hacer de villano con cara de bueno: una especie de ángel demoníaco. En él había algo que se arrastraba y eso era lo que "enganchaba" y que estaba en su forma de moverse, de hablar y de mirar. Y el público participaba de su juego... Una vez, rodando una película con Elisa Christian Galvé en Mendoza, *Embrujo en cerros blancos*, tuvimos día libre y fuimos a un cine a ver *El Conde de Montecristo*. Y nos reímos muchos cuando, en una escena, alguien levantaba la tapa de la bodega y aparecía apenas mi cara. Y uno que estaba ahí dijo: "Ahí está el hijo de puta". Cuando conquistás eso, ya, antes de empezar, tenés todo a tu favor. Lorre lograba eso.

S.W.: En un famoso libro sobre Hitchcock, Rohmer y Chabrol sostenían que uno de los grandes aportes del director había sido el de presentar al malvado que hacía Lorre, en "Agente secreto", como alguien elegante, distinguido, amable y seductor. El malvado prácticamente fusionado con el artista...

N.P.: Lo que ocurre es que Lorre no era un "personaje", como podía ser Humphrey Bogart o el mismo Widmark. En eso interviene su técnica de actuación. Porque si lo analizás, tenés: caminando, es

resbaladizo, como una víbora, se desliza y nunca pisa con firmeza; la vestimenta, es correctísima, nunca lo vas a ver vestido de pordiosero; el tono de la cara, es siempre brillante; los ojos, son como los de un chico inquieto; y su voz era ligeramente aflautada, haciendo, además, un leve suspiro antes de hablar, aspirando un poco el aire. Y acá me detengo, porque ésa no era su voz original, sino un tono más arriba y "cantando" un poco. Esto lo pude comprobar porque, estando una vuelta en Nueva York, me lo encontré en un bar, de pura casualidad, tomando jugo de tomate y avena con leche. Y cuando se enteró que yo había hecho en Argentina la versión de *M, el vampiro negro*, me abrazó y nos sentamos a conversar.

S.W.: Para su versión de "M", llamada aquí "El vampiro negro", ¿qué elementos tomó de Peter Lorre?

N.P.: Eso que yo llamo el "gran sentido del humor dramático", esa trampa de lograr que me crean atrapándolos. En realidad, la idea de hacer una versión argentina de *M* se conectó con un incidente de mi infancia, teniendo yo diez años. Yo había llevado a mi hermanita al cine Roca, una tarde de domingo, y al lado, se nos sentó un señor muy bien vestido, simpático y muy educado que en el intervalo nos compró chokolatines. Al volver a apagarse las luces, me dice mi hermanita: "Este señor me está tocando la cara". Entonces cambié de lugar con ella y, al segundo, me empezó a tocar a mí. Y empecé a gritar hasta que lo agarraron los acomodadores. A mí, me quedó grabado ese señor correcto, sin aspecto de delincuente, que buscaba chicos para pervertirlos. Eso que sucedió volvió a mí cuando la idea de adaptar *M* aquí. Mi personaje era tan tímido con las mujeres que viola a niñas de 4 o 5 años porque son las únicas que puede dominar y seducir. Y al final, yo conseguía, en el momento en que lo condenaban a la horca, que, en todas las salas donde la ví, se levantara un murmullo en la platea, como si dijieran "pobre tipo". Ahí se veía la trampa de Lorre de la cual yo hablaba antes.

1) En realidad, el personaje de *M* fue tomado, después de la versión que dirigió Román Viñoly Barreto con Nathán Pinzón, desdoblado en otras dos películas, ambas realizadas por Carlos Hugo Christensen en 1952. El "silbido" del Hans Beckert que hizo Lorre corrió por cuenta de Roberto Escalada en *No abras nunca esa puerta* y los caramelos que Lorre le ofrecía a las niñas se convirtieron en las manzanas que les daba Homero Cárpena en *Si muero antes de despertar*, papel que, previamente a que lo tomara Cárpena le fue ofrecido a Nathán Pinzón y éste rechazó, (Nota del E).

Nathan Pinzón ha actuado en más de cien películas. Entre otras, en *El Conde de Montecristo*, *Captura recomendada* y *El vampiro negro*.

• De Peter Lorre se pueden conseguir en video *M, el vampiro*, *El hombre que sabía demasiado*, *Agente secreto*, *El halcón maltés*, *Casablanca*, *Pasaje a Marsella*, *Arsénico y encaje antiguo*, *La burla del diablo*, *20.000 leguas de viaje submarino*, *La vuelta al mundo en 80 días*, *Muñeca de seda*, *Cuentos de terror* y *El cuervo*.

PLAZA GÜEMES UN NOMBRE DEBAJO DE OTRO NOMBRE

Horacio González

a Néstor Perlongher, in memoriam

1 Todos los asuntos municipales son grandes cuestiones estatales encubiertas. Son las ciudades y no los Estados las que juegan con la hipótesis de la eternidad utópica. Se graban nombres en materiales perdurables mientras que las luchas por el Estado usa la efímera añichística o la imagen volátil. Los materiales que fijan la gloria y la muerte, que provienen del reino mineral, están reservados al ámbito urbano. El naturaliza la historia. La memoria social sólo perdura dando nombres a los lugares, pero ocurre que éstos tienen abierta la historia de sus usos. El lugar siempre tiene futuro. El nombre siempre viene concluido, cerrado. Las ciudades son cementerios, no de cuerpos sino de nombres.

Canning fue un hombre, en una ciudad. Lejos, en otra ciudad, fue el nombre de una calle. Quitado ahora el nombre de la calle, permanece en algunos comercios localizados en ella que lo habían adoptado. "Canning 310, sábanas, manteles". Un nombre es una piel desollada que va pasando, manoseado, de la naturaleza a las personas, de los objetos a las acciones, de los verbos a las cosas, de la historia al nomenclador de lugares, de la toponimia municipal a la marca registrada de un pantalón. Desmintiendo las teorías miméticas y sacralizantes, el nombre se dispersa a través de una rotación incesante, de las cosas a los objetos y viceversa. Y cuando se cumple su ciclo, puede convertirse en una vacía señal. Scalabrini Ortiz, el tribuno nacionalista de los años '40, hubo de quedar listo para actuar en la necrópolis ciudadana de los nombres en reemplazo de Canning, el remoto primer ministro al que combatía con la distancia del tiempo y el espacio. Es el triunfo de Hermógenes contra Cratilo; el nombre no es arquetipo de la cosa, sino un naipe suelto que tapa a otro. El conflicto en el cielo de la historia es transformado por el usuario de una entreverada convivencia. Incluso, el nombre fresco intimida; no está presente la petrificación del uso que asegure la indiferente neutralidad de una calle. Una oscura dominación con reminiscencia zoológica, Cangallo, sigue acechando debajo del posterior ascenso con que esa calle fue llevada al generalato.

Al revés procedía Perlongher. Con Parque Lezama, uno de los nombres metafóricos de la patria transmitida en Museo, se le ocurre plantearle la disoluta vecindad de Lezama, vocablo de intensidad mayor que evoca el uso animista y paradisiaco de la lengua castellana. Ocurrencia tal nos pone frente al dilema básico de los nombres implantados sobre lugares públicos. A pocas cuadras de la mencionada Scalabrini Ortiz —que los hostiles comerciantes ya resumen "S. Ortiz"— está la Avenida Coronel Díaz. Involuntario y severo ejemplo de la fusión del ejército con la ciudad. Historiadores municipales dicen que no es posible saber a qué Coronel Díaz se hace referencia, pues en la épica nacional hay por lo menos cinco de ellos. Esta situación introduce un hábito de advertencias: un peligro asoma y puede destruir la grácil ecuación "una calle, un nombre". Atendible para denominaciones improvisadas y pseudo-bucólicas como Calandrias, Ombúes o Rastreadores, la gramática de la urbe rechaza que un nombre sea todos los nombres. Perito Moreno no arrastra consigo a todos los peritos, sino a uno solo, ni Sargento Cabral a todos los sargentos. Por la oscura compuerta de un genérico Coronel Díaz cuyo referente se ha disipado en la

abundancia o en el olvido, queda al desnudo lo que hay en un nombre... Nada. Si desaparece el individuo singular, la ciudad se vuelve corporativa para quedar a merced de las artes y oficios. Todos descubrirían de esa forma oblicua y municipal que no había valido la pena haber luchado tanto y batir al enemigo.

Pero el destino del nombre es perder a la cosa, para permitir su etérea continuidad como metáfora, asociación libre o mera pronunciación deformada. El barrio de Palermo, tal como lo recuerda Borges en Evaristo Carriego, es un débito de tres siglos con un tal Domínguez o Doménico, un siciliano de Palermo, que agregó el nombre de su ciudad a su apellido. Así, esos vagos terrenos anegadizos a espaldas de la patria —la expresión es de Borges— adquirían el nombre que una partícula lingüística volátil implantaba como polen de ultramar, pasando de una ciudad a otra a través de un mediador que podía ser el todo y también el uno. Angel Rosemblat indicaba que el nombre de Argentina —nombre adecuado a las tierras poseedoras de mineral de plata —había sido usado por la actual ciudad de Estrasburgo, también minera. El nombre quedó vacante hasta que ciertos frailes dominicanos lo sacaron de su manual de latinazgos para territorializarlo nuevamente. Palermo: nostalgia de otro lugar. Argentina: poética de las economías extractivas.

2 En el obituario que todo nombre escribe sobre sus usos antepasados, Palermo puede reaparecer para contener una mitología turfística o una sinédoque del federalismo rosista. Y es allí mismo, en Palermo, donde está la plaza que anunciamos como objeto de nuestro breve desvelo. Plaza Güemes, Plaza Freud. La lengua informal de un conjunto de personas suele mencionar la plaza de nombre patrio con el nombre extraño de la patria del inconsciente. Espectáculo contrastante que no es novedoso ni escaso cuando una función notoria y adquirida se apodera —inesperada— de ciertos sitios. Villa Cariño supo llamarse en código travieso un lugar denso y arbolado del barrio de Palermo. La densidad de un uso —en este caso, el apacible estacionamiento de automóviles bajo el paciente sigilo de los árboles— puede torcer el destino apático de la nomenclatura.

Villa Freud, Plaza Freud, es una ciudad imaginaria, lazo cómplice que no tiene estado onírico ni dimensión arcaica. Es un susurro o un momento del lenguaje que ata a las personas para un acuerdo momentáneo, displicente y endogámico.

Ningún nombre se concede fácilmente en la delicia de su propia gratuidad. Quien quiere pronunciar el de Freud para ciertas áreas urbanas, debe saber que colabora con una cadena que se rompe a diario y otra vez aflora sin cesar. La ironía afloja una conversación de sus deberes literales y habitar una ciudad que postula la absurda sobrecarga de su propio nombre, ayuda a tolerar el modo en que los sujetos se exponen o evidencian.

El viejo prócer Güemes, definitivamente sellado, no tiene porqué entrometerse con los destinos personales, culturales o profesionales de nadie. Es eterno, pétreo e imparcial. Forma elemental de lo patrio y urbano. Infinitamente disponible, se extiende a una calle, un sanatorio y alguna tintorería. Que los bares de los alrededores de la facultad de Filosofía y Letras —la antigua fábrica de cigarrillos Particulares— se llamen Sócrates y Platón deja el ánimo abierto a la ausencia de contrastes, al panorama homogéneo y refrendativo, poco atractivo. Una fábrica de Universales. En cambio, el germen verdadero de un choque galante de mundos dispares, se establece en la confitería San Martín, a tres cuadras de la frontera Güemes. Por las tardes suelen verse allí varios libros de los Seminarios de Lacan abiertos sobre las mesas, oponiéndose así el "Padre de la Patria" al "Padre del Inconsciente Estructurado como Lenguaje". Esta oposición es el contraste insinuante entre la hagiografía de las instituciones y lo que en realidad se hace en su interior, sin ignorar, desde luego, que en la mencionada confitería, las habituales señoras que se dan su tiempo para la paqueta ilusión de una merienda atemporal, están más próximas de la máxima sanmartiniana que de la ley moral que estudia Lacan. Por lo demás, en la Ética Lacan habla de San Martín... desde luego, se trata no del santo de la espada sino del que comparte su manto con el mendigo desnudo.

3 A los bares de Plaza Güemes, en tanto, no se los nomina con señales de la serie patriótica argentina. Se acude a una literalidad que está a la mano, no sin riesgo de perder divinos contrastes, que por fuerza aparecerán de otro modo. El viandante recordará que dos de esos bares se llaman Café Freud y Pizzería Jung. Cierta día desapareció el primero (¿quiebra? ¿sucesión? ¿fin de la sociedad? ¿la marquilla comercial no fue incluida en el traspaso?) y ahora solo queda Jung con su pizza. El pensador del remotísimo lago Küsnacht ya no puede arrastrar su sorda polémica con el habitante de Bergasse 19, calle portefa de por medio.

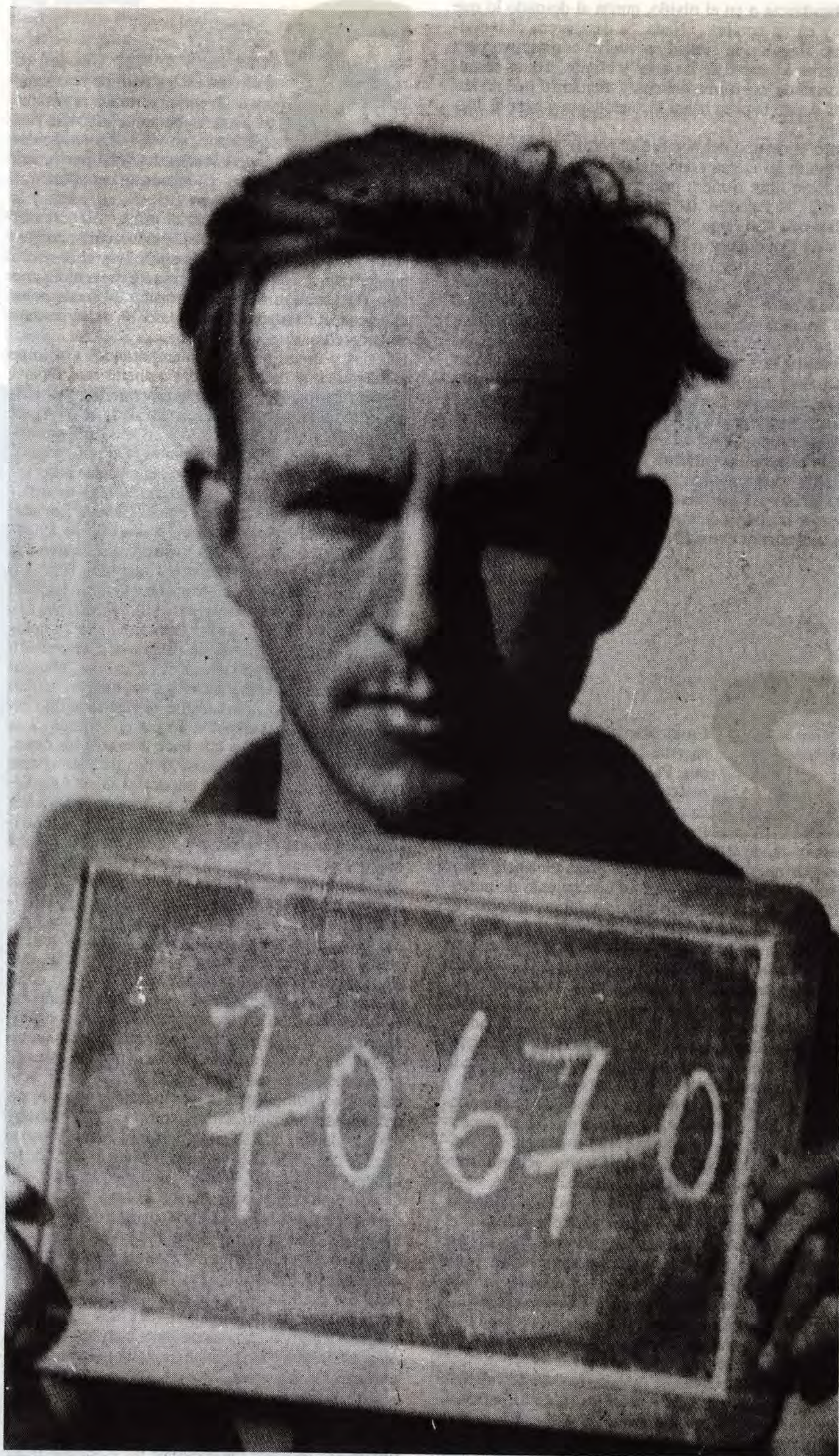
Güemes y Freud no son contemporáneos y solo se asemejan en la barba, de todas maneras más hirsuta en el primero, si se pueden interpretar bien las iconografías anteriores a la invención de la foto. Aquel es un general criollo a caballo y en su lejana provincia de Salta hay ahora lacanianos. Que un general sobrevuele un panorama donde las ciencias o las artes se adueñen del clima diario, no es algo desacostumbrado para quien conoce que el General Lavalle, trasmutado en Lavalle a secas, es la calle de los cines. Olvidado su grado y su tragedia, que alguna vez fue filmada, debe convivir con Humphrey Bogart o Isabel Sarli, sin duda, en otro plano. Pero no lejos de allí, Lavalle es vengado, si podemos expresarnos así, por otro general, el General Paz, que le da su nombre a un cine en el barrio de Belgrano, éste también allí general sin grado. Pero el culto Paz, general manco y apreciable memorialista, invierte en verdad la serie nominativa, que Lavalle, al cual se le dijo espada sin cabeza, finalmente acepta con arreglo a la norma universal onírica que hace llamar, a los cines, *Metropol*, *Metropolitan*, *Atlas* o *Electric*, sin contar con el severo homenaje que implica el *Select Lavalle*. Pero dijimos que los nombres se desvanecen, ya sea en otro objeto o cosa que plásticamente los admite o en la resignada aceptación de otra capa lingüística que podrá luego llamar la atención al etimologista. Así, Edipo es *Pié Hinchado*, demostrando que un hombre puede ser un destino y una teoría, si la etimología —el inconsciente del idioma— lo acompaña en esa inteligencia. La apostura de un rey resulta tan disipada si la imaginamos junto a la insólita raíz explicativa del pié-hinchado, como fatal pero comprensible nos parece el absurdo que lleva a equiparar la muzzarella con las grandes reflexiones del espíritu. Pizza Jung, nuevamente, para señalar en la juntura tolerable pero levemente incómoda, que estamos precisamente en una plaza. Una plaza, es decir, acumulación y convivencia de pompas del estilo con sus desmentidas idiomáticas que solo la turbia etimología nos da. En ella se superponen el nombre patrio con los otros nombres rústicos o irónicos que lo deniegan.

Con perspicacia, Oscar Masotta llamó la atención sobre la inconveniencia en el psicoanálisis de las metáforas "del que se larga a andar". Metáforas de iluminación, del camino revelado que suavizan el contenido del término agresión. Auxiliado, véase bien, por la etimología, Masotta observa que la palabra alemana *agression* remonta del latín *aggredi* —dirigirse a alguien para atacarlo—, a su vez derivada de *gradi*, andar. Otras palabras de la misma familia son ingresar, congreso, egresar y progresista, lo que acaba suavizando el vocablo. Masotta quería situar el psicoanálisis allí donde se pudiese romper este enlace de la palabra con su terminología dulcificada y finalmente decir que la agresión no es simplemente echarse a andar.

No queremos abusar de las ventajas de un argumento de último momento, pero por esa y muchas razones más, ¿no parece Freud el nombre más apropiado para una plaza y no para una carretera? O mejor dicho, ¿el inconsciente de una plaza ya ocupada por un caudillo patrio del lejano siglo XIX? Freud yace allí donde se puede moderar el influjo de las metáforas del caminante, que corresponde a obtener un resultado verdadero que puede no hallarse incluido en el punto de partida.

Freud solo puede ser nombre de escuelas, bibliotecas y emplazamientos. Güemes, su anfitrión gauchesco, no ha mostrado preferencias en este punto. Prócer sin polémicas ni relecturas evidentes, descansa indiferente de querellas en su filón de aristócrata rural hispano criollo, vestido de húsar vienés.♥

♦♦Horacio González es ensayista y filósofo. Profesor de la Universidad de Buenos Aires. Miembro del grupo editor de la revista *El Ojo Mochó* y autor de *La ética picaresca* y de *La realidad satírica*. 12 hipótesis sobre Página/ 12.



SIN HELENE

Archivo Histórico de Revistas **TEORIA Y**

TRAGEDIA EN LOUIS ALTHUSSER

Tomás Abraham

◆ "Estrangulé a mi mujer, que era todo para mí." Esta frase de su autobiografía es la que Luis Althusser quiere explicar. Mata a su mujer el 9 de noviembre de 1980, la justicia aplica la ley que exime a los insanos de un proceso judicial. Althusser goza del único derecho que le queda, el de no ser sometido a un juicio, y desde ese momento queda excluido de las restantes facultades que le son reconocidas a los humanos. Está enterrado en vida. "Es bajo la piedra sepulcral del 'no lugar', del silencio y de la muerte que he debido aprender a vivir y a sobrevivir." Althusser deja de ser un personaje público, mejor dicho, deja de ser una persona pública. Lo que diga, escriba, haga, ya no tiene peso comunitario. Ha perdido sus derechos civiles. Es un ente vivo bajo la tutela del Estado. ¿Hasta cuándo? No se sabe. No hay cura para su caso, tan sólo y con suerte, dudosas mejorías. El porvenir no le pertenece. Althusser es un ejemplo de la **Historia de la locura** de Michel Foucault. Es un ser *sin obra*, el no lugar civil al que se lo confina no le permite ser autor de nada. Por eso su libro autobiográfico **El Porvenir es largo** es una resurrección, una explicación pública como posesión de sí mismo en su duelo y en su vida.

¿Cómo explicar lo inexplicable? Nadie supo lo que pasó aquella mañana en el departamento de Althusser. Althusser no intenta, en realidad, ofrecer esa explicación. El crimen es parte de lo que llama su 'confusión mental'. Quiere saber lo que pasó en su vida, por qué llegó a ser lo que fue. Quiere entender antes de morir, alguna de las claves de su terror, y recorre los caminos clásicos. Primero, el complejo de Edipo, sus padres.

Un padre grande y fuerte, aficionado a las armas, hombre sensual, gustador de vinos, bifes jugosos y bellas mujeres. Un macho patriarca que pocas veces le habla.

Una madre mártir a la que Luis redimía de algunos de sus trabajos de limpieza. Se sentía una ayudanta doméstica de su madre. Luis nació por la muerte de su tío. Su madre estaba destinada a su tío Luis, egresado de *l'École Normale* de letras, a quien amaba. Murió en la primera guerra, y su hermano se presentó como sustituto y delegado del primer compromiso. Su madre aceptó, pero jamás olvidó su primer amor, y para reforzar el recuerdo, bautizó con su nombre a su primer hijo, el nuevo Luis, futuro egresado de *l'École Normale*, en filosofía. "Mi madre amaba al muerto que hay en mí; traté de satisfacer los deseos de mi madre, seducirla: sensatez, pureza, virtud, intelecto puro, desencarnación, éxito escolar, una carrera literaria como mi tío", dice Althusser.

Tenía una hermana que anuló su apellido paterno; su madre, una vez muerto su padre, hizo lo mismo. Odiaban el vocablo Althusser. Althusser recurre a uno de sus términos teóricos para resumir su ambiente natal: "la familia es el más terrible, el más horripilante de los Aparatos de Estado". Y evoca algunas de sus propuestas teóricas cuando dice que de las heridas narcisistas que sufrió la humanidad, las que infligieron Galileo, Darwin y Freud, la herida más grande resultará del desenmascaramiento de la verdadera función de la familia.

La madre de Althusser, 'de hermosos y asquerosos senos', era fóbica: tenía miedo de llegar tarde, de no tener dinero, de las corrientes de aire, de los microbios, de las multitudes, de los vecinos y de los accidentes. Del sexo, del robo y de las violaciones. Quizás de ahí derive una de las obsesiones que se atribuye Althusser: su obsesión por acumular y guardar reservas. Reservas de comida, convertida muchas veces en podredumbre. Así pasaba con los bizcochos, los chocolates, el azúcar. Guardar zapatos de los que tenía cientos de pares. Reservas de dinero, con la tranquilidad de que es el único bien que no se pudre, y, reservas de mujeres.

¿Qué pasaría si su mujer Helene un día lo abandonara? ¿O si se muriera?

A los treinta años da su primer beso, es a Helene. Pocos días después hacen el amor. Y no mucho después Althusser es internado con un diagnóstico de 'demencia precoz', que algunos hoy llaman esquizofrenia. Es el doctor Mâle (macho en francés) quien firma el parte. Numerosos electroshocks aplicados por un personaje a quien los internos apodaban Stalin, lo rehabilitan. Desde 1947, Althusser tendrá quince depresiones, y probablemente otras tantas internaciones.

Sus médicos hablaban de falsas depresiones o falsas melancolías. Cada vez que se sentía amenazado, que la angustia lo acosaba, padecía una depresión aguda y lo internaban. Se consideraba protegido en el hospital: enfermeros, médicos, visitas, amigos, su mujer, el mundo estaba a su disposición. Nada se le podía exigir, todo podía pedir. Es lo que llama sus depresiones regresivas.

Al salir se sentía extremadamente bien, demasiado bien. Trabajaba una enormidad, sus proyectos no tenían fin, se enamoraba de una nueva 'la mujer de mi vida', estimulaba a todos y se sentía muy motivado. Siempre estaba eufórico. Es lo que Althusser llama su estado hipomaniaco, previo a las nuevas depresiones.

Helene tenía ocho años más que él, de treinta cuando la conoció. Cuando hablaron por primera vez, Helene le tomó la mano y "se apoderó de mí el deseo y la exaltación de salvarla y ayudarla a vivir". Hasta 1939 había sido una importante militante del Partido Comunista, luego el partido no quiso saber nada más de ella. Althusser nunca supo por qué, a pesar de todas las infamias que a menudo tuvo que escuchar. Helene le transmitió su pasión por la clase obrera, pero, además, como ocurre con todo amor: un mundo. Para él, que se sentía desprovisto y cobarde, Helene le regaló un mundo de solidaridad y de lucha, de acción realizada según los grandes principios fraternos, un mundo de coraje. Pero Helene se veía a sí misma como un animalito feo, negro, arisco y violento. Un bicho. Apreciación con la que muchos allegados coincidían. Hasta el Padre Breton, amigo de Althusser, recuerda que cuando la conoció la vio como una hormiga.

Pero Althusser estaba fascinado con el rostro de Helene, con sus cambios tan absolutos, con su capacidad de pasar de un instante al otro de la abertura más total a la cerrazón hermética, mural. 'Estaba encandilado y desconcertado'. Pequeña, de pelo moteado y nariz aguileña, su semblante judío 'se reconocía a cien metros'. Era su heroína, su ideal. Querida por su padre a quien también amaba, tuvo que suministrarle la última dosis de morfina para aliviarlo de su cáncer. Meses después debió hacer lo mismo con su madre, que la detestaba. Esta doble muerte ocurrió a los trece años. Helene llamaba a Luis, le rogaba que le hablara, que le dijera algo que la sacara de su pesadilla, de su certeza de ser una mala mujer, de no merecer ser querida. Sin embargo, nadie —dice Althusser—, puede responder a la demanda de angustia. ¡Dime algo!, cuando este pedido no quiere decir otra cosa que ¡dame todo! ¡hazme el don de existir! El mundo de la ambivalencia que define con su sello al deseo inconsciente no permite deslindar al deseo del rechazo. "A mi voluntad impotente de amar respondía el rechazo (deseo) obstinado, empecinado, violento, de no ser querida, de ser una mala mujer." La ansiedad de Helene por existir verdaderamente en la mirada de Luis, de no ser algo más que una ocasión, de su temor de ser insuficiente para constituir su integridad, respondía Luis con su necesidad de lograr la aprobación de Helene para que tuviera sus variadas aventuras eróticas. Ella deseaba no saber, no se interponía en la libertad de Luis, pero no quería enterarse. Pero Althusser insistía, necesitaba presentarle sus mujeres para que ella diera su opinión; "mi necesidad de otras mujeres, de un suplemento erótico a lo que ella no podía darme: un joven cuerpo no sufriente, y el sueño que perseguía, la de poder desear el cuerpo de una simple mujer deseable, con la aprobación de mi madre/padre, de Helene".

Luis Althusser quizás haya sido uno de los filósofos más importantes de los años sesenta, década rica en filosofía. Muchos lo despreciaron, muchos más lo desprecian hoy. No faltaron quienes se divirtieron con su tragedia, asociando marxismo y paranoia. Pero faltan sobre todo quienes tengan su talento para leer un texto como él lo hacía. Inventó un nuevo modo para desentrañar las trampas filosóficas. El lenguaje filosófico era para él una lengua hábil en idear coartadas, en 'camelear' en nombre de los más altos valores del espíritu. Pero lo más difícil era mostrar los mecanismos del truco ideológico, exhibir las razones de la sospecha teórica. Y esto provocó una revolución en el marxismo. Porque Althusser no hacía la directa remisión de la filosofía a sus condicionamientos de clase, ni aplicaba las clásicas recetas de los determinismos causales. Barría con los maniqueísmos. Su tarea era mostrar la sintaxis de la lengua filosófica, las particulares piruetas de los 'juegos' discursivos, sus desplazamientos, sus fugas hacia adelante, sus pseudopreguntas, su inevitable circularidad. Esta lectura, que él llamó sintomal, nos dio un nuevo Rousseau y un nuevo Hegel.

Althusser nos cuenta en sus memorias la génesis de este talento filosófico. Tenía una intuición y una capacidad de conexión que le permitía reconstituir un pensamiento a partir de algunas fórmulas de un autor. Esta capacidad era ilusoria, recuerda Althusser. Pero no del todo. Cuando lo vi por primera vez, en la clase inaugural de su *Curso de filosofía para científicos*, desarrolló una visión de la filosofía en la que la distinguía fundamentalmente de las ciencias, la filosofía —decía— no tenía objetos teóricos del modo en que las ciencias los tenían. Por eso tam-

co nos daba el mismo tipo de conocimiento. La distinción filosófica residía en su cualidad de oposición teórica. Procede por contraste y demarcación. Althusser aportaba una nueva perspectiva para el enunciado de la función crítica de la filosofía. Y era posible que esta posición teórica derivara de un talento previo que le permitía reconstituir el pensamiento de un autor a partir de los autores a los que se oponía. Tenía una intuición bastante viva de la coyuntura y de sus efectos, que también teorizaría más tarde. Es en el seno de una coyuntura teórica determinada —sostenía— que pueden apreciarse las oposiciones y las conexiones filosóficas. "Construí un sistema filosófico carente de objetos, compuesto por dispositivos polémicos y prácticos, sobre el modelo del pensamiento político que trabajaba en ese momento." Una concepción práctica y polémica de la filosofía.

Pero Althusser hace un particular *racconto*. Quiere confesarse, desnudarse. Su autobiografía no es una disertación filosófica. Nos quiere mostrar la índole de su propia trampa. La vertiente de su seducción, de su estilo. Esta no provenía de su erudición, incompleta, insolentemente insuficiente, de su cultura filosófica irrisoria, de su conocimiento precario de Marx, del que sólo había leído los manuscritos de juventud y el tomo I del *Capital*, de su conocimiento de la historia de la filosofía detenido en Descartes, muy poco de Kant y algo de los filósofos políticos del siglo XVII. Además de un poco de Spinoza. Precariedad que lo atormentaba, en especial al editarse el libro *Leer El Capital*. La depresión que tuvo, aterrorizado por ser expuesto en su desnudez, que su fragilidad fuera vista a la luz de la opinión pública, de que vieran que era un ser compuesto de engaños, imposturas, artificios... Althusser detalla con precisión el mundo de su ignorancia.

Por eso su seducción no derivaba de su saber sino del modo en que lo transmitía. De la cualidad que se desprendía de su pluma. Rigor y claridad, lo que Althusser llama *maîtrise*, el modo en que se manifiesta lo que también nombra como *la función del padre en la teoría*. Autoridad y habilidad, exhibición del dominio de las situaciones, del control absoluto del terreno que se pisa. Frases breves y sustantivas, no hace falta alharaca cuando se está en posesión de su objeto. Proposiciones en las que abundan las fórmulas, el concepto en tono de sentencia, la teoría en función de dogma. Y la tranquilidad del lector de que por lo menos alguien sabe todo. Porque es al todo —señala Althusser— que se dirige el filósofo. "Fui un filósofo claro que se pretendía riguroso. Mis lectores apreciaban el dominio que lograba de mi lengua, que dominaba y controlaba sus aspectos patéticos." La claridad aparece como un modo del poder teórico. No es otra la pretensión clásica de la filosofía, desde Platón, Descartes —enumera Althusser— pasando por Kant, Hegel, hasta Heidegger, la de abarcar todo de una sola mirada, de un solo vistazo (*sunoptikos*). El poder gráfico del pensador certero.

Y solitario, a cada filósofo le corresponde su todo, y ejerce su soledad frente a él. Los heroicos retiros en frías habitaciones de Descartes, en los burgos perdidos de Kant, Wittgenstein en bosques pelados, Kierkegaard en sus anonimatos y renunciaciones... y el mío, agrega Althusser, en mi habitación cubierta de papeles.

Esta soledad no necesita del consenso porque su propósito es la innovación. No se cobija en la tradición. Desde este retiro se remueven los cimientos y se dan vuelta las raíces. De ahí —piensa Althusser— proviene la necesidad de marcar el lenguaje de su discurso con lo abrupto, las rupturas, el corte,

la conceptualización tajante de un estilo acusado de dogmático. 'Hacia uso de un lenguaje de la verdad'. Su maestría consistía en la conjunción de lo claro con lo abrupto.

Hay dos filósofos que le son vitales. Spinoza y su *Tratado teológico-político*. Cuando Althusser comenzó su curso de filosofía para científicos, centró su clase inaugural sobre las teorías del reciente Premio Nobel de biología Jacques Monod. Recuerdo que explicaba con palabras y con gráficos que Monod era el ejemplo de la filosofía espontánea de los científicos, espontaneidad construida por la memoria cultural y desconocida por su portavoz. La práctica científica de Monod, su visión de los alcances de las teorías biológicas no estaban lejos de las teorizaciones cosmomísticas de Teilhard de Chardin. Existía un hiato, un defasaje, entre el modo efectivo de su práctica científica y su justificación filosófica. ¿Cómo explicar esta anomalía interpretativa? ¿Por qué la teoría científica, sus límites, su objeto, su método, no se grababan en la mente del científico siguiendo a su efectivo armado conceptual? Althusser, a través de la figura de la filosofía espontánea de los científicos, intentaba problematizar la opacidad de la ideología. Los hombres —siguiendo a Marx— no tenían una visión translúcida de las condiciones de su existencia. Pero Althusser no hablaba de falsa conciencia como lo indicaban las tendencias teóricas de aquel tiempo. Le interesaba pensar a la ideología como una materialidad institucional, su función en los aparatos de Estado, su incidencia real sin la presuposición de una conciencia. El modo en que lo social y lo cultural —después de Marx, Nietzsche y Freud— se inscriben en los individuos, no solo pasa por la conciencia ni por la distancia reflexiva que implica. Por el contrario, los mecanismos inconscientes y la domesticación de los cuerpos son los ámbitos en los que se diagraman las representaciones mentales, las políticas del alma y la educación del espíritu. El pensamiento de Spinoza le sugirió esta idea de la opacidad de las ideologías. La teoría de los profetas que suben a la montaña y escuchan la voz de Dios. En realidad, no son palabras las que les llegan, son ruidos, truenos, estampidos, bramidos, rayos, un caos en el que se escuchan algunas palabras que en la mezcolanza no se alcanzan a entender. Lo extraordinario —dice Althusser— es que es el pueblo el que ha de traducir ese caos a los profetas sordos y ciegos. En el pueblo reside el desciframiento del mensaje divino. Pero hubo profetas que no sólo no entendieron el mensaje divino sino que tampoco entendieron el mensaje del pueblo, es el caso del profeta Daniel. Los amos del saber, los delegados de la palabra divina, trastabilan en la oscuridad. La ideología puede ser opaca a sus autorizados portavoces. De Spinoza admira también la relación que hace entre la ideología religiosa del pueblo judío y su existencia material en los templos, en la función sacerdotal, en los rituales sacrificiales. Nuevamente las condiciones materiales de la existencia de las ideologías. Pero lo que más le conmovió en Spinoza fue su teoría del cuerpo. La 'potencia' como impulso (*fortitudo*) y como apertura al mundo (*generositas*), don gratuito. Rescató también los anticipos de Spinoza de la teoría de la ambivalencia de Freud cuando afirma que el temor y la esperanza son dos opuestos que se equivalen, dos pasiones tristes, contrarias al *conatus* vital, expansión y alegría del cuerpo y del alma unidos como labios y dientes.

El otro filósofo que guió su pensamiento fue Maquiavelo. Su idea de que la 'fortuna' o destino en esencia no es nada más que vacío y que este vacío es, además, interno al Príncipe, por lo que coloca en

primer plano el equilibrio y el juego de las pasiones, con una nueva función, la del zorro, que permite mediar entre el Príncipe y sus pasiones, una distancia en la que el ser aparece como el no ser y el no ser como el ser. Althusser relacionaba esta fascinación por Maquiavelo con el recuerdo de su cautiverio durante los cinco años de la guerra en un campo de prisioneros alemán. Allí nació su obsesión por los artificios. La vida del campo había exigido ciertas conivencias, arreglos con los alemanes, subterfugios necesarios para obtener efectivas ventajas. La relación entre los principios y la acción no era de mera aplicación ni de transparente coherencia. Comenzó a entender el uso de los artificios, la maleabilidad de las situaciones y el uso político de la mentira de la que no sólo derivaban imposturas, que por el contrario también podían tener efectos benéficos para su autor y para los otros, con la condición de que se dominara la culpabilidad, es decir, desde la libertad. Comprendió que la acción y los principios dependían de los imponderables de la coyuntura, de los hombres, de sus pasiones, de los enemigos, y que exigía poner en juego otras cualidades que el rigor y la claridad de los principios.

Llegó la última primavera y el comienzo del infierno. Después de una nueva internación Helene no lo soportó más. Le dijo que era un monstruo, que lo iba a dejar. Se puso a buscar departamento, pero no consiguió donde alojarse. Decidió entonces aislarse en su propia casa y cortar toda comunicación con Luis. Se refugiaba en su habitación o en la cocina, golpeaba las puertas para que no hubiera malentendidos sobre la calidad de su humor, no lo dejaba entrar a donde ella estaba, no comía con él. "Se creó un infierno entre los dos, deliberadamente organizado, alucinante", dice Althusser.

Un día Helene le dijo que no tenía otra salida que matarse. Exhibió ostensiblemente las drogas necesarias para llevarlo a cabo, "a veces se sugería a sí misma hacer lo mismo que Nicos Poulantzas, arrojarse desde un piso 22, o tirarse bajo las ruedas de un tren. Un día llegó a pedirme que la matara yo mismo", agrega Althusser. Durante todo este tiempo ninguno de los dos salía de la casa. Helene casi no tenía amigos. Todas sus relaciones giraban alrededor de la imagen pública de Luis, y de sus colegas, camaradas y amigos que se preocupaban por su estado. Cuando estaba internado, Helene ya no veía a nadie. Vivían encerrados, no respondían a los llamados telefónicos ni al timbre de la puerta. Luis estaba desesperado. Su analista le dijo a Helene que la internación era urgente. Pero ella le pidió tres días de plazo. El tercero, el día 16 de noviembre, Luis la estrangulaba.

Los tres años que siguieron a la muerte de Helene, Althusser estuvo internado, hasta julio de 1985. Ese día lo trasladan en una ambulancia a un departamento en el que lo esperan papeles y libros y una temida soledad. Pero los amigos lo visitan y lo ayudan. Hacen guardia. Althusser, en 1983, momento en que escribe sus memorias, se siente mejor. Dice que su duelo termina, no el de la muerte de Helene, sino el duelo de toda su vida. Sus depresiones regresivas, sus falsas crisis de melancolía —afirma ahora— manifestaban su modo contradictorio de morir para el mundo. Su impotencia de ser igual a otros, su omnipotencia de ser todo. Desde ese momento siente que las cosas cambian, que toma posesión de su vida. El espíritu de Spinoza se le acerca, la generosidad, la apertura al mundo, la relación gratuita con el mundo, el ofrecerse y recibir del otro: "desde ese momento creo que he aprendido lo que es amar y no exagerar la preocupación por el otro ni ocuparme desmedida-

mente de él, sino ser atento, respetar el deseo del otro, de sus ritmos, nada pedir pero aprender a recibir, recibir cada don como una sorpresa de la vida, y ser capaz sin ninguna pretensión de ofrecer el mismo don y la misma sorpresa para el otro sin provocarle la menor violencia."

Así también puede acercársele Maquiavelo, el que lo había seducido con la idea de producir distancias respecto de las pasiones, que le sugería la validez del desapego para poder estar con los otros. Maquiavelo había inventado la teoría de una estrategia para modificar lo que Freud llamó contra-transferencia, las imágenes que ponemos en juego frente a un Otro Ideal, vinculándose así la táctica política a la experiencia analítica.

Althusser aprendió, sin Helene, lo que llama la *simple libertad*. Por eso nos dice: "¿Por qué Cezanne pintó la montaña Saint Victoire a cada instante? Lo hace porque la luz de cada instante es un don. Así la vida puede, a pesar de sus dramas, ser bella. Tengo 67 años, y siento... yo, que no tuve juventud, porque no fui querido por mí mismo, me siento joven como nunca lo he sido, por más que esta vida mía pueda terminar en cualquier momento. Pero de este modo sí, el porvenir parece durar mucho tiempo". Murió aislado, cansado y enfermo en 1990.♥



MOMENTOS HIPOMANIACOS

Louis Althusser

♦ Me encontré con De Gaulle en condiciones sorprendentes, pues no lo conocía personalmente. Fue en una calle del distrito VII. Un hombre alto con un cigarrillo que le colgaba del labio me pidió fuego. Yo se lo di. El me preguntó sin más: ¿Quién es usted? ¿A qué se dedica usted? Yo le respondí: Soy profesor de la École Normale. Y él: La sal de la tierra. Yo: Del mar, la tierra no es salada. ¿Quiere decir que es salaz? No: Es sucia. El me respondió: Domina el vocabulario. Yo: Es mi trabajo. El: Los militares no lo dominan tanto. Yo: ¿A qué se dedica, usted? El: Soy el general De Gaulle. Efectivamente. Ocho días más tarde, el telefonista de la École, aterrado, me transmitió un mensaje de la Presidencia de la República con el ruego de que aceptara la invitación a cenar. De Gaulle me formuló una pregunta tras otra, sobre mí, mi vida, la cautividad, la política, el Partido Comunista, pero sin hablar en ningún momento de él. Tres horas. Después, me despedí. Le volví a ver durante la travesía del desierto, y esa vez fue él quien habló. Me dijo todo lo que se sabe que él decía: pestes sobre los militares, me habló muy bien de Stalin y de Thorez (hombres de Estado), muy mal de la burguesía francesa (no está hecha para producir hombres de Estado, la prueba, se ve obligada a dirigirse a los militares, que, por otro lado, tienen otro trabajo que hacer). El también estaba preocupado por el Partido Comunista: "¿Usted cree que son capaces de comprender que soy el único que puede tener Estados Unidos a raya? ¿De instalar en Francia algo que se parezca al socialismo del que hablan? Nacionalizaciones, tantas como quieran, y ministros comunistas, de acuerdo, no soy como los socialistas, que los han echado por orden de los americanos. ¿Rusia? Me lo tomo como una cuestión personal. La gran cuestión es el Tercer Mundo; yo he liberado casi todos los territorios, queda Argelia, ya verá cómo esta puta burguesía francesa me llamará cuando las cosas se le pongan mal. Guy Mollet es su hombre, pero es un incapaz, y Lacoste todavía es peor. ¿Estoy solo? Sí, siempre lo he estado, pero ya lo escribió Maquiavelo, siempre hay que estar solo cuando se inicia algo grande, aunque el pueblo francés es gaullista y tengo algunos amigos fieles, como Debré, como Buis, a quienes he ofrecido un trozo de cielo". Cuando leo los relatos de Malraux, que se aprovecha de algunas palabras del gran hombre y las sazona con su salsa literaria, pienso en estas sencillas frases, en su grandeza y rigidez: la cuerda floja. Era un equilibrista político genial. Se mostraba muy duro con los campesinos: no piensan más que en Hacienda y, al fin y al cabo, Hacienda les protege. Y en la Iglesia: balan para amansar el lobo, no saben que hay que ser más lobo que el lobo. Sentía, empero, un gran respeto por ciertos católicos, como Mandouze: éstos saben qué significa estar solos. Aprendí de él que a veces es necesaria una cierta soledad para hacerse oír (...)

Decidí también robar un submarino atómico, caso que, naturalmente, los periódicos ocultaron. Llamé por teléfono al comandante de uno de nuestros submarinos atómicos en Brest, haciéndome pasar por el ministro de Marina, le anuncié un importante ascenso y le dije que su sucesor se presentaría inmediatamente ante él para tomar el relevo en el acto. Efectivamente, se presentó allí un oficial lleno de galones, intercambié con el ex comandante los documentos reglamentarios, se hizo cargo del mando y el otro se marchó. El segundo reunió entonces a la tripulación y les anunció que, con motivo del ascenso de su comandante anterior, les concedía ocho días de permiso excepcional. Acogieron la alocución con vivas. Todo el mundo abandonó el barco, excepto el cocinero, que estuvo a punto de echarlo todo a perder con la excusa de un guiso que estaba preparando a fuego lento. Pero él también acabó marchándose. Me quité la gorra de alquiler y llamé a un gángster que precisaba un submarino atómico para un chantaje sobre unos rehenes internacionales o sobre Breznev, para decirle que podía pasar a recogerlo. Fue en la misma época en que realicé el famoso atraco.♥

Fragmento de la autobiografía de Louis Althusser *El porvenir es largo*, publicada recientemente en Buenos Aires por Editorial Destino.

Traducción de Carlos Urrut



Ilustración de Ralveroni

La difusión de la obra musical de Nick Cave en Argentina es aún escasa. Sus temas, su voz, su obsesiva reflexión sobre el pecado y el dolor lo transforman en un autor pensativo y vital. Un rockero maldito no necesariamente es un transgresor: sus canciones lo colocan más allá de la ley antes que contra ella.

LA ESTIRPE DE LA LUNA

Christian Ferrer

♦ Hay seres cuya existencia entera está afectada por la Luna. Nick Cave es uno de esos seres lunares. No es la luz, sino la oscuridad la que dona vigor y pensamiento a estos hombres. La luna es un sol para la noche y sus criaturas; ella irradia un poder mágico, denso y aurático. Y hay mariachis que le cantan salmos antiguos a modo de retribución: canciones negras y cuerpos retorcidos sobre el escenario de pequeñas discotecas. Remedios para licántropos. Quizás. También un modo de comprender al único músico de rock contemporáneo cuyas obsesiones religiosas lo colocan más allá de la Ley, en una tierra de nadie donde Dios aún amonesta y persigue a la descendencia de Caín. No es poco en un mundo en el cual los rockeros constituyen ya un nuevo modelo de bienpensantes bienpagos: una peste institucional. Transgresión y capital, ghetto y ley son las recientes parejas sagradas del primer mundo. Cave no está "contra" sino *fuera* de la ley. Casi anacrónica, su rebelión es previa al alboroto francés de 1789, y está dirigida contra la creación misma y contra el creador. En cierto modo, es un personaje inaccesible a la pesadilla social, aunque sufre la pesada cruz del mal que asuela su propia alma. Nick Cave es un pecador, un maldito, más no un integrante de la nueva ciudadanía progresista que pretende mejorar a a la humanidad. Un amotinado espiritual antes que un reformista social.

Los héroes y personajes de Cave no son los revolucionarios o los críticos sociales, sino los rechazados, los sufrientes, los perseguidos y los emocionalmente torpes. He aquí algunos prontuarios: el condenado a muerte, el negro linchado, el predicador lunático, los solitarios de la gran ciudad, la troupe del circo, el "hombre buscado vivo o muerto", el pecador impenitente, el asesino pasional, el borracho desesperanzado, los hombres taciturnos y ariscos, las mujeres fatales o condenadas. Un retablo de misántropos, almas perdidas sin salvación posible. Las grandes metrópolis aturden y desesperan a estos convidados al aquelarre de los extraviados, pero la luna piadosa desliza un hacha vengativa entre sus dedos. En las canciones de Cave la ciudad es un gran basural, una ciénaga donde fermentan el pecado y el dolor; y el hogar es un sitio donde no se es bienvenido. Odre reseco a cuya piel están cosidas fauces insaciables, la ciudad necesariamente transforma a un ser humano en un criminal o, cuanto menos, en un ser sufriente y agresivo que se defiende replicando con humor tético y sarcástico a la indiferencia o desprecio de las multitudes. En el cielo "los santos están borrachos y las carrozas de los ángeles chocan entre sí" y en las calles "piquetes de linchamiento y escuadrones de la muerte" escrutan los semblantes "mientras nacen bebés sin cerebros todo el tiempo y la muerte nos asalta desde cada puerta".

Tampoco en el amor hay salvación. El amor es un virus que el demonio inocular en la piel. En los ojos de las mujeres está cincelada una lápida y sus cuerpos son tumbas abiertas. Cave comparte con Baudelaire la misma concepción de la urbe y del amor. Si el progreso promete mayor corrupción y el matrimonio evoluciona como una carie, la salvación parece residir únicamente en la incitación a ejercer la piedad y en alusiones repetidas al juicio final que vendría a purificar las ciudades. Nick Cave, como buen teólogo negativo, es un moralista. El Cristo crucificado en sus canciones es una metáfora de nuestra condición de espantapájaros que resisten la tormenta, la muchedumbre o la ley ("todos los martillos

NICK CAVE

están hablando/todos los clavos están cantando/ y una sociedad de prostitutas clava agujas en una imagen de mí"). Es el vía crucis del *cuerpo sufriente* en las grandes capitales del siglo XX el tema obsesivo de Cave. ¿Un rockero religioso? En su casa natal de Warracknabeal, pueblo australiano con un solo bar, sus padres leían la Biblia cotidianamente. Las heridas de los personajes de Cave se niegan a cerrar, su dolor aporta al cuerpo una suerte de agudeza crítica. Esos cuerpos atraviesan un pantano. Sus pies son raíces sedientas. La oscura savia transportada a la mente es negra y espesa, similar al agua del manantial viciado del que manó. Cave define a la vida como un "tren de resignación que avanza sobre rasles de dolor". La memoria es el maquinista ciego incapaz de olvidar, de purgarse. El sufrimiento penetra lentamente en el cuerpo, calándolo, esculpiendo estrías y grabando moretones en la piel.

Pero hay un antídoto: cantar, como un ademán de resistencia, una protesta indignada ante el naufragio espiritual. Cave canta con "feeling", en cada una de sus interpretaciones expresa una desesperación estremecedora o una especie de insania inquietante. Pero la música no transporta su alma a ningún paraíso artificial. En alguna canción escribió que "la música arranca la sangre". Se sabe que el cuerpo de Cave fue durante años una ciudadela sitiada. Un cuerpo tomado desde dentro por un veneno pálido que remaba en la corriente sanguínea. Un prisionero sin voluntad de fuga, pero a la vez un reo cuyo torso y boca se retorcián en el escenario confrontando la enfermedad social con una de las voces más perturbadoras de la música actual. En su mente brillaba la luna heroinómana. Cave recogía los despojos que el cuerpo sufrido segregaba en la garganta. *Eso* es una voz liberadora. Pues la música arranca la sangre. Los espíritus regidos por el sol continúan linajes distintos a los que guían a los seres lunares. No es difí-

cil reconocer en la obra de Cave las influencias de un tardoromanticismo de índole maldita. Baudelaire seguramente, pero también, antes, el Goya de los Caprichos y los Desastres de la guerra. Cave ha interpretado canciones de Dylan, de Leonard Cohen y de Neil Young, no casualmente músicos impregnados por diversos matices de religiosidad. Por momentos, el uso recurrente que hace Cave del lenguaje bíblico lo asemeja a un pastor maniático. Pero él, al igual que Goya, sólo quiere retratar algunos atributos de la naturaleza humana contemporánea: la necesidad, la crueldad de las multitudes, la iniquidad entendida como pecado —y no como pésima distribución de recursos económicos—, la cobardía moral, la resignación destructora de la alegría, la ineficacia de la oración para salvarse. Se trata de una visión de la vida a la vez religiosa y pesimista, romántica y nihilista. Cave es de los que se pasan el día cavando la propia tumba, pero con la mirada puesta en las puertas todavía cerradas del Hotel de Dios, donde "todo el mundo estará ciego/y no se verá un letrero en la puerta principal que diga/se prohíbe la entrada a indios y negros /donde todo el mundo tendrá un cielo/y no verás garabateado en la pared del lavabo/ deja que Rosy te haga ver el paraíso, llama al 686—844". El rock no es para Nick Cave una forma de vida ni un objetivo político— cultural ni un estilo generacional: es un medio para expresar esas urgencias espirituales. En los últimos quince años, Cave se ha valido de diversos géneros (el punk, el rock industrial, el blues, la balada, el country): ha utilizado la música como un bálsamo potente que alivia el peso que amenaza quebrar la clavícula de sus personajes, tratándolos con ira despreciativa y con emocionada misericordia. Es su modo de conjurar la suciedad del alma y la corrupción social, entonando lamentos negros a la hora en que sale la luna. ♥

NICK CAVE: ONE FROM THE HELL

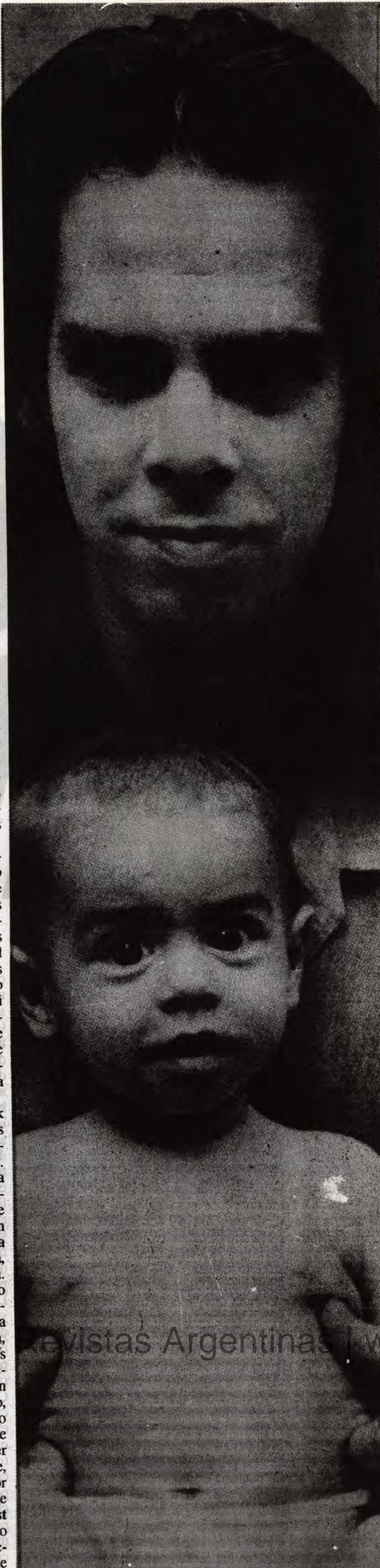
Juan Cervera

◆ Dos lustros ya desde que Nick Cave plastificara su primera obra, pero continúa siendo un perfecto desconocido. Primero con *The Boys Next Door*, más tarde con *The Birthday Party* y, desde 1984, con *The Bad Seeds*, Cave viene desarrollando uno de los trabajos más apasionadamente vitales y desgarradores de todos los que pueden encontrarse en la música popular de la última década. Una obra que rebusca en las raíces de los géneros a priori más inamovibles para dinamitarlos y forzarlos a adaptarse a sus necesidades expresivas.

Con *The Boys Next Door - Door, Door* y con *The Birthday Party*, *Prayers On Fire* y *Junkyard*, levanta monstruosas tormentas de furia incontrolada que, a ráfagas, tanto pueden remitir a unos Doors en exceso embrutecidos como a la violencia química de los Stooges más crudos. Guitarras chirriantes respaldando los sermones de un Cave que escupe blasfemias, se regocija en su capacidad de perversión, y exhuda un torturado sentido de culpa ante su facilidad para hundirse en el pecado. Su figura convulsiva, sus inacabables improvisaciones, sus dolorosos exorcismos frente a una audiencia petrificada quedan como una de las imágenes más excitantes de los primeros ochenta.

Admirador empedernido de la obra de gente tan dispar como Leonard Cohen, Velvet Underground, Bob Dylan, Elvis Presley o los Stooges, la labor de Cave se ha encaminado a fundir en sus canciones algunos de los arquetipos de estos creadores: la confesión introvertida del cantautor y el espasmo eléctrico de las músicas más incómodas e hirientes aunados por el mito/leyenda del rock. Cuando Cave adapta algunas de las canciones que admira, trasciende el sencillo acto del homenaje. Se convierte en un ejercicio casi vampírico en el que se apodera de la esencia del autor y devuelve algo totalmente diferente, algo que se debe por igual a sus orígenes como a su flamante dueño. Y esto vale tanto para el *Avalanche* de Cohen, como para el *Wanted Man* de Dylan, o para cualquiera de sus otras múltiples apropiaciones.

Cuando la Fiesta de Cumpleaños llega a su fin, Nick se halla instalado en Berlín, su centro de operaciones junto con Londres y Nueva York, desde que abandonara, a principios de la década, su Australia natal. Tras un corto período de reflexión, decide poner a funcionar *The Bad Seeds*, ahora con su nombre antepuesto al del grupo. *From Her To Eternity* les sirve de inmejorable presentación a su primer disco. Con la nueva banda se produce un cambio estilístico en la música de Cave. Se abandona la crispación externa, la anarquía, la furia que hasta entonces dominaba. Permanecen idénticos los fantasmas de fondo, pero las tensiones se interiorizan y la violencia se va aposentando en enfermizos mid-tempos que acuden a temblorosos blues como tabla de salvación. Cave, fascinado por la iconografía del Sur de los Estados Unidos, se transfigura en un Faulkner eléctrico y deja invadir sus mundos por enfebrecidas pesadillas en las que la religión, la humillación, la culpa, el sexo, el fatalismo y la imposibilidad de arrepentimiento danzan alrededor de la que, quizás, sea su constante más obsesiva y permanente: la de la mujer como ser atrayente y destructor, tan necesaria como repelente, tan vital como letal. Una misoginia expresada por medio de un nihilismo fervoroso y romántico que le otorga sus mejores cartas como creador. *The First Born is Dead*, en 1985, insiste en el nuevo camino emprendido. En el otoño del '86, Cave presenta *Kicking Against The Pricks*, un disco enteramente de



versiones, un trabajo inevitable que es resuelto con ironía y respeto, con apasionamiento y distancia. *Kicking...* representa un estado de madurez considerable, y no tan sólo por mostrar a un Cave perfecto en su papel de crooner demoníaco, sino por confirmar totalmente su sorprendente faceta de reescritor. De lo contrario, ¿quién otro hubiera sido capaz de darle coherencia a un plástico que se alimenta por igual de los frutos de Velvet Underground y John Lee Hooker, de Gene Pitney y The New Seekers? Casi inmediatamente después se pone en circulación *Your Funeral, My Trial*, ocho canciones empaquetadas en dos discos de 12", su obra maestra hasta la fecha, un resumen mejorado y aumentado de la andadura de los Malas Semillas. De nuevo la religión y el sexo, magníficamente ejemplarizados en las ilustraciones interiores, están en el centro en perfecta convivencia con blues y slows casi ralentizados. Pero hay algo más. Y si bien sus obsesiones con la mujer nunca habían estado tan claras y aterradoramente expresadas como en los temas aquí incluidos, especialmente en "Sad Waters", "Hard On For Love" o "Stranger Than Kindness" (la letra de ésta, curiosa ironía, escrita por Anita Lane, vieja partenaire), es en "The Carny" y en "Jack's Shadow" donde se encuentran las joyas del álbum. La primera, no por casualidad, utilizada por Win Wenders en su film *Las alas del deseo* (en el que Cave aparece), es la trágica historia de un circo ambulante que invoca, y tampoco es casualidad, las imágenes del clásico film *Freaks* de Tod Browning; la segunda, nos sumerge en la alucinante historia del conflicto —fatal— que se establece entre un hombre y su sombra... En ambas, la maestría narrativa de Cave alcanza cotas de escalofrío, se oye la voz pura de un poeta maldito (en el sentido estricto aplicado por Baudelaire) expresándose sin miedo y escarbando con una humanidad desarmante en las heridas más profundas del ser humano.

Del infierno al corazón, la voz de Cave es y seguirá siendo excesivamente incómoda para ser recuperada del ostracismo marginal al que parece condenada, una voz original siempre cimbreándose por extremos peligrosos en busca del vértigo y de la visión propias de los que se saben condenados a hurgar sin descanso en su interior. ♥

EL DOLOR Y LA PIEDAD

Marcelo Burello

◆ Las "estrellas" de la música moderna tienden a representarse en nuestra imaginación alegórica como vanas siluetas de cartón recortadas en un escaparate oligofrónico; al querer canonizarse en cinco minutos, condescienden a un eterno y merecido desprecio. Sus cuerpos, dionisiacamente exaltados (como lo marca el arquetipo platónico del rockero), parecen estar suspendidos de sugestivos hilos empresariales, y sus huecas voces no siempre tienen la suerte de encontrar algo mejor para contarnos que los últimos caprichos de sus anteúltimas novias. Los vemos gritar, los vemos correr, los vemos coquetear con la transgresión —en el peor sentido de esta muy mala palabra. En suma: nos resignamos a ellos. Son demasiados, casi idénticos entre sí, y algún día el tiempo se encargará de inhumarlos.

Afortunadamente, Nick Cave no se parece a ellos. Más poeta que músico, Cave ha logrado hacer de su gravísima voz —poderosa, personal, punzante— el instrumento perfecto para la divulgación de sus páginas, hoy célebres. En Cave, forma y contenido van de la mano, y ambas encastran a la perfección. Su

EL POZO DE LA DESGRACIA

Por despeñaderos y grietas sin sol voy

Costillas de rocas arriba, columna de piedra abajo

Sin atreverme a dormir donde soplan los vientos nocturnos

Para que su alma escurridiza no pueda agarrar este corazón de cardo

Oh, el mismo Dios que la abandonó a ella

Me ha abandonado ahora a mí

Y ablandando el césped con mis lágrimas

Cavé un pozo de desgracia

Y en ese pozo de desgracia

Cuelga un balde lleno de tristeza

Que se mece lenta y dolorosamente como una campana

Su tañido es muerto y hueco

En el fondo del pozo está el vestido hace tiempo perdido

De mi chiquilla flotante

Que apaga una lágrima que dejas caer

En el pozo de la desgracia

Arrima tu hombro a la manivela

Y sube ese balde hasta aquí

Gira y sube, sube y gira

Hasta que tus músculos se gasten y consuman

Oh, el mismo Dios que la abandonó a ella

Me ha abandonado ahora a mí

En medio del Desierto de la Desesperación

Espero en el Pozo de la Desgracia

Nick Cave, de *From Her to Eternity*

CON WENDERS

◆ "Me gusta componer música para películas. Es de lo más estimulante y me permite crear con mayor facilidad y libertad, con menos responsabilidades, liberado de mis propias obsesiones. Ha sido un verdadero placer trabajar para un tipo como Wim Wenders. El me iba mostrando los pedazos de película y yo iba escribiendo. La canción no tenía que representarme a mí, sino integrarse al film. Esa transferencia para mí era un alivio. Wim es muy tímido. Es increíble cómo se diferencia de los cineastas norteamericanos. Ya sea en sus películas o en su vida, a los norteamericanos les gusta mostrarse, siempre están excitados y convencidos con lo que hacen. Wim es discreto, prefiere estar callado, nunca sube la voz, no se deja llevar... su inteligencia está en el silencio. En Berlín, solía ir a comprar discos a una disquería de un amigo común. Compraba mis álbumes el mismo día en que salían a la venta, y yo ya sabía que era un fanático de los *Bad Seeds*. En ese momento estaba elaborando el proyecto de *Hasta el fin del mundo*, pero la cosa avanzaba lentamente, así que un día se decidió a filmar una pequeña historia de ángeles. Por supuesto, se trataba de *Las alas del deseo*. Nuestro amigo, el de la disquería, organizó entonces una cena para presentarnos. La idea era que yo participara en el proyecto. Esa noche, Wim habló de todo menos de la película. Cinco días después, volvimos a encontrarnos en otra cena similar. De nuevo charlamos sin que Wim tocara el tema. Al final, no me quedó otra alternativa que decirle: "¿Bueno, Wim, querés que componga una canción para la película o no, carajo?" Y él me dijo: "Claro que sí. Estaba tratando de decirte, pero no encontraba la forma." La había tomado un larguísimo tiempo sentirse cómodo. Lo que se dice un verdadero tímido. Le parecía mal hablar de su trabajo, contar sus proyectos. Eso es raro en los cineastas.

Conozco todas sus películas, pero no soy un cinéfilo en el sentido francés del término. Conozco poco del cine europeo. Voy al cine más que nada para distraerme, y en general veo películas comerciales norteamericanas. Pero creo que Wim hace films sumamente originales, llenos de alma y de personalidad. No todos me gustan, porque son muy diferentes entre sí. Los que más me gustaron fueron *El amigo americano*, *París-Texas...* Hay algunos que no termino de entender. A veces, amo su cine; a veces, tengo serias objeciones que hacerle. No me gusta cuando se pone muy cerebral.

Creo que mi escena en *Las alas del deseo* está muy lograda. Para Wim era una secuencia muy arriesgada. Filmar un grupo moderno en plena acción en el medio de una etérea y simbólica historia de ángeles... No era muy lógico. En cierta manera, era hasta peligroso, y él sorteó la prueba con maestría. En las manos de cualquier otro podría haber sido un desastre."♥

Nick Cave, 1992

OBRAS

Con *The Bad Seeds*: *From her to eternity* (1984)/*The first born is dead* (1985)/*Kicking against the pricks* (1986)/*Your funeral, my trial* (1987)/*Tender prey* (1988)/*The good son* (1989)/*Henry's dream* (1992)

LIBROS

King Ink (canciones y prosas). Ed. Fundamentos/*Y el asno vio al ángel* (novela). Ed. Pre-textos

◆ Juan Cervera es crítico especializado en rock. Colabora en varias publicaciones, entre ellas, *Ajoblanco* y *Rock de Lux*. Su nota fue publicada en *Canciones. Antología del '87* (Ed. Fundamentos).

◆ Marcelo Burello nació en Venecia en 1966. Colabora en diversas publicaciones porteñas. Miembro del grupo editor de la revista *La Letra A*.

voz puede desgañitar la agitada verba de un psicópata o bien entonar afablemente los lamentos de un frágil enamorado; sus canciones pueden tratar casi cualquier tema, recorriendo un amplio abanico que va del dolor a la piedad. Para el buen Nick, todo es poéticamente tematizable, y su pluma, cual sismógrafo, siempre está atenta a lo que pasa alrededor. En *Muddy Waters*, verbigracia, el que habla es un inundado al que el agua barrosa que menta el título le lleva la casa; en *The Mercy Seat*, acaso su punto más alto, quien toma la palabra es un hombre a punto de ser ejecutado en la silla eléctrica. Cave no se explica, no da justificaciones: escribe y canta, canta y escribe, y en ese movimiento incesante, va dando con diferentes matices, diferentes *intensidades*. A veces es duro ("Mi nena me dejó esta mañana/Y no me importa lo que diga la gente:/La voy a matar"); a veces es suave ("Nena por favor no llores/Y trata de mantener/Tu cabeza sobre mi hombro"). A veces tiene ganas de divertirse un rato ("Hermano, mi copa está vacía/Y no tengo ni un centavo/Pero no quiero más whisky/Porque ya me tengo que ir"); y a veces, su horizonte se oscurece hasta el escalofrío ("¿Quién construirá el cajón para el Negro Paul?/¿Quién lo enterrará en la tierra negra?").

A diferencia de lo que sucede no ya sólo con el resto de los músicos, sino también con el resto de los humanos, Cave conoce la compasión, y emocionado, puede cantar sobre un niño pobre que se dedica al crimen para saciar su hambre, diciendo: "Señores, ¿no comprenden?/Este chico necesita ayuda/Algún día va a ser un viejo amargado/Mírense, mírenme/¿Somos tan ciegos?/¿Vamos a dar vuelta la cara y mirar para el otro lado?" Y por supuesto, también es capaz de abismarse en la desesperación, gritando: "El mismo dios que la abandonó a ella/A su vez me abandonó a mí/Y ablandando el suelo con mis lágrimas/Me cavé un pozo de la desgracia".

El de Nick Cave es un espíritu amplio, cosmopolita y creativo. Prueba de ello son los diversos lugares de residencia que lo han visto pasar, como un nómada en busca de sustento, y las heterogéneas piezas musicales —propias y ajenas— que pueblan sus álbumes. Entre estas últimas es posible encontrar una variopinta gama de posibilidades: Hendrix, Dylan, los Velvet Underground, y hasta una balada como *Something's gotten hold of my heart*, bastante infrecuente en la cultura ácida. Esto se debe, acaso, a que Nick prefiere la práctica saludable a los dogmas categóricos, el arte a la taxonomía, la mezcla a las subdivisiones.

No es un *rocker*, no es postmoderno, no es *dark*, no hace ni pop ni blues (si bien a veces se apoya en cadencias bluseras); mejor dicho, es todo eso, pero al mismo tiempo. Sólo él ha sabido combinar armoniosamente lo decadente y lo romántico, lo alucinógeno y lo patético, sin caer en meros envases comerciales o en magros experimentos de adolescente trasnochado. Lo hemos visto corporizarse en *Las Alas del Deseo* y en innumerables giras, siempre de negro riguroso, como un cronista de los abismos del alma, secundado por forajidos no menos excéntricos —los *Birthday Party*, los *Bad Seeds*—, y nos da la sensación de que podríamos volver a verlo dentro de cinco siglos, todavía cantando, todavía poetizando, hasta el infinito.

Quizás sea justo pensar que ese encuentro sucederá de la siguiente forma: todos estaremos muertos, liberados de la cárcel de nuestros sentidos, y nuestro querido Nick subirá el escenario, y todos gritaremos, y una vez más, como en un ceremonial pautado, él hará resonar su áspera voz de trueno y nos cantará *Your Funeral, My Trial*, convocando fantasmas imposibles.

Y en cierta forma, estará bien que así sea.♥

CONTRI- BUCCION A LA CRITICA DE LA VERDAD PERIO- DISTICA

Claudio Uriarte

**Un fantasma
ya no recorre
Occidente:
el de la historia.
Una nueva
metafísica
compuesta por
noticias, chismes,
encuestas y rumores
la ha sustituido.
El periodismo
como nueva fragua
de una incierta
realidad
y anestésico
de la percepción.**

"Un demócrata de vieja cepa no pediría hoy libertad de prensa, sino libertad respecto de la prensa".

Oswald Spengler, *La decadencia de Occidente* (1922)

◆ Los diarios, semanarios, quincenarios y demás ediciones periódicas son publicaciones que sólo deberían salir de vez en cuando. El concepto mismo de periodicidad es lo que debe ser críticamente puesto en duda, tanto más en un mundo en el que el periodismo ha adquirido la legitimidad autorreferente y tautológica de un poder que se encuentra más allá de todo cuestionamiento, y en una sociedad en la que el periodismo ha sustituido efectivamente a la metafísica, la filosofía, la ideología social, la discusión de las ideas y hasta el mismo arte. Se diría que, a medida que estas disciplinas mueren como preocupaciones sociales, el periodismo las vampiriza para capitalizar sus desechos bastardos, como una inconsistente y cambiante ciencia de híbridos que reciclara todo pensamiento para volverlo lugar común, o bien lo acepta sólo cuando éste se había vuelto cliché. El periodismo no sólo sería colección de los fragmentos rotos del gran edificio de la historia, sino basurero de los pedazos en que se ha desmoronado toda reflexión sobre ella.

El periodismo ha otorgado legitimidad a una idea cuya única verdad son los ritmos de reproducción de la fuerza de trabajo de la productividad alienada: la noción de que el tiempo transcurre en períodos de 24 horas por día (o de una semana, o de un año). Los hechos, ante los que el periodismo se comporta como si fuera un recipiente hueco y neutro, se acumulan, analizan y desmenuzan en sus prolijos compartimentos temporales como si fuera él lo que les diera forma, y cada tanto se publica un "balance semanal", o "mensual" o "del año" como si el almanaque fuera lo que verdaderamente definiera los límites, la duración y la mecánica de los procesos, y en inconsciente pero perfectamente consistente reproducción de la práctica de la empresa capitalista que a fin de año realiza su "memoria y balance": se hace un equilibrio de entradas y salidas, de ingresos y deudas en la gran fábrica de procesamiento de la información (que es la materia prima de la que viven estos medios), y en esto se destruyen la idea de historia y el concepto de proceso histórico en el mismo momento en que los periodistas, con paradójica e involuntaria ironía, y como si quisieran curarse en salud del mismo sistema de banalización e intrascendencia a que los lleva su oficio, adornan su producción con adjetivos como "histórico", "trascendental" y "sin antecedentes", en parte porque la memoria de la que viven es breve, ignorante, aconceptual y fenoménica, y en parte porque necesitan volver a despertar permanentemente la atención de un proletariado intelectual de lectores abúlicos, convencerlos de repetir la compulsión de consultar el diario cada día. Sin duda, hay que preguntarse si es el periodismo el que destruye la historia o meramente refleja esa destrucción; si la historia misma no se ha vuelto periodística, mecánica y cuantitativa (en cuyo caso el periodismo sería su espejo fiel y funcional, a lo sumo un auxiliar privile-

giado de sus medios de reproducción) y fundamentalmente debe aclararse una divisoria metodológica: si se cree en un concepto de historia como universal, con sentidos, procesos, organicidad y lógica propias o si se la considera como un mero receptáculo de hechos. La posición de este artículo es la primera; si la posición del lector es la segunda, abandone la lectura y vaya a comprar el diario.

La irracionalidad del periodismo puede mostrarse con un extremo de su propia práctica; la necesidad, cuando se trabaja un domingo —día generalmente pobre en noticias— para el matutino de un lunes, de exagerar hechos de importancia secundaria para que justifiquen los títulos del diario, si el domingo en cuestión no ha tenido acontecimientos deportivos importantes. Vale decir que el criterio que manda es el formato del diario, su diagramación, su espectáculo y su propuesta de lo que constituye un día, principio por otra parte idéntico al que rige en los días de más noticias, cuando éstas deben ajustarse a la pauta publicitaria o “forzarse” ligeramente con estratagemas de estilo (“Quedan 48 horas para el vencimiento del ultimátum”, “Serían eminentes definiciones sobre la crisis planteada”, “Primera visita del Papa a Benin”, o “La recesión más grave en doce años”, el *Guinness Book of Records* es el pobre sustituto para los instrumentos de valorización y jerarquización de hechos que sólo puede proveer una filosofía de la historia. Incluso cuando ocurren acontecimientos verdaderamente importantes y novedosos, ya es difícil distinguirlos en esa rutina tipográfica, por más que se apele a titulares catástrofe. Y se aplasta toda proporcionalidad: la seudonoticia de un día cualquiera se infla para que luzca importante; la noticia importante se comprime y achata para que acate el formato del diario. El periodismo comprime el rango dinámico de los acontecimientos, del mismo modo que la música funcional apaga los extremos para compatibilizar a Mozart, Louis Armstrong y Prince. Actualmente, es cierto, las publicaciones periódicas se han desprendido un poco de estas herramientas primitivas y en lugar de exagerar información abordan temas específicos de actualidad en forma monográfica, publican seudoenayos y ofrecen investigaciones de carácter relativamente intemporal que justifiquen la edición. Sin embargo, y bajo el pretexto de jamás discontinuar el servicio de informar al público, estas nuevas técnicas terminan confiriendo al periodismo una inusitada autonomía respecto a la noticia: el periódico mismo se vuelve protagonista de los hechos y hasta el mismo hecho; su misma existencia resulta noticia. Sin que se note mucho, comienza a cerrarse el círculo de un gesto esencialmente autoritario, de una actividad con capitales, jerarcas, especialistas y reporteros que esencialmente se han nombrado como autoridades a sí mismos, y que se legitiman en la sociedad por el solo hecho de la repetición: cualquier firma reimpressa con frecuencia en un periódico puede convertir al portador en un experto, por lo mismo que decía Joseph Goebbels que la gente creería cualquier cosa si se la repitiera suficientes veces.

El hecho que hay que reprocharle al periodismo no es su frivolidad, su inconsistencia o sus faltas a la verdad, sino que él mismo, por su propia dinámica, es una falta a la verdad, es la versión degenerada de la historia de una sociedad que ha renunciado al concepto de verdad. Al periodismo hay que reprocharle que exista.

Izquierdismo profesional

La dificultad para analizar críticamente este poder radica en un bloqueo conceptual que se encuentra en los dispositivos fundantes del pacto democrático: el proyecto del periodismo como colaborador de la Ilustración, como socializador de ideas, noticias y tendencias y como agitador del iluminismo, la cultura y la información después de siglos de oscuridad y opresión. El periodismo dispuso siempre de una intensa filiación jacobina, que puede rastrearse tangencialmente por el hecho de que en él tradicionalmente encontraron refugio artistas, escritores, intelectuales, contestatarios y desclasados, y que es el hilo que lo conecta al volante político, al cartel callejero y a la pancarta de masas: vendría a ser algo así como el *house organ* de la sociedad civil. El prestigio iluminista del periodismo se remonta a la historia preburguesa, cuando no sólo se impedía la información sino la misma alfabetización, donde la cultura era restringida y donde todo saber se correspondía a un determinado poder de clase. El periodismo, en las épocas en que la Iglesia todavía dominaba la cultura, en que la burguesía estaba lejos de desplazar a la nobleza y lo señores feudales, hubiera resultado una idea intrínsecamente subversiva, y en la época de la Ilustración y, de la burguesía acompañó decisivamente cada avance. El periódico resultaba político por el solo hecho de existir.

Hay una sorprendente continuidad constitutiva respecto a estos orígenes, en una época en que la Ilustración ya no es subversiva, en que el poder quiere alfabetizarnos a todos, pero sólo para que leamos sus órdenes. El periodismo, que recién ahora logra desprenderse un poco del estigma de sus orígenes lúmpenes, siempre ha dependido para sostenerse de la producción de noticias, que en el glorioso pasado eran la verdad, las armas, las redes y las contraseñas de la sociedad emergente y que ahora son las células en las que coagula la descomposición del tiempo. Las noticias son quiebras de la continuidad, son rupturas, anomalías y anormalidades; como decía un veterano Secretario de Redacción argentino a sus subordinados, “la noticia es el hombre que muerde al perro”; y es natural que los más indicados para encontrar, investigar y develar esas noticias sean contestatarios, marginales y desposeídos, que ansían ver en cada sacudón una ruptura y una crisis del poder: “Los mejores diarios de derecha —decía otro experimentado periodista argentino, en las épocas de represión— se han hecho siempre con redactores de izquierda”. Se puede decir que la noticia, punto aislado del curso de las cosas, y que el periodista debe desentrañar para encabezar una nota, tiene una vida paradójica: los periodistas la anuncian o la denuncian, como si fueran los detectives sociales que descubrieran la verdad de un jeroglífico de múltiples significados posibles, pero que entretanto el público lector la recibe como estructuralmente ajena, como lo que “le pasa” a él y como constatación de su propia inactividad histórica.

El periodismo, de esta manera perfectamente diabólica, tiene para sí lo mejor de los dos mundos, come su torta y se queda con ella, repica y anda en la procesión: al mismo tiempo que está legitimando la seudohistoria de la productividad burguesa, absorbe, neutraliza y capitaliza para sí a los ingenuos redactores de la izquierda que de otro modo quizá se opusieran a ella, y que en lugar de eso se sienten heroicos, orgullosos y provocativos por el hecho de “llevar” al público con una supuesta verdad liberatoria y desmitificante, lo que antes tenía que ver con propósitos de agitación revolucionaria pero ahora se identifica cada vez más con la vanidad más egocéntrica y frívola, y en realidad sirve solo a los propósitos de los poderes que organizan carcelariamente el tiempo. La masa lectora no es inocente de esta pantomima: el lector sigue y admira a su periodista rebelde y contestatario y cada cosa queda en su lugar, en el diario que ha dejado de ser agitador y movilizador para convertirse en una simulación congelada de enfrentamientos, tendencias y dinámica social, y en maqueta de un Parlamento abierto dentro de una sociedad ideológicamente cerrada: *The New York Times*, por ejemplo, suele publicar en su página de opinión artículos antagónicos sobre un mismo asunto, lo que a primera vista abre el arco de disenso democrático pero visto más de cerca fija los límites del enfrentamiento y de la oposición posibles.

Iluminista primero, el periodismo se volvió izquierdista a los ritmos de la historia del socialismo, el marxismo, la socialdemocracia y el revolucionarismo leninista. Anarquistas, contestatarios y socialistas primitivos tuvieron a la palabra escrita en el mismo lugar de trascendencia social que el iluminismo burgués; Marx y Engels, como lo prueban *El 18 Brumario de Luis Bonaparte* o el *Manifiesto Comunista* no desdijeron formas periodísticas o semi-periodísticas; la socialdemocracia alemana era notable por su erudición, sus periódicos, sus bibliotecas y sus archivos; la teoría revolucionaria de Lenin proponía que el “organizador colectivo del Partido” fuera nada menos que un diario, aptamente llamado *Iskra* (La chispa) —el incendio revolucionario iluminaría la oscuridad rusa— y Trotsky relata en sus memorias con estremecimientos casi sensuales el placer que le causaba abrir el diario del día. El periodismo, de hecho, fue a menudo la ocupación “burguesa” del revolucionario profesional, tanto un vector de agitación como un medio de vida.

El periodismo disfrutaba así de un prestigio un poco tramposo, que consiste en haber sido la oposición de anteaño. El anacronismo de sus laureles consiguió un maquillaje de lustre rejuvenecedor en las últimas décadas de este siglo por haber librado un *revival* de la lucha entre Ilustración y oscurantismo en sociedades y regímenes políticos suficientemente atrasados, anacrónicos, cerrados en sí mismos y radicalmente débiles como para construir su idea del Estado en la imagen de una fortaleza asediada, tales como las sociedades de planificación estatal del viejo Este (o, para el caso, la dictadura militar argentina).

La incapacidad de estos regímenes para legitimarse, su necesidad de controlar cada aspecto de la vida social, su identificación del poder con el dominio sobre lugares físicos concretos, dió al enfrentamiento entre la Ilustración universal televisada y la realidad local

el aspecto de una guerra de posiciones librada con armamentos anacrónicos, como si fuera posible defenderse de misiles nucleares con ballestas. Se puede argumentar que, más que la amenaza armamentista o tecnológica (que sólo pesó en la conciencia de los dirigentes) fueron Radio Europa Libre y las emisiones televisadas de Europa Occidental lo que acabó con los regímenes del Este, y no por su propaganda ideológica propiamente dicha sino por simple difusión del modo en que eran las cosas en el resto del mundo. La caída del Muro de Berlín fue un simulacro posmoderno de la toma de la Bastilla: el triunfo del hombre común contra las utopías, la irónica victoria final del buen soldado Schweick. Los periodistas, situados en este escenario, parecieron volver a brillar por un rato a la luz de las lejanas llamas de la Revolución Francesa, y terminaron de cumplir su papel vendiendo como nueva una ideología vencida. La cuantitativización del desarme político, militar, social y moral ganó la escena como “el menor de los males posibles”, y se impuso la democracia en la acepción borgiana como “abuso de las estadísticas”, ya que las estadísticas son un recuento de cuerpos inmóviles.

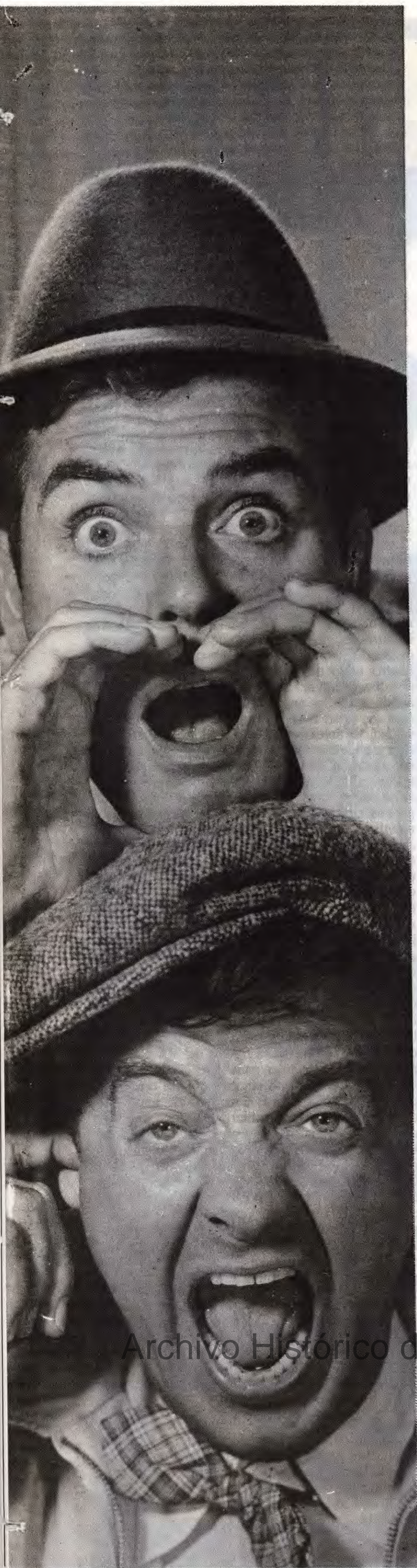
Avanzaba la normalización “final” del mundo, su sujeción eficiente a la lógica del mercado económico y político, y los periodistas, que antes habían actuado como instancia de iluminación contra el poder, ahora le sostenían la linterna y prodigaban su elogio: no por nada Bernard Shaw, *anchorman* de la cadena norteamericana de noticias CNN, abrió su cobertura del inicio de los bombardeos norteamericanos contra Irak una noche de 1991 con la memorable frase: “Los cielos sobre Bagdad han sido iluminados”.

El periodismo es el departamento de agitación y propaganda del iluminismo convertido en proyecto opresivo tal como lo denunciaron Adorno y Horkheimer en 1947: se diría que los estados mayores periodísticos han leído y estudiado la *Dialéctica del Iluminismo*, pero esta vez como manual de instrucciones. El iluminismo como sistema de dominación implica un fuerte contenido de positivismo y de materialismo vulgar, donde las únicas cosas que se nombran son las que existen “objetivamente”, cada cosa que existe tiene sólo por eso la dignidad de una verdad, “la única verdad es la realidad”, la especulación está prohibida y se debe callar de aquello de lo que es difícil hablar. El iluminismo se convierte en los focos de un benévolo campo de concentración universal, de satélites y radares que no sirven tanto para esclarecer como para controlar, fijar, situar, inmovilizar, detener, cosificar, contabilizar. Y la alianza del iluminismo opresivo con el periodismo consiste en la tarea de desencantar, desublimar y destruir cualquier trascendencia que se aparte de la lógica del mercado, de su impersonal sistema de equivalencias, pesas y medidas. La ideología de esta alianza es el progresismo.

La relegitimización moderna del periodismo como agente iluminista comenzó en las sociedades desarrolladas con el escándalo de Watergate en 1972, que elevó al periodista a la posición de fiscal y terminó con la caída del presidente Richard Nixon. La investigación, el *exposé* y la denuncia se pusieron a la orden del día, como si fuera un intento de sustituir con inofensivos ataques a figuras del sistema la reprimida y en el fondo añorada potencia de reflexión crítica, y el periodismo empezó a verse crecientemente a sí mismo según el argumento cinematográfico del inconformista y solitario reportero que libra contra poderes inmensos y siniestros una batalla desesperada, quijotesca pero finalmente triunfante. Los periodistas supieron aprovecharse muy bien del fuerte momento de paranoia universal del hombre común desposeído y alienado, alentaron toda su desconfianza hacia las instituciones y luego se propusieron como la institución de reemplazo, como su agente jacobino y como su Robin Hood. Que haya políticos que mientan siempre resultó muy ventajoso para el periodismo, ya que entonces eso quiere decir que la prensa dice la verdad. El crédito de los periodistas creció, como si fuera un voto de protesta contra el Establishment, aunque éste en el fondo daba la bienvenida a las operaciones de limpieza correctiva del periodista disfrazado como justiciero popular. Los cínicos se consolaron: si la gente ya no creía en los políticos, por lo menos con los periodistas seguía creyendo en algo. La intervención revelatoria y denunciante del periodismo también fue decisiva para la terminación de la guerra de Vietnam, a tal punto que muchos generales pensaron después que la guerra se había perdido en los aparatos de TV en los living-rooms de los hogares de Estados Unidos (El izquierdismo sesentista coloreaba todo esto de un rosado pálido.)

Una modesta proposición

El periodismo siempre se vinculó al poder, expre-



sándolo, deseándolo o queriendo destruirlo; siempre encontró referencia en el Estado, y se postuló como una especie de Estado ideal. Sin embargo, la imbricación del periodismo con el poder después de cumplidas las revoluciones burguesas mostró que la relación no era unilateral ni simple y ahora ya es lícito preguntarse quién condiciona a quién, si el poder formal al periodismo o viceversa, o si el periodismo no ha trascendido en realidad ya al poder formal, y no será como fuerza dominante de la ideología y conciencia —el espacio del poder real.

La dependencia del poder democratizado respecto de la opinión pública depositó una fuerza inédita en manos de los periodistas, que empezaron a ser cortados y manipulados por un poder oficial que encontró que la vida sin el periodismo era imposible: los funcionarios del Pentágono, por ejemplo, filtrarían a la prensa secretos del gobierno para desequilibrar a su favor una puja interna; los presidentes empezaron a calcular la hora de su discurso de modo de poder "hacer" o evitar las noticias televisivas en la hora de mayor audiencia; los políticos y candidatos programaron sus actividades de modo de usurpar el mayor espacio gratis posible de TV, y los jefes de Estado ya aparecen hoy en los avisos de la CNN diciendo: "Me enteré de la noticia por la CNN". Las grandes negociaciones internacionales se han vuelto torneos por la opinión pública; el poder ha perdido la máscara hermética y enigmática del pasado para convertirse en un conversador compulsivo y en un incontinente chismoso crónico sobre sí mismo.

La manipulación periodística del público se disfrazó en los Estados Unidos de objetividad, por medio de un montaje que organizó ideológicamente la noticia mediante una sucesión planificada de golpes emocionales; algo similar hicieron con la prensa escrita, donde el ordenamiento de los párrafos, cada uno de los cuales no suele contener más que un solo hecho, se programa para generar determinada deducción. El extremo opuesto se encontró en Francia, donde el periodismo montó el espectáculo de su propia importancia por medio de una intrascendente y vacua cortina de palabras bien fraseadas, en una verborragia pseudoensayística y seudoliteraria. El periodismo inglés eligió la forma tal vez más honesta: contar los hechos al tiempo que se opina explícitamente sobre ellos.

La rebelión contestataria contra estas formas más o menos tradicionales y estabilizadas fue el llamado "nuevo periodismo" de los años '60, una cruz del reportaje con la sensibilidad del autor y con la literatura, que en su forma más exitosa partió en realidad de escritores que usaron técnicas del periodismo y hechos reales para construir obras de literatura a secas (*Los ejércitos de la noche*, de Norman Mailer, o *A sangre fría*, de Truman Capote) y que en su versión más pedestre terminó bastardeando tanto periodismo como literatura, ya que sus practicantes eran periodistas y escritores frustrados cuya idea de la literatura, la subjetividad y el estilo no iban mucho más allá de la novela negra o el bestseller de espionaje, y entonces abrían sus notas con cosas como: "Eran las 4PM. El presidente golpeó la mesa y descerrojó: '¡Carajo!'".

La literaturización, a pesar de estos inicios tentativos (siendo más un rechazo de lo establecido que una clara orientación sobre a dónde se quería ir), avanzaría no obstante como tendencia de época, y llegaría a recorrer con el tiempo el camino desde rebelde *outsider* a figura consagrada del sistema. Sin duda, algo de ella se había insinuado en clásicos como la revista *Time* (con su estilo colorido y cinematográfico) e incluso en *Primera Plana* y otras revistas argentinas de actualidad de los '60, pero se trataba de productos donde lo político era preeminente y lo literario decorativo, exactamente lo opuesto a lo que ocurrió después. A partir de cierto momento (supongo que entre los '70 y los '80) los jefes del periodismo empezaron a darse cuenta de que había que tratar de interesar al lector por métodos nuevos. Ya legitimizado el tiempo productivo, ahora se trataba de entretener y seducir al público, de contarle una maravillosa historia. La última decisión del presidente podía ser perfectamente aburrida, pero no si se contaba cómo estaba vestido, qué chistes hizo y cómo trató a sus ministros. Apareció la cholulez (degradación del snobismo) como método de conocimiento, consistente en la apariencia de violar mágicamente el tabú de la intimidad del poder para dejarlo reforzado después de un breve instante de voyeurismo por interpósita persona periodística, por el que el periodista también recibe cierto lustre residual de "insider". Las noticias se novelizaron, las notas se convirtieron en capítulos de un incesante folletín.

Un izquierdista ingenuo de los años '60 podría haber dicho que este era un nuevo instrumento del poder para distraer a las masas de sus tareas históricas, pero la verdad era mucho más evidente, deprimente y

temible: se empezó a literaturizar el periodismo para disimular que en realidad no pasa nada. Terminadas la revolución y la oposición, que producían noticias que hubiera urgido conocer en cualquier formato y estilo, el periodismo debió brindar una ficción sustitutiva de actividad histórica. Si la prensa reconociera que no pasa sustancialmente ninguna cosa nueva, si honestamente se llamara a silencio ante la desaparición (que ella misma alentó) de los procesos históricos, a lo mejor el entero sistema de dominación colapsaría por aburrimiento. La gente, que cada vez se habla menos, tiene al diario como pretexto de conversación y pasatiempo del tiempo vacío: información y crucigrama se tocan. La idea del "fin de la historia" escandalizó menos por su audacia o por su procapitalismo que por el secreto temor que todos tenían de que lo que Fukuyama decía pudiera ser cierto: necesitaban callarlo aun antes de entender lo que decía, y en ningún ámbito esta reacción fue más virulenta que entre los periodistas, que se lanzaron a esgrimir sucesos irrelevantes a la tesis —la guerra del Golfo, la desintegración de Yugoslavia— para rebatir a un antagonista que les hablaba desde el concepto hegeliano de historia.

La gente ya no es culta: es informada. Las conversaciones se vuelven intercambios de cocktail, pases de salón, slongans de estúpidos de Flaubert, contraseñas universitarias mal aprendidas. La capacidad de atención y concentración disminuye. Cualquier intensidad es tachada de "autoritaria", "terrorista" o "loca". La filosofía universal es el escepticismo vulgar, el cinismo de barrio. Ya no se sabe leer de verdad: los alumnos de literatura, que en su gran mayoría solo aspiran a volverse *apparatchicks* de la *nomenklatura* universitaria, aprenden solamente los fragmentos, las citas y los códigos para pasar los exámenes, y reciben una estructura conceptual cuya frigididad, desapasionamiento y ademán de necia superioridad analítica frente al objeto jamás les permitirá, por ejemplo, conmovirse con *Madame Bovary* o reírse con *Bouvard y Pecuchet*; antes tendrán que hacer la autopsia semiológica y descubrir dónde están el significante, el sintagma y el rizoma, de modo de poder continuar arruinando la sensibilidad de las generaciones venideras. La carrera en boga es ciencias de la comunicación, un híbrido que las chicas de barrio estudian para llegar a ser, precisamente, periodistas, como antes estudiaban corte y confección y después quisieron ser psicólogas. Textos con la demanda, la devolución y la riqueza de *En busca del tiempo perdido* o *El hombre sin atributos* están fuera del alcance para una generación cuya idea de la duración está formada por el videoclip, y cuya ambición verdadera es tener algún quiosquito de poder. Invirtiendo una frase de los años '60, habría que desconfiar preventivamente de todos los que tengan menos de 30 años, ya que no vivieron la valentía, la generosidad y el arrojo de las épocas en que la historia parecía viva. Y el destino inevitable de esta época y de esta generación termina siendo el periodismo, que ya organizaba las cosas de este modo antes de que fueran así. Con el tiempo, todo el mundo será periodista, en potencia o en acto.

La resistencia es difícil, y probablemente sin esperanzas. Sin embargo, el sistema, por la misma lógica de su sobreextensión totalitaria ha dejado libre un espacio: la posición del disidente, única figura de oposición posible en una sociedad sin oposición. El disidente es el problemático opositor en sociedades de totalitarismo consensuado, sea en su antigua versión, policial y oscurantista (viejos regímenes el Este) o en su formato iluminista, progresista, reluciente y moderno. El disidente tiene fundamentalmente un "contra qué" estar, no necesariamente un "para qué". El disidente correctamente carece de esperanzas en el "proletariado" o el "pueblo" (una manga de canallas con vocación de informantes policiales), pero no cede al consuelo del colaboracionismo progresista y se mantiene en su reflexión crítica solo, estoicamente, le cueste lo que sea, como si fuera un iluminista de nuevo tipo; quizás (para parafrasear libremente a Adorno) como un iluminista negativo.

Ya no es posible reeditar el *Iskra*, pero si consumir una modesta proposición: el "diario" aperiódico, que debería salir solo de vez en cuando (cuando hubiera novedades, cuando hubiera algo nuevo que decir), que resistiera toda lógica y presentación de mercado, renunciara a toda homogeneidad ideológica y se propusiera y circulara como consigna y como forma de reconocimiento y supervivencia de una diáspora de individuos anónimos, aislados y dispersos. El "diario" aperiódico, periódico del antiperiodismo, quizá ni siquiera debería tener nombre. ♥

♦ Claudio Uriarte es periodista. Es autor de *Comandante Cero. Biografía no autorizada de Emilio Massera* y de *Gorbachov: una biografía política* (1985-91). Su novela *El precio del oro* aún está inédita.

EL INTELLECTUAL COMO MANDARIN INELUDIBLE O BRITISH DE OPERETA LOS INTELLECTUALES Y LOS MEDIOS DE COMUNICACION

Martín Caparrós

La distancia, el humor, el desprecio, el patetismo y el aprecio por la banalidad son cualidades british, en Shanghai, Hong Kong y Buenos Aires. Entre otras cosas, este artículo nos habla de la actitud social de los artistas de la palabra

◆ Hay cópulas que, como las de los perros en las peores novelas latinoamericanas, duran cientos de años. Es probable que la que confunde a los intelectuales y los medios de comunicación sea una de ellas. Pero es posible, también, que acabe por no tratarse de una conjunción copulativa sino, finalmente, de un verbo cópula. Ser, el que es.

En tal caso, si acaso:

los intelectuales son los medios de comunicación podría postularse. E incluso sostenerse.

El intelectual es un medio de comunicación.

O era: el recuerdo de la cópula, una canción de amor desesperada, un tango. Digo: era.

Apareció como tal.

Casi todo empezó con un nombre falso. Es bastante evidente que, aunque la palabra apareció un siglo más tarde, se puede hablar de intelectual a partir de Voltaire. Antes había otras cosas, pensadores.

El intelectual aparece cuando un pensador, un esteta, un escritor, empieza a pensarse como un intérprete, como un medium, como un medio de comunicación. Cuando decide que hay verdades que deben ser comunicadas. Empieza con su nombre falso, con un self-made-name porque los primeros intelectuales eran self-made-men, capitanes de la industria que se construían a sí mismos como rubros para empezar a explotar las nuevas técnicas de difundir las palabras a otra escala. Empieza cuando hay hombres que aprovechan su renombre —falso—, la fama de su producción estética, para intervenir en lo social, en lo político.

— Pero respetando sobre todo a Horacio, ese maestro, cuyos preceptos no envejecerán jamás —dice Casanova que le dijo Voltaire, aquella noche, empolvándose con displicencia la nariz.

— Preceptos que usted respeta salvo uno, que viola con grandeza —dice que dijo Casanova.

— ¿Cuál?

— Usted no escribe *contentus paucis lectoribus* (para el contento de pocos lectores) —dice Casanova que dijo.

— Si Horacio hubiera tenido que combatir, como yo la hidra de la superstición, habría como yo, escrito para todo el mundo.

Dijo Voltaire, dice Casanova.

Voltaire —dice— tenía una misión, un combate que librar. Para el cual necesitaba —creía— convertirse en un medio de comunicación: inventar el intelectual.

El intelectual usó para serlo los primeros medios de comunicación y aprovechó su desarrollo. Después —en este siglo— los medios avanzaron lo suficiente como para convertirse en intelectuales en sí mismos, intelectuales orgánicos por excelencia, portadores de una palabra que el medio definía. Ahora la función del intelectual ya no lo necesita, salvo en honrosas excepciones. Ahora, más bien, el intelectual es un aparato anónimo, un conglomerado definido por un título o una frecuencia de onda en los que se deposita la capacidad de decir verdad: de escribir para todo el mundo y de librar todos los combates que simulan no serlo. Los intelectuales modelo volteriano, zolai-co se dedicaron, si acaso, a ser los medios de los que no teman otros medios —de comunicación.

Y, en todos los casos, con el combate por delante.

Un combate, decía Voltaire: una misión. Una misión implica una fe, una fe implica una iglesia, una institución.

El intelectual es un producto de la lógica de la creencia, pasada por la razón moderna.

El intelectual es, por definición, mandarín: letrado dentro de un mecanismo, formado parte del mecanismo: queriendo comunicar algo necesario para la supervivencia o expansión del mecanismo. Queriendo comunicar algo necesario para equis.

(Un pensador es otra cosa.

No necesariamente otra persona.)

Pero, últimamente, semejante vulgaridad se disimula.

Hecho caricatura de sí mismo, lo lei hace poco en el *South China Morning Post*:

“En ese año de 1904, Shanghai estaba muy desprotegida a causa de la guerra de los Boers. Aunque los combates habían terminado, aún se necesitaban soldados británicos en Sudáfrica. Así que en Shanghai se acuartelaban regimientos del Ejército Hindú, que incluían al ‘93 rd Burma Infantry, compuesto por mayoría de Sikhs y Punjabis. Así logró Shanghai su espléndido equipo de polo”.

Todos lo hacemos mucho.

Quiero decir: la tentación —la obligación— de banalizar, de dejar claro que no se dice nada “importante” que no se dice nada cuando se dice. Porque todo debe ser relativizado, enfrentado al espejo de su propio ridículo:

el intelectual como british de opereta.

Decía: mandarín ineludible o british de opereta: pero lo que opera es, más bien, en estos tiempos, la mezcla

El carácter mandarín se mantiene, por definición: un intelectual que no funge en función de una institución —política, social, discursiva—, en función de un combate, se transforma en otra cosa. En un pensador o algo así.

Pero como la pertenencia es, en estos tiempos, impertinente, se le agregan unas gotas de british de opereta.

La mezcla actúa, hay antecedentes:

hay un lugar en el mundo donde la mixtura sino-británica dio resultados muy específicos.

Hong Kong:

donde la mezcla creó una cultura de la producción barata, en serie. Millones de brazos amarillos que reproducen infinitamente —la reproducción mecánica— aquello que otros han hecho. Una cultura de la etiqueta falsa: productos que valen por el prestigio cholulo de aquellos a los que imitan, que valen porque los que los usan quieren imitar a los que usan los supuestamente verdaderos. Del relumbrón: el brillo de la lengua acerada convertido en reflejo de oropel: la acidez de la opereta british rebajada por la convicción sin fisuras de quien ha encontrado un lugar confortable en un mundo ajeno: un mundo donde lo que era extraño ha logrado ocupar el espacio de la normalidad. Y del mercado.

Hong Kong:

un espacio que conoce la fecha de su propio apocalipsis. En 1997, Hong Kong muere como tal Hong Kong. Es un privilegio que otros no tenemos. Sisifo. Pero cualquier comparación es ociosa.

Espacios saturados:

Hong Kong, de brillos falsos, y cualquier lugar de palabras de palabras. Sospecho que hay una posibilidad de quien sabe qué en alguna forma mística del verbo. Mística: ni mística ni propositiva. Ni mandarina ni británica: tampoco hermética, estrictamente: nadie habló de adornos, ni de la tradición de la vanguardia. Sino más bien contradictoria. La contradicción del discurso que es capaz de contener la posibilidad de su propia negación, pero que afirma. Que desconfía de sus condiciones de producción y difusión e incluye esa desconfianza. Que comprende al interlocutor para poder decirle otra cosa. Que acepta la duda pero no sólo duda. La contradicción zaratustra del profeta que se niega a sí mismo y, así mismo, sigue profetizando.

Ponerse siempre en el lugar de lo imposible es difícil de tolerar y, a veces, también se vuelve una caricatura:

el intelectual como medio de obnubilación.

De sí mismo, finalmente.

Hay muchas obscenidades posibles pero, en general, están en éstas.♥

♦♦Martín Caparrós es novelista. Ha escrito *No velas a tus muertos*, *El tercer cuerpo* y *La noche anterior*.



DOCTRINA

DEL FUTBOL

(LA PELOTA NO ES UN CHICHE)

**EL LENGUAJE
ÉTICO-POLÍTICO
ES PARTE DEL FUTBOL.
EL DESASTRE DE SUECIA
EN 1958 INVIRTIO
LA COMPARACION
ENTRE FUTBOL CRIOLLO Y
EUROPEO.
PERO LA HISTORIA
NO TERMINA AHI.
ESTA NOTA HARA UN
SINGULAR RECORRIDO DE
LAS RELACIONES
ENTRE PRINCIPIOS ÉTICOS Y
RESULTADOS
DEPORTIVOS.**

LAZARO

◆ El fútbol no es un malentendido por el que 22 varones corren para posesionarse de la pelota. Es un asunto de doctrina. El fútbol es la alegría del pueblo, y esta exteriorización se produce por una comunión. Espectadores y actores se confunden en un fervor común. No se trata de una idiotez llamada pelota considerada un chiche para grandes. Tampoco de la válvula de escape de los sociólogos o de los especialistas en liturgia de masas. Al fútbol se lo vive. Se lo vive con todo, con la cabeza, los pies, la cintura, el taco, pero sobre todo con el disimulo, la gracia, la picardía, las mil formas de la risa. Los juegos populares son una demostración de destreza y de gratuidad. Es una exhibición de lujo, tanto en el fútbol como en el tap de los negros de Louisiana. No es tan importante ganar como hacer palpable el arte del encantamiento. El poder de acariciar la pelota, de hacerla novia del empeine.

Argentina había estado ausente del Mundial de Suiza de 1954, todavía no nos interesaba participar de esas lides profesionales, pero conocíamos nuestro valer. La prensa se hizo eco y nos coronó Campeones Morales de aquella justa lejana. Pero en el '58' nuestra participación estaba decidida, y nos preparamos para la experiencia sueca. Teníamos un fútbol feliz porque nuestro mundo era feliz. La visión que los argentinos tenían de sí mismos abundaba en poesía. La picaresca argentina sobrevolaba el mundo. Pero era posible que el mundo no estuviera enterado de esa dicha. Suecia nos ofrecía la oportunidad de pasear nuestros valores y talento.

¿Qué íbamos a mostrar al Viejo Mundo? Nuestro estilo de vida. El aliento de los barrios, la presencia del potrero, la niñez en nuestras calles, el fervor de nuestras canchas, nuestro modo gambeteador de vivir.

El fútbol detentaba una autoridad inglesa como tantas otras cosas en el país. Gran Bretaña era su cuna y su aureola. En mayo de 1953 la selección argentina enfrenta a Inglaterra. El árbitro, como todos los que participaban en el torneo local, era inglés. Aseguraba la imparcialidad de los fallos. Nadie discutía el mayor grado de ecuanimidad del temperamento inglés. Fue un partido memorable ya que Argentina ganó 3 a 1. Para Félix Daniel Frascara el juez Ernest Ellis había causado excelente impresión. Con respecto al mismo partido reflexionaba Borocotó: "colegas ingleses con los que hemos conversado mucho después de los partidos nos han expresado su admiración por el juego criollo, tan pleno de sutilezas (...). Cada tipo de fútbol es producto del medio. Porque el hombre es hijo de su suelo. Somos pues diferentes



y no por causalidad. Lo somos por la sangre, por el aire que respiramos, por la tierra en que hemos nacido, por el churrasco, el mate y hasta el tango. Hijos de tierras más generosas, de ambientes de vida más fácil. No somos tan administrativos como los países en los que la vida ofrece mayores dificultades para ganarla. De ahí esa tendencia al riesgo tan nuestra y que se manifiesta en la gambetita, en el adorno de la jugada, en aquello de tirarnos un lance y hasta en el 'me juego'."

La de Borocotó es una explicación por el arraigo. La sangre y la tierra se anudan al infinito y acoplan asado, mate, grandes extensiones, sopores de la siesta, la pausa, la cachada y la gambeta del fútbol. Por eso se nace sintiendo el fútbol de esa manera. La pelota es nuestro primer chiche, y los pozos del potrero el primer divertimento. Nacemos aferrados en un mismo compás a la teta y a la pelota.

Pero es necesario profundizar un poco. El fútbol es un sentimiento, pero los sentimientos necesitan protección. La doctrina es la guardiana del sentir. La línea fatal que une al hombre argentino con el modo de tratar a la pelota, ese naturalismo sencillo, puede ser un pensamiento perezoso y equivocado.

Ondino Viera ya hace varias décadas planteó la doble faz del fútbol de un modo inédito. Señalaba que el fútbol permite todo tipo de distorsiones debidas a la confusión entre lo propio y lo ajeno. "El fanatismo, la idolatría, el clubismo y el patriotismo, agregados a la falta de ilustración deportiva y de cultura doctrinaria, han sido junto con otras, las causas de los desastres y debacles de conocidas escuelas de juego". Aquello que se pretende local —afirma Viera— es, en realidad, internacional. La picardía que se pretende genuinamente argentina y que explica la gambeta del jugador, bien puede aparecer 'naturalmente' en Francia y manifestarse en sus ciclistas o en China con sus especialistas en el ping-pong. Viera, uruguayo, mide con sorna el mito de la garra charrúa que convierte a los orientales en monopolizadores de las virtudes del coraje, la fibra y la decisión de los que no tienen miedo en ponerla. Así también se eleva la efígie de la 'improvisación' a la categoría de facultad sobrenatural, más allá de la ciencia, para uso exclusivo de nuestros cracks. Del mismo modo la 'viveza criolla'... y las demás características que hemos inventado como dones que nos ha deparado la fortuna, han contribuido a confundir lo propio y lo ajeno y acreditarnos como propiedad nacional aquello que puede ocurrir en cualquier lugar del mundo.

Esto no significa que nuestro fútbol en nada se distinga del de otros mundos. Viera afirma que esta di-

ferencia no se debe a que bajo el fútbol que nos pertenece cobijamos los valores puros del criollismo. El fútbol es asunto de doctrina: "una escuela mundial no sólo de valores técnicos, sino de valores sociales, morales, artísticos y culturales". El exitismo en sus variados disfraces es lo que provocó una subversión de los valores, que ha permitido que los valores doctrinarios del fútbol fueran utilizados por doctrinas que le son ajenas, ya sean religiosas, políticas y filosóficas. No se ha hecho más que extorsionar ideológicamente al fútbol.

La verdad del fútbol resulta —para Ondino Viera— del enfrentamiento entre dos escuelas pedagógicas. Una es la pedagogía de la escuela europea. "El fútbol desde principios del siglo que pasó, sólo pudo haber sido enseñado desde los colegios ingleses que contribuyeron a su reglamentación, en todos los clubes de aquel país (...). Dentro de la enseñanza tradicional de la escuela antigua, el aprendizaje se hacía por imposición-obligación-coerción-automatismo-atención dirigida y comandada desde afuera-disciplina de afuera para adentro-subordinación-sujeción/silencio/sumisión... Las concepciones colectivistas que todavía podemos observar en el fútbol europeo no tienen su origen únicamente en una expresión más atlética de la técnica, sino en las limitaciones técnicas, psíquicas, psicotécnicas y psicofísicas de sus jugadores".

A esta pedagogía escolar de la rigidez se le opone la pedagogía de la libertad de la escuela nueva. Estimula la autonomía frente a la subordinación-la iniciativa frente al automatismo-la disciplina natural frente a la disciplina artificial-el interés en lugar de la obligación-disciplina de adentro para afuera y no de afuera para adentro- atención espontánea en vez de atención comandada. En síntesis: libertad en lugar de coerción.

A partir de esta pedagogía de la libertad, nuestros jugadores agregaron al fútbol europeo un completo dominio de la pelota con todas las partes del cuerpo, del pecho a los muslos y de la cabeza a los bordes externos e internos del pie, la punta, el talón, la planta y el empeine... el dribling, el juego de amagues, fintas, el de la doble intención (marcar una jugada y efectuar otra), las arrancadas, paradas y vueltas. Esta pedagogía de la libertad se desarrolló en campitos, potreros, terrenos al borde de los ferrocarriles. Por eso lo que nos separa de los europeos no es la espontaneidad que brota no se sabe de dónde y que parece obsequio de alguna providencia generosa, sino de la elaboración de una pedagogía de la libertad con alcances universales. Esta es la posición del uruguayo

Ondino Viera.

Dante Panzeri —nuestro recordado periodista— asoció el fútbol a una poética del juego y a una metafísica del hombre. “El fútbol es el más hermoso juego que haya concebido el hombre, y como concepción de juego es la más perfecta introducción del hombre en la lección humana de la vida cooperativista.” Para Panzeri no es disparatada la asociación del fútbol con el humanismo intelectual. “Me atrevo a señalar —continúa— un total paralelismo de vínculos entre el proceso decadente de las letras y las artes y el fútbol; coincidente con el progreso de la llamada ‘revolución industrial’.” Por eso percibimos los efectos de esta alienación en la progresiva extinción del jugador despreocupado y altruista, y la triste presencia del jugador egófica y angustiado. La deshumanización del hombre ha sido tan brutal que los últimos restos que le quedan de verdadera humanidad se preservan sólo en el niño. Pero el niño también está acosado por la modernidad.

El fútbol es ante todo juego, por eso es alegría, por eso es infancia. Es necesario preservar los valores infantiles. En la actualidad se vive un proceso complejo en el que los avances en ciertos sectores de la sociedad tienen efectos colaterales negativos. Es el caso de los padres que son mejores que los de antes. Esta mayor dulzura casera daña al fútbol. La represión incentiva la travesura. El fútbol —agrega Panzeri— necesita de chicos atorrantes, jovencitos vagabundos con acento picaresco, y no el respetuoso hijo del colegio, muchacho de su casa que se convierte en adecuado dispositivo del orden hogareño. Sentencia Panzeri: “tengo para mí muy fuertemente afirmada como convicción que en gran medida el buen jugador de fútbol es fruto de la miseria y del bandillaje infantil”. Panzeri sabe que está en una posición difícil, no se sustrae a esta dificultad: “henos aquí, en alguna medida, lamentando el progreso...”. Pero se aferra a sus convicciones, enarbola lo que llama el romanticismo —sin el cual, sostiene, hasta el profesionalismo muere—, y se convierte en espectador de la desigual lucha entre el fútbol y la sociedad de consumo. Esto es lo que afirmaba Panzeri en su libro: *Fútbol, dinámica de lo impensado*, de 1967, resumen de un apostolado de muchos años. Pero una década antes, cuando el resquemor de los nuevos tiempos tenía una menor incidencia y pervivía la frescura del alma futbolera, había oportunidades de apreciar en nuestros jugadores su estampa majestuosa. Dante Panzeri, periodista enviado al inolvidable sudamericano de Lima de 1957, rescata la nobleza de un rostro, y dibuja un ideal: “tiene apellido de totero. ¿Es el astro de fútbol? No; es el hombre que va dentro del astro, es la humanidad que gustamos ver en los astros, para convencernos mejor de que los astros también son —o pueden ser— hombres nuevos, hombres como la humanidad los quiere. La mirada de este delicado bailarín del fútbol, de este pibe enseñoreado en su delicadeza innata, está diciendo de una madurez de pensamiento, de una meditación del mundo que lo rodea... viéndote ahora en esta foto hemos vista reproducida aquella mirada meditativa y sentimental... Efectivamente, vive en tí, igualmente espontáneo y maduro, el futbolista como el individuo. El crack y el hombre”. Panzeri describe sus impresiones de Antonio Valentín Angelillo, jugador de Boca, 19 años, transferido en ese mismo año al fútbol italiano en 5 millones de pesos.

Esta era nuestra verdad en los albores de 1958, año en el que después de tres décadas nuestra selección mostraría su fútbol frente a los mejores del mundo. Ibamos a pasear por el mundo nuestra estampa de atorrantes, nuestra ternura de chiquilines, nuestra inocencia pícaro y el candor sin igual, nos adorarían. Sembraríamos en aquellos hijos de la disciplina colegial, en los niños tristes de los países fríos, la alegría del potrero y la fiesta de la abundancia. Así partieron nuestros muchachos, su entrenador —como se decía en la época— y los sonrientes y esperanzados periodistas, custodios de la pureza de la doctrina y de la doctrina de la pureza.

Y llegaron a Suecia, a la destemplada y gris ciudad de Malmö, del otro lado del estrecho que la separa de la ciudad de Copenhague, para presentarse frente a un público rubio y pálido, comedor de arenques y pepinos. Les obsequiaríamos varios de éstos a sus resistentes redes. El primer rival, un fantasma de la vieja escuela, el último campeón mundial, Alemania. Perdimos 3 a 1. ¿Qué pasó? ¿Fue la pureza la que falló? ¿Qué significaba un acontecimiento de este tenor?, si el trinomio asado-mate-fútbol pierde con holgura frente a los germanos, ¿qué hacer? ¿Cocinar salchichas, beber cerveza, estudiar geometría? Es cierto que los árboles mueren de pie y que los gatos caen parados, pero también está visto que los doctrinarios son como los péndulos, nunca se alejan del centro de la verdad. Los custodios de la doctrina despejaron la confusión, y enunciaron con voz mo-

saica por boca de Borocotó, en un día lluvioso de junio de 1958, estas inesperadas conclusiones: “serán menos dominadores de pelota, menos malabaristas, menos coreográficos, pero tienen muchas virtudes que les faltan a los criollos. Estado físico, velocidad, sobriedad, vigor, sentido de la responsabilidad. Los argentinos serán más brillantes. Pero hay que agregar: ‘cuando los dejan’... estuvimos frente a un equipo *sobrio, fuerte, responsable y capaz*.” Borocotó descarta cualquier pretexto, no hay apelación posible, ni siquiera la conocida reciedumbre alemana: “el juego fuerte es de otra fuerza: revolcones, pechazos, empujando cuando se salta a cabecear, pero el de nuestros lares es el que realmente lesiona”.

¿Qué sucede, se pregunta Borocotó, cuando una vez que se gambetea a un adversario, se lo vuelve a tener enfrente, y nunca se termina de recorrer la sombra de su cuerpo? ¿Quién creó a estos seres deseosos de ser engañados? ¿No le temen al ridículo? ¿Qué pasó en los partidos preliminares, ante los italianos, en los que los criollos jugaron muy bonito, como si fueran artistas... del medio campo? Borocotó, olvidado del trinomio churrasco-mate-fútbol, no ceja de espantar nuestros sueños, arremete contra la vieja doctrina, embiste por cualquier flanco: “en Europa ya vimos, y veremos más, que ‘hacen fútbol’ sin haber nacido futbolistas y que quienes nacieron futbolistas pierden porque *los que no lo son* se lo han propuesto ser”.

El desenlace, ya sabemos, fue fatal. El tiro de gracia fue el partido con Checoslovaquia, el equipo que dos años antes —1956— en cancha de San Lorenzo, perdiera frente a nuestra selección, y mereciera las siguientes reflexiones de Panzeri: “Checoslovaquia no nos descubrió nada, *absolutamente nada* en materia de fútbol. Es difícil para cualquier forastero descubrirnos en ese terreno aspectos que del fútbol no se conozcan aquí... el fútbol checoslovaco es un fútbol carente de alegría. No de alegría en función de risa. De alegría en función de creación... y allí es donde aflora, en su fútbol de aparente corte liberal, la falta de picardía”.

¶ Pero estos nulos en creatividad nos hicieron perder la alegría y al periodista matizar su saber, nos ganaron 6 a 1. Un día después el mismo Panzeri fiscaliza: “el mito de que somos los mejores del mundo, afortunadamente, ha caducado... todo lo enfermo, torcido y bastardo que viene siendo el fútbol profesional argentino desde 1931... este sistema lleno de vicios... lo malsano de todo este movimiento de intereses que se inicia en los propios actos electorales de los clubes, actos muchos de ellos reducidos a innobles exteriorizaciones de un *caudillismo inescrupuloso*... hasta ayer estuvimos fabricando explicaciones para nuestros propios errores, retorciendo la realidad que es dura y fría, en el amparo de los *sentimientos nacionalistas* que suelen ser blandos y tibios y tan fácilmente prenden en el alma de una *mayoría siempre fértil en lo chabacano*, siempre más a gusto con el halago que con la realidad desnuda”.

De 1956 al ‘58’ La Argentina mudaba sus ropajes y sus frases, se desplegaba el cobertor institucional de la Libertadora, la dulce Argentina vivía el fin de un sueño, de una ilusión, de una mentira. “Fabricamos una idolatría de barro —agrega Panzeri—, *montamos un héroe de cartón, un caudillo apetitoso de halagos*.” Creo que no hace falta aclarar la identidad del futbolista al que se refiere Panzeri.

Llegó la hora de la verdad, de la nueva verdad, todo aquello que despertaba nuestro amor será expuesto a la luz de la fiscalía pública. La nueva verdad será bien guardada por los no muy nuevos y experimentados custodios. Las virtudes del criollismo invierten el sentido de su jerarquía. Para Borocotó toda la picardía, el arte, todo lo genial que pueda tener el fútbol argentino no sería suficiente si nuestros jugadores no están preparados para ‘los choques, la reciedumbre, la lucha intensa’. Pero nuestra idiosincracia entorpece los cambios. Nos caracterizamos por la inconstancia, un día puede estar bien una, el otro día la otra, como dice nuevamente Borocotó: nos conocemos. También conocemos la blanda aparatosisidad de nuestros jugadores, sus caídas y lamentos, el hacerse los muertos a la espera de la comparsa de aguateros para que les echen un poco de agua bendita y salir corriendo. Nuestra farsa. Borocotó es intransigente: no se juega seriamente, tenemos que decir que la mayoría de los jugadores criollos vive del fútbol pero no para el fútbol. El medio es cómodo, búrgués... Cambia el cesto de los valores. Vivíamos de nuestro prestigio sudamericano pero lejos de las nuevas corrientes mundiales que se establecían en el Viejo Mundo desde la posguerra. La escena que describe Borocotó es precisa: al día siguiente de la victoria sobre los argentinos los alemanes ya se estaban entrenando desde las nueve de la mañana, mientras los argentinos se desesperaban cerca del mediodía con sus fasos en la boca. ¿Cómo corregir la indisciplina criolla, su blandura

y facilismo, sus debilidades incorregibles? Panzeri enuncia una clasificación de estas fallencias, sitúa en el tope de la misma aquella que se llama *la excusa*. Es por un rasgo como éste que en otros países nos conocen por ‘llorones’. Cuando se hacían los partidos preliminares en nuestro país se justificaban los errores por el clima demasiado exigente y la presión de la afición local. Pero ahora, venir con ‘el llanto de la nostalgia’... Escuchemos a nuestros héroes: “¡pero ustedes no saben lo que es estar lejos de los seres más queridos! ¡Lejos de la madre, de la novia, de los hijos! Esto es lo que Panzeri define como los impedimentos sentimentales de la mentalidad argentina. Lo que nosotros llamamos sentimental es para él sensiblería y chabacanería. Sólo una sintética cualidad se le opone a esta melaza afectiva: la seriedad.

Es a partir del desastre sueco que el pensamiento argentino entra en una vorágine de la que le será muy difícil salir. Más que una vorágine será un remolino. La vieja cadena de virtudes que distinguía al criollo se romperá en dos mitades. Una de ellas susurrará por lo bajo que en ‘aquellos tiempos’ daba gusto ver jugar al fútbol. La otra siempre encontrará nuevos argumentos para exigir un cambio total de mentalidad. Esta ética bifocal atravesará el fútbol convertido en campo fértil de los debates ético-políticos. Así en los años setenta se tiñe de gloria el fútbol mecánico. Era la definición de los nuevos doctrinarios que festejaban los triunfos del Estudiantes de Zubeldía. Decía Ardizzone en mayo de 1970, después de una nueva victoria de Estudiantes: “volvieron los viejos y volvió el hábito de la antigua mecánica, volvieron los viejos y volvió ese indiscutible y elogiado OFICIO para manejar partidos. Nada quedó sin prever, nada quedó librado a la improvisación, nada quedó sin estudiar”. De este cuadro Ardizzone rescata a un jugador fundamental: Carlos Bilardo.

El lenguaje ético-futbolístico se extiende por generaciones. Las definiciones nunca son suficientes, las discusiones siempre creen agregar algo más a lo ya dicho. Una vez que aparecerá Maradona muchos dividirán a la historia tal como lo hicieron los apóstoles. El año ‘58 será el 17 am. y el ‘93, el 18dm (antes y después del debut de Maradona). Pero lo que no se entiende es que no sólo se trata de lo que pasa en la cancha sino de lo que se *dice* que pasa en la cancha. Es un asunto de doctrina. Menotti no lo negaba cuando ante la pregunta de un periodista sobre el tipo de fútbol que preferían los argentinos, decía: “un fútbol de calidad. Un día me preguntaron lo mismo y contesté lo mismo, pero el periodista me dijo qué interpretaba yo por calidad y ya con esa observación no había motivos para seguir. ‘Calidad es el respeto al pueblo’, señaló en cierta oportunidad el Che Guevara. Y el respeto se manifiesta con una propuesta generadora de espectáculos emocionantes. La gente va a una cancha para admirar el talento y para emocionarse. El esfuerzo físico también emociona pero el talento sensibiliza. El fútbol que quiere la gente es el que se juega en el potrero de su barrio. El que está ligado al desenfado, a la burla”. Para que este burlesco fuera efectivo Menotti encerró a sus jugadores en una ‘concentración’ durante varias meses con un riguroso diagrama de injertos vitamínicos y una estricta abstinencia sexual. Los holandeses que eran serios se acompañaban con sus mujeres y los escoceses entretenían con sus cervezas.

Porque entre la práctica y la doctrina no es la primera vez que existe un pequeño hiato, además de existir grandes gambetas en los principios doctrinarios. Suecia ya pasó, fue hace muchos años. Sus heridas fueron lavadas, la humillación redimida, es cierto que hubo que esperar veinte años, pero un día de junio similar al del doloroso 6 a 1 de los checos, en junio de 1978, le hacíamos seis a los peruanos y los nuevos doctrinarios agrupados en la revista *El Gráfico*, lo proclamaban así: “llegamos al final. No solamente los jugadores, sino todos. Se acabaron los YO refugiados atrás de aislados gritos. Ahora somos NOSOTROS, sin distinción de colores, como debimos ser siempre. Goleamos al destino y derrotamos a las sombras. El teniente general Jorge Rafael Videla, presidente de la nación, dio en su momento el respaldo necesario para que el Mundial fuera una realidad que mostrara —seriamente— la verdadera cara de nuestro país. Cuando el Campeonato se puso en marcha arrimó su aliento para que la Selección Nacional superara momentos críticos. Aquí está en el palco de honor de Rosario, junto al brigadier Agosti, emocionándose con el juego y con los goles, acaso entonado con esa ovación que acompañó el anuncio de su presencia. Argentina ya está en la final de la Copa del Mundo. El teniente general Videla volverá el domingo a dar otra lección de humildad: ser otra vez, nada más que un hincha de la selección”.♥

••Lázaro: periodista argentino residente en Uruguay. Colaborador de diarios y revistas especializadas en deportes.

Ustedes se han propuesto fundar una revista. Transpongamos a términos humanos esos términos literarios. Conservemos el verbo fundar. Fundar es actuar, es ser humano. Pero suprimamos la palabra revista y busquemos otra para expresar todo lo que hay de humano en ese intento. ¿Qué es lo que van ustedes a fundar? Una acción. Proponerse una acción, actuar, es ser varios. He ahí lo magníficamente humano de lo que quieren ustedes emprender; son un grupo de hombres que piensan, que quieren juntos.

Han empezado por pronunciar un nombre: Sur. Pero existen muchos hombres en el Sur, muchos hombres en el Sur de América. En medio de todos esos hombres ustedes serán ante todo el grupo que se llama Sur. Sur se vuelve así un nombre propio particular. Y ése va a ser el clima verdadero, la verdadera patria de ustedes: ese grupo, ese grupo de ideas y de voluntades.

Una revista es un grupo de hombres que se juntan durante su juventud y que dicen lo que piensan juntos. No es bueno que se reúnan demasiado pronto; si son demasiado jóvenes aún no tienen nada que decir. Tampoco es bueno que se reúnan demasiado tarde. Una vez que han dicho lo que tenían en común deben separarse. Sin lo cual el grupo humano se transforma en una "revista", en el sentido literario de la palabra, donde no se hace más que repetir lo que ya se dijo otras veces, donde la gente no vuelve a encontrarse porque se quieren y porque quieren juntos alguna cosa, sino simplemente para escribir, único parecido superficial que persiste entre ellos.

Al cabo de diez años, rompan ustedes las máquinas de escribir, quemem sus archivos y cumplan cada uno por su lado el trabajo comenzado en común. A la edad madura, los artistas no pueden ya vivir en común: cada fruto se separa, al caer del árbol, de los otros frutos. Un nuevo equipo se formará bajo un nuevo nombre y los reemplazará. Y si, por casualidad, algunos de ustedes son otra cosa que pensadores o artistas, si son hombres de acción exterior, hombres de mando, hombres de negocios o políticos, entonces se unirán a otros grupos para los cuales también existen períodos de actividad en común, pero más prolongados.

Yo no conozco América. No he viajado nunca. No he llegado nunca a tierras de América, ni de Asia. Apenas de África. No conozco el trópico. No conozco sino el desierto que está entre la zona templada y la zona tropical. ¿Hay desiertos así en el Sur?

Imagino la longitud, la diversidad de ese Sur, como si se extendiera desde la costa Azul hasta el Congo. Pero está vuelto hacia otras estrellas.

No he viajado nunca, pero he soñado con todas las partes del mundo. Hoy un hombre digno de llamarse así tiene vivas en su corazón todas las partes del planeta.

He mirado también a todos los hombres llegados de los cuatro extremos del mundo que se pasean por Francia, que caminan por París.

Hubo un momento particularmente intenso en mi juventud, cuando los hombres de todos los países se dieron cita en Francia para pelear.

He pasado seis meses en un ejército norteamericano, en Francia. Estaba como en una caja metida dentro de otra caja. No veía sino a cuarenta millones de franceses a través de ese millón de yanquis que me rodeaba.

¿Qué eran esos hombres? Yo respiraba su olor extranjero en el corazón mismo de mi tierra donde nos habíamos enterrado juntos. Un día regresaron. En el momento de embarcarse me dijeron: "ahora somos amigos, ven con nosotros; no tienes más que veinticinco años. Realizarás tu vida entren nosotros, te unirás a una de nuestras mujeres. Aquí todo es viejo, aquí te marchitarás".

Contesté: "No". Como escritor me creía atado a los que podían leerme directamente. Pero hoy no creo ya en esa necesidad. Un inmenso trabajo de traducción, que apenas se ha iniciado unifica todos los idiomas. Va formándose un idioma planetario: joven, inhábil y feo. Adiós a los bellos idiomas viejos, de fuertes raíces locales. Siento deseos de inglés, de alemán, de ruso, de español.

¿Por qué no viajo? No es porque no tenga dinero. Esto no es más que un pretexto, y bastante malo. Pero quiero que todavía me dejen soñar algunos años desde los bordes del Sena con todas las partes del mundo. El mundo entero viene a verme y yo no voy a ver a nadie. en mi pequeña Ile Saint Louis, amarrada como una barca podrida detrás de Nôtre Dame, he visto llegar a rusos que acababan de hacer una revolución, a italianos que habían hecho otra menor, a alemanes que tal vez preparan una, a españoles de ojos que despiertan, a mejicanos que sufren y que matan, a argentinos que piafan de impaciencia.

¡Oh, mi planeta, eres un fruto delicado y vivo en mi

COSAS VENCIDAS

Esta es una sección

en la que se detienen las novedades.

Reproducimos palabras vencidas,

es decir, pasadas de fecha.

Para revitalizar nuestra memoria,

reciclamos lo que ya fue.

Es un homenaje a las palabras fugaces

de revistas, diarios y publicaciones

perdidas.

CARTA A UNOS DESCONOCIDOS

Pierre Drieu La Rochelle

Publicado en Sur n° 1, verano de 1931

mano sensible!

¿Qué es la Argentina? Es un país que está a la altura del África del Sur y de Australia. El país de los blancos del mundo austral.

He peleado en Oriente junto a rudos caballeros llegados de Australia y de Zelandia. Recuerdo aquella noche de Alejandría, cuando los caballeros anzaos, que acaban de pasar seis meses en el desierto que bordea el canal de Suez, dilapidaban su paga y quemaban el barrio de las putas. Hombres rudos.

He visto en Montmartre a argentinos que tiraban su dinero, que buscaban mujeres. Pero yo trataba de adivinar su alma detrás de sus gestos. Pero lo importante para mí no es definir a la Argentina. Y no espero de ustedes que me la definan. Lo importante para ustedes es vivir. Mi vida tiene necesidad de la de ustedes. La vuestra tiene necesidad de la mía. Estamos en un mismo planeta estrecho. ¿Estrecho o vasto? Estrecho y vasto alternativamente.

Esta cuestión de la estrechez o de la vastedad del planeta es importante: supone la cuestión de las pa-

trias. Si el planeta es vasto, todavía existen patrias; si es estrecho, ya no queda ninguna. Si el planeta es a la vez estrecho y vasto puede haber en él todavía patrias, más vastas que las de ayer, patrias continentales.

Hombres del Sur: ¿han querido colocarse bajo el signo de una patria agrandada? Yo creo que es lo último que se debe hacer.

En cuanto a mí, al día siguiente de la guerra, me he sentido durante algún tiempo bastante francés. Como un hombre que padece un mal y cuyo cuerpo está encogido por ese mal. Pero después, he iniciado la convalecencia, he encontrado una salud más grande y no me siento sino europeo.

No pueden sucederme sino desgracias o dichas europeas.

Es lo menos que puedo decir, pero no es todo lo que siento. En mis días de ímpetu, a los que, gracias a Dios, vuelvo con bastante frecuencia, siento más que eso: me siento en los límites del planeta.

Tengo mis estados de alma tropicales y mis estados de alma polares. Desde ahora soy el teatro de un drama que se representa entre todas las latitudes y todas las longitudes.

Así, soy capaz de sentir todos los problemas, tanto los de sexo como los de la economía, la filosofía o el arte.

Seguramente ustedes son como yo. Escriben porque no pueden hacer otra cosa, porque hay en ustedes alguna fuerza que grita, que se enfurece o que suspira. Pero también escriben porque si no ordenan sus deseos y sus pasiones, todo ese ímpetu no podrá avanzar sino disminuido, cubierto de heridas, como los animales a los cuales el solo instinto no salva de las trampas. Si los leones hubieran tenido uso de razón, habrían sido siempre los dueños del mundo y no verían morir a su raza en los circos, lejos de las tibias presas.

Para vivir mejor hay que pensar, hay que escribir (pero escribir poco y solamente sobre los asuntos capitales). Si ustedes no escriben, la Argentina vivirá menos, sufrirá menos, gozará menos.

Sólo hay una cosa en el hombre: sus pasiones. Cuando digo sus pasiones, quiero decir *todo*: todas sus pasiones en su encadenamiento magnífico, desde el celo hasta el odio amoroso de los dioses, desde la guerra hasta el renunciamento.

Eso es lo que hay que cantar sin cuidarse del timbre que tiene ese canto.

No hay que decir: cantaré el amor argentino; hay que decir: cantaré el amor. Y sólo después se advertirá que el canto de amor sonaba con un sonido que sólo se oye en la Argentina.

Nada más misterioso que las uniones de la sangre y de los lugares. ¿Por qué Conrad, nacido en Polonia, cantó en inglés los amores de los blancos tropicales; por qué Barrés, que era francés, respiraba mejor una vez pasada la frontera de España; por qué Montherlant sólo es feliz en Marruecos; por qué Malraux sueña en París con las selvas de Asia? ¿A qué país un niño argentino que hoy de vagidos irá a buscar ese alimento del que después surgirá el poema argentino?

Misterio, misterio: dejemos que el misterio obre por sí solo. Después los historiadores lo explicarán cuando sea demasiado tarde.

Pero que la Argentina se ignore a sí misma como una muchacha que todavía no ha oído su nombre dicho por su amante en el fervor del amor. No pretenden tomar demasiado pronto su tesoro. No digan demasiado pronto: esto es argentino, esto no lo es.

Dejen que todos los vientos del mundo atraviesen la pampa; los granos que ella acepte darán plantas argentinas, pero no les pongan una etiqueta. Somos los extranjeros los que diremos: esto es argentino, esto viene de ese Sur.

Ustedes piensan como argentinos porque no pueden hacer otra cosa, pero ante todo son hombres que se han encontrado en alguna parte del mundo y que han fundado una casa para cantar allí su canto; y a esta casa, la llaman Sur.

¿Conocen África del Sur? ¿Australia? ¿Conocen a sus hermanos del mundo austral? ¿Por qué dicen que son del Sur, si son los nórdicos de una América? Ustedes, los argentinos, tienen la cabeza en la escarcha, los pies en el trópico, como los europeos que se pasean de Suecia al lago Chad. Porque para nosotros África es una necesidad. Todos los demás jóvenes, los franceses, ingleses, los italianos, parten hacia los desiertos de África. Y los jóvenes belgas construyen un imperio en el Congo. El planeta es estrecho, el planeta es vasto.

Hoy cada hombre tiene dos patrias: la suya, aquella en que nació, aquella que conserva la huella de sus pasos de niño y de anciano; después tiene su continente, y después el planeta.♥

El soñador de los bordes del Sena

EL AMANTE C I N E

La revista
de cine
independiente

*Aparece
todos los meses
alrededor del 15*



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

LA MAGA

NOTICIAS DE CULTURA

EL ÚNICO SEMANARIO ESPECIALIZADO
TODOS LOS MARTES EN SU QUIOSCO

EL OJO MOCHO

BUENOS AIRES
OTOÑO DE 1982
REVISTA DE
CRÍTICA CULTURAL
N° 3 \$ 5

¿Qué
significa
discutir?

VIÑAS
ROZITCHNER
RULLI
FOGWILL
FERRER
VERNIK
JOZAMI
AVELLUTO
POULAIN
CRISTOFALO
MIZRAJE
RINESI
GONZALEZ

Taller de escritura
"Los viajeros"
a cargo de
Rodrigo Tarruella

Poesía, narrativa, periodismo
y otras yerbas.



Inscripción e informes: Casal de Catalunya
Chacabuco 863. Tel. 26-8359

Comienza en abril

Los dos primeros
números de La Caja
pueden conseguirse
en la Fundación
Colegio Argentino
de Filosofía:
Paraná 774, 1° "B",
de 15 a 19 hs.

Deseo suscribirme a 5 números de La caja

Suscripción en el interior: 30 pesos

Suscripción en el exterior: 35 dólares

Cheques y giros a la orden de Tomás Abraham.
Paraná 774, 1°B. Capital Federal (1017)

Nombre _____

Domicilio _____

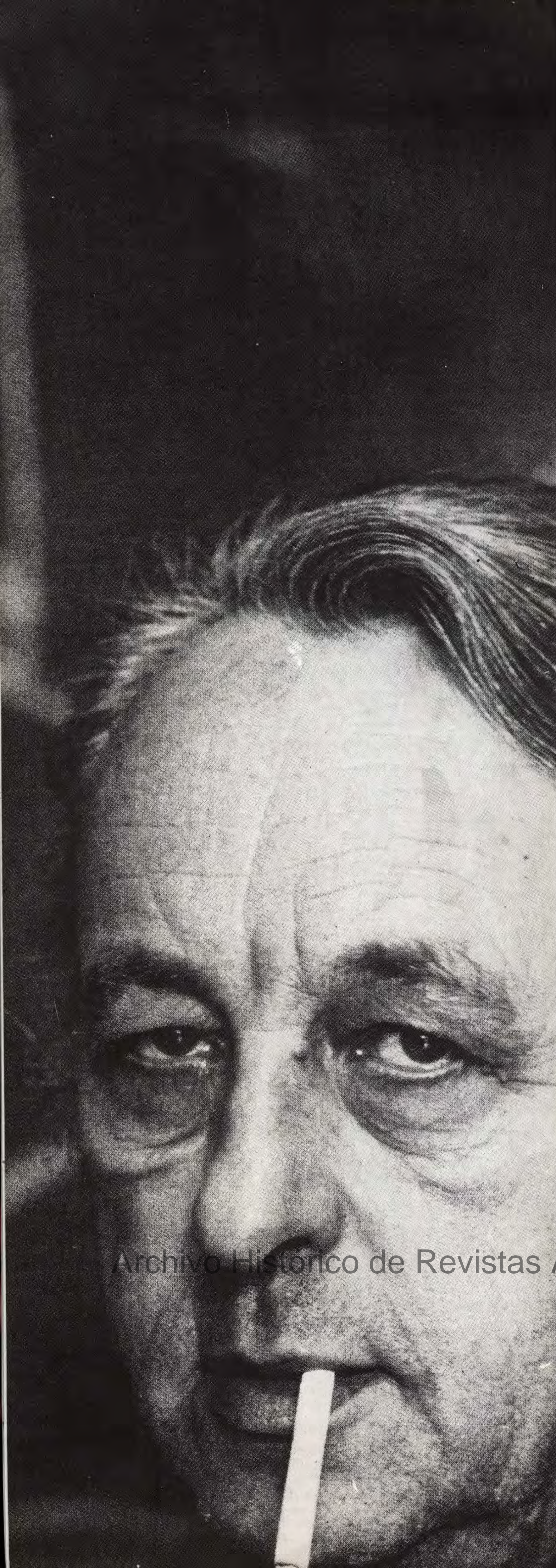
Localidad _____

País _____



revista del ensayo negro





3

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

- Nº 4 JUNIO/JULIO**
- La soledad y el aburrimiento**
- Contra el rock**
- El artista y la ciudad**
- De la física a la política**
- Octavio Paz**
- Félix de Azúa**
- Witold Gombrowicz**
- René Char**
- Horacio González**
- Arthur Schopenhauer**
- Sergio Chejfec**
- Albert Camus**