



revista del ensayo negro

4 Junio
Julio
de 1993
\$ 6.-

C. URIARTE
C. CORREAS
H. GONZÁLEZ
R. PARODI
W. GOMBROWICZ
J. MARTÍNEZ
G. ROCHA
E. ZAFFARONI
LÁZARO

DIRECTOR
TOMAS
ABRAHAM

Gombrowicz
ABURRIMIENTO
Y LIBERACIÓN

G. Rocha
O DEUS E O DIABO

A. Camus
EL HOMBRE
REBELDE

CONTRA
EL ROCK





revista del ensayo negro

DIRECTOR
Tomás Abraham

DIRECTOR ADJUNTO
Christián Ferrer

DIRECCION DE ARTE
Sandra Monteagudo
Juan Marcos Ventura

COLABORAN
EN ESTE NUMERO
Osvaldo Baigorria,
Sandra Sue,
Horacio González,
Noemí Cavallo,
Cinemateca Argentina,
Violeta Weinschelbaum,
Claudio Uriarte,
Agregaduría Cultural de la
Embajada del Brasil,
Lázaro,
Walter Kohan,
Carlos Correas,
Fabián Mosenson,
Ricardo Parodi,
Eugenio Zaffaroni,
Gustavo Varela.

EDITOR
FUCAF

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

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

PRODUCCION GRAFICA
Pescadas
804-8507

COMPOSICION GRAFICA
Estilo
804-8507

REGISTRO DE LA PROPIEDAD
INTELECTUAL
28-6736

DISTRIBUIDOR EN INTERIOR
D.I.S.A.
Pte. L. S. Peña 1836

FOTO DE TAPA
Glauber Rocha

FOTO DE CONTRATAPA
Albert Camus

4 INDICE



Tomás Abraham/Editorial	1
Witold Gombrowicz/Prefacio a Ferdydurke	2
Lázaro/Aburrimiento y liberación	4

ROCK

Claudio Uriarte/Contra el Rock	7
Entrevistas: Javier Martínez-Jorge Alvarez/ por Osvaldo Baigorria	9

ALBERT CAMUS

Victoria Ocampo/Albert Camus, francés y africano	12
Albert Camus/Declaraciones	14
Christian Ferrer/Buenos muchachos	15
Carlos Correas/Para la polémica perpetua	16
Eugenio Zaffaroni/Reflexiones sobre la guillotina	17
Tomás Abraham/Sabor a nada	18

Horacio González/Delación y respeto	22
-------------------------------------	----

GLAUBER ROCHA

Ricardo Parodi/El hambre, el mito, la muerte	24
Glauber Rocha/La estética del hambre y del sueño	26

Walter Kohan/Un diálogo desconocido de Platón	28
Platón/Διευων	28
Gustavo Varela/Bix Beiderbecke	30

COSAS VENCIDAS

El desaseo de José Albertito	32
------------------------------	----





Al menos tres nombres tenemos en esta Caja. Gombrowicz, Camus y Glauber Rocha. Gombrowicz nos relata en su **Diario** lo que le hace pensar **El Hombre Rebelde**. Es una obra que le gustaría aprobar de todo corazón, pero no puede hacerlo. Le reconoce sus nobles intenciones que son nobles y no reales. Para Gombrowicz la consciencia no tiene nada que decir, no es por una lucidez filosófica ni por un mayor grado de consciencia y responsabilidad que los crímenes desaparecerán del planeta. La tesis del escritor polaco es que el pecado es inversamente proporcional a la cantidad de gente que lo comete. En nuestro siglo la consciencia y el pecado han sido desvalorizados porque lo que nos define no es la ausencia de Dios sino la disolución de nuestra identidad en la masa humana. Mato porque tú matas, el prójimo se vuelve la sanción del acto cometido. He aquí la razón por la que el pequeño burgués incapaz de matar una mosca en su casa abre la llave de gas en un campo de concentración. Los hombres viven entre ellos y nunca ante la nada de la existencia. Y por este entre ellos no hacen más que imitarse o distinguirse.

Para Glauber Rocha, el pensamiento europeo disfruta del arte latinoamericano. Y lo que más aprecia es la miseria de nuestro continente al que unas veces llama primitivismo, otras fascinación colorida y a veces futuro y juventud. Se extasia con nuestras violencias y nos alienta al extremo. En el extremo hay muerte, aquí; una nueva tesis de antropología y algún premio cinematográfico, allí.

Para Camus ir al Brasil era sudar de más, lo cuenta en sus **Carnets** de viaje. La combinación entre su enfermedad pulmonar y los vapores tropicales de las alianzas francesas no se compensaban con los halagos de las señoras y señores cariocas. Camus no vino a la Argentina, vino a San Isidro, a la casa de Victoria Ocampo. Ella dice que no salió de allí. No dio ni recepción ni entrevista oficial, lo había decidido antes de llegar al puerto. Los guardianes culturales del primer Perón habían prohibido **El malentendido**, preguntarse por las razones de la censura no nos lleva muy lejos. El autor de la obra era un francés medio existencialista, es decir probablemente ateo. Motivo suficiente para que Camus se refugiara en las lomas. Victoria Ocampo nos dice que Camus fue rápido en darse cuenta de la enfermedad de nuestro país y de la salud de nuestra tierra, para continuar con los distingos que hace la anfitriona. Nuestro país —insiste la escritora— estaba listo para **La Peste**, sufríamos una plaga que minaba nuestro organismo moral, el virus fatal era el reinado de Perón, como ella lo calificaba. (Dicen que La Peste está por estrenarse, hay reinados que nunca dejarán de esperarla).

Para Glauber Rocha la realidad de nuestro continente es el hambre. Su cine muestra personajes comiendo tierra. La pobreza es un fenómeno injustificable, ilegítimo, absolutamente arbitrario. Rocha está en el otro polo de la razón económica, desde allí el hambre sólo se explica por la violencia. Para el pobre la pobreza es eterna, por lo tanto una fatalidad. Sólo el más allá de la revolución hace emerger un choque de eternidades y el nacimiento de un nuevo destino. Para Rocha la política es una mística, la revolución es el más alto grado de misticismo. (Glauber Rocha es un artista imprevisible, dice que nutre sus raíces afroindias con los libros de Borges. Y que el pueblo es el mito de la burguesía paternalista).

Gombrowicz vivió la felicidad polaca, los mejores años de aquel sufrido país. La felicidad de ciertos pueblos aparece como una extraña realidad, la modernidad polaca era una extraña realidad. Combinaba servidumbre y poesía, trovadores y peones, campesinos devotos y artistas malditos. Esto es lo que Gombrowicz llama *una orgía de irrealidad*. (La expresión de este desajuste se incorpora la cuerpo de un adulto añorado en la obra que aquí comentamos).

En esta Caja hay un contrarock tejido por un ensayista, un músico y un productor. La máxima expresión cultural de nuestro tiempo —para decirlo al estilo de los anunciantes— no parece reducirse a la masividad de su público, la alegría de la fiesta, el entusiasmo juvenil, la liberalidad de las costumbres. Por lo que el rock es algo más que música, y no siempre disipa el sopor.

Y para terminar, una primicia filológica, la presentación de un inédito de Platón, el escritor griego, un diálogo sobre atletas y habilidosos en los juegos deportivos.

Que esta Caja nos cobije en las jornadas de junio.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.com.ar

Tomás Abraham

EDITORIAL

FERDYDURKE

PREFACIO PARA LA EDICION CASTELLANA

Este libro vio la luz del día en Polonia, un año antes de la guerra y para comprender su clima no hay que olvidarse de esta fecha. Yo antes había publicado un volumen de cuentos intitulado **Memorias del período de la maduración**.

Como la mentalidad polaca de preguerra iba por caminos completamente distintos del que yo había elegido, no abrigaba al publicar **Ferdurdurke** mayores esperanzas de éxito. Si a fin de cuentas las cosas no salieron tan mal, esto se debe a un grupo de decididos y fervientes partidarios de esta aventura, que eran en su mayoría gente joven. Gracias a ellos el libro fue ampliamente analizado y lo que se ha escrito sobre **Ferdurdurke** en estudios, polémicas, comentarios, etc., sobrepasa varias veces su tamaño. No obstante, ni yo ni **Ferdurdurke** hemos entrado de lleno en la literatura oficial polaca lo que, por cierto, nos apena muy profundamente.

Cuando las olas de la polémica estaban por calmarse y pensaba en escribir algo nuevo, fui invitado a participar en el viaje de inauguración de un nuevo transatlántico nuestro, puesto en servicio entre Polonia y la Argentina. Llegué aquí para tres semanas solamente, pero ellas se prolongaron en más de seis años, ya que estalló la guerra. Los que a través de **Ferdurdurke** captarán ciertas particularidades de mi alma, comprenderán también por qué el alma, en vez de buscar vinculaciones con los "círculos" locales llevaba una vida anónima y bohemia muy cercana, desgraciadamente, a la miseria. Perdido en este país, entontecido y aplastado por los acontecimientos europeos, vagaba por calles sin ganas de hacer nada, o, bajo una mesa de café, lloraba amargamente. Me alejé por completo de las letras, y sólo debo a mi feliz inclinación hacia el infantilismo que, a pesar de toda índole de desastres y humillaciones, lograra conservar un grano de alegría. Ultimamente me ha vuelto el ánimo para el trabajo literario y creo que en breve tendré el placer de publicar alguna nueva obra.

Ahora ya sabéis de dónde os cayó este librito. Claro está que no se trata aquí de una novela realista y por lo tanto no hay que imaginarse que —digamos— los escolares polacos en realidad se preocupan hasta tal punto por su inocencia o que los criados fueran abofeteados por sus señores. Tampoco se trata de un libelo político, pues este libelo no tiene nada que ver con la derecha ni con la izquierda. ¿De qué se trata, entonces? Comprobé en Polonia que, a pesar de la abundancia de prefacios y aclaraciones, el sentido general de **Ferdurdurke** escapó a muchos lectores, al extremo que varios llegaron a dudar si **Ferdurdurke** tendría algún sentido. Sin embargo lo tiene y no hay inconveniente en exponerlo así nomás —de modo sencillo y sin ninguna clase de muecas— si esto puede facilitar la lectura.

Los dos problemas capitales de **Ferdurdurke** son: el de la Inmadurez y el de la Forma. Es un hecho que los hombres están obligados a ocultar su inmadurez, pues a la exteriorización sólo se presta lo que ya está maduro en nosotros. **Ferdurdurke** plantea esta pregunta: ¿no veís que vuestra madurez exterior es una ficción y que todo lo que podéis expresar no corresponde a vuestra realidad íntima? Mientras fingís ser maduros vivís, en realidad, en un mundo bien distinto. Si no lográis juntar de algún modo más estrecho esos dos mundos, la cultura será siempre para vosotros un instrumento de engaño.

Pero **Ferdurdurke** no sólo se ocupa de lo que podríamos llamar la inmadurez natural del hombre, sino ante todo

de la inmadurez lograda por medios artificiales: es decir que un hombre empuja al otro en la inmadurez y que también —¡qué raro!— del mismo modo actúa la cultura. Existen muchas razones por las cuales uno tiene interés en que otro caiga en la inmadurez, pero la más importante es nuestro amor por la inmadurez en sí. Ahora, la cultura infantiliza al hombre porque ella tiende a desarrollarse mecánicamente y por lo tanto le supera y se aleja de él.

El héroe de **Ferdurdurke**, infantilizado primeramente por el temible Pimko, se ve arrastrado en el proceso de mutua inmadurización que constituye el gran goce secreto de la humanidad, su diversión más dulce y su dolor más terrible. ¿A qué tipo de psicología nos lleva este proceso? Los personajes de **Ferdurdurke** no tienen ideales, ni dioses, sino "mitos inmaduros" que podríamos definir como un ideal adaptado al nivel de la auténtica realidad íntima del hombre (mito del peón, de la colegiala, de la tía, etc.). Ellos no hacen lo que quieren, ni tampoco sienten según su propia naturaleza, sino que la mayoría de sus sentimientos y actos les es impuesta desde el exterior. Se empujan mutuamente hacia actitudes, situaciones, sentimientos o pensamientos ajenos a su voluntad y sólo después se adaptan psíquicamente a lo que se les ha ocurrido cometer buscando *ex post* una justificación y explicación... siempre amenazados por el absurdo y la anarquía. Sus dos rasgos característicos más destacados son los siguientes: primero, el aparato de las formas maduras de la cultura no es para ellos nada más que un *pretexto* para entrar en contacto entre sí —y para gozar y excitarse recíprocamente— y para armonizarse en sus dolorosos, inmaduros juegos. Lo importante para ellos es bailar: qué baile bailan, no les importa. Segundo: ellos sin cesar producen la forma, pero nunca la logran. No tienen creencias, ideales, convicciones, aptitudes, sentimientos, sino se los *fabrican* según sus necesidades y las necesidades de la situación. A cada momento se fabrican entre sí sus personalidades —uno crea al otro.

Ferdurdurke sostiene que es justamente nuestro anhelo de madurez lo que nos arrastra hacia esa inmadurez número dos, inmadurez artificial —y nuestro anhelo de forma el que nos lleva a una forma mala. Parecidos a alguien que temiese su propia desnudez, echamos mano a cualquier vestimenta a nuestro alcance, aún la más grotesca, y así se crea ese mundo hecho de indolencia, insuficiencia, no-seriedad e irresponsabilidad, mundo de la subcultura, de las formas caducas, malogradas, desviadas e impuras, donde se desarrolla nuestra vida íntima. Allí se fabrican sorprendentes sub-ideales, sub-religiones, sub-sentimientos, y varias otras sub-cosas muy diferentes de las del mundo oficial. Y lo importante es que todo eso se efectúa por vía formal: para que en tal sentido, dos personas se obliguen a la regresión no hace falta que sean pacientes de Freud y del freudismo; porque aquí se trata de algo tan elemental como que el estilo de ser de una persona influye sobre el estilo de ser de la otra.

¿Cuál debería ser nuestra actitud, en tanto que seres conscientes, frente a aquel infra-mundo? El supremo anhelo de **Ferdurdurke** es encontrar la forma para la inmadurez. Pero esto es imposible. Podemos en forma madura expresar la inmadurez ajena, podemos, por ejemplo, describirla artística o científicamente, pero con eso no logramos nada, porque así no expresamos nuestra propia inmadurez, sino que, —de modo maduro— describimos la inmadurez ajena. Aún si nos pusié-

ramos a analizar y confesar nuestra propia insuficiencia cultural siempre lo haríamos desde el punto de vista de la cultura y en forma madura. Mas para que esta insuficiencia fuera expresada de modo consciente y a la vez directo, sería menester que nos esforzásemos en escribir no-libros sabios sobre el tema de la tontería, sino sencillamente libros tontos —y malos— e indolentes —lo que, claro está, es un disparate. Por eso ni la ciencia, ni el arte, ni ningún otro medio de expresión cultural, permite al hombre manifestar por vía directa su propia realidad inmadura, condenada al eterno mutismo. Mas por otra parte, si todos vamos a seguir con esa mascarada obligatoria e inevitable, la cultura irá convirtiéndose en un juego cada vez más mecánico y fragmentario, y por fin perdería todo contacto con nosotros mismos. Si yo, hablando con Fulano, trato siempre de ser lo mejor educado posible y él hace lo mismo respecto de mí, nuestra conversación pronto se volverá tan bien educada que terminaremos por sentirnos muy molestos —y eso es lo que ocurre con nuestro arte que se vuelve demasiado "artístico", con nuestra sutileza que se vuelve demasiado sutil o nuestro heroísmo que se vuelve demasiado heroico. ¿Qué nos queda entonces por hacer? Estamos en la situación de un niño que se ve obligado a llevar un traje demasiado grande para él y en el cual se siente incómodo y ridículo; el niño no puede quitárselo puesto que no tiene ningún otro, pero, por lo menos, puede proclamar en voz bien alta que el traje no está hecho a medida, y de tal modo establecerá una distancia entre el traje y su persona. Esto significa: tomar distancia frente a la forma. Cuando logremos compenetrarnos bien con la idea de que nunca somos ni podemos ser auténticos, que todo lo que nos define —sean nuestros actos, pensamientos o sentimientos— no proviene directamente de nosotros sino que es producto del choque entre nuestro yo y la realidad exterior, fruto de una constante adaptación, entonces, a lo mejor la cultura se nos volverá menos cargante.

Ferdurdurke, además de plantear este postulado teóricamente, se propone realizarlo en la práctica. Desde luego yo no podía hacer otra cosa sino tratar de escribir un libro bueno y no un libro malo. Pero lo que quería conseguir a toda costa, era una mayor libertad de palabra en este campo de la cultura, donde el escritor malo, no puede decir nada porque es malo y el bueno tampoco puede decir algo porque es bueno —esclavo de su nivel y de su estilo— asustado por su grandeza, su situación social y sus múltiples (a menudo ilusorias) responsabilidades. Por eso en vez de ocultar mi propia persona en tanto que autor, la puse en juego junto con las personas de mis héroes. En vez de esconder mi insuficiencia cultural, mi dependencia de la esfera inferior y los móviles personales de mi trabajo, como lo hacen otros autores, los desnudé con toda crudeza y además demostré mi propia inconformidad con la forma de la obra: el lector puede ver cómo me enloquece la tiranía de las formas idiomáticas, el mecanismo del estilo, la construcción y la armonización de las partes, etc., etc... Así que **Ferdurdurke** tiene un doble aspecto: por un lado es un relato y una novela, una descripción y, por otro, un acto de mi lucha personal con la forma. Aquí el autor, confesando su propia inmadurez, consigue —supongo— más soberanía y libertad frente a la forma y, al mismo tiempo, deja entrever el mecanismo de su inmadurez.

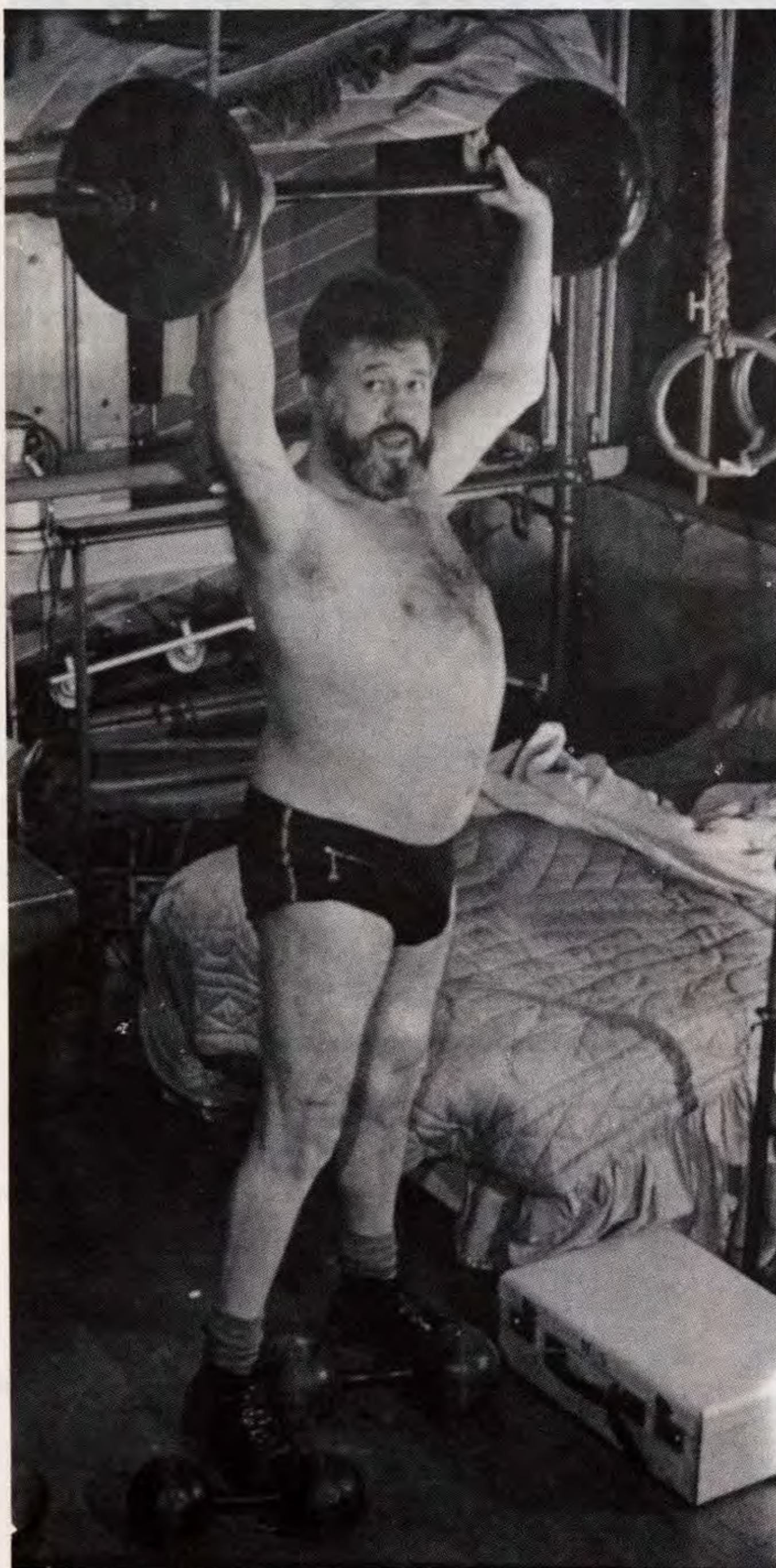
Aburrimiento y LIBERACION

Por Lázaro

¡Uff! Este sería el esqueleto intelectual de **Ferdydurke**. Yo no soy ni filósofo, ni psicólogo, y pido disculpas por las eventuales fallas de exposición. Ni siquiera sé si mis puntos de vista son nuevos y originales; y eso no me preocupa porque no espero realizar descubrimientos, sino proyectar al exterior con la mayor energía posible todo un cúmulo de asuntos, que, indudablemente, me hicieron sufrir mucho. Cada uno se queja de lo que le duele y yo hago lo mismo. Me cuido muchísimo que mi voz no suene nunca como la de un "escritor", "filósofo", "poeta", "intelectualista", sino como la de una persona privada. En verdad, cuando empezaba **Ferdydurke** no sabía casi nada de esas ideas y ellas me vinieron por sí mismas a medida que escribía. Al crear este poema orgullosamente práctico sabía sólo que debía emprender algo así como una "crítica desde abajo", y que llegaba la hora de arreglar cuentas tanto con el mundo superior como con el inferior, pues ambos me fastidiaban bastante. Y francamente me cuesta reducir una obra tan alocada en sus absurdos y desenfrenada en sus intenciones a un esqueleto seco, duro y rígido.

Me atrevo a creer que en todo caso la publicación de **Ferdydurke** en la América Latina tiene su razón de ser. Existen varias analogías entre la situación espiritual de Polonia y la de este continente. Aquí como allá el problema de la inmadurez cultural es palpante. Aquí como allá el mayor esfuerzo de la literatura se pierde en imitar las "maduras" literaturas extranjeras. Aquí y allá los literatos se preocupan por todo menos por verificar sus derechos a escribir como escriben. En Polonia como en Sudamérica todos prefieren lamentarse de su condición inferior de menores y peores, en vez de aceptarla como un nuevo y fecundo punto de partida. Pero mientras en Polonia la formidable tensión de la vida echa por tierra toda esa "escuela literaria" (la palabra "escuela" está aquí plenamente justificada) la apacible existencia del feliz sudamericano le permite eludir la revisión básica de esas cuestiones, le induce a menudo al cultivo de cominerías estéticas e intelectuales, y un estéril formalismo sofoca toda su expresión. Dudo mucho si mis razones serán compartidas por los maestros consagrados de ambas literaturas, pero fijo mis esperanzas en los maestros que están por nacer.

Todavía una palabra: a lo mejor el libro pasará desapercibido, pero seguramente algunas personas de mi amistad se sentirán obligadas a decirme una o dos frases, de esas que siempre se dicen cuando un autor publica un libro. Quisiera pedirles que no digan nada. No, no digan nada, porque, debido a toda clase de falsificaciones, la situación social del así llamado "artista", se ha vuelto en nuestros tiempos tan pretenciosa que todo lo que se le pueda decir suena a falso y, cuanto más sinceridad y sencillez pongáis en vuestro "me gustó muchísimo" o "estoy encantado", tanta más vergüenza para él y para vosotros. Callaos, pues, os lo ruego. Callaos en espera de un futuro mejor. Por el momento —si queréis expresar que os gustó—, tocad sencillamente, al verme, vuestra oreja derecha. Si os agarráis la oreja izquierda sabré que no os agradó, y la nariz significaría que vuestro juicio está en el medio. Con un leve y discreto movimiento de la mano agradeceré esta atención para con mi obra y así evitando situaciones incómodas y aún ridículas, nos comprenderemos en silencio. Muchos saludos a todos.



PEPE QUIERE SER MODERNO PERO FRACASA. ASPIRA A LA DESENVOLTURA, BELLEZA Y NATURALIDAD DE LA JUVENTUD, PERO ES UN TORPE ENGENDRO. ES UN SER-FUERA-DE-ONDA, HASTA QUE UN DÍA...

La tesis que vamos a enunciar aquí, cuya demostración espero tenga alguna claridad, es que el aburrimiento es positivo. Tanto, que es una etapa clave para triunfar en la vida. Sostengo que Gombrowicz es el teórico más importante de este teorema. Es el que con mayor lucidez advirtió el aspecto subversivo del aburrimiento.

Que sea clave no quiere decir definitivo. No son posibles las victorias totales en la vida porque la vida es movimiento, nunca se detiene, como lo dice el mismo Witoldo Gombrowicz: ¿...nunca vamos a descansar...?

La tesis se desarrolla en la novela **Ferdydurke**, escrita por Gombrowicz a los 32 años, obra que no es posible resumir sin suprimir su insoslayable gracia, pero que al menos nos permite nombrar a sus personajes, marcar sus rasgos característicos y señalar después las situaciones en las que se destaca el aburrimiento como el estado guerrero de nuestra consciencia.

Los personajes principales son Pepe, el hombre de treinta años que sufre un proceso de "minorización"; Pimko, profesor de secundaria y defensor de los valores nacionales que se proclaman en los liceos; la familia Juventona compuesta por la madre Juventona, su esposo el Ingeniero y la hija Juventona, la Moderna.

Estos personajes pertenecen a la ciudad de Varsovia de la década del treinta, la Belle Epoque de Polonia. Un director de cine, Jerzy Skolimowski, filmó hace poco tiempo la película **Ferdydurke**. Ian Glen en el papel de Pepe, Judith Godreche en el de moderna, Fabienne Babe en el de la señora Juventona... no creo que el lector argentino pueda hacerse una idea aunque sea vaga de la estampa de los personajes asociándolos con estos actores. Salvo para unos elegidos, nos son desconocidos. Por eso para una mejor composición sugerimos su asociación psicofísica con personalidades de nuestro medio. De un modo análogo a la presentación de un drama, proponemos para una imaginaria escena la correspondencia polaco-argentina para mejor situar nuestra fantasía.

Por lo que Chris Morena hará el papel de la Juventona, Carolina Peleritti el de su hija La Moderna, el Ingeniero estará representado por Rodolfo Ranni, Raúl Rossi en el lugar del Profesor Pimko y Pepito Cibrian en el papel de Pepe, el adulto achicado. Sin querer manipular la imaginación del lector con este reparto, invitamos a tener presentes estas figuras nacionales en el decurso de la trama.

La doctrina de Gombrowicz presenta novedades con respecto al modo tradicional de pensar el aburrimiento, que apenas fue pensado. Aquí no se trata de dejarse llevar por el curso de la vida a la manera de los antiguos filósofos estoicos, ni del pecado de asedia que los monjes cristianos denunciaban en los fieles que habían perdido el sentido de su fervor religioso, deambuladores cabizbajos arrastrando los pies por los pasillos de los monasterios. Tampoco es el aburrimiento filosófico como lo nombra



Heidegger, el aplanamiento ontológico que se vincula a una angustia existencial. Algo tiene que ver con la visión de Alberto Moravia que deslinda al aburrimiento de la falta de diversión y lo inscribe en una transformación de las cosas, en las que éstas pierden su función habitual, pero más allá de estas referencias, la teoría de Gombrowicz constituye una novedad.

Su concepción parte de dos postulados: 1) para salir del aburrimiento hay que amar; 2) para salir del amor hay que aburrirse.

Entremos en tema con la reproducción del primer párrafo de **Ferdydurke**: "...El martes me desperté a esa hora inanimada y nula en que la noche ya está por terminar y todavía no ha nacido el alba. Descansaba en la cama bajo una luz turbia y mi cuerpo sentía un temor mortal, que me oprimía el alma, y el alma a su vez oprimía el cuerpo..., y hasta la más mínima de mis partículas se contorsionaba en el presentimiento atroz de que no ocurriría nada, nada cambiaría, nunca pasaría nada, y aún cualquier cosa que se emprendiese no sucedería nada y nada".

Es necesario detenerse en la palabra *nada* y en la palabra *cama*. Que no pase 'nada', o que siempre pase lo mismo, o que hoy sea igual a mañana que será igual a pasado mañana, nada/mismo/igual son términos familiares a las descripciones de los estados de aburrimiento. A este estado es frecuente experimentarlo en la cama. No es en la bañera, o en una silla ni parado en el tren o en mitad de una caminata que irrumpe el aburrimiento. Se desprende de nuestro cuerpo y su hábito nos impregna en la cama, acostados. En el filo que separa el cansancio del insomnio. En este caso, el de Pepe, no se trata de un dormir ni de su imposibilidad, sino de un despertar. Sigamos: "El sueño que me había despertado luego de molestarme durante la noche explicaba las razones de este espanto ¿Qué había soñado? Por un retroceso del tiempo que debiera estar vedado a la naturaleza, me vi como era cuando tenía quince o dieciséis años —me trasladé a la mocedad—, y de pié, bajo el viento, sobre una piedra, a orillas del río decía algo... y me oía... oía mi hace mucho enterrada voz, voz chillona de pichón, y veía mi nariz aún no lograda sobre mi rostro blando, transitorio, y mis manos en exceso grandes... sentía el contenido ingrato de esta mi fase pasajera e intermedia".

Esta pesadilla se llama adolescencia. Para Gombrowicz no es un divino tesoro, es una extraña edad en la que se mezclan los fluidos de una adultez malograda y de una ridícula infancia. El adolescente respeta a los mayores, baja la cabeza cuando los saluda, no debe olvidar, además, de agradecer la menor atención que un adulto pueda prestarle. Tiene deberes que cumplir, hacerse hombre por ejemplo. Por lo que su ascenso a la hombría debe ser visible. Tendrá que encarnar con la sombra de los años el color y el sentimiento de su propia gravedad, en su doble acepción de lograr su propio peso y transmitir seriedad. Es grave el adulto, además de gustar de las mujeres, tener amigos ruidosos, apreciar los favores generales de la fortuna, ser viril y tener un cochero. El adulto encaja perfectamente en la horma social. Gombrowicz en lugar de la palabra horma, prefiere decir forma. Por eso el adolescente se sale de forma, es unforme como un flan crudo. Su cuerpo no tiene lo que un cuerpo maduro tiene, le falta consistencia, se siente orgánicamente sobrante o insuficiente. Pero el adolescente es agraciado con la consideración de los mayores. Recibe muestras de cariño, cariño físico. Caricias, sonrisas, pellizcos y tocadas. Los adultos a veces obtienen un inesperado beneficio de estos contactos, les gusta toquetear a los chicos. Existen dos zonas de privilegio en donde se marcan estos contactos fugaces. Uno es el cachete, el otro el trasero. Gombrowicz llama 'cuculeo' a la metamorfosis que le sobreviene al trasero tocado por la mano adulta. Tam-

bién dice 'cuculeo' para subrayar el empujamiento que resulta de este esporádico contacto.

Las relaciones entre el aburrimiento y la adolescencia nacen a partir de una situación física, existencial. Es Pepe quien acostado en la cama despierta de una pesadilla y dice que nada ha de cambiar, que siempre lo mismo.

Mientras Pepe meditaba sobre la vacuidad de su vida y la ridiculez de su cuerpo soñado, llegó Pimko. Es filólogo, maestro, pero sobre todo, es el custodio de los valores culturales de la polonidad (en el caso de Raúl Rossi sería de la argentinidad). Pimko es la autoridad espiritual, hombre que defiende los ideales, todo lo que es alto y sublime, cree en la educación, sostiene que los modales son un espejo del alma, recita a los grandes poetas y recuerda a los próceres de la nacionalidad, para elevarse. Es una extraña combinación —lo digo para ubicarnos en un rostro y una actitud— entre Quarracino y Víctor Sueyro.

Pimko descubre a Pepe en la cama. "Hice un esfuerzo convulsivo para levantarme, mas en el mismo momento él me miró por debajo de sus anteojos con gran indulgencia, y de pronto... me achiqué, mis piernas se transformaron en unas piernecitas, mis manos en manecitas, mi nariz en naricita, mi obra en obrita y mi cuerpo en cuerpecito... mientras que él se agigantaba y permanecía sentado, contemplando y asimilando mis carillas in saecula saeculorum, amen... y sentado. ¿Conocéis esa sensación de empujamiento dentro de alguien? Ah, achicarse dentro de una tía! Es algo extremadamente impúdico, pero el empujamiento en un notable maestro notorio constituye la cumbre misma de la indecente pequeñez! Y observé que el maestro, como una vaca, se alimentaba de mi verdor..."

Recapitulemos. Se vincula el aburrimiento a un dispositivo de tres piezas —adolescencia/amor/aburrimiento— con el amor en el medio. Este dispositivo tripartito no supone un mecanismo autónomo que una vez en movimiento se repite a sí mismo. Las fuerzas mecánicas que se desencadenan incluyen a un estratega. Es necesario que 'alguien' ponga en marcha el dispositivo según las leyes que resultan de la situación enfrentada. Gombrowicz no ofrece receta alguna con la que el lector pudiera armarse. No es más que un muestrario de sugerencias para ocasiones similares, pero esto para nada ahorra el trabajo de auscultamiento y diagnóstico que toda coyuntura exige.

Para ubicar paulatinamente el tema, nos fue necesario destacar dos cosas. La primera es la condición inicial del tedio de Pepe en el que la palabra 'nada' se repite con frecuencia. La condición más adecuada para su pronunciación es la horizontal, y el soporte que mejor se amolda al acto es una cama.

La segunda es la figura de la juventud, aparición inevitable ya que de amor se ha de tratar. No quiero decir que a una cierta edad el amor desaparezca. Pepe ya tiene treinta años. Pero la juventud se relaciona con el amor en tanto el estado de enamoramiento provoca un empujamiento de nuestro cuerpo frente al de los demás.

Volvamos a Pimko, es gordo, petiso y pelado (Raúl Rossi puede adaptarse perfectamente al papel, Ulises Dumont más acorde al 'physique du role' es demasiado tosco para el personaje, y no parece tan polaco como Rossi). Cree en los valores de la juventud, es decir en la Patria, la Civilidad, la Tradición, en los Grandes Poetas que llevaron la lengua al cielo, en nuestros músicos (Julio Marbiz también podría adaptarse al papel si no tuviera ese aire sepulcral), en los Pro-Hombres, en-el-sacrificio-de-nuestro-pueblo... es un

hombre minúsculo del que brotan las Mayúsculas de la Cultura Nacional. Mientras tanto baja disimuladamente la mirada y con media sonrisa recorre las piernas de la hija de la señora Murchowicz de prominente pechuga. Pimko aparece para hacer aún más terrible la pesadilla de Pepe, la hace real. Lo devuelve a la adolescencia obligándolo a retomar a la secundaria.

Es extraño que Gombrowicz haya elegido a un adulto para ilustrarnos sobre los procesos de empujamiento. Este proceso puede lograrse de un modo tradicional, prolongando la adolescencia, que puede llegar a durar años. En este caso un mayor ignorado como tal y tratado como un menor, señala con nitidez el significado de achicar. Por eso aquí se trata de alguien que ya no crece, y no es que se le impida crecer sino que una vez ya crecido se le intenta hacer decrecer. Esta extraña composición entre aburrimiento y achicamiento es el camino que debe conducirnos al amor. Una vía regia de minorización.

El empujamiento de Pepe se debe a la doble acción de Pimko y de la moderna. Por un lado la cultura, por el otro la belleza salvaje. Pimko combina pedagogía y pedantería. Le habla de las grandes cosas mientras Pepe trata de ocultar la fuga de un bostezo. Pero Pimko comprende y dice: "veo que lo he aburrido un poco, pero no se avergüence, mire joven, estoy acostumbrado a aburrir. El aburrimiento es un factor positivo, creador, sin aburrimiento no puede haber cultura. Su bostezo podría haberme sorprendido si estuviera dirigido contra un individuo privado, pero yo no lo soy, soy un hombre público, al servicio de los más altos ideales, así es que puedo aburrir todo lo que me dé la gana, lo hago en nombre de los ideales".

Pimko representa a la polonidad. Entre los años 20 y 30 Polonia vivía su atraso feudal decadente, con sus sirvientes a la orden de señores, barones, condeces, que peroraban en francés, las señoras que también parecían francesas, de un aire tan católico de un catolicismo fino, es decir romano, es decir latino, y no eslavo, primitivo, bruto. Ciudades en las que la bonanza se reflejaba en los cafés atestados de palabras edulcoradas, intensas, majestuosas. Escritores que serían famosos más allá de Varsovia, poetas rebeldes, otros no tanto, que recordaban el abc de la polonidad: un campesinado semiesclavo y devoto de sus frailes... un mundo de peones y artistas, de pedagogos y palafreneros, de conciertos y domésticos, es lo que llama Gombrowicz *una orgía de irrealidad*.

Este es el momento de hacerle una recomendación actoral a Raúl Rossi. Es sabido que los actores del *Actor's Studio* se compenetraron de sus personajes y durante un cierto tiempo educan su sensibilidad para el papel que han de representar. Dustin Hoffman, por ejemplo, caminó durante semanas con piedras en su zapato izquierdo para crear el personaje rengo de **Perdidos en la Noche**. El Pimko de Rossi hará bien en pasar una breve temporada en la redacción cultural de algún diario serio o por la secretaría de alguna fundación protectora de las artes para entender desde nuestro país una polonidad no tan lejana, apreciar la particular versión de la cultura hecha con un bronce universal, una refinada combinación de manteles de lino y libros bien encuadernados, escritores mejor encuadernados, la apreciada síntesis del cultivo del espíritu y los modales delicados. Esta breve estadía por los pasillos de instituciones acartonadas y elegantes nos retrotrae a aquel mundo de recitados de poetas y sonatas interpretadas por primas al piano como señala Pepe. Es el mundo de los bombones como lo llama Gombrowicz. Raúl Rossi entenderá así un poco mejor el universo polaco de Pimko de los años 20, pero resulta un poco demodé mofarse de los acartonamientos en un mundo que ha cambiado, en el que los aritos, las colitas, las botitas, las camperitas y las hombreras nos regalan nuevos bombones, escenas más modernas con gente más joven, escritores delicados, nuevos espíritus seductores...

Pimko lo mete a Pepe nuevamente en la escuela. No son pocos los que desearían morir en las escuelas, vivir calificados o descalificados, premiados, sancionados, alentados, expulsados, 'cuculeizados'. Pero Pepe está hartado, no soporta más este mundo de pupitre y puntero... "el profesor nos cansa con sus profecías, se quiere ganar el sueldo, los alumnos están cansados, postrados, mueven los deditos de sus pies calzados, y los zoquetes de la archiduquesa están secos, archisecos, y los zoquetes de la archiduseca y los profetas de la archizoqueta... ¡cómo me aburro!".

Nuevamente lo inunda el tedio, siente la lentitud de sus movimientos, la dispepsia se apodera de su aparato digestivo y un medio viscoso se pega a su psique. Una esclerosis vital parece mandarlo a una siesta eterna, el aburrimiento parece confortarse con el sueño, pero por poco tiempo. El sueño es de plazo corto, y el aburrimiento puede ser largo, la posición y la sensación de letargo se prolonga con los ojos abiertos hasta llegar al mismo estado de insomnio. Gombrowicz dice que si bien es cierto que el sueño no nos salva del aburrimiento, el *ensueño* puede hacerlo. Este es un punto crucial, Gombrowicz dice que el ensueño habita lo irreal, el 'es' se convierte en un deber ser, el deber penetra el ser y se alucina un trofeo: el ideal. Cuando llega el ideal, el aburrimiento huye espantado, se refugia en cualquier guarida, no soporta esa excreción llamada amor. Porque se trata del ensueño que produce la persona ideal. Pimko lleva a Pepe a la residencia de los Juventones, la casa de una familia moderna. Allí conoce a la Moderna, la increíble hija (la modelo Carolina Peleritti, seleccionada para este papel no debe hacer otra cosa que lo que habitualmente hace, caminar. Su actitud debe ser la que ella misma siente y disfruta, la libertad, experimentada sobre una moto Harley Davidson, bajo el cielo estrellado de una noche de José Ignacio, tal como lo declaró a la revista *Caras*).

La madre de la Moderna, la señora Juventona, tiene treinta y siete años juveniles (su hija diecinueve). Con respecto a la actriz Chris Morena, que tiene a su disposición el papel de la Juventona, es conocido su problema vocal. Para evitar inconvenientes mayores, he considerado oportuno sugerir que la renombrada actriz Cipe Lincovsky haga el doblaje de la voz de la señora Morena.

¡Qué hermosas eran las zapatillas de la Juventona y de su hija! Porque no hay que olvidar que en la Polonia de los '20, las zapatillas eran una cumbre erótica. El mundo sajón ya era seductor, y la vida según el deporte aparecía como rasgo de distinción y símbolo de modernidad. Pepe no puede dejar de mirar los pares de zapatillas blancas. El tenis, la vida playera y los trajes de baño de las mujeres —según cuenta Gombrowicz— amenizaban los comentarios de los tes de la época. Indudablemente había señoras que consideraban inconveniente aquel desfile de piernas y brazos desnudos sobre las modernas arenas. Otras señoras como la Juventona, lo consideraba un detalle sabroso. Y esa moda extraña del jazz americano, el detalle pintoresco de ver a un grupo de africanos vestidos de frac o de smoking, toda una novedad ¡Qué suerte tenían las Juventonas de vivir una época de tantos cambios, de novedades sin fin, de sensualidades inesperadas, tiempos de frescura, de osadía, desparpajo, dinamismo y alegría!

Pepe apenas entró en aquel mundo vió morir de golpe a su aburrimiento y quedó fascinado con la Moderna, que lo miraba como a un bicho (no debemos olvidar los largos treinta años de Pepe a pesar de su aspecto joven. Pero de una juventud desacomodada, híbrida, con rasgos de adolescencia senil, de una piel aceitosa, más que porosa, granulosa, su voz modulada entre el bajo chirrido y el mezzofalsete y una irrefrenable ansiedad por quedar bien parado).

Derramado como un postre sin hacer, el profesor Pimko vierte a Pepe en la sala de los Juventones. Allí está ella, ese modo que tiene de no saludarlo, aquel momento en que por azar su mirada lo atraviesa como si fuera de vidrio, su cuerpo corta el aire con su filo mientras tira las carpetas escolares en cualquier lugar, el envión con el que se arroja sobre el sillón y cruza las piernas frente a nadie, la forma en que llena el espacio con sus gestos nerviosos y su no complacencia. Si la existencia del mundo se prueba porque las cosas nos resisten, porque estamos obligados a compatibilizar nuestros deseos con el afuera, no hay afuera para la Moderna porque no tiene adentro. Aquel pequeño defasaje entre el adentro y el afuera que se llama consciencia y que desacomoda nuestra naturalidad, no existe para ella. Ella es ella. Delgada y fibrosa, recorre la casa como si cada metro recorrido fuera suyo. Sin embargo no se trata de propiedades. Nada le pertenece porque a nada pertenece. Es la libertad joven, es la hija 'natural' de la modernidad. Ningún esfuerzo debió realizar para estar a la altura de los tiempos. Ella y el tiempo son la misma cosa. Pepe la sigue, primero con los ojos, luego con el alma. El, un adulto decrecido por la mano del pedagogo, aburrido de los deberes escolares y temeroso de su desajuste corporal, la ve como la centella del futuro. Es ella la que lo salvará. Pero para eso será necesario que él también entre en la vibración moderna, que le muestre su agilidad natural, su indiferencia total hacia todo, su desparpajo, verá así como Pepe se mueve al ritmo de la nueva onda polaca.

Es así como se arroja naturalmente en el sillón y cae mal. Quiere disimular su torpe caída y acentúa de este modo su torpeza. Pretende mostrar que hace lo que quiere y no deja de sonreírle bobinamente. Su estética es el fruto de un esfuerzo y se ahoga en la contradicción de querer parecer natural. No le sale lo que por sí solo debe salir. Cuando quiere pasar por presumido da la sensación de tener un malestar estomacal. Su risa frívola está fuera de lugar. Todo él está fuera de lugar. La mira mirar para otro lado. Cuando ella está tirada en el sofá, da un salto mortal con el fin de hundirse en el

asiento, levantar las piernas de la Moderna y depositarlas sobre su viril regazo. Por razones cósmicas en el momento exacto en que Pepe inicia la maniobra, ella se levanta y lo ve caer sobre el sofá vacío. Pero Pepe está convencido de que la muchacha espera un gesto suyo que la domine y la asombre. Piensa, planifica y la encara, y se queda mudo. La Moderna piensa que ese ser blando de pantalones apretados y granos en la cara es un irremediable idiota. Pero el mosquito Pepe quiere atrapar a la araña moderna. Es un asunto de estrategias. El enamoramiento lo sacó del aburrimiento, pero lo dejó hechizado en el sentido africano del término. Está preso. Cada gesto se le aparece reflejado un segundo antes de su realización. Quiere ser natural para esta anticipación lo destroza. La indecisión tiñe sus actos más resueltos. Es un ser trastabillante.

Los Juventones, la señora Juventona, la Moderna y el papá ingeniero, lo invitan a sentarse a su mesa. En este momento se inicia un momento de conversión que Gombrowicz llama la *compota*. Es en una compota metafísica que será disuelto el enamoramiento. Pero la compota es un postre, el final de un almuerzo que comienza con un llamativo buen humor de parte de la Juventona que le pregunta a su hija —"¿quién es el muchacho que te acompañó hasta casa? Si no quieres, puedes no contestar. Sabes que no te controlo en nada." Mientras tanto la Moderna comía, indiferente, un pedacito de pan.

—No sé —dijo.

—¿No sabes? —dijo la madre con una repentina luz en los ojos.

—Se me pegó en la calle —dijo la hija.

—¿Se te pegó? —repitió el papá ingeniero.

No había quedado claro el sentido de la última pregunta, fue hecha sin brillo. Hasta parecía acompañada por un cierto tono de reproche. Este aire recriminatorio resultaba sumamente anticuado, debía ser disuelto cuanto antes, por eso la Juventona intervino.

—¿Y qué hay de raro en eso? Se pegó a ella, ¡gran cosa! ¿Que se le pegue! A lo mejor tienes una cita con él... ¡perfectamente! ¿A lo mejor quieres hacer con él una excursión en bote por todo el día? ¿O quieres pasar el week end con él y quedarte toda la noche? Quédate entonces, quédate tranquila ¿O puede ser que quieras quedarte con él sin dinero, o al contrario, quieras pagar por él, para que él sea mantenido por ti? En ese caso te daré la plata...

La audacia que la modernidad exigía había sido restaurada. Mientras la madre hacía gala de todos los recursos que pone a disposición la libertad de costumbres, Pepe

veía aumentar los granos de su cara. Se le hinchaba la cabeza ¿Qué era eso de que los galanes del liceo se le pegaban? ¿El —que hacía todo para que ella lo mirara— debía ahora seguir rumiando las migas de pan aceptando los coqueteos de la Juventona, el desprecio de la Moderna y la pasividad del ingeniero? Que se le pegaban —situación que no le resultaba clara— que podía pasar la noche con el galán moderno, que la plata, que a la mujer le esté permitido pegarse el hombre, qué importe si esto o lo otro, ¿la Moderna nada le importa, a la



madre sí si es audaz y atrevido, el padre... pero para Pepe ella era una diosa, no podía dejar de mirarla, su pelo azotado sobre un costado, las uñas comidas en esos dedos nerviosos, los ojos mirando el techo o los rincones, el movimiento febril de su juventud... Pepe era ignorado, humillado, empequeñecido, ridiculizado, emputecido. Pepe ha sido encapsulado en el molde de la Moderna, chapotea en una ciénaga ajena. La forma enamorado es el indicio más claro de la presencia de una cárcel psíquica para el hechizado por la belleza. Cuanto más cruel más bella. El quería que ella lo mirara, quería pegarse a ella, agarrarla, apretarla en toda su modernidad, ser moderno, sin granos, sin manos grandes, sin voz aflautada, pantalones fuera de medida y zapatones acordonados ¿Cómo podía perder ese aire tan antiguo?

Fue en ese momento en que Pepe sintió que un recurso mínimo quedó desenganchado, un cable suelto. Es difícil de explicar esta operación eléctrica que sintió en la nuca. Le pesó la cabeza que se le cayó sobre el plato. Nada podía hacer, la mirada de la Moderna estaba pegada al galán de liceo, entre las migas del mantel y los granos sobre su cara no había nada. La Mujer se le iba para siempre, lo dejaba solo con su cuculeo al aire listo para los pellizcos de los Pimko. Su visión se altera y se le humedecen los ojos, pero no llora, aunque la Moderna se le va de foco. La mira con una última visión de naufrago. Ella como siempre, es una efigie que mira para otro lado. Percibe cambios en la cara de la Moderna y siente un sabor dulce en la boca. Su piel es ahora más rosada, tersa, blanquecina, suave, lisa, siente desprenderse una tibieza y la Moderna se le vuelve tierna. Pierde su gesto de esfinge y se le hace láctea, como el regusto que siente en el paladar, un gustito a leche, a néctar vacuno, lo inunda una infinita ternura mientras le dice... ma...mi...ta... Primero fue un susurro al que nadie prestó atención, pero repite... mamita... y otra vez... ¡Ella era toda su mamita querida!, todo lo que te quiero, todo lo que te amo, sentía sobre su alma un ballet filial, una danza de los hijos y una gran blanca Madre, ella era todo para él, todo, ¡todo le daba lo mismo! La gran leche disolvía al galán, a su pegarse a la Moderna, a las mujeres. Las Juventonas eran testigos de su baboseo, de su charco afectivo, estaban consternadas... ¡no sabían qué hacer! Y rió el ingeniero.

Unas palabras sobre el ingeniero y su risa.

¿De qué se reía el ingeniero?, ésa es la cuestión. Los teóricos dicen que el ingeniero pertenece a una galería de personajes de Gombrowicz que se destaca por su bonhomía y condescendencia. Es meticuloso, higiénico, justo y ahorrativo. Una permanente invitación a que sus huéspedes se expresen con libertad, a que su familia se entretenga con sus mohines transgresores. Mientras la Juventona le cuenta las últimas novedades de la modernidad, el ingeniero mastica, mira y sonríe al mismo tiempo. Está encantado con el paisaje que se despliega ante sus ojos.

Representaba a la nueva figura viril de la modernidad. Era moderno y no moderna. Si fuera femenino lanzaría las mismas exclamaciones sobre el jazz, el tenis, las obras de Wells, los desnudos en la playa y otros atrevimientos de época. La sagacidad del ingeniero, su astucia moderna, era no mostrarse autoritario, dejar su poder a la mujer, el poder del orden hogareño y de la diversión social. Los poderosos del futuro ya no eran los estancieros. Cuando el castillo quedó convertido en residencia, la tierra se hizo fábrica y la usina se convirtió en el nuevo ideal de los modernos, todo el brillo pasó a máquinas y obreros: olvidando a campesinos, mayordomos, lacayos, cocheros. La industria fue la nueva aventura polaca.

La autoridad del señor ya no se montó en el escenario de los salones de armas. Importaban menos los blasones genealógicos. El poder del amo comenzó a importar por sus resultados. La audacia y la habilidad. Es el



auge del espíritu práctico. Una nueva actitud que prolonga la convicción de los beneficios del progreso de la técnica y del pensamiento científico. Si el mundo de la cultura encarnado en Pimko tenía un estilo declamatorio, de oratoria y gesticulación, de recitado, el del ingeniero presenta los nuevos matices del pragmatismo.

El ingeniero llega a su casa, con una buena taza de caldo y una suave bata de entrecasa está dispuesto a escuchar, sonreír, comprender, conciliar. El liberalismo era su ideología, la casa el espacio de su aplicación. Por eso cuando las Modernas comentaban el modo en que el muchacho se le había pegado a la Moderna supo recibir el mensaje con libertad, tolerancia y amable placer. Dijo: "¡el culto a la virginidad se acabó! Nosotros los ingenieros constructores de la nueva realidad social no admitimos el culto a la virginidad propio de los viejos estancieros". Acepta la pérdida de la virginidad de su hija. Para él no es más que otro vaso de agua con el que mojar su paladar. No siente por su niña seducida el menor sobresalto.

A pesar de sus títulos, el ingeniero tiene en **Ferdydurke** una forma débil, y no por su tolerancia sino por la indiferencia que provoca. Sucede cuando en una casa la servidumbre murmura que el señor es un ángel. El ingeniero no tiene la prestancia de las formas que atraen como la luz a los insectos, como la Moderna a Pepe. Su risa acompaña a la "mamita" de Pepe y produce un fenómeno algebraico. La conjunción de dos formas débiles —la de Pepe y la del ingeniero— invierten su signo y se transforman en "más fuerte que". Debilita los pactos y las alianzas previas, altera lugares y ocupantes. La mamita de Pepe y la risa del ingeniero conforman un acto estúpido. Para Gombrowicz ninguna estructura de formas fuertes tiene la consistencia que pueda evitar los deslizamientos y los fuera de lugar que producen las estupideces. El ser estúpido del ingeniero constituyó el terreno fértil para que Pepe llegara al extremo de la debilidad de su forma y volviera victorioso.

El ma...mi...ta... es un concepto clave para comprender los efectos del "todo me da lo mismo". El mamita rompe el hechizo de la modernidad encarnada en la mujer joven. Pepe comienza su etapa de desenamoramiento. Su mamita se apoya en la risa del padre, esta risa es una función algebraica que permite la inversión de los signos de los vínculos sociales. La Mujer sufre un primer traspie. La Moderna recibe el mamita en la facha y queda marcada. Ha perdido soltura moderna, está trabada. La fuerza de su mirada residía en que sólo se miraba a sí misma, y ahora no puede evitar mirar a Pepe, ser-ante-Pepe. Desde las

cavidades de la indiferencia se aflojan las tuercas de las formas. La Moderna ya no gusta, de alguna manera ha sido desnudada. Una forma desnudada cuando se vuelve a cubrir se viste mal. Es el problema del desenmascaramiento y del desencanto. Sólo la compasión puede resucitar encantos, pero será fugaz. La fisura en el amor es sangrante, sus hematíes no coagulan. Pepe quiere sobrevivir, no tiene resto para compadecer. La moderna ha sido descubierta en su impostura de mujer. Dice Gombrowicz: "Cuando un joven juega a la pelota, porque le gusta, puede llegar a ser bello; ella, para llegar a ser bella, juega a la pelota, por eso juega mal..."

Para Gombrowicz la mujer es encomiable cuando es una madre natural como son las campesinas polacas que ordeñan de mañana y preparan el borsh por las noches. La madre campestre es serena y natural, modesta y distinguida. Es, en definitiva, la verdadera dama. La modernidad aleja a la mujer de estas funciones para tener el único proyecto de gustar.

Volvamos al almuerzo de los Juventones en el que Pepe babea sobre el mantel... Dice Gombrowicz: "a través de la carcajada Paternal le había alcanzado con mi palabra". La Risa del Padre es el arco, la mamita es la flecha, la Moderna es el blanco. La red de la modernidad encantadora se ha roto. Es el arte del tiro al arco del budismo zen polaco.

La Juventona percibe el peligro, aún cree que es posible salvar la fuente del hechizo. Lo observa a Pepe, quiere pescarlo en algún desliz. Mientras babea mamita dice que todo le da lo mismo. Dice mismo-mamita. Es esa mismidad que lo vuelve a sí y lo aleja de la Moderna. Por eso la Juventona espía para medir la fuerza de su ensimismamiento. Es mentira que todo le da lo mismo —comienza a murmurar— agacha la cabeza y se hace el lechoso para que lo miremos. Dice: "...es una pose... es una pose... ¿no os dais cuenta...? Tú, pequeñuelo, te estás haciendo el nenito, estás posando para nosotros, nos quieres atrapar, quieres que te miremos..."

Pero Pepe sigue. Todo le da lo mismo. Se aburre, lo que diga lo mismo dirá, lo que haga lo mismo será, mismísimamente mismo. Un aire fresco ventila el ambiente. La forma hechizante que encorsetaba la médula se funde y derrite. La estupidez, la Risa del Padre, La Mamita, el efecto del ser-ante-Pepe, son varios los engranajes en marcha para debilitar el hechizo. Pepe recupera su 'podermiente', "Sentía que recuperaba mi podermiente justamente porque todo me era igual...". Gombrowicz resume este fenómeno con una cláusula que dice que el podermiente se sostiene en el no podermiente. El aburrimiento como forma del no podermiente invierte su signo, disuelve formas, libera fuerzas condensadas en una compota cósmica, funda un poder sobre la indolencia.


Ya al final del almuerzo, a la hora de los postres, mientras Pepe sigue con su mamita, junta las migas del mantel, las pegotea a sus yemas, rescata hojitas de lechuga, los mete en la compota, revuelve con su dedito las migas con la ensalada de frutas, lentamente, mientras mezcla y dice en voz baja: "...cualquier cosa sirve para mí, igual... Yo así no más... a mí igual... para mí todo bueno... de todo comeré, un ratón muerto, todo es igual... cualquier cosa tragaré, que importa, igual..."

www.anhra.com.ar

→ Lázaro es un escritor entrerriano, director de la revista gay *El Moño Rojo*.

CONTRA EL ROCK

EL ROCK HA LLEGADO A SU MAYORÍA DE EDAD. NACIDO INSOLENTE Y HERMANADO AL DEMONISMO DE LA JUVENTUD. LUEGO, E INEVITABLEMENTE, SE ASOCIÓ A LA GRAN INDUSTRIA Y ADQUIRIÓ CARTA DE CIUDADANÍA. CLAUDIO URIARTE ANALIZA LAS CONSECUENCIAS PROVOCADAS POR LA ACTIVIDAD Y LA BUENA CONCIENCIA DE ESTE MUCHACHÓN INOFENSIVO.

 El rock se ha entronizado como música oficial de facto del Estado Universal Homogéneo, aún antes de que éste exista realmente como tal. La propagación del rock en el mundo simplemente no tiene antecedentes en la historia: jamás un fenómeno cultural tan particular invadió tantas culturas distintas, como tampoco un fenómeno religioso o político —el Renacimiento, el cristianismo y el marxismo, para citar tres ejemplos que vienen a la mente, tuvieron proyecciones mucho más acotadas—. Hoy, las sociedades democráticas, anglosajonas, avanzadas y de libre mercado en las que se originó el rock escuchan lo mismo que otras que no son democráticas, ni anglosajonas, ni avanzadas ni de libre mercado: el rock hermana a católicos y musulmanes, budistas y sintoístas, judíos y protestantes, gente de todas las razas, creencias, tradiciones, nacionalidad y latitudes, como si su electricidad contagiosa no encontrara resistencia en densidad cultural alguna. El rock es un mundo y también es el mundo, y en este sentido se puede pensar que no sólo ha anticipado al Estado Universal Homogéneo sino que él mismo es el Estado Universal Homogéneo, por lo menos como una maqueta cultural bastante apropiada: no hay que olvidar que el único fenómeno de universalidad comparable a la del rock es el capitalismo. La vieja sospecha de un imperialismo cultural que colonizará a las sociedades más débiles para reforzar ideológicamente el sistema de dominación siempre careció de todo sentido y lógica: el imperialista cultural jamás podrá saber de qué modo se interpretará su cultura y su mensaje en cada situación, sociedad y lugar; la decodificación de un tema musical no será la misma en Alemania que en Perú, Japón, Nueva Zelanda o el Chad. Sin embargo, si no puede hablarse de un imperialismo cultural que exporte al rock, debería concluirse entonces que el rock mismo es imperialista, o bien que algo que flota en la cultura y la conciencia mundial de la época da la bienvenida al rock donde se halle, como si éste fuera un producto de necesidad universal listo para inmediato consumo, y como si hubiera logrado acertar en una especie de mínimo común denominador cultural del actual género humano. Atribuir el fenómeno sin más a una fascinación mundial con lo norteamericano parece insuficiente, primero porque el rock se ha vuelto verdaderamente universal y luego porque constituye un sistema cultural de gran autonomía y complejidad, el mismo que le permitió trascender su origen anglosajón y proponerse

Claudio Uriarte

ante el mundo como una especie de cultura donde todas pueden identificarse y recrearse. A lo mejor no es del todo cierto que en Bangladesh y en Ucrania el rock sea entendido de modo fundamentalmente diferente: a lo mejor el rock inaugura el espacio de su propia comprensión, llevando sus códigos de un lado a otro del mismo modo que lleva sus equipos de sonido y luces. Yegor K. Ligachov, líder del ala conservadora del PCUS en los primeros tiempos de Mijail Gorvachov, llegó a criticar en un momento la difusión del rock en la URSS por considerar que transmitía valores "antipatrióticos" a la juventud. A través del temor del burócrata soviético, de su léxico de censor policial y paranoico, puede adivinarse el instinto de conservación de una casta envejecida, agarrada e insular frente a lo desconocido, poderoso, extranjero y nuevo, pero esto precisamente es también marca de su verdad: la URSS cayó, entre otras cosas, por ser incapaz de ofrecer a sus ciudadanos un sistema preferible a la civilización capitalista avanzada, civilización donde el rock tiene un lugar prominente. Sabemos reconocer el rock, pero me parece que no sabemos exactamente qué es. Y merece averiguarse, aunque más no sea porque una coincidencia tan amplia, universal y unánime siempre es sospechosa.

I: Una broma musical

Al decir que sabemos reconocer el rock, creo que en realidad decimos que sabemos lo que él no es: el tango, la salsa, el jazz o la música clásica, por ejemplo. El rock carece de una sustantividad identificatoria fuerte, y se distingue sobre todo por la exterioridad, periferia, ornamento y manierismos de su música: el timbre de los instrumentos electrónicos —sobre todo—, la impostación de las voces y cierta recurrente insistencia percusiva, que brinda una ilusión de construcción musical. Adentro de todo ese estruendo el rock está vacío. Su aporte a la música occidental es prácticamente inexistente: sus prácticas tonales son viejas para el siglo XIX: su material estrictamente musical es simple; carece de organicidad; avanza torpe y abruptamente, como atragantándose en su propia dificultad de progresión; sus insuficiencias compositivas estructurales dictan una duración limitada, y en sus mejores momentos tiende a convertirse en un usurpador de géneros: la balada isabelina o la música de pueblos primitivos, por ejemplo. Si es fácil distinguir al rock de músicas como las señaladas, se vuelve más difícil y subjetivo hacerlo con respecto al pop —género al que los rockeros miran con condescendencia— y ya hay zonas de nadie en los distintos intentos de fusión con que el rock ha penetrado otras músicas —el jazz o el tango, por ejemplo—. Y si parece que el rock puede identificarse frente a la versión más cristalizada de esas músicas, su propia identidad se vuelve más problemática a medida que se profundiza su examen. Visto de cerca, el rock resulta un vastísimo archipiélago de tendencias musicales dispares, un archipiélago que se desparrama sobre una suerte de planeta musical del rock sin otra unidad que cierto "aire" común. Los rockeros, por supuesto, hacen de esto una virtud, postulando al rock como una suerte de espacio de libertad, desestructuración y desenfado musical, cuando en realidad es una incapacidad de construcción y desarrollo, que parece un estilo solamente porque siempre choca con los mismos límites. A ningún arte le convino nunca la ignorancia de sus propias reglas. La música de rock apareció cuando ya se había formalizado por completo el divorcio entre la música "cultura" y la "popular", cuando el jazz ya había cumplido su ambigua misión cultural y generacional y cuando la juventud languidecía en el mustio romanticismo musical popular de la generación anterior. La escena básica del rock es la del que rompe esa escena: el que grita, se mueve, provoca sexualmente, produce un estruendo. No se trata de construir nada nuevo, sino meramente de destruir lo anterior. Sin embargo, el rock pareciera necesitar lo anterior para montar su propia existencia: se mueve parásitamente respecto de él, como insultán-

dolo, negándolo y ridiculizándolo, en una especie de permanente *intento de épater le bourgeois* que siempre termina en el mismo sitio. Viene a ser como una burla musical, lo que tiende a repetirse en posteriores renovaciones del rock: el punk, por ejemplo, hace algo parecido con respecto al pretencioso rock sinfónico. Son las travesuras de un niño; no es un nuevo cuadro sino bigotes en la Mona Lisa, presentados como si fueran una pintada de protesta y una pintura de vanguardia. La violencia contra el estadio anterior de un arte podría ser considerada como un signo de su despliegue dialéctico, pero en este caso no es así, porque en el terreno específico del rock —que se supone que es la música— hay menos avances que cambios: la prioridad es escandalizar y hacer llorar de odio al Establishment anterior. Así se convierte en la música orgánica del adolescente rebelde —que en realidad no busca tanto definir su identidad sino evadirse de la angustia que eso le produce fastidiando al padre— con el resultado de que la música misma se vuelve permanentemente adolescente, y avanza sólo redefiniendo permanentemente su adolescencia frente a cada situación y lugar: el rock huele proselitísticamente a pubertad, a metabolismo en transición, y es como un manifiesto musical de lo que en una época se llamaba la edad del pavo: el bozo de barba en la cara es a la vez su esencia y su emblema. El hecho contribuye a la hibridación general constitutiva del rock, y también determina que sus músicas estén entre las más fechadas que existen: siempre habrá alguna adolescencia y juventud por exaltar, alguna pulsión sexual y vital nueva por celebrar, pero los modos serán otros. La fijación generacional del rock determina que se convierta en uno de los voceros más potentes de la ideología del culto al joven, que en realidad es una propaganda del olvido donde la barbarie, la implacabilidad y el darwinismo social no rondan lejos. Y el rock cumple acabadamente esta misión con una enorme parafernalia demagógica que se brinda en guiños generacionales y contraseñas de todo tipo. El rock es complaciente: confirma a cada uno en el lugar que está, y sus permisos son una vigilancia.

La irrupción mundial del rock fue en los años '50 y '60, tiempos de recambio generacional en Estados Unidos y Europa, generación del "baby boom" de posguerra en Estados Unidos y de expansión económica en todo el mundo, y una juventud para la cual los moldes de la generación anterior se habían vuelto absurdamente rígidos. Sin embargo, las versiones políticas de esta suerte de erupción juvenil mundial variaron entre los países latinos y los anglosajones: mientras en estos últimos se impuso la ideología hippie de paz y amor, la revolución sexual y la experimentación con las drogas, en los otros tendió a expresarse como radicalización política ultraizquierdista. Woodstock fue a Estados Unidos lo que Mayo del '68 a Francia, con la significativa diferencia de que en uno los héroes eran los Rolling Stones mientras en París los estudiantes llevaban pancartas con retratos de Trotsky, el Che Guevara y Mao. La juventud tendió a dividirse entre izquierdistas y rockeros, o entre militantes y hippies; solamente en Estados Unidos parecieron que eran los mismos, pero sólo porque en Estados Unidos hacía mucho que no había nada remotamente parecido a una izquierda, y porque la famosa rebelión de los campus universitarios se redujo en realidad a un movimiento masivo de evasión del servicio militar en Vietnam (los franceses no fueron mucho mejores, ya que bastaron unas pocas reformas razonables para que desmontaran los decorados del Gran Teatro de la Revolución Roja). El shock renovador del rock declinó en los '70 y los '80, en parte porque los jóvenes rebeldes ya eran más grandes y no tan rebeldes, y en parte porque el movimiento de protesta había refluído, dando lugar a una nueva época conservadora. Si Woodstock había sido el cénit del movimiento y la generación, no es improbable que su funeral simbólico como expresión contestataria y rebelde empezara a ocurrir un frío día de enero de 1981 en Nueva York, cuando un psicópata asesinó a John Lennon en la entrada del edificio Dakota, frente a Central Park. El asesino no pudo ser más oportuno, ya

que por esos días asumía Ronald Reagan como presidente de Estados Unidos. El rock se reprocesó en una encandilante comercialización mássmediática. Sin embargo, el ciclo conservador resultó ser más transicional que fundacional, y cuando llegó a su fin el rock ya estaba listo para entonar el canto de alabanza de Bill Clinton, un hombre de los '60 que llegaba al poder precisamente después de —entre otras cosas— haber evadido el servicio militar en Vietnam, haber fumado marihuana y haberle sido infiel a su mujer. El rock cerraba una época mientras su música se bailaba frenéticamente en todas las celebraciones oficiales por la inauguración del nuevo presidente. Wáshington era una fiesta.

II: ¡Seamos un poco más constructivos, caramba!

Interrogados sobre el aporte del rock a la música, sobre su novedad, sobre el lugar de su grandeza, sus admiradores y exégetas tienden a ponerse místicos, evocando “experiencias personales”, “vivencias generacionales”, “sentimientos comunes”, “épocas que me marcaron”, etc., como si involuntariamente probaran que la importancia del rock es extramusical. Sin duda, se me podrá reprochar que es injusto juzgar al rock por las declaraciones de sus partidarios más imbéciles, pero puede replicarse que es precisamente a través del expositor imbécil que cualquier falsa verdad muestra sus agujeros. El expositor brillante prestidigita la falla, la disimula, la envuelve y hasta puede presentarla como un don: el expositor imbécil —o simplemente ingenuo— con su sincero fervor, la delata. Y la apelación a la generación, las vivencias y la mística es altamente revelatoria en los admiradores del rock, porque va a probar que éste, más que una música, es una ideología. Tomaremos un importante trabajo de un defensor del rock, un ensayo que ante la cuadratura del círculo de teorizar lo antiteórico logra el extraño prodigio de formular brillantemente los argumentos de los ingenuos: “Conciencia rockera”, del filósofo Alejandro Rozitchner (*La Caja*, N° 1). El trabajo es admirable por la misma razón que es indignante: porque reúne y presenta del modo más enciclopédico y sistemático posible lo que del rock dicen y piensan sus devotos (demostrando de paso que en rock no hay mucho más allá del pensamiento ingenuo), y porque lleva a extremos hasta ahora inéditos el develamiento de sus verdaderas consignas. El autor admite el triunfo y la consagración universales del rock (del que dice que se escucha “hasta en la banda sonora de la publicidad de la escuela de policías Ramón Falcón o en cualquier supermercado”) y lo festeja describiendo lo que él afirma que brinda esta música: “la alternativa de una conciencia que en vez de estar determinada por la cerrazón, la infelicidad, el dolor y el disfrute del dolor, esté abierta a la experiencia del mundo y lo apoye”. Se trata del comienzo de un sorprendente decálogo-manifiesto de lo que llama “conciencia rockera” y que yo prefiero denominar ideología, ya que en realidad es una falsa conciencia. Vale la pena detenerse en estas citas: “Una conciencia cuyo tono general no es crítico... El juicio constante aleja del mundo, crea la distancia que impide la participación”.

(...)

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

(...)

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

(...)

“Una conciencia que no se siente amenazada constantemente, que no cree ser el centro del mundo, el objeto

de todo mal. Que no otorga a su paranoia plenos poderes, que se obliga a enfrentar una fantasía bloqueadora con el conflicto puesto en términos concretos”.

(...)
“Una conciencia que construye su propia valoración de acuerdo a su experiencia concreta (...) que aprenda a proyectarse en las cosas, animarlas y encontrarse en ellas en vez de quedar aislado en la búsqueda de una verdad subjetiva y oculta...”.

(...)

“No creo que sea la voluntad la que decide todo; están las ganas, está el querer...”.

(...)

“Queda como final un desafío que el rock en su sentido más amplio debe recoger: el de no ser el tango. Fuera de sus altos valores estéticos el tango podría ponerse como ejemplo de la conciencia que sentimos opresora, una conciencia adiestrada para describir la miseria y la sordidez del mundo, para decidir todos los amores por el lado del desencuentro, para homenajear incesantemente a los muertos y hacerlos reinar sobre los vivos”. Verdaderamente, creo que desde Spengler que no leía a un filósofo que llamara más entusiastamente a terminar con la filosofía, a un intelectual más en rebelión contra el intelecto. Si el autor no fuera un rockero, si el objeto no fuera el rock y si la fecha no fuera 1992, el texto bien podría parecer el manifiesto de una inverosímil ala pacifista de la Juventud Nazi. La experiencia, que el autor construye dentro de un dualismo grosero en que la reflexión y la especulación intelectual no serían experiencia, es elevada por Rozitchner a la categoría de un valor supremo al que deben rendirse las demás categorías: la “experiencia del mundo”, a la que dice que hay que apoyar, aunque éste sea dolor y miseria, y la explícita renuncia a la crítica. El conformismo repugnante de este ensayo se tiñe de colores alarmantes cuando, en medio de la exaltación de la vida, la juventud, la experiencia, la fuerza y demás artículos surtidos de la ideología de campamento (o del “Juntos somos más”, no se sabe), Rozitchner se lanza a denostar a sus enemigos con frases peyorativas realmente dignas del vitalismo nazi, como “falta de fuerza”, “escepticismo decadente”, “dejadez e impotencia”. Todavía Rozitchner nos va a abrir un Museo del Pensamiento Degenerado.

La angustia puede no siempre ser resultado de la lucidez, pero frecuentemente lo es: angustiarse es racional en una sociedad irracional, cruel, perversa, alienante y dispositiva. La paranoia no es el mejor de los métodos de conocimiento, pero expresa distorsionadamente la certera sospecha del hombre común de que hay una realidad que trasciende lo aparental, esas “cosas concretas” que a Rozitchner le gustan tanto. Y tal vez la vida sea una trampa sin salida: un intelectual de valor (en el doble sentido de la palabra) debería examinar la posibilidad, en lugar de descartarla como absurda simplemente porque no soporta mirarla de frente. El rock según Rozitchner rechaza sobre todo la angustia, el terror y el vacío, pero está visto que a nada le teme más. El resultado es un llamado ensordecedor, jubiloso y compulsivo a involucrarse, el sonsonete de boy-scout voluntarioso y bien intencionado a la “participación” (impagable ideologema alfonsinista), ir a las cosas, como si eso fuera bueno de por sí, como si las condiciones de la felicidad en el mundo estuvieran cumplidas, y como si el rechazo del mundo no fuera signo de toda verdadera actividad histórica.

El rock niega la angustia porque la conoce demasiado bien: ante ella hace la máscara de la euforia, es el Hombre que Ríe. El rock pone música a la paradójica ética del desilusionado, que se concentra en la característica frase rockera y juvenil: “Yo no me la creo, ¿viste?”. Aparentemente, “no creésela” —cualquier cosa— es una contraseña de inteligencia, sabiduría y rectitud de quienes lo hacen, que simulan no darse cuenta que eso ya es una creencia. A pesar de todo su vitalismo superficial, el rock en el fondo cree que el verdadero lugar del conocimiento es el escepticismo (o quizás: que no hay ningún lugar del conocimiento). Y si bien cierto escepticismo es necesario para disolver la falsa verdad, volverlo absoluto instaura otra falsedad: la imposibilidad de juicio, conocimiento, crítica y transformación del mundo. La desilusión y el conformismo se disfrazan como tolerancia y como indiferente *laissez-faire* de la moral, (“Yo no juzgo, ¿viste?”), y queda abierto el camino para que cualquier hecho sea validado filosóficamente por la sola razón de que es. Al rock le gusta disfrazarse de Nietzsche, pero en realidad se parece más a Dale Carnegie.

III: Políticas del rock

El rock imita y corteja esquivamente a la política, y de hecho se instala como su sustitución en una época apolítica, donde todo ya está decidido y la política la hacen administradores y burócratas: los recitales recuerdan los antiguos actos de masas, hay adoraciones y odios y grupos enfrentados; los chicos se arman en los barrios en bandas favorables a este u otro grupo, y aparecen pintadas aerosoleadas como: “Aguante, Charly”, “Los Redondos se la bancan” y “Luca vive”. La política de estas actividades es el apoliticismo y el escepticismo, el absoluto “no creésela”. El recital, las acciones y los grupos se convierten, de esta manera, en escenas seudopolíticas con una cláusula de seguridad incorporada: al “no creerse” a sí mismos, nada de lo que estos grupos hagan, digan o piensen tendrá mayor consecuencia, con lo que el gesto de rebeldía del rock es menos su estandarte que su rehén y su señuelo. Se trata de una filosofía consecuente para el rock, que claramente es una música que no se cree a sí misma. Si el rock no es nazi es porque el nazismo era conformismo con tácticas revolucionarias; el rock, mientras tanto, predica una especie de apoliticidad militante, que se complementa perfectamente como falsa rebelión y como “oposición de Su Majestad” de la actual política vacía.

La trayectoria específicamente política del rock en la Argentina, por lo demás, ha sido absolutamente lamentable. Si es cierto que —como dijo un anónimo y cínico redactor de la revista *Newsweek* hace un tiempo— Arnold Schoenberg y la Segunda Escuela de Viena fueron a la música de este siglo el equivalente al marxismo leninismo en política como utopía futurista frustrada, puede decirse entonces que el rock escenifica la parábola de la capitulación democrática. Los recitales de la época de la dictadura se llenaron de contenido protestatario sólo después que la izquierda fue aplastada y cuando el régimen claramente ya sobrevivía su propio plazo vital, y lo que se pedía en esos actos no era cambiar el mundo sino poder vivirlo en paz. El rock después festejó el triunfo de Raúl Alfonsín en las elecciones de 1983 como propio. Y si bien ese hecho podía ser comprensible en función de los trajes de luces izquierdistas que Alfonsín lucía en esa época, ya lo fue bastante menos el respaldo de las principales figuras del rock en 1989 a la candidatura de Eduardo Angeloz, un “hombre serio”, eficientista, que se presentaba como el “partido del orden” frente al “irracional”, “telúrico” y “desencadenado” Carlos Menem. Si el rock hubiera sido fiel a lo que dice de sí mismo —y no a lo que realmente es— debería haber suscripto a la consigna que los menemistas pintaban entonces en Belgrano y Barrio Norte: “Asustá a tu tía, votá a Menem”. Schoenberg decía que el verdadero compositor asume un compromiso indeclinable con la obra desde la primera nota que escribe, el compromiso de llevarla hacia su consecuente final. Los rockeros, más actualizados, no se la creen, y en cierto modo tienen razón, ya que son cada vez más parte del nuevo Establishment, en un mundo donde los años '60 han llegado finalmente al poder. Música que “no se la cree”, ni a sí misma ni a nada: inmejorable exponente estético de la Era de la Corrupción.

→ Claudio Uriarte es periodista y escritor. 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* está aún inédita.

CONTRA EL ROCK

UN TESTIGO MOLESTO

Oswaldo Baigorria

Es un provocador disfrazado de burgués, un transgresor que juega a ser empresario —o al revés. Durante el año del Mayo francés, Jorge Alvarez presenta los primeros discos de Mandioca, único sello independiente dedicado a promover en exclusiva a los grupos del emergente "rock nacional". Hasta ese momento, Alvarez era el dueño de la editorial que llevaba su nombre y que desde 1962 había publicado 260 títulos, en su aplastante mayoría de autores argentinos —Rodolfo Walsh, David Viñas, etc.— con algunos best sellers como La traición de Rita Hayworth, de Puig, que llegó a vender más de treinta mil ejemplares. Su pasaje de "editor de izquierda" a productor discográfico de rock coincide con un tipo de cruce, trasvasamiento o desliz que abriría el surco de tránsito entre dos épocas, dos climas, dos sensibilidades. De psicobolches a rockeros, los modelos ya por ese entonces se corren, abren nuevo territorio, instalan otras normativas.

Por Mandioca pasan los históricos del rock: Ricardo Soulé, Willy Quiroga, Miguel Abuelo, Javier Martínez, Claudio Gabis, Emilio Del Guercio, Luis Alberto Spinetta, Edelmiro Molinari, etc., etc. Jorge Alvarez los trata desde un sitio privilegiado y a la vez desventajoso, como un editor que conoce o desconoce a sus autores, haciendo de buen papá o mala madre, de cómplice o verdugo, hasta disolver el sello y partir al exilio en los años duros. A partir del '77 se instala en España; recién vuelve a Argentina en el '87, y sólo de visita. Cuando lo entrevisto (Madrid, 1992), todavía se dedica a producir grupos: desde esa ciudad lanzó a Mecano, a Olé Olé, entre otras bandas más o menos exitosas, haciendo discos en Miami, México y otras zonas del continente. Ahora es un hombre mayor, pero parece controlar muy bien cualquier resbalón de la memoria hacia el pozo de la nostalgia. Pese a que promovió a toda una generación de músicos, no participa de la mitología que ha elevado al rock a una "cultura" o "conciencia". Es un testigo molesto de una época —no testigo de la defensa—, y se esté o no de acuerdo con lo que dice, lo cierto es que no tiene pelos en la lengua a la hora de hablar de los mitos o los seres de carne y hueso que conoció tan de cerca. Por esa sola ausencia de pelos merece que escuchemos, por una vez, su campana.

En realidad yo venía con toda esa historia de Mandioca desde el '65, aunque nunca llegamos a existir oficialmente: no teníamos más que una oficina, que usábamos como lugar de distribución y almacenaje de discos. Pero como yo siempre tuve la suerte de cruzarme con esa gente que echan de todos lados... Manal, Sui Géneris, por ejemplo: iban a los sellos discográficos, mostraban lo que hacían, y terminaban echados.



Archivo Histórico de Revistas Argentinas

www.anura.com.ar

¿Cómo fue tu relación con los primeros músicos de rock?

Para hacer honor a la verdad, los músicos del rock no son demasiado maravillosos. Son bastante inmorales.

Hay una idea o mito de que el rock de los orígenes no era tan cínico o individualista como cuando empieza a mover mucha plata y se convierte en un big business, en algún momento de los '80. ¿Cómo ves esa diferencia?

Las diferencias entre los '60, '70 y '80 no existen. Simplemente en los '60 había algunas ilusiones, que en los '70 se fueron desgastando y en los '80 se terminaron olvidando. Pero la relación esencial de los músicos con la realidad, con el sistema, y entre sí mismos, fue siempre la misma. Siempre fueron de lo peor. Lo que pasa es que esto uno no lo puede decir. Sí, eran distintos, pero no esencialmente. Pensaban lo mismo que ahora, sólo que no se animaban a decirlo.

Hoy no quedaría tan mal que un músico de rock afirmara que lo único que le importa es ganar dinero y ser famoso...

A lo mejor antes se pensaba que eso estaba mal, pero el comportamiento era el mismo. El discurso de ellos, toda esa cosa de la paz, el amor y la solidaridad, no era tan creíble. No había tanta paz, amor ni solidaridad. Claro que tenían otras ilusiones, otras expectativas. En la década del '60 todavía se soñaba en que se podía cambiar el mundo. En los '90 ya todos saben que no cambia nada.

Está la idea de que en sus comienzos la gente del rock se pensaba a sí misma como alternativa, como contracultura...

No, alternativa nunca. No pienso que los músicos de rock en Argentina o en ningún otro lugar del mundo hayan ofrecido una alternativa. Jamás, ¿qué cambio proponían? No, yo creo que son simplemente críticos de la realidad que ven con sus propios ojos. Como estos músicos, casi sin excepción, generalmente están despojados de ideología, su crítica era más bien costumbrista, pero sin ninguna base sólida. Por un Claudio Gabis que había ido al Colegio Nacional Buenos Aires y tenía una formación intelectual, te encontrás con un 99% que no.

¿De qué extracción social era la mayoría?

Clase media, y media baja. Hasta lumpen, te diría. Tanguito, por ejemplo.

Hoy están los que se interesan o teorizan sobre el rock en cuanto expresión de una conciencia o de una especie de cultura. Pero este interés teórico es relativamente nuevo. ¿Cómo recibieron los intelectuales de los años '60 y '70 la aparición del rock?

Ah, los intelectuales pensaban que los del rock estaban en la pavana más absoluta. Eso, originalmente. Cuando empezaron a descubrir que conectaban con los jóvenes, que conectaban con la realidad, vieron que eran gente que podía ser "captada" para darles conciencia política, y a través de la cual podían pasarse "mensajes" a las masas. Nos estamos refiriendo a lo que pensaban los intelectuales. Yo no me considero un intelectual. Yo pensaba que había que dejarlos y no atacarlos, y que expresaran el grado de conciencia que tenían. Nunca intenté comerle el coco a ningún músico, ni darles ninguna ideología. Tampoco hablaba mucho con los intelectuales de esa época acerca de estos temas. Como editor, con sólo un par de títulos de autores extranjeros yo había sido un "nacionalista", evidentemente; aunque, como manejaba el movimiento rockero, eso a algunos los confundía. Pero con el único que llegué a hablar algo fue con David Viñas, que era el más ortodoxo. Viñas, que estaba medio sorprendido ante la capacidad de comunicación que tenía un tipo como Charlie García, tuvo ganas de conocerlo; se lo presenté, se encontraron varias veces a charlar a solas, y supongo que en esos momentos él habrá tenido alguna influencia o le habrá dado un grado de conciencia mayor a Charlie. Conociéndolo a David, que es un tío que está siempre

con el catecismo... Pero no sé mucho más. Porque en los '70 ya no me mezclaba con los intelectuales o los escritores. La mayoría de los intelectuales de la República Argentina, en esa década, decidió apoyar la "lucha armada". A mí eso me parecía un suicidio político y humano, algo terrorífico para la Argentina, cosa que efectivamente se comprobó que fue. Todo aquello dió lugar a una época siniestra, con la muerte de gente maravillosa. ¿Y con qué ganancia? Ninguna. Si yo algo tenía claro era que eso iba a suceder, y que ese sería el final de la historia.

Ahora existen hasta planes de estudio en la U.B.A. que incluyen al rock como fenómeno...

Y, estamos en los '90. Pero es que si los intelectuales no cambian después de treinta años tendrían que encerrarlos. No, la aceptación viene del otro lado. Los hijos de gente como David Stivel no leían los libros de papá ni se reunían con el psicoanalista Fontana ni estudiaban a Stanislavsky; escuchaban a los Rolling Stones. El cambio de los intelectuales viene cuando descubren que los del rock son muchos. Y que a sus hijos les gusta aquello que ellos rechazaban.

¿Por qué lo rechazaban?

Y porque si sos un intelectual de la década del '60 qué vas a hacer con el rock and roll. Cómo lo vas a incorporar a tu vida. No entraba dentro de su formación y de su estructura mental que la música de los jóvenes podía ser algo importante. Casi siempre los intelectuales se caracterizan por estar alejados de la realidad; nunca entienden demasiado bien lo que pasa. Esto es siniestro decirlo, pero es la verdad. No entienden bien lo que pasa, porque tienen su esquema, su forma de ver al mundo, y sólo incorporan lo que calza dentro de ese esquema.

El pacifismo y el "pro-americanismo" de la gente del rock no debía encajar muy bien en una época de tanto discurso antiimperialista...

Bueno, los músicos eran así porque tenían una influencia específica: el rock and roll viene de los EE.UU. Es música del imperio. Hoy me resulta gracioso que se piense en esos términos al hablar del rock. A veces leo a periodistas argentinos que se plantean, en alguno de esos suplementos para jóvenes que hay en los diarios, hacer un comentario sobre rock usando un lenguaje, o desde una perspectiva, antiimperialista. Me parece que están totalmente despistados. El hecho de asumir la música del país dominante quiere decir que asumís el colonizaje. ¿Cómo te podés plantear conversar sobre rock desde un discurso antiimperialista si ya la esencia de la situación es imperialista? Es decir, yo fui profundamente antiimperialista. Jamás edité un disco en inglés, ni dejé grabar a nadie en ese idioma. Yo, Dei se llamaba Match 4, y cantaba en inglés. Yo les dije: así no los contrato. Pero era antiimperialista en el '69, '70. Han pasado 20 años. En el '74 todo eso podía ser, pero hoy, en los '90... Es una broma de mal gusto.

➔ Osvaldo Baigorria es periodista y escritor. Ha publicado la novela *Llevátela amigo, por el bien de los tres*.

JAVIER MARTINEZ

entrevista
PORQUE MI NOMBRE NO SOY YO

Osvaldo Baigorria

Siempre recuerdo su voz. Es una de las constructoras de ese conglomerado de prácticas y discursos que en Argentina llamamos rock. Ahora la tengo frente a un grabador, sobre la mesa que compartimos con un gatito que rasca sus uñas contra mi portafolios. Mas que una entrevista es una charla, en la que cada tanto me descubro asintiendo con la cabeza ante ese sonido familiar que habla de la misma forma en que cantaba "No pibe" o "Para ser un hombre mas", como si hubiese penetrado hace años en mi cerebro y dejado allí sus ecos. Una voz ortodoxa, áspera, negra, que habla del rock desde la vereda del blues, desde el escenario del tambor, desde el alarido amplificado en los parlantes. En una época de tantas interpretaciones, teorías y relatos sobre el rock, será inútil pedirle que defina el significado de esa palabra de cuatro letras. Es la voz de un músico, un operador de sensibilidades, no un fabricante de ideología. Y hablará de música. Dirá que el sentido rítmico le viene de familia: nacido en el '46, en el barrio de Coghlan, de padre uruguayo, creció en contacto con el candombe y aprendió a tocar en tamboriles el borocotó, "que no es un comentarista deportivo", aclara, "sino la onomatopeya de uno de los ritmos del candombe uruguayo". Estudió industrial, hizo el ciclo básico y abandonó el secundario, para graduarse de drop-out, un título honorable en la época. Trabajó desde los doce años en una fábrica textil, haciendo repartos con un camión por las mañanas. También fue cadete de oficina y empleado en una casa de cambios de divisas en la City, "hasta que Krieger Vasena suprimió el cambio libre, nos eliminó a todos, y con la jugosa indemnización me compró mi primera batería, una Ludwig". En el '67 preparó el trío Manal, con Claudio Gabis y Alejandro Medina. Su primer concierto fue en el teatro Apolo. Pero el sitio en que se lo empezó a conocer como rockero fue el Instituto Di Tella, a partir del '68.

¿Qué diferencias ves entre el rock de aquella época y el de ahora?

"Musicalmente, el rock de los orígenes era claramente rock; y la gente que decía tocarlo generalmente lo tocaba. Después creció, y la gente que antes lo despreciaba, tanto desde el lugar de la reflexión política como desde el gusto musical, ahora lo utiliza. Lo que demuestra la fuerza del género como convocatoria o cómo rótulo. Yo tengo una posición bastante ortodoxa al respecto. Para mí, rock es Chuck Berry, los Rolling, Elvis, y hablando del nacional es Pappo, o Spinetta cuando hacía Pescado Rabioso. Lo de Fito Páez no me parece rock. Creo que es un poeta muy audaz, sus letras me gustan, es un cantante popular, con bases que tienen que ver más con el funky o con el soul. No lo veo como rockero, no lo siento así. Tampoco a Baglietto y mucho menos a León Gieco o Mercedes Sosa, que estuvieron unidos al movimiento rockero. Esto no es una crítica. O si lo es, está hecha con mucho respeto. Los Beatles, que hacían rock, también tenían canciones como Eleanor Rigby o Yesterday. Y Spinetta, que es un ecléctico con mucho talento, podía mostrar su veta rockera en Pesca, aunque con Jade hiciera algo más jazzístico. Pero el rock concretamente es una emoción y una atmósfera. Jimmy Hendrix es rock. Pappo es rock. Los Redondos, a quienes respeto mucho, la primera banda

autogestionada y autoproducida en la Argentina. Tienen swing, con un componente jazzístico y también del primer rock and roll. Lo que todavía no me llegan son sus letras, no sé de qué hablan, parece un lenguaje para iniciados.

Tal vez se les cuelga la etiqueta del rock porque éste se transformó en la modalidad de la época y todo puede caber en su interior...

“Sí, muchos utilizan del rock eso que éste ha producido como cultura y como fenómeno dentro de la música, que es fundamentalmente la irrupción de la electrónica. Algo que siempre hablábamos con Moris: a partir de los secuenciadores, de esos sintetizadores donde apretás una tecla y suena una orquesta completa, ya las grandes estrellas no son Elvis o Los Beatles, sino Yamaha, Pearl, Tama, Ibañez”.

Y no sólo caben nuevos instrumentos o estilos musicales dentro del género, sino también teóricos, filósofos, antropólogos, hasta políticos del rock. En el futuro no sería improbable que tuviéramos algún presidente rockero, siguiendo el ejemplo de Clinton.

“A mí me provoca una sonrisa irónica que ahora se hable del rock también como política o ideología. El músico es como cualquier persona: uno le imprime un tinte ideológico a todo lo que hace. Así que siempre habrá rockeros de derecha o de izquierda”.

Es que el rock tiene un fuerte componente histórico: se “nacionaliza” en Argentina en una época muy particular, ligado a cambios en las costumbres que nos remiten a los años 60. Hoy la modernidad resultaría impensable sin el rock, así como sería inútil concebir la historia sin Bach o Beethoven.

“Claro, quedó unido a cambios políticos, sociales, generacionales. La fuerza que tiene demuestra que expresó las inquietudes, lamentos, alegrías y expectativas de más de una generación. Si no, no hubiera durado tanto. Y eso debe ser lo que mueve a escribir y reflexionar sobre el género. Pero muchas interpretaciones están de más. Fijate la cantidad de historias del rock nacional. A ver, agarremos una revista de USA. ¿Hay alguien que esté contando la historia del rock norteamericano? ¿Qué les pasa a todos los periodistas de acá que quieren contar la historia del rock? Será una fiebre, una moda, un buen negocio; no sé, no quiero pensar mal. Pero me pudre que se mire tanto para atrás: la historia del rock hay que hacerla, mirando para adelante, sin idealizar lo que pasó hace 25 años. Aquella fue una época re-difícil, complicada. Los empresarios que estaban en el espectáculo no pensaban que el rock podía ser un negocio. Pero eso no quiere decir que no lo fuera. La prueba es que poco después se convirtió en un negocio millonario”.

¿Podías vivir de la música cuando estabas con Manal?

“Ganaba guita por las presentaciones en vivo, en directo. Pero nunca ví un mango por ningún disco de Manal. Mandioca no tuvo una actitud muy transparente que digamos. En eso la compañía mitológica, maravillosa, origen del rock nacional, fundada por Jorge Alvarez, no

se diferenciaba en nada de las grandes multinacionales. Es un problema mundial: nunca pagan las regalías en regla a los músicos, que son los que producen la materia prima de la industria. Y esto dio lugar a que algunos músicos fundaran sus propios sellos independientes, como Zappa, o como acá Litto Nebbia con Melopea. Pero de cualquier manera, lo bueno de Jorge Alvarez no voy a dejar de señalarlo: fue el tipo que grabó, produjo y lanzó el rock nacional. Sólo que se la llevó toda él. La transa de Jorge era: ‘Te saco del anonimato pero la guita me la quedo yo’. Lo mismo hizo con los escritores que él publicó. Así que no hay que mitificar esa época, ni contarle mentiras a las generaciones jóvenes.”

¿Creés que el rock es todavía una fuerza residual, algo contestataria o no del todo integrable? ¿O que ya es la sensibilidad dominante de la época y un día terminará y será reemplazada por otra?

“Yo soy músico y me gusta volver al centro de la cuestión. El rock es un género. Y eso es más fuerte que ninguna otra cosa. Porque su fuerza no reside en actitudes que hasta parecen fabricadas; las usinas de producción, sobre todo inglesas, siempre se la pasan fabricando alguna transgresión nueva para incorporar al rock. Sabemos que éste tiene más magnetismo y capacidad de convocatoria que muchas ideologías o corrientes partidarias. Eso te demuestra que la pulsión que está detrás de un género es algo fuerte, relacionado con lo más esencial que hay en el alma de los pueblos, que los trasciende, que pasa de un pueblo a otro y que se transcultura”.

Pero es algo más que un género musical. No es infrecuente oír hablar del rock como “cultura”.

“Sí, de acuerdo, es una manera de ser, de vivir, encierra corrientes filosóficas, políticas, pero eso también pasa con el tango, que está unido a una escala de valores, a un léxico, a códigos, a formas de vestir. Esto ocurre cuando un género es auténticamente popular”.

¿Hay escalas de valores en el rock? ¿O te atreverías a describir dos o tres cualidades que un rockero debería cumplir?

“No, porque en ese caso estaríamos haciendo las Sagradas Escrituras y el Dogma Rockero. El rock es tan fuerte que puede globalizar tendencias opuestas y escalas de valores y filosofías disímiles. En él hay muchas líneas paralelas, no es lo mismo el tipo al que le gusta el blues que quien está en el heavy metal o en el jazz-rock. Es un árbol con muchas ramas. Pero no hay que olvidarse de algo fundamental: se trata de música. Musicalmente, ¿cuál es la escala de valores del rock? Para mí, tiene que tener una cosa que muchos de los pseudo-rockeros de los últimos tiempos están tratando de amasijar: swing. El rock tiene que tener swing. O sea, balanceo, movimiento. Ese ritmo, ese éxtasis, ese estado de trance, ese placer rítmico unido a todos los ritmos afroamericanos. El rock, como dice un título de jazz, no significa nada si no tiene swing”.

Vos sabés que para la filosofía la música presenta problemas muy complicados. Algunos proponen que empezó por imitación de los sonidos animales,

como el de los pájaros, por necesidad de los cazadores de aproximarse a sus presas.

“Yo hago un par de cálculos. Las manifestaciones primitivas de la música se relacionan al trance en que entrás, por ejemplo, al tocar el tambor, que debe ser una de las formas de meditación más arcaicas. El ritmo te hace entrar en trance y llega un momento en que atravesás varias zonas de cansancio, y si las superás después ya no sentís nada. Esto sin duda tuvo que ver con los rituales; la voz, al acompañar estos estados de trance que se conseguían con la repetición, construía esa cosa mántrica de las formas litúrgicas de las antiguas religiones. O sea que al nacimiento de la melodía lo veo ligado al de la voz humana. Y al mismo habla. Incluso ahora, cuando hablamos, estamos tejiendo una melodía aunque no seamos conscientes de ello. Si hacés el ejercicio de escuchar esta conversación grabada y te despegás, intentás no escuchar lo que se está diciendo, percibirás el desarrollo de tonos, cómo suben y bajan, las inflexiones, te darás cuenta que hacemos música. Pero estamos tan dentro de nuestra melodía al hablar, que no la captamos”.

Bien. Pero ¿qué es para vos la música?

“Ah, una pasión. Un enamoramiento fabuloso”.

¿Qué opinión tenés de tu propia voz, como cantante?

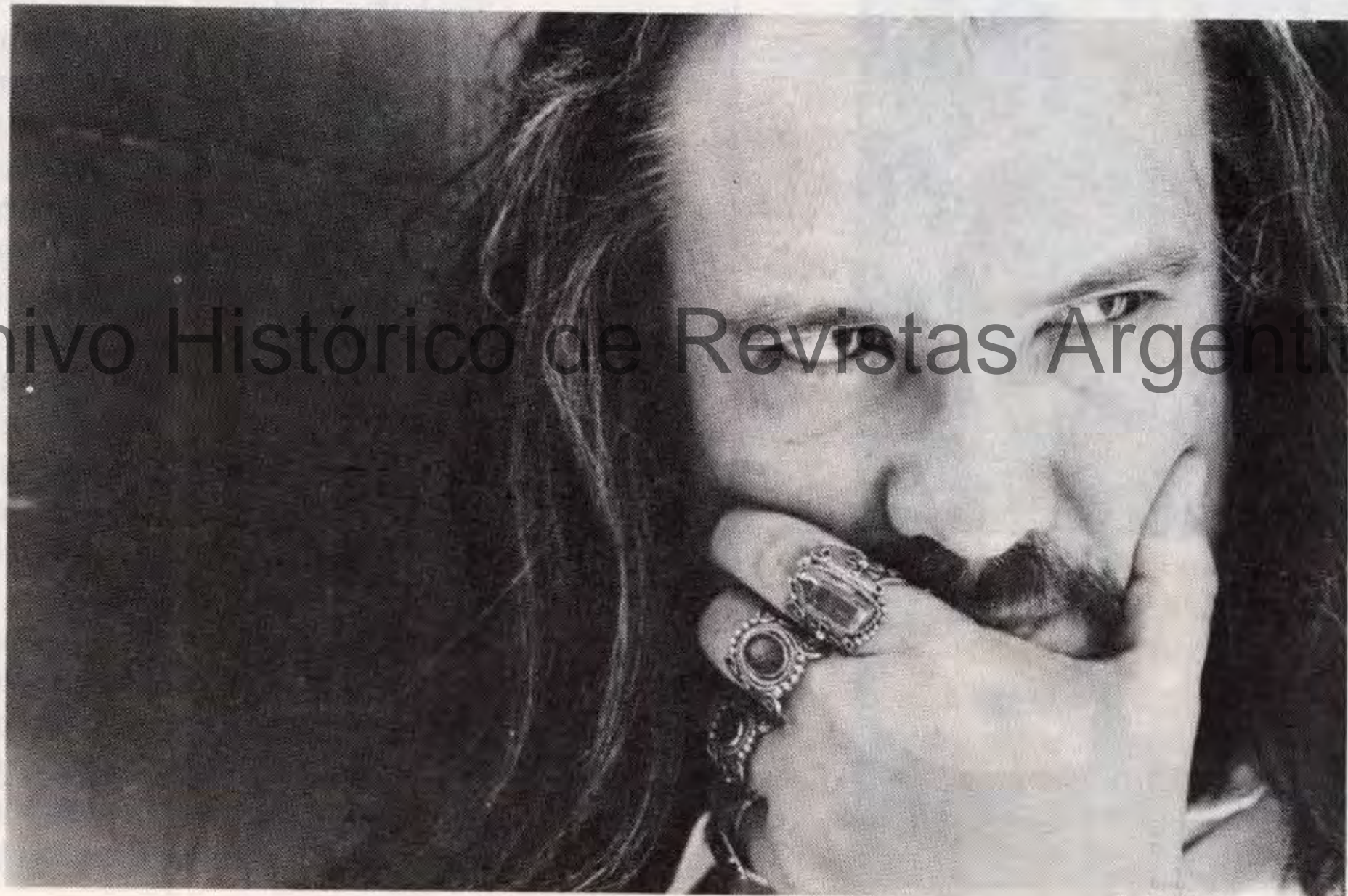
“Cuando empecé, no creía que pudiera cantar. Pero no encontraba quien pudiera interpretar mis canciones, y me largué sin técnica, de una manera intuitiva. Encontré una forma de hacer desde falsetes hasta alaridos salvajes donde parece que me rompo la garganta, influenciado obviamente por los blues-men. Escuchaba a Muddy Waters, John Lee Hooker, Ray Charles, o los rockeros como Chuck Berry o Little Richard, con voces aguardentosas. Me dí cuenta que éste género podía cantarse con una voz que tuviera más que ver con la vereda que con el conservatorio. En el folklore o en el tango las voces nunca se animaron a ser tan ásperas. Están impregnadas por las ideas del conservatorio europeo, donde deben ser bien timbradas, suaves, con armónicos, sin asperezas. Los cantantes negros nos liberaron de todo eso, nos enseñaron que podemos cantar con voz de no haber dormido bien”.

¿Qué expresa esta inclinación por el blues? ¿Algo que tenga que ver con el tango?

“Mirá, en su nacimiento el rock fue un blues rápido, al cual también se lo puede llamar boogie. Y al blues lo tradujeron siempre como tristeza o melancolía. Pero a diferencia del tango, el blues tiene un poder catártico y curativo. Si yo escucho un tango con letra triste, tipo ‘Desencuentro’, con su ‘ni el tiro del final te va a salir’, me deprimó más. En cambio el blues me disminuye la tristeza. Los gritones del blues, los blues-shouters, con sus alaridos, son directamente catárticos. Y todo eso también dio origen al rock. Una actitud que quiere superar la queja histórica que existe en el inconsciente colectivo de los argentinos. Una actitud que dice: yo ante el dolor prefiero un grito, que por lo menos me alivia, en vez de ponerme a llorar silenciosamente en un rincón”.

Un día en El Samovar de Rasputín me preguntaba precisamente qué raíces podía tener el blues en una ciudad como Buenos Aires.

“Hay un concepto que en musicología nadie pone en duda: que después de 25 años un género toma carta de ciudadanía en el país en que se lo practica. Cuando había gente que dudaba de si podía haber un rock o un blues nacional, dábamos el ejemplo del vals, que es austríaco, y hoy existe junto a la ranchera mexicana y al valsecito peruano. Nadie le dice a un folklorista que es extranjero porque está imitando a Strauss, ni le reprochan que use la división del tres por cuatro que de los salones aristocráticos vieneses llegó hasta la pampa. Esta es una de las mayores diferencias entre antes y ahora. Cuando empezamos había gente que nos discutía en términos de lo nacional y lo extranjero. Hoy nadie discute al rock. Ha pasado a ser un género que se acriolló, que forma parte del folklore del siglo XXI. Y seguirá existiendo, junto a muchas cosas que se llaman rock aunque no lo sean, y que tendrán ese nombre tal vez porque no se sabe muy bien cómo llamarlas.”




Javier Martínez. Foto de Sandra Sue

EL HOMBRE REBELDE

Para Albert Camus la muerte se presenta con dos máscaras: el suicidio para el individuo y el crimen político para las colectividades. Tomar posición frente a esta doble presencia signó la filosofía de autor de El Extranjero y La Peste.

ALBERT
CAMUS

 El corredor que rodea mi casa es como la cubierta de un barco: un barco que navega en todos los verdores de la tierra. Yo iba y venía por esa cubierta, dictando. José Bianco escribía a máquina. Era verano. Acababa de leer —de descubrir con entusiasmo— **Calígula**, obra de un desconocido. Pero ya me parecía conocerlo y lo estaba traduciendo. Así me encontré con Albert Camus en Mar del Plata, hasta donde nunca tendría tiempo de llegar, físicamente. **Calígula** —primera pieza escrita por él a los 25 años— apareció en *SUR* en marzo de 1946.

En un ejemplar de **L'Étranger**, con 29 aguafuertes, que Camus me regaló en París, en noviembre de ese mismo año, releo esta dedicatoria: *Ce livre qui n'explique rien avec l'amitié qui résoud tout: celle du coeur* (sic en el original. N. del Ed.).

1. **L'Étranger**
2. New York
3. Paris
4. Buenos Aires, Août 1949
5. ?

El número 4 se refería a un viaje a Buenos Aires ya proyectado. El número 5, un punto de interrogación solitario, es ahora, más que nunca, una pregunta: ¿dónde? ¿Y es posible que exista un absurdo tan perfecto como el que no haya un dónde? ¿Aquel camino con plátanos a los costados y ese automóvil retorcido serían la única contestación? Llovía.

El mismo año en que apareció **Calígula** en *SUR*, estando yo en Nueva York vi anunciada una conferencia de Camus. Habíamos llegado a esa ciudad casi al mismo tiempo. Por supuesto, fui a la conferencia; pero con reservas mentales. Con tal de que el autor se pareciera a la obra —pensaba. La conferencia y el tono en que fue pronunciada me gustaron tanto como lo que hasta ese momento había leído. Y quiso la suerte que mis deseos se cumplieran. Autor y obra resultaron una sola cosa. Esa tarde, al saludar al conferenciante (“Soy su traductora. *SUR*. Buenos Aires. **Calígula**”) tuve la intuición de que así sería. En este sentido, el caso Camus se asemeja al de T. E. Lawrence. Ni uno ni otro fueron más lejos con las palabras que con los actos. Entre palabras y actos existía una estrecha vinculación. Vimos Nueva York juntos, él por primera, yo por tercera vez. Lo que veía le gustaba, aunque solía irritarlo. Se quejaba con acento burlesco y fúnebre de andar siempre llorando en las anchas avenidas, o en las calles angostas, por las “escarbilles” (trozos minúsculos de carbón) que, según él, bombardeaban al transeúnte inerte y se le metían en los ojos. En cuanto lograba librarse de una, a fuerza de restregarse un ojo, o de tomar el párpado superior entre dos dedos y tirarlo hacia abajo, ya tenía que empezar la operación con el otro ojo. Era insostenible. Yo me reía de esta exageración, de esta caricatura de algo que, a veces ocurre allí, como en cualquier gran ciudad. ¿Quién no ha parpadeado en las calles de París, algún día?, le preguntaba. La palabra “escarbille” se había transformado, para nosotros, en el símbolo de nuestras discusiones y de los inconvenientes de Nueva York, que él sentía más que yo. “¿Cómo van las *escarbilles*?”, le decía yo, al encontrarlo, como quien dice: “¿Cómo va la salud?” Pero nunca observé en Camus los ataques de alergia que en ciertos escritores europeos provocaba, indefectiblemente, el gigantesco amontonamiento de rascacielos y que acababan, a veces, en enfermedad crónica. Recuerdo haberle dicho, en nuestras primeras conversaciones, citando la salida de Drieu, “*le français qui se*

Albert Camus, FRANCES Y AFRICANO

Victoria Ocampo

refuse à la géographie: "Usted está mucho más abierto al mundo que la mayoría de sus compatriotas." Me contestó: "No olvide que soy también africano."

Por la Quinta Avenida, Broadway, Lexington, en los modestos Child's donde entrábamos a comer huevos al plato con "bacon" (Camus huía de los lujosos restaurantes), en teatros y cines, hablábamos de cuanto nos rodeaba, y no siempre coincidíamos. Una noche, lo llevé, casi a la rastra, a ver **Born Yesterday**, que me hacía tanta gracia y en la que trabajaba la irresistible June Holliday. Pues se aburrió tan espectacularmente que después del primer acto, fastidiada, opté por salir del teatro: "Si a usted no le hacen gracia los chistes norteamericanos, a mí no me divierte su cara de víctima."

Pensé, para mis adentros, que ese tipo de malacrianza era característico de nuestros mejores escritores argentinos. Que debía de corresponder al africano, indudablemente más pariente de nosotros que el francés. No sé si se lo dije, cuando se me pasó el mal humor.

Pero a Camus le preocupaba el haber podido herir, por leve que fuera el arañazo. Me dedicó más tarde, un artículo de él, *Pluies à New York*: "En souvenir d'une ville que nous avons aimé ensemble." El artículo terminaba así: "Sí, he amado las mañanas y las noches de Nueva York. He amado a Nueva York, con ese poderoso amor que nos deja, a veces, llenos de incertidumbres y de odios. Suele ocurrir que tengamos necesidad de destierro. Y el olor mismo de las lluvias de Nueva York nos persigue entonces desde el fondo de las ciudades más armoniosas y más familiares, para decirnos que hay por lo menos un lugar de liberación en el mundo, en que uno podrá, con todo un pueblo y por el tiempo que uno quiera, perderse por fin..."

Ese mismo año nos volvimos a ver en París, que apenas salía de la guerra. Conocía Francine, su mujer, en quien tanto he pensado estos últimos meses. La veo feliz en esa fotografía tomada en el recibo de diciembre de 1957, para el premio Nobel, con los Gallimard; sonriente como diez años antes, cuando ella y Camus asistían, una mañana, divertidos, a mis agitados y desordenados preparativos de viaje, en el hotel Crillon. En una carta del 19 de abril de 1947 (todavía estaba yo en París), escrita desde una casa de campo en la Loire Inférieure, me dice Camus: "Je vis dans la peste." También vive entre árboles y una luz admirable. Ha encontrado paz para concluir su libro. El libro es, desde luego, **La Peste**.

El 13 de junio de 1949, Camus me da buenas noticias. Prepara su viaje a Sudamérica. "Tout arrive" (todo llega), agrega entre paréntesis. Pero se queja de que "este desgraciado viaje tiene mala suerte". Acaba de saber que han prohibido la representación del **Malentendu** en Buenos Aires. Esa medida lo coloca en una posición muy difícil, explica: "Yo no sé si usted aprobará mi decisión: consiste simplemente en rehusarme a ir de manera oficial a la Argentina y dar allí las conferencias anunciadas. Tal vez me encuentre usted demasiado susceptible, pero no se trata de eso. Simplemente ocurre que rara vez voy a comer a las casas en que no se puede hablar con libertad. Espero verla, pues me parece que podré ir a Buenos Aires por mis propios medios y a título individual para encontrarme con mis amigos." Agregaba que vendría en barco por tenerles un *sano horror* a los aviones, y que esperaba pudiera yo ir a su encuentro a Río, *terreno neutro*.

No pude ir. Pero cuando Camus llegó a Buenos Aires vino a vivir a mi casa, en San Isidro, y se puede decir que casi no salió de ella. Ahí, en ese terreno nada neutro, vió a los amigos conocidos o desconocidos que

deseaban conversar con él. No aceptó ningún género de invitación oficial. No dio conferencias, naturalmente¹. ¡Qué había de parecerme exagerada su actitud! Era de solidaridad para con todos los escritores argentinos adversos a la dictadura, no sólo de protesta por la censura aplicada a su propia obra. Por algo había estado enrolado en la lucha subterránea de Francia contra el invasor nazi: por algo era autor de los célebres editoriales de *Combat*. Camus sabía perfectamente a quién daba su adhesión y por qué; aquí como en otras partes del mundo. Y su adhesión fue siempre abierta, clara. No pactaba. Comprendía muy bien, además, que nosotros estábamos ya maduros para el simbolismo de **La Peste** y que éramos un país paralizado por una creciente plaga; una plaga que minaba nuestro organismo moral. Y que nos costaría enderezarnos, saneamos, recobrar nuestra dignidad, marchar sin más esperanza inmediata que la de seguir marchando y reaprender el perdido compás. Todo esto lo supo Camus en cuanto respiró unos días el aire de nuestro país (no digo de nuestra tierra, que ése no cambia). En esas cosas no se equivocaba este hombre que, como dijo uno de sus amigos, "se había encargado de la lucha contra la injusticia general como de un asunto personal."

Después de esos días mancos, pero de feliz amistad, en San Isidro, volvía a ver a Camus en París. La última vez fue un día de lluvia. Comimos en un pequeño restaurant, Roma, a la vuelta de mi hotel, rue de la Trémouille. Veo un impermeable chorreando y no recuerdo de qué hablamos. Pensábamos que tendríamos tiempo para seguir hablando. Aquello pasaba a fines de 1956. Y ahora, en este mes de enero de 1960, tenía yo intención de dar un salto desde Nueva York hasta París, para ver a amigos. Camus me había escrito: "Trabajo para mí y trato de escribir el libro de mi madurez (no se inquiete, me siento más joven que nunca). Es una novela o algo por el estilo. Pero como ya no impongo límites a mi naturaleza, tendrá muchas páginas y me exigirá mucho tiempo. Voy a salir de París para ir a trabajar en el Midi o en el extranjero. Si la Argentina no estuviera tan lejos, hubiera ido a visitarla. No he olvidado a San Isidro, ni la paz que encontré allí."

Se alegraba que yo hubiera terminado la traducción de **Les Possédés**. Sentía que no hubiera podido asistir a la representación, en París. "El espectáculo salía de lo corriente, me parece. En fin, era un viejo sueño de juventud que se ha realizado, y la noche del estreno yo estaba muy emocionado, y solo con mi emoción." Me decía también que si yo tenía "l'humeur Sévigné" que le escribiera dándole noticias de lo que hacía y se hacía aquí. Con los preparativos de mi viaje a los Estados Unidos, no tenía ni pizca de comezón epistolaria. Además, creía que pronto conversaríamos. Le debo una carta a Camus.

El 4 de enero, estaba leyendo, sola, en mi cuarto de hotel, en Nueva York. Era ya bastante tarde, sonó el teléfono. Una voz argentina dijo: "Me imagino cómo estará de impresionada." Pregunté por qué tenía que estarlo. "¿No ha oído la radio? Camus..." El nombre y el tono me bastaron. ¿Cómo? ¿Dónde? Cuando me contestaron, cortamos la comunicación.

Ahí tenía que llegarme esa noticia pour boucler la boucle. Dicen que lloviznaba ese día del otro lado del Atlántico, allí en Francia, sobre un camino con plátanos a los costados. "Et l'odeur elle-même des pluies de New York vous poursuit alors..." ¿Lo habrá acompañado el olor de la lluvia? ¿En qué habrá ido pensando, al respirar ese olor? ¿Qué habrá pensado en ese último instante (en los

accidentes de automóvil debe haber casi siempre un último instante en que se ve venir la catástrofe sin poderla evitar. Esa fue mi experiencia de un accidente en que pude quedar sin vida). ¿Qué sentiría? ¿Sintió la posible muerte como una pérdida o una liberación? ¿O como un perderse que era liberación?

Su ausencia nos deja mudos. Tantas veces fue nuestra voz. La que decía lo que no acertábamos a decir como él. Esa noche, en Nueva York, redobló la soledad.

Homme infesté de songe, homme gagné par l'infection divine,

Non point de ceux qui cherchent l'ébriété dans les vapeurs du chanvre comme un Scythe...

*Mais attentif à sa lucidité... et tenant clair au vent le plein midi de sa vision...*²

Así lo he visto yo a Albert Camus. Así vivirá en mí.

NOTAS:

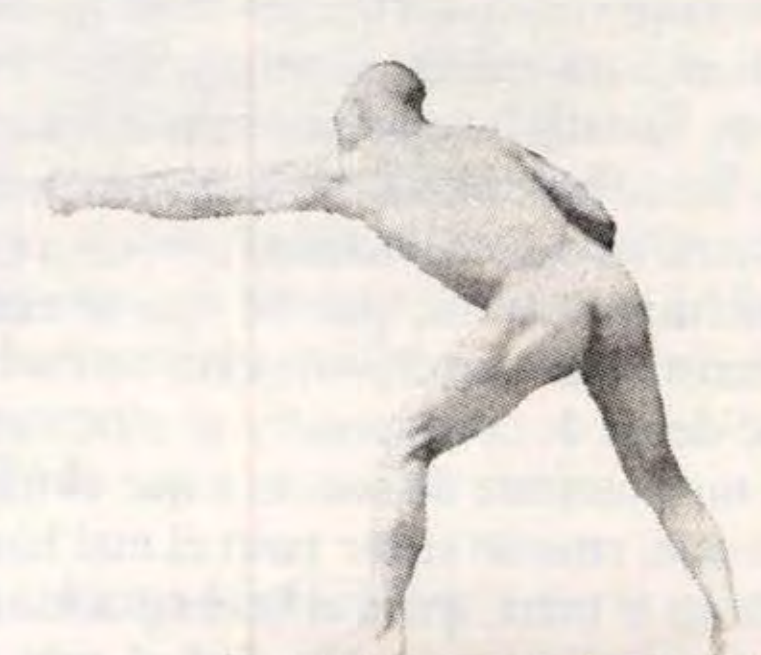
1. En el número de *La Nouvelle Revue Française* dedicado a Camus (marzo), leo estas líneas en el artículo de Etiemble: "¿Pero quién, fuera de usted, habría rehusado entrar en la Argentina, cuando Perón, ayudado por Evita, reinaba allí?" Camus vino a Buenos Aires durante el reinado de Perón. Vino a ver a sus amigos, como ya dije. Pero no tuvo ningún contacto con el gobierno.
2. "Hombre infestado de sueños, hombre alcanzado por la infección divina. No como quienes buscan la ebriedad en los vapores del cáñamo como los Escitas... Sino atento a su lucidez... y manteniendo clara en el viento el mediodía de su visión..."

Este artículo fue publicado en la Revista *Sur* n° 264. Mayo-Junio, 1960



Albert Camus y
FRANCÉS Y
AFRICANO

Victoria Ocampo



OMBRE REBE

En el estado actual de mi experiencia, no tengo nada que dejar de lado. Ni partido, ni iglesia, ninguno de los conformismos de nuestra sociedad me tocan, sólo me concierne la verdad en la medida en que la conozco. He leído en el último tiempo que era un solitario, puede ser, pero lo soy al mismo tiempo que millones de hombres que son mis hermanos y junto a quienes he marchado. Intento en todo caso, solitario o no, cumplir con mi oficio y si de vez en cuando lo encuentro difícil, es que se ejerce principalmente en la horrosa sociedad en la que vivimos, en la cual se honra la deslealtad, donde el reflejo ha reemplazado a la reflexión, donde se piensa a golpe de slogans como el perro de Pavlov al que se le hace agua la boca a golpes de campana, y donde la maldad intenta demasiado a menudo hacerse pasar por inteligencia.

(...)

Si el escritor insiste en leer y en escuchar lo que se dice y lo que se escribe, ya no sabe a quien aprobar. Cierta derecha le reprocha firmar demasiados manifiestos, la izquierda (la nueva al menos, yo soy de la antigua) le reprochará no firmar suficientes. La derecha le reprocha ser un humanitario dudoso, la izquierda le reprocha ser un aristócrata. La derecha lo acusa de escribir demasiado mal y la izquierda le reprocha el escribir demasiado bien. Permanezca artista o tenga vergüenza de serlo, hable o cállese, de todas maneras será condenado.

(...)

Qué otra cosa hacer entonces, sino fiarse de su estrella, y continuar con terquedad la marcha ciega, titubeante que es aquella de todo artista y que lo justifica, bajo la única condición de que se haga una idea correcta a la vez de la grandeza de su oficio y de su dolencia personal. Eso termina a menudo disgustando a todo el mundo. Sin embargo, a pesar de que sienta cruelmente la decadencia de esta sociedad, no me separo de ella y me comprendo también en la acusación. Pero al menos me niego a colaborar con sus debilidades. Yo no soy de esos cristianos que corren a incendiar la iglesia por la simple satisfacción de haber hecho su buen trabajo antes que los materialistas. Yo no soy de aquellos amantes de la libertad que quieren adornarla con cadenas redobladas, ni de aquellos servidores de la justicia que piensan que la sirven bien, sólo dedicando varias generaciones a la injusticia. Yo vivo como puedo en un país desdichado: rico en su pueblo y en su juventud, provisoriamente pobre en sus élites, lanzado a la búsqueda de un orden y de un renacimiento en el cual creo. Pero si vivo en este país y en esta sociedad, si creo que es a la vez inevitable y justo sufrir su mal, no es que no imagine otra vida, no es que me baste este fantasma de libertad que sobrevive entre nosotros rodeados de amos y de servidumbre. Sin libertad verdadera y sin un cierto honor, no puedo vivir. Y habiendo reconocido ésto, habiendo juzgado que esos bienes están por encima de todo, me ha parecido que debían estar asegurados para todos. Y que mientras esperamos que su reino llegue, había que luchar sin tregua para testimoniar en su favor en la medida de nuestras fuerzas. He aquí la idea que me hago de mi oficio. No sé si he dado demasiadas o demasiado pocas firmas, si soy príncipe o barrendero. Pero sé que he intentado respetar mi oficio a riesgo de poder estimarme ingenuamente. Y sé también que he intentado, más particularmente, respetar las palabras que escribía, ya que a través de ellas quería respetar a aquellos que podían leerlas y a los que no quería engañar.



Traducción: Violeta Weinschelbaum y Fabián Mosenson.

EXTRACTOS DE
LA CONFERENCIA
EN LA MAISON
DE L'AMÉRIQUE
LATINE, PARIS,
1958.

ALBERT CAMUS:

buenos Christian Ferrer MUCHACHOS

Cuando se ha conquistado la cima de la montaña, cuando los números nos favorecen, cuando el golpe de mano o de suerte hace girar la brújula, los artículos de fe o los dilemas morales son testigos molestos. La eficacia y el cálculo reinan. La edición de manuales de ética es tratada entonces como un augurio funesto, el testimonio folklórico del santo o la gestualidad exagerada del aguafiestas. **El Hombre Rebelde** de Albert Camus es uno de esos libros incómodos. Se trata de una requisitoria muy bien fundamentada contra el jacobinismo y sus coartadas ideológicas: sus chantajes teóricos e históricos. Contra los manifiestos y libros capitales impresos con sangre. Lautreamont y Saint Just, Max Stirner y Lenin, parricidas y también criminales. Pero a cuarenta años de su publicación, los adversarios de Camus se han retirado momentáneamente del escenario geopolítico y social: el marxismo revolucionario y el jacobinismo individual envejecen, sus feroces amenazas son hoy lamentos apenas audibles. Cenizas quedan de aquel fuego. Evaporados los fervores stalinistas o castristas, **El Hombre Rebelde** es hoy en día un texto "sensato". Lectura ideal para humanistas y demócratas. Pero aún para ellos, su digestión se hace dificultosa: late en la escritura una simpatía explícita por el rebelde químicamente puro. Camus presenta el problema del jacobinismo indeseable pero deja obturadas —para todos— las salidas que sin embargo bosqueja. Pero —como suele ocurrir con los libros perdurables— la irresolución misma se constituye en el tejido de la trama del cual los argumentos extraen su fuerza y su debilidad. Camus golpea a la vez sobre la ortodoxia revolucionaria de su época y sobre la desmesura que es congénita a la rebeldía histórica y metafísica. Es cierto que el hombre debe negar su condición pero Camus advierte que la verba inflamada conduce necesariamente a la antorcha lanzada sobre el palacio. De allí en más la dirección de la revolución lleva al liberticidio a través de la pedagogía del crimen. En la "gran noche" los cadalsos son bendecidos. No obstante, la pretensión de Camus no consiste en impugnar la rebelión, sino en practicar una profilaxis de su credo diferenciando al cálculo leninista del alma tormentosa pero libertaria del rebelde. El revolucionario quiere la totalidad; el rebelde aspira a la unidad. La creación lingüística del revolucionario es la literatura utópica; la del rebelde, la protesta humana. El rebelde es un partisano que pretende un aquelarre; el revolucionario es soldado y anhela la tierra prometida, una santidad. El revolucionario busca el oasis; el rebelde, la ascesis. Uno es un topo viejo, el otro ave de las tempestades. Dos modalidades de escapar, por el callejón sin salida, del cruel devenir de la historia cuyo único sentido parece consistir en el despoblamiento de la tierra, generación por generación.

Pero la actividad roedora de la rebeldía alarma a Camus tanto como la iniquidad. No es posible —alega, fiscaliza— legitimar válidamente el sacrificio, el sufrimiento y la eficacia en nombre de un porvenir incierto. Por eso no hay gobiernos ni revoluciones inocentes. Un vínculo embarazoso hace del revolucionario y del ciudadano figuras equivalentes. "Si se niega a Dios, hay que matar al Rey", grita Saint Just. Pero el verdugo burgués no era mejor persona que Luis XVI. Tampoco Lenin superaba la altura de un Kerenski. Los planes de reforma social de los filántropos acaban en pesadilla y el rebelde es un psicópata en potencia. Un soñador con decálogo bajo el brazo es peligroso, pues gobierno y revolución son términos antitéticos. Pero el demócrata desentona aún más en el retablo de la modernidad. Hay alguien aún más nocivo que un soñador: el que sueña a medias. Y aunque no deja de ser cierto que un rebelde es patético cuando trata de extraer, mediante fórceps, una sociedad sietemesina de la brecha apenas ensan-

chada en el útero de la crisis; el intento lo redime. Pero, en última instancia, es un trabajo para Hércules, no para Sísifo. Es un tema que Joseph Conrad ya había tratado con mayor sutileza y tono funesto aunque afligido en su sórdido **El Agente Secreto**.

Las paradojas son insoportables. Camus exige mesura y comprensión al rebelde, pero también una política de la alteridad que forzosamente lo coloca en un espacio maldito. A la vez admite que éste es el siglo de la servidumbre y la aniquilación. En el reino de la cantidad, la credulidad y el cálculo, todos somos animales de matadero. Las pasiones que en ellos fermentan son tristes o deslenguadas, nunca sabias, no tienden al compromiso. Todo proyecto de Nación o de Estado es, por definición, totalitario; y esto incluye a los regímenes democráticos: el terror no necesariamente se impone con puño de hierro. Y todo proyecto que rehuya las obligaciones de la Ley es por fuerza disociador pues reclama a la vida un absoluto, el amor loco. ¿Todo es igual? ¿Nada es mejor? El rebelde sabe que la vida se roe a sí misma y que la libertad es un shaman traetormentas. En eso no se engaña. Cierto es que las fiestas más notables requieren éxtasis sacrificiales y no es menos cierto que muchas acaban mal. Luego es preciso limpiar los desperdicios y reparar los destrozos, pero esto ya no es parte de la historia del jacobinismo, mal que le pese a Camus: la propia historia es jacobina.

La duda terrible que concede un tono pesimista y angustiado a **El Hombre Rebelde** recae sobre el sentido de la acción humana misma. Para Camus el jacobino se transforma en un asesino amparado en la virtud, el nihilista en un criminal poseído y el revolucionario en un genocida justificado por la lógica. Indudable. Pero Camus duda: ¿no es preferible la tierra en trance a la gris existencia en el orden establecido? Camus huye pero cae de bruces sobre una ley eclesiástica: *la condena moral a la acción*. Quien mea fuera del tarro, es culpable. Así como la conversación —o el rezo— es la unidad mínima de la comunicación humana, la actividad lo es de la creación social. Se dirá que el autor sólo amonesta los aspectos inmorales, fratricidas o desbocados de la rebeldía. Pero no se escapa uno tan fácilmente de las peripecias propias de la aventura. En tierra de nadie, el descalabro es una posibilidad. Siempre. Y aunque esto no justifica fines ni medios, mesianismos o profecías, nos sugiere en cambio que al sentido de la acción rebelde se lo reconoce en la tragedia. Ella se encuentra más allá de la relación entre

rebelión e historia: alude a la condición ontológica de toda acción descamufada y desobediente. El rebelde descubre que el sentido de la Ley revolucionaria o democrática no reside en el mejoramiento social sino en el dominio, en la administración eficaz de un territorio. Esto es intolerable. Los cuerpos anestesiados despiertan, y exigen un ajuste de cuentas. Alguien es responsable. Un Dios personal. Un Estado, Una Centralidad. Tanta indiferencia y crueldad reclaman una explicación pues la injusticia es tanto más insoportable cuando queda injustificada. Por ello el problema que presenta la rebeldía no reside en sus opiniones heréticas ni en sus obras desafortunadas: ella consiste en su capacidad probada para contagiar el Mal. El rebelde no es exactamente un émulo de Atila; es un contaminante. Es un anfibio, su hábitat es el movimiento, su condición es proteica. Rehuye la solidez, en especial la del día. Pertenece a la historia de la noche. En ella no florecen las utopías sino las nocturnalías. La acción es ontológicamente destructora de formas preestablecidas pero el lazo social sólo autoriza los movimientos coordinados. "Automáticos", apostillaba Kant. Entre ambas, no hay colaboración posible ni fácil reconciliación. Creemos jugando con fuego y chamuscándonos los dedos; nos vamos, según sugiere Eliot, en un quejido. En ese breve y disparatado lapso queda flotando la pregunta de Camus por la ética. Y por el sinsentido. Y por la acción descarriada. Si una de las principales convicciones que mueve a la rebeldía es que la violencia es la modalidad más auténtica para develar el misterio del Ser; Camus, aceptándola en parte, reclama que ello no constituya el núcleo justificatorio del crimen.

En el libro se exalta la tradición revolucionaria marxista. ¿Es suficiente? Camus se remite a las formas fracasadas, abortadas o desesperadas del socialismo. Por momentos parece la coartada honesta de un hombre abrumado por la responsabilidad de quien se siente cómodo en la rebeldía pero no en sus consecuencias. ¿Cuál es la etiqueta que corresponde al revoltoso? La respuesta humanista no pocas veces remeda al manual de instrucciones del policía. La esencia del lazo político entre la población y el gobernante está tejido a base de miedo, ruindad y resignación. Un modelo espiritual digno del bajo mundo del retrete. De sus fondos, desde su podredumbre reconcentrada, suelen abortar los adoradores de la negación. Pero no nacen perfectos, higiénicos y ceremoniosos. Su móvil no es el rencor, sino el odio. No siempre se les puede exigir buenos modales.



PARA LA POLEMICA PERPETUA

Carlos
Correas

EL
HOMBRE
REBELDE

“Es, además, un feroz polemista”. Cuando yo era joven, esas palabras, dichas de un escritor, cuánto me exaltaban. Ahora me exaltan aún más, aunque con una lasitud nueva. La llamada “polémica Sartre-Camus” también me nutrió como tal, aunque en su hora sólo leí la carta de Sartre a Camus. Hago, pues, un artículo de circunstancias, y parto del recién leído, e insufrible, **El hombre rebelde** de Albert Camus. En 1968, en 1975, en 1982 me intrigó el éxito del tiraje y de la recepción de los libros de Víctor Massuh. Hasta reflexioné críticamente por escrito sobre ello. La intriga se ha disipado del todo, pues ya he encontrado que Camus es la fuente de donde Massuh ha plagiado sus chirles y tenebrosos escritos, amén de que al menos esta bazofia está felizmente olvidada, como también, esperamos, lo esté, desde siempre, la futura. Claro que ha de ser Camus y no el otro, Massuh, quien anime nuestro amor, nuestro respeto, emulación, solidaridad y reconocimiento. Camus, pues sentimos incondicionalmente su generosa vividez y su capacidad de riesgo y de libertad y, por tanto, de inteligencia humana. Este humanismo, rudo y que abomina con honor de lo sagrado cuando lo aprendemos en **El extranjero**, se vuelve blandura reverencial si cursa entre conceptos sustanciales y disquisiciones en el ensayo, en **El hombre rebelde**. Lo ha hecho Camus, pero de otros y desde otros y con voz prestada y con “conocimiento” de oídas y de reojo y con afectación de autodidacto en filosofía. Por esta retórica mayestática el plagario se vuelve plagiable, incluso por el buitre religioso Massuh para los fines propios de éste, que no son los de Camus. Los fines de Massuh fueron la humillación, el elogio de la represión militar, el volverse loco de patria, de divinidad, de muerte, de Derecho.

Repetidamente, iguales a los anteriores, iguales a los siguientes, desfilan y se exhiben acá los espíritus; sólo cambian los nombres. En **El hombre rebelde** son “rebelión”, “nihilismo”, “terrorismo”, “profecía”, “mesianismo”, “mesura” y “desmesura”, “revolución césarea”, “pensamiento de mediodía”. Actualmente contamos con “modernidad” y “postmodernidad”, “era tecnocrática”, “pensamiento de fin de siglo”, “ideologismo”, y otros éteres de abombado. En este género de ensayo espiritista, semejantes entidades son actores y agentes dotados de vida propia: avanzan y retroceden, corren a la destrucción o a la obra, se agitan y forcejean, colaboran y combaten entre sí, y se apoderan de los hombres y los llevan a la pérdida o, indiferentemente, al amor y a la vida. De hecho, son las resonancias del intelectual que parasita sus conceptos y se refleja infinitamente en ellos. Es fácil encontrar estos ensayos en los suplementos literarios de los diarios. Son de ayer, de hoy y de mañana; son charlatanerías que pertenecen al tedio; no están interesados en interesar al lector, sino en complacerse.

La crítica que generan estos ensayos es así definitivamente insegura. La bondad y la gentileza del hombre Camus, y esa muerte que lo detiene en la cumbre de su pasión, y su ingreso en la leyenda, acechan con tornarnos mezquinos, negligentes y majaderos si hemos de enjuiciar **El hombre rebelde** y situarlo en 1950 y confrontarlo con su “actualidad”. Son las obsesiones y las vehemencias del momento las que deben regir los enfrentamientos. Después, el examen del contenido de **El hombre rebelde** nos lleva a las irresoluciones o a los dictámenes pedantescos. Supongamos que logramos sortear estos últimos; entonces habremos de atender a nuestras exaltaciones y apatías vividas y a nuestros

compromisos para determinar si aún vale para alguien la definición del hombre rebelde, la rebelión como “cogito” vinculante de los hombres, el ser y no la nada de una rebelión metafísica, la mutación, quizá mística, de la rebelión en revolución cuando el 21 de enero de 1793 Luis XVI queda guillotinado, la partición de Marx entre crítico y profeta o mesías, la indiferencia de Lenin a la moral, la hostilidad de Marx y de Nietzsche al arte, el Mediterráneo como lugar donde la inteligencia es hermana de la dura luz. Son ideas, justamente; su encarnación es la aventura o la disciplina de todos y de cada uno. Largos párrafos de **El hombre rebelde** son resúmenes de lecturas; Camus no nos dice lo que sabe, sino lo que él cree haber entendido; es lo que yo he intentado imitar aquí al ocuparme de su libro.

Francis Jeanson, a los 29 años en 1951, hace una consiguiente crítica hegel-cojéviana de Camus. Es normal, yo, creo, a esa edad y en ese año y en París y licenciado en Letras y satélite de Sartre, habría hecho una crítica similar. En esa época Sartre releía, procurando entender, a la vez la **Fenomenología del Espíritu** y las lecciones de Kojève. Tal vez sorprenda ahora la sorpresa de Camus ante la crítica adversa. **El hombre rebelde** le había costado años de vigor, de parálisis intelectual, de recomienzos dichosos y continuaciones resignadas; ya no podía escribir mejor; pero el esfuerzo no acredita ni eficacia ni poder de persuasión. Camus creía que sus ideas eran fundamentalmente las mismas que las de Sartre y las de la revista **Les Temps modernes**; no era así ni debía ser así; pero de estas ambigüedades y equívocos se alimentan las polémicas. Como defraudado por y ante sí mismo, Camus se agravia y envía su queja por perjuicios a Sartre. Es una carta altiva y regia donde noblemente se prescinde de hablarle a Jeanson y se despotrica ante el “señor director” de **Les Temps modernes**: el “colaborador” de Sartre es un bastardo currutaco mal intencionado y mal educado; y, otrosí, Jeanson es un sirviente y el rebelde (¿de raza? ¿de cuna? ¿de azar? ¿de elección?) no se enoja con los sirvientes: o los trata según las formas o los echa; y Jeanson, este carroñero, ha osado, ha pretendido, se ha permitido... ¿cómo es posible? ¿a mí, a Camus?

Real o fingido para los fines prácticos de la discusión, Camus posa de amante injuriada y de hembra colérica, y Sartre, compensadamente, replica a modo de macho paciente, cortante y condescendiente. Son armas de esta polémica; y alguna enseñanza deben darnos. Por ejemplo, una enseñanza es la alta probabilidad de que la psicología surja de la degradación de la filosofía. Una obra que apunta a la sabiduría, **El Ser y la Nada**, y un ensayo de alma y nivel filosóficos, **El hombre rebelde**, decaen hacia lo recordable ocurrencia de Sartre de que Camus, por ser psicológicamente Camus, lleva con él mismo un “pedestal portátil”. Es así; la psicología es viscosa y nos impregna. Y otras ocurrencias que se nos pegan de la réplica es que Camus hace un honor de sus intervenciones y el mismo es sombriamente suficiente y a la vez vulnerable y pomposo y con ínfulas y “maneja con soltura” sus indignaciones y usa métodos policiales y toma las objeciones que se le hacen por sacrilegios; y el “mi querido Camus” del encabezamiento de la réplica de Sartre es sólo falso amor.

Pero aún admitiendo que la psicología es filosofía degradada y que la femineidad desairada es arma de la polémica, se objetará que no debemos dejar un vacío en cuanto a decidir quién, Sartre o Camus, está en la verdad y en el bien. Es cierto; sólo que deciden nuestras vidas y sus situaciones, las metas y el azar. Yo, verbi-

gracia, me decido por Sartre y oso apiarme de Camus. Y esta piedad, precisamente, nos haría propensos a la sensibilidad, a la dejadez e incluso a la inercia. El probable secreto de Sartre es su dinamismo, su casi incesante mantenerse en movimiento, bien que apuntalado por el alcohol y la anfetamina. En 1952, cuando replica a Camus, se movía entre la renuncia a la neurosis del idealismo y la aproximación, pero sólo la aproximación, al comunismo stalinista. La réplica a Camus, aparte del estilo rufianesco también como arma polémica, le dió la ocasión para moverse esta vez hacia el realismo político viril y virilizante y cínico, hacia la extenuación del atrevimiento semiciego, hacia la disipación del absurdo en y por el trabajo, hacia la lucha abierta contra la esclavitud local —y aún más y mejor que contra la esclavitud soviética—, y no hacía el mero canturreo de ideas ni tampoco hacia el mero relleno con materiales de segunda o enésima mano. Camus, por cierto, no era un anticomunista mundano, aunque sí un anticomunista extraordinariamente solitario, hastiado y a la vez temeroso de la característica formación de pandillas rivales de los intelectuales franceses. Como escritor, no padecía del vicio de la extravagancia ni de las analogías repentinas e incomprensibles ni de las lacras de la originalidad maníaca, léxica y lineal, pero, respecto a la crítica de **El hombre rebelde**, habría preferido ser golpeado y maltratado por Sartre y no por un simple Francis Jeanson.

¿Por lo demás? El normalista parisiense, heredero y de antepasados diplomados y pudientes frente al lumponcito argelino desnutrido y tuberculoso, de padre obrero y madre sirvienta y analfabeta. Pero, como se ve, estamos haciendo, otra vez, psicología acelerada y sociología al biés, por cierto necesarias y muy significativas, pero, finalmente, psicología y sociología. En filosofía, en cambio, como la que aquí nos ocupa, la polémica, incluso con sus peligros de degradación, manifiesta al máximo la guerrificación de la inteligencia como una exigencia moral y política. La “polémica Sartre-Camus”, o el “affaire Camus”, nos ha exhibido algunas de las armas que esa guerrificación empleaba a mediados de este siglo. Una polémica que debe ser perpetua descubrirá e inventará las nuevas armas requeridas para los cambios también requeridos. A partir del disgusto general de cada uno consigo mismo las polémicas son buenas y reales cuando nos transforman.

• 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*.

Cincuenta páginas amarillentas reabiertas treinta años después, marcas de lápiz descubren la curiosidad del lector de los sesenta, que apenas reconozco. Es el ensayo de Camus sobre la pena de muerte, con los argumentos de los años cincuenta. "En la Europa unida del mañana —escribía— la abolición solemne de la pena de muerte tendrá que ser el primer artículo del Código europeo que todos esperamos". Hoy Europa no está tan unida, pero es cierto que, al menos en los países comunitarios, la pena de muerte ha desaparecido, y prácticamente también en América Latina, habiendo disminuído su frecuencia en norteamérica.

Y en la misma mañana en que reabro a Camus, leo un cable fechado en París, 9 de abril, informando que la policía francesa de "gatillo fácil" mató a tres adolescentes argelinos en una semana, dos mientras eran detenidos y uno ya en prisión. No hay cables similares latinoamericanos, porque nuestro "público" está satisfecho con la mortífera eficacia de sus vigilantes.

Sin duda que la situación cambió en estas décadas, pues frente al enorme número de las muertes estatales, la pena de muerte es casi un detalle. "Los que hacen correr más sangre —escribía Camus— son los mismos que creen tener de su parte el derecho, la lógica y la historia. Por consiguiente, nuestra sociedad ya no tiene que defenderse tanto contra el individuo, sino contra el Estado. Tal vez dentro de treinta años se hayan invertido las proporciones". No se han invertido, sino que se han acentuado.

El debate de la pena de muerte es una pillería política de los oportunistas del clientelismo electoral (mal llamados "demagogos": el demagogo requiere creatividad, como su par individualista, el estafador; el oportunista es rápido pero tonto, como equivalente masivo del ladrón por arrebato).

No quise caer en su trampa en la Argentina y en el Brasil. Por eso no participé en la discusión que periódicamente se entabla. Al fin y al cabo, la pena de muerte estuvo en nuestro código durante treinta y ocho de los últimos cien años, y sólo mató a dos pescadores italianos que, por encargo de la mujer, la convirtieron en autoviuda en 1914. Sólo dos, frente a miles y miles de muertos por el estado argentino, tantos que nadie puede enlistarlos de modo exhaustivo. ¿Para qué distraernos discutiendo una ley de papel que no matará a nadie, mientras sin ley matan y torturan?

La mayoría de los argumentos de Camus tienen hoy valor histórico. Si algunos son válidos es porque pueden extenderse a otras penas estatales. Obsesionado por no caer en "esa inclinación moderna que consiste en absolver todo, a la víctima y al matador, en la misma confusión", no percibía que la "víctima" es alguien que ostenta un diploma que el estado concede a pocos, igual que el de "matador", que no los reparte para resolver ningún conflicto, sino para ejercer su poder selectivo, y que la clave no está en fortalecer ese poder (que sería contrario a la "disminución de la presión de las fuerzas sociales sobre el individuo" que propugnaba), sino en

hallar soluciones efectivas y reales a los conflictos y no meras ilusiones vendidas por el poder.

No obstante, hay en este ensayo un argumento con absoluta vigencia contra la consagración legal de la pena de muerte, que quizá sea el único que valga la pena esgrimir en nuestros días de mentirosas muertes de papel y de muertes de plomo sin papel, el único por el cual no podemos admitirla ni siquiera en el papel: la pena de muerte sólo es admisible en un Estado íntegro, que pretenda corporativizar la sociedad, sacralizarla



con el argumento que sea (teocrático, científico, racionalizante), al que corresponda un derecho trascendente (al servicio de un mito meta-humano): es incompatible con el Estado democrático, la sociedad pluralista y el derecho personalista.

Vale la pena recordar textualmente a Camus: "Resolver que un hombre tiene que ser alcanzado por el castigo definitivo es lo mismo que decidir que ese hombre ya no tiene ninguna posibilidad de enmendarse. Pero justamente ninguno de nosotros puede decidir sobre este punto, porque todos somos jueces y partes. De ahí proviene nuestra incertidumbre sobre el derecho que tenemos de matar y la impotencia en que estamos de convencernos mutuamente. Sin inocencia absoluta,

no hay de ningún modo juez supremo. Puesto que todos hemos hecho algo malo en nuestra vida, no existen justos, solamente corazones más o menos pobres en justicia. Vivir, por lo menos, nos permite saberlo y agregar a la suma de nuestras acciones un poco del bien que compensará, en parte, el mal que hemos arrojado en el mundo. Este derecho de vivir, que coincide con la posibilidad de reparación, es el derecho natural de todo hombre, aún del peor. El último de los criminales y el más íntegro de los jueces, están uno al lado del otro,

igualmente miserables y solidarios. Sin este derecho, la vida moral es estrictamente imposible. Ninguno de nosotros en particular está autorizado a desesperar de un sólo hombre, sino después de su muerte que transforma su vida en destino y permite entonces el juicio definitivo". "Pero el derecho de pronunciar el juicio definitivo, antes de la muerte, decretar la liquidación de las cuentas cuando el acreedor está todavía vivo, no pertenece a ningún hombre. En ese extremo, al menos, quien juzga absolutamente se condena absolutamente". ... "El juicio capital quiebra la única solidaridad humana indiscutible, la solidaridad contra la muerte, y sólo puede legitimarlo una verdad o un principio que se coloque por encima de los hombres".

Es incuestionable que el tema de la pena y especialmente de la de muerte, es reiterativo en Camus: incluso en el abúlico Meursault despierta el amor a la vida, como dato óptico al que el ser no puede escapar. El principio del absurdo, la radical negación del sentido de la vida, le lleva a la condena —por absurdo— del suicidio, porque clama un sentido para la vida. Esa misma negación hace que la vida sea intangible en nombre de la justicia, porque de los justo de esa vida sólo podremos juzgar después de la muerte, cuando el ser-siendo haya dejado de ser.

De alguna manera es curioso que, a través de la radical negación del sentido de la vida llega a la conclusión cristiana: "Mía es la venganza" equivale a decir que no es nuestra (humana). No negamos la importantísima diferencia entre presuponer que la tiene un ser superior y que no la tiene nadie, pero ambos coinciden, al menos, en que no la tiene el hombre, éticamente hablando. Claro —se dirá—, la "venganza", pero no la "justicia", y "pena" es "justicia", no "venganza". ¡Cuántos encubridores desplaza-

mientos semánticos! Sin embargo, el inconsciente nos traiciona en la etimología: "pena", de "poena" latino, que proviene del griego "poné", que significa "venganza". Desde otra vertiente de juegos inconscientes, es muy difícil distinguir en alemán los sonidos de "vengado" y "justo" (gerächt y gerecht).

¿Pero esto es sólo válido para la pena de muerte?...



→ Eugenio Zaffaroni es abogado y escritor. Se ha desempeñado como juez de la Nación. Ha escrito *En busca de las penas perdidas*.

REFLEXIONES SOBRE LA

GUILLOTINA

(Cuatro décadas después)

Eugenio Raúl Zaffaroni

SABOR A

Tomás Abraham

NADA

FILÓSOFOS ANALÍTICOS INGLESES Y MIEMBROS DE LA ACADEMIA FRANCESA PONEN EN CAJA A CAMUS. LO DESPRECIAN POR INEPTO, DEMAGOGO, MELOSO Y LO ACUSAN DE CORRUPTOR DE LA JUVENTUD (EN ESTE CASO, SUIZA). UNA BRISA DE ENVIDIA CUBRE LAS PAREDES DE LA ABADÍA DE ROYAUMONT.

RE REBELDE

1.

¿Cuál fue la razón por la que el profesor de filosofía Montefiore saltó indignado de su silla para increpar a un colega? Acababa de escuchar una conferencia de uno de los prestigiosos catedráticos que poblaban la sala de la Abadía de Royaumont —la del profesor de ética R. M. Hare— y al abrirse la lista de oradores que iniciaba el debate, Montefiore se anota primero y dice que lo que acaba de escuchar es una chabacanería, un juego tonto de palabras, que de ninguna manera cree que alguien que pasa por un momento de su vida en el que no se interesa por nada, en el que no encuentra sabor a nada, momentos en que nos deslizamos por la vida sin detenernos en ningún puerto porque todas las costas nos parecen igualmente chatas, épocas en que deambulamos impertérritos con un espíritu vital que da cero, que alguien diga cuando algo así sucede que estamos ante la presencia de un ser anormal, patológico, y peor aún, perverso, no hace más que expresar una imbecil banalidad. En recinto de tal sobriedad fue evidentemente una sorpresa escuchar al profesor de filosofía analítica de la Universidad de Cambridge Montefiore decir que bien podía acostarse con una puta, beberse una damajuana de vino y a pesar de tan valorados placeres seguir con total indiferencia el curso de la vida. Insistió en que sensaciones de ese tenor son habituales en la humanidad y que es ridículo descalificarlas con operaciones de trucos lingüísticos. Situemos el recinto y su circunstancia para entender la escena anterior. A mediados del año 1958 se reunieron en la Abadía de Royaumont un grupo de calificados filósofos de ambas orillas del Canal de la Mancha. Era un acontecimiento inédito porque se trataba de congregar a pensadores pertenecientes a tradiciones filosóficas acostumbradas a ignorarse. Los anfitriones franceses recibieron a los ingleses invitados a presentar su particular modo de entender la filosofía, exponer los alcances y logros de la Filosofía Analítica. Las jornadas serán luego publicadas por la Editorial Minuit (*Rien n'a d'importance*, págs. 304-329, ed. Minuit, 1958). Era el cuarto congreso de una serie que aún hoy prosigue con el mayor de los prestigios académicos. Los ilustres visitantes se albergan bajo techos románicos, comen en sus refectorios medievales, recorren sus escaleras oscuras, pasean por sus jardines y fuentes, y se juntan en los claustros para escucharse los unos a los otros.

Nos referiremos a la exposición de Hare, a su extraña exposición, y a los soliloquios y meditaciones que nos

inspiró. El profesor Hare dictó una conferencia en la que cuenta cómo en su casa del Condado de Oxford recibió la visita de un joven suizo, hijo de unos amigos suyos y de su esposa. Este joven de 18 años era alegre, vigoroso y entusiasta, "sinceramente religioso y penetrado por los ideales más elevados".

Durante los primeros días la convivencia es fácil y agradable, los anfitriones estaban encantados con el muchacho, uno de aquellos, y no quedan muchos, "que cualquiera de nosotros quisiera conocer". Pero una mañana sucede algo inesperado —no olvidemos que estamos en la casa de uno de los mayores catedráticos de ética, inclinado, por oficio, a conmovirse por cierto tipo de acontecimientos—.

Una mañana del invierno de 1958, el joven suizo le pide al profesor un cigarrillo. Los 20 o 30 oyentes de la abadía no parecen asombrarse, pero Hare insiste en este detalle porque sabe lo que vendrá. Aclara —y en el artículo que escribió lo pone entre paréntesis— que (el joven no había fumado hasta entonces). Y, para completar la escena, dice: "se retiró a su habitación en donde fumó cigarrillo tras cigarrillo".

Algo le sucede al joven, porque no sólo manifiesta este placer sin antecedentes, sino que, además, parece distraerse de sus necesidades naturales. Me refiero a que se le va el hambre. Cena con desgano y sale a caminar por el pantanoso parque de Port Meadow, a orillas del Támesis. Hare dice que el joven no hace más que deambular y "dar vueltas en círculo".

Una noche, apenas el joven traspone el umbral, los Hare deciden actuar. "Lo hicimos sentar en un sillón y le preguntamos qué le pasaba, qué era lo que no funcionaba...". Cuando Hare llegó a este momento del relato un silencio mortal se extendió sobre el poblado de Royaumont, los castaños en flor ocultaron sus pétalos, las paredes de la vieja abadía exudaron sus más remotos recuerdos, San Luis, gloria y apóstol de la ciudad se irguió redivivo, y los profesores en la sala también querían saber lo que había sucedido con el joven helvético, lo mismo que Monsieur Guéri, el bibliotecario, trajeado de negro, y todos se enteraron, al fin, de la noticia. El joven suizo cuenta que al contemplar con parsimonia la biblioteca del profesor Hare, recorriendo con la mirada las hileras de libros en Latín e inglés, se detuvo ante un lomo marcado con letras francesas, las de su lengua natal. Saca el libro del estante y lo hojea, es *El Extranjero*, de Albert Camus. Los esposos Hare escuchan con atención, no se impacientan ante el súbito silencio del joven, quien de

inmediato, les dice que, desde ese momento, se convenció de que "NADA TENIA IMPORTANCIA". Por supuesto que este es el título de la conferencia del profesor Hare, una frase lanzada en su casa, frente a su esposa, una frase desprendida de la lectura de un libro de su biblioteca, asimilada por un joven bajo su tutela, agobiado por el peso de lo que acababa de entender, un joven atacado por el existencialismo francés fuera del horario de protección al menor.

Que a un especialista internacional de ética le llegue un invitado para el que "nada tenga importancia", constituye una contingencia mayor, e incómoda para quien no merece terminar así sus jornadas académicas.

Estas son las circunstancias reales por las cuales Hare fue inspirado para su conferencia bautizada con el nombre de "*Nada tiene importancia*". Creyó que conformaban una idea interesante que podía transmitir a su auditorio francés. No se trataba de los efectos que podía tener una lectura cualquiera en un representante de la juventud, era un libro del autor francés más importante del momento, el pensador recientemente galardonado por la Academia Sueca con el Premio Nobel.

Hare se disculpó por no recordar con precisión la novela de Albert Camus, pero extrae de su desdibujada memoria un suceso que cree corresponder a los momentos finales de la historia de *El extranjero*. Un personaje que está a punto de ser ejecutado por un crimen injustificado recibe la visita de un cura confesor. Cuando se le acerca para escuchar la confesión y ofrecerle absolución y reposo para su alma, el condenado lo agarra de los hombros y lo zarandea con violencia, mientras le grita en la cara que lo deje tranquilo porque "nada tiene importancia". Y, ante su sorprendido auditorio, Hare agrega que la frase de Camus penetró la masa encefálica del joven suizo que, mimesis mediante, acaba por restarle la absoluta importancia a todo.

Frente al auditorio de Royaumont, dice Hare: "todo esto era para mí, en más de un sentido, una experiencia poco ordinaria. He conocido un gran número de estudiantes ingleses en Oxford, pero ninguno que se viera afectado de este modo; y cuando cuento la historia a los ingleses creen que exagero o que nuestro amigo suizo debía ser raro o anormal. Pero no lo era. Era el jovencito más equilibrado que pudiéramos encontrar. Sin embargo, no cabían dudas de que su lectura había marcado su espíritu con inusitada violencia. Viéndolo frente a mí en su canapé, pensé que en mi calidad de profesor de moral debería tener algo que decirle, algo que tuviera que ver con su situación".

La verdadera historia está por comenzar, la escena describe el nacimiento de un problema filosófico a partir de una situación cotidiana, la más recomendable para templar las armas de la sabiduría. Hare presenta a sus colegas el contexto institucional desde el que habla y piensa: "ustedes saben que en Oxford la filosofía moral es concebida ante todo como el estudio de los conceptos y del lenguaje que empleamos cuando discutimos asuntos de moral; nos ocupamos de problemas como: cuál es el significado de una proposición como "es importante" o "no es importante". Nos acusan con frecuencia de interesarnos por frívolas cuestiones de vocabulario, pero éste género de cuestiones no tiene nada de frívolo, salvo que la filosofía sea una cuestión frívola, como lo pensó Aristófanes. Pues la filosofía tal como la conocemos se inició en el rechazo de Sócrates a responder preguntas relativas, por ejemplo, a lo que es bueno o malo, antes de haber debatido el problema de: "¿qué es exactamente el ser bueno o malo?"; interrogante ético a la pregunta que tiene la forma de: "¿qué es el Bien?, o bien (¿y éste "bien"?): "¿Cuál es el sentido de la palabra Bien?", o bien (¿y este otro bien?): "¿Cuál es su uso en nuestra lengua?". Y así siguiendo el ejemplo de Sócrates, pensé, que el mejor modo de establecer la discusión con mi amigo suizo era la de preguntarle el sentido o la función de la expresión "tener importancia" en nuestra lengua. ¿Qué es tener importancia?"

Para los filósofos especialistas en ética del condado de Oxford, los problemas morales comienzan por ser una cuestión de lenguaje. Hare pertenece al grupo de filósofos que, siguiendo esta tradición, dividen a las proposiciones en descriptivas y valorativas o normativas.

Los prestigiosos oyentes de la Abadía de Royaumont comenzaron a intercambiar algunas sonrisas. A algunos les parecía que estaban frente a otra banalidad inglesa, de aquellas por las que los ingleses deseosos de ser tan prácticos, no dejaban de ser extremadamente obvios. Pero otros sonrieron por el alivio que sentían ante una situación de cierta dramaticidad. Hare, como buen pescador, tiró una vez más de la línea: "una vez obtenido el acuerdo de mi amigo sobre este punto, continué haciéndole notar un aspecto indudablemente deducible de lo anterior. Cuando alguien dice que algo es importante o no lo es, queremos saber quién es la persona que expresa o transmite este interés. Si el rol de la expresión "importar" es el de expresar el interés, podemos siempre preguntar cuando se dice que algo es importante o no lo es: "¿quién es el interesado?"

Es Albert Camus, porque él es el que inventó la frase, él, escondido detrás de su personaje Mersault, pero al fin descubierto por Hare gracias a la incidencia que tiene sobre el joven suizo. Hare lo dice así: "si nosotros nos preguntamos quién es la persona de la que se expresa aquí la indiferencia, debemos considerar tres, una imaginaria y dos reales: el personaje de la novela, el autor y el lector, mi amigo suizo".

"Nada tiene importancia... es la indiferencia absoluta de alguien la que aquí se expresa...", esta es la idea de Hare, es una sospecha. Es necesario desconfiar de ciertas grandilocuencias, y sobre todo de los tonos patéticos de algunos gourmets. Hare es elegante, es decir anglicanamente objetivo, o en su lenguaje, denotativo. Es un invitado de los franceses, poseedores del último Nobel, de un escritor a la moda de Caen, como en las famosas tripas, para los conocedores de las comidas normandas. Un escritor con sus entrañas atormentadas por la angustia, la falta de Dios, la rebeldía redentora, el suicidio como acto mayor, la guerra de Argelia, y, especialmente, por las plazas y los cafés de París. Hare es filósofo y mantiene la tradición, quizás no tan inglesa. Su preguntar por el "¿quién habla?" es un letrado que recuerda a Nietzsche, inventor de esta pregunta. Y su interrogar por las trampas del lenguaje, a Sócrates, que es ateniense. Por eso su tarea es doble o triple. Demistificar a su nuevo sofista, un nuevo Protágoras que seduce a la juventud, en este caso suiza, y cobijar al joven, a este Fedón que fuma, protegerlo de las sugerencias de la moda. Como el mismo Hare lo dice: en Oxford los jóvenes son diferentes, es decir normales. Cito al profesor: "no niego que pueda haber gente que afirme con sinceridad que pocas cosas, muy pocas, les conciernan, casi ninguna. Hay que considerarlos como 'psíquicamente anormales'".

Hare afirma que la indiferencia absoluta no existe, su

existencia se debe a un mal uso del lenguaje, a un error, a una confusión entre frases denotativas y otras prescriptivas. Pero no es sólo una falencia de la lógica, es una posición psicológica, y una actitud ética. Es decir que aquel para el que nada tiene importancia, o es un anormal, o un farsante. Comencemos por el primero de los seres al que Hare le adjudica el sentimiento que transmite la frase, me refiero al autor, el Nobel Camus. "Podemos descartar la idea de que Albert Camus manifiesta su indiferencia personal respecto de todo. Pues la creación de una obra tan bella como esa novela no es el producto de alguien que no se interesa profundamente no sólo por la forma de la obra sino también por su contenido. Es evidente que importaba de sobremanera a Camus el decir del modo más claro y más eficaz posible lo que quería decir; es la prueba de su interés tanto por su obra como por sus lectores".

La "bella indiferencia" de Albert Camus —para el catedrático de Oxford— es un cosmético para fiestas galantes, no constituye ninguna apatía lindante con la psicosis. Aquel que escribe con cuidado estilo y busca editores, para terminar con la medalla de oro de las Olimpiadas de la literatura, está lejos de no importarle nada. Digamos que si Protágoras o Gorgias, los ilustres sofistas de Atenas se desvivían por encantar a los adolescentes, a los hermosos muchachos que constituían su clientela, Albert Camus es parte de los escritores que quieren gustar y por estética de época, lo que daba réditos era la "bella indiferencia". Mucho cigarrillo negro a un costado de la boca seca, repetidos whiskyes, impermeables gastados, y un aire aburrido en medio de sostenidas miradas femeninas. Un híbrido compuesto por Bogart y Columbo.

Cuando se habla de ética ésta es la primera distinción que hay que hacer. Los juicios éticos evalúan, hacen de algún valor encomiable, o, por el contrario, desechable. No sucede lo mismo con los juicios o proposiciones descriptivas. Los primeros se refieren al "deber ser", los segundos al estado de las cosas, a su ser.

Hagamos como estos filósofos, demos algún ejemplo, seleccionemos uno de los preferidos por estos filósofos: la diferencia entre bueno y amarillo. No es lo mismo afirmar que Juan es bueno que decir la mesa es amarilla, esto resulta claro, por un lado encomiamos, por el otro, sólo constatamos. Lo que hay que tener presente es que una cosa son las proposiciones denotativas y otras las descriptivas, para hacer una pequeña pericia de nombres. Por ejemplo, para dar otro, afirmar que en esta sala hay veinte petisos, es una proposición descriptiva. Decir que hay veinte enanos, ¿qué es? Depende... en una asamblea universitaria no sería denotativa, pero sí en un circo.

Hare nos invita, entonces, a seguir con atención los efectos que producen los desniveles del lenguaje, y como estas consecuencias pueden ser anímicas, será necesaria una labor depuradora de la lengua. Estamos ante una oferta de una terapia filosófica.

"¿Qué es tener importancia?", es la pregunta que Hare dirige al suizo y lanza a los oyentes de Royaumont y al mundo. Una vez sentado en el canapé frente a los Hare, el joven suizo "no demoró en darme su acuerdo en que al afirmar que algo tiene importancia, no hacemos más que expresar nuestro interés por esa cosa. Si alguien tiene interés por alguna cosa y quiere expresar ese interés en el lenguaje, puede decir por ejemplo: *es importante o me importa mucho que aquella cosa ocurra, y no tal otra o cualquier otra*".

En lo que respecta al joven suizo, a sus síntomas depresivos, a su falta de hambre, a su desinterés total, la modalidad empleada por Hare tuvo resultados inmediatos. Instantáneos, porque apenas levantado del canapé, era un ser diferente. La terapia filosófica de Hare cambió su concepción del mundo. Le explicó la falacia que consiste en decir que "nada tiene importancia", esta falla resultaba de una versión objetivista de la ética. Le explicó que las cosas no tienen importancia de por sí, no existen cosas importantes u otras nimias. El mundo no se nos presenta con el sello de su estimación, no hay símbolos con la etiqueta de "importante", u otros con otra de "bienes preciosos", siempre se trata de nuestro interés en las cosas, de nuestros deseos, pulsiones o lo que sea, Hare desconoce el vocabulario freudiano, aquí la terapia es filosófica. Las cosas **nos importan**, se miden por nuestro calibre subjetivo. Claro, habrá quien podrá argumentar que el mundo objetivo está totalmente marcado por valores, es decir por precios, ¿o hay algo que no tenga su precio? Pero esto suena a una sofistería, la objetividad de los valores que está en juego en la depresión del helvético no es el de los precios ni el de la economía, sino el de las apreciaciones y el de la ética. El joven no dijo después de leer **El extranjero**, que todo le parecía gratis, sensación que pueda dar lugar a un brote esquizofrénico conocido, el de salir a la calle y reglar la ropa de la mamá, tirar los billetes del papá por la ventana, o entrar a los negocios para llevarse cualquier cosa con intensa alegría. La aclaración de Hare de que siempre importa aquello que **nos importa**, y que es imposible que nada nos importe, que seguramente en un ginebrino agraciado como él, lleno de vida y tiempo por venir, existe en un rincón de su alma un interés por algo. Todo el mundo lo tiene,

aunque más no fuera el interés por decir que “nada tiene importancia”, lo que ya implica un esfuerzo motor, una actitud de vida, una demanda, una voluntad de vivir. Hare sabe de lo que habla, no hace más que desarrollar la crítica de los profesores del Condado de Oxford al escepticismo y al nihilismo, a todas las posturas del descreimiento. Alguien que afirma que “no cree en nada ni nadie”, no sabe lo que dice, porque el mero hecho de afirmarlo implica una creencia. Como el que sostiene que la verdad no existe, ignorando que no hace más que enunciar una verdad. En síntesis, el único escepticismo posible, la única indiferencia defendible es la del muerto, que nunca habla. Cualquiera ser vivo por el mero hecho de vivir jamás es indiferente, la vida es interés. Por lo que el suizo dejó de comer por un malentendido, por una trampa del lenguaje, y la filosofía lo curó.

En lo que respecta a Mersault, el asunto es más claro aún. Recordemos la escena en la que Mersault espera en su celda que lo vengán a buscar para colgarlo cuando en lugar de entrar algún carcelero, se le aparece un cura para confesarlo con su aire beato y su interés por redimirlo. Vemos a Mersault, callado como siempre, deseoso de que terminen toda esa serie de incidentes de la que es espectador pasivo, de que acabe toda la lista de preguntas que le hacen para encontrar una explicación racional a su acto criminal, toda aquella búsqueda

de justificaciones a los que no las tiene, es decir vemos a un hombre cansado con un prelado que quiere arrancarle un último perdón. Y entonces Mersault lo agarra de la sotana y lo zarandea mientras grita lo que sabemos, el título de la conferencia de Hare. Dice el profesor: “es de alguna manera contradictorio expresar con tanta pasión la indiferencia; si **verdaderamente** nada le resultara importante, tendríamos la impresión que hubiera debido estar demasiado abatido por una escena de tal dramatismo”. Para el profesor las cosas no deben complicarse, es sin duda incompatible un incremento de las energías físicas con las sensaciones de descreimiento total.

Hare es un detector de mentiras encarnado en un ser del mencionado Condado. El que zarandea y se agita es derrotado en el mundo de la lógica. Aquellos que han leído **El Extranjero** de Camus, deben releerlo. Mersault no sólo debe rendir cuentas por un crimen que no entiende, sino por el de decir cosas que entiende menos. Es una pena que Camus no haya conocido en su momento a Hare, distante como está el sol de Argel de la humedad de Oxford, porque sin duda hubiera cambiado el fin de la historia.

Para los filósofos de la brumosa Oxford y aldeaños, es necesario redimir al lenguaje de los ultrajes que recibe a diario. Esta es la expresión de otro de los invitados, el prestigioso Austin, sólo que no es necesario ponerse solemnes, la labora depuradora de la filosofía es liviana, sin maizena, vaporosa y picante. Por eso era llamativo el escenario en el que los profesores franceses de la Sorbonne, los herederos de las pelucas de Descartes y de los tapizados de los anticuarios, amén del gusto edulcorado de las tapas de libros amarillentos, en suma, la clásica filosofía francesa, contemplaban esa idea que tenían los ingleses de la misma labor, ese buen humor algo tonto, la ligereza de su talante, la frivolidad de sus ejemplos. Los sajones no hablaban del cogito sum, de la razón y de la libertad, del cuerpo, de la naturaleza, de la idea de la inmortalidad del alma en el joven Leibnitz, de la analítica trascendental de Kant, hablaban de cosas muy raras. El profesor Quine en su conferencia sobre “El mito de la significación” —cuyo objetivo es entender el problema teórico de la traducción— comienza

con el ejemplo del etnólogo que tiene la misión de aprender un lenguaje indígena, y en compañía de un nativo, ve correr por la sabana a un conejo. El nativo dice: gavaigai, y el etnólogo anota de inmediato: gavaigai=conejo. Por supuesto Quine se pregunta muchas cosas, como por ejemplo si se puede estar seguro de que el nativo dijo conejo, o si no dijo tengo hambre o veloz, se parece a mi madre, y todas las cosas que se le ocurren a Quine al interrogar el problema de la traducción alrededor de lo que llama un caso de “conejidad”. Mientras tanto los franceses no tenían dudas de que la conocida falta de sabiduría culinaria que distingue a los ingleses, les impedía darse cuenta de que sin duda la traducción correcta era “tengo hambre”, el conejo para los franceses tiene el mismo grado de jerarquía ontológica que la vaca para los argentinos.

2.

Pero es necesario recordar que los equívocos de la llamada filosofía del absurdo habían sido advertidos por Camus una década antes de este congreso, aunque estos llamados a la prudencia tenían un destino diferente a la propuesta de la terapia de la filosofía analítica.

En el **Mito de Sísifo** Camus nos habla de los diversos aspectos de su ascética. Dice que vivir es una decisión que se toma. La vida no es un regalo del cielo ni una coincidencia cromosomática, es un dato que una vez que se nos impone se nos vuelve problemático. Para que esta decisión se presente el hombre debe enfrentarse ante una situación existencial. Recordemos —no hay que olvidarlo— que Camus se inscribe en una filosofía de la existencia cuya fuente es Kierkegaard que plantea el problema de Dios, de su presencia, de su ausencia, el del destino del hombre y el de la validez de los actos.

Camus decía en su primera obra filosófica que no hay más que un problema filosófico verdadero: el suicidio. Esto es algo más que una pose como lo pretende el profesor Hare. Es una de las consecuencias de una filosofía que hace de la vida un problema de libertad. Parte de una situación en la que un hombre ya no coincide con sus actos, ni siquiera lo hace con sus elecciones. Hay un divorcio entre el hombre y su vida, entre el actor y el decorado. El mejor personaje que para Camus encarna la situación del absurdo es la del condenado a muerte. El condenado a muerte es aquel que tiene la experiencia de la vanidad de la existencia. Nada puede esperar, su tiempo ya no le pertenece. Le sacarán el alma. Camus se pregunta por la mirada de este condenado. No es una reflexión morbosa como quieren los catedráticos. El absurdo aparece en las últimas miradas, requiere una actitud en la que no aparecen las coartadas ni las falsas ilusiones. Se está en la verdad. La última mirada —dice Camus— entrevé un universo ardiente y helado, transparente y limitado en el que nada es posible, donde todo está dado y más allá de lo cual están el hundimiento y la nada. En este momento Sísifo en la mitología, o el personaje imaginado por Camus, debe decidirse a captar la vida y sacar de ella todas sus fuerzas. Es una negación a esperar y un testimonio obstinado a vivir sin consuelo.

La noche del “nada tiene importancia” no es la oscuridad romántica en la que nada tiene relieve. Camus nos habla de noches blancas, lúcidas noches polares, viglias del espíritu de la que surge una claridad que define la línea de cada objeto. Luz y frío, ardor y hielo, las descripciones de Camus nos hace recordar a las sensaciones heroinómanas de Burroughs. El “nada tiene importancia” se inscribe en la ascesis absurda, se trata de un trabajo sobre sí basado en las paradojas éticas. Las convicciones no impiden la incredulidad, la equivalencia del todo permite la comprensión apasionada, el ejercicio de la virtud puede hacerse por capricho. Al término del razonamiento absurdo, dice Camus, no es extraño volver a encontrar la esperanza bajo sus aspectos más patéticos. La ética de la paradoja, la ascesis del absurdo, tiene su mejor ejemplo en el trabajo del artista. Aquí, una vez más, el arte es la actividad humana que ilustra un valor. Dice Camus que el arte no puede ser servido por nada mejor que por un pensamiento negativo. Trabajar y crear “para nada”, saber que la propia creación no tiene porvenir... negar por un lado y exaltar por el otro. La creación —dice Camus— es la más eficaz de todas las escuelas de la paciencia y de la lucidez. Es también —agrega— el testimonio de la única dignidad del hombre: la rebelión tenaz contra su condición, la perseverancia en un esfuerzo considerado estéril. Sigue Camus: “exige un esfuerzo cotidia-

no, el dominio de sí mismo, la apreciación exacta de los límites de lo verdadero, la medida y la fuerza. Constituye una ascesis. Todo esto para nada...”

El hombre que se negaba a sí mismo y se ligaba a las ilusiones de otro mundo, retrotrae los espejismos a la tierra y se destina a repercutir en imágenes. El arte y la creación constituyen un valor, pone en funcionamiento los mecanismos transformadores de la inutilidad. La filosofía del absurdo está resumida en la pregunta y el desafío de saber si es posible vivir sin apelar. La palabra apelar es el llamado a cubrir el vacío con un nombre o un rostro, a dar una entidad al misterio de la creación y de la muerte. Cuando este llamado se hace silencio se está más allá del ateísmo. Camus imagina y presenta el campo de visión en que las cosas se presentarían a una mirada desnuda, sola frente a ellas.

Pero es el mismo Camus que en 1950 entrevé el peligro de la filosofía del absurdo. Las preguntas absolutas no son actos absolutos. Por el mismo hecho de que el lenguaje ya implica un tiempo de espera, o de esperanza. Camus había dicho que la posición ética del absurdo rechazaba todas las esperanzas y no desesperaba, pero luego reconoce que el mismo hecho de hablar repara el dolor de existir. El suicidio es la forma de la interrogación filosófica que propone Camus. Esta pregunta no tiene una respuesta, no es ese tipo de preguntas. Es una actitud, el hombre no puede dejar de hacerla, porque cada vez que se enfrenta a ella elige vivir, y repite la pregunta. Este enigma es una confrontación ante el silencio del mundo, la realización del suicidio sería evidentemente el fin de la confrontación. El absurdo es en sí mismo contradictorio, elige la vida, hace del vivir un juicio de valor, respirar es juzgar. Dice Camus que toda filosofía de la no significación es contradictoria por el solo hecho de expresarse, el absurdo perfecto intenta la mudez aunque el silencio también es significativo, pero si se habla es porque de algún modo hay complacencia. Así se marca el equívoco de la posición absurda. Dice Camus que de alguna manera el absurdo que pretende expresar al hombre en la soledad lo hace vivir frente a un espejo. El desgarramiento inicial corre el riesgo de convertirse en una comodidad, la llaga que se rasca con solicitud nos da finalmente placer.

Camus no esperó al profesor Hare para alertar sobre las dobleces de la autocomplacencia. Pero la salida de las aporías éticas de la filosofía del absurdo exige un esfuerzo mayor que las correcciones lógico-gramaticales. Dice Camus en **El hombre rebelde** que si no se

cree en nada, si nada tiene sentido y si no podemos afirmar ningún valor, todo es posible y nada tiene importancia. Si nada es verdadero o falso, bueno o malo, la regla será mostrarse como el más eficaz, es decir el más fuerte. El mundo no se repartirá entre justos e injustos, sino entre amos y esclavos. La filosofía del absurdo era parte de las rebeliones metafísicas que enuncian la pretensión de vivir en un universo sin amo. Pero su misma coherencia deja el espacio no cuestionado para un mundo de servidumbre. Si para el profesor Hare el “nada tiene importancia” lindaba lo anormal, la morbosidad, inconfesos narcisismos, Camus poco tiene que ver con los afanes de normalidad, corrección, ajuste de palabras, porque de la posición absurda no se sale dándonos cuenta que sentimos interés por alguna cosa o que el faro de nuestra atención aún funciona. Si el profesor Hare quiere demostrar las falacias del nihilismo, el error de creer que puede haber cabida para un universo sin valores, la salida no es el hombre bien hablado sino el hombre rebelde. Las paradojas éticas del absurdo, las que nacen de la deci-

sión de asumir la propia vida, no se resuelven en una coherencia lógica de la lengua. La tentativa de la filosofía analítica se sostiene en un optimismo desalentador, no apto —como dice Camus— para los corazones un poco difíciles, aunque no anormales como quiere Hare. De las paradojas del absurdo no se sale con una solución sino con un desplazamiento, con la apertura hacia un nuevo campo. Se trata de la vida de los otros, del por qué no matarse al por qué no matar. Del suicidio al crimen, de la época del nihilismo al tiempo de las ideologías que distingue a nuestro siglo.

Para Camus —en **El hombre rebelde**— lo que define a nuestra época es la vigencia del nihilismo, no sostiene a la manera de Hare que el nihilismo es imposible lógicamente ya que es absolutamente real históricamente. Pero este nihilismo no se limita como en el siglo pasado a una rebelión metafísica. El rebelde metafísico es el hombre que se enfrenta a Dios, el que lo acusa de indiferencia, de permitir el mal, el filósofo que sostiene que la divinidad es un ídolo, engaño de los poderosos, el poeta que anuncia el tiempo del alejamiento de los dioses y el de la soledad de los hombres. Pero nuestro siglo, dice Camus, es el siglo de las ideologías, y el nihilismo se reelabora en el historicismo, la concepción por la cual el hombre se define como un ser esencialmente histórico, un ser cuyo destino está marcado por el sentido de la historia. El historicismo es la filosofía del fin de la historia, de la diagramación de un porvenir de emancipación ya inserto en la lógica de los tiempos. Los hombres son libres de entender este sentido o de permanecer ciegos ante su inevitable marcha. Pueden ser progresistas o reaccionarios. El nihilismo histórico tiene una función política, la rebelión metafísica contra el Dios de la historia deja sus ropajes herejes y cumple una nueva misión, la de la revolución. La revolución es la actualización del destino histórico, y los valores se medirán en su nombre. Es en este sentido que el nuevo nihilismo, para Camus, aparece con la justificación doctrinaria del crimen, de la muerte del otro, la exterminación justificada por el sentido de la historia. El hombre que había rechazado la apelación a una entidad superior al hacer de la historia la clave del sentido humano funda una política del terror. La historia —dice Camus— no puede ser fuente de valor. Camus conjuga hace ya cuarenta años lo que viene declinando el pensamiento liberal de nuestros días, el que ataca a los historicismos fundados en Hegel y Marx. Pero Camus es Camus. Primero porque no iguala el comunismo y el fascismo, le reconoce al primero un deseo de emanci-

pación y sabe que el segundo mantiene las servidumbres de su universo jerárquico y opresivo. Además, su rechazo de los nihilismos morales no le proporciona un ideal en el que guarecerse sino una nueva fisura desde la cual pensar. Es necesario rebelarse contra la historia y se pregunta si es posible hacerlo sin cobijarse en los valores eternos. El hombre en su rebelión marca el límite de la historia. Poco a poco Camus va encontrando en la posición rebelde las mismas cualidades que en el absurdo. Para reemplazar el nihilismo histórico que piensa en términos de totalidad, del fin de la historia, de redenciones para más tarde, de sentidos globales, es necesario afirmar la posición rebelde que marca el límite y la existencia de la división que nos constituye. Por la rebelión se trata de extender la dignidad, la belleza y la unidad a los hombres. Si el revolucionario, el hijo de la historia, nos hablaba de totalidad, y desde ella pensaba necesaria la muerte, la reivindicación de la rebelión es la unidad. Esta unidad es una visión estética. Dice Camus: la revolución para ser creadora debe apelar a una regla moral o metafísica que equilibre el delirio histórico. Esta regla puede encontrarse en estado puro en la creación artística. En el arte se reconoce la imposibilidad de asir la unidad y nos impulsa por esta misma imposibilidad a la construcción de universos de sustitución. Crear belleza implica al mismo tiempo rechazar lo real y exaltar algunos de sus aspectos. Lo importante es saber que toda unidad que no resulta de un ejercicio de estilo es una mutilación. La unidad que se resuelve en el arte es el matiz.

La historia en su movimiento no provee ningún valor, es necesario entonces vivir la eficacia inmediata y callarse o mentir. La violencia sistemática —agrega Camus— el silencio impuesto, el cálculo o la mentira son reglas inevitables. Un pensamiento puramente histórico es nihilista y el cinismo es la actitud política que le es coherente. El cinismo deriva de una lógica del pensamiento absoluto. Si la rebelión puede fundar una filosofía, ésta sería una filosofía de los límites, de la ignorancia calculada o del riesgo. La rebelión sólo apunta hacia algo relativo y sólo puede prometer una dignidad que proviene de una justicia relativa. Pensamiento relativo, consciencia de su ignorancia y límites, vigencia de la creación artística como ejemplo ético en un siglo que —como dice Camus— combinó en el terror la universalidad de la ciencia y la universalidad del crimen, son los elementos razonados del pensamiento rebelde.

3.

Hemos visto como en aquellos años en la Abadía de Royaumont confluyeron filósofos franceses para quienes Camus era un literato con aires de filósofo pero que apenas superaba los niveles del moralismo, y colegas ingleses que sonreían con distancia ante el candor de ciertos patetismos.

A Camus le habían otorgado el Premio Nobel de literatura, un escritor cuya fama de pensador, autoridad moral y política, había trascendido los límites de Francia. Camus era una de las figuras de la moda filosófica de aquellos años: el existencialismo. Su éxito editorial, la repercusión de sus obras de teatro, su trabajo de actor, sus debates políticos, su labor periodística durante la Resistencia, mostraban la trayectoria de un intelectual, es decir de alguien que hace de todo un poco, un poco de todo, que satisface el pedido de los públicos, pero cuya seriedad y consistencia se consideraban frágiles y su auge transitorio. Los académicos de filosofía de la Sorbone así lo pensaban, y sabían que las labores universitarias no trascienden las internas de los claustros, pero también saben que la filosofía no es un asunto de públicos sino de humanidad. Es la humanidad —consciente o no— la que crece con la filosofía. Los peritos universitarios son expertos en las distancias que median entre la moda y la posterioridad.

El profesor Hare sabe qué punto tocar en las zonas delicadas de la cultura francesa, apunta a su cresta mayor y le tira el hondazo. Los franceses escuchan la conferencia, la reciben con benevolencia, no han herido a uno de los suyos, sólo el profesor Montefiore de los EE.UU. salta de su banco y dice que lo que acaba de escuchar es una zalamería. Pero vuelve a sentarse sin haber encontrado eco. Una brisa de envidia recorre las afueras de la Abadía. Hare se solaza con su triunfo, acaba de salvar de la depresión a un estudiante suizo, lo hizo con su astucia inglesa, su practicidad británica. Termina su conferencia recordando que una vez concluida su conversación con el joven suizo, cuando se dio cuenta de que las cosas no tenían importancia en sí mismas y reconoció su interés en alguno que otro aspecto de la vida, dejó de fumar y a la mañana siguiente se tragó un "suculento breakfast".

Estimamos que la terapia filosófica recetada por Hare podía haberse evitado si en sus anaqueles el joven suizo hubiera encontrado un ejemplar de **El hombre rebelde**. Bien vale un par de huevos con tocino, avena en leche, panecillos con mantequilla de cacahuete y zumo de toronjas.



Archivo histórico de revistas Ahir y Ahira | www.ahira.com

EL HOMBRE REBELDE

Delación

y Una introducción a la política argentina Respeto

Horacio González

LA POLÍTICA ARGENTINA ES UN TERRITORIO ESCARPADO. EL ASCENSO Y LA CAÍDA, EL DESPOTISMO Y EL GROTESCO SON LAS PROMESAS QUE LA DEMOCRACIA NOS HA CUMPLIDO. DE ESTOS PLIEGUES DE LA POLÍTICA HORACIO GONZÁLEZ EXTRAE TRES TEORÍAS: LA DE LA NUEVA CIUDADANÍA, LA DE LAS ETAPAS, LA DEL RESPETO; Y UN PERSONAJE QUE LAS ENHEBRA: EL "CIUDADANO-DELATOR".



Al fin, pudo surgir la delación como acto de ciudadanía. El gobierno habilitó una casilla de correo para que "en sobres sin remitente", se pueda denunciar a comerciantes que no entregan comprobantes de compra. Denunciar será más importante que votar. Una nueva teoría del Estado va insinuando poco a poco sus novedosos perfiles. La anunció Tacchi, secretario de finanzas públicas en un programa de televisión. El que no paga impuestos es culpable. Las culpas sociales se hacen culpas impositivas. El Estado queda resumido a un acto de recaudación y se toma transparente, una dúctil membrana. Tacchi delineó la tarea, la figura del nuevo recaudador estatal: un cruzado de la sociedad, un asceta furioso listo a caer sobre los infieles evasores. Estaba con cáncer —así lo dijo— y superando Tacchi el fatal reclamo de la enfermedad, escapa del orden médico para asentar la nueva pastoral tributaria. Místico cadavérico. Savonarola que sacrifica su salud en nombre de la sociedad.¹

El funcionario investido de la profecía impositiva y el ciudadano delator cierran el círculo de una nueva teoría del Estado que no habían soñado las más afiebradas páginas del contractualismo. *Conclusions or theorems*, decía Hobbes. Los teoremas de actualidad despojan a la sociedad de su ligamen cultural, de sus rugosidades políticas, de sus debates ideológicos. Hecha esa reducción, sólo resta el puritanismo del *pacto delationis* por el cual todo individuo recupera un poder individual de policía a cambio de los beneficios abstractos —"sociales"— que eran retenidos por el transgresor y liberados hacia su utilización social luego de la denuncia. Neustadt escenificó la nueva forma que adquiere la justicia, en el acto televisado de entregar el estipendio acordado a un delator.²

El Estado convierte a los ciudadanos en informantes de una utopía distributiva en cuyo corazón actuante se sitúa una DGI que se propone como el rostro final que adquiere el inaprehensible SIDE. Los lazos multiplicados entre denunciadores conducen al nuevo concepto de sociedad, muy lejos ya de las relaciones y competencias referidas a las pasiones públicas. Sociedad: es decir, mercado. Pero también, y mejor aún: red de soplones. Así reducida esta vieja idea que auspició los grandes combates teóricos del mundo moderno, queda habilitada para ser invocada en su adquirido y reluciente rol de amenaza y chantaje. Escúchese hablar al secretario de políticas universitarias del ministerio educativo, Juan C. del Bello: "la Universidad debe ser debatida por la sociedad". Entendimos. Será la ampliación imaginaria de la conciencia atomística del contribuyente *sub specie delationis* en la encargada de dar el veredicto final sobre una Universidad a "espaldas de la necesidad social". Cada vez que un miembro del gobierno y del equipo económico dice sociedad, no es difícil llegar a la cifra final que traduce el vocablo. Oigamos pues. *Sociedad*: lo que permite gobernar por el miedo. Reclamado el juicio de la sociedad, ya sabemos cuáles son los prestigios y alcances de ese recurso al igualitarismo. Se hará lo que decimos porque la suma abstracta de cada individuo vigilante y auto-vigilado, será la proyección categórica de nuestra fantasía impositiva, prolongación etérea del Estado transparente.

LA GRAN TRANSPARENCIA

Usandizaga, caudillejo vociferante, exclama: "Alfonsín nos arrastrará a la derrota porque no está reconciliado con la sociedad". he aquí otra versión de la idea de sociedad. Sustantivo femenino singular: sociedad es lo que la memoria gubernamental dejó establecido para referir lo ocurrido en el más cercano pasado. Son también fácilmente audibles las exclamaciones de Béliz: "vamos a terminar con la política de las lealtades mafiosas". La sociedad reclama, insiste, instila consensos. Basta de mafias, coimas, *corruptus iudex*, transacciones secretas, ocultos financiamientos a los partidos políticos, horas extras sospechosas, vagas representaciones electorales y políticos "que no caminen el país". Lo pide la sociedad. Con ella nos reconciamos, de ella extraemos deseos. Cuando descubrimos que la "sociedad" piensa en nosotros y que en ese nosotros la sociedad se manifiesta en su pureza sin mediaciones, asistimos a la escena concluida de una realidad imaginada en su total transparencia. El gobierno propone la utopía de la transparencia final. Una sociedad autoregulada y autovigilada.

En la política argentina hubo escritores de discursos estatales que descubrieron muy rápido su patética fugacidad (Lugones con Uriburu) o el perdurable mimetismo textual de su personaje (Penella de Silva con Evita). Béliz descubrió que se puede exponer libremente la imaginería del plan *naif* de la transparencia. Como el hombre muerto, le está permitida la ilusión del textol, del anuncio de la reforma política purificadora, del ocaso de la política servicial con los poderes empresarios indeclarados, simplemente porque no importa nada. El gobierno presenta la política sometida a una complicada bifurcación. Se puede exhibir el plan adolescente de la transparencia, pero en la otra cuerda, en el teatro adulto de la política sólo cuentan las maniobras, las "incursiones", las "operaciones" salidas de los gabinetes en los que a diario se susurra la consigna "la voluntad del jefe es el derecho".

Simplemente: la órbita "blanca" de la política no deja nunca de ser una "operación" de la otra política, la que cuenta, aquella en la que reinan las pedagogías opacas de eternidad del presente. Pero tampoco deja de ser un reconocimiento de lo que es el propagandístico clamor que reúne a personajes de la hora —Grondona, De La Rúa, Bordón, Angeloz, *Clarín*— que están elaborando los salmos cotidianos para un aliviador relevo del actual personal político.

Alain Touraine había apuntado en antiguas reflexiones sobre la situación latinoamericana —las recogemos de la cita que se hace de ellas en el libro *Perón o muerte*³—, que las sociedades dependientes sufren una fura desconexión de su esfera política en relación con la esfera económica. Los gobernantes actuales no sospechaban hasta qué punto esta observación novelesca de un sociólogo profesional les estaba destinada. Ellos vinieron a petrificar la escisión. Las realidades económicas se presentan sometidas a moldeaduras eficaces, obedientes a riendas sutiles que se mantienen tiesas desde el ministerio que refugia a un equipo de economistas que muestran una rara coherencia en medio de un gobierno caótico. Cavallo es capaz de llorar por la magnitud del costo social del Plan, pero las lágrimas también están en una órbita

separada de las "frías decisiones". Canales lagrimales por un lado, surcos económicos por otro. El Plan sumministra los límites de lo real, la frontera de la razón y el modo de ser de un presente sin alternativas. Nunca antes una clase política mayoritaria y homogénea preparó su inconciente colectivo en la aceptación de que trasponiendo las alambradas electrificadas del Plan, se extiende lo impensable, el *no man's land*.

PENSAR POR ETAPAS

De ahí los teóricos de la "sensibilidad social", del Plan con "rostro humano". Cavallo buscó —o encontró— sus asesores entre antiguos militantes del Grupo Guardia de Hierro. Servidores y vasallos de un Perón al que vieron sometido a una muerte "no shakespeariana", "en la cama", al entender la política conformada por círculos de acero o por tecnologías inoxidables de la Razón de Estado, le proporcionarán al Plan el aura destinal bismarckiana inhallable en cualquier otro lugar de las memorias recientes. Aquí también, desacople entre lo político y lo económico, sólo para decir que el Plan económico tiene una esencia política: de hierro. Por todos lados se impone la idea de que tal desconexión hace permanente el Plan —que es del orden de lo esencial— y contingente al gobierno político —un equipo transitorio de políticos encargados de pulsar las distintas etapas del "costo de lágrimas" de la reconversión social y estatal. Resurge así un pensamiento por etapas. Se escucha por doquier: Alfonsín afianzó instituciones; el que vino después consolidó la estabilidad; un tercero vendrá para delinear la "faz humana" olvidada en los momentos anteriores y necesarios de la Transición.

Y así, minúsculos personajes de la política o del análisis político se sienten envueltos en las prospectivas y previsiones con las que en la cabeza de los "conductores" se tuman las páginas de la historia. Touraine, que parecía ver con recelo la aludida desarmonía entre las instituciones políticas y los planes económicos, también arriesgó opiniones a favor de una Historia por Etapas como pensadas por una mente superior que veía las exigencias de la situación con alma bonapartista. Había que hacer un shock económico como el actual, para "deconstruir" un Estado que llevaba a la sociedad a un caos postrero y luego de evitar la catástrofe inscripta en la saga populista, *deuxième étage*, habría que "reconstruir" el Estado sobre la base de la eficiencia, la gestión social y la distribución equitativa.

No estaría mal si no fuera porque este remedo del pensamiento de los tecnólogos de Onganía —los recordados *trestempos* seriados y secuenciados; económico, luego social, luego político—, forma parte de una banalidad leguleya de los planificadores que en todas partes empobrecieron la reflexión sobre la política y la historia. Touraine se mostró interesado por el presidente que le había torcido el cogote a su larga palinodia populista, sumándose al torrente mundial de las nuevas tendencias. No es fácil saber ahora si el *Sociólogo* vino a hacer una teoría de la situación o convirtió la situación en teoría. En todo caso, no reveló apenas la desnuda realidad de la ciencia que invoca, sino una grosera falta de sensibilidad hacia las tradiciones intelectuales y críticas del país.

En todo caso es posible tomar en serio la cuestión de Touraine: ¿se puede pensar —es decir, constituir problemas con sentido— fuera de la situación visiblemente dada? La respuesta, si es afirmativa, no puede consistir en un rechazo fácil del pensamiento sociológico *constreñido*, en nombre del pensamiento *difficil* del crítico *liberado* de compromisos. Por el contrario, muchas veces lo difícil es pensar acompañando situaciones dadas y lo fácil es recusar lo establecido. Para que esto último forme parte de una ética intelectual autónoma, hay que demostrar que es "fácil" el pensamiento responsable y "difícil" la reflexión del crítico. Y esa dificultad debe notarse en su idioma, en la respiración de su escritura, en el jadeo escéptico de su labor. Acaso pueda encontrarse en el ejemplo de Martínez Estrada el uso problemático porque difícil para él mismo —de una legua antagónica a los "poderes invariantes". Al no coincidir con el mundo y no habiendo conciliación del yo con su propia identidad intelectual, en agonía, la crítica adquiere el tono apesadumbrado de la admonición.

Blasfemar no es fácil porque siempre se añora el argumento normal, así como raciocinar dentro de las tensiones *reales* del mundo político no tiene por qué ser difícil. Lo ideal sería estar en los pliegues de esas tensiones y a la vez educar la prosa en el denuesto. También aquí puede seguir pensándose en Martínez Estrada y sus "revelacio-

nes ominosas". Para la actualidad intelectual argentina, presentaremos la siguiente alternativa: o Martínez Estrada o Touraine.

"QUE ME RESPETEN" (UN COMPLEMENTO DE LA DELACIÓN).

Uno podría preguntarse por la esencia del peronismo pero naufragaría la buena respuesta si se la quisiera reclamar a los análisis, teorías y ensayos más o menos influidos por los sociologemas en uso. En cambio, uno, encaminarse a ciertas reflexiones sobre el respeto. "Que me respeten". La idea se encuentra en un reciente film sobre el peronismo. Se trata allí de aquel que pide respeto sobre su condición de clown, y lo hace como una aventura personal que busca crear poderes exponiendo tortuosamente la ideología de la humildad. Propone las claves del respeto como una censura hacia aquellos que cayeron en el ardid de creer que estaban ante un pintarrajeado arlequín popular. Se encontraban, de repente, con un alma que pasaba como una flecha de un rostro de tiranuelo a otro angelical, de uno cariñoso a otro represor.⁵ Es una "teoría de las pasiones" que puede apuntar al corazón de lo que era el peronismo.

Hablamos de la historia recientemente contada de un *púgil peronista*, los dos términos no pueden desglosarse. La afirmación social del plebeyo que aprende a usar a su favor la dialéctica de la humillación y el despotismo, es el drama ético fundamental que el peronismo deja en la sociedad argentina. El gobierno actual proviene exactamente de ese núcleo de razonamientos íntimos y estratégicos. Propone la delación económica y la turbia arrogancia del honor. "Que nos respeten". Es el gobierno al que quieren sacarse de encima los mismos que ofrecieron los modelos en cuyo espejo se contemplan esos "necesarios indeseables", estos aviesos pero imprescindibles personajes que produjeron la más formidable mutación en la sociedad argentina desde 1880.

He aquí los que piensan a partir del "respeto" los que han configurado la tesis del ciudadano-delator, los que presentan la mala conciencia absoluta de la transparencia política al servicio de un jefe "indescifrable" que quiere mantener en sus manos tanto lo opaco como lo nívico. A ellos se los quieren sacar de encima los que azuzaron la vía circense a la economía de mercado y ahora se asustan de la "corrupción". Incluso, ya está trazado el perímetro del debate con dos púgiles no peronistas. En este rincón: "el capitalismo es esencialmente corrupto" (Verbitsky); en este otro rincón: "el capitalismo no es corrupto sino que lo son los procedimientos políticos ilegales que se usan para expandirlo" (Grondona). Es curioso que sea un Verbitsky cercano a las tesis sobre la alienación de Marx (el capitalismo se define por el trabajo alienado) el que promueva con extraña pasión la causa de los jóvenes biológicos del delarruísmo, mientras que Grondona parece mostrarse más atento a las frases alfonsinistas, por cierto no exentas de un impulso gagá, pero que sugieren un pensamiento ajeno al destino de laboratorio trazado por la

teoría de las "etapas". Las izquierdas progresistas parecen ansiosas por hacerse cargo del momento "post", una vez frustrada la prosecución del actual gobierno, cuando le toque su "etapa biológica", ya derrotado aquel hombre que se llama a sí mismo "el último mohicano", —ellos no están para las historiuchas de Fenimore Cooper aunque aceptarán de buen grado a Cavallo— esos progresistas corregirán los aspectos alucinados del "costo social" allí donde el ministro sólo lagrimeaba y a lo sumo los asesores no pertenecerán a esas guardias de la Edad de Hierro, pues convocarán tiernos bronces con la biología a favor. No deberán pedir a cada rato "que me respeten", pues siempre lo habían sido. La historia, quebradiza e inesperada, en el fondo tenía un orden y siempre los había estado esperando.



NOTAS:

- 1) Se lo pudo ver a Tacchi en uno de los programas de Grondona, para quien seguramente reúne todas las notas posibles de su concepción dramática de la política: brutal ajustismo en lo económico y agonista de su propio cáncer, lo cual lleva a "humanizar las estructuras", situación que podría significar la herencia grondoniana de la frase peronista "humanizar el capital".
- 2) No está en causa el tortuoso acto de secuestro de niños, sobre el cual Tato Pavlovsky ha señalado su pertenencia a un rubro metafórico estrictamente argentino, sino el método promovido para encontrar culpables. Da la impresión que todos los medios de comunicación han transferido la "ficción" a la "verdad" y que ellos son los que producen estos hechos, desde el agente destinado a cometerlos, hasta el juicio y castigo ante las cámaras.
- 3) De Eliseo Verón y Silvia Sigal. Aprovechan esta idea para señalar el desacople entre instituciones económicas y relato de las luchas en el plano simbólico, en el momento del drástico debate entre montoneros y Perón. Mucho más preciso, Borges ya había hablado de las "dos escenas" del peronismo.
- 4) Artículo de Alejandro Alvarez, ex-jefe del grupo, en la revista *Hechos e Ideas*. Contrastaba la literatura shakespeariana con la muerte de Perón "en la cama", como acto elegido del político que desea abrir una época de paz desde la "eternidad". Es curioso que el peronismo no desea un saber sobre las tragedias que produce y que se lance a hablar de la "comunidad organizada", ese lugar donde ascienden al "respeto" los hombres "simples".
- 5) El film de Favio, *Gatica*, que tiene momentos de gran hechura — los locutores radiales, la reconstrucción del bombardeo, un primer plano del rostro de Perón, quizás los dos primeros minutos en la estación —, cuenta también con una actuación del actor que representa al púgil, muy adecuada en cuanto al pasaje abrupto y amenazador de la máscara popular amorosa al rictus del tiranuelo resentido. El estilo del film reproduce un complejo catálogo de sensaciones mito-poéticas del peronismo, de las cuales surgen las napas siniestras de la formación cultural nacional. Favio, escurridizo personaje, festejado por jóvenes periodistas, con grandes imágenes intuitivas pero sin inventar nada nuevo en cine (inclusive respecto a lo mucho que ya había hecho), muestra involuntariamente las alucinantes profundidades *coercitivas* del alma de la sociedad argentina. ¿Hay que festejar los hallazgos de un tortuoso pensamiento que conoce los riesgos y posibilidades del *kitsch*, o discutir en serio con él?

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



Foto de: Eduardo Longoni

GLAUBER ROCHA: el Hambre, el Mito, la Muerte

Glauber Rocha reflexiona sobre la violencia en Latinoamérica. Sus imágenes la traducen en su verdad: El Hambre, y en un sueño: La Revolución. El caudal de su deseo no ha bajado de nivel. Nuestro paisaje demente así lo exige.

Ricardo Parodi

te desapercibida para el público. Sin embargo, entre los pocos espectadores que convocó, se encontraba Gláuber Rocha que, como él mismo relatará, con apenas dieciséis años, conmovido por lo que acababa de ver, decide dedicarse al cine.

Nacido en Bahía —dato éste de no poca importancia cuando de artistas brasileños se trata— en 1939, dentro de una familia de clase media, Glauber poseía una sólida formación intelectual cuando, hacia fines de los cincuenta, prepara su primer cortometraje (“Patio”, 1959) mientras trabajaba, en Río, como cronista policial. Poco tiempo después, en 1961, se estrena “Os Cafagestes” de Ruy Guerra, filme que señala el nacimiento de un nuevo movimiento, constituido como respuesta al cine de la Veracruz: el “Cinema Novo”. Si bien Pereira dos Santos es el padre espiritual del grupo de jóvenes realizadores, donde se encontraban, entre otros, León Hirszman (director de “Garota de Ipanema”, “Sao Bernardo” o la más reciente “Ellos no Usan Smoking”), y Carlos Diegues (notable realizador de “Ganga Zumba”, “A Grande Cidade” y aquella nostálgica película neorrealista “Bye Bye Brasil”), no cabe duda de que Rocha es el intelecto y la sangre pura del Cinema Novo.

El Cinema Novo demuestra que es posible hacer un cine independiente, profundamente ligado a la problemática latinoamericana, con una estética propia, inquietante para el desprevenido y colonizado gusto del espectador nativo. Rocha, como “alma” del grupo, se va a encargar de profundizar estas cuestiones ya desde su primer largometraje (“Barravento”, 1962).

Ya no se trata de conseguir poderosos productores o grandes recursos técnicos. Se trata de salir a la calle “Con una Idea en la Cabeza y una Cámara en la Mano”, como rezaba el grito de guerra del Cinema Novo.

Las preguntas básicas:

Hay dos preguntas, que Rocha se formula, que son básicas para comprender su cine: por una parte, y esto no es más que retomar una vieja cuestión dejada de lado por el pensamiento modernista del treinta, está la cuestión de ¿Cómo definir la cultura y la identidad latinoamericana?. Por otra parte, y ligado a lo anterior, cómo construir un cine político latinoamericano?. Si para Rocha “el cine no es una herramienta, el cine es una ontología”, tal como escribió en el prólogo de su “Revisión Crítica del Cine Brasileiro” de 1963, se comprenderá entonces que la respuesta a la segunda de las preguntas nos dará inmediatamente la respuesta a la primera.

El neorrealismo había comprobado algo que, en la práctica, los realizadores tercermundistas conocían desde siempre: que el pueblo no se presenta y no es representable como unidad, como el Uno del cine norteamericano ni como la Masa del realismo soviético. Más bien será necesario hablar de fragmentación, de dispersión (“Paísa”, “La Terra Trema”, “Roma Ciudad Abierta”, etc.)

La modificación de tópico cinematográfico permite acercarse a una realidad antropológico-social distinta a

la que el cine clásico había compuesto: “País en trance, el Brasil es un país indigenista vanaglorioso, romántico/abolicionista, simbolista/naturalista, realista/parnasiano, republicano/positivista, anárquico/antropófago, nacionalpopular/reformista, tropical/estructuralista, etc.” dice Rocha. Más que un pueblo no hay sino pueblos, opuestos, contradictorios. A su vez, estos “subpueblos” viven subsumidos entre sus propios mitos y los mitos del colonizador, entre “Dios y el Diablo”, sosteniendo burdamente la ilusión de una unidad siempre por advenir.

En “Barravento” (película muy influenciada por Pereira dos Santos, quien se encargó del montaje final) la fragmentación y alienación mítica del pueblo es mostrada a partir de un grupo de pescadores negros, habitantes de la villa que da nombre al filme, que se refugian en una serie de rituales católico-africanos frenéticos como única respuesta posible a la realidad miserable en que viven. La película, que ganó el festival de Karlovy-Vari, es considerada por el propio Rocha como un mero “ensayo cinematográfico”, como un simple acercamiento a una problemática que será profundizada en su segunda, y más personal, producción.

En “Dios y el Diablo en la Tierra del Sol” (1964) Manuel, un vaquero empobrecido por la sequía, mata a su patrón y huye con su mujer hacia el Monte Santo. Este monte es el dominio de un “Santón”, líder religioso de una secta en la que Manuel encontrará refugio. “Manuel, débil, hambriento y perplejo (escribe Gláuber), va hacia adelante por el camino de un misticismo sanguinario consumiendo sus energías en función de una moral abstracta de purgación física y cultural”. Y este es el problema de nuestros pueblos latinoamericanos, oscilando siempre entre los mitos que el colonizador impuso y los mitos propios, que imponen una suerte de resignación místico-fatalista ante la injusticia.

Pero entonces, si el pueblo aparece como desdibujado debajo del mito, ¿Cómo definir su esencia, la particularidad real de su cultura?. Será necesario acudir a elementos mínimos, básicos. Nace así en Rocha la teoría de la “Cultura del Hambre” ya “que el hambre latinoamericano no es solamente un síntoma alarmante de la pobreza social; es la esencia de su sociedad. Así, podemos definir nuestra cultura como una cultura del hambre”.

Esta idea del “hambre” —hambre físico, de miseria acumulada, pero también hambre de un lugar en la historia— como lo que permite recomponer una raíz básica del pueblo, emparenta el cine de Rocha con el Pasolini de “La Ricota” y, aunque en un sentido completamente distinto, con el Ferreri de “La Gran Comilona”.

Pero en “Dios y el Diablo...” no se trata sólo del Santón y de Manuel, también están María, la mujer de Manuel (que, como todas las mujeres de Rocha, es la única que posee cierto grado de conciencia de la situación) y Corisco, quien alguna vez supo ser lugarteniente de Lampião (una verdadera leyenda del Noroeste brasileño que, con sus cangaçeiros, tuvo a maltraer a los terratenientes de la zona entre 1918 y 1938, cuando fueron abatidos por una partida militar).

Manuel se une a Corisco luego de que María mata al Santón y huyen los dos hacia el desierto. Pero Corisco, que se enfrenta con violencia a los fazendos explotadores, es un producto frustrado de la “cultura del hambre”. Su “hambre” ha engendrado una cierta violencia, pero se trata de una violencia inútil. La violencia es, para Rocha, el elemento necesario que debe surgir desde el hambre: “El comportamiento normal de un hambriento es la violencia, pero la violencia de un hambriento no es primitivismo; la estética de la violencia, antes de ser primitiva, es revolucionaria, es el momento en que el colonizador se da cuenta de la existencia del colonizado (...) esta violencia no está impregnada de odio sino de amor, aunque se trate de un amor brutal como la violencia misma, porque no es amor de complacencia o de contemplación, sino amor de acción, de transformación”.

La violencia de Corisco es una violencia inútil porque no tiene en cuenta el contexto real donde se produce, cae ella también en el mito (obvia referencia rochiana al foquismo) y es entonces causa también de la inmovilidad del pueblo. La inmovilidad y la violencia inútil, junto con la “piedad redentora y colonialista, ha sido la causa del estancamiento social, de la mistificación política y de la fanfarrona mentira cultural”, según Rocha.

Por ello es necesario eliminar tanto al Santón como al Cangaçeiro, y de ello se va a encargar “Antonio das

El nacimiento del Cinema Novo:

Hacia mediados de la década del cincuenta el panorama del cine latinoamericano era bastante desolador. Si bien los resultados artísticos de la etapa floreciente del cine industrial latinoamericano son más que discutibles, lo cierto es que países como México, la Argentina o Brasil habían logrado sostener, desde fines de la década del treinta y principios de los cuarenta, una producción más o menos estable. En los cincuenta estas cinematografías comienzan a declinar rápidamente ante el avance renovado del cine norteamericano.

En el caso brasileiro, la producción giraba casi exclusivamente en torno de los estudios Veracruz. De allí salían filmes costosísimos, con grandes estrellas y gran despliegue técnico, pero que, desde el punto de vista estético, sólo se limitaban a ser burdas copias de los melodramas norteamericanos o la comedia ligera francesa (que en Brasil dió origen a un género particular: la “chanchada”).

Paralelamente, en Italia, desde fines de la segunda guerra, el neorrealismo venía demostrando no sólo que era posible hacer cine con lo mínimo, sin grandes estudios, sin estrellas, con escasísima producción, sino que también era posible desarrollar una estética propia, nacional, que no siga los tópicos narrativos impuestos por el cine clásico hollywoodense. Sin tener en cuenta el peso del neorrealismo, en lo ideológico y en lo formal, toda la constitución del cine MODERNO (desde la Nouvelle Vague francesa y el Nuevo Cine Alemán nacido del manifiesto de Oberhausen, hasta el “Cinema Novo” brasileño, pasando incluso por el “Grupo Cine Liberación” de Argentina) es absolutamente impensable.

Nelson Pereira dos Santos es el primer realizador carioca en adoptar las banderas del neorrealismo (como en su oportunidad lo hará Fernando Birri con “Los inundados” por estos lares). En 1955 filma “Río 40 Grados” donde se muestra, por primera vez, la vida en el interior de una favela. La película pasó prácticamen-

Mortes, matador das cangaçeiros”, personaje central en la obra de Rocha. Es Antonio quien dice, hacia en final de “Dios y el Diablo...”, “Un día va a haber en esta tierra una gran guerra, pero sin la ceguera de Dios y el Diablo... y para que esta guerra comience pronto voy a matar a Corisco... y luego moriré yo porque todos nosotros somos la misma cosa...”.

Itinerario del mito:

El problema de la representación del pueblo, ligada al tema de la búsqueda de la identidad latinoamericana, permanece abierta a todo lo largo de la obra de Rocha. En “Antonio das Mortes, O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro”, la posición de Antonio varía después de matar a un cangaçeiro, hasta aliarse con una “Santa” para atacar a un poderoso fazendero con la ayuda de un intelectual (que, a diferencia del intelectual de “Terra em Trance”, 1967, sí llega a la acción). Ahora hay que aliarse al mito popular, utilizarlo y comprenderlo para que, allí donde había mito, el pueblo pueda advenir.

Si la identidad está en falta, porque el pueblo está en falta, será necesario que el autor mismo reconstruya toda la historia de su pueblo ausente. En el comienzo de “Antonio...” el “intelectual”, que es el maestro de escuela, cuenta a unos niños una historia del Brasil formulada desde el mismo, desde sus propias fantasías, desde sus propios mitos. La historia “verdadera” del pueblo es aquella que aparece entrelazada con su propio imaginario, donde no hay posibilidad de interrogarse, porque este límite falta desde el principio y ni siquiera cabe demandarlo, por las diferencias entre la realidad y la imaginación. En “Historia de Brasil” (1974) Rocha compone un monumental fresco de casi tres horas de duración (la versión original era de siete horas) donde se trabaja por acumulación de información, de iconografías, de leyendas, de documentos, etc. El propio Glauber decía que: “Toda la forma, cualquier elemento plástico —racional o espontáneo— me interesó y sirvió, fuese arquitectura o escultura, lenguaje poético o burocrático, como testigo o documento. Sin restricciones mentales en relación a sus creadores”. El resultado es la contemplación de la historia misma como un gran Mito (y esto acerca la película de Rocha al “Hitler, una película de Alemania”, de 1974, del genial director de cine moderno, Hans Jürgen Syberberg), EN el cual, y no DEBAJO del cual, reside, al menos en parte, la identidad cultural del pueblo latinoamericano.

Pero si esta identidad es fundamentalmente un producto imaginario, también será posible *imaginariamente* restituirle su lugar en la historia, el lugar que el capitalismo, dice Rocha, le ha negado al pueblo. Y nada mejor que el cine para convocar lo imaginario: en el final de “Claro” (1975) el pueblo, hecho cuerpo, masa, gracias al autor, avanza hasta ocupar todo el ancho de la pantalla, hasta ocupar todo el ancho de la historia. Si esta restitución imaginaria es posible, Antonio das Mortes no tiene ya por qué existir. En “A Idade da Terra” (1978/80) finalmente un cangaçeiro “conciente” mata a Antonio. Es que el pueblo puede ahora, gracias al cine, triunfar en la utopía.

El triunfo “real” del pueblo, la superación de la fragmentación y de la contradicción, quedan pendientes: la problemática de la identidad cultural latinoamericana queda pendiente. Pero si la superación de la fragmentación y la contradicción es posible gracias al cine, esto es así porque el cine mismo ha revelado los opuestos. Los cangaçeiros, los “Santones”, Antonio das Mortes, el pueblo, son traídos a la diégesis cinematográfica para atravesarlos, para oponerlos. Pero Rocha sabe también que para que esto tenga sentido será necesario poner al cine en “trance”. En “Tierra en trance” (1967) la Iglesia, los políticos, los intelectuales, serán “puestos en trance”, pero esta puesta en trance afecta no sólo a los personajes, sino también a la narración cinematográfica, a la cámara misma, al montaje. Esta es la respuesta de Rocha a la pregunta acerca de la constitución de un cine político latinoamericano.

Cine en Trance:

El cine neorrealista puso en “crisis” las estructuras narrativas del cine clásico. El cineasta “moderno” comprende que este proceso debe ser profundizado,

hasta producir una nueva estructura, una nueva concepción de la realidad, una nueva concepción de la verdad y del cine.

Para nosotros, habitantes de países subdesarrollados, EL cine clásico ha sido desde siempre el cine norteamericano. Ha colonizado el gusto de los espectadores predisponiéndolos para la aceptación de un ordenamiento particular del tiempo, del espacio, de la narración; para aceptar ciertos verosímiles, ciertos ritmos, cierto montaje. En palabras de Rocha: “conocemos mejor que cualquiera la estructura de comunicación del cine norteamericano, desde su técnica artística a su mecánica de distribución. Conocemos el “Star System”, las claves de las historias, los atractivos de los géneros y los trucos publicitarios, sabemos todo, casi todo.

Pero, porque la conocemos, ¿debemos aceptarla fascinados por su eficacia? Ha contribuido mucho a agravar nuestro subdesarrollo la actitud de algunos grupos de intelectuales que decidieron importar, sin lavado de cerebro en la Aduana, teorías del mundo desarrollado. El esquematismo teórico ha generado un subarte de la imitación. Era tal la preocupación por lo que habrían podido pensar de nosotros los desarrollados que nos hemos olvidado de pensar en nosotros mismos.”

La “puesta en trance” de la narrativa y las formas de producción clásicas dan por resultado una vuelta “a cero”, una deconstrucción de la historia del cine. Desde este “punto cero”, tan buscado por los cineastas y las corrientes modernas, sí es posible encarar la construcción de un cine político latinoamericano independiente, que no puede leerse de la misma manera en que se lee el cine ya instituido. Es que el mensaje más revolucionario, el texto más “subversivo”, perderá toda efectividad en la medida en que sea decodificado por el espectador de la misma manera en que decodificaría cualquier melodrama clásico. Así, la lucha contra la alienación social es entendida por Rocha como correlativa a la lucha contra la alienación cinematográfica: “Autores que combaten la alienación desde el punto de vista socio-político, realizan filmes que, en su mayoría, aparecen profundamente alienados desde el punto de vista formal y que están, en el fondo ligados a los preconceptos culturales colonialistas del cine norteamericano o europeo. Hice “Terra em Trance” sobre todo como cineasta, quise que fuera una ruptura lo más radical posible con ese tipo de influencias, con ese tipo de alienación cinematográfica que se siente en la crítica y muchos filmes (...) fue para mí la tentativa de conseguir en cine una expresión compleja, indefinida, pero propia y auténtica respecto a lo que podría ser un cine de América Latina.”

Seguir con el análisis de este aspecto de la estética rochiana complejiza muchísimo el armado de una línea de exposición medianamente comprensible. Es que lo más particular del cine de Rocha es aquello que tiene de intransmisible con la palabra. Es un cine hecho de imágenes potentes, de un montaje complejo, por momentos exasperante, ¿cómo comentar la luz ennegrecidamente blanca de “Dios y el Diablo...”? ¿Cómo describir la apariencia de los hombre que apuntan a la cámara en “Cabezas Cortadas” (1970), o los travellings alocados de “Tierra en Trance”? Si siempre, en el cine, la imagen por sí sola posee un plus de significación inaprensible por la palabra, en el cine de rocha esta cuestión tiene su perfil más dramático.

Si hemos podido seguir el razonamiento de Glauber con respecto al pueblo en sus distintas películas (hasta “La Edad de la Tierra”) es porque, pese a la desintegración de la narración clásica, algo de la estructura del relato se conservaba, es decir, algo se contaba, aunque fuese en un lenguaje hermético. Pero en “La Edad de la Tierra” el abrochamiento de la temática del pueblo parte más de la intuición del comentarista que del relato en sí. Es que este relato falta ya, no sólo se ha decompuesto la narración, también ha desaparecido el relato. Construido a base de reportaje y secuencias inconexas (como la de la muerte de Antonio) “La Edad...” es un filme que no sólo desintegra la noción de género, de relato, de narración y de montaje sino que también ataca la noción básica de cuadro cinematográfico. En esta película, en ciertas secuencias, por ejemplo, los actores están extrañamente iluminados desde abajo hacia arriba por grandes espejos móviles que reflejan la luz del sol. Mientras los *backgrounds* están iluminados por una luz cenital fija, la luz —que recuerda a la luz indescriptible creada por Waldemar Lima para “Dios y el Diablo...” — que reciben los personajes es móvil. Se produce entonces un contraste fuertemente antiperspectivista, que crea un nuevo sentido de la composición

del cuadro cinematográfico. En el cine clásico, la composición de tono perspectivista (véase “El Ciudadano”) acompaña la idea de un espacio cerrado, acotado, dentro de cuyos límites todo representable debía caber. Es un espacio que se puede pensar como unidad, como acotado euclidianamente. El espacio del cine moderno, y sobre todo el del cine de Rocha, es un espacio que transgrede los límites del cuadro, que rompe la unidad de la perspectiva. Como señala Jean-Claude Bernadet, “Este espacio en perspectiva hoy no nos representa más (...) las artes plásticas, desde el siglo XXI, emprendieron la tarea de destruirlo y construir otros. En ese punto, el cine nunca consiguió acompañar ni a las artes plásticas, ni al teatro”. El espacio de “La Edad...” es un espacio en el que no se distingue claramente el adentro y el afuera, los límites han sido trasvasados, el espacio real es equiparado al espacio imaginario, es en definitiva, un espacio que sólo es pensable en términos topológicos.

Si Rocha atacó toda su vida a los mitos presentes en lo popular y en lo institucional, concluye su obra atacando también al mito presente en el filme. Así, la lucha por la identidad y contra el mito, se resuelve en el seno de uno de los grandes productores de mitologías de nuestro siglo: el Cine.

Superación del Olvido:

Un año después de estrenar “La Edad...” Rocha muere, de cáncer a la edad de cuarenta y dos años. Esa búsqueda desesperada y apasionada de la identidad cultural brasilera y latinoamericana que lo preocupó toda su vida quedó, como su obra, acaso inconclusa. O tal vez mejor habría que decir que quedó como un camino abierto, como una significación múltiple, que se resiste a reducirse, como sus películas, a una unidad de significación.

La muerte misma para él no es más que una construcción, acaso un mito más, “la muerte es una estructuración determinada por un código fatalista quizás de orígenes sexuales”, escribió. La muerte está presente, burlona y subrepticamente, en “La Edad...”, es esa muerte que su cine se encarga de negar.

Filmografía de Glauber Rocha

- Patio. Cortometraje. 1957-59.
- Cruz na Praca. Inacabado. 1959.
- Barravento. 1960-61.
- Dios y el diablo en la tierra del sol. 1963.
- Amazonas, Amazonas. Cortometraje. 1965.
- Maranhão 66. Cortometraje. 1965.
- Tierra en Trance. 1966-67.
- Cáncer. 1968.
- Antonio das Mortes (O dragão de maldade contra o Santo Guerreiro). 1968.
- Der leone have sept cabeças. 1969.
- Cabezas Cortadas. 1970.
- Definicao. Documental inconcluso. 1971.
- Leticia e Mossa no Marrocos. Super-8. 1971.
- Super paloma. Super-8. 1972.
- Historia del Brasil. 1972-74.
- Viaje con Juliet Berto. Super-8. 1974.
- Claro. 1975.
- Velorio del pintor Di Cavalcanti. Cortometraje. 1976.
- Jorge Amado no cinema. Mediometrage. 1977.
- La edad de la tierra. 1977-80.

Fue co-guionista, junto a León Hirszman, del film *garota de Ipanema*. Participa como actor en *Vent d'est*, de Jean Luc Godard y en *O rei dos milagres*, de Joel Barcelos y Gianni Barceloni. Produjo varias películas y escribía artículos en periódicos y revistas brasileñas.

→ Ricardo Parodi es Teórico de Cine, lic. en Psicología y profesor de la Universidad de Buenos Aires. Colabora en varias publicaciones.

LA ESTETICA DEL HAMBRE

Glauber Rocha

LA ESTETICA DEL HAMBRE

Dejando de lado la introducción informativa que se transforma en la característica general de las discusiones con respecto a América Latina, prefiero situar las reacciones entre nuestra cultura y la cultura civilizada en términos menos reducidos que aquellos que, también, caracterizan el análisis del observador europeo. Así, mientras América Latina lamenta sus miserias generales, el interlocutor extranjero cultiva el gusto de esta miseria, no como síntoma trágico, sino solamente como dato formal en su campo de interés. Ni el latino comunica su verdadera miseria al hombre civilizado ni el hombre civilizado comprende verdaderamente la miseria del latino.

He aquí—fundamentalmente—la situación de las Artes en Brasil frente al mundo: hasta hoy, solamente mentiras elaboradas de verdad (los exotismos formales que vulgarizan problemas sociales) consiguieron comunicarse en términos cuantitativos, provocando una serie de equívocos que no terminan en los límites del Arte, sino que contaminan sobretodo el terreno general de lo político. Al observador europeo los procesos de la creación artística del mundo subdesarrollado sólo interesan en la medida en que satisfagan su nostalgia del primitivismo; y este primitivismo se presenta híbrido, disfrazado sobre tardías herencias del mundo civilizado, mal comprendida porque fueron impuestas por los condicionamientos colonialistas.

América Latina permanece colonia y lo que diferencia el colonialismo de ayer del actual es solamente la forma más perfecta del colonizador; y además de los colonizadores, las formas sutiles de aquellos que también, sobre nosotros, arman futuros golpes.

El problema internacional de América Latina es todavía un caso de cambio de colonizadores, siendo que una liberación posible estará todavía por mucho tiempo en función de una nueva dependencia.

Este condicionamiento económico y político nos llevó al raquitismo filosófico y a la impotencia, que, a veces inconsciente, a veces no, producen en el primer caso la esterilidad y en segundo la histeria.

La esterilidad: aquellas obras encontradas en gran cantidad en nuestro arte, donde el autor se castra en ejercicios formales que, todavía, no alcanzan la plena posesión de sus formas, el sueño frustrado de la universalización: artistas que no despertaron del ideal estético adolescente. Así vemos centenares de cuadros en las galerías, empolvados y olvidados; libros de cuentos y poemas; piezas teatrales, films (que sobre todo en São Paulo, provocaron inclusive quiebras)...

El mundo oficial encargado de las artes generó exposiciones carnavalescas en varios festivales y bienales, conferencias fabricadas, fórmulas fáciles de éxito, cocktails en varias partes del mundo, además de algunos monstruos oficiales de la cultura, académicos de Letras y Artes, jurados de pintura y delegaciones culturales por el exterior.

Monstruosidades universitarias: las famosas revistas literarias, los concursos, los títulos.

La histeria: un capítulo más complejo. La indignación social provoca discursos impetuosos. El primer síntoma es el anarquismo que marca la poesía joven hasta hoy (y la pintura). El segundo es una reducción política del arte que hace mala política por exceso de sectarismo. El tercero y más eficaz, es la búsqueda de una sistematización para el arte popular. Pero el equívoco de todo eso es que nuestro posible equilibrio no resulta de un cuerpo orgánico, sino de un titánico y autodevastador esfuerzo en el sentido de superar la impotencia; y en el resultado de esta operación de fórceps, nosotros nos vemos frustrados, sólo en los límites inferiores del colonizador; y si él nos comprende, entonces, no es por la lucidez de nuestro diálogo sino por el humanitarismo que nuestra información le inspira.

Una vez más el paternalismo es el método de comprensión para un lenguaje de lágrimas o de mudo sufrimiento. El hambre latina, por eso, no es solamente un síntoma alarmante: es el nervio de su propia sociedad. Ahí reside la trágica originalidad del Cine nuevo delante del cine mundial: nuestra originalidad es nuestro hambre y nuestra mayor miseria es que este hambre, siendo sentido, no es comprendido.

De Amanda hasta Vidas Secas, el Cine Nuevo narró, describió, poetizó, discursó, analizó. Excitó los temas del hambre: personajes comiendo tierra, personajes comiendo raíces, personajes robando para comer, personajes matando para comer, personajes huyendo para comer, personajes sucios, feos, descarnados, viviendo en casas sucias, feas, oscuras: fue esta galería de hambrientos que identificó el Cine Nuevo con el miserabilismo tan condenado por el Gobierno, por la crítica al servicio de los intereses antinacionales, por los productores y por el público—este último no soportando las imágenes de la propia miseria.

Este miserabilismo del Cine Nuevo se opone a la tendencia del digestivo, preconizada por el mayor crítico de la Guanabara, Carlos Lacerda: films de gente rica, en casa bonitas, en automóviles de lujo, films alegres, cómicos, rápidos, sin mensajes, de objetivos



puramente industriales. Estos son los films que se oponen al hambre, como si, en la estufa y en los departamentos de lujo, los cineastas pudiesen esconder la miseria moral de una burguesía indefinida y frágil, o si los propios materiales técnicos y escenográficos pudiesen esconder el hambre que está enraizado en la propia incivilización.

Como si, sobre todo, con este aparato de paisajes tropicales, pudiera ser disfrazada la indigencia mental de los cineastas que hacen este tipo de films. Lo que hizo del Cine Nuevo un fenómeno de importancia internacional fue justamente su alto nivel de compromiso con la verdad: fue su propio miserabilismo que, antes escrito por la literatura de los años 30, fue ahora fotografiado por el cine de los años 60; y si antes era escrito como denuncia social, hoy pasó a ser discutido como problema político.

Las propias etapas del miserabilismo en nuestro cine son internamente evolutivas. Así, como observa Gustavo Dahl, van desde el fenomenológico (**Porto das Caixas**), al social (**Vidas Secas**), al político (**Deus e o Diabo**), al poético (**Canga Zumba**), al demagógico (**Cinco vezes Favela**), al experimental (**Sol sobre a lama**), al documental (**Garrincha, Alegria do Povo**), a la comedia (**Os mendigos**), experiencias en varios sentidos, frustradas unas, realizadas otras, pero todas componiendo, al final de tres años, una cuadro histórico que, no por casualidad, va a caracterizar el período Jânio-Jango: el período de las grandes crisis de conciencia y de rebeldía, de agitación y revolución que culminó en el Golpe de Abril. Y fue a partir de Abril que la tesis del cine digestivo ganó peso en Brasil, amenazando, sistemáticamente, al Cine Nuevo.

Nosotros comprendemos este hambre que el europeo y el brasileño en su mayoría no entiende. Para los europeos es un extraño surrealismo tropical. Para los brasileños es una vergüenza nacional. El no come pero tiene vergüenza de decir eso; y sobre todo, no sabe de dónde viene este hambre.

Sabemos, nosotros que hicimos estos films feos y tristes, estos films gritados y desesperados donde no siempre la razón habla más alto—que el hambre no será curada por los planeamientos de gabinetes y que los remiendos del tecnicolor no esconden, sino agravan sus tumores. Así, solamente una cultura de hambre, manando sus propias estructuras, puede superarse cualitativamente; y la más noble manifestación cultural del hambre es la violencia.

El acto de mendigar, tradición que se implantó con la redentora piedad colonialista, ha sido una de las causas de la mistificación política y de la ufana mentira cultural: los relatos oficiales del hambre piden dinero a los países colonialistas con la intención de construir escuelas sin crear profesores, de construir casas sin dar trabajo, de enseñar el oficio sin enseñar el analfabeto. La diplomacia pide, los economistas piden, la política pide: el Cine Nuevo, en el campo internacional, nada pidió: se impuso la violencia de sus imágenes y sonidos en veintidós festivales internacionales.

Para el Cine Nuevo el comportamiento exacto de un hambriento es la violencia, y la violencia de un hambriento no es primitivismo; ¿Fabiano es primitivo?; ¿Antão es primitivo?; ¿Corisco es primitivo?; ¿La mujer de **Porto das Caixas** es primitiva?

El Cine Nuevo: una estética de la violencia antes de ser primitiva y revolucionaria, he ahí el punto inicial para que el colonizador comprenda la existencia del colonizado: solamente conscientizando su única posibilidad, la violencia, el colonizador puede comprender, por el horror, la fuerza de la cultura que él explota. Mientras no levanta las armas el colonizado es un esclavo: fue necesario un primer policía muerto para que le francés viera un argelino.

De una moral: esa violencia, con todo, no está incorporada al odio, como también no diríamos que está ligada al viejo humanismo colonizador. El amor que ésta violencia encierra es tan brutal como la propia violencia porque no es un amor de complacencia o de contemplación, sino un amor de acción y transformación.

El Cine Nuevo, por eso, no hizo melodramas, las mujeres del Cine Nuevo siempre fueron seres en busca de una salida posible para el amor, dada la imposibilidad de amar con hambre, la mujer prototipo, la de **Porto das Caixas**, mata al marido; la Dandara de **Ganga Zumba** huye de la guerra para un amor romántico; Sinhá Vitoria sueña con nuevos tiempos para los hijos; Rosa va al crimen para salvar a Manuel y amarlo en otras circunstancias; la muchacha del sacerdote necesita romper el hábito para ganar un nuevo hombre; la

mujer de **O Desafío** rompe con el amante porque prefiere quedarse fiel a su mundo burgués; la mujer en **São Paulo S.A.** quiere la seguridad del amor pequeño burgués y para eso intentará reducir la vida del marido a un sistema mediocre.

Ya pasó el tiempo en que el Cine Nuevo necesitaba explicarse para existir, el Cine Nuevo necesita procesarse para que se explique, en la medida en que nuestra realidad sea más discernible a la luz de los pensamientos que no estén debilitados o delirantes por el hambre. El Cine Nuevo no puede desarrollarse efectivamente mientras permanezca al margen del proceso económico y cultural del continente latinoamericano; además, porque el Cine Nuevo es un fenómeno de los pueblos colonizados y no una entidad privilegiada de Brasil. Donde haya un cineasta dispuesto a filmar la verdad y a enfrentar los padrones hipócritas y policialescos de la censura; ahí habrá un germen vivo del Cine Nuevo. Donde haya un cineasta dispuesto a enfrentar el comercialismo, la explotación, la pornografía, el tecnicismo ahí habrá un germen del Cine Nuevo, donde haya un cineasta de cualquier edad, de cualquier procedencia, pronto a poner su cine y su profesión a servicio de las causas importantes de su tiempo, ahí habrá un germen del Cine Nuevo. La definición es ésta y por ésta definición el Cine Nuevo se margina de la industria, porque el compromiso del Cine Industrial es con la mentira y con la explotación. La integración económica e industrial del Cine Nuevo depende de la libertad de América Latina. Para esta libertad, el Cine Nuevo se empeña en su propio nombre, de sus más próximos y dispersos integrantes, de los más burros a los más talentosos, de los más débiles a los más fuertes. Es una cuestión de moral que se reflejará en los films en el tiempo de filmar un hombre o una casa, en el detalle que observa, en la Filosofía: *no es un film, sino un conjunto de films en evolución que dará, por fin, al público, la consciencia de su propia existencia.*

No tenemos por eso mayores puntos de contacto con el cine mundial. El Cine Nuevo es un proyecto que se realiza en la política del hambre, y sufre, por eso mismo, todas las debilidades consecuentes de su existencia.

Nota:

Tesis presentada durante las discusiones en torno del Cine Nuevo, en ocasión de la retrospectiva realizada en la Reseña del Cine Latinoamericano, en Génova, enero de 1965.

LA ESTETICA DEL SUEÑO

El peor enemigo del arte revolucionario es su mediocridad. Delante de la evolución sutil de los conceptos reformistas de la ideología revolucionaria imperialista, el artista debe ofrecer respuestas revolucionarias capaces de no aceptar, en ninguna hipótesis, las evasivas propuestas. Y, lo que es más difícil, exige una precisa identificación de lo que *es arte revolucionario* útil al activismo político, de lo que es arte revolucionario lanzado a la apertura de nuevas discusiones, de lo que es arte revolucionario por la izquierda e instrumentado por la derecha.

En el primer caso yo cito, como hombre de cine, el film de Fernando Ezequiel Solanas, argentino, **La Hora de Los Hornos**. Es un típico panfleto de informaciones, agitación y polémica, utilizado actualmente en varias partes del mundo por activistas políticos.

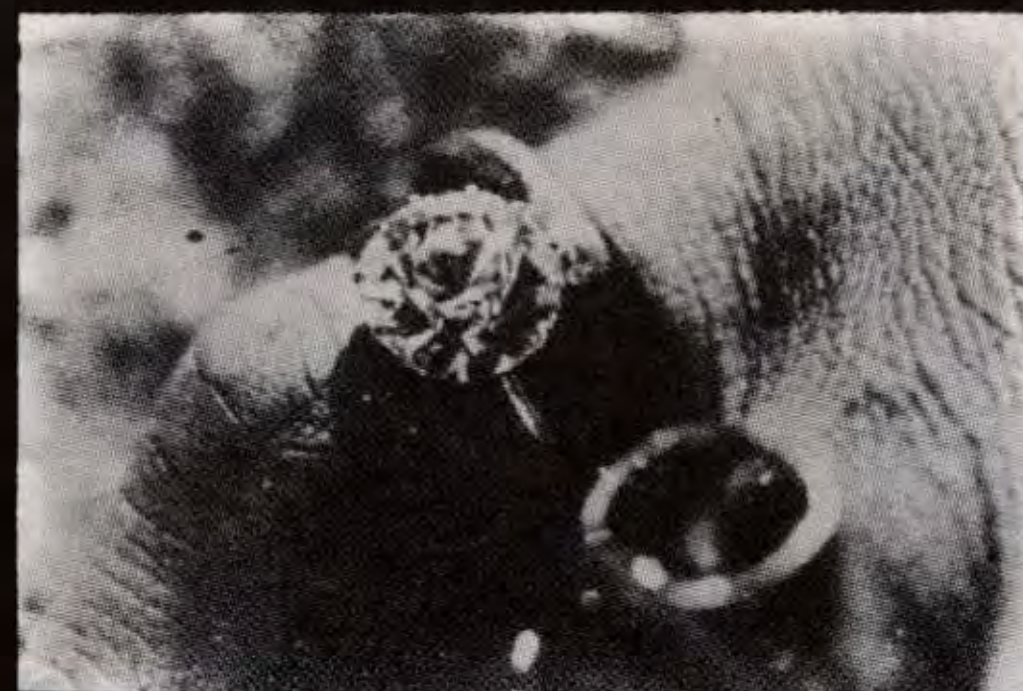
En el segundo caso tengo algunos films del Cine Nuevo brasileño entre los cuales mis propios films.

Y por último la obra de Jorge Luis Borges.

Esta clasificación revela las contradicciones de un arte expresando su propio caso contemporáneo. Una obra de *arte revolucionario* debería no sólo actuar de modo inmediatamente político como también promover la especulación filosófica, creando una estética del eterno movimiento humano rumbo a su integración cósmica. La existencia discontinua de este *arte revolucionario* en el Tercer Mundo se debe fundamentalmente a las represiones del racionalismo.

La ruptura con los racionalismos colonizadores es la única salida.

Las vanguardias del pensamiento no pueden dedicarse más a la tarea inútil de responder a la razón opresiva con la razón revolucionaria. La revolución es la antirazón



que comunica las tensiones y rebeliones del más irracional de todos los fenómenos que es la pobreza. Ninguna estadística puede informar la dimensión de la pobreza.

La pobreza es la carga autodestructiva máxima de cada hombre y repercute psíquicamente de tal forma que este pobre se convierte en un animal de dos cabezas: una es fatalista y sumisa, la razón que lo explota como esclavo. La otra, en la medida en que el pobre no puede explicar el absurdo de su propia pobreza, es naturalmente mística. La razón dominante califica el misticismo de irracio-

nalismo y lo reprime a balazos. Para ella todo lo que es irracional debe ser destruido, sea la mística religiosa, sea la mística política.

La revolución: como posesión del hombre que lanza su vida rumbo a una idea, es el más alto ánimo del misticismo. Las revoluciones fracasan cuando esta posesión no es total, cuando el hombre rebelde no se libera completamente de la razón represiva, cuando los dignos de la lucha no se producen a un nivel de emoción estimulante y reveladora, cuando, todavía accionado por la razón burguesa, método e ideología se confunden a tal punto que paralizan las transacciones de la lucha. En la medida en que la desrazón planea las revoluciones, la razón planea la represión.

Las revoluciones se hacen en la imprevisibilidad de la práctica histórica que es la cábala del encuentro de las fuerzas irracionales de las masas pobres.

La toma política del poder no implica el éxito revolucionario.

Hay que tocar, por la comunión, el punto vital de la pobreza que es su misticismo. Este misticismo es el único lenguaje que trasciende al esquema nacional de opresión. La revolución es una magia porque es el imprevisto dentro de la razón dominante. A lo máximo debe ser una imposibilidad de comprensión por la razón dominante de tal forma que ella misma se niegue y se devore antes de su imposibilidad de comprender.

El irracionalismo liberador es el arma más fuerte del revolucionario. *Y la liberación, misma en los encuentros de la violencia provocada por el sistema, significa siempre negar la violencia en nombre de una comunidad fundada por el sentido del amor ilimitado entre los hombres.* Este amor nada tiene que ver con el humanismo tradicional, símbolo de la buena consciencia dominante.

Las raíces indias y negras del pueblo latinoamericano deben ser comprendidas como única fuerza desarrollada de este continente. Nuestras clases media y burguesa son caricaturas decadentes de las sociedades colonizadoras.

La cultura popular no es lo que se llama técnicamente de folklore, sino el lenguaje popular de la permanente rebelión histórica.

El encuentro de los revolucionarios desligados de la razón burguesa con las estructuras más significativas de esta cultura popular será la primera configuración de un nuevo signo revolucionario.

El sueño es el único derecho que no se puede prohibir. La "Estética del Hambre" era la medida de mi comprensión nacional de la pobreza en 1965.

Hoy me niego a hablar de cualquier estética. La plena vivencia no puede sujetarse a conceptos filosóficos. El arte revolucionario debe ser una magia capaz de embrujar al hombre a tal punto que él no soporte más vivir en esta realidad absurda.

Borges, superando esta realidad, escribió las más liberadoras irrealidades de nuestro tiempo.

Su Estética es la del Sueño. Para mí es una iluminación espiritual que contribuye a dilatar mi sensibilidad afro-india en la dirección de los mitos originales de mi raza. Esta raza, pobre y aparentemente sin destino, elabora en la mística su momento de libertad.

Los dioses afro-indios negaron la mística colonizadora del catolicismo que es brujería de la represión y de la redención de los ricos.

No justifico ni explico mi sueño, porque él nace de una intimidad cada vez mayor con el tema de mis films, sentido natural de mi vida.



Columbia University - New York. Enero, 1971.

LA ESTETICA DEL SUEÑO

Glauber Rocha



Sócrates no ha escrito nada y Platón lo escribió todo. En la ambivalencia semántica de un miserable objeto directo se muestra plenamente, en toda su desnudez, la conocida cuestión socrática: ¿qué y a quién escribió Platón? Esta es la cuestión de Sócrates. Toda. Al menos la de sus seguidores. Porque es cierto que algunos otros, entre ellos Antístenes y Jenofonte, también escribieron a Sócrates, pero la fortuna y la historia sólo han querido que de ellos hablara el Sócrates de Platón o, para decirlo mejor, el Platón de Sócrates. Los otros callan. Al menos, para nosotros. La cuestión socrática, hay que decirlo una vez más, es la cuestión de Sócrates y Platón. O de Sócrates o Platón. Porque hay que disociar a Sócrates de Platón. Créase o no, este es uno de esos extraños lugares en el que han coincidido filósofos, historiadores y filólogos. Hay que distinguir a Sócrates de Platón. Todos los historiadores y filólogos lo han hecho. Aun quienes negaron la existencia de Sócrates, como es obvio: no se entenderá bien cómo, pero para ello antes tuvieron que disociarlo. Los filósofos, por lo menos desde Aristóteles, también separaron a Sócrates de Platón. Nietzsche, tal vez, es aquí, una vez más, una de las pocas excepciones. Pero todos los filósofos, igualmente, han querido hablar a solas con Sócrates. Directamente. Sin Platón en el medio. Y no han podido. Por suerte, Sócrates no habla con ellos. ¿Con quién habla Sócrates? Para saberlo se ha leído a Platón, a sus diálogos primeros. Esta es, otra vez, la cuestión. Los filólogos también llaman a estos diálogos primeros, de juventud, tempranos o simplemente socráticos, como para que se vea que la cuestión no es fácil de resolver. Es verdad, así planteada no lo es. Los doxógrafos afirman que Platón, antes de los diálogos, había escrito tragedias que después quemó: el porqué no está muy claro. Algunos aducen que no había dado en ellas un papel suficientemente relevante a Sócrates y que, por eso, entonces escribió los diálogos socráticos. El lugar que ocupa Sócrates en estos diálogos primeros abona esta hipótesis. Otros se apoyan en lo que dice Sócrates a Aristófanes, entre otros, hacia el final del **Banquete**: "es propio del mismo hombre hacer comedia y tragedia y quien con arte hace tragedia, también hace comedia" (223d). No poder poner a Sócrates entre las nubes fue el fin de las tragedias de Platón. Y el comienzo de otras, los diálogos. De paso, algún día habrá que tomar en serio a Aristófanes. Ninguno, entre quienes escribieron a Sócrates, lo vio tanto y tan de cerca. Aunque no haya sido su discípulo y no haya escrito tragedias. La queja del Platón de Sócrates en la **Apología** (19c) así lo requiere. Los diálogos socráticos llevan el nombre de aquel que se atreve a hablar con Sócrates: Eutifrón, un sacerdote; Laques, un militar; Ion, un poeta; Protágoras, un maestro; Lisis y Cármenes, dos jóvenes; Trasímaco, un político; Critón, un amigo; en la **Apología**, los jueces. Podemos agregar a esta lista el diálogo inédito que aquí estamos presentando por primera vez en versión castellana: Diegón, un atleta. Llamarlos por su nombre es la ofrenda de Platón a los caídos, personajes que empiezan en el entusiasmo y terminan en la confusión, que siempre empiezan por saber y terminan por no saber. La tradición temprana, como siempre, interpretó otra cosa. Añadió a estos nombres un subtítulo que pretendía indicar el tema principal de los diálogos. Nada más errado de creer que Sócrates o el otro hablan de eso. El otro no sabe, Sócrates no habla.

Ya Platón lo decía en el título. Sócrates no habla. En todo caso, pide la palabra. Pero no para hablar. Pide la palabra del otro. La del supuesto saber. El desconcierto y la ausencia de ese saber son la respuesta que cierra cada diálogo. Tomemos como ejemplo, el **Eutifrón**. Sócrates se encuentra con Eutifrón, experto en cuestiones religiosas, y lo entusiasma para que sea su maestro y le enseñe qué es lo sagrado. Basta que Eutifrón acepte la propuesta para que cada intento suyo de definir lo sagrado sea refutado y llevado al ridículo por Sócrates. El diálogo termina cuando Eutifrón, confundido y abatido, se va a las disparadas. Disparando. Corriendo. De lo sagrado sólo ha dicho lo que no es. El esquema seducción, interrogación, refutación, confusión, huida es la huella más pisada de todos estos diálogos.

La culpa de todo la tienen los jueces. Quiero decir, los que condenaron a Sócrates; al fin, condenaron también a tantos siglos a hablar de esa muerte: porque vamos a decirlo de una vez, quienes hablan con Sócrates, hablan de su muerte, no de otra cosa; otra vez la ambivalencia, ahora de un pronombre posesivo: ¿de qué muerte hablan con Sócrates? Pero eso ahora no importa. Sócrates mismo, también hay que decirlo, si de algo habla, habla de su muerte. Basta ver la **Apología** y el **Critón**. Como descargo de los jueces, en todo caso, puede decirse que no tomaron muy en serio la condena. Además, no era muy difícil de evitar. Fue Sócrates el que se la tomó en serio. Quiso morir. Y se mató. También esta es la cuestión de Sócrates.

Hijo de escultor y partera. Feo. Vigoroso. Asceta. Juicioso. Grotesco. Melancólico. Calculador. Excéntrico. Enigmático. Cínico. Testarudo. Pero sobre todo, feo, muy feo. Así es Sócrates. Antinómico. Burlón y mordaz, se burlaron de él todos los cómicos; cínico e irónico, murió de la más cínica ironía; profesional de la filosofía, el primero, cae bajo sus paradojas: desprecia la política y muere político; enseña a no escribir y está escrito como actor principal de todos los diálogos. Así es Sócrates. Instaure la palabra y no habla. Posee la palabra y calla. Sabe y no sabe. Pide la verdad y miente. Desprecia el poder y exhorta a saber para poder. Lee y no escribe. Es feo y procura belleza. Elige lo no elegible. Elige la muerte. Así es Sócrates.

Pero vamos ya al propósito central de esta nota. En el otoño europeo de 1960, se encontraron en la ciudad de Derveni (hoy ex Yugoslavia) restos de un papiro que contenía textos de los siglos V y IV a.C.. Ante el estado calamitoso en que se encontró el material, fueron necesarios más de treinta años de intenso trabajo para que los profesores Anastopoulos y Manipoulos de la Universidad griega de Tesalónica, recién pudieran editar, hacia fines del 92, una parte del mismo, que contiene algunos fragmentos de Heráclito y de sofistas y una parte importante de un diálogo hasta hoy desconocido de Platón, el **Δειγών**.

El **Δειγών** presenta una de las típicas conversaciones socráticas de los diálogos de juventud. Razones de estilo y de contenido hacen que los platonistas no duden en situarlo después de la **Apología** y el **Critón** y antes del **Fedón** y el **Crátilo**. Su fecha de composición está alrededor del 387, muy cerca del **Eutifrón** y **República I** (o **Trasímaco**). Las referencias en el texto al renombre de Polidamas de Tesalia y de **Δειγών** de Fioritos, el destacado desempeño que ambos habrían tenido en la Olimpiada del 424 a.C. (cf. Diógenes Laercio, XIII, 14) y el deceso de Polidamas atestiguado por el Suda en el 406 a.C., permiten situar la conversación que narra el **Δειγών** entre el 420 y el 410 a.C.. En cuanto a su género, el **Δειγών** es al igual que el **Protágoras**, **Lisis** y **República I** un relato narrado en primera persona por Sócrates. En el **Δειγών** aparece la típica preocupación socrática por la búsqueda de la verdad, aquí bajo la forma de la indagación acerca de la **ousía** (que hemos traducido, no sin dudar, por esencia) de las competencias atléticas. La relación cuerpo-alma, la concepción socrática de la **areté** (virtud o excelencia) y la relación deporte-política son algunos de los tópicos sobre los que el **Δειγών** está llamado a echar alguna luz. Lo que sigue es la traducción directa del texto griego según la citada edición de Anastopoulos y Manipoulos (Universidad de Tesalónica, 1992). Hemos limitado las notas aclaratorias o eruditas al máximo posible y hemos procurado conservar la belleza del lenguaje y estilo del texto original. El lector juzgara en qué medida ello ha sido logrado.

→ Walter Kohan es profesor de filosofía en la Universidad de Buenos Aires.

EL HALLAZGO DE UN DIÁLOGO DESCONOCIDO DE PLATÓN

LOS GRIEGOS AMABAN EL DEPORTE, Y LOS FILÓSOFOS ADORABAN A LOS ATLETAS. ESTE INÉDITO DE PLATÓN REÚNE A SÓCRATES Y SUS DISCÍPULOS, ENTRE ELLOS EL NUNCA MENCIONADO ΔΙΕΓΩΝ.

PLATÓN - ΔΙΕΓΩΝ

Cuando volvíamos con Glaucón¹ de ofrecer una plegaria a la diosa² en el Pireo³ nos interceptaron Polemarco⁴, Adimanto y algunos otros. Entonces Polemarco dijo: —Conjeturo, Sócrates, que os dirigís hacia la **pólis**⁵.

—Pues no has conjeturado mal —contesté. —Y bien, ¿realmente no sabéis que, al caer la tarde, se jugará a la pelota en honor de la diosa?

—¿A la pelota? —exclamé. ¿Se trata de esa competencia gimnástica más propia de bárbaros que de helenos en la que dos grupos de varones se enfrentan, según dicen, corriendo tras una esfera de trapos?

—Así es, Sócrates —contestó Polemarco—. Y después celebrarán un festival nocturno digno de verse. Quedaos, pues, con nosotros y dejad de lado cualquier otra cosa.

—Bien podríamos quedarnos, dijo Glaucón.

—Si eso piensas, lo haremos, dije yo.

Fuimos entonces a casa de Polemarco. Había allí un grupo de extranjeros, atletas a juzgar por lo robusto de sus cuerpos: junto a ellos estaban Fedro⁶ y Polo⁷; éste al verme entrar me saludó de este modo:

—¡Oh, noble Sócrates!, has llegado en un momento muy oportuno. En efecto, hay aquí un grupo de atletas extranjeros, de regiones muy lejanas de la Hélade, quienes predicán —con no poca presunción de su parte— que batirán hasta humillar a los mejores atletas atenienses. Y no parece trivial lo que pregonan, Sócrates, por las terribles consecuencias que ello ocasionaría a nuestra **pólis**.

—¡Oh, Bienaventurado Polo! Hablas admirablemente, pero creo no entender el pleno sentido de tus palabras; pues no dudo de que estos jóvenes puedan vencer y humillar en el juego a nuestros atletas, mas no veo tan claramente como tú qué consecuencias tendría ello para nuestra bienamada **pólis**. Si lo explicas con mayor precisión, quizá lo comprenda.

—Claro que sí, Sócrates —respondió Polo. Y agregó:

—¿Acaso no percibes las secuelas de una derrota ante estos extranjeros? Sabrían en toda la Hélade que atletas de ignotas regiones aplastaron a los más nobles y educados de nuestra **pólis**. Entonces, muchos extranjeros se envalentonarán y aprovecharán esta situación para cuestionar nuestro liderazgo. Y creo que no será fácil acallar esas voces.

—¡Por Zeus! —irrumpió Fedro—. Todos nosotros estamos poseídos por un temor no humano de que sucedan tales cosas.

Glaucón y los otros vivaban a Fedro y me instaban a dialogar con él. Durante un rato me negué a aceptar pues creía que su estado de ánimo no era propicio para filosofar, mas al ver que los demás no me dejarían partir sin antes haber dialogado con él, decidí quedarme, aunque advertí a Fedro:

—Dialogaremos, pero ten esto bien presente: no estamos aquí ni para que tú, yo o algún otro se luzca, ni para obtener remedio alguno a vuestra inquietud, sino que nuestra meta al conversar es siempre alcanzar la verdad.⁸ Así, pues, olvida tus temores y dispón todas tus fuerzas para enfrentar juntos este adversario. Creo, por mi parte, que entender adecuadamente estas cuestiones que os preocupan requiere determinar, cuanto antes y con la mayor precisión, qué es el deporte, pues tras ello se aclararán las posibles consecuencias de un encuentro deportivo. Y confío realizar con tu ayuda esta ardua tarea. Así que, vamos, pues, noble y bello Fedro, dime qué es el deporte.⁹

—¿Te refieres a ese arte pugilístico que practica Polidamas de Tesalia, a aquel arte del balón de trapos en el que sobresale el aquí presente Διέγων de Fioritos, o a cuál otro?

—No me refiero, querido Fedro, a ninguno en particular, sino a todos en general, a esa única esencia¹⁰ que todas esas actividades comparten y nos permite llamarlas “deporte” y no poesía, ni retórica, ni filosofía ni ningún otro nombre de las otras disciplinas humanas. No por un deporte o un deportista te estoy preguntando, sino por aquella única nota de la que participan todos los deportes —y, por tanto, todos los deportistas— y en virtud de la cual son así llamados. ¿Comprendes, ahora, Fedro, lo que te pregunto?

—Alcanzo a comprender, mas no es fácil responder lo que me preguntas; sin embargo, trataré de hacerlo. Pues bien, aquí tienes mi respuesta, Sócrates: el deporte es esa actividad por la cual dos hombres o dos grupos de hombres se adiestran para enfrentarse y determinar quién de ellos es mejor.

—¡Oh, noble Fedro! Tal como quería que respondieras, así lo has hecho. Lo que aún no sé es si es verdad lo que afirmas. No me refiero a si lo que dices permite distinguir con claridad el deporte de cosas tales como la retórica o la guerra, pues eso lo veremos en otra oportunidad;¹¹ antes bien, discutiremos ahora, si te parece, si es verdad o no lo que dices.

—No espero otra cosa de aquí en más, Sócrates.

—Pues bien. Respóndeme, entonces, lo siguiente. ¿Reconoces que Polidamas, Διέγων y los otros deportistas tienen algo compuesto de huesos, músculos y vísceras, a lo cual denominamos cuerpo, y otra parte que no vemos sino que es inteligible, a la que llamamos alma?

—Por cierto que sí, Sócrates, aunque no veo qué relación guarda ello con la presente discusión.

—Ya lo verás, querido Fedro; pero antes respóndeme algunas otras preguntas. Estas dos partes, me refiero al cuerpo y al alma, ¿son semejantes o desemejantes entre sí?

—Sin duda que lo más desemejante de todas las cosas, replicó.

—Has respondido muy bien, Fedro. Ahora dime, qué te parece lo siguiente: Polidamas, cuando golpea a un adversario, o Διέγων, al empujar la pelota, o cualquier otro atleta, en cuanto atleta, ¿se valen del cuerpo o bien del alma?

—Es evidente que del cuerpo, Sócrates.

—¿Y no es así porque se valen de sus brazos, manos, pies y otras cosas tales, que son partes del cuerpo, pero no del alma?

—Esa pregunta ni merece respuesta, Sócrates.

—Has comprendido muy bien, Fedro. Dime ahora si acaso ésta la merece: la bondad, la valentía, la prudencia y todas las otras virtudes, ¿son virtudes del cuerpo o del alma?

—Del alma, replicó al instante.

—¿Y no se es mejor por poseer en grado sumo tales virtudes?¹²

—Por cierto que sí, Sócrates.

—Sea, Fedro. Pero, ¿acaso es posible que algunas cosas generen cosas contrarias a sí mismas?

—Esta vez no entiendo lo que me preguntas, Sócrates.

—Piénsalo respecto de la presente discusión: ¿puede el cuerpo generar una virtud del alma?

—No sé que responder, balbuceó.

Aunque estaba muy cerca de Fedro, apenas pude escuchar su última respuesta, pues la gritería de los otros, que aumentaba con las dificultades de Fedro en responder a mis preguntas, apenas me permitía oír lo que decía. Algunos le reprochaban que hubiera querido tomar parte de la discusión sin estar en condiciones de responder lo que le preguntaba. Otros más calmos, trataban de tranquilizar a aquéllos para que pudiéramos seguir nuestra conversación. Unos pocos, me reprochaban que hiciera a Fedro preguntas que él no podía responder. Mientras tanto, los atletas extranjeros parlotaban a viva voz y algunos parecían embriagados, a juzgar por el tono de sus voces. Cuando la calma se restableció, traté de animar a Fedro con estas palabras: —No te desanimes, noble Fedro, pues no es fácil lo que estamos tratando. Recuerda, sin embargo, lo que hemos dicho al comienzo de esta conversación: no estamos dialogando sino para alcanzar la verdad.¹³ Y si en algún punto crees que tus respuestas pueden dañar tu definición del deporte, igualmente dilas a fin de que no causen un daño mayor; pues no hay mayor daño que el infligido a la verdad.

—Ten por seguro que no pretendo cometer semejante impiedad, respondió.

—Entonces volvamos sobre lo mismo. Tú decías que el deporte es aquello que hace mejor a quien lo practica. ¿Lo recuerdas?

—Así es, Sócrates.

—Luego dijimos que el deporte es propio del cuerpo y que el ser mejor, en cambio, es propio del alma. ¿Lo recuerdas?

—Perfectamente, dijo.

—Pero ¿acaso puede el hombre mejorar su alma mediante algo que es propio del cuerpo? Piensa bien lo que te pregunto, Fedro. Pues te estoy preguntando si aquella virtud que es la más elevada del alma puede alcanzarse a través del cuerpo. Y no mires si te contradices, sino sólo si lo que dices es verdad o no.

—Ciertamente, Sócrates, el cuerpo no puede hacer mejor al alma.

—¿Y no es así porque, como dicen los sabios,¹⁴ lo semejante se une a lo semejante pero nunca a lo desemejante?

—Sin duda, Sócrates.

—Por lo tanto, querido Fedro, debemos convenir que el deporte, si es algo propio del cuerpo, no podrá hacer mejor al alma. ¿Lo convenimos o no?

—Debo reconocer que es así, Sócrates.

—Y entonces, si el deporte no puede hacer mejor a las almas, nada hay que temer de una competencia deportiva. ¿no es así, Fedro?

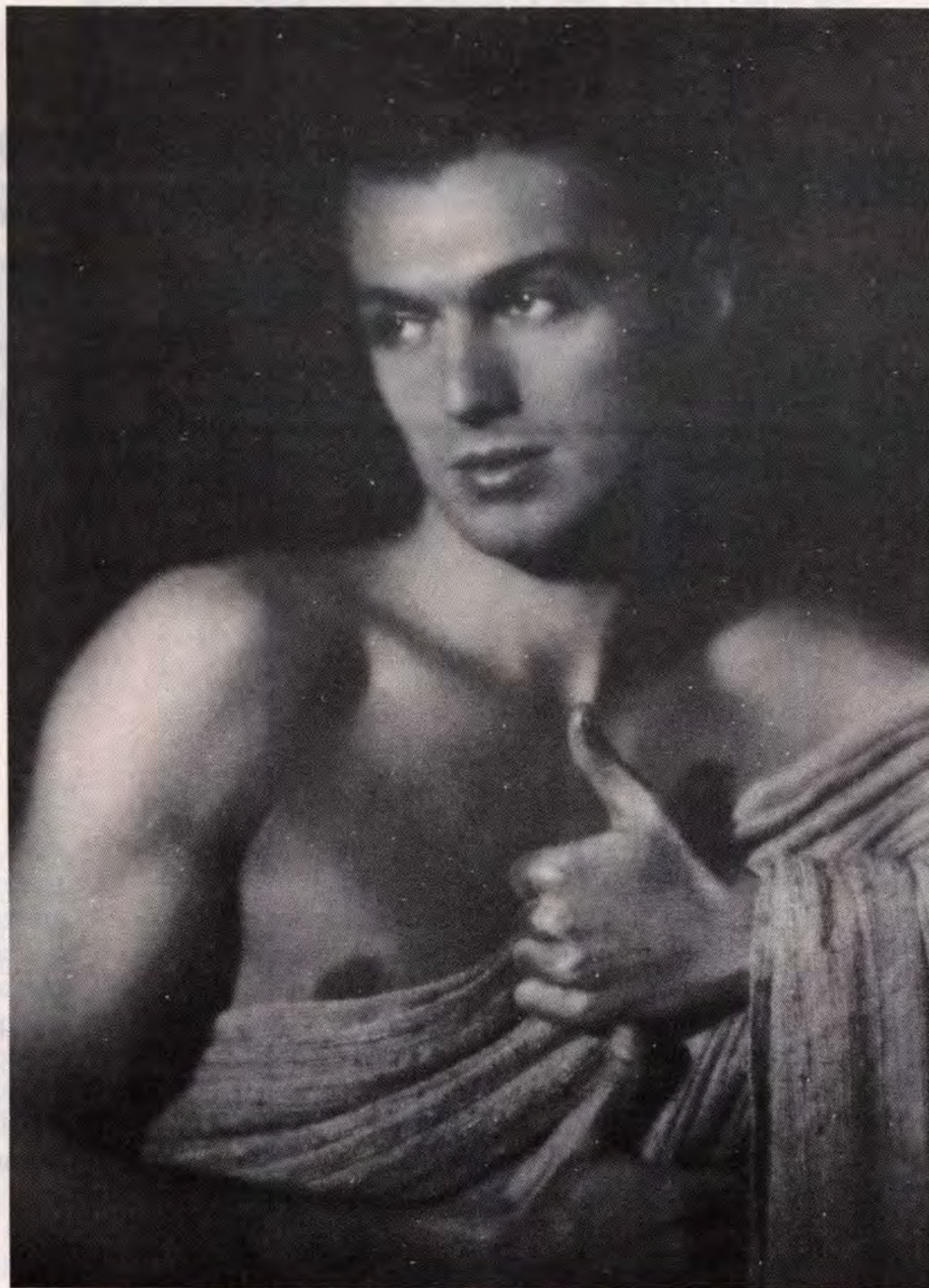
Mientras los compañeros de Fedro se miraban entre sí con asombro, observé que durante la última parte de nuestro diálogo uno de los extranjeros se había acercado para escuchar nuestra conversación, como si entendiera. Era de baja estatura y aspecto servil, disimulado sólo por su mirada vivaz e inquieta. Cuando llegamos a este punto, cual si algo de lo escuchado lo hubiera alterado, se acercó aún más y, dirigiéndose a mí, no sin alguna dificultad expresó:

—Soy Διέγων, de Fioritos,¹⁵ hijo de la divina Thotas. Al verte entrar creí reconocer en tus ojos saltones y tu nariz chata a ese hombre sabio del que todos hablan, aun en los lugares más lejanos de la Hélade de donde venimos; y al escuchar tu nombre, ya no tuve dudas de que estaba ante ese increíble varón, cuya fama no ha sido ni será jamás igualada, al menos con respecto al arte de dialogar.

—¡Oh, simpático y atrevido Διέγων!, no estamos aquí para ensalzar mi fama o la tuya

—si la tienes—, sino que conversábamos acerca de algo que te compete en gran medida: ¿cuál es la esencia del deporte? Y has venido en un momento oportuno, pues estábamos en dificultades. Pero con tu ayuda podremos vencer estos obstáculos. Y por cierto que, bello Διέγων, por tu fama de virtuoso en el arte de la pelota, parece estar en las mejores condiciones de responder lo que pregunto; de modo que contesta tú mismo, bienaventurado Διέγων, ¿qué es el deporte?

—Con qué habilidad llevas las cosas a tu terreno, Sócrates, y qué bien ganada tienes tu fama en lo que a la palabra se refiere. Me admira el modo en que refutaste a Fedro, aunque no entiendo muy bien que el deporte tenga que ver con el cuerpo y no con el alma; en cuanto a mí, me invitas a hablar y no a competir, que es mi mayor virtud; pero igualmente te responderé...¹⁶



NOTAS:

1. Hijo de Aristón al igual que Adimanto, Glaucón era hermano de Platón.

2. Según algunos helenistas contemporáneos se trataría de Artemisa, según otros de Atena.

3. Uno de los dos puertos de Atenas, a cinco millas de la ciudad. El otro es el Falero.

4. Hijo de Céfalo, Polemarco era hermano de Lisias, el orador y de Eutidemo, el sofista.

5. Hemos preferido traslitterar el término griego *pólis* y no traducirlo por los equívocos ciudad, Estado o ciudad-Estado.

6. Discípulo de Protágoras, desempeña un papel significativo en el *Político* y en el diálogo que lleva su nombre.

7. De Acragas, Sicilia, maestro de retórica, es uno de los personajes centrales del *Gorgias*.

8. Es ésta una constante en los diálogos socráticos de Platón: el dialogar no tiene otra meta que la búsqueda de la verdad.

9. Es ésta la pregunta por el *tí estí*, tan típicamente socrática.

10. En griego *ousía*, que podría traducirse también por realidad o existencia.

11. No ha quedado testimonio ni en este ni en ninguno de los otros diálogos de que se haya retomado esta cuestión.

12. Sócrates se vale aquí de la unidad etimológica entre los términos griegos *areté* (virtud o excelencia) y *áristos* (mejor) para enfatizar la relación entre ambos, matiz imposible de traducir al castellano.

13. Cf. nota 8.

14. La referencia, probablemente, sea a Empédocles de Agrigento, filósofo y médico del siglo V a.C.

15. Lejana y pequeña colonia griega, citada en otros diálogos a propósito de su desproporcionado número de esclavos y de la corrupción de sus gobernantes.

16. El diálogo queda aquí trunco. Los editores continúan trabajando sobre el pápíro, pero han hecho notar que, a causa de su estado extremadamente deteriorado, difícilmente pueda ser recuperado el resto del texto. Lo no recuperado representa casi el doble, en extensión, de lo recuperado hasta hoy. Aparentemente, Διέγων habría definido al deporte más o menos así: “el deporte es lo que hace feliz a la gente”.

Quizás fue uno de los tantos caprichos cartográficos el que el río Mississippi se haya situado a espaldas de Nueva Orleans: o será tal vez que la Mano Eterna dibuja el mundo a su antojo y que cada tanto ese antojo se convierte en sonidos.

Así fue que nació el Jazz: ese hijo deforme de madre puta y padre esclavo, que se situó a los pies del Mississippi, se abrió paso en medio de una frustración de vida negra y de alaridos fingidos sobre una cama. Storyville y el olor del delta eran la misma cosa; El Viejo había elegido una calle llena de prostíbulos para desembocar en el mundo antes de llegar hasta el océano. El río quedaba a las espaldas del Jazz y no había un solo negro ni una sola golfa que no tuviese su saliva de los mismos colores con los que el Viejo se ponía en la noche.

Primero fue el sonido frenético de las bandas del Ragtime: era la primera vez que el cauce del Mississippi sonaba a un tiempo despedazado de la mano de Jelly Roll Morton, quien alguna vez afirmó ser el inventor del jazz. Nueva Orleans se situaba como centro de un hervidero que explotaba en toda la región del río y que mezclaba la alegría del rag con el sonido triste de los rituales funerarios. Mezcla del blanco y del negro, el jazz se convirtió en una nueva excusa para esa infinita pelea de razas. Porque eran de piel oscura los que tocaban los instrumentos, pero lo hacían con el criterio del blanco, que aportaban los fraseos de la antigua tradición musical europea; era una manera de apoyar

asiente con su cabeza y mira desde la orilla del Viejo las plantaciones de algodón que contrastan con su cara. A principios de siglo, "Papa" Jack Laine competía con su banda contra los músicos negros en las calles de Nueva Orleans subido a un "band-waggons", una especie de carreta que marchaba a través de la ciudad improvisando diferentes melodías del estilo Dixeland. Era una orquesta de blancos que disputaba contra las bandas negras la primacía de ser la mejor agrupación del Delta. Mientras tanto, los negros canturreaban un blues en las ciudades del interior y no había un blanco que pudiese raspar su garganta como ellos ni que pudiera sustraerse a la seducción del lamento esclavo. El dixeland, el rag y el blues sonaron en Storyville durante el período de gestación del jazz, con negros y blancos chocándose las narices. El jazz nació de ese encontronazo, con la médula espinal del río que le dio la sangre para surgir y que le ofreció una puerta de salida hacia Chicago cuando la autoridad de turno, en la década del veinte, cerró los prostíbulos de Nueva Orleans por cuestiones de moral. En esta primera migración la trayectoria se realizó sobre las espaldas del Viejo; la otra, en los cuarenta, se hizo en avión a Nueva York.

En la ciudad del norte vivió el jazz su adolescencia, con la tensión racial aún latente, con el río que seguía llevando barcos llenos de músicos del Delta, con el alcohol prohibido y las putas proscriptas, con la mafia tomando decisiones políticas y el viento que nunca se

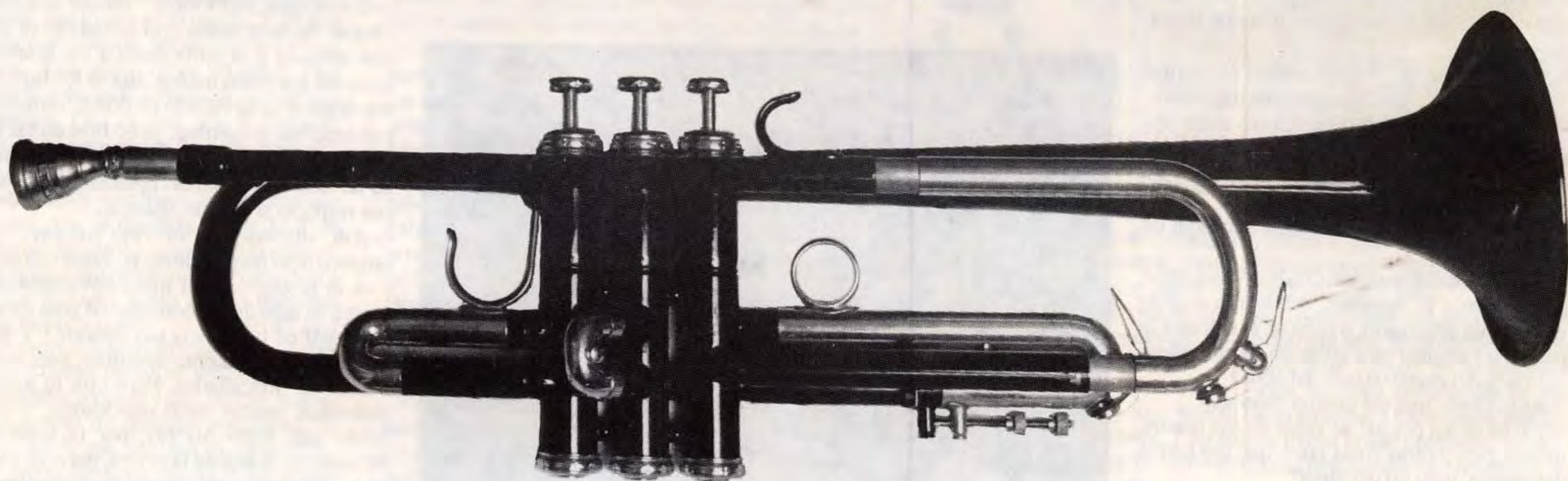
Allí estaban, en la ribera de Davenport, Bix Beiderbecke y Miles Davis, el adolescente y el niño negro, uno borracho y el otro callado, como síntomas de un jazz en tránsito.

Cuando Bix llegó, el negrito ya estaba en el muelle, mirando pasar las embarcaciones cargadas de turistas. Sacó la trompeta de plata que traía debajo de su brazo envuelta en papel de diario y se sentó junto al niño sin decir una sola palabra. Este lo miró extrañado y se alejó unos pasos hacia el lado del río quizás temeroso al ver que el recién llegado comenzaba a sacar unos extraños sonidos de ese metal que el niño veía por primera vez y que el blanco se llevaba a la boca.

Bix tenía un pantalón negro, cruzado desde la cintura a los pies por unas finas líneas blancas que terminaban en un doblez de la tela que caía sobre los zapatos. La camisa sucia, desabrochada en el primer y el tercer botón contando desde arriba, dejaba ver un piel pálida y la tira oscura de la corbata. Hacía varios días que no dormía y eso se notaba en la gomina que ya no podía contener algunos pelos rebeldes que tendían a pararse. El pasaba constantemente la mano por su cabello tratando de alisarlos; parecía más un tic nervioso que una costumbre.

El negrito lo seguía mirando y empezó a imitarlo pasándose él la mano sobre su propio pelo. El blanco comenzó a hablarle después de acabar con un solo que transitó por los sonidos más graves de la trompeta. El negro solamente escuchaba.

"Mientras estoy soplando no creo que haya otra cosa



los dedos sobre el piano, que correspondía a la música que había llegado desde España, Francia o Alemania y que se mezclaba con el sentido rítmico del esclavo venido desde el Africa. El jazz surgió de la entonación ritual a los dioses del Vudú, de las *Work songs* de las plantaciones y de un espíritu europeo de diversión instalado en la ciudad. Todo esto caía bajo la mirada atenta del Mississippi que proveía, además de un suelo fértil, un sitio donde el esclavo podía alimentar sus deseos de fuga.

Por eso es que el jazz implicó una armonización de tensiones sobre un pentagrama: era el sonido de metales que se cruzaban, de trazas de colores opuestos, opuestos en experiencias, en poder, opuestos que al fin suponían una manera diferente de mirar el horizonte sobre el suelo americano.

También fue el jazz el que escribió las partituras de la nueva relación entre Dios y el esclavo: el modo en que los negros le cantaban al Dios cristiano era a la manera de los viejos rituales africanos: ya no había ni danzas ni bailes en honra a un igual sino que con los spirituals los negros clamaban por la salvación que traía un rostro blanco al que otros blancos habían matado. Sobre un doble espacio aconteció entonces el parto musical del jazz, espacio donde las razas se golpearon sin tocarse: por un lado las ceremonias religiosas y los prostíbulos como sitio permitido para el contacto; por el otro el río, con su masa de agua negra y plateada a la vez.

Pero el jazz no es mestizo; es apenas un blanco adolescente y borracho diciendo que aún falta un poco de equilibrio en el mundo mientras que un niño negro

detenía, como si un trompetista estuviese soplando y soplando eternamente.

Este camino hacia Chicago hizo que aparecieran nuevas formas de ejecutar, más íntimas, más particulares, con una mayor presencia del solista y no tanto de la orquesta; era el período en el que por primera vez el músico empezaba a tallarle a las bandas una personalidad definida a través de sus ejecuciones y que hacía del jazz no solamente una música para bailar o para servir de fondo anónimo a una conversación, sino que a partir de ese momento la gente se detenía y miraba a las orquestas, miraba a los músicos, los quería conocer, tocar, saber su nombre. Es el impresionismo y su intimidad que ha llegado al jazz en Chicago; es Nueva Orleans sobre las calles de una metrópoli de ritmo industrial; es la imitación imperfecta que hacen los músicos blancos de la melodía negra que llegaba desde el sur y que se instala en los suburbios de Chicago. Así nació un estilo nuevo, que asentó sus bases en la década del veinte sobre la Windy City y que va a encontrar su cielo en el sonido íntimo del Cool de los años cincuenta. Se traza entonces una línea que atraviesa más de treinta años de música, que origina sus raíces en el blues, que tiene una niñez negra y una juventud blanca y que elige como instrumento donde instalarse a la trompeta. El torrente del Viejo fue la excusa geográfica de ese encuentro entre el negrito y el adolescente y también de la trompeta, que como un modo de arrastrar el aire desde el fondo hasta la superficie, impedía el ahogo que el Mississippi tenía preparado para quien vaya en busca de su sonido.

mas que esa nota que está detrás de este maldito río. La presiento, la imagino, la puedo tener en los labios y apenas creo adivinarle el sabor, nuevamente se me vuelve a escapar. El Viejo expulsa todo lo que no haga mover los pies a su ritmo y cuando son los labios de un blanco los que quieren golpear el aire con un sonido infinitamente agudo, él te ahoga, te deja el sonido siempre a una pulgada delante para después esconderlo en el fondo.

Así fue siempre, desde que abandoné el piano para calzarme la trompeta entre los dedos... Soplar y soplar, tener la cara hinchada y seguir soplando; la garganta me ardía de tanto escupir sobre el pico y todo por ser trompetista y querer enfrentar al Viejo en su terreno. Con él no se puede y eso más vale que te lo aprendas ahora porque un segundo después es demasiado tarde."

Miles lo miraba extrañado y repetía el gesto del blanco de pasarse la manga de la camisa por la boca. Bix volvió a apurar el vidrio de la petaca que llevaba en el bolsillo trasero de su pantalón y le contó al negrito de la ciudad de Chicago durante la noche, cuando el viento y los gangsters sitiaban las calles. Este llevó su mano hasta la trompeta que el blanco había dejado sobre el barro y apoyó todos sus dedos sobre el primer pistón. Lo presionaba y gozaba con verlo subir y bajar una y otra vez mientras hacía un chasquido con su boca como si golpearan el paladar y la lengua. Entonces puso su cara sobre la tierra húmeda y estiró su cuello hasta lograr que sus labios llegasen hasta el metal. Sopló varias veces pero no salió ningún sonido. Lo miró a Bix que seguía bebiendo y sopló aún más fuerte, poniendo su cara redonda y sus ojos saltones. La trompeta seguía muda. Miles no la

abandonaba a pesar del fracaso e insistía con el aire mientras el blanco le seguía hablando en medio de una tos que lo levantaba del suelo.

- "La primera vez que escuché a la Original Dixieland Jazz Band fue a bordo de uno de los barcos que amarraban en Davenport y que realizaban excursiones a lo largo del río. Allí vi por primera vez a Nick La Rocca tocar su corneta como esos antiguos cometistas de circo que andaban de un pueblo a otro. De él copié el estilo, la manera de tomar el aire suavemente y largarlo con violencia. Nick parecía estar golpeando campanarios cada vez que soplabo y yo quería tener mi corneta y tocar igual que él".

El negrito seguía soplando cada vez con mas violencia y con el ruido que hacía casi tapaba a la voz del blanco. Este comenzó a hablar mas fuerte y Miles soplabo aún más a medida que la voz de Bix se iba haciendo tan fuerte como si estuviese gritando.

- "Yo cruzaba el río todas las noches para poder llegar hasta el "Poppie Gardens", aquí en Illinois, y me unía a la orquesta de Carlisle Evans a tocar un poco de música; era un niño con cara de tonto, de un pelo blanco engominado que olía espantoso y un par de manos débiles que apenas podían sostener la corneta. No soportaba ir a la escuela y mucho menos toleraba a esa estúpida maestra que me hablaba de las virtudes de mi raza germana; ella sólo podía comer tocino por las mañanas tirada en la cama junto a mi tío Al y lo intentaba convencer para que me prohibiese tocar mú-

el rostro a ese demente blanco que lo estaba matando. Bix, totalmente ebrio, parecía gozar con verlo luchar al negrito contra el río, mas cuando este parecía un cadáver, cuando la máscara del Mississippi estaba a punto de ganarse otra víctima, el blanco le puso la trompeta en la mano y empezó a gritar con violencia:

"Ahora es cuando tenés que soplar; vamos, soplá, soplá, mas fuerte...!". El negrito se aferró al pico y comenzó a respirar nuevamente en forma vertiginosa. Entonces Bix sonrió y lo empujó hasta la orilla y volvió nuevamente a hablarle de las dos caras del Viejo, hasta que al fin se quedó dormido.

Cuando Bix despertó, el negro aún continuaba con la lata en su boca. El blanco le acarició la cabeza y aunque los dos se miraron con desconfianza, se quedaron sentados uno junto al otro, rozándose las rodillas.

- "Tengo la cabeza que se me parte - dijo Bix. No se qué es lo que te estaba diciendo ni tampoco se por qué te estoy hablando así. No creo que nada de lo que te esté diciendo te importe."

Miles volvió a soplar la trompeta con la intención de sacarle algún sonido; Bix siguió hablando.

- "A los veinte años integré la primer orquesta estable de músicos blancos de todo Chicago; eran los Wolverines y en ella no se incluía a nadie que viniese de Nueva Orleans. Yo quería que sonasen como Chicago, como blancos aficionados, con corbatas perfectamente alisadas y pentagramas llenos de notas, como alumnos que habían educado su oído en el romanticismo europeo pero con la

fuese un gato y el blanco permanecía parado en el otro extremo del bote con una actitud desafiante. Miraba hacia el cielo, se reía, insultaba al negrito y hablaba de su madre que lo había abandonado hasta que el boté golpeó contra una piedra que lo hizo caer boca arriba y quedó con su cabeza cerca de la del negrito. Bix siguió hablando mientras el niño se entretenía haciendo dibujos con sus dedos, con esa agua de color rojo que bordeaba la cabeza del blanco.

- "La aventura con los Wolverines terminó cuando conocí a Frankie Trumbauer. Yo no podía seguir siendo un animal voraz que escondía todo debajo de su saco y después de varias grabaciones, fui a soplar a distintas orquestas, siempre acompañado por el saxo de Frankie, hasta que nos unimos a la banda de Jean Goldkette. Intervine en todas las grabaciones realizadas desde el otoño de 1926, pero sólo en dos oportunidades sentí que sonaba como yo quería, con ese sonido que hace raspar el aire contra el metal. Así fue que salió **Clementine (from New Orleans)** y **Slow River**, dos temas que me permitieron improvisar por varios compases y la trompeta sonó de maravillas, con ese sonido de aire estirado hasta el final. Por entonces el saxo venía ganando terreno como primer instrumento en las orquestas de jazz, pero su sonido es diferente al de la trompeta; yo podía tocar la desesperación pero también la posibilidad de seguir en pie; en cambio el saxo es un instrumento que nació vencido y por eso su sonido es mas opaco, como si fuese la llamada desde una caverna de la que ya no se puede

BIX

BIX BEIDERBECKE FUE EL PRIMER BLANCO QUE LOGRÓ ACARICIAR EL VIENTO COMO SI FUERA UN PIANO. GUSTAVO VARELA DESCRIBE SU ENCUENTRO CON MILES DAVIS, Y SU FORMA DE CONVERSAR A TRAVÉS DEL SOPLO DE LA TROMPETA.

BEIDERBECKE

GUSTAVO VARELA

sica. El muy idiota creyó que en el coro de la iglesia de Davenport aprendería las buenas costumbre pero yo me las ingeniaba para escaparme y poder soplar solo mi corneta. Tenía doce años, creo, cuando me mandaron a la academia militar de Chicago y trece cuando la abandoné definitivamente para vivir bajo las luces de Chicago, soplando jazz en cuanto lugar pudiera. Mi primer empleo lo conseguí como cometista de la embarcación que cruzaba desde Michigan hasta Chicago. Allí cambié las claves de mis partituras y las puse Do Bemol, igual que la clave del piano. Yo era una mentalidad europea tocando un instrumento negro y eso lo sabía; por eso quería sentir a Debussy o a Ravel o a Stravinsky saliendo de la campana de mi corneta y para ello la tocaba como si estuviese poniendo las manos sobre un teclado. Había que encontrar una variante distinta de la que venía de Nueva Orleans y a nosotros se nos hacía muy difícil poder competir contra los metales que venían del sur. Eramos blancos oliendo el jazz desde la acera de enfrente y sólo podíamos dar una música convulsiva y frenética muy distante de la que venía del Delta.

El ruido que hacía el negrito con su boca se le hizo insoportable y entonces el blanco, con las fuerzas que el alcohol le había dejado, lo tomo de la camisa y lo arrastró hasta el agua. Le sumergió la cabeza varias veces hasta que la cara de Miles quedó de color violeta. Luego lo levantó y esperó que el negro vomitase un poco del agua que había tragado para volver a arrojarlo al río. Parecía el final del negrito; su boca no lograba salir a la superficie y sus instintos ya no funcionaban; movía los brazos desesperadamente y abría los ojos cada tanto para verle

sangre de los Bluesman hirviendo en las venas. Algunos como Benny creyeron que la cuestión para inventar un nuevo estilo era cambiar a las señoras de Storyville por las caras cuadradas de Al Capone y sus secuaces. Para hacer la música que yo quería hacía falta el riesgo, pero las balas no son tan peligrosas como las putas del sur y eso creo que Benny nunca llegó a entenderlo.

Recuerdo que en una noche buena, tocando en el "Stockton Club" de Ohio, se armó una pelea entre distribuidores de alcohol en plena ley seca. Yo estaba tocando "**Riverboat Shuffle**" y escuchaba el ruido de las balas lamer mi oreja y el piano de Hoagy Carmichel dándome la melodía de base. Hoagy había compuesto especialmente ese tema para que yo lo improvisase. Era un blues de 32 compases y yo tenía ocho breaks completos para poder soltarme. Me parecía estar viajando por un túnel que no se acababa nunca; era la primera vez que una trompeta soplabo un solo tanto tiempo seguido y sentía en ese momento que esa era la música que yo debía hacer siempre. Tocar, improvisar, saltar, ir hacia donde yo quisiera durante un eterno viaje de ocho compases. Cuando terminamos de tocar, el negocio estaba destrozado; no había quedado nadie salvo los de la banda y la dueña. Nos miramos y volvimos a empezar. Esa noche podría haber caminado por encima del cuero del Viejo y no hubiese tenido ni una gota de agua en los zapatos".

El negro había puesto sus pies en el río y el blanco comenzó a tocar de nuevo. Así quedaron durante un buen tiempo hasta que se hizo de noche.

Cuando subieron al bote hacía frío; el viento y la lluvia le habían dado al río un torrente rápido y el bote iba a la deriva. El niño estaba acurrucado sobre la proa como si

salir. El saxo toca su melodía desde el lecho del río; la trompeta intenta permanecer en la superficie para impedir el ahogo.

Cuando dejé la orquesta de goldkette en 1927 anduve de aquí para allá hasta que me uní a la banda de Paul Whiteman. Con él toqué un par de años hasta que un buen día sentí que el alcohol me estaba ganando la partida."

El negrito le tocaba los labios al blanco con su mano izquierda mientras éste hablaba y con la otra iba palpando los suyos.

Bix termina:

- "A veces no entiendo por qué me quedé prendido a un pedazo de metal doblado. En esto se fue mi vida y todo lo hicieron la trompeta y el Viejo. Yo sólo intenté respirar en notas como un enfermo del único sonido que pude escuchar en mi vida. A veces quisiera destrozor los parlantes pero se que es imposible. Vos también estás infectado con la misma bacteria a pesar de que seas negro y aún no puedas entender nada de lo que te estoy diciendo. Sólo me alcanzó con verte mirar el río." Miles lo vio a Bix arrojando la trompeta al agua. La lluvia le seguía pegando sobre la espalda y el negrito comenzó a temblar. Bix lo abrazó y quedó con sus labios cerca de los labios del niño. Las miradas se cruzaron, se pegaron una a otra. Miles vio el alma de Bix y tembló mas fuerte, pero esta vez se sintió seguro. La noche del Mississippi durmió al blanco y combinó su agudo con la voz infantil del negro que decía: "**Cool, cool, it's cool now**".

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

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.

Billiken

EL DESASEO DE JOSE ALBERTITO

José Albertito es el mayor de sus hermanitos varones y por Dios fue dotado de clara inteligencia y de varonil y bien proporcionado físico. Interiormente está equipado de hermosas cualidades; pero, aunque parezca extraño, no cuida de su aspecto exterior, pues acostumbra jugar en la tierra, subir en los árboles, curiosear en todo envase, con cuyo contenido casi siempre se ensucia su ropita... El desaseo afea su personalidad y oculta el tesoro espiritual que posee.

Su mamá, incansable como una máquina, de paciente y suave carácter, lo muda de ropita más veces de lo normal, cada día.

Hoy, como en otras innumerables ocasiones, le recomienda:

—Hijito: cuida de estar a toda hora limpio. Debes convencerte de que nadie aprecia al desaliñado.

—Sí, mamita —responde como siempre José Albertito. Mas pronto se rinde a sus deseos, y eludiendo a sus padres y hermanitos se encamina hacia la amplia y hermosa huerta. Se sienta en el suelo y comienza a jugar con su perrito bajo la fresca sombra de la vieja higuera. En esto se aproxima el padre y durante un breve rato lo observa con enojo.

—¡Levántate, antes de que pierda la paciencia...! ¡Ya estoy harto de verte siempre sucio...!

El niño, a pesar de su sorpresa, reacciona al instante. Se para y se sacude su mugrienta ropita con insólita serenidad.

—Es que... — intenta inventar una excusa, pero su papá lo interrumpe con voz firme, sin lugar a réplicas.

—¡La próxima vez te daré un escarmiento del que nunca más te olvidarás!

El domingo por la mañana José Albertito, cual si se hubiera olvidado de la justa amenaza paterna, cautelosamente se sube en la higuera y se aferra a una rama y luego pasa a otra. Repite varias veces esta acción, que es natural en los monos, hasta que en un descuido se cae en la acequia por la que corre agua color de tierra.

A su grito de auxilio acude desesperada la madre y toda temblorosa lo toma en sus brazos, sin importarle nada de su costoso vestido nuevo.



¡Hijito de mi alma!... —exclama, con lógico temor. El padre, que está en el otro extremo de la huerta, también acude al instante, y sin ocultar su preocupación interviene junto con su esposa. Felizmente pronto comprueba que su hijito sólo está afectado del susto, pues por fortuna había caído de muy baja altura en el agua.

En ese preciso momento llega el tío millonario dispuesto a pasear por el parque con sus sobrinitos en su flamante y lujoso automóvil, pero al ver a José Albertito en tal lamentable estado le dice:

—Con lo que te ha ocurrido espero que escarmientes para siempre... Como dispongo de poco tiempo hoy saldré con tus hermanitos. El próximo feriado, si te encuentro aseado, vendrás tú también con nosotros.

El niño no protesta ni llora, porque reconoce que no ha procedido bien. Piensa que si se hubiera comportado como sus hermanitos podría gozar ahora de este grato paseo.

El tío cumple con su promesa. Ha vuelto a casa de sus queridos sobrinitos y se alegra mucho al ver a José Albertito vestido con pulcritud y aseo impecable. Se siente tan feliz que en forma espontánea les promete:

—No solamente iremos al parque, sino también al zoológico y luego al cine.

Los chicos se regocijan inmensamente.

Durante el viaje, poco antes de entrar en el parque, el buen tío comenta:

—Es agradable estar en compañía de niños limpios y educados.

Cuando se bajan del vehículo, los hermanitos se unen a otros pequeños y juegan y se divierten muchísimo.

Luego van al Zoológico y los niños se maravillan al ver tantos animales raros, aunque a muchos de ellos los conocían en dibujos y fotografías de libros y revistas. Poco después, el tío los lleva al cine, donde se recrean con dos películas de dibujos animados.

Al final de tan agradable e inolvidable día, José Albertito nota que está casi tan limpio como cuando salió de casa, y en su íntima alegría se promete con firmeza cuidar siempre de su aseo personal para provecho de sí mismo y para orgullo de sus mayores.



Esteban Suraci L.

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

LA MAGA

NOTICIAS DE CULTURA

TODOS
LOS
MARTES
EN SU
QUIOSCO

El único
semanario
especializado

EL AMANTE C I N E

La revista
de cine
independiente

Aparece
todos los meses
alrededor del 15

film

junio / julio 93

Jarmusch
de *Permanent Vacation*
a *Night on Earth*

Favio
del *niño al mono*

Psycho - killers
nueva locura en el cine

Richard Price
reportaje

Dossier
Actuación y cine

film2 • \$ 4.80

Recomendaciones de La Caja

LA GUERRA DEL AMOR.
Tomás Abraham.
Ed. Planeta, 1992

LA ETICA PICARESCA.
Horacio González.
Ed. Altamira, 1992.

FILOSOFIA PARA CHICOS.
Alejandro Rozitchner.
Ed. Del Quirquincho, 1992.

LA OPERACION MASSOTA.
Carlos Correas.
Ed. Catálogos, 1991.

ALMIRANTE CERO.
Claudio Uriarte.
Ed. Planeta, 1992.



Los números
atrasados de
La Caja
pueden
conseguirse
en 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





4

Nº 5 AGOSTO / SEPTIEMBRE

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

Poesía y cine
Perramus
El escritor animal
Política Argentina
La autoorganización
Félix de Azúa
Alan Pauls
George Steiner
Daniel Ares
Richard Rorty