



revista del ensayo negro

SCHMUCLER
SCHOO
CICHERO
GARCIA
STEINER
GROSZ
REP
AZUA
ANZOATEGUI
DOLL

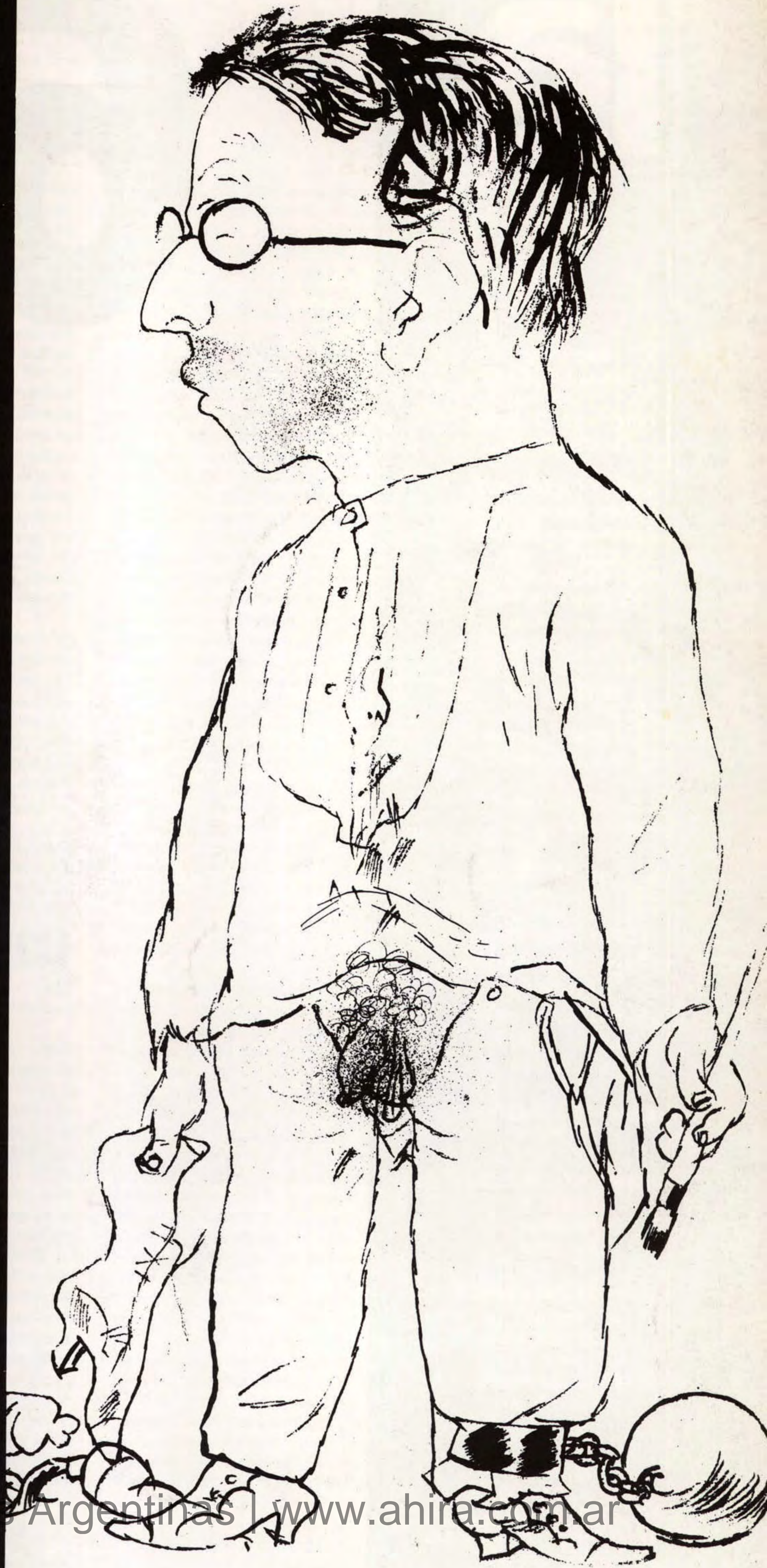
DIRECTOR
TOMAS
ABRAHAM

6 Noviembre
Diciembre
de 1993
\$ 7.-

**GEORGE GROSZ,
EL AMIGO
AMERICANO**

**LA DERECHA
LITERARIA**

**GEORGE
STEINER Y EL
ARTE DE DIOS**



ECCE HOMO

DIRECTOR
Tomás Abraham

DIRECTOR ADJUNTO
Christián Ferrer

DIRECCIÓN DE ARTE
Sandra Monteagudo
Juan Marcos Ventura

ESCRIBEN
EN ESTE NUMERO
Miguel Rep
Ernesto Schóó
Héctor Schmucler
Germán Sucar
Félix de Azúa
Fernando García
Marta Cichero

COLABORÓ
Paula Sibila

EDITOR
FUCAF

CORRESPONDENCIA
Unicamente por franqueo
simple a
Casilla de Correo 26
Sucursal 20 (1420)
Buenos Aires

NUMEROS ATRASADOS
381-9305

DISEÑO Y PRODUCCION
GRAFICA
Pescadas
804-8507

COMPOSICION GRAFICA
Estilo
804-8507

REGISTRO DE LA PROPIEDAD
INTELLECTUAL
337510

ILUSTRACIÓN DE TAPA
George Grosz

ILUSTRACIÓN DE CONTRATAPA
George Grosz

6 SEIS

Tomás Abraham/Editorial 1

GROSZ

Miguel Rep/Grosz 2

George Grosz/
De cómo quise ser ilustrador americano 3

STEINER

George Steiner/
Martin Heidegger y el nazismo 8

Ernesto Schóó/
La cortesía de Steiner 10

Germán Sucar/Steiner y Nietzsche 12

Héctor Schmucler/
La presencia de lo trágico 14

Christian Ferrer/Los intrusos 16

Félix de Azúa/
El artista de la modernidad 19

ANZOATEGUI Y DOLL

Ignacio B. Anzoátegui/
Vida de José Ingenieros 25

Marta Cichero/
El arte de impugnar 27

Fernando García/
Evocación de Ramón Doll 29

Ramón Doll/
Segundo Sombra y el hijo del patrón 30

COSAS VENCIDAS

Lino Palacio/
Los argentinos semo así... 32

INDICE

♦ Ilustración de Vladimiro



EDITORIAL

Algo pasó con estas últimas elecciones. Para muchos tiene el signo de lo inevitable, para otros el de una cierta tranquilidad. Menem abrirá las puertas del tercer milenio, y tras él, Perón, nuestro ángel exterminador.

Un periodista me preguntó cómo entendía yo que la gente votara en su mayoría a un gobierno que no toma en serio a la meningitis, que deja pasar al cólera, que nada hace ante el desamparo de los chicos de la calle, que hambrea jubilados, que margina poblaciones, multiplica desocupados, vacía arcas públicas y otras tristezas; mientras él —un periodista crítico— y yo, nos indignábamos ante el avance de los flagelos sociales. Le dije que la gente no había votado por la crueldad política, que no era autoritaria por vocación, al menos quizás no más que él, o yo, que nosotros no éramos los únicos, y tampoco los primeros en escandalizarnos ante la miseria social y sus secuelas, y que, en todo caso, la famosa gente votó para que desaparecieran. También fue por eso que así votó. No creo en los demócratas puros que privilegian la justicia con respecto a la economía ni en los que se decepcionan porque ya no hay valores.

Otro intelectual, candidato a diputado, decía que en un país civilizado, ante un escándalo como el que vimos en la Corte Suprema, el gobierno hubiera sufrido una aplastante derrota electoral. Otro, decano de una facultad, decía que la gente había optado por el orden ante el fantasma de la hiperinflación. Uno, economista, recordaba que muchos estaban endeudados en créditos para el consumo, y que querían estabilidad. En fin, como si nadie hubiera querido a Menem por sí mismo, y, además, querido votarlo.

Le pregunté a un amigo de grandes pasiones políticas qué pensaba hacer ahora, ya que si bien no era seguro que él y yo llegáramos al tercer milenio, Menem era probable que sí lo hiciera. ¿Resistencia cultural? ¿Trabajar para la democracia en esta época de transición? ¿No olvidar las convicciones? ¿Soñar con que el menemismo fracase aún ante su propio proyecto? ¿Contemplar a los numerosos adulones del futuro elegido? ¿Sospechar que Menem es el personaje risueño de un contingente tenebroso?

El tiempo dirá. Si seguimos con este entusiasmo menemista, el que se convirtió en angustia ante su sorpresa dolencia, la historia argentina tendrá medio siglo de Peronismo, Revolución Libertadora, Revolución Argentina, Proceso de Reorganización Nacional, y esto que llamamos transición a la democracia. Me invito a meditar sobre este lapso de nuestra historia, la que ya hicimos, la que regalaremos al año 2000. Una línea quebrada puede llegar a recorrer estos pedazos de historia. No a juntar sino a recorrer. Esta idea de una continuidad cultural de los argentinos a través de sus avatares políticos propone la noción de *microfascismo argentino*. Pero no es para asustarse, sólo se trata de interrogar a la Argentina deseada. ¿O acaso podemos decir que Perón no fue querido, que la Libertadora no llenó plazas, que Onganía no subió con el amplísimo beneplácito de la comunidad, que las acciones guerrilleras del '70 no recibieron la aprobación de grandes sectores (ver encuestas nacionales de I. P. S. A sobre los atentados terroristas de 1971), que el retorno del Líder no haya sido aclamado, que Videla no fue coronado con el suspiro de alivio de millones de argentinos, que Galtieri no encontró un eco multitudinario durante sus sangrientas maniobras para perpetuarse en el poder, que Alfonsín no tenía la mayoría y que ahora el menemismo no reina con amplísimo consenso? *Historias de la Argentina Deseada*. Todas esas gestas fracasadas siempre sembraron algo, nos hemos confeccionado a la medida de aquellos deseos, de esos recuerdos, de su memoria. ¿Cuál es el país que las clases dirigentes

—que nosotros apoyamos— quisieron hacer, qué argentino construir, qué modo de vida experimentar? ¿Qué hemos cosechado, cuál es la materia prima con la que fabricamos nuestra sensibilidad social? No pensemos ahora en términos de violación de derechos sino en los ideales de nuestro pasado inmediato. El microfascismo es el nombre dado a un haz de actitudes que componen un estilo de vida, y que tiene momentos singulares de manifestación. Dos ejemplos: la conferencia sobre el amor del Almirante Massera en la Universidad del Salvador en 1977 en la que detalla los pasos por los que desde una concepción promiscua del amor se pasa a una actitud castrocomunista, mecanismo inevitable si no se combate lo que llama *el hombre sensorial*; y la campaña de caza de hippies en los sesenta. Sumémosle la estrategia del gobierno actual ante el sida, el macabro divertimento llamado “el flagelo de las sectas”, las loas a la pena de muerte, las amenazas a los estudiantes secundarios, los crímenes jamás descubiertos, y cosas aún más pesadas del quehacer nacional. Esto no es locura, es la ramificación de una metafísica, *la metafísica argentina*. Es fuerte, densa y a veces brillante la prédica de todas las variantes de antiliberalismo de nuestros doctrinarios. Son argumentaciones y principios elaborados durante décadas. La democracia se dice que es un bien, pero no hace falta rasgar demasiado la memoria activa de nuestra comunidad para encontrar palabras distintas, no menos razonadas. No es precisamente en la prosa de un Mallea, o de un Martínez Estrada, de un Murena, o de otros grandes o pequeños escritores en los que aparece esta metafísica. No deja de ser interesante rastrearla en ideólogos más cercanos al poder, en Martínez Zuviría, en Bruno Genta, en los discípulos de Ousset, en el Coronel Guevara, en José Manuel Saravia, en el Padre Julio (Meinvielle), Roberto Roth, Mariano N. Castex, en Mariano Grondona, en todos aquellos que fueron maestros, consejeros y asesores de grupos efectivos de poder.

Los demócratas son púdicos, califican antes de pensar, no toman muy en serio a la metafísica, ni al microfascismo, se empalagan con la palabra “autoritarismo”. Propongo pensar a los regímenes políticos bajo otra sigla, no aquella que los afilia a una voluntad hegemónica, sino a una política concebida como *cruzada moral*. Aquello que los cruzados llaman la Unidad de Destino en el Universo que marca a nuestro país. Creo que *la voluntad de supresión ética es un aspecto nuclear de la personalidad de base de la sociedad argentina*. Repito supresión ética y no descalificación política. No se trata de formas de intolerancia, palabra demasiado muelle para entender lo que provoca un hereje en el defensor del Ser. Tampoco se trata de fundamentalismo porque funciona como adjetivo y no como fenómeno político.

La supresión ética es el resultado de una metafísica que prescribe los modos y la figura de los personajes que hacen peligrar el Ser, aquellos que atacan nuestra identidad sustancial y nuestra razón de ser como comunidad. El enemigo del Ser es el hereje, aquel que fue definido en el Medioevo como el que tiene malos pensamientos, una intimidad satánica.

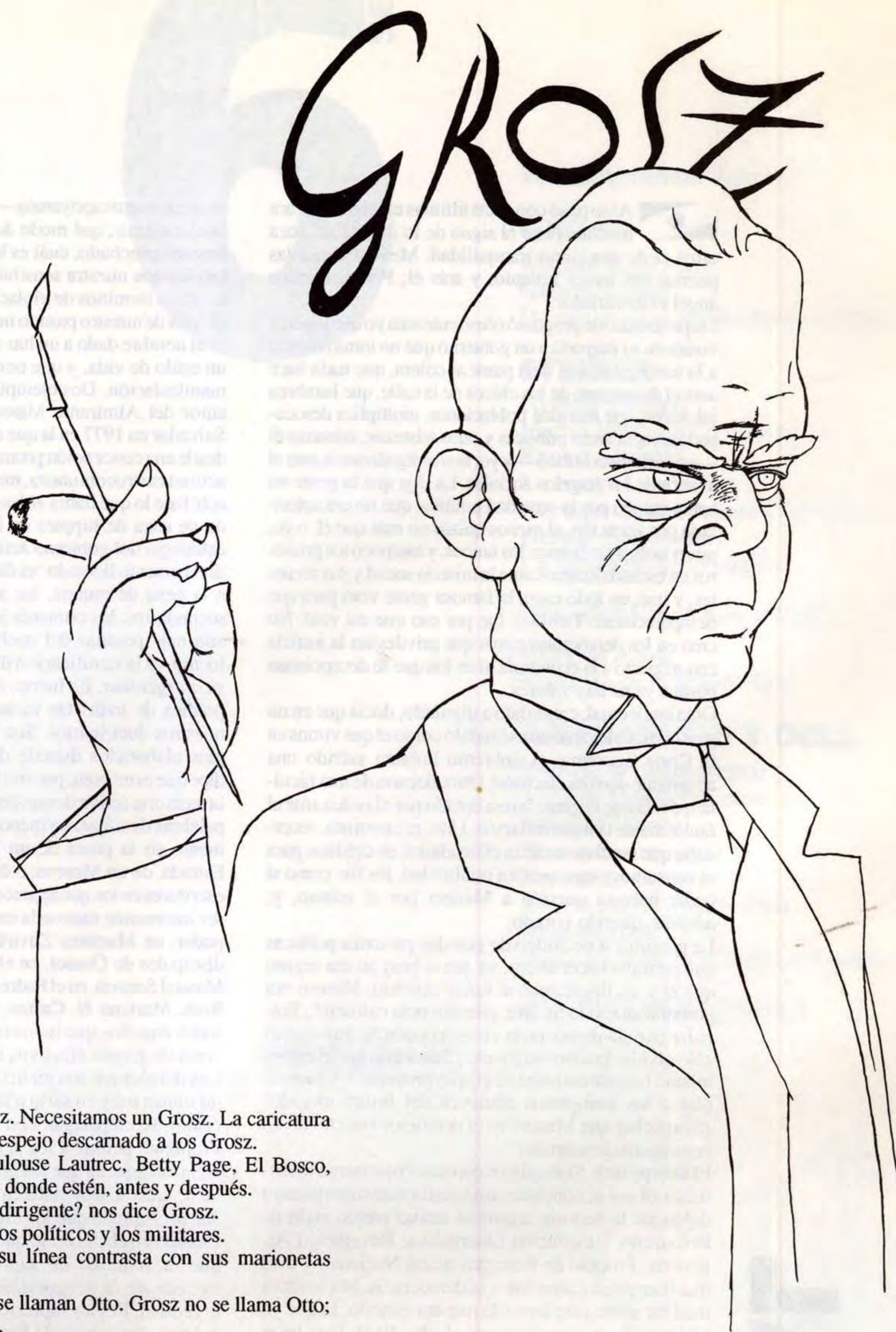
Si agregamos a la serie de regímenes políticos mencionados, la Revolución del '43, ya son sesenta años de historia política en la que predomina el descreimiento absoluto y la crítica a todas las formas del liberalismo político. Por lo que la democracia siempre parece una circunstancia, o, arriesgando un poco más, un lenguaje. Me he invitado a reflexionar sobre las últimas décadas, ahora comparto esta inquietud. En nuestra revista deberán aparecer muestras de este programa de reflexión. Sólo quise proponer, antes de abrir esta *Caja*, una mirada retrospectiva a nuestro presente político.

Tomás Abraham

Apenas comenzado el ascenso de Hitler, Grosz dejó Alemania. Lo que para muchos parecía un personaje circunstancial, a él se le mostraba como una época tenebrosa. En EE.UU quiso ser americano. Esta es la crónica de algunos aspectos de su intento de borrar su faz satírica europea, su rebeldía artística, su misterio diferencial, para convertirse en un ser positivo, sumamente feliz y satisfecho.

Miguel Rep

Estos son tiempos para Grosz. Necesitamos un Grosz. La caricatura política y social necesita un espejo descarnado a los Grosz. Grosz nos remite a Sade, Hitler, Toulouse Lautrec, Betty Page, El Bosco, "Cabaret" de Fosse, Wertmüller, estén donde estén, antes y después. ¿Ustedes pueden confiar en esta clase dirigente? nos dice Grosz. Y dibuja los ámbitos de intimidad de los políticos y los militares. Grosz es subversivo. La belleza de su línea contrasta con sus marionetas macabras. Sus dibujos están llenos de gente que se llaman Otto. Grosz no se llama Otto; tiene un nombre más sensible, George. Grosz elige, y sus retratos a veces son recurrentes. Tipos que han descuartizado a una puta (sangre distrayendo la visión de una vagina llena de semen variado), y que, borrachos, juegan al poker. El hacha es un pucho más, tirado en los tableros de cualquier manera. Estos hombres odian a las mujeres. Estas mujeres odian a los hombres. Todos se detestan. Grosz transcribe. La gente se dan las espaldas, y cuando se enfrentan es porque hay algún interés obscuro de por medio. Gentes oscuras con un dibujo de línea muy clara. Grosz no usa grisados ni plenos de negro. Expresa con una gran lamparita la única luz que hay en la habitación. Bohardillas infames, bares, burdeles, esquinas, ventanas, son los lugares que elige el ojo, educado para componer con mañas que lo emparentan a Otto Dix, Paul Klee y hasta De Chirico. Y algo Juan Gris. Su línea, su pincel, contienen esa comprensión tan a lo Daumier. Las miserias que Grosz describe tienen otros ropajes, pero son permanentes. Vidas matrimoniales de pugilato, burgueses adheridos a sus narguiles, adolescentes prostitutas que muestran culos de yegua ya maltratados. Todo lo que contó Grosz a principios de centuria hoy ocurre. En vez de bombines y bastones los perdidos llevan movicomos finiseculares, y usan la nariz constantemente. Sus respetables burgueses son hombres en la pendiente de una moral que ellos mismos edificaron. Y es la moral de Grosz. Grosz retrata a señoras bien casadas vistas con rayos X. Debajo de su ropa, la desnudez no es distinta a la de una puta. Otros apetitos, los mismos intereses. Bacinillas, encaje, chops, asesinos. Lenguas, vestidos levantados, mutilados de guerra. Alcohol, tabaco, prostitución. Vikingos y walkirias wagnerianas. Tormentos.



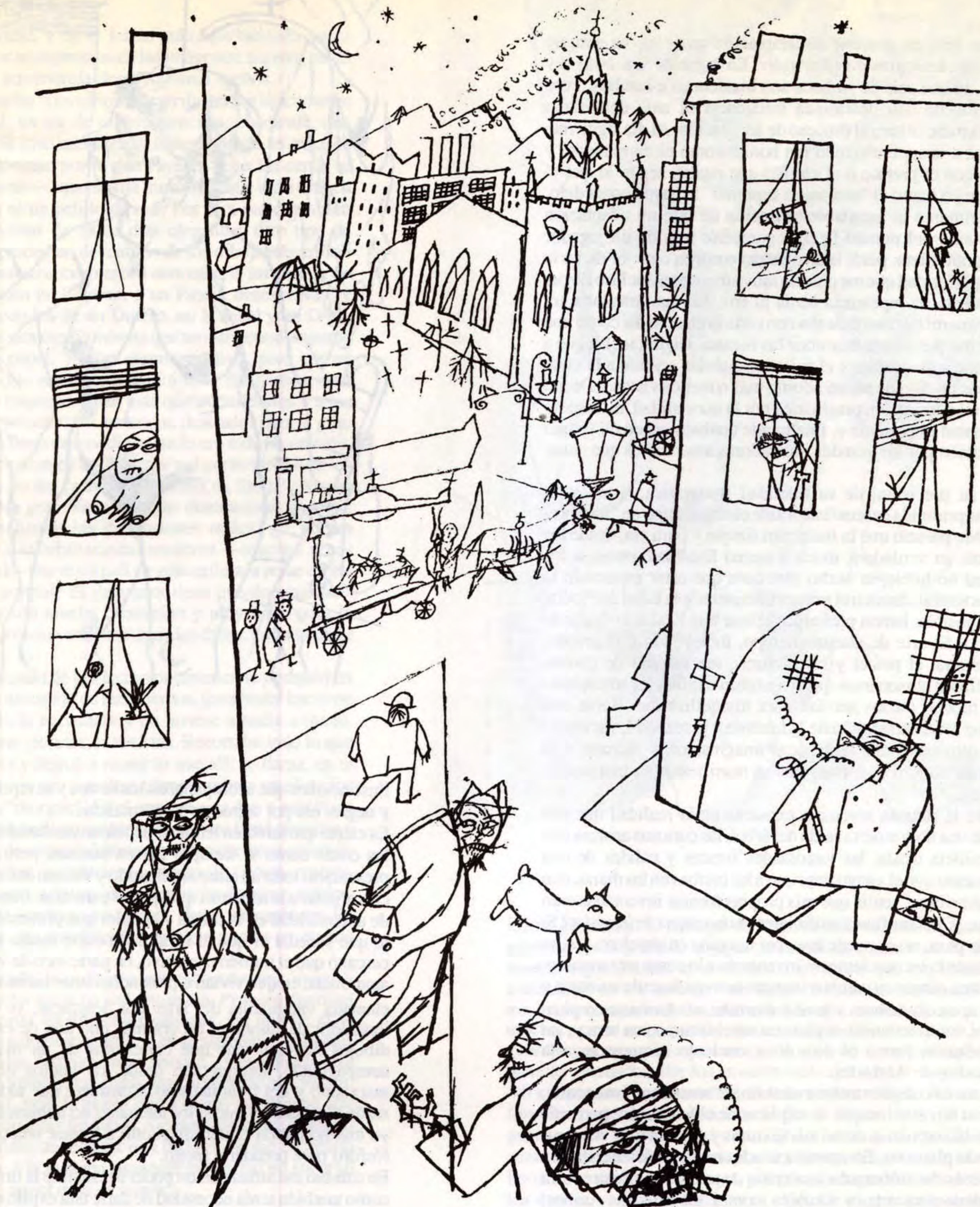
Grosz interpretó un pequeño Si y un gran No. Alguien, en el patíbulo, dice VATER DER UNSEL DU BIST IM HIMMEL. Lo asiste un representante de la Iglesia. Esa cruz pronto será reemplazada por otra: son más las cruces de Hierro las que aparecen en las ilustraciones de Grosz.

Ubiquémosnos: nuestro dibujante de mirada de rayos X, profetizando en el Berlín de los años veinte, publicando sus trabajos entre dos guerras. El Poder y la Justicia multan y persiguen a Grosz, le pierden dibujos, se los rompen. Pero no resulta fácil destruir la belleza, y cuarenta años después son resucitados en una cuidadosa edición neoyorquina, **Ecce Homo**.

Dibujando viejas, viejos, perros, burgueses, banqueros, putas, barbas, mendigos, esquinas, carteles, soldados, oficiales, bombines, tetas venosas, ligas, cigarrillos, venas Y en la frente, tiroleses, caminantes, botas, culos castigados, bastones, uniformes, parecines, bares, hoteles, botellas, madamas, borrachos, biombos, cigarrillos, conchas, ventanas, danzas macabras, vomitadores, medicinas, suicidas, muletas, erecciones, cruces, cráneos, calvos, arañas, ladrones, fetos, adolescentes, fosforeros, salones, asesinos, dibujando todo con pincel fino y trazos gruesos, con transparencias y superposiciones, con flaccideces, miradas hostiles, caricaturizando gente muy blanca, caricaturizando a *diester und sinies-ter*, sin palabras, Grosz advertía sobre lo que se venía. Salvo el Poder, la gente no se lo tomó en serio. Como corresponde con quien elige el camino de hacer grotescos para decir la verdad.

George Grosz, un artista post 1914-18.

♦♦ Miguel Rep es dibujante e historietista. Colabora diariamente en *Página 12*. Ha publicado recientemente *Y Rep hizo los barrios*.



George Grosz

DE CÓMO QUISE SER ILUSTRADOR AMERICANO

Una vez definitivamente asentado en Norteamérica, decidí que jamás volvería a mi antigua patria. En aquel momento sentí la tentación de sacudirme de encima, a la vez que mi vieja ciudadanía, mi forma de ser alemana, del mismo modo que uno prescindir de un traje gastado. Mi amargura era tanta que decidí dejarlo todo atrás y olvidarme de quién y qué había sido. En pocas palabras, quise iniciar una nueva vida "a la americana".

Acababa de cumplir los cuarenta años cuando le volví la espalda a Alemania. Es decir, aún no era demasiado viejo para adaptarme y ajustarme con tacto y habilidad a las nuevas circunstancias de mi vida en América. No quería ser como algunos conocidos de antes con quienes me había encontrado en el Nuevo Mundo, que se sentían hasta orgullosos de su incapacidad para adaptarse. Después de los locos y excitantes años alemanes, Norteamérica me parecía muy normal, y también yo deseaba volver a ser normal.

Fui severo conmigo mismo. Como pretendía asimilarme de lo pies a la cabeza, reprimí todo lo que en mí parecía demasiado típico de Grosz, demasiado original, demasiado "teutónico". Es decir, no sólo prescindí de mi orgullo europeo, sino con el tiempo hasta de mi vanidad de artista. Muchas veces tuve la sensación de no ser en realidad un artista sino más bien un artesano, sin que pretenda dar a la palabra un sentido pequeño burgués y despectivo. Lo que quiero expresar es la normalidad que implica, el rechazo consciente de la anarquía, del nihilismo y de ese "ser diferente de los demás" que tanto aprecio tiene en los círculos de los "enterados" y los snobs.

Sentía el mismo rechazo ante la postura que mantenían muchos de los llamados *voluntary exiles*, los que habían emigrado por propia voluntad a Norteamérica, a diferencia de los posteriores *refugees*. Me parecía exagerado su continuo parloteo, vago y en apariencia ingenioso, acerca de la cultura europea y de la incultura americana; para mí era una prueba de que esa gente ni quería adaptarse, ni era capaz de hacerlo. Por otra parte, pensé que si hubiesen tenido más éxito en América, es muy posible que habrían hablado de otro modo. Cometieron el error de tomarse a

sí mismos como medida de todo, y por el hecho de que en algún país no se imprimieran sus poesías, no se representaran sus obras o sus cuadros no hallaran más que un eco moderado, sacaban la conclusión de que en ese país no sabían lo que es la verdadera cultura. Yo me propuse adoptar otra actitud. Me dije:

— En un principio tendrás que rebajarte. Te tendrás que encoger, encogerte mucho, todo lo que puedas, en cierto modo tendrás que destruir tu propia personalidad. Tienes que ser como un buen papel secante, absorber todo lo que es útil y admirarlo. No importa que te asuste al principio lo duro de la competencia, el espíritu comercial de bazar. Deja que te deslumbe la enorme concentración de talentos, te encuentras en un mercado gigantesco, lo que tienes que hacer es conseguir que tu tinglado sea lo más atractivo posible...

No hacer daño a nadie, intentar contentar a todos, ésa fue en adelante mi consigna. La asimilación no es difícil, una vez vencida la idolatría existente en torno a lo que suele llamarse "carácter". Cuando decimos de alguien que "tiene mucho carácter", en la mayoría de los casos no hacemos otra cosa que referirnos a su invencible tozudez, una postura que ni siquiera depende de la edad. Una persona que quiere progresar en la vida y ganar dinero es mejor que en absoluto tenga carácter.

La segunda regla cuando se intenta la adaptación a otro país es ésta: ¡todo debe parecerte bonito! Todo, incluso aquello que en realidad no lo es. Cuanto más a fondo sigue uno esa antigua máxima de sabiduría china, tanto mejor para su proceso de adaptación. Un día te das cuenta de que realmente todo es muy bonito, cuando lo que sucede es que después de algunos años diciendo mentiras sin cesar, la mentira se convierte en verdad... (Por otra parte, mi propia experiencia me confirma que la vida es de verdad mucho más bonita si te acostumbras a decir que sí, en lugar de decir siempre que no).

Como es natural, esa adaptación total no siempre le resultará fácil a una persona educada al estilo europeo, y sobre todo a un artista. Se necesita un ejercicio permanente para decir cada día y ante cualquier cosa "sí" y "perfecto". De vez

en cuando, el que está en proceso de adaptación recae en su antiguo pesimismo y en sus ideologías *à la Spengler*. En lugar de *yes, indeed* y *everything is fine*, lo que sale de su boca son blasfemias e insultos. Pero siempre que no suceda con demasiada frecuencia ni ante demasiado público, no será perjudicial para el proceso de adaptación. Al día siguiente, el afectado volverá a encontrarlo todo tan bonito como es en realidad, y estará de acuerdo con el premio o el castigo que reciba, según lo que el destino o aquél que yo llamo el "mecánico supremo" le hayan concedido. Muy pronto experimenté la agradable sensación de que mi adaptación progresaba. Mi visión del mundo llegó a parecerse a la de un jugador sentado ante una gran ruleta; perdí la arrogancia europea o mejor dicho la cambié por una superioridad que me parecía muy americana. Incluso llegué a sentir algún arrebatado de repelencia hacia el arte. Lo que intentaba era buscar un apoyo para mi talento, deseaba convertirlo en algo así como una varita mágica que me permitiera descubrir las fuentes del dinero. Llegué a la conclusión de que son el poder y el éxito los que dan sentido a la vida, y que todo lo demás no deja de ser un adorno más o menos vistoso. De ahí surgió por fuerza mi admiración pragmática por la normalidad, mi respeto por el cheque semanal importante y, finalmente también, ya en mi propio campo, mi admiración por los grandes ilustradores americanos que ganaban tanto dinero.

Me enamoré de su precisión, de su fidelidad fotográfica, y me sentí embargado por una profunda desconfianza ante cualquier tipo de "interpretación artística". Me pareció que la imitación simple y pura era, desde los comienzos del arte, su verdadera, única y eterna finalidad, como si los artistas en realidad no hubiesen hecho otra cosa que estar esperando la invención de la fotografía, como si el primer dibujante de la Edad de Piedra, si le hubiese sido posible, habría preferido utilizar una Kodak en lugar de un pizarrín afilado. El arte de nuestro tiempo, incluyendo mis propios intentos con la pluma, el pincel y las pinturas, me pareció de dudosa justificación. Las frases altisonantes que intentaban explicar el arte apenas me afectaban, y mucho menos servían para tranquilizarme. Había una dualidad en mí; me sentía arrastrado de la fantasía a la realidad, vacilando de un lado para otro entre mis fantásticas imaginaciones secretas y la sencilla y grandiosa riqueza de formas que se manifiestan en una simple rama llena de hojas.

Cuando observaba la riqueza inventiva expuesta en la realidad que nos rodea, la agonía de una hoja muerta caída del árbol, las curiosas arrugas que presenta una servilleta usada, las tonalidades frescas y cálidas de una concha, el movimiento que el viento imprime a las hierbas en las dunas, con su ritmo y su contrarritmo, sentía que mis propias formas inventadas eran pobres y limitadas. ¿Cuántas flores artificiales es uno capaz de inventar? Si se parte de la nada pura, no se puede inventar ninguna en absoluto, y si se echa mano del recuerdo inconsciente, se inventarán a lo sumo tres o cuatro. La naturaleza misma ofrece en cambio siempre nuevos descubrimientos y sorpresas. Se me aparecía infinita y jamás aburrida; sus formas se repiten millones de veces, con frecuencia se parecen muchísimo una a otra y, sin embargo, cada pequeña forma es otra cosa, como lo demuestran a la perfección los cuadros de Altdorfer.

En aquellos años sucedió algo extraño: cuanto más "americano" me sentía, mejor pintaba. Aún hoy soy incapaz de explicarme el fenómeno, pero mis cuadros al óleo se hicieron más ricos, mis texturas y colores más vistosos, mis modelados más plásticos. En apariencia adquirí un carácter cada vez más cínico, y a veces me embargaba una crisis de aversión furiosa contra todo lo que se denomina arte, y también contra los artistas. Ambos, incluyéndome a mí mismo, me parecían totalmente inútiles, y hasta me habría gustado cambiar de profesión. Claro que esas crisis me sobrevenían por lo general cuando no conseguía vender nada, cosa que podía suceder durante varios meses seguidos. Vivía, como suelen decir los americanos, de mi ingenio o, para expresarlo con mayor concreción, ponía todo mi ingenio al servicio de mi actividad de enseñante. De vez en cuando alguien admiraba cortésmente mi talento de dibujante, pero ese talento, que en el pasado había merecido cierto reconocimiento, no me servía para ganar dinero. Llegué a considerar la posibilidad de que yo fuera un fracasado, *a failure*. Ya no me interesaba la "riqueza interior", sino que me preguntaba con mucho sentido de la realidad:

—¿cuánto gano por semana?— y la respuesta bastaba para calificarme de perdedor.

Por otra parte esperaba la oportunidad de tener suerte, como la espera de un jugador de cartas o un aficionado a la lotería. Del trovador y artista vagabundo no me quedaba más que una esperanza romántica, vaga y bella: —Espera, muchacho ten paciencia, aguanta un poco más, arriesga otra apuesta, ya verás, ¡un día tendrás tu *comeback* y volverás a ser uno de los primeros!

Pero mientras, me veía a veces en el futuro como un viejo tembloroso sentado en algún lugar de la parte baja de Nueva York, en la escalera de un asilo nocturno, chupando una colilla, y oía decir a alguien que pasaba:

—¿Ves ese tipo? En su día dibujó el *Ecce Homo*...

Habría dado mi vida por convertirme en un ilustrador americano, uno de aquellos elegidos que ilustran los cuentos para cualquier revista popular. Cuando aún era un joven principiante, y también después, mientras me perdía por los locos vericuetos del dadaísmo o dibujaba y pintaba a contrapelo, siguiendo las normas del expresionismo, me gustaba admirar en secreto aquellas ilustraciones fieles a la naturaleza. Ese era realmente un arte hecho para las masas. Todo el mundo podía entenderlo, sin la mediación de altivos historiadores de arte y sin necesidad de grades explicaciones ni de darse aires de importancia. Era una especie de arte costumbrista como el de la escuela de Düsseldorf, pero revestido de un ropaje más moderno y que, desde luego, gozaba de mayor difusión. Lo más bonito de las



ilustraciones que acompañaban los textos y se reproducían en color, o en blanco y negro, era por supuesto su normalidad.

Es cierto que también tenían muchos rasgos banales y una tendencia a presentar las cosas como si siempre fuesen bonitas, pero precisamente esa forma de presentarlo todo un tanto almidonado y vistoso era lo que me gustaba. La prefería con mucho a la aspereza que, por el contrario, intenta afearlo todo, y a esa falta de autenticidad en la forma y el color que pretende ser "artística". En el fondo, lo que sucedía es que el ideal de la clase media americana me resultaba más cercano que el mundo exclusivo, en parte loco de verdad y en parte sólo loco en apariencia, en que vivían o pretendían vivir las momias sagradas de la autopromocionada vanguardia del arte. Por desgracia, yo mismo, en lugar de ser un ilustrador del montón, no era más que una de esas momias sagradas, y mis dibujos no eran más que caricaturas de un mundo que veía torcido, mal compaginado, interpretado desde los puntos de vista pseudocientíficos del marxismo y del freudianismo. Consideré que todo eso pertenecía con mucha razón al pasado, y que si los alemanes no hubiesen quemado aquella literatura, yo mismo habría estado dispuesto a formar una pira con ella y a acercarle un fósforo para prenderle fuego.

En cambio me atraía con un poder irresistible la limpia vulgaridad americana. Y como también tenía necesidad de darle una explicación, me empeñaba en ver en esa tendencia a "pintar bonito" y a endulzar la realidad de nuestra vida terrenal algo así como una recuperación enmascarada del clasicismo griego. Lo que se idealizaba era casi siempre el mundo con que soñaba el hombre medio, el hombre de la calle. Los dioses habían bajado del Olimpo, se paseaban durante el día en traje de tweed y se ponían un frac por la noche. Los sucesos más importantes de la historia tenían lugar en los famosos establecimientos nocturnos, no demasiado baratos, acompañados por la música de una orquesta de swing. Incluso los anuncios llevaban un poco de aquel almibar griego repartido por encima. En el fondo, esas grandes revistas ricamente ilustradas no eran más que libros de cuentos; representaban los sueños de unos diminutos pobladores de la tierra, en el fondo más bien feúchos, que padecen de mala digestión, dolencias cardíacas, cáncer de hígado, alcoholismo incurable, que soportan matrimonios desgraciados y abortos clandestinos. Desde luego, los malos sueños jamás eran plasmados en forma presentable. ¡Todo parecía salir de una limpia caja de juguetes, a veces hasta parecían juguetes esterilizados en un laboratorio!

Con frecuencia habíamos intentado en Alemania imitar su estilo, pero jamás alcanzábamos la brillantez auténtica, la elegancia real de los americanos. Ciertas revistas como *Die Dame* y *Die neue Linie* (esta última imitaba un poco a la revista americana *Esquire*), siempre resultaban un poquitín más bastas. Nuestros ilustradores jamás pudieron competir con los americanos. No tuvimos a nadie que se pareciera a Charles Dana Gibson, Dean Cornwall, Norman Rockwell, Harold von Schmitt o Floyd Davis —este último de primerísima categoría—, para no hablar de los dibujantes de moda como Goodman, Fellows o el excelente Eric. Es verdad que las revistas americanas en realidad no eran más que grandes catálogos con alguna que otra historieta intercalada. Podrían aducirse muchos argumentos contra ellas. Y sin embargo, cuando allá en el extranjero, en Alemania, caía alguna en nuestras manos, ¿no admirábamos esa publicidad tan atractiva, que nos hacía sentir nostalgia del país limpio, apetitoso y moderno que las producía? Ni una mota de polvo, todo reluciente y acompañado de amables sonrisas, realmente vivificantes si uno procedía de Europa, que se mostraba tan agria y desconfiada. Como es lógico, sabía que aquel limpio mundo de la clase media no existía más que en la fantasía de los señores y señoras que a través de esas revistas ayudaban a vender una inmensa cantidad de mercancías, casi todas producidas con máquinas modernas. Y no obstante, aquella mentira me resulta-

ba más simpática que la verdad, y en el fondo anhelaba también aquel mundo de cuento de hadas que se expresaba en las imágenes, aquella gente recién lavada y afeitada que nos sonreía desde nuestros sueños.

Pues sí, me habría gustado mucho convertirme en un ilustrador típicamente americano y muy superficial: un ser de espíritu sencillo, obediente, que sigue con fidelidad las pautas marcadas por la historieta que se trata de ilustrar y se preocupa de antemano por lo que vayan a decir las cartas al director —que sin duda llegarán—, que se fija mucho en que todo esté en regla, ni un botón de menos ni un pelillo de más. Por otra parte también había, sobre todo en las revistas de moda más elegantes, otro tipo de ilustradores que en realidad procedían del campo de los dibujantes artísticos: unos sujetos medio neuróticos cuyo estilo denotaba la influencia de ciertas ruinas de pintores como un Lautrec, o un Pascin desesperado, y cuyos dibujos, comparados con los de un Durero, un Menzel y un Doré, parecían las huellas de una mosca medio muerta que arrastra cansinamente sus delgadas patas sobre el papel. Tenían algún atractivo, pero era un atractivo del todo morboso. No me refiero aquí a esos dibujantes; eran marginados de la masa y no impresionaban más que a los débiles y a los espíritus inmaduros. Lo que yo anhelaba ser era un ilustrador para el gran público. ¿No había admirado lleno de envidia, cuando era todavía un niño, la autenticidad pasmosa de los monjes de Grützner y el porte varonil de los húsares a caballo en las paredes del casino de oficiales de Stolp? ¿No me había gustado siempre nuestro gran Menzel, cuyas ilustraciones eran tan populares, y que no alteraba jamás las dimensiones reales? ¿Y no era Menzel por completo ajeno a la arbitrariedad moderna —muchas veces basada en simple incapacidad—, no era aquél un gran artista, a pesar de ser una persona absolutamente normal? El ilustrador tiene que dominar muchas formas y saber dibujar con mucha corrección y muy bien, pues la cámara fotográfica significa, con su visión nítida de las cosas, una auténtica competencia.

Compré libros que tratan del estilo de la ilustración americana y adquirí en los grandes almacenes Macy un espejo de tres cuerpos, para poder hacerme yo mismo de modelo cuando lo necesitara y no tuviese a nadie a mano. Después empecé a coleccionar recortes de revistas. Recortaba todo lo que pudiera serme útil alguna vez y llegué a reunir lo que allí se llama, en el lenguaje de los periodistas (y según aquellos libros también en el de los dibujantes americanos), una "morgue". Es el nombre que dan a esta clase de archivo. Como soy coleccionista por naturaleza, pronto llené carpetas y cajas de cartón con recortes de trajes folklóricos, intervenciones quirúrgicas, barcos, animales, soldados, inundaciones, mesas de cocina, rostros, árboles exóticos, paisajes extraños, fotografías ampliadas de telas y tejidos, pliegues de ropa en el viento, banderas ondeantes, flores, escarabajos. En mi "morgue" llegué a reunir una morfología completa y todo un mundo caótico de formas.

Yo iba recortando y guardando, y cada vez que recortaba una imagen, pensaba que justamente aquella me sería útil algún día. Primero distribuí todo según determinados temas en diferentes carpetas. En una de ellas había, por ejemplo, "animales domesticados", y en la siguiente "animales salvajes". En ésta de aquí había "árboles en un paisaje", y en aquella otra "paisajes con árbol". Yo recortaba y recortaba, las carpetas se hinchaban, las cajas de cartón rebosaban, pero la marea que a diario me llegaba con periódicos y revistas parecía no tener fin jamás. Siempre me sentía asaltado por la sospecha de que si dejaba de recortar una imagen, se me escaparía algo muy importante, porque a la mañana siguiente me harían un encargo para el cual necesitaría justo aquel traje de cowboy...



Como es natural, el encargo no llegó ni a la mañana siguiente ni a la otra. Y, además, como al diablo le gusta confundir las cosas, cuando de verdad tenía que ilustrar algún detalle, no encontraba el recorte que me hubiera servido. Había establecido en mi "morgue" un orden demasiado superficial, y poco a poco se me había escapado de las manos. Además, como soy un poco pedante —no mucho, pero sí un poquito—, tenía también dificultades con los títulos. ¿Dónde guardar por ejemplo aquel maravilloso león domesticado? Claro que podría haberlo guardado entre los animales salvajes o en la carpeta correspondiente a Africa, pero no, un momento, el león no procedía de Africa ni del zoológico: formaba parte de la colección de fieras de un circo. O sea que convendría guardarlo en la carpeta del circo. El hecho es que lo podía haber guardado en cuatro carpetas diferentes, o en una y hacer anotaciones cruzadas en las demás. Eso será perfecto, me decía yo, y dejaba el recorte del bello león encima de todos los demás; ya lo guardaría en su sitio. De momento lo dejaría allí encima y, cuando amaneciera un domingo lluvioso, lo ordenaría todo...

En cierto momento me encargaron unas pequeñas ilustraciones para la revista Esquire, entre ellas el interior de una lavandería. Sabía que hacía poco había recortado algo de un catálogo, y me pasé una tarde buscando aquel *clipping*. Como de costumbre se me había perdido. Tuve que hacer el dibujo sin la ayuda del recorte, basándome en un recuerdo poco preciso. A pesar de todo me salió muy fiel a la realidad, y lo que no recordaba, lo camuflaba mintiendo con rayitas y puntitos. Claro que me hubiese gustado mucho más dibujar todos los detalles, pero el maldito recorte seguía sin aparecer.

Cuando hacía tiempo ya que había entregado el dibujo y estaba repasando mi entrañable "morgue", encontré el recorte del interior de la lavandería encima de todos los demás. No me sorprendió en absoluto. Siempre sucedía lo mismo. Sólo que poco a poco llegué a cansarme de buscar sin parar, de perder recortes que nunca podía encontrar. Unos cuantos de aquellos *clippings* acabaron pegados dentro de unos *scrap books*, pero como no podía suceder de otro modo, justo aquellos que yo había guardado con tanto cuidado no los necesité jamás. Es evidente que había algún diablillo de taller, bromista y levemente repugnante, que se dedicaba a confundirlo todo, para que nunca encontrara lo que estaba buscando. Era irremediable.

Entonces recordé a mi viejo amigo Wieland. Él había dirigido en su tiempo una gran editorial y era un maestro de la organización, no sólo en el sentido de saber cómo se lleva una doble contabilidad, sino también en el de saber cómo llevar un archivo modernísimo. Le expuse mis preocupaciones: lo recortaba todo con sumo cuidado y lo guardaba muy bien, pero me faltaban fuerzas para poner orden en aquella colección mía, que había ido creciendo como un alud y abarcaba ya unos diez mil recortes. ¿No sería posible que él me enseñara al menos los principios básicos para ordenar y clasificar aquel cúmulo de información?

Wieland opinaba que era muy sencillo poner orden en el desorden. Afirmaba que muchas veces lo había hecho en su editorial, y que además lo haría con mucho gusto. Claro que necesitaríamos algún material. Había que encargar hojas de cartón de colores —disponía de un proveedor barato— y me explicó cómo había que clasificar la colección, dividiéndola en primer lugar en varias secciones.

—Más o menos así: las cosas inanimadas entre tapas de cartón azul claro o verde, lo que prefieras; las cosas vivas entre cartones rojos...





—Okey— dije. —Me parece estupendo.

—Así te podrás orientar en seguida. Rojo y verde. Por ejemplo, si necesitas un paraguas, lo primero que haces es ir a los cartones verdes.

—Es maravilloso— afirmé. —¡Exactamente lo que pretendía!

—La sencillez y el orden han sido siempre mis principios.

Fíjate— añadió, —cuando tengamos todo clasificado en varias secciones generales, que se distinguirán por los colores rojo, verde y azul, formaremos subsecciones, por ejemplo con los colores amarillo, violeta y blanco. O sea que si buscas “paraguas” y te diriges primero a la sección general verde que contiene las “cosas inanimadas”, puedes seguir buscando de inmediato en alguna de las diferentes subsecciones, por ejemplo, la verde claro, que contendrá los objetos inanimados antiguos, o la marrón claro, que contendrá las cosas inanimadas modernas, etcétera. Después haremos también anotaciones cruzadas y registros dobles de modo que, por ejemplo, encontrarás la “lluvia” bajo el rótulo “intemperie”, que estará en una carpeta amarilla, o bajo el de “lluvia”, que estará en una carpeta azul claro que contendrá todo lo referente a la naturaleza y los fenómenos naturales, o hasta en la carpeta que le corresponde al agua. En todas esas subsecciones encontrarás la palabra “lluvia”, y por tanto saldrá a relucir el paraguas. Incluso en el caso de que se te olvidara la palabra clave original —en este caso el paraguas—

encontrarías en seguida y sin pérdida posible la ilustración del “paraguas”.

A mí siempre me han gustado la claridad y la sencillez, nunca las cosas revueltas, y entonces fue cuando comprendí que, en el fondo, un archivo es lo más sencillo del mundo, siempre que esté bien organizado. Pero al poco tiempo me empezó a dar vueltas la cabeza. O sea que las cosas vivas se regirían por el color azul claro, las cosas inanimadas por el rojo; el paraguas hay que buscarlo entre las cosas inanimadas, es decir, habría que mirar la carpeta verde y pasar después a la subsección de agua —véanse fenómenos naturales— o bien la carpeta marrón, donde figuran el salto de agua y el aguacero. Maravilloso. Me procuré unas tijeras grandes, dos frascos de cola, tinta negra y una pluma para hacer rótulos con letras gruesas. Wieland estuvo muchos días sentado ante una larga mesa improvisada en el cuarto de estar de la casita que teníamos alquilada en aquel entonces. Muy pronto la estancia se llenó de recortes hasta la altura de nuestras rodillas. El iba seleccionando y cortando a medida cada uno de mis recortes, para que se ajustaran a un sistema que parecía comprender a la perfección. Era un gozo observar cómo ponía orden en mi desorden.

Entretanto, yo tenía que hacer unos cuantos dibujos para Ben Hecht. Eran simples viñetas marginales, pero quería hacerlas bien, y necesitaba la ilustración de un teléfono antiguo. Sabía con toda certeza que había recortado una de un artículo que hablaba del inventor Bell. Wieland y yo empezamos a buscar. Entre los

cuatro mil recortes que había ordenado ya, no estaba el que buscábamos. Una vez comprobado este detalle, nos refrescamos con algunos vasos de vino de California y renunciarnos de momento a la búsqueda.

Al día siguiente no pudimos seguir buscando, porque nos entretuvo la llegada de las tapas de cartón de colores, que nos permitirían reconocer las carpetas ordenadas según las diferentes secciones y subsecciones. Al fin me sería posible encontrar algo, pensé. ¡Era maravilloso ver cómo sabía organizar Wieland aquel archivo! Aunque habían pasado ya varias semanas, también hay que decir que era un trabajo de mil demonios. Además estábamos en julio y hacía un calor tremendo.

Al fin paró delante de la casa la camioneta de reparto que traía los dichosos cartones de colores. Eran cinco grandes paquetes que pesaban una barbaridad; ya se sabe que el papel pesa muchísimo. Wieland y yo sudamos la gota gorda para poder meter entre los dos aquellos paquetes en la casa. Yo me dediqué a construir en mi taller una sólida estantería para armar el archivo, mientras Wieland iba llenando con sumo cuidado las carpetas con los cuatro mil recortes clasificados.

Ahora ya no sabría decir qué fue de los otros seis mil que no llegó a clasificar.

Pero al final todo quedó en perfecto orden, con sus inscripciones y sus etiquetas. La “morgue” estaba en pie, era perfecta, y todavía hoy tengo esas bonitas carpetas de preciosos colorines en un rincón de mi taller. Desde la hora de la gran clasificación no las he

vuelto a utilizar. Tal vez mi hijo llegue a ser un famoso ilustrador americano y pueda aprovechar mis recortes, siempre que para entonces no hayan quedado demasiado anticuados.

Aunque sea difícil de creer, jamás pude conseguir la sencillez y la naturalidad de los ilustradores americanos que tanto admiraba. A mí siempre se me desdibujaba todo un poco, en especial cuando pintaba con acuarelas. El color se salía de los márgenes, las caras adquirían un aspecto más medieval y más feo de lo que era mi intención. ¡Cuánto me hubiera gustado incluir en mi repertorio las cosas bonitas, vistosas y normales! Muchas veces he observado reproducciones de Rafael; a pesar de haber "inventado" y exagerado mucho, siempre fue un maestro del "buen hacer", comprensible para todos, creador de un arte verdaderamente "sano". Yo no era superior a él sólo por el hecho de tener un espíritu rebelde. Me gustaba todo lo que significara mediocridad, lo que se expresaba en un lenguaje común destinado a la gente en general, pero por desgracia jamás pude dominar ese lenguaje.

En el año 1933 escuché las siguientes palabras de boca de Clifton Fadiman:

—George, en nombre de Dios, ¿por qué no trabajas para el *New Yorker*?

—Lo haré con mucho gusto—le contesté.—Claro que sí. *Sure*.

En aquel tiempo, Fadiman no era aún el pope de la literatura y la estrella de radio que sería después, sino un crítico literario que colaboraba con la revista ilustrada *New Yorker*. Prometió hablar con aquella gente; era evidente que mis dibujos serían muy adecuados para el *New Yorker*, pues claro que sí, no faltaba más...

Sucedió lo que es regla en estos casos: jamás se volvió a hablar del asunto. O sea que mi sitio tampoco estaba allí. En el *Esquire*, una bonita revista destinada a los *college boys* y solteros, me dieron más adelante un puesto como "dibujante de sellos". Esta denominación es de mi cosecha: significa que mis dibujos, de gran tamaño, eran reproducidos dentro del texto en tamaño de sello.

lo que se llama un *spot*. De ese modo me convertí al fin en ilustrador americano, pero los grandes cuadros, las imágenes bellas y atractivas a todo color que yo quería pintar, eso nunca me lo permitieron hacer. En cualquier caso era un buen *job*. Me entregaban de tres a cuatro historias breves a la vez y me daban suficiente tiempo; no me pagaban mucho, pero como saqué en aquella ruleta el premio de una *Guggenheim Fellowship*, lo que representa una beca de dos años, podía vivir y tener un relativo respiro.

Hasta pude mudarme a una casa mayor y dedicar más horas a mi amada pintura al óleo, que retomé después de muchos años durante los cuales se habían secado las pinturas, y los pinceles, al menos los de pelo de camello, habían sido devorados por la polilla. De vez en cuando dibujaba además unas láminas para la revista *Vanity Fair* de Frank Crowninshield, que aún se publicaba en aquellos años. O mister Brodowitch, de *Harper's Bazaar*, me encargaba ilustrar algunas de las colaboraciones más bien terroríficas de su revista, pues me consideraban un experto en asuntos de horror y catástrofes. Aquella gente atribuía a mi herencia "teutónica" el hecho de que consiguiera ilustrar con tanta perfección cuanto se relaciona con la muerte y los esqueletos.

Mi mejor encargo se lo debo a George Macy, editor de las obras Limited Editions. Se trataba de ilustrar unos cuentos seleccionados de O'Henry, para los cuales hice muchas acuarelas a toda página. A veces miro todavía con satisfacción los cuadros que pinté y toda aquella obra ejemplarmente editada. Dibujé el *Interregnum* para Caresse Crosby y su famosa Black Sun Press, una carpeta de sesenta láminas con caricaturas políticas, alguna de ellas profética, en una época en que la gente creía aún que Hitler era un problema local, nada peligroso y, por supuesto, pasajero. Estas dos últimas publicaciones, aunque me las pagaron bien, pasaron lo que se dice desapercibidas. La crítica apenas tomó nota; en la actualidad es posible que se hayan convertido en objetos de coleccionista.

Mis actividades de ilustrador americano duraron, sin

embargo, muy poco. Después de trabajar dos años para el *Esquire* me despidieron. Ya no me necesitaban. En esas revistas reina el mismo criterio que en una casa de modas; se consume sin cesar y se necesita cada día algo que sea nuevo, o algo antiguo, pero reformado. Además había un tropel de gente joven dispuesta a ocupar mi sitio y a realizar un trabajo parecido, pero cobrando menos. Y estaban en su derecho...

En realidad es extraño que yo, con mi admiración por esa rama del arte, despreciada por los verdaderos artistas, ya no fuese capaz de adaptarme, yo, que en un principio fui considerado un ilustrador en su acepción americana, que sentía un profundo respeto por nuestros Fritz Koch Gotha y Hermann Vogel Plauen; yo, que creí poder aspirar al deseado premio Menzel que se concedía a los jóvenes ilustradores alemanes. Es curioso observar el reparto de las cartas en la mesa del juego de la vida. Mi evolución europea, mi vocación de dibujante satírico alemán, lo confieso sin rodeos, no pudieron ser sometidos jamás a mis intentos de adaptación, ni siquiera a las tendencias de mi fase juvenil. Puse toda la energía en mi empeño por imitar al gran Walt Whitman, que escribió en su día:

"En mí hay múltiples personas ¿por qué no iba a contradecirme alguna que otra vez?"

Lo tomé como ejemplo, me ejercité a diario con mucha dedicación en la autorrenuncia, me porté como un hombre cuando se trataba de decir que sí, y poco a poco adquirí fama de ser un optimista, un personaje positivo, feliz, sonriente y satisfecho. Pero siempre seguía existiendo algo irremediamente difícil en mí, algo que yo mismo, de tanto querer adaptarme, había condenado y considerado esquizofrénico, pero que pesa sobre mí como una piedra imposible de mover del sitio.

♦ El texto corresponde al capítulo XV de la autobiografía de Grosz, *Un sí mayor y un no menor* (Editorial Anaya/Muchnik, Barcelona, 1992).

♦ Las ilustraciones de este artículo son de George Grosz.



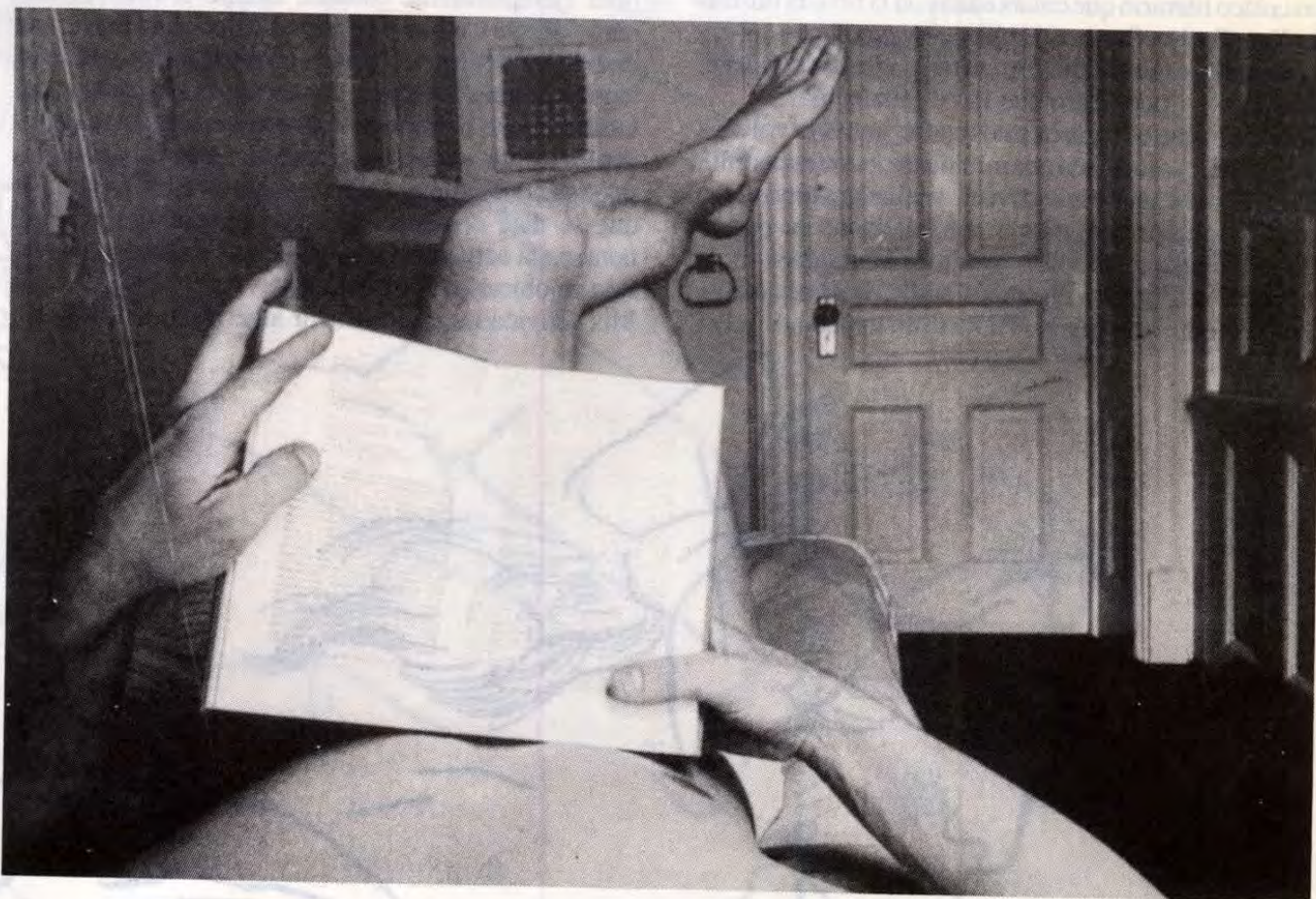
¿PUEDE LA TEOLOGÍA CONSTITUIR UNA TEORÍA CRÍTICA DE LA CULTURA? ¿ES LA SALVACIÓN DEL ALMA UN TEMA SERIO EN NUESTROS DÍAS? ¿PODEMOS RECURRIR A LA TRAGEDIA COMO GESTO ESPERANZADO? GEORGE STEINER APELA EN "REALES PRESENCIAS", SU ÚLTIMO LIBRO, A LOS MISTERIOS DEL CIELO A FIN DE IMPUGNAR LA CRÍTICA DE ARTE, LOS LENGUAJES COTIDIANOS Y LAS HERMENÉUTICAS AL USO. SI DIOS ES TODAVÍA UN FANTASMA QUE RECORRE NUESTRO VOCABULARIO, LA TENSIÓN ENTRE VIDA Y MUERTE, ENTRE ARTE Y TIEMPO, ENTRE LAS PALABRAS PRONUNCIADAS Y SU SIGNIFICATIVIDAD CONTINÚA ENTONCES IRRESUELTA. ERNESTO SCHÓO RELACIONA LA LUCHA DE STEINER POR RECOMPONER LA CIVILIZACIÓN DE LA PALABRA CON LAS FIGURAS DE KAFKA, PROUST Y JÜNGER. HÉCTOR SCHMUCLER ANALIZA LA INCOMODIDAD SUSCITADA POR EL PENSAMIENTO TRÁGICO CUANDO PROPONE PREGUNTAS SIN RESPUESTA POSIBLE. GERMÁN SUCAR CUESTIONA EL USO QUE STEINER HACE DE NIETZSCHE, SU PREDECESOR EN DIAGNOSTICAR EL MAL DE OCCIDENTE. INCLUIMOS UNA MEDITACIÓN DEL PROPIO STEINER SOBRE LA ACTUACIÓN POLÍTICA DE MARTIN HEIDEGGER.

Martin Heidegger y el nazismo

George Steiner

La literatura sobre el involucramiento de Heidegger en el nazismo, aunque voluminosa, no logra formular con claridad las dos preguntas que deben hacerse. ¿Qué relación existe, si existe alguna, entre la ontología esencial de *Ser y Tiempo* y este involucramiento? ¿Qué explicación se puede dar, si hay alguna, del silencio público total de Heidegger (con una sola excepción, póstuma y totalmente irrelevante)

biblioteca a su profesor y predecesor "no ario", Edmund Husserl. Hasta donde yo sé, dicha autorización nunca fue expedida. La razón de que ninguno de los dos se frecuentara ya en estos días ominosos y terribles era que, tanto personal como filosóficamente, sus caminos se habían separado. (Por supuesto, que Heidegger no haya hecho nada efectivo y público para ayudar a Husserl es un problema completamente diferente).



después de 1945 en relación con el holocausto y con sus actitudes ante la política y la barbarie del Reich? Quizás no tenga sentido limitarse a lo "público", quizás sí; en los archivos puede haber declaraciones privadas, por ejemplo, en la correspondencia con Hannah Arendt. La lectura meticulosa de todos los documentos relevantes resulta una tarea nauseabunda. Hasta donde es posible la reconstrucción, los hechos son los siguientes. En el mes de abril de 1933 se le impide al profesor von Möllendorf, un socialdemócrata, tomar posesión como rector de la Universidad de Freiburg. Este, apoyado por el profesorado, le pide a Heidegger que acepte el cargo. Su fama puede ayudar a la Universidad en tiempos tan ominosos. Heidegger no pertenece a ningún partido y no ha participado en ninguna actividad política. Duda en aceptar la proposición, pero finalmente lo convencen de hacerlo. Se elige a Heidegger rector, con sólo un voto en contra, y toma posesión de su cargo el 21 de abril. Aceptar el cargo equivale a convertirse en funcionario del nuevo régimen, y por ello se une al Partido Nacional-Socialista en los primeros días de mayo. Al principio de su rectoría, Heidegger prohíbe la distribución de panfletos antisemitas que hacen estudiantes nazis dentro del recinto universitario. Impide que se lleve a cabo una quema de libros "decadentes", "judíos" y "bolcheviques" que se realizaría enfrente de la Universidad, y evita que se limpie la biblioteca universitaria de libros "indeseables". Es más o menos en este momento que nos encontramos con uno de los puntos más célebres de todo el expediente: la supuesta autorización que dio Heidegger de prohibirle el uso de la

Al negarse a confirmar el despido de dos decanos antinazis de la Universidad, Wolf y von Möllendorf, Heidegger renuncia a la rectoría a fines de febrero de 1934. No hay que olvidar que Hitler no tendrá el poder absoluto sino hasta el 19 de agosto de 1934, después de la muerte de Hindenburg. Al renunciar, o inmediatamente después, Heidegger abandona el partido. En ese momento, mercenarios nazis, como el profesor Ernst Krieck, acusan a Heidegger de ser un oscurantista cuya visión del mundo, a pesar de fugaces parecidos, es totalmente opuesta a la del Führer. Hay cierta razón para creer que los cursos de Heidegger, especialmente aquellos sobre Nietzsche, son vigilados desde el semestre de invierno de 1934-1935 en adelante. Una nueva edición de *Ser y Tiempo* aparece en 1942. La dedicatoria a Edmund Husserl ha desaparecido. Hasta donde yo sé, es el editor el que insiste que ésta se omita, sin lo cual el libro no recibiría permiso de publicación. Todas las alusiones encomiosas a Husserl, incluso la famosa nota al pie de la página 38, aparecen sin alteración alguna. En el verano de 1944, las autoridades de la Universidad declaran que Heidegger es "el profesor de cuyos servicios la Universidad puede prescindir con mayor facilidad". Como consecuencia de esto envían a Heidegger a realizar trabajos forzados durante una temporada en la construcción de murallas de defensa a orillas del Rin. Da su última clase el 8 de noviembre de 1944. Las fuerzas aliadas le prohíben a Heidegger enseñar. Dicha prohibición permanece en vigor desde 1945 hasta 1951. Los textos fundamentales de ese período son el discurso de Heidegger a sus colegas y estudiantes en ocasión

del juramento de lealtad brindado al nuevo régimen en marzo de 1933; su discurso inaugural como rector sobre la "Autodeterminación de la universidad alemana"; su declaración en apoyo al referéndum del 12 de noviembre de 1933 convocado por Hitler para ratificar la salida de Alemania de la Liga de las Naciones; el discurso en memoria de la muerte de Albert Leo Schlageter, mártir nacionalista ejecutado por las tropas francesas que ocupaban el Ruhr, discurso que leyó el 1 de junio de 1933; el discurso sobre "El trabajo social y la universidad", del 20 de junio de 1933, y otro, íntimamente relacionado con éste, titulado *Ruf zum Arbeitsdienst* ("Llamado a los batallones del trabajo"), del 23 de enero de 1934. Otro testimonio más nos lo ofrece una fotografía del Rector Heidegger rodeado de funcionarios nazis uniformados y de matones en una celebración de rechazo y venganza el día del Armisticio en 1933.

Cuando uno observa estos textos y las declaraciones más breves que se hicieron durante el rectorado de Heidegger, se desvanece toda duda; se trata de pura charlatanería repugnante, pomposa, irracional en la cual la jerga oficial del momento se encuentra mezclada sin posibilidad de distinción con el estilo de Heidegger en su versión más hipnótica. El *Volk* ha recobrado la verdad de su "voluntad de ser", de su *Dasein*. El genio de Adolfo Hitler ha logrado apartar a su pueblo de las idolatrías y corrupciones del "pensamiento desarraigado e impotente". Gracias a la revolución nacional-socialista los filósofos tendrán el poder, unidos de nuevo con el *Volk* en cuanto totalidad, de regresar con "dura claridad" (una pequeña muestra típica de la retórica ontológico-nazi) al problema del sentido de la existencia humana. El "privilegio supremo" de la comunidad académica consiste en servir a la voluntad nacional. Lo único que justifica el "llamado 'trabajo intelectual'" es que se integre a las necesidades y finalidades históricas, nacionales, de donde surgió. Para un estudiante universitario, pertenecer a los batallones de trabajo del nuevo Reich no significa abandonar o traicionar su vocación. Todo lo contrario, significa darle a esa vocación sus cimientos éticos y sociales, sin los cuales, como lo ha probado **Ser y Tiempo**, no puede haber un destino auténtico.

Rompiendo con el pasado, destruyendo la falsa hermandad de la Liga de las Naciones, entregándose uno mismo a la "custodia del Führer y de ese movimiento histórico-mundial" que él encarna, Alemania se vuelve el ejemplo, como ningún otro pueblo lo ha sido antes, de esa proyección del ser hacia el futuro que es el acto supremo de autenticidad. (Existe un parentesco natural entre este vocabulario y el de la tercera parte de **Ser y Tiempo**). Un plebiscito en favor de Hitler es "un voto para el futuro", un futuro que, por ser la herencia largamente esperada, el ser-pasado (*Erbe* y *Gewesenseit*) del pueblo alemán, es todavía más auténtico. "El Führer", proclama Heidegger en el *Freiburger Studenten Zeitung* correspondiente al 3 de noviembre de 1933, "es la única encarnación presente y futura de la acción alemana y de su ley". Oponérsele significaría traicionar al ser.

Sin embargo, hay que señalar que entre este crudo cinismo y servilismo aparecen ciertos dobleces, disfrazados pero persistentes. El discurso de cortesía sobre el juramento de lealtad habla de un sistema que se abstendrá del "régimen de poder". La célebre *Rektorats-Rede* deja entender que la revolución a la que se rinde tributo es, o debe convertirse, en una revolución de carácter esencialmente espiritual más que político en el sentido común de la palabra. El ataque a la Liga de las Naciones habla de la necesidad de una concepción de la paz entre los pueblos mucho más profunda, la necesidad de tener presente que todas las naciones, no sólo Alemania, deben darse la grandeza y la verdad de su *Bestimmung* (su "determinación", su tarea a través de su vocación"). Vistos de cerca, muchos de los pasajes claves se diluyen en una curiosa vaguedad de quietismo que de alguna manera se encuentra lejos de la política.

La **Introducción a la metafísica** de Heidegger se remonta a las conferencias que dio en 1935. En 1953 Heidegger vuelve a publicar el libro. Y conserva la siguiente declaración:

"Las obras que actualmente se ofrecen por ahí como si fueran la filosofía del Nacional-Socialismo —pero que no tienen nada que ver con la profunda verdad y grandeza de este movimiento (especialmente la conjunción de la tecnología total y del hombre moderno)— las han escrito aquellos que se han aprovechado de las aguas revueltas de los "valores" y de las "totalidades"."

Así pues, queda reconfirmada la "profunda verdad y grandeza" del movimiento nazi. R. Minder ha demostrado que el estudio de Heidegger sobre Hebel, *Dichter in der Gesellschaft*, de 1966 ("El poeta en su sociedad") está lleno de esa jerga nazi de *Blut und Boden* y de la sagrada misión del *Volk*. El 23 de septiembre de 1966, Martin Heidegger concedió una extensa entrevista a la revista *Der Spiegel* (lugar extrañamente banal) con la condición de que apareciera póstumamente. Se publicó el mes de junio de 1976; es una obra maestra de cortesía taimada y de evasiones. Heidegger reconoce que, según él, en 1933 la única alternativa que tenía Alemania de sobrevivir era el nazismo.

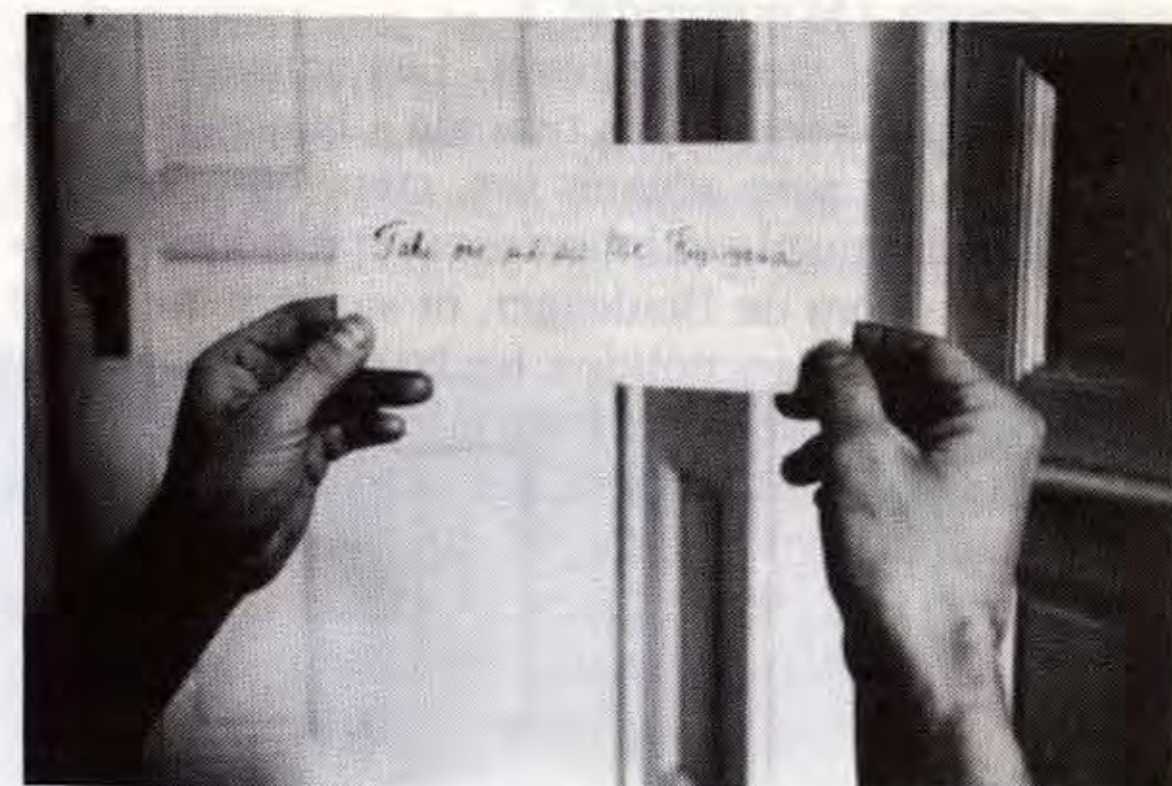
Pero antes de juzgar incluso sus declaraciones más torpes de 1933-1934, debemos pensarlas "de cabo a rabo" en todas sus consecuencias. Cuando Heidegger hacía el llamado a las universidades alemanas para que se autorrenovaran bajo la égida del Partido, lo que se debe acentuar en ello no es esto último, sino las connotaciones ontológicas de "auto". Los compromisos en la fraseología y en las actitudes públicas eran inevitables si se quería salvaguardar la educación superior. Por encima de sus lamentables diferencias personales, Heidegger seguía recurriendo a las doctrinas de Husserl en sus propias interpretaciones de la fenomenología. Las conferencias sobre Hölderlin de 1934-1935, el seminario sobre Nietzsche de 1936, "vigilado por soplones oficiales", deberían considerarse, en última instancia, como una contradicción en clave del nazismo, así como una confrontación polémica con éste (*eine Auseinandersetzung*). Lo que los recatados entrevistadores no preguntaron fue: ¿existe en alguna parte de la obra de Heidegger un repudio del nazismo; existe en alguna parte desde 1945 hasta su muerte, por lo menos una sílaba sobre los hechos reales, sobre las implicaciones filosóficas del mundo de Auschwitz? Estas son las preguntas que realmente importan. Y la respuesta tendría que ser: no.

Mi interpretación de la evidencia es la siguiente. Como millones de alemanes, hombres y mujeres; y como muchos pensadores eminentes fuera de Alemania, Heidegger se dejó atrapar por el hipnotismo de la promesa nacional-socialista. La consideró la única esperanza de un país hundido en el desastre económico y social. Además, el nazismo al que Heidegger se unió no había desenmascarado todavía su intrínseca barbarie. El engaño y la presunción de Heidegger, tan típicas de los académicos, consistieron en creer que podía influir en la ideología nazi, en que podía hacer que su doctrina de la futuridad existencial afectara el programa hitleriano al tiempo que preservaba el prestigio y la relativa autonomía de las instituciones académicas. Era un necio error. Pero si algo nos revela la foto a la que hice alusión antes es que Heidegger, para noviembre de 1933, ya no se sentía nada bien entre sus colegas nazis. Su participación oficial en el movimiento duró sólo nueve meses y renunció —vale la pena insistir— antes de que Hitler tuviera todo el poder. Muchos intelectuales notables hicieron peores cosas.

Pero lo que denuncia abiertamente a Heidegger es el torrente de artículos y discursos de 1933-1934. En ellos Heidegger excede tan burdamente las imposiciones oficiales, y ya no digamos los refrendos provisionales. La evidencia es, creo, incontrovertible: *había* una relación real entre el lenguaje y la visión de **Ser y Tiempo** en particular de sus últimas secciones, y los del nazismo. Quienes nieguen esto o son ciegos o son embusteros. Ambos discursos presuponen, al mismo tiempo que aceptan de inmediato y se dejan hipnotizar por ella — como sucede en gran parte del pensamiento alemán desde Nietzsche y Spengler— la existencia de un apocalipsis inminente, una crisis tan profunda en todos los aspectos de la vida humana que las normas de moralidad personal y social deben ser, o serán inevitablemente, eliminadas. En el pseudomesianismo de Hitler se confirmaban algunas de las ideas más nebulosas pero profundamente arraigadas en Heidegger. Tanto en el nazismo como en la antropología ontológica de **Ser y Tiempo** se acentúa lo concreto de la función del hombre en el mundo, la cantidad original de la mano y del cuerpo. Ambos exaltan el parentesco místico entre el trabajador y sus herramientas que se da con una inocencia existencial que no deben manchar las pretensiones e ilusiones del intelecto abstracto. Con este énfasis aparece íntimamente relacionado el acento que se pone en el arraigo, en la intimidad que un ser humano auténtico establece entre la sangre y la remembranza, y su tierra natal. La retórica heideggeriana de "hospitalidad" del continuo orgánico que une a los seres vivientes



con sus difuntos enterrados en las cercanías, encaja perfectamente en el culto nazi a la "sangre" y la "tierra". De la misma manera, las denuncias hitlerianas de "los cosmopolitas desarraigados", de la escoria urbana y de la *intelligentsia* sin raíces que vive como parásita en la superficie frívola de la sociedad, armoniza sin dificultad con la crítica heideggeriana del "uno", de la modernidad tecnológica, del tráfigo de lo inauténtico.



El "estado de resuelto" (*Entschlossenheit*) de Heidegger tiene más de una resonancia de la mística de compromiso, de autosacrificio y de impulso autoproyectante predicada por el Führer y por sus "duramente claros" acólitos. Ambos representan esa exaltación del destino personal en una vocación nacional y étnica que se analiza en **Ser y Tiempo**. En ambos existe, de manera lógica y esencial, una exaltación de la muerte en cuanto cima y realización deliberadas de la vida. En este caso también, ambos discursos comparten una herencia hegeliana y nietzscheana. Si, como Heidegger



alega, la historia, en el sentido tradicional, críticamente evaluado, no tiene sentido, entonces esa carencia de sentido debe hacerse evidente y debe revelarse su ineficacia. En la reelaboración hitleriana del pasado histórico, en el destino alemán, Heidegger podía encontrar una confirmación de su propio antihistoricismo, más técnico, más esotérico.

Pero sobre todo, tenemos el estilo de **Ser y Tiempo** y el de la jerga nacional-socialista. Ambos, aunque en diferente nivel, se aprovechan de la capacidad que tiene el alemán de expresar una oscuridad muy sugerente, su habilidad para darle a las abstracciones (muchas veces, meramente huecas o a medio-hacer) una consistencia e intensidad físicas. Existe en la especulación de Heidegger, por sí misma metafórica e hipnótica, de que no es el hombre el que habla ahí donde el lenguaje es totalmente efectivo, sino "el lenguaje mismo a través del hombre", una ominosa figuración del tipo de inspiración hitleriana, del uso que hicieron los nazis de la voz humana como si fuera una trompeta tocada por potencias divinas, que la insignificante voluntad o juicio del hombre racional no podía alcanzar. Este tema de la deshumanización es un tema fundamental. El nazismo se le aparece a Heidegger en el momento preciso en que su pensamiento comienza a desplazar al ser humano del

centro del sentido y del ser. El estilo de lo puramente ontológico se confunde con el de lo inhumano.

Por nauseabundas que sean, las actitudes y declaraciones de Heidegger durante los años de 1933-1934 no dejan de ser tolerables; lo que resulta intolerable es el silencio total que guardó, de 1945 en adelante, sobre el hitlerismo y el holocausto.

En la mitad del siglo veinte, todas las corrientes serias de pensamiento, libertarias o conservadoras, seculares o teológicas, sociales o psicológicas, han tratado de entender los fenómenos del genocidio y de los campos de concentración, como la súbita irrupción en el calendario humano de las temporadas en el infierno. El postulado de que Auschwitz y Belsen representan un punto cero en la condición y en la definición del hombre son ahora ya una trivialidad. Para un filósofo, para un testigo alemán, para un ser humano pensante, con sentimientos, que ha participado, aunque sea en parte, en algunos acontecimientos relevantes, no decir absolutamente nada equivale a hacerse cómplice. Porque, en efecto, nos hacemos cómplices de todo aquello que nos deja indiferentes. ¿Existe, entonces, algo que explique, que justifique el silencio total que guardó alguien cuyas últimas obras, según Martin Buber, "pertenecen seguramente a la posteridad"?

No nos queda sino conjeturar. Las acusaciones de antisemitismo resultan, en relación a la magnitud del caso, banales; pero además son, creo, falsas. No he podido encontrar ni sentimientos ni expresiones antisemitas en la obra de Heidegger, ni siquiera en las de naturaleza pública y política: hecho que, para comenzar, lo distingue de la corriente principal del nazismo. Si Heidegger fue, en ciertos aspectos evidentes, un gran hombre, un maestro cuya actividad filosófico-lingüística sobresale en diferentes campos de la especulación contemporánea; fue también, al mismo tiempo, un hombre pequeño. Vivió rodeado de un grupito de adoradores y, sobre todo en los últimos años, detrás de murallas de adulación. Sus salidas al mundo fueron raras y cuidadosamente preparadas. Puede ser que no tuviera el valor ni la generosidad necesarios para enfrentar su pasado político, y el problema de la barbarie adoptada por Alemania. Aunque empeñado en la destrucción de la metafísica, aunque comprometido con una concepción del pensamiento radical y antiacadémica, Heidegger fue al mismo tiempo un alemán *ordinarius*, el ocupante vitalicio de una cátedra renombrada, incapaz, emocional o intelectualmente, de enfrentarse, de "pensar de cabo a rabo", como él diría, el complaciente colapso de las instituciones académicas y culturales alemanas ante el reto nazi.

Más aún, cuando uno examina la carrera de Heidegger, con su maravillosa economía de movimientos y su capacidad de crear leyendas (en ese punto, existen puntos de contacto bastante claros entre su carrera y la de Wittgenstein), aparece una característica que se destaca contundentemente: la astucia, "la sagacidad campesina". La boca apretada y los ojos diminutos que parecen escrutar al interlocutor desde una herencia milenaria de hábil reticencia.

En vista de los hechos y de su propia participación en ellos, Heidegger quizás intuyó que negarse a decir cualquier cosa —incluso, especialmente, cuando pontificaba sobre la política mundial y sobre el materialismo norteamericano-soviético— sería, con mucho gusto, la posición más efectiva. A lo que habría que agregar, para ser justos, la posibilidad de que las enormes proporciones del desastre y de sus implicaciones para la continuidad del espíritu occidental le hayan parecido a Heidegger, como les sucedió a otros escritores y pensadores, excesivas para poder comentarlas racionalmente. Pero por lo menos pudo haber dicho *esto*, y el interés que puso en la poesía de Celan muestra que estaba perfectamente consciente de esta alternativa.

Valdría la pena poner a prueba otra hipótesis. El involucramiento de Heidegger con Alemania y con la lengua alemana, en lo que él considera que es una afinidad singular con el ocaso del ser y del discurso humanos en la Grecia arcaica, es absolutamente determinante. Rige su vida y su obra. La primacía de Alemania precisamente en esas disciplinas que quizás sean las de mayor trascendencia en el hombre, es decir, la filosofía y la música, es un tema constante en el pensamiento y la conciencia alemanas. De Bach a Webern, de Kant a Heidegger y Wittgenstein, es en el ámbito alemán que el genio del hombre parece llegar a la cúspide y medir las mayores profundidades. Dado este *Geschick*, esta "singularidad predestinada", podría

ser comprensible que sea del mundo alemán que surja también la extrema inhumanidad, los experimentos mortales del hombre con su propia potencialidad para la destrucción. Quizás haya una perspectiva que (aunque resistente a la explicación analítica o pragmática no deja de ser irritante) en la cual la posibilidad de un Bach y de un Beethoven, de un Kant y de un Goethe implique — como implica sin duda la de un Wagner y un Nietzsche — el riesgo de catástrofe. Encarnando al "hombre y al superhombre" o el fenómeno de la identidad humana en todo el espectro de sus extremos dialécticos, Alemania y la historia alemana tendrían la "mitencia" de la autodestrucción, de la negación (abstracciones que Hegel y Heidegger habían expresado con términos enérgicos). Hacer una crítica de esta vocación "desde abajo", intentar abarcarla con los límites del sentido común y de la moralidad sería totalmente inútil. Sería una banalización del trágico pero ejemplar *Dasein*.

Fue quizás en estos términos (que no carecen totalmente de fundamento real)

La cortesía de Steiner

Ernesto Schóo

¿Será la célebre tautología de Gertrude Stein, "a rose is a rose is a rose", abierta al infinito más monótono, una respuesta a la noción de Mallarmé sobre "l'absence de toute rose"? Si así fuera, Gertrude aprobaría hoy la lucha de George Steiner (curiosidad: ambos evocan a la piedra, la recia hosquedad de la piedra, su tozudez esencial) por rescatar la identificación del nombre con el objeto nombrado. Con el único, sencillo, racional propósito de comunicarse y enten-



que Heidegger pensó cuando decidió quedarse callado. Quizás la astucia forme parte de la ontología fundamental. No lo sé. Lo que queda es el frío silencio y las abyecciones evasivas de los seguidores de Heidegger (entre los cuales, verosímilmente, no destaca ningún judío). Lo que queda, asimismo, es el problema de cómo este silencio, que Celan parece tratar en su enigmático poema "Todnau-berg", se puede conciliar con la humanidad lírica de los últimos escritos de Heidegger.



derse los hombres entre sí. Por sospechosa que resulte esa identificación (tan convencional como cualquier signo matemático), por ardua y hasta improbable que sea esa comunicación, su ausencia significa caos. A varios siglos de distancia, ¿otra vez la querrela de los nominalistas?

Sobre compromiso tan frágil, sobre cimiento tan inestable se asienta una civilización, la nuestra. Que ha sido y todavía es la civilización de la palabra. Desde la religión hasta la jurisprudencia, desde un contrato comercial hasta un salvoconducto, en formas y con modalidades casi infinitas, el lenguaje es el vehículo que funda, que establece, que vincula, sanciona, condena o absuelve. Y es instrumento de creación. De esa creación paralela que es la literatura. Afán, según Steiner —así como todas las otras artes—, de medirse con un probable Creador con mayúscula. Hasta de corregirlo. La tesis del ensayo que es su obra maestra hasta hoy, *Presencias reales*, queda enunciada ya en el subtítulo: "¿Hay algo en lo que decimos?". Hay nada menos que un Dios, dice Steiner, en contra de Nietzsche y cerca de Unamuno: "Vive de tal modo que la inexistencia de Dios sea una injusticia".

Pero el suyo no es el optimismo irracional, dogmático, engañoso, de las religiones, de los gobiernos, de los medios. Es la lúcida comprobación de que en el infierno de este mundo existen suficientes pruebas de otra realidad posible. Son las obras de arte. Aquí es donde Steiner se encuentra con su venerado Proust. Que es una de las razones por las que lo admiro (a él: y también a Proust, desde luego). Otra es la cortesía de su claridad

♦ Este texto es el fragmento final del segundo capítulo de su libro *Heidegger*, publicado por la editorial Fondo de Cultura Económica en 1983. Otras obras previas de Steiner son *Antígonas*, *Para una poética de la lectura*, *Después de Babel*, *En el castillo de Barba Azul* y *La muerte de la tragedia*.

expositiva, en contraste con la jerga tribal de estructuralistas, deconstructivistas, lacanianos, posmodernos *et al.* Otra, en fin, sus ganas de pelear con derrotistas, resignados y pragmáticos: debo saber que éste es un nido de víboras, pero nada en el mundo me obligará a pactar con ellas.

PROUST. Citado con frecuencia por Steiner, lector apasionado de la "Recherche". Puede ser la evocación del siseo casi imperceptible de los vestidos de la duquesa de Guermantes, o bien la enigmática frase de la sonata de Vinteuil, la "música no oída" de la oda de Keats, pero que resuena como ninguna otra en nuestro interior porque ha ingresado en la esfera mítica. Y mística. Steiner encuentra en Proust lo que todos los "scholars" (¿mandarines?) laicos ajenos a los dogmas corrientes, religiosos o políticos: la esperanza de alcanzar una forma de inmortalidad, de permanencia a través del arte. No convertir al arte en Dios, sino en un vehículo para perdurar en la frágil memoria humana. Hasta ahí Proust. Steiner va más allá. Apuesta, no a la manera medrosa y finalmente mezquina de Descartes ("¿y si fuera cierto?"), sino con un gesto de soberano desdén por el escepticismo moderno. La refutación de Nietzsche, a sabiendas de que es indemostrable. El postulado sería: Dios existe porque existe el arte. "El encuentro con lo estético es, junto con ciertos modos de la experiencia religiosa y metafísica, el conjunto más *ingressive* y transformador a que tiene acceso la experiencia humana" (**Presencias reales**). Y lo estético es para él, fundamentalmente, la música. Música de los sonidos, de las palabras, de los colores, de las formas, de los volúmenes: la arquitectura, música congelada (cristalizada, mejor, a la manera de la esmeralda, en cuya sustancia arde siempre una mínima, misteriosa, palpitante llama azul). Vinteuil de nuevo. Y siempre. "Preguntar '¿Qué es la música?' puede perfectamente ser un modo de preguntar '¿Qué es el hombre?'". Cita de Lévi-Strauss: "La invención de la melodía es el supremo misterio del hombre".

PROUST II. Maneras de leer a Proust. Como a un cronista de su tiempo. Como a un homosexual que enmascara su pasión por un hombre disfrazándolo de mujer. Ninguna de las dos es válida, sostiene Steiner, por separado. Ambas se imbrican, junto con muchos otros datos imprescindibles: "su situación personal y... las relaciones de esa situación con sus concepciones del lenguaje, la sociedad o el arte de la novela". Y de la marginalidad ("La sociología de la marginalidad en relación con la religión y el trasfondo personal es tan crucial para la lectura de Donne como para la de Proust"). Y también de algo tan aparentemente desfasado (como se dice ahora) como la situación de la renta a fines del siglo XIX. Supongo que en la referencia al andrógino literario Albertina-Alfredo Agostinelli, Steiner sugiere no olvidar la cualidad masculina de Proust, ni la coquetería —dicho sea sin matiz de afeminamiento— de su chofer-secretario-amante. Saber esto, ¿en qué modifica la relación del lector con la obra? En tanto no se vuelva unilateral, enriquece la comprensión. La invitación de Steiner a acumular datos y puntos de vista es otro desafío a la pretensión del lector actual, de ser *informado* sin comprometerse vitalmente con la lectura, que debería ser una re-creación, una creación paralela y personal, simultánea. El mismo reconoce lo impracticable, hoy, de esa relación ideal: "En caso de gozar de libertad de voto, el grueso de la humanidad elegirá el fútbol, la serie televisiva de sobremesa y el bingo por encima de Esquilo. Es una hipocresía fingir otra cosa". Proust viene a decir lo mismo, a su manera. No el dandy alelado del retrato (espléndido, por lo demás) de Jacques-Emile Blanche, sino el Proust chaplinesco de bombín y chaqueta demasiado holgada, asomado desde una terraza a la tarjeta postal de Venecia. **JÜNGER.** Steiner no lo menciona pero viene a cuento aquí, por oposición. En 1993, los textos que más felicidad me han proporcionado, hasta ahora, son los dos tomos de los **Diarios** de la guerra, de Jünger, y los libros de Steiner. Salvando las distancias que me separan de semejantes cumbres, creo que se debe no sólo a la altísima calidad literaria de ambos sino también y sobre todo porque coincidimos en la apuesta por lo que, a mi entender, hace humano al hombre: la palabra y la creación artística.

Y si Steiner anticipa la improbabilidad de su apuesta en el mundo de la tecnolatría, Jünger va más allá. Me entero al leer un comentario en el número de septiembre último del *Magazine Littéraire*, sobre su libro más reciente (al borde de cumplir pronto su autor un siglo de vida), **Las tijeras**. En el ensaya la profecía, un don del

que ha dado pruebas rotundas durante toda su larga vida. Entramos, al parecer, en una suerte de interregno. Los valores nuevos no han comenzado todavía a actuar y los viejos ya no están. Nuestro tiempo se caracteriza por el triunfo de los titanes, es decir, los tecnócratas. El siglo XXI, cimentado sobre la ciencia, será indiferente u hostil a la idea de trascendencia, regido por fuerzas desmesuradas, insaciables, a menudo ciegas, dueñas de la acción y del tiempo. Pero de nada más, porque el orden titánico, sometido a la voluntad de poder, no actúa más allá de lo efímero. El siglo XXII, en cambio, podría muy bien ser el de un nuevo esclarecimiento espiritual pues "lo que se refiere a lo divino proviene de lo intemporal". Mientras tanto, mientras se cumple la difusión explosiva, acelerada de nuestra técnica cuyos prodigios disfrutaban de la ávida adhesión de los pueblos más remotos, "los dioses seguirán perdiendo prestigio". En el interín, no hay que esperar nada: "Dios se retira", escribe Jünger haciendo eco a Hölderlin. Y añade: "Los dioses volverán, como siempre lo han hecho, y el siglo XXI aparecerá, desde el punto de vista cultural, como un eslabón intermedio". Allí donde Steiner invoca a la trascendencia como única aspiración posible para el hombre de cultura, Jünger, sin rechazar esa aspiración, la remite a la pura condición de potencia: no operará en acto sino en un futuro lejanísimo. Lo cual no significa archivar la esperanza sino albergar la lúcida certeza de que hoy por hoy no es valor corriente (¿lo fue, alguna vez?).



KAFKA. Para Steiner, el más importante y desolado testigo de la desolación. Sobre la tierra arrasada de la palabra imposible, por exceso de cultivo y proliferación de especies dañinas, Kafka restablece el habla edénica. O adánica, si se prefiere. "La veracidad y la profundidad del desamparo de Kafka en el lenguaje no necesita subrayarse. La obra y la sensibilidad de Kafka son, a nuestra época, lo que la de Shakespeare y Dante a las suyas (W.H.Auden)". "Hay en la prosa de Kafka una transparencia adánica no conseguida por ningún otro escritor". Etcétera. (Entre paréntesis, una pregunta al paso, surgida en el momento de transcribir estas citas: ¿qué hay en Beckett que no esté en Kafka? La descendencia parece evidente, Steiner la subraya más de una vez).

DIOS. No todos los artistas son intelectuales (a Dios gracias) y viceversa. Hay en esto una vieja confusión, que no proviene por cierto de la fuente griega sino, probablemente, del remolino romántico. La primera vez que leí una refutación del monoteísmo la firmaba Carlo Coccioli, un escritor italiano autoexiliado de años en México y cuyo renombre, casi olvidado hoy, se basó sobre una mediocre novela de amores homosexuales con tintes religiosos, considerada escandalosa en el decenio del cincuenta, **Fabrizio Lupu**. Era un breve ensayo, un opúsculo sobre el calvario de Salman Rushdie, amenazado de muerte por los musulmanes fanáticos a raíz de la publicación de **Versos satánicos**. Coccioli atribuía el fanatismo, en gran parte, a la creencia monoteísta. me llama la atención la coincidencia, en ese sentido, del refinado estilista que sobre todo

es Coccioli, con un pensamiento tan denso y erudito como el de Steiner en **En el castillo de Barba Azul**, donde propone una aproximación entre Isaías y Marx y asegura que una raíz cierta del antisemitismo es el odio engendrado en los gentiles por la casi imposibilidad de la naturaleza humana de cumplir las exigencias de un Dios celoso. "Históricamente, las exigencias del monoteísmo absoluto resultaron por entero intolerables". Más: "El cristianismo paulino encontró una útil solución". La cual consiste en tornarse flexible ante "las necesidades pluralistas y plásticas de la psique, ya sea en sus aspectos trinitarios, ya sea en la proliferación de personas santas y angélicas, o bien en la vívida realización material de Dios Padre, de Cristo, de María... El Dios único del Decálogo, el Dios inimaginable —en rigor de verdad, 'inconcebible' —nada tiene que ver con el panteón, enteramente visualizado, de las iglesias cristianas". Y especialmente de las católicas, me atrevería a añadir.

Steiner no dice que la única razón del antisemitismo sea el resentimiento por la "invención" de un Dios intolerable (e intolerante), pero me parece que no subraya lo bastante la concurrencia de otras circunstancias. La paradoja, la contradicción de que no pocos católicos se propusieran tomar venganza personal por la muerte de Cristo a manos de algunos sacerdotes judíos (sin tomar en cuenta que esa muerte es la condición necesaria de la redención y pasando por alto, o al menos juzgándolo con mucha más lenidad, que fue el procurador romano

quien la autorizó). Y los poderosísimos factores económicos, políticos, sociales, culturales. De todas maneras, es admirable la precisión con que, en **En el castillo de Barba Azul**, van encadenándose las premisas que inexorablemente conducen de la utopía cristiana a la utopía laica de la redención colectiva a la fuerza, hasta desembocar en este tiempo nuestro del terrorismo, la tortura, Bosnia-Herzegovina, Somalia y todo lo que vendrá, cuando el destino humano parece depender de una horrible fuerza autodestructiva que nadie puede o quiere controlar.

♦♦ Ernesto Schóo es escritor y crítico literario. Ha publicado las novelas **Función de gala**, **El baile de los guerreros** y **El placer desbocado**. Colaboró en varias publicaciones culturales.



Steiner y Nietzsche

German Sucar

Vivimos en una cultura en la que la creación y recepción del arte se ha vuelto hueca, débil, efímera. Nuestro contacto con la escritura, la música o la pintura no pasa de ser un entretenimiento, una manera de olvidarse por algunos momentos de las horas de trabajo y de los ritmos e imposiciones de la vida cotidiana. La calidad de la obra de arte se aprecia con las categorías de lo aburrido y de lo divertido. Nuestro gusto estético se encuentra hoy más que nunca mediatizado por la crítica periodística o académica. El

valores fundamentales son opuestos a los de la ciudad actual. Esta "ficción racional", como él la llama, tiene por función "centrar la atención en las características dominantes de nuestros actuales contactos con la creación artística". Y ello implica preguntarse por la presencia o ausencia de poiesis en nuestras vidas individuales y en nuestra dimensión social, esto es, por el status del significado del arte actual. Adelanto la respuesta de Steiner: "El arte actual se caracteriza por una evitación del contacto directo con la presencia, o ausen-



contacto directo y comprometido con las diversas manifestaciones de lo artístico se ha perdido casi por completo.

Todo esto no tiene nada de novedoso, es cierto. Esta clase de crítica se ha convertido en parte de la sensibilidad de nuestra época. Tal vez en ninguna otra etapa de la historia, el arte y el pensamiento revistieron la forma de una denuncia contra la decadencia del arte y el pensamiento. Entonces, uno podría preguntarse, por qué otro libro, un grano de arena más a la montaña, que se arriesgue por los ya tan transitados caminos. Pues es aquí, en esta problemática, donde hay que situar el libro de George Steiner **Presencias Reales**. Y la respuesta, quizá sea que este se ha enredado a fondo con el problema, que lo ha abordado con una profundidad y erudición difícilmente igualables.

Pero el objeto de estas líneas es provocar la sospecha de que Steiner se ha equivocado en lo fundamental: de que hace algo más de un siglo Friedrich Nietzsche planteó el problema de manera radical y que sin embargo **Presencias Reales** no sólo lo expone como blanco central de su crítica sino que además lo usa y abusa en sus argumentaciones sin siquiera citarlo. En lo que sigue, el diálogo entre George Steiner y Friedrich Nietzsche.

En las primeras páginas de su libro nos dice Steiner que en esta época oscura hay que "aprender de nuevo lo que está comprendido en una plena experiencia del sentido creado, del enigma de la creación tal como se hace sensible en el poema, la pintura y la exposición musical". Para ello nos propone un ejercicio de imaginación, nos presenta una ciudad ficticia cuyos usos y

cia real de la presencia, por la búsqueda de las inmunidades de lo indirecto, por la domesticación del misterio, por la cobardía ante las "inmediatas presiones del misterio en actos poéticos y estéticos de creación".

Veamos ahora cómo es esta ciudad ficticia y a través de ella, su reverso, la ciudad actual.

En la ciudad imaginaria está prohibida toda conversación acerca del arte, todo discurso que verse sobre el arte, en suma, los meta-textos. A nivel de los discursos de segundo orden sólo están permitidos los comentarios filológicos, es decir comentarios de tipo explicativo y contextual, nunca la crítica literaria o musical tal como hoy la conocemos. Además están especialmente prohibidas las interpretaciones discursivas de las composiciones musicales (la composición musical es central para la significación del hombre, de su acceso o no a la experiencia metafísica). Esto no impide que exista una crítica del arte, sólo que esta crítica no consiste en un análisis exterior sino en una puesta en acto de la obra de arte tal como puede apreciarse en una interpretación teatral o musical de tal o cual pieza de teatro o partitura musical. Por otra parte toda obra de literatura, pintura o música serias constituyen una verdadera crítica, de la vida en primer lugar, y sobre la herencia y el contexto al que pertenece la obra en segundo lugar. "Las mejores lecturas del arte son arte".

Toda interpretación y creación artísticas son un acto de respuesta en el que el artista se compromete con el riesgo que ello comporta. Su actitud es responsable. En esta ciudad imaginaria la recepción del arte es una verdadera "ingestión", una incorporación directa en el

espíritu de los principios organizativos y medios formales del arte, que ninguna exégesis venida del exterior puede lograr. Ejemplo de esto es el aprendizaje de un poema o de una partitura musical. "Aprender de memoria es proporcionar al texto o a la música una claridad y una fuerza vital que habitan en ellos mismos". En suma, la ciudad imaginaria se caracteriza por unos ideales de inmediatez, compromiso personal y responsabilidad.

La ciudad actual (las sociedades de consumo de occidente actuales) se caracteriza, por el contrario, por la abundancia de lo "secundario y lo parasitario", por la proliferación de una infinidad de comentarios y comentarios de comentarios. Como en las llamadas culturas alejandrinas o bizantinas predomina lo exegético sobre la creatividad artística. Además no hay "ingestión" sino consumo, hay poca apropiación sentida, personal y visceral de la obra de arte y demasiado estímulo mecánico y colectivo.

Pero, ¿cuáles son las causas de esta sensibilidad que se nutre del triunfo de lo secundario y que evita todo contacto inmediato con el misterio de la creación poética? Este punto es de vital importancia, puesto que en el diagnóstico que nos da Steiner se encuentra el uso no explicitado de los argumentos de Nietzsche como el punto débil, su talón de Aquiles de la argumentación. En primer lugar Steiner denuncia como causa del mal al "genio del periodismo que llena cada grieta y cada fisura de nuestra conciencia". El periodismo "articula una epistemología y una ética de una temporalidad espuria". Su temporalidad es de una instantaneidad igualadora. Todas las cosas tienen la misma importancia, todo es diario, efímero. Y esto tiene un efecto anestésico: "la belleza o el terror supremos son desmenuzados al final del día". Estos principios están reñidos con el arte serio. Este persigue la eternidad, no se condice con las modalidades de lo efímero. No pretende ser interesante en el sentido que lo son las noticias, sino que es desinteresado. Sus propósitos son los de la originalidad, no los de la novedad. El periodismo trae como consecuencia "una dialéctica de la falsa inmediatez": el consumidor moderno de arte se encuentra encaminado hacia posibles objetos de apreciación para los que al mismo tiempo se encuentra distanciado. Su compromiso con la obra de arte la mide en términos de categoría social u "ocio distinguido". El crítico periodístico es un intermediario (mediatizador), entre las pretensiones artísticas y "las prudentes liberalidades de la imaginación cívica". Y es esta intermediación la que desactiva el misterio (que es para Steiner la fuente primordial de la creación artística).

En segundo lugar lo académico-periodístico: las universidades e institutos de investigación tal como funcionan hoy en día. No ya el estudio interpretativo-clásico de lo canónico como lo conocemos desde la antigüedad, sino tal como ha sido impulsado por el espíritu estadounidense que posee dos rasgos principales: la inmanencia y el igualitarismo. "El quid del tiempo estadounidense es el ahora", el pasado importa solo en la medida que pueda ser utilizado en el presente. La trascendencia se vuelve pragmática, inmanente. Por su parte el igualitarismo "intenta domesticar la excelencia". Si el espíritu europeo ordena jerárquicamente los productos del intelecto y sus estrategias son las de la exclusión, el espíritu norteamericano iguala, pone todo una misma línea. Todo vale lo mismo (las diferencias y distinciones le parecen sospechosas) y por lo tanto "idénticas técnicas de comentarios (...) se aplican a lo clásico y lo no clásico, a lo antiguo y lo moderno, a lo establecido y lo transitorio". Al mismo tiempo nada se desestima, cualquier retazo de invención puede ingresar al reino de lo artístico.

Esto está vinculado por su parte con la modalidad de la "investigación" en el terreno del arte. Esta, por una parte, se ha apropiado de un terreno mucho más extenso que el de la crítica textual, histórica o filológica tal como ha existido desde la antigüedad. Ya no se trata de editar adecuadamente un corpus de textos clásicos o de indagar sistemáticamente la procedencia de una obra, sino de presentar tesis personales sobre este o aquel artista o sobre este o aquel aspecto o sobre el significado de una obra. Por otra parte la proliferación de lo secundario, la trivialización de la investigación, se debe a dos causas. De un lado a la profesionalización en el terreno de las artes vinculadas al impulso industrial. Del otro a la imitación humanística de lo científico, la aplicación de las categorías de las ciencias naturales a lo artístico. Hasta aquí Steiner. Vayamos ahora a Nietzsche, para volver al final nuevamente con Steiner.

Con Nietzsche se anuncia la sospecha radical de que la cultura occidental ha seguido el camino equivocado. La sospecha de que el veneno que se ha introducido en las venas de la civilización occidental es la razón y el optimismo que ella conlleva. Su pasión por la verdad, su creencia optimista en la "causa y el efecto y, por tanto, en una relación necesaria entre culpa y castigo, virtud y felicidad", su rechazo por todo lo que no se puede analizar de manera conceptual. Son esta razón y este optimismo los que han dado muerte al arte en su manifestación más pura: la tragedia. El arte es, en su esencia más íntima, instintivo, inconsciente, pesimista; debe, como dice Nietzsche, nacer de una noche profunda. Por ello el ocaso del arte se origina con la estética consciente que busca lo más comprensible y que puede resumirse en la frase "todo tiene que ser consciente para ser bello". Frase paralela a la de Sócrates "todo tiene que ser consciente para ser bueno". Son el movimiento dialéctico de la argumentación y el concepto los que expulsaron la música (que expresa y hace inteligible "el genio de la existencia en sí, la voluntad") de la primitiva tragedia griega provocando con ello su muerte. Y la muerte de la tragedia fue para Nietzsche la manifestación visible de la decadencia de todo el arte occidental. "Para el desarrollo de las artes modernas la erudición, el saber y la sabiduría conscientes constituyen el auténtico estorbo: todo crecer y evolucionar en el reino del arte tienen que producirse dentro de una noche profunda". Nietzsche no solo había visto con agudeza el efecto devastador que lo teórico produce en el arte en tanto anula lo que este tiene de inconsciente y su sustrato de misterio. Vio también muy profundamente las manifestaciones del arte moderno. Así en **Sobre el porvenir de nuestras escuelas** advierte la hostilidad de nuestra época hacia lo inútil y su servilismo utilitario y pragmático, la subordinación de la cultura a las imposiciones de la economía política, la profesionalización en tanto que rama especializada de un sector de la ciencia que desconoce el problema de la cultura en su conjunto, (lo que él llama reducción de la cultura). Y es esta división del trabajo en las ciencias la que tiende a la aniquilación de la cultura en tanto que en todas las "cuestiones generales de naturaleza seria, y sobre todo, en los máximos problemas filosóficos, el hombre de ciencia ya no puede tomar la palabra". En cambio es el periodismo, "ese tejido viscoso que se ha introducido entre las ciencias", quien cree que ese objetivo es de su competencia. Y es en el periodismo donde convergen dos tendencias "aparentemente contrarias, pero de acción igualmente destructiva y cuyos resultados confluyen en definitiva: por un lado, la tendencia a ampliar y a difundir lo más posible la cultura, y, por otro lado, la tendencia a restringir y a debilitar la misma cultura. Por diversas razones, la cultura debe extenderse al círculo más amplio posible: eso es lo que exige la primera tendencia. En cambio, la segunda exige a la propia cultura que abandone sus pretensiones más altas, más nobles y más sublimes, y se ponga a servicio de otra forma de vida cualquiera, por ejemplo, del Estado". Opina Nietzsche que "en el periódico culmina la auténtica corriente cultural de nuestra época, del mismo modo que el periodista, esclavo del momento presente, ha llegado a sustituir al gran genio, al guía para todas las épocas, el que libera del presente".

Parece muy curioso que un autor de la erudición de Steiner no conozca los planteos y los argumentos de Nietzsche acerca de los problemas de la cultura moderna. Sin embargo en los párrafos anteriores ha quedado manifiesta la similitud de ambos argumentaciones. En ambos se pone de manifiesto lo perjudicial que resulta lo teórico para la creación artística, en ambos también se acentúa la importancia de la música como la manifestación artística que responde a la capacidad más propiamente metafísica del hombre y que está menos expuesta a las apropiaciones de lo teórico. (Para Nietzsche no hay objeto que la música imite sino que hay representaciones simbólicas nacidas de la música; la melodía "es lo primero y universal... la melodía genera de sí la poesía", la música toca el "genio de la existencia en sí, la voluntad"; para Steiner el lenguaje, cuando habla de música, "cojea", y esta es "la energía que pone en relación sentida con la energía que es la vida"). Es coincidente también la crítica del efecto anestésico del periodismo, con todo lo que ello implica para el arte actual.

Pero más allá de que Steiner utilice argumentos que ya había esgrimido Nietzsche respecto de la crítica de la cultura y el arte modernos, lo interesante es que (además de no citarlo, lo que no sería demasiado importante), éste aparece en su libro como blanco principal de la

crítica. Según Steiner, Nietzsche y sus seguidores son los inventores de la tesis según la cual Dios no sería más que un fantasma de nuestra gramática. (Habría podido citar el célebre aforismo del **Ocaso de los Idolos**: "creo que no nos vamos a poder desembarazar de Dios porque seguimos creyendo en la gramática"). **Presencias Reales** pretende argumentar lo contrario, esto es "que cualquier comprensión coherente de lo que es el lenguaje y de cómo actúa, que cualquier explicación coherente de la capacidad del habla humana para comunicar significado y sentimiento está, en última instancia, garantizada por el supuesto de la presencia de Dios". La idea de Steiner es que la noción de significado es absolutamente deudora de la idea de Dios, de que es a fin de cuentas un concepto teológico. La relación entre palabra y mundo depende del acto inicial de confianza en el postulado de lo divino. Es el orden del logos, la suposición de que el ser es "decible". Y un orden del logos implica "una suposición central de "presencia real" ", una relación del lenguaje con la otredad del ser y del mundo. Este orden se extendió desde los albores de la historia hasta que se produce la revolución que "define la propia modernidad de occidente", "la ruptura de la alianza entre la palabra y el mundo". Esta segunda fase existe "después de la palabra". Este cambio puede apreciarse en la separación del lenguaje de su referencia y en la deconstrucción de la noción de yo. El lenguaje se refiere sólo a sí mismo, y el yo deja de ser una garantía de las relaciones entre la consciencia y el mundo. Estas concepciones cuestionan tanto los postulados de la existencia de una autoría como la de una recepción estética. Según Steiner "radicalizando una intuición nietzscheana" la deconstrucción sabe que hay un engaño en la correspondencia entre palabra y mundo, y que las bases íntimas de este engaño son teológicas. No existe un único significado teórico y en sentido estricto no hay verdad.

Para Steiner esta tesis deconstructivista es una falacia. Que el significado, que el orden de lo semántico, no puede ser objeto de un análisis sistemático y exhaustivo, que en este terreno no haya lugar para las interpretaciones últimas, o para la demostración, no equivale a admitir que no haya significación en absoluto, o que un texto signifique cualquier cosa. Todo lo contrario, esta irreductibilidad semántica es la garantía de libertad y misterio esenciales a toda creación artística. Para Steiner entre la negación absoluta del significado y la idea de una interpretación exhaustiva del mismo "se encuentra el fértil y legítimo terreno de lo filológico". Este amor al logos que es la filología colabora "con el texto primario de un modo vital y característico". Sus recursos al contexto temporal e histórico del significado, a lo biográfico que indaga la relación entre el creador y su creación, a la intencionalidad del artista, siempre aproximativos y parciales, constituyen a la vez un enriquecimiento de la interpretación y una garantía de la "otredad". Los comentarios interpretativos y críticos toda vez que sean conscientes de su naturaleza "secundaria, subjetiva e intuitiva" resultan "necesarios y fructíferos". No hay que entenderlos como teorías del significado sino como narrativas "que vuelven a contar de una manera más o menos abstracta, más o menos consecutiva y sistemática, el momento de encuentro entre la idea y la forma creada", son "mitos de inteligibilidad... fábulas de la comprensión". Las narrativas "son géneros poéticos. No son teorías". Las proposiciones hermenéuticas y valorativas no son candidatas a los valores de verdad.

Aquí tocamos el punto esencial, en que Steiner yerra. Su planteo no alcanza a ser radical y se torna irreconciliable con el de Nietzsche.

Son estas narrativas más o menos "abstractas", "sistemáticas" y "comprensivas" las que han debilitado el arte hasta convertirlo en un juego tranquilizador, en un artificio conceptual anulador de lo enigmático y misterioso y lo han hecho presa de la voracidad académica. Entre el racionalismo positivista que pretende reducir la creación artística a fenómenos psicológicos o neurofisiológicos y las teorías deconstructivistas que postulan la vaciedad semántica de lo artístico, Steiner pretende introducir el "fértil y legítimo terreno de lo filológico" como la posibilidad no reductora de comprender el significado del arte. Pero desde la perspectiva nietzscheana positivismo, deconstrucción y filología se encuentran en un mismo nivel. "La ciencia y el arte se excluyen" dice Nietzsche. El amor al logos no es amor al arte, es su aniquilación. Poco importa que la "crítica-hermenéutica" no esté sujeta a valores de verdad, ella ha recubierto la piel del arte con el concepto hasta casi

privarlo de la respiración. Lo ha convertido en algo consciente privándolo de su profundidad instintiva y con ella de su condición de apertura metafísica. Con el concepto el arte vuelve su rostro hacia el mundo, hacia lo inmanente. El concepto es el mediador de la conciencia con la referencia. Sujeto en los límites del *principium individuationis* el individuo necesita para acceder a la experiencia metafísica (que no es teológica, ésta es la diferencia entre lo cristiano y lo dionisiaco) la disolución del yo y del mundo. Eso es lo que produce toda gran música. Lo que ha anulado el contacto inmediato con el misterio de la creación artística no es el genio del periodismo ni la racionalidad científico-positivista, sino, antes y a un nivel más profundo, el concepto. Aquellos son su consecuencia.

En un pequeño artículo titulado "El pathos de la verdad" (fechado en 1872) Nietzsche advierte con suma agudeza el destino del logocentrismo occidental respecto de las relaciones de la verdad con el arte. Si el hombre fuera sólo un animal cognoscente, dice, "la verdad lo llevaría a la desesperación y a la aniquilación, la verdad de estar condenado eternamente a la falta de ella". Su única posibilidad de vivir sería el arte en tanto éste reconoce en su misma esencia su falta de veracidad. Y finaliza diciendo "el arte es más poderoso que el conocimiento, puesto que aquel quiere la vida y este sólo consigue como última meta el aniquilamiento".

A más de un siglo de su profecía podemos afirmar que el concepto de verdad ha hecho eclosión, que se ha devorado a sí mismo. No solo se ha abandonado el concepto metafísico de la "Verdad" para hablar de verdades relativas a dominios específicos sino que este se ha debilitado o se ha extinguido por completo. Prueba de ello es que de las teorías científicas ya nadie predica su verdad sino su confirmabilidad. También lo atestigua el principio de indeterminación o la idea de que dos teorías diferentes pueden explicar los mismos hechos. De las últimas disputas entre los lógicos ha surgido la inquietante pregunta de si no hay que abandonar el concepto de verdad lógica.

Sí, nos hemos quedado sin Dios y sin verdad. Lo que impera es una racionalidad pragmática. Pero tampoco el arte tiene fuerza, éste ha seguido el camino de la verdad ligado a ella como su sombra.

¡No!, no todo tiene que ser consciente para ser bello. El amor al logos envenena al arte.

El señor Steiner parece estar un poco enfermo de verdad, de Dios, en el fondo lo embarga la nostalgia. ¿No será que quiere terminar como dice Nietzsche en el ensayo de autocrítica del **Origen de la tragedia**, "consolidado" como finalizan todos los románticos "— quiebra, hundimiento, retorno y posternación ante una vieja fe, ante el viejo dios...?"

♦ Germán Sucar es profesor auxiliar de las materias Teoría general del derecho y Criminología en la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires.



La presencia de lo trágico

Héctor Schmucler

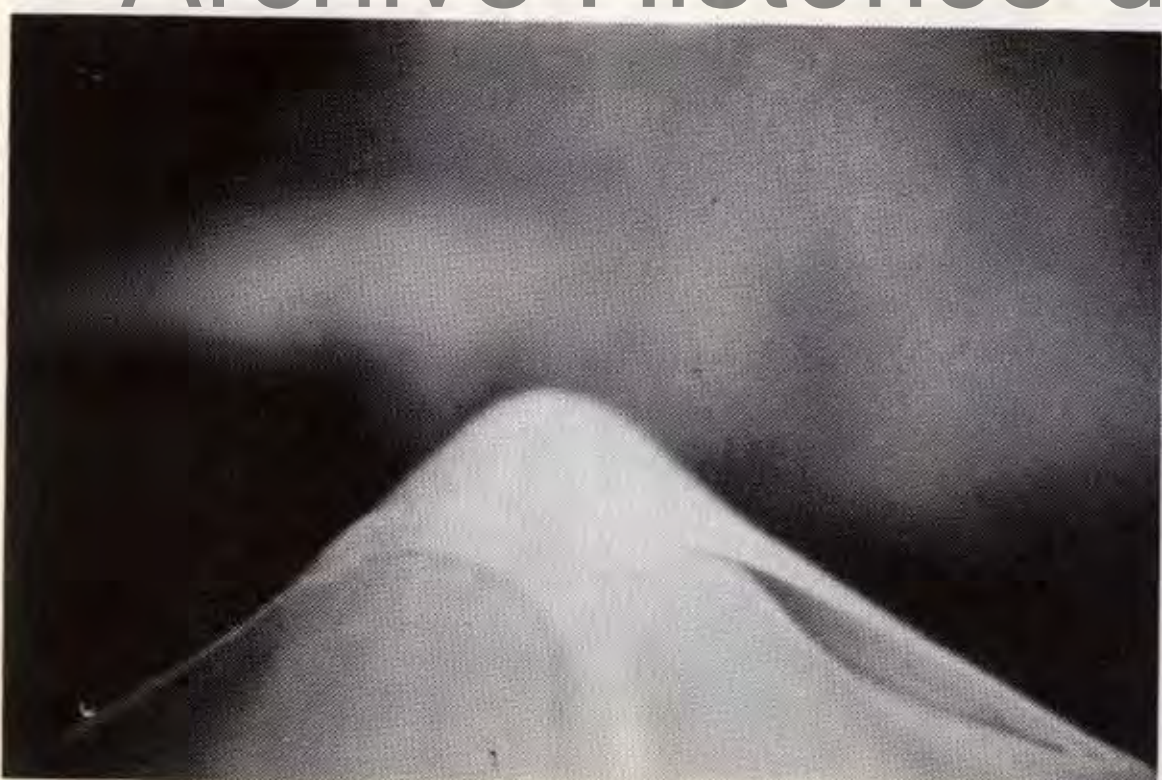
Hay autores que logran expresar con luminosa precisión aquello que oscuramente nos habita. ¿Pero hasta dónde es verdad esta proposición? ¿Había algo en nosotros que otro ha sabido nombrarlo, o ese algo sólo existe después de haberlo leído, escuchado o visto? Una palabra —también una melodía, una imagen, un gesto— puede actuar como revelación; quitar un velo que empañaba el entendimiento. Dicho así, el concepto aún es impreciso. ¿Había antes un conocimiento que permanecía encubierto o la revelación sorprende con lo impensado, con lo que era *impensable* puesto que el velo eclipsaba otra realidad? Quiero sugerir la posibilidad de que antes de la revela-



ción no existiera una realidad que esperaba ser descubierta. La revelación es, al mismo tiempo, una instauración. Sabemos que el eclipse es tal, luego que reapar-



rece el objeto ocultado. ¿Cómo imaginar que la oscuridad es circunstancial antes de conocer que el eclipse en un hecho transitorio? Igualmente arduo resulta va-



ticinar la duración de los eclipses imprevistos. ¿Cómo afirmar que son meros eclipses las oscuridades que nos acompañan durante la vida? Una palabra revela, cuando nos muestra algo radicalmente nuevo que, sin embargo, sentimos haberlo esperado desde siempre: la revelación es la manifestación de una verdad secreta. Para el cristianismo tiene un lugar preciso y necesario: es el acto por el cual Dios participa al hombre de su plan salvífico. Pero Dios no anuncia en vano. Revelar es una interpelación que exige respuesta personal. Sin respuesta, la revelación es apenas una novedad. El velo que descubre la palabra nueva es el de una ventana. En adelante la profundidad del horizonte ya no depende del desocultamiento sino de la agudeza de visión de quien mira a través de ella.

El encuentro con algunas palabras de George Steiner suscita estas asociaciones. Sus escritos, a la vez, no hacen otra cosa que hablar de estos temas.

George Steiner, hijo de judíos austríacos, azarosamente nacido en Francia, educado en Estados Unidos e Inglaterra, ciudadano de tres lenguas, escritor de rara precisión y belleza, ha escrito una y otra vez sobre la tragedia. No solo, ni principalmente, en estudios ya clásicos como *La muerte de la tragedia* o *Antígonas*. La pregunta por la tragedia atraviesa toda su obra. Lúcidamente trágico, el último libro de Steiner, publicado en castellano con el título *Presencias Reales*, señala sin vacilaciones el lugar hacia el que apunta cualquier creación humana que desafíe la oscuridad. Esos "esplendores situados detrás de la tumba", a los que alude Baudelaire y que están en la memoria de Steiner, se hacen legibles sólo para quien acepte alguna hipótesis en función de la trascendencia.

Steiner deja algo nuevo en nosotros. Después de leer *Antígonas*, ninguna "Antígona" puede ser leída del mismo modo. Quedamos convencidos de que Antígona repite su presencia cada vez que una mujer (pero no sólo una mujer) porfía en enterrar a un muerto desamparado, cada vez que una madre (pero no sólo una madre) busca el cuerpo de su hijo desaparecido.

Después de *Antígonas* es evidente que existen leyes más fuertes y más constantes que aquellas que impone la "razón de Estado"; y que ninguna frase ha desafiado el poder con más intensidad que la pregunta de la hija de Edipo: "¿Podrías hacer algo más que apoderarte de mí y matarme?". En los límites, la concepción trágica del vivir tiene que ver con la gravedad de los actos y con preguntas que no pueden tener respuesta. Salvo que las preguntas formen parte de una gramática del existir.

En el capítulo final de *Antígonas*, Steiner reitera las preguntas que guiaron su libro: "¿A qué se debe la inquebrantable autoridad que los griegos ejercen sobre la imaginación de Occidente? ¿Por qué un puñado de mitos griegos, el de Antígonas entre ellos, reaparece en el arte y el pensamiento del Siglo XX en un grado casi obsesivo? ¿Por qué Edipo, Prometeo, Orestes, Narciso no quedan relegados por fin a la arqueología?". Veinte años antes, en 1961, no eran menos intensas ni muy diferentes sus preguntas en *La muerte de la tragedia*: "¿Por qué nuevos 'Macbeths', 'Otelos', 'Lears', en medida similar a los clásicos griegos? ¿Por qué, para decirlo con la imagen de Nietzsche, este 'eterno retorno'? ¿Por qué un centenar de 'Antígonas' después de

Sófocles?" Pero cinco años después, en 1989, *Real Presences* respira las mismas preguntas y en 1993 ("From Caxton to Omeros", *Times Literary Supplement*) persiste en interrogarse sobre las causas de la permanente atracción de Homero en el pensamiento anglosajón. "En el mito —dice Steiner— hay siempre un 'aguardar' la significación". Una espera que prolonga indefinidamente la pregunta cuyo sentido último es ser inagotable. Los judíos descubrieron en el comentario interminable de la Torah la evidencia de la infinitud de Dios. Hay una expectación no resuelta —irresoluble— en los grandes mitos. En esa tensión Steiner encuentra el nacimiento de la tragedia griega que queda "inagotablemente abierta a nuestras necesidades de comprensión". Tensión, apertura, trascendencia. Las formas de la trascendencia siempre se encuentran en esa tensa apertura. Las inagotables respuestas desafían los tiempos porque equivalen a las preguntas que los seres humanos no podemos dejar de hacernos.

Por eso, para intentar comprender la inalterada presencia de los mitos, Steiner propone que "están impresos en la evolución de nuestro lenguaje y en particular de nuestras gramáticas". Los mitos habitan en la "morada del Ser". En *Reales Presencias*, Steiner es explícito: "cualquier comprensión coherente de lo que es el lenguaje y de cómo actúa, cualquier explicación coherente de la capacidad del alma humana para comunicar significado y sentimiento está, en última instancia, garantizada por el supuesto de la presencia de Dios". ¿Existe lo trágico en la vida misma? Si no fuera así, ¿dónde sostener cualquier tipo de esperanza? Lo trágico, emanación de la arbitrariedad de los dioses, funda, sin embargo, toda posibilidad de responsabilidad humana. Si bien los designios de Dios son insondables, nada autoriza a vivir de cualquier manera. Cada acto, cada palabra del hombre, genera el mundo.

No podemos saber cuál es la voluntad de Dios y a cada momento debemos actuar de acuerdo a esa voluntad. Un relato jasídico pone en boca del gran rabí Moshé Loeb de Sassof las siguientes palabras: "¿Por qué fue creada la negación de Dios? Porque también ella puede transformarse en bien y servir para la salvación. Pues si alguien viene a pedirte ayuda y asistencia, no vas a decirle con aire piadoso: '¡Confía en Dios!' No. Actuarán como si Dios no existiera: como si sobre la tierra no hubiera nadie más que tú capaz de ayudar a este hombre". Un orden al cual no tenemos acceso y que, simultáneamente, depende de nuestros actos: la responsabilidad trágica tiene algo de insostenible. De allí que las religiones inventaran instituciones que prescriben las conductas de los fieles, como si los designios del Señor fueran conocidos. Con la declinación de la tensión trágica, sobreviene la secularización de las propias religiones. En sus grandes momentos todas poseyeron rasgos trágicos. Judas es irrenunciablemente Judas, como Abraham no "puede" dejar de matar a su hijo. Sin el uno Cristo no hubiera renacido. Sin el otro, ¿sobre qué fe se hubiera sustentado el pueblo judío? ¿Pero qué sería de Jesús si no hubiera sido Cristo? ¿Y qué del pueblo judío sin esa fe?

Con todo, la promesa que alimenta al judeo-cristianismo está ausente en la tragedia griega. La desconfianza con que Nietzsche observa esa promesa deriva de su desprecio a la traición a la tragedia que se ha apoderado de la iglesia. Toda construcción de poder temporal prescinde del hecho que la muerte es inexorable. La tragedia existe porque existe la muerte. Sería lo mismo decir que no habría tragedia si no existiera amor en el mundo. El momento decisivo, el del terror, sólo adquiere carácter trágico cuando es uno con la piedad. ¿Es menor el terror de Edipo que la piedad de Antígona? Existe, en Occidente, un momento más trágico que ninguno: aquella escena en que Cristo, conmovido por el terror eterniza la duda y exclama "Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?". La pregunta sólo es admisible si se acepta un ahuecamiento infinito del ser de Cristo que únicamente podría compensar un nuevo acto de creación. De allí la resurrección. El mayor acto de piedad del Cristo está unido a su sensación de terror, más que al derramamiento de su sangre. ¿Qué otra sensación de abandono puede ser más elocuente que la de Dios abandonando a Dios? Son innumerables las veces que casi todos los hombres han sentido ese abandono. En Occidente al menos, todos repetimos el grito desesperado de Cristo en la cruz. Pero la piedad hizo que el más intenso se haya escuchado en el Gólgota.

En realidad, lo que importa no es lo constitutivamente trágico de la vida humana, sino la respuesta que los

hombre ofrecen. Esto se encuentra en la raíz del pensamiento de Steiner. La responsabilidad ante "lo otro", el reconocimiento de "lo otro", depende de la respuesta, de la *cortesía* con que el hombre recibe al mundo si en el centro de todos los centros está el amor.

Desde esta segunda mitad del Siglo XX se impone una visión de final, de epílogo. Steiner sabe que vivimos una época de absoluto desencuentro y que el mundo huye espantado del vivir trágico. Las iglesias han multiplicado los cultos idolátricos y alejan a los hombres de la gozosa gravedad de la tragedia. La levedad del ser se vuelve insostenible. Parafraseo a Kundera: el ser no soporta la levedad. Laplace —Steiner lo recuerda— alejó a Dios cuando dejó de necesitarlo como hipótesis. Entonces Dios se alejó de los hombres. El heideggeriano apartamiento del Ser no está antes ni después del olvido de su presencia. Las nuevas hipótesis de existencia hicieron innecesario a Dios. El nuevo paso, en el mismo camino, es el de la innecesiedad del hombre: las frecuentes imágenes del mundo como una red interconectada no dejan espacio para la "otredad" porque el cuerpo se diluye en una trama de informaciones que lo atraviesan.

Es cierto, también subraya Steiner, que los epílogos pueden ser ocasión de nuevos comienzos. En la historia la tragedia parece haber concluido dos veces. De la primera se ocupa Nietzsche en su libro que, sin embargo, se llama **El origen de la tragedia**. Para Nietzsche la tragedia concluye, rigurosamente, cuando empieza a ser representada. Sólo el vivir es trágico. La claudicación final resulta del intento de llevar la vida al escenario, que realiza Eurípides. Sófocles y Esquilo, con toda su grandeza, son memoria de la tragedia que vive en el coro, y antes en la música, en Dionisio. La segunda muerte se produce hacia el siglo XVII, después de Marlowe, de Johnson, de Shakespeare. De Corneille y Racine. De ella nos habla Steiner en **La muerte de la tragedia**. Ya en Goethe "hasta la encarnación del mal, Mefistófeles, tiene una especie de siniestra alegría. Los fuegos del infierno no lo queman: le sirven para calentarse las manos". Desde entonces la tragedia ha seguido muriendo. No es largo el tiempo si se observa que su origen se pierde en épocas desconocidas. Steiner recuerda que Kleist se aproximó más que Goethe a una forma clásica de la tragedia. Pero romanticismo y tragedia marchan por caminos disímiles. "Antes de Kleist —dice Steiner— la tragedia encierra la noción de responsabilidad moral. Hay una concordancia entre el carácter moral del personaje trágico y su destino. A veces se hace difícil dejar en claro esta concordancia. Los padecimientos de Edipo o Lear son mucho mayores que sus vicios. Pero incluso en estos casos que dejan perplejo suponemos cierto grado de dependencia causal y racional entre el carácter del individuo y la calidad del acontecimiento. El héroe trágico es responsable. Su caída está relacionada con la presencia en él de una debilidad moral o un vicio activo. Los infortunios de un hombre inocente o virtuoso son, como observa Aristóteles, patéticos mas no trágicos".

Menos explicable aún es la suerte que los hombres corren en nuestro mundo, lejos de lo trágico. La "banalidad del mal", de la que nos habla Hannah Arendt refiriéndose a Eichmann, se repite cada día en las pantallas de televisión y en las páginas de los diarios. Adquiere la forma de un mal flotante, entretejido, en todo caso, con las vestiduras de los hombres y de la sociedad. No es el cumplimiento de nada, salvo de lo ya actuado. Del mal que ya actuó para alejarnos —a través de la técnica— de la inmediatez en la que la tragedia es posible. En un sentido, Auschwitz no es trágico. "En el origen de Auschwitz no está el pecado", dice Edmond Jabès. "No está en el corazón de las víctimas sino, tal vez, en el corazón de Dios. Por eso las llamas que se elevaban en el humo de los hornos crematorios no eran las del infierno de San Pablo. Las llamas de Auschwitz no purificaban el alma de los deportados. Las devolvían más livianas a la nada". Ante la banalidad del mal, la desesperación se hace posible.

La desesperación no es un rasgo de la tragedia, aunque lo trágico en nuestro tiempo suele incomodar hasta volverse intolerable. Algo similar ocurre con la idea de apocalipsis. Los dos conceptos se corresponden en su negación del mundo actual. Por eso había algo de trágico y de apocalíptico en los revolucionarios de los dos últimos siglos. En su acción se realizaba el otro mundo. No hay tragedia, en cambio, en el sistema de pensamiento de Marx, ni en su creencia en el papel redentor del proletariado. La transparencia de las relaciones entre los hombres alejaría para siempre la pre-

sencia de los dioses. No es muy distinta la desencantada ilusión de un planeta unificado por el mercado.

Los dioses, sin embargo, persisten aunque los hombres pretendan abominar de la tragedia. Hay una medianoche en la que todas las máscaras caen, enseña Kierkegaard. No importa la *persona* que la máscara ha creado, ni el amplificado sonido que esa máscara produce. La tragedia regresa porque la Caída aconteció. No hay atajos pero sí filones, fulgores que permiten entrever "lo otro". Cualquier puerta puede estar esperando para el tránsito. La condición es estar atentos. Sólo si creemos que del otro lado puede haber algo, ese "algo" existe. En **Nostalgia**, el film de Andrei Tarkovski, en medio de una habitación despoblada de objetos, una pared la corta parcialmente. En la semiseparación existe una puerta cuya inutilidad es evidente tanto para los actores como para los espectadores. Pero el personaje, para desplazarse, pasa a través de ella. Hubiera sido lo mismo y más simple rodear el pequeño tabique, pero la puerta debía ser abierta porque, contra toda apariencia, allí podría encontrarse lo esperado. Lo trágico es la conciencia de los límites en los que el ser humano puede ejercer la posibilidad de su libertad. George Steiner lo repite en todos los tonos. El arte, la poesía, son las formas más frecuentes en que esa libertad nos es dada en la medida que nos coloca ante la trascendencia. En Steiner, aún las afirmaciones más audaces son el eco de interrogantes indolegables. En la vivencia de lo trágico los seres humanos toman conciencia de un destino o de una fatalidad que pesa sobre su vida, sobre su naturaleza. Cualquier salida que no lo tome en cuenta es vana. Humo que se diluye cuando creemos poseer sus engañosas formas. La presencia de lo trágico en nuestra época es demoledora: la infinidad de figuras que se acumulan en nuestro contorno son meros simulacros de vida. Pero el mirar trágico niega que todo sea simulacro, se levanta como muralla infranqueable para el nihilismo. Lo trágico es la condición de la certeza de que "existe, sin embargo, otra posibilidad".

La afirmación, con todo, no es nada tranquilizante. La otra posibilidad no es una "nueva oportunidad" en el tramado del mundo conocido. Simpatiza, más bien, con la consternante pregunta de T. S. Eliot: "¿Dónde está la vida que hemos perdido en vivir". Se trata, pues, de otro vivir. La otra posibilidad es una esperanza apocalíptica. Las voces que acompañan a Steiner deberían ser recuperadas: Norman Brown, Héctor Murena.

El "existe sin embargo otra oportunidad" lo tomé en préstamo de una página de H. A. Murena. Textualmente es una línea repetida en cualquier libro de George Steiner. En otra parte he sugerido que está pendiente un estudio comparativo entre ambos. Es posible que la penetrante figura del europeo ayude a reconocer el acento casi desconocido del argentino. Tal vez ningún otro escritor entre nosotros se haya internado tan audazmente, tan conciente de su *anacronismo*, como lo hizo Murena en las fuentes teológicas del arte, según lo atestigua su libro **La metáfora de lo sagrado**. "Poner a prueba y contar lo que ocurre dentro de uno mismo cuando se ofrece vital bienvenida y alojamiento a las presencias del arte, la música y la literatura, es arriesgar toda la gama de

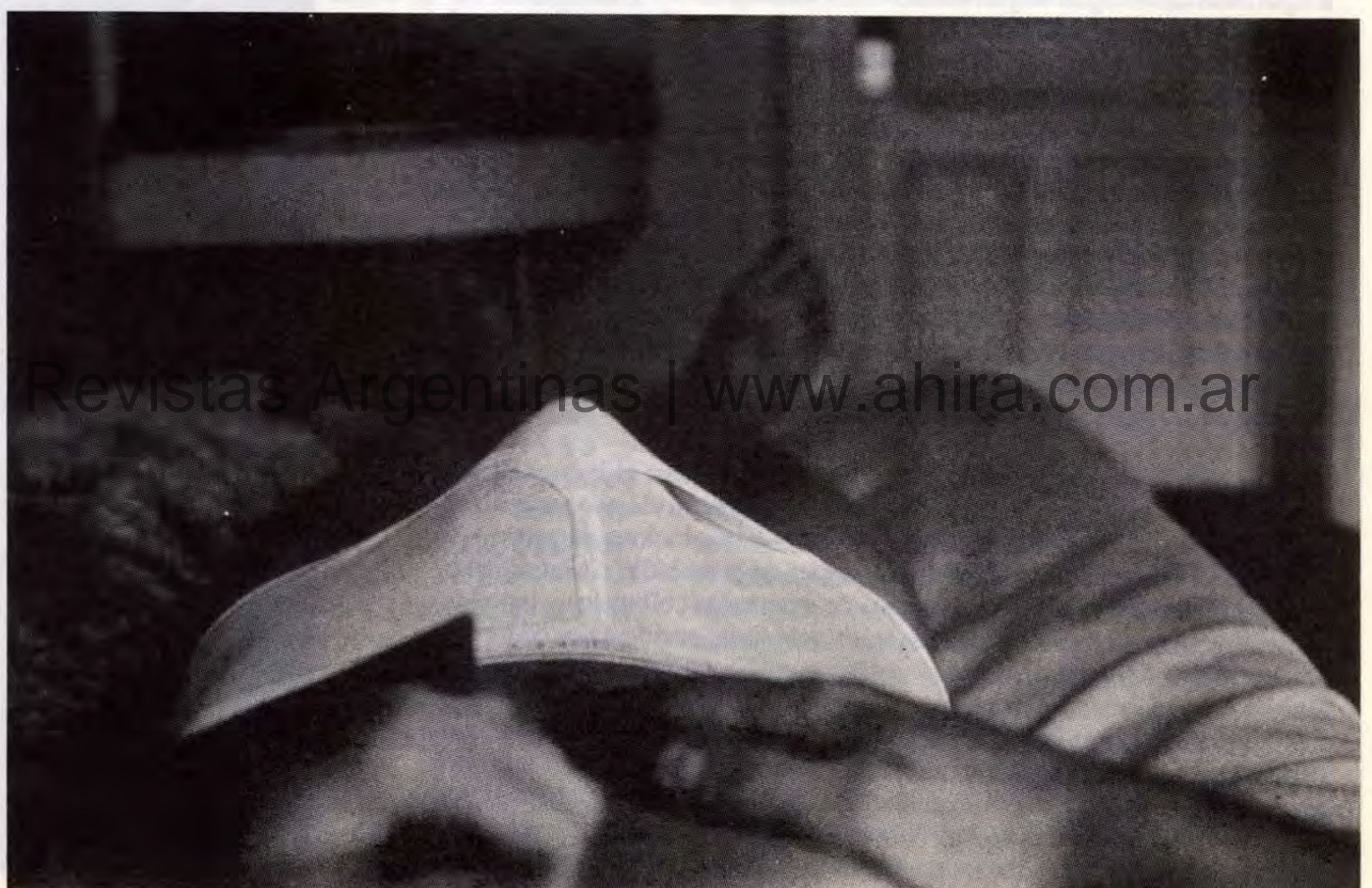
confusiones e incomodidades", dice Steiner. "Sin embargo el testimonio debe realizarse y hay que incurrir en el ridículo". En la caprichosa cronología que establece la puesta en circulación de los libros y el ritmo de las traducciones, podríamos registrar que Murena había desafiado el ridículo quince años antes. Ambos se expusieron a la mirada compasiva de quienes desdennan el misterio. Y sin embargo —es otra vez la voz de Steiner— "la entrada en nuestras vidas del misterio de la otredad en el arte y la música, es metafísico-religiosa".

Confusión, incomodidad, ridículo. En Murena es vergüenza de un reconocimiento: "Toda palabra es metáfora", dice. "Los hombres se han inquietado por este fenómeno. Que lo que constituye su esencia, la palabra, fuera impreciso les resultó vergonzoso. Aristóteles reprocha a Platón por el uso de metáforas. "Todo lo que se expresa mediante metáforas —dice— es oscuro". Pero avergonzarse es una asunción mala de la Caída, del pecado. Vergüenza es la hoja de parra, la novedad que surge en Adán tras probar el fruto del Arbol de la Ciencia del Bien y del Mal. Quien se avergüenza prefiere que no lo vean, se oculta, busca estar solo: las aspiraciones de cierto tipo de lenguaje preciso surgen de un hombre avergonzado, incapaz de tolerar la luz del misterio al que volvió las espaldas. El misterio del nacer y del morir, de su dependencia respecto a Dios, del misterio del que en el paraíso se nutría. Tal hombre se aísla en la irrealidad de una exactitud que lo ha llevado hoy a la incomunicación casi total".

Releo las extensas citas que he acumulado hasta ahora. Me pregunto si son parte de algún esfuerzo por superar la vergüenza de exponerse al riesgo de la desconsideración académica. Deberíamos aceptar, tal vez, que un ensayo puede ser un acto celebratorio. El goce de las cosas que ya han sido dichas y que sólo corresponde repetir. Es la tarea de lo trágico. "Somos metáfora", dice Murena, semejanza. "Parte de aquello a lo que nos semejamos. Anuncios de algo ausente". Pero (podría haber dicho Steiner), "ser fundamentalmente señal de una ausencia, ser ausencia, es cosa que aterra a los hombres. Vuelve con ello el recuerdo de la Caída, la vertiginosa multivocidad del lenguaje caído, la percepción sin atenuantes de la posibilidad general de no-existencia". La pregunta sobre porqué hay algo y no nada es, según Steiner, el fundamento de todo pensar filosófico. Supone que, efectivamente, pudiera no haber habido existencia y que todo —también esto que escribo— sólo adquiere sentido en la medida que exprese su admiración por el hecho de que las cosas, que el mundo existe. Que las palabras existan. Será por eso, me digo, que escribir sobre George Steiner me instala en ese extraño espacio de malestar y fascinación que produce el hablar de uno mismo.

♦ Héctor Schmucler es filósofo. Ha integrado los grupos editores de las revistas *Pasado y Presente* (1ª época) y *Controversia* (en México). Dirigió las revistas *Los libros y Comunicación y Cultura*. Sus reflexiones y escritos actuales abordan el destino espiritual del mundo contemporáneo.

♦ Las fotografías que ilustran los artículos sobre Steiner son de Duane Michals.



LOS

EL VIAJE CONDUCE
AL VIEJO MUNDO Y
SU EMBLEMA ES LA
DESESPERANZA.

¿QUIÉN ES EL
INMIGRANTE? EL
INMIGRANTE ES HOY
UN ANIMAL DE
PRESA Y LAS
FRONTERAS, COTOS
DE CAZA.

INTRUSOS

Christian Ferrer

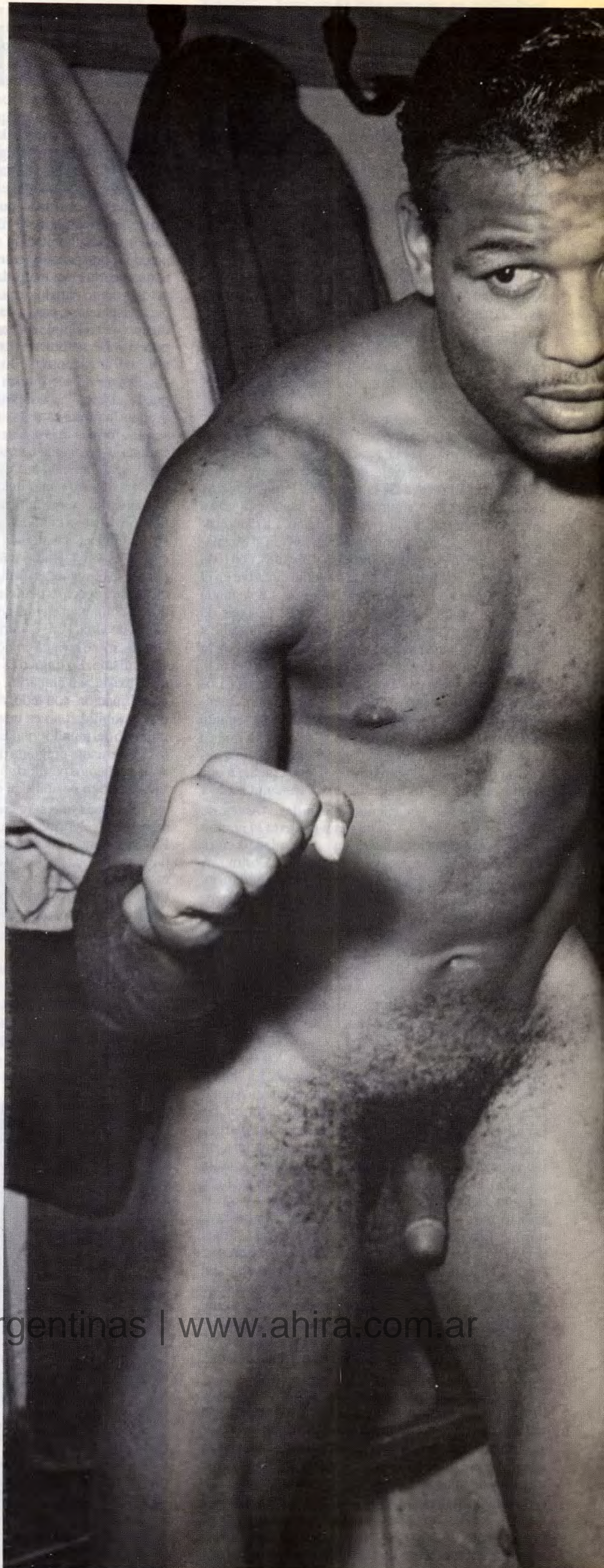
La historia de la migración humana bien podría haber comenzado con la expulsión del paraíso. Laborar, parir y migrar —tonos afligido en la gama del dolor— han sido, desde aquel cruce primordial de frontera, signos distintivos del luto humano. Si es posible atribuir algún otro sentido a la historia humana que no sea el de la dominación de unos sobre otros, él es concedido por la migración. Quizás, mejor, por el viaje, del cual migrar constituye su sombra dolorida.

Se sabe que en el umbral de la historia algunos asiáticos cruzaron el Estrecho de Bering. Luego, este fino puente helado se derrumbó, alejando ambas orillas para siempre jamás. De esa tribu perdida descienden los americanos. Y de la aventura marinera sobre el cielo de los Atlantes descienden el mestizaje y la idea de América —además de su organización geopolítica. Pero habrá que esperar hasta fines del siglo pasado, cuando los parias de la tierra vengan a hacer la América, para completar el álbum de familia, hoy disperso por nuevas travesías hacia el adentro y el afuera de este continente. Desde antes, desde siempre, los humanos migran. Los metalúrgicos (herberos) viajaban de tribu en tribu enseñando los misterios del fuego y la forja. Eran semidioses que ablandaban las entrañas de la tierra. Luego, conquistadores y comerciantes dispersaron cuerpos y bienes por las costas y río arriba. Así transportaron la cultura y un orden imperial. Babel nace con ellos. El éxodo, la evicción forzada, el viaje iniciático, la exploración de tierras ignotas —para los europeos—, la forastería, la fuga y el judío errante son modalidades históricas del viaje migratorio. En el siglo pasado millones de personas vadearon el mar. Hoy, todo vuelve a suceder. El sedentarismo no constituye la metafísica de esta época. Pero antes de analizar sus motivos, observemos al inmigrante: ¿quién es él?

Calvario

Es un cuerpo sufriente. Y es un concepto. Un inmigrante, antes de ser un acontecimiento (alguien que se traslada de su país natal a otro), es una sombría silueta mental que la prensa amarilla, la politiquería nacionalista o oportunista, el espasmo intestinal de los desempleados y la intolerancia general fomentan y adosan al cuerpo del extranjero. De esta manera el inmigrante se transforma en un indeseado: huele mal, se viste raro, porta una cultura ajena, tiene costumbres poco higiénicas, un acento ininteligible, y así sucesivamente. Para que el estereotipo funcione (y convierta al recién llegado en un “problema”) es necesario que el inmigrante se haga *visible*. Lo que lo vuelve “visible” no es su cuantía ni su rotunda presencia sino la imagen bizarra, vagamente amenazante e inferior que la irresponsabilidad, la tontería y el rumor infundado depositan sobre esos seres. Así, los estigmas de la piel lo denuncian como un extraño chocante. Pakistaníes en Canadá, haitianos en EEUU, turcos en Alemania, coreanos en Argentina: todos somos extranjeros en tierras del Faraón, pues el inmigrante es definido y clasificado desde el proyecto colonial y expansivo de la Europa moderna, *el cual aún está inconcluso*, aunque los espacios a conquistar se hayan vuelto mayormente inmatrimoniales.

Algunas verdades de perugrullo necesitan ser ratificadas: el inmigrante es pobre y periférico. *Siempre*. Un Europeo jamás migra. Su viaje —aunque sea de por vida— es majestuoso y se transporta —antes incluso de partir— a través de la imagen folklórica y *pret-a-porter* de la arabidad, la latinidad o la negritud africana bocetada por siglos de avanzadas coloniales y bajo los imperativos políticos o ideológicos de los gobiernos occidentales de turno. De los viajes del Capitán Cook y de Bouganville hasta los de Darwin y Burton, los europeos han recolectado un jardín zoológico y un jardín botánico como manifestaciones del exo-tismo cultural. La siembra incluye la plantación etnológica. Ello sigue ocurriendo en nuestros días pero de modo invertido: los condenados a la expoliación son nuevamente los pobres de los territorios otrora coloniales y hoy “liberados”. Cuando un occidental migra, lo hace como un embajador: es un visitante de honor, y se le confieren las





llaves de la ciudad. El dinero, ya se sabe, abre puertas. Al inmigrante periférico se le otorga apenas un precario permiso de residencia —sea éste legal o ilegal. Se trata de un chantaje. En tanto mano de obra, es tolerado. Este es su salvoconducto. está obligado a construir la ciudad de su nuevo amo.

Cuando no se es turista o exiliado político, se está realmente en tierra ajena, y allí la centralidad no nos pertenece; y además, se nos observa desde una posición central, tal cual el preso desde el panóptico, el “primitivo” desde la ideología del progreso y el fugitivo desde el reflector de luz (una luminosa bienvenida que reciben los seres furtivos que pretenden inmiscuirse en el país de la libertad). La “libre circulación de personas” es otro más de los incisivos constitucionales ante los cuales la “mano invisible” del Mercado queda manca a la hora de las soluciones. El inmigrante es justamente aquel cuerpo cuya circulación es restringida. Una condición que no rige habitualmente para el tráfico de mercancías o de mensajes.

Precario, separado de su tierra, casi a la intemperie y confundido, él es poco menos que un castrado. Habiendo perdido los beneficios telúricos y la hostia cotidiana servida en comunidad, debe aprenderlo todo de nuevo: lenguaje, costumbres, sutilezas, saberes laborales, formas del cortejo amoroso, coordenadas territoriales y sus trayectorias obligadas. Una pedagogía cuya racionalidad equivalente, en última instancia, se la halla en los centros de reeducación de contrarrevolucionarios que florecieran en otra época. Sólo que hoy tenemos mejores modales. En su nueva “casa”, el inmigrante sufre transformaciones emocionales, espirituales, incluso físicas. Su viaje es también una travesía del alma, una iniciación a los dones nocturnos. Los sociólogos llaman a este proceso “crisis de identidad”. Ya no se pertenece en forma unívoca a una tierra y a una lengua. Se es un extraño, un “ex” para siempre. Un forastero. Se deben rendir cuentas a un Rey y a una Ley nuevas, no demasiado benignas —incluso, cuando son más “democráticas” que en el lugar de origen—. Pero el análisis de la alquimia del alma requiere de un instrumental más cercano a la teología o al arte que a las ciencias sociales, pues la mudanza estraga la piel, la carne y los sueños. Dolor, confusión, nostalgia, resentimiento, incertidumbre, aislamiento; este es el pesado equipaje del inmigrante. Y aunque hay compensaciones, ellas no rinden tan pingües beneficios: la economía no planifica la salvación. La tierra prometida, si existe, ya se la ha perdido. La encontrará, quizás, la próxima generación, o la siguiente: los hijos, esos doctores.

Pero a tantos derechos de piso se agrega uno de los impuestos más desagradables y ruines de los tiempos modernos: el rechazo histérico de los nativos, el racismo. Cuando el nómada es bárbaro o pirata, provoca terror, pero si es sedentario y trabajador, convoca terrores cotidianos: así los peruanos en España. No sólo es un extranjero: es un peligro, un criminal en potencia; al menos, así lo imagina la mediana conciencia del ciudadano medio. Si el inmigrante se avergüenza de su condición e intenta asimilarse, fracasa: avergonzado de su origen, sufre por partida doble. Si, indignado, se rebela, y se muestra orgulloso de su linaje, concita la incompreensión y el odio general. Para ambas partes, para sí mismo y para los otros, es un inadaptable. Además, representa el primer síntoma de una posible epidemia. Pues, para los miedos más encarnados del ciudadano nativo, el migrante no es tanto un “ladrón de empleos” o un probable delincuente sino *un contaminante*: porta en sí mismo virus ideológicos y culturales: así los obreros y campesinos que llegaron al Río de la Plata a principios de siglo traían en sus alforjas profecías socialistas y ácratas, así los caribeños que fueron en los sesenta al Reino Unido llevaron el reggae y el ska. Y la ira.

Conviene reiterar la perogrullada: el inmigrante es pobre. Y el racismo contra una etnia, un grupo o un credo es equivalente al racismo de clase, pues está moldeado —aún con sus diferencias— sobre un mismo patrón. Y a fin de apartar a un cuerpo (aunque no a su fuerza de trabajo) —hacerlo visible— es preciso identificarlo. El identi-kit cultural conduce al ghetto primero, y de allí al prontuario. En alguna ocasión histórica, siguió el matadero. La masa de inmigrantes es tasada y tamizada a través de parámetros e instrumentos de precisión: 1) se valúa su capacidad de trabajo, diferenciando obreros especializados, profesionales, mano de obra barata para labores poco higiénicas de aquellos francamente indeseables (léase: “improductivos”). Se ha sabido de procesos similares en antiguos mercados de esclavos. 2) Se distinguen sus rasgos y estilos mediante la fisionomía, la criminología lombrosiana, la fisiognómica, la psicológica

y los “estudios culturales” de la academia: saberes racistas. Por último, 3) el Estado receptor los incorpora lentamente prestándoles ayuda: aculturándolos. Un salvavidas de plomo, pues su objetivo es destruir sus aristas extrañas, *volverlos compatibles*. El resultado raramente es barroco o un “melting pot”: suele ser un mosaico. Claro que el racismo no es suscitado solamente por la inmigración: es un dato casi universal, aunque se lo halle muchas veces en forma solapada: les ocurre a los migrantes internos (los “provincianos”) en la gran ciudad, y también a los obesos en el reinado de la credulidad publicitaria o al carente de credit cards en la sociedad de la abundancia. En todos los casos, el racismo es una conducta tolerada por el Estado.

En la Argentina de principios de siglo, ese lamento llamado tango quizás no se hubiera iniciado de no haber sido por la inmensa miseria de los inmigrantes y por la enorme diferencia de hombres con relación a mujeres que prevaleció durante la primera década del siglo. Con hambre y sin amor, un inmigrante está destinado a diversas gradaciones de la infelicidad. Por eso mismo, la mejor “teoría” de que disponemos para comprender el sufrimiento causado por el exilio, el éxodo o la migración es la crónica y misterio del Via Crucis.

Cicatrices

En la historia humana las fronteras no han tenido una fundación y una significación que puedan calificarse de constantes y unívocas. Han sido bastante imprecisas, ligadas a accidentes geográficos naturales o a coaliciones coyunturales o matrimoniales entre señoríos feudales o estatales. Pero en el límite, dos soberanías políticas confluyen: una muralla, un fuerte, una alambrada son luego los puntos cardinales. La organización de los grados Estados-Nación europeos y el subsiguiente proceso de expansión y conquista dió inicio a la constitución de una cartografía unívoca. Antes, las irregulares piezas pertenecían a puzzles distintos. A mundos aparte. Magallanes y Elcano preanuncian el satélite artificial, y a la fuerza militar de despliegue rápido, también. Pero a fines de este siglo, nos hallamos ante una acelerada transformación, no de las fronteras sino de las modalidades de controlar los desplazamientos de población y de mentalidades. En otras épocas, los mapas señalaban itinerarios (por ej., el peregrinaje a Santiago de Compostela o la derrota de un barco en una ruta comercial); hoy en día los mapas registran hitos fronterizos o diagraman el aire (las ondas de transmisión). Es solo en la época en que los Estados-Nación modernos deben administrar poblaciones trabajadoras y díscolas, conflictos urbanos o territorios coloniales cuando se perfeccionan instrumentos de observación más precisos: un vínculo perceptible une a los tubos del telescopio y del catalejo con la tubería de los cañones o con el “cañón” de la cámara de filmación. La ciencia denuncia las causas de los acontecimientos, las fuerzas de seguridad y los aparatos de vigilancia identifican la culpa de los pobladores.

No se trata tanto de que las fronteras vayan a cerrarse herméticamente o de que se intente impedir cualquier modificación. La historia muestra que las fronteras son desplazadas de acuerdo a los imperativos históricos de un Estado o bien cuando algún imperio agota su fuerza y se derrumba. La evolución de las fronteras corre paralela a la constitución de un frente militar. “Yalta” no es el resultado de un plebiscito; fue la reunión de un Estado Mayor. Lo que ha entrado en crisis en nuestra época es la capacidad del Estado moderno para hacerse cargo de las inmensas y aún confusas transformaciones geopolíticas en curso y los consecuentes desplazamientos étnicos a que dan lugar. Barajar y dar de nuevo es la consigna internacional, pero no es claro todavía quién ocupa la silla del croupier. Pero así como la policía no ha sido creada para reprimir y destruir a la delincuencia sino para establecer una frontera móvil y cierta entre la ley y el crimen, las políticas migratorias y las aduanas no existen para cerrar el paso al extranjero sino para regular su ingreso de acuerdo a las necesidades de la demanda laboral de un país “rico”. Ya en Auschwitz se leía “El trabajo os hará libres”. Se acepta una cuota de intelectuales y militantes políticos perseguidos poco significativa y testimonial pero se impide la llegada de millones de “homelessness” o de muertos de hambre. La caída del Muro demuestra que el material de que estaba fabricado no era el hormigón armado sino la propaganda ideológica y, sobre todo, la metáfora misma de la frontera. Esto lo están aprendiendo ahora los senegaleses y marroquíes que cruzan riesgosamente el Estrecho de Gibraltar o los bosnios y polacos que intentan infiltrarse dificultosamente por el muro

caído. Pero este tipo de cosas ya las supieron los judíos que intentaban huir en barco del Tercer Reich a fines de los '30 y que fueron rechazados en más de un país "opulento", fuera de toda sospecha.

La racionalidad del sistema mundial de poderes indica que se intenta construir momentáneamente —y hasta tanto se aclare la distribución de áreas de influencia— un *Sistema Interestatal de Naciones*. Cada uno de los aparatos estatales tiene por misión administrar un territorio donde viven millones de seres humanos cuyas identidades nacionales titubean inseguras y cuyas expectativas han quedado reducidas al tamaño de la moneda, única fe propagada en Occidente. Hasta hace unos treinta años atrás el mapa geopolítico estaba organizado como un *Sistema Internacional de Estados*, cada uno de los cuales definida ideológicamente o culturalmente. Lo que se exige hoy a un Estado es capacidad de control sobre sus habitantes. Cuando alguno de ellos no puede garantizarlo se desmembra la nación y se crean *nuevos Estados*. Así ha ocurrido con las ya arcaicas Yugoslavia y Unión Soviética. La preocupación general por las migraciones es una inquietud que trasciende la mera regulación de población: abarca el control de mentalidades. Ciertas creencias y conductas refractarias al espíritu de esta época son combatidas. Las figuras del revolucionario, el nacionalista, el creyente y el delincuente se cuentan entre aquellas hoy observadas y mantenidas al margen. Al menos, a la vera del Castillo de los Ricos. Como el delincuente se desplaza soterradamente en las rutas migratorias, toda una industria destinada a su caza y confinamiento se ha puesto en marcha en el mundo. Las así llamadas "minorías de riesgo" son nuestros parias de la democracia. Tan solo la población carcelaria en los Estados Unidos suma un millón de personas que languidecen y fermentan rencorosas en gulags último modelo. En verdad, la frontera se parece tanto a las trincheras infinitas de la Gran Guerra como a una cicatriz corporal o espiritual nunca coagulada del todo. Como los signos de la época están acuñados con un pensar técnico encontramos hoy en las fronteras alambres de púa electrificados, así como en el cielo observamos misiles intercontinentales o satélites rodantes. Como es usual, prospera en estos lugares la industria del contrabando, que esta vez incluye carne humana en el catálogo de ofertas. Nadie pasa indemne por estas horcas caudinas que humillan y escarnecen el alma. La meta era la esperanza, pero en la frontera nos encontramos con la brutalidad de las aduanas. La hospitalidad y el asilo se sustituyen por la persecución y la expulsión. Presenciamos la erección de un inmenso *sistema de confinamiento*. Auschwitz es otro nombre posible para el 3º Mundo. El inmigrante es, para la Policía de Frontera, un animal, tan sólo una presa de caza.

Es verdad que las identidades nacionales están hoy erosionadas. Ello no es efecto solamente de las posibilidades tecnológicas que acercan las distancias y favorecen el turismo a partir de la mundialización de la forma-Estado occidental. La máxima fuerza que las ha corroído, para bien y para mal, han sido los medios masivos de comunicación, extendidos por el planeta como una hidra infinita sin cuerpo. La ciudad no está hoy trazada como un catastro callejero sino como un "cableado". Ya no se llega a la ciudad, ella "llega" a nosotros como por un tubo catódico. A través de sus innumerables pantallas, la mirada de un cuerpo quieto transmigra y conoce mundo. Pero se trata de experiencias que el cuerpo no palpa, aunque las consume. Así como se consumen tours o uniones matrimoniales arregladas por agencias, también se consume la imagen del viaje o de la noticia a la que somos incapaces de integrar afectivamente más que de un modo superficial (léase: una efímera excitación epitelial que debe ser renovada cada día como un pan nuestro). Ahora bien, el lenguaje madre se usa, pero la comunicación se "consume". Se corre el riesgo de reducir el lenguaje de los hablantes a "opinión pública" construida a base de encuestas. La nueva cultura transnacional ha conseguido disociar Estado y Nación —a las que se creía vinculadas hasta que la muerte las separase— como modelos organizativos y espirituales unívocos. Y la comunicación instantánea busca reducir el nivel de incertidumbre en los territorios administrados. La ya



lograda asimilación de las culturas populares, vanguardistas y la de elite en un solo sancocho desbarata la herencia sensitiva de nuestros abuelos, los inmigrantes llegados de la ría gallega, el monte siciliano o el shtetl centroeuropeo. También quedan erosionadas las culturas políticas que correspondían a clases sociales dotadas de mentalidades diferenciadas.

De todos modos, el problema mayor no consiste en la destrucción de identidades nacionales (lo que remite a los despistados a la ya casi prehistórica polémica entre ilustración y romanticismo). Además, tampoco el emigrante es un santo: llama "esperanza" al enriquecimiento e "identidad" a costumbres atávicas indefendibles. El problema consiste en que arruinando siglos de sensibilidad campesina y letrada se destruyen también mutuos socorros comunitarios, el afán de trascendencia espiritual o estético y lo mejor —no sólo lo peor— que nos legaban las ideas socialistas, anarquistas, liberales y aristocráticas. Una consecuencia para el inmigrante en las megalópolis es que no solamente está fuera de lugar: también está sólo.

Los inmigrantes constituyen un "pueblo transplantado". Reproducen la historia bíblica del Exodo, pero también se hacen equivalentes a los grandes planes de expulsión y limpieza étnica del siglo XX: tártaros echados de Crimea, musulmanes y croatas de Bosnia por parte de los serbios y viceversa, alemanes de la zona de Prusia Oriental por los rusos, judíos-gitanos-palestinos de todos lados. Pero el inmigrante —como el académico que los estudia— rara vez acepta esta condición simétrica. Es necesario seguir viviendo, y ya es bastante malo una estadía en el purgatorio como para pensarse como sosias de los condenados al infierno. ¿Pero cómo puede menguar el dolor humano si cada cual alambra su parcela de padecimiento? Sin embargo, las víctimas del genocidio, del hambre y de la explotación pertenecen a la misma familia.

Final con académicos incorporados

La imagen de los países de donde los inmigrantes son oriundos suele ser presentada en forma pintoresca o violenta por el país de elección. Se remite al migrante al detalle absurdo o degradante (el chador de las mujeres musulmanas, la ignorancia de los centroamericanos, las desapariciones políticas en Argentina). No sorprende que el inmigrante se defienda protegiendo su cultura y que, como es natural, con el tiempo brote una mezcla cultural. Ello aproxima la innovación antropológica a las reglas de la orgía. Como es natural también, la codiciosa antena parabólica de la academia detecta

nuevas áreas y acontecimientos desprovistos de interpretación. También el radar del Estado los había localizado. No obstante, el tema de la "hibridez cultural" no es nuevo. Se trata de un problema eterno y se suscita en todos los tiempos en cualquier zona de frontera. El poeta argentino Néstor Perlongher, residente en Brasil, había escrito numerosos poemas y ensayos en "portuñol" a fin de evidenciar la condición dual del alma emigrada.

El "problema social" que la inmigración representa para los Estados y la prensa amarilla es equivalente al "problema cultural" que ella presenta a los investigadores universitarios. Y ambos son equivalentes al "problema judío" que tenían los nazis o al del "drogadicto" para los funcionarios argentinos. La alambrada de púa teórica es la consecuencia natural de esta "problematización". Esto incluye intentos de fuga e intromisiones por fronteras de toda laya. Numerosos congresos sobre políticas migratorias o hibridaciones culturales se están celebrando en Latinoamérica. Sea. No se esperaba otra cosa de la academia. Pero el tema de la "identidad cultural" es sospechoso: es una inquietud cuyo linaje es policial. El tema mismo parece integrarse a una "agenda" temática establecida, se diría, por computadora: en los 60, el "desarrollo" y la "dependencia", en los 80, la "democracia", en los 90, el "tráfico poblacional". El DDT. Y sin embargo, la misma participación de académicos e intelectuales en coloquios internacionales constituye otra de las formas posibles del viaje a fin de milenio: una migración episódica que no incluye riesgos. Su modelo anterior inmediato fueron los viajes de los "ejecutivos" en los 60,

y aún antes hallamos al inspector de misiones coloniales. El equivalente actual al académico viajero es probablemente el músico de rock. Pero al menos éste último suda sobre un escenario.

Hay un país que apenas recibe inmigrantes —exceptuando a coreanos mayoritariamente en tránsito y los habituales marginados limítrofes—, pero sí los produce. ¿Cuál es el grado de "europeidad" de la cultura argentina actual o, al menos, de la rioplatense? La respuesta podría aclarar parte de las transformaciones políticas y culturales del último decenio, pues este país fue forjado por la inmigración, no por la conquista española, de la que solo quedan hoy escasísimos escombros y leyendas del siglo pasado que a la mayoría de los escolares deben parecerle noticias de otro planeta. La sociedad argentina se ha desprendido de sus orígenes. Ser hijo de inmigrantes es un hecho excepcional en las nuevas generaciones. Pero en los últimos años estos mismos hijos y nietos de la migración europea de principios de siglo han preferido huir de este país. Se dice que dos millones de argentinos están dispersos en el mundo. La experiencia de muchos de ellos es similar a la de otros tantos inmigrantes latinos: el rechazo. Como la Argentina siempre quiso imaginarse más europea que Europa y con un destino imperial irreal, a sus hijos les cuesta aceptar los costos que conlleva la migración. Proviene de un país al cual consideran incomprendido y les molesta el menosprecio que otros aceptan y rumian en silencio. En esto, como en tantas otras cosas, los argentinos son "campeones morales". O bien vuelven a casa (donde, según sugería Copi, "se está a salvo de los argentinos", o se integran exitosamente a la sociedad elegida —una minoría— o, lentamente, admiten dolorosamente su condición de latinos, de maltratados.

El inmigrante abandona su empobrecida y desdichada Arcadia en pos de la ficticia Utopía. El cruce del Sinaí suele ser hoy en día más arduo que en otras épocas. Está amenazado y solitario. La condición huérfana (y no "híbrida") del inmigrante solo se apacigua con la amistad. Y el racismo no es otra cosa que una empalizada erigida al reconocimiento de otro cuerpo. De allí que la última frontera no sea, como decíase en la serie de TV "Viaje a las estrellas", el espacio, sino la piel. La caricia y el ultraje son las dos gestualidades humanas que permiten a dos cuerpos explorarse. Si somos violentos, no se respetan derechos y deseos, pero si somos piadosos, se aligera el peso del madero que nos hunde el hombro. Quizás así la Piel redima a la Ley.

◆ Las fotografías que ilustran este artículo son de Walter Carone y Helmut Newton

EL ARTISTA DE LA MODERNIDAD

Félix de Azúa

Un nuevo objeto artístico nació en el siglo XIX: la Metrópolis. Baudelaire es el primero en aceptar a esta nueva naturaleza viviente como tema lírico. Félix de Azúa analiza las visceras del habitante de las ciudades, a su indiferencia funcional, su ceguera voluntaria, su anonimato insondable y destaca a Baudelaire como el poeta de la vida urbana moderna.

PRESUPUESTOS

Para orientarnos en nuestra perplejidad en materia de "arte" es conveniente volver una y otra vez al último momento ingenuo, momento anterior a las vanguardias del siglo XX, cuando todavía era posible hablar de arte. Sobre nuestra perplejidad no es preciso perder el tiempo en demostrarla, es demasiado evidente. Puede, sin embargo, resumirse diciendo que carecemos de método para enjuiciar lo relacionado con el arte (bueno, malo; verdadero, falso; real, imaginario) porque el objeto del juicio se ha oscurecido. La máxima complejidad que admite nuestro juicio sobre un objeto artístico es "barato", "caro". En este sentido (pero sólo en este sentido) puede afirmarse que nada de cuanto se produce en el departamento de "arte" tiene ya posibilidades de ser tratado como arte. Algo similar sucede en el departamento de "religión".

Así y todo, y para evitar el uso irritante de las comillas, usaremos la palabra arte para referirnos al "arte", es decir a las producciones artísticas posteriores a 1865, aunque es dudoso que respondan al mismo concepto. El objeto del arte es la representación continua de espacios, tiempos y sujetos en articulación. Cada representación da lugar a un objeto implicado en nuestro mundo. En su versión ingenua, este proceso se describe así: "Hay un objeto y ese objeto es descubierto por el arte". Su versión moderna, es decir, irónica, se formula a la inversa: "Hay un objeto y este objeto nos descubre el arte". Por esta razón, repito, es necesario regresar al último momento ingenuo para investigar lo sucedido y cómo se ha producido la inversión, e incluso si esa inversión es una perversión.

El último objeto de la representación artística, anterior a nuestra perplejidad, se presentó bajo la forma de una negación de la Naturaleza. El objeto resultante de esa negación es lo que solemos llamar "modernidad" y todavía no es del todo visible, pues nos encontramos en el tramo final de su acabamiento.

Coincidimos plenamente con Walter Benjamin en considerar a Baudelaire el primer signo de apropiación del último objeto artístico. Llamamos "Baudelaire" a la primera construcción consciente de ese objeto, al que otros más o menos coetáneos de Baudelaire —Manet, E.A. Poe, Wagner—, también se dedicaron.

Que el nombre del último objeto del arte sea "Metrópolis", es circunstancial. Lo cierto es que aún no conocemos su verdadero nombre, y no lo conocemos hasta que su forma esté acabada. La proximidad del final nos invita a estos tanteos del objeto como forma acabada. Sin la menor duda, "Metrópolis" se ha impuesto como nombre del objeto de la modernidad, debido a su carácter de extrema concentración y exhibición de lo técnico. Quien dice "Metrópolis" (y ya no volveré a emplear las comillas) está diciendo "corazón de la dominación técnica". Todos los efectos técnicos tienen su fuente de energía en Metrópolis. El arte de la modernidad, siendo él mismo un efecto técnico, un modo más de la técnica, no podía sino representar su propio fundamento.

Como objeto, sin embargo, Metrópolis impone una limitación adecuada. Los anteriores objetos clásicos y románticos participaban de una mimesis nunca puesta

en duda, había, en efecto, una Naturaleza a la que imitar. Pero Metrópolis no admite esa mimesis inmediata. En su acabamiento, los procesos de imitación llevan incluido un sentido del fin, aunque ese sentido sea todavía, para nosotros, una incógnita. Los procesos no inmediatamente miméticos de la imitación de Metrópolis son denominados por la Historia "movimientos" y también "vanguardias". Son términos extraordinariamente equívocos, aunque con el grado de acierto que caracteriza a la Providencia. "Movimientos" remite a los partidos militarizados encargados de la represión en el Estado totalitario, por ejemplo, el Movimiento Nacional, y "vanguardias" a las élites técnicas encargadas de instalar los dispositivos del Estado totalitario, por ejemplo, la Vanguardia del Proletariado. Que el arte de la modernidad sea un fiel anagrama del orden nazi-soviético, o de su versión más irracional, el orden democrático-nihilista, a nadie puede extrañar. A pesar, pues, de su ambigüedad, los términos "movimiento" y "vanguardia" equivalen a "estrategias imitativas del objeto Metrópolis". Su acción es similar a la de un restaurador que va descubriendo, paulatinamente, la imagen oculta bajo duras capas de mugre. La paradoja es que esa imagen que se va descubriendo describe únicamente los procesos de la restauración, como si la acción de descubrir fuera, en realidad, una acción de construir.

EL OBJETO

En 1903, Georg Simmel catalogaba un puñado de rasgos que dibujaban el esbozo de las metrópolis desde la sociología¹. Este retrato aproximado, rústico, es sumamente interesante. Adaptamos, según nuestros intereses, siete de los rasgos del monstruo emergente (monstruoso no por su rareza, sino por su voluntad de mostrarse e ir apareciendo) que forman parte del esqueleto pictórico de Simmel.

a) En las metrópolis los ciudadanos deben reprimir el sentimiento y esforzar el entendimiento, debido a que en ellas se vive una existencia flotante, sin raíces y anónima. La vida rural, o la del burgo clásico, permitía una protección sentimental por proximidad, parentesco y vecindad, que no puede mantenerse en la metrópolis donde todos son extraños unos a otros. La seguridad que ofrecía la red de afectos y lazos familiares, con su contrapartida de odios concretos y venganzas de sangre localizadas, desaparece en las metrópolis, siendo sustituida por la moderna figura de "la delincuencia" y su contrapartida, la "seguridad ciudadana". Los individuos deben protegerse utilizando el entendimiento, haciéndose funcionales, prácticos, eficaces, proyectistas, abstractos y calculadores. Las asociaciones ciudadanas ofrecen protección utilitaria, no sentimental, ni siquiera en los clubes deportivos. La progresiva desaparición de los rituales que antes arrojaban el duelo o el funeral deja al agonizante en una sala vacía, enganchado a máquinas, aislado y escondido². La figura del pajuerano, el desdichado que no sabe utilizar su tarjeta electrónica para entrar en el subte, es caricaturesca: un espectro del pasado. Nada hay más hermoso que ver cómo se esquivan los londinenses, con los paraguas desplegados, en día de niebla y lluvia. Ningún cuerpo

de baile podrá jamás igualarlo. He aquí una escena de la novela *Palomar*, de Italo Calvino: "¡Señor! ¡Eh, usted! ¡Señor! Una joven dependienta vestida de color rosa está plantada frente a él, absorto en su cuaderno de notas. Es su turno, le toca a él; en la cola todos observan su estúpido comportamiento; cabecean con la expresión medio irónica, medio exasperada, tan habitual en los ciudadanos de las grandes capitales cuando colisionan con los retrasados mentales que, cada vez más numerosos, ocupan sus calles".

b) Como corazón de la técnica, la metrópolis es el centro de todas las operaciones económicas, y economiza todas las operaciones, siendo lo dinerario lo más adecuado para establecer valores rápidos, indudables y eficaces. De ello resulta un trato objetivo, una tasación que permite el manejo de las personas mediante una justicia estricta, aunque infundada. La imposibilidad de mantener una jerarquía sentimental como la que mantenían los apodos y pseudónimos en la sociedad tradicional (en la que "el Tonto" ocupaba su lugar substancial junto a "el Jefe" o "el Listo"), de manera que el orden no estuviera marcado exclusivamente por la posesión y el dinero, conduce a una jerarquía fluctuante según la pura capacidad de compra. De hecho ya nadie ocupa un lugar por sí mismo, sino que más bien fluctúa en una infinidad de posibilidades según lo que cada cual decide "ser" y las múltiples variantes que influyen en esa posibilidad. Alguien puede gastar todo su dinero en un automóvil, en un casino de juego, en un restaurante, en ropa o en una compra inmobiliaria, variando continuada y azarosamente su jerarquía. Cada gasto le sitúa en un papel provisional y efímero, pero verdadero. Y el cambio de papeles provisionales es rápido y casual. No hay amoralidad en el paso del Furioso Revolucionario a Jefe de Negociado; lo que hay es pura inercia y acatamiento de la ley metropolitana. En las metrópolis nadie es "alguien" más que provisionalmente; y todos pueden serlo todo. El error de las mentalidades arcaicas —tan frecuente— es creerse insustituible, es decir, unido a su ser.

c) El bombardeo de impresiones sensibles, imposibles de almacenar (no digamos de reflexionar) obligan al desarrollo de una constante indiferencia ante sucesos (crímenes, atascos, escándalos, miseria) y espectáculos (publicitarios, arquitectónicos, mecánicos). La perpetua presencia de millares de humanos sería insostenible si no se compensara mediante una ceguera consciente. El habitante de la metrópolis es un ente negador que gasta sus esfuerzos mayores en no ver, no oír, no decir, no oler, no tocar, con el fin de preservar una mínima parte de su interioridad sin la cual caería en la enfermedad mental, sobre cuya frontera se asienta y guarece. Simultáneamente, las impresiones capaces de perforar esa coraza son cada vez más violentas. El aumento de locura criminal en los espectáculos públicos ha llegado a extremos muy notables, sobre todo si se piensa que van dirigidos a un mercado infantil que ya sólo desarrolla la imaginación con cadáveres. Ni siquiera una batería de automóvil puede llegar al mercado sin asociarse con mujeres desvencijadas o actos delictivos que, de producirse fuera de la publicidad ocasionarían, cuando menos, un arresto.

d) La indiferencia generalizada produce un amplísimo margen de acción que suele denominarse "libertad". El metropolitano puede entregarse a acciones extravagantes e incluso aberrantes con la certeza de que nadie reparará en él, nadie se lo impedirá y a nadie va a importarle. Si esa "libertad" no se ejerce —por ejemplo, por melancolía— el ciudadano se siente desolado y abandonado. La bien conocida indiferencia ante la agonía de los miserables o accidentados que se desangran en la vía pública es, en sí misma, "libertad", pero puede interpretarse erróneamente como "inhumanidad". Un humano que ejerza de humano en la metrópolis está condenado a morir en breve plazo; los primeros en comprenderlo fueron los empleados de la Iglesia, a

condición. La fugacidad del trato, reducido a sutilísimos contactos, da aura de artísticidad a unas conductas que, de poder ser observadas con tiempo suficiente, serían insufribles y enloquecedoras.

f) La capacidad de absorción de las infinitas ofertas, por parte del metropolitano, es minúscula. Y aquello que logra acumular tiene el carácter de lo caótico, de lo azaroso y de lo transitorio. El metropolitano se rellena de informaciones fragmentarias que no puede poner en orden, y se vacía de las anteriores informaciones obedeciendo a la presión que ejercen las nuevas. En un sagaz estudio, H.M. Enzensberger comparó la cultura de un modelo de saber humanístico-renacentista, Melanchton, con la cultura de una peluquería de Berlín en

g) El burgo tenía como riqueza propia a sus habitantes, pero la metrópolis es independiente de ellos. La metrópolis no es la hipertrofia del burgo, sino una especie nueva. El habitante del burgo era la esencia misma del burgo; el habitante de la metrópolis es "de cualquier parte". Aún cuando subsiste la apropiación narcisista de la metrópolis ("yo soy neoyorquino"), esa adscripción carece de contenido y no garantiza que estemos hablando, en realidad, con un guineano o con un chino. En la frase "yo soy de Nueva York" hay que entender el "de" como posesivo: "Yo formo parte de la propiedad de Nueva York".

En poco menos de un siglo, estos siete rasgos no han perdido vigencia, pero se han elevado al cuadrado por



quienes no es posible localizar en la metrópolis pues, de ejercer su ministerio, serían exterminados.

e) La consecuencia mecánica de lo anterior es la infinita división del trabajo que permite toda suerte de caprichos y una clara tendencia al delirio. Ciertas funciones (alquilar niños para mendigar, disfrazarse de pantera para seguir a un moroso, o cantar una canción por teléfono para felicitar un aniversario) adquieren una racionalidad perversa al unir en sí la imitación de una "actividad lucrativa" y la ironía sobre nuestra propia

1980³. La acumulación era cuantitativamente similar y en ambos casos cumplía finalidades de protección, salvaguarda, seguridad y control. Pero en el primer caso los datos ofrecían un aspecto coherente y articulado, mientras que en el segundo estaban totalmente desintegrados, como las alucinaciones de un esquizofrénico. Pero la coherencia y la articulación ya no es necesaria para la supervivencia. Y puede, incluso, ser un estorbo. El barullo y el estruendo son, en todo caso, una última protección.

efecto de la construcción artística del objeto Metrópolis. Un proceso especialmente acelerado por la intervención de las técnicas de formación de masas, las cuales no han sido "inventadas" sino impuestas por la fatalidad del proceso, del mismo modo que al perro cojo se le desarrolla más la pata sana.

La desaparición de una imagen abarcable de la metrópolis (imagen que aún era posible en la pintura de Manet, en la poesía de Baudelaire o en los cuentos de Poe) coincide con el desarrollo de una infinita multipli-

cidad de imágenes fragmentadas y sin centro. El abandono de la mimesis clásica e inmediata es inherente al nacimiento de las metrópolis.

EL SUJETO

Así como el objeto se fue haciendo a sí mismo, mostrándose y dándose a conocer, así también el sujeto hubo de inventarse y formarse en acomodo con aquella Nueva Naturaleza que lo acogía. Pero, como es lógico, el reconocimiento del nuevo objeto tuvo, en su comienzo, el aspecto de una negación. Los primeros en verlo despuntar por el horizonte, los ingleses, retrocedieron espantados y trataron de negarlo una y otra vez, como el fiel de una religión primitiva ante la llegada de un nuevo y más poderoso dios. En el nacimiento de las metrópolis hay una unanimidad de odiadores: poetas indignados, artistas e intelectuales escandalizados, suman sus voces en un coro poco temperado que anuncia la venida del monstruo.

Las primeras voces de alarma se alzan a comienzos del XIX, cuando las metrópolis todavía son criaturas apenas nacidas, y se alzan en Londres, primer retoño de la camada de titanes. El crecimiento de Londres a lo largo del siglo XIX levantó un oratorio de quejas y desesperaciones⁴.

William Cobbet, en *Rural Rides* (1806), habla ya del "arrasamiento de la vida rural" en unos años en los que, para nosotros, la vida rural aún poseía un aspecto virgiliano. Por esos mismos años, Robert Southey en sus *Letters from England* (1807) anuncia la aparición del "hombre máquina", un mutante parido por el mundo del trabajo industrial que es el prototipo del engendro tecno-científico fabricado por el Dr. Frankenstein y Mary Shelley, y también el padre de los futuros "robots" que no alcanzarán a tener sexo hasta que Fritz Lang se lo dé (y femenino) en *Metrópolis*. Robert Owen denuncia el peligro de un "nuevo ser humano" emergente, es decir, el ciudadano industrial, cuyo comportamiento está determinado por su adaptación funcional a los movimientos que imponen las factorías (*Observations on the Effect of the Manufacturing System*, 1815). Los ludditas, claro está, propagaban la purificación espiritual invitando a la destrucción de las máquinas.

Pero la imagen simbólica construida por los poetas es aún más radical. En sus *Lyrical Ballads* (1800) Wordsworth afirma la superioridad del arte sobre la "civilización", siendo esta última una amalgama de técnica, riqueza, progreso y ciencia. No de otro modo se expresa Shelley en su *Defense of Poetry* (1821) y aún más extrema es la alarma de Coleridge quien, en su *Constitution of Church and State* (1837), es el primero en proponer que los "artistas" formen el tribunal moral supremo de la comunidad, de modo que las gentes no se guíen únicamente por el beneficio y la utilidad. Es la "aristocracia del espíritu" que Carlyle propone contra los "hombres mecánicos" (*Signs of the Times*, 1829), corrompiendo un lugar común de la tradición literaria germana. El pánico de los intelectuales y los artistas es interesante y requeriría un trabajo que todavía no ha sido realizado: la metrópolis, como corazón de la "civilización", es decir, de la industrialización, el capitalismo nivelador y la tecno-ciencia mercantil, aterra a quienes menos debían de sufrir sus consecuencias.

Infinidad de novelas de la segunda mitad del diecinueve [Mary Barton de Gaskell (1848), *Hard Times* de Dickens (1854), *Sybil* de Disraeli (1845), *Felix Holt* de Eliot (1866), etc.], presentan un mismo drama: el o los campesinos, obligados a vivir en la metrópolis, son destruidos moral y físicamente, no por el egoísmo y la frivolidad de los aristócratas corruptos, como en la tradición libertina, sino por la mecánica inexorable, por el aparato digestivo de la ciudad industrial. Ante la miseria moral y física de estas víctimas, los artistas no proponen otra solución que un abstracto ascenso a la "cultura", fundando de ese modo un arquetipo que encarnaba a la perfección James Steward: el del hombre pobre de origen rural que acaba casándose con la hija del senador gracias a que estudia Derecho.

El texto más inteligente de esta airada reacción es el célebre *Culture and Anarchy* (1869) de Mathew Arnold, en donde se presentan ya muy bien dibujados los dos polos. De un lado la "civilización", es decir, la riqueza aliada a una técnica sin cultura ni moral cuyos capitanes son unos filisteos que desde sus empresas lanzan una guerra anárquica contra la sociedad: robo y explotación legalizados, lucha de todos contra todos, trituración de los "valores cristianos"... en último

término, nihilismo asumido y consciente. Del otro lado, como es evidente, los artistas e intelectuales que "ven verdades ocultas para la mayoría". La agudeza y el talento de Arnold son notables, hasta tal punto que el texto fue de nuevo utilizado por los roussonianos (hippies) de los años Setenta.

En esta sólida unanimidad podríamos seguir proponiendo nombres y textos, Newman, Macauley, Kingsley, Ruskin... y sólo hallaríamos una pequeña grieta, William Morris, partidario de un "servicio artístico a la clase obrera", de todo punto ineficaz y absorbido de inmediato por la industria cultural de la clase media. La siguiente generación, Pater, Whistler, Wilde, llevan la sacralización del arte a su exasperación, como único modo de evitar ser devorados por la masificación proletaria. Los artistas están dejando de ser "gente distinguida", ya no son ese grupo de pobres que puede acceder al espacio de la aristocracia por la puerta trasera. La metrópolis los está atontando.

No aparecen voces afirmativas o comprensivas hacia el fenómeno metropolitano hasta el siglo XX. Algunos técnicos ilustrados como Otto Wagner, Loos o Frank Lloyd Wright (cuyo manifiesto es de 1903)⁵, algunos hegelianos de izquierda como Engels y Marx⁶, expresan su menosprecio hacia el mundo rural recogiendo la terrible invectiva de Hegel en su *Filosofía Real*⁷ contra las masas campesinas, a las que compara con el estiércol. Pero estos "progresistas" se encuentran en el elemento mismo que da nacimiento a la metrópolis y por lo tanto su nihilismo les aparece como perfectamente positivo. Pero ni una sola voz poética construye o divisa la metrópolis antes de fin de siglo.

Tampoco en Francia hubo ninguna visión que pudiera mirar cara a cara ese segundo monstruo que fue el París del desarrollo industrial. El más sagaz de los parisinos, Balzac, no hizo sino transponer el viejo modelo dieciochesco al nuevo decorado urbano. En sus mejores retratos de la ciudad, sea en *Illusions perdues* (1837), sea en *Cousin Pons* (1847), París nunca aparece como la metrópolis industrial que ya era, sino como un escenario lujoso y anticuado en el que se mueven los fantasmas del Antiguo Régimen: el joven de provincias, los aristócratas, los arribistas, los pícaros, los financieros criminales, los periodistas canallas, las prostitutas ambiciosas... Así, por ejemplo, el joven Lucien Chardon (de apellido marcadamente rural) consigue desarrollar una simiente genética aristocrática y llegar a ser Lucien de Rubempré, como si todavía fuera posible, en la metrópolis, llegar a ser Alguien. Es preciso esperar a Proust para que se ponga en evidencia que el espacio metropolitano es el lugar de Nadie, ya que cualquier Madame Verdurin puede llegar a Princesa de Guermantes por una temporada, adelantándose al "cuarto de hora" de inmortalidad que proponía Andy Warhol. Balzac y los románticos conservan la fe metafísica en la estabilidad del nombre propio, del ser propio, y no pueden comprender que la metrópolis se funda sobre lo anónimo y anonadado.

El anonimato que impone la metrópolis, el lugar donde todos pueden hacer de todo y en donde una semana tras otra cambian las máscaras de los príncipes y de las princesas, de los mendigos y de las criadas, de los héroes y de los villanos, es un abismo ante el que retroceden aquellos que en mayor estima tienen el "ser alguien", los intelectuales y artistas, para quienes su nombre propio o su firma es aún más substancial que para el financiero y el político. En nuestras actuales metrópolis, el síntoma, ya corrompido y terminal, es todavía visible: hordas de mujeres y hombres anónimos hojean desesperadamente un manojito de revistas destinadas a imponerles la máscara principesca o villana de la semana; unas "firmas artísticas" de enloquecido precio figuran al pie de las más ridículas mamarrachadas, como ruinas de la nostalgia del nombre propio.

BAUDELAIRE

Baudelaire es el primero que concibe la metrópolis —y la masa anónima a ella unida— como un objeto artístico cuyo significado se ha presentado en el horizonte. Un significado que no se agota en el análisis técnico, en la descripción científica, en el panfleto moral, o en el uso meramente fáctico del objeto físico llamado metrópolis. Si bien Dickens y E.A. Poe, antes que Baudelaire, dieron a la metrópolis la categoría de ser viviente, en Baudelaire aparece la conciencia del fenómeno unida a la lucidez sobre sus consecuencias. El primer texto en el que Baudelaire reflexiona sobre el anonimato de las masas ciudadanas y las incluye como

elemento del poema se encuentran en *Mon cœur mis a nu* (1855-66). Sin duda, en la comprensión lírica de Baudelaire jugó un papel esencial su experiencia durante la revolución de 1848. Aun cuando el radicalismo ideológico y su amistad con Proudhon y Courbet apenas dejaron huella política en el Baudelaire de la madurez, su baño de multitudes durante el período revolucionario dio nacimiento a un signo artístico enteramente nuevo⁸. Haberse visto a sí mismo fundido en la unidad viviente que presentaba batalla por y para sí misma, sin nombre propio, sin una "nación" como excusa simbólica; haberse confundido en el mar humano que a la luz de las hogueras y mosquetón en mano montaba guardia en las barricadas; haber saltado sobre los cadáveres de artesanos, obreros y pequeños comerciantes sin uniforme ni ornamento militar, como ladrillos abandonados de una obra inacabada; más allá de toda reflexión política, fue, para Baudelaire, la iluminación sobre un objeto nuevo que esperaba tomar forma en la palabra y en la figuración.

"*El placer de participar de la muchedumbre es una misteriosa expresión del gozo de la multiplicación de los números*"⁹

Placer y gozo son síntomas de los que aun podía hablar un artista clásico, pues placer y gozo eran el fundamento de lo artístico en el pensamiento de la Ilustración. La muchedumbre es objeto de arte porque proporciona gozo. La inversión de la protesta elitista, que veía en las masas anónimas un elemento de destrucción y horror, es el primer paso hacia la aceptación de la metrópolis. "*Embriaguez religiosa de las grandes ciudades. Panteísmo. Yo soy todos; todos son yo. Torbellino.*" (I, 651) La embriaguez religiosa es el síntoma romántico de lo artístico, el complemento del pensamiento ilustrado. La revelación de lo significativo es ahora el anonimato: todos y yo, son lo mismo. El anonimato, sufrido como carencia por parte de los artistas distinguidos, se convierte en lo sagrado para el lírico de la metrópolis.

"*El vértigo que producen las grandes ciudades es análogo al que se siente en el seno de la Naturaleza. Delicias del caos y de la inmensidad.*" (I, 607)

En la transposición de los valores, una Nueva Naturaleza, la metrópolis, ocupa el lugar de la antigua Tierra. El territorio aparece selvático y por conquistar: es caos, es inmensidad. Así como para Hölderlin la desaparición de los dioses antiguos era un enigma incomprensible, pero forzaba a los mortales a empuñar su destino como el de aquellos que "han llegado tarde" y están dirigidos a una labor más alta y peligrosa que la encomendada a los inmortales, así también para Baudelaire la Tierra, la Naturaleza, se han extinguido y frente a cualquier nostalgia propone la asunción radical, es decir, artística, en sí, del nuevo orden y de la Nueva Naturaleza: metrópolis, masa anónima, nihilismo. El mismo definirá a la vieja naturaleza como "un montón de hortalizas sacralizadas".

No es casual que la "jungla de asfalto" se pueble de tribus pintorescas, cada una con su propia lengua y sus propias costumbres, hábitos, modas, sistemas de guerra y sistemas de parentesco. En la metrópolis reaparece el tupido tejido por áreas más o menos asilvestradas que caracterizaba a la vieja Naturaleza. En el París del siglo XX, los miembros de la delincuencia aún son llamados "apaches".

Pero la reflexión de Baudelaire no se limita a la mera aceptación pasiva del nuevo objeto, sino que piensa también en una práctica concreta, capaz de dar forma adecuada a ese objeto. El espléndido poemario titulado *Spleen de París*, comenzado en 1853, es un documento extraordinario.

"*¿Quién no ha soñado en sus días de mayor ambición con una milagrosa prosa poética, musical pero sin ritmo ni rima, lo bastante flexible y brusca como para adaptarse a los impulsos líricos del alma, a las ondulaciones de la ensañación, a los sobresaltos de la conciencia? Este ideal obsesivo nace sobre todo de la vida en las enormes ciudades, del cruce de sus innumerables relaciones.*" (I, 275)

Esta "prosa poética", que el propio Baudelaire inaugura, no es otra que la poesía tal y como evolucionará de Rimbaud y Mallarmé y de Proust a Joyce, tras la disolución de la separación en géneros; la pintura de Manet a Cézanne y a Schwitters; la música de Wagner a Schönberg... una forma capaz de dar cuenta de las "innumerables relaciones" de la metrópolis. La Nueva Naturaleza exige un sistema formal adecuado a su propia esencia, incompatible con la mimesis clásica. Y a ese conjunto de estrategias figurativas se le dará, mucho más tarde, el nombre de "vanguardia". El término "vanguardia" equivale a "representación" de la metrópolis.

LA VIDA MODERNA

El manual del arte metropolitano y la gramática de la modernidad se encuentran, arqueológicamente, en *Le Peintre de la vie moderne*, en donde, a partir de 1859, Baudelaire reúne sus reflexiones. Utilizó como excusa a un pintor mediocre, Constantin Guys, lo que no deja de sorprendernos, ya que el positivo fundador, en pintura, de lo que Baudelaire trataba de construir en la lírica, es Manet. ¿Es posible que Baudelaire no viera lo que debía ver en Manet? No lo creo. El mejor retrato de Jeanne Duval, la amante del poeta (1862, en el museo de Budapest), justamente, es el que pintó su amigo Manet. Baudelaire era consciente de lo que estaba sucediendo en el

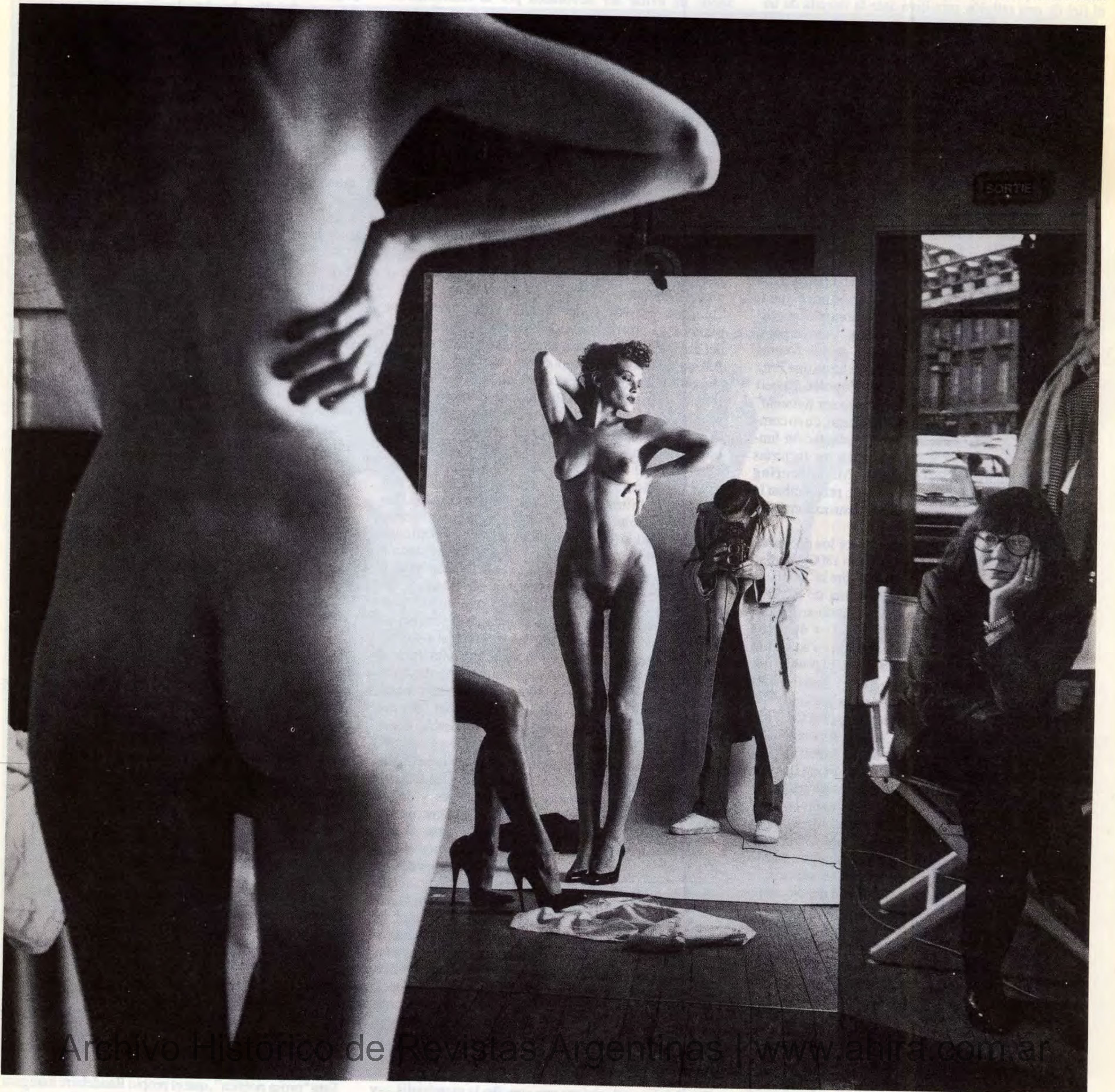
doble—y con una radicalidad que la hacía invisible—, en la destrucción de la tradición pictórica (Manet) y la construcción de una nueva tradición (Cezanne)¹⁰. Aún cuando *Le peintre...* es un texto inagotable, entresaco cinco puntos que me parecen los más cargados de proyección y los más comprensibles para nuestros intereses.

a) El instante o el tiempo sin duración:

Es desde luego uno de los elementos que llamo la atención de Walter Benjamin y con su peculiar agudeza crítica lo desarrolló como el concepto de *augenblick*, el guiño o abrir y cerrar de ojos temporal.

"El placer que obtenemos de la representación del

para la representación de la clemencia de Tito, son lo propio de la pintura (y del arte en general) porque con ello se decide lo que es digno de representación: la eternidad del momento, dentro el continuo narrativo. Pero Baudelaire propone un tiempo distinto que no se aguanta en el pasado ni se dirige a ningún futuro: el instante efímero. El momento clásico y romántico es la representación de un momento de la razón, del concepto, o de la historia. El infinitesimal "abrir y cerrar de ojos" de que habla Benjamin, el punto temporal cercenado de su continuo, la instantánea, es lo fugitivo, lo contingente, lo transitorio... Es decir, en los términos anteriores: lo indigno de ser representado; lo impresentable. Y sin embargo ése es el tiempo que Baudelaire quiere utilizar como una de las



taller del artista. Pero la interesada ceguera de Baudelaire, como la ceguera desinteresada de Zola, respecto de la pintura de Manet, requieren un estudio aparte, que explique las estrategias del pintor y la necesaria incompreensión de las mismas por parte incluso de los más agudos analistas de su época. Podemos conformarnos, de momento, con echarle la culpa al gusto eminentemente literario de Baudelaire, más próximo a la pintura simbolista o a lo que hoy llamamos surrealismo, que a los inicios de una vanguardia que se mostraba por partida

presente se debe, no sólo a la posible belleza que lo recubre, sino también a su cualidad esencial de presente." (II, 684)

En el período clásico y romántico no se concibe el presente como tiempo del arte; lo propio del arte es la eternidad. La disputa sobre el momento elegido por Rembrandt para la representación del sacrificio de Isaac (cuando el ángel detiene el brazo de Abraham y sostiene en el aire el cuchillo), o las disputas sobre la adecuada elección de tal o cual pasaje del relato bíblico o literario

coordinadas de la representación. Aquel arco del tiempo que aparece en el Zarathustra nietzscheano, puro cruce de un pasado y un futuro fantasmales, porque se sostienen sobre el presente, que es, a su vez, un fundamento sin fundamento, ese vacío, es el tiempo que Baudelaire considera digno de ser representado.

b) La velocidad de acción y de juicio:

"En la vida trivial, en la cotidiana metamorfosis de las cosas externas, hay una rapidez de movimientos que

ordena al artista una velocidad de ejecución igualmente rápida." (II, 686)

Así como el súbdito metropolitano se ha visto obligado a sacrificar su antiguo mundo temporal y afectivo para adaptarse a un medio que le exige una gran habilidad física con el fin de sortear peligros y juzgar velozmente sus posibilidades de supervivencia, así también el artista debe enjuiciar y realizar su visión del instante con gran celeridad. Que la "milagrosa poética" debe adaptarse a lo instantáneo no significa únicamente la desaparición del acabado académico, sino, sobre todo, la aparición de una intelección efímera pero constante de lo cotidiano, próxima a la invención de novedades del periodismo.

El escándalo de Ingres ante la pintura de Manet, en la que el trazo rápido e intuitivo no se disimulaba con infinitas pinceladas encubridoras, es el resultado de una incompresión absoluta. Cuando, después de Cezanne, aparezcan ya las formas inmediatas, desencubiertas, en su pura mostración sin más referente que una vaga subjetividad del artista (su firma), la "velocidad de ejecución" habrá alcanzado su verdad, pues no es una disputa sobre si se tarda más o menos en pintar algo (como en el juicio de Whistler), sino sobre si se tarda más o menos en concebirlo. El agudo trabajo sobre lo mínimo y lo efímero requiere una velocidad (aparente, ya que de hecho no hay duración y todo el arte moderno está más detenido que el arte faraónico) que transforme continuamente el instante, dándole un significado provisional y pasajero.

c) La muchedumbre y el paseante:

La velocidad de la modernidad obedece al espacio que propone la Nueva Naturaleza. En el paisaje clásico, de Carpaccio a Delacroix, el espacio poseía la intemporalidad de lo que está allí enfrente, delante de nosotros, desde el comienzo del mundo. En la metrópolis el espacio está construido por la muchedumbre (*les foules*), los cuales se encuentran a nuestro alrededor, no sólo enfrente; y además nos incluyen, no como punto de observación privilegiado, sino como un punto más en la nube. La muchedumbre sólo puede representarse desde dentro.

Baudelaire utilizó el relato *The man of the crowds*, de E. A. Poe, para construir la figura del *flâneur*, del paseante ocioso que mira desde dentro de la muchedumbre, fundido en ella. Para el artista de la vida moderna...
"[...] la muchedumbre es su medio, como el aire lo es para el pájaro." (II, 691)

El artista de la vida moderna es un intérprete de las masas que, habiendo reconocido la substancia anónima e insignificante de las mismas, las dota de una significación efímera y cambiante, instantánea y constante.

"No todo el mundo puede tomar baños de muchedumbre; gozar de la muchedumbre es un arte [...]. El paseante solitario y reflexivo logra una singular embriaguez en esta comunión universal." (I, 291)

Ese paseante es el *flâneur*, el desocupado que se deja llevar por la masa y se embriaga de anonimato para llegar hasta el significado del instante innecesario, fugitivo, en el que aparecerá una de las formas posibles del vacío.

"Para el *flâneur*, para el observador apasionado, es un gozo supremo elegir domicilio en el número, en lo ondulante, en el movimiento, en lo fugitivo, en lo infinito." (II, 691)

El lenguaje de Baudelaire regresa siempre a las mismas expresiones: es el gozo lo que sustenta el ondulante y fugitivo hormigueo de las masas metropolitanas, en cuyo corazón se esconde el cazador de instantes, el técnico de la "milagrosa prosa poética". Sin duda fue Poe quien dio a Baudelaire esta figura esencial que es el paseante anónimo y observador que sigue pistas confundido entre la muchedumbre. Es el detective privado que debe reconocer las huellas mínimas, los signos que a todo el mundo escapan, y ponerlos en familia hasta esclarecer el enigma. El paseante es una figura lírica, que pasará a "detective" en la épica metropolitana, pero entonces deberá llevar como añadido una moralidad, un código de honor, una fidelidad y los restantes rasgos de la épica caballeresca; él será el único incorrupto de la metrópolis. Pero ésa será ya una figura rebajada respecto del paseante, el cual no esclarece ningún crimen, sino que acepta a la metrópolis como fuente de criminalidad: *Je t'aime, ô capitale infâme!*, exclama Baudelaire en la conclusión de *Spleen*.

d) El dandy como infraartista:

El esclarecimiento de las reglas del arte de la modernidad (recuerdo al lector que estamos hablando de "arte")

es la asunción del nihilismo como substancia del arte, lo que, en principio, parece una aporía. Clarificada la nada de lo significativo en términos artísticos (las formas instantáneas de lo insignificante), una reacción de terror, en absoluto parecida a las mencionadas anteriormente, puede producirse, no ya como nostalgia, sino como esencia del arte de la modernidad.

El capítulo sobre el dandismo, escrito por Baudelaire en 1860, es uno de los más interesantes y de los menos comprendidos. No podemos tratarlo aquí con la extensión debida, pero debemos meternos en alguno de sus aspectos más relevantes. Tras describir a Brummel como prototipo del dandy y definido como un puro objeto, añade Baudelaire:

"El dandismo no es, como muchas personas irreflexivas tienden a creer, un gusto exagerado por el porte y la elegancia material, estas cuestiones, para el dandy, sólo son un símbolo de la superioridad aristocrática de su espíritu." (II, 710)

He aquí de nuevo el artista considerado como el último tribunal moral de la metrópolis, pero ¡qué extraordinaria subversión de los valores se ha producido! En oposición a sus contemporáneos ingleses, el aristócrata espiritual de Baudelaire es un héroe de la superfluidad, del esnobismo, de lo efímero, de lo intrascendente. Es un infraartista que se utiliza a sí mismo como signo, ajeno a toda temporalidad continua o eterna, convertido en puro reflejo del instante presente y perfectamente datado. La fecha de su presencia es vital: lo que hoy es propio de un dandy no puede serlo también mañana.

No es difícil de ver en estos hábitos de superficie perpetuamente cambiantes —cabellos largos, cabezas rapadas, camisas floreadas, cuero y acero— el sacrificio moral o la autoinmolación estética, consciente o inconsciente, de los artistas de la vida moderna. El porte significativo constituye una acusación y un juicio en perpetua transformación; es una moralidad visible y masivamente compartida. No creo que deba verse en el dandy la pura conversión del sujeto en mercancía, que es la posición tradicional de la izquierda desde Benjamin hasta Agamben¹¹, sino más bien la adopción masiva de una moralidad que encarnan simbólicamente algunos dandis de más compleja artísticidad como pueden ser Dalí, Duchamp, Tzara, Warhol o Beuys. Estos artistas-de-sí-mismos asumen conscientemente el nihilismo y lo devuelven a la masa nihilista inconsciente, sin necesidad de que el proceso tenga su causa metafísica en el mercado.

El dandy se distingue de la masa mecanizada exhibiendo señales que le desmarcan del mundo del trabajo (aunque se pase la mitad del día en un garage): el tatuaje y la cicatriz viviente se pasea como una perpetua advertencia moral entre los transeuntes apresurados, los cuales deberán, en todo momento, adoptar el signo que les dicte su moral, eligiendo entre aquello que se le presente. La actual explosión de asesores de imagen no es sino la racionalización y tecnificación de un proceso que hasta ahora se ha manifestado en estado salvaje. Por esta razón, en el dandy no hay desprecio hacia la muchedumbre (el "aristócrata del espíritu" inglés sí la despreciaba) sino dependencia absoluta de ella; él es el cliente de la masa, y no a la inversa. La adora, es su esclavo, es un artista de la modernidad. Buena parte de las actividades surrealistas, dadá, conceptuales, situacionistas, etc., son evoluciones más o menos desesperadas del dandy.

Aún cuando en nuestros días el arte estrictamente proletario ha alcanzado ya el monopolio y muy escasos individuos se valoran a sí mismos fuera del contexto anónimo e insignificante, por lo que el dandy no tecnificado es hoy en día casi inexistente, la permanencia de una ingenuidad a la inglesa ha sido perdurable. Quizás el último gran ingenuo que creyó en la distinción fue Valery, cuyo *Monsieur Teste* (1895) es un buen ejemplo de ceguera. El correlato hispano se situaría, seguramente, en las aberrantes figuras de Unamuno, D'Ors y Gil Albert, aunque la producción falangista es casi toda ella un delirio de dandismo ingenuo y nihilismo paleolítico.

e) Las mujeres como infradandis:

Si bien los dandis asumen la insignificancia, pero, impotentes para darle un tratamiento que no sea la exhibición de la pura agonía del ego, se muestran a sí mismos, las mujeres, según Baudelaire, se sitúan por debajo de los dandis en la escala jerárquica de los artistas de la vida moderna, por permanecer ajenas a su propia actividad artística.

Evitemos el pelmazo aspecto misógino de la cuestión.

Baudelaire llama "mujeres" a unos seres humanos que en su época pertenecían casi por entero al sexo femenino. Si viviera en 1990 llamaría "mujeres" a muchísimos hombres, ya que las prácticas antes tradicionalmente femeninas se han extendido a la mayoría de los varones (y viceversa); aquellos hombres cuya existencia y rentas dependen del automóvil, el afeitado, los relojes, y todo lo relacionado con la imagen, todos aquellos hombres cuyo ser está sustentado sobre un escaparate quebradizo que produce votos o ventas y fuera del cual caerían en el más absoluto anonimato, son, en el lenguaje de Baudelaire, perfectas mujeres. Para Baudelaire, sin ninguna duda, el papa Wojtyla, el presidente de los EE.UU., los cantantes de rock, los locutores de T.V., y otros administrativos semejantes, de quienes nada nos importa su intelecto, sino únicamente el aspecto, y que no pueden permitirse ni siquiera un resbalón en las escaleras del avión porque perderían su ser (su "popularidad"), pertenecen al orden denominado: "mujeres". Hecha esta aclaración, continuemos.

"Las mujeres [...] son, sobre todo, una armonía general, no sólo en su porte y en el movimiento de sus miembros, sino también en las muselinas, las gasas, las vastas y acariciantes nubes de ropa con que se envuelven y que forman los atributos y el pedestal de su divinidad; en el metal y el mineral que serpentean alrededor de sus brazos y cuello, que suman sus chispas al fuego de la mirada o que murmuran suavemente en sus orejas." (II, 714)

En esta descripción y en muchas otras¹², las mujeres aparecen como infradandis extramORALES que se construyen a sí mismas, no con una intención intelectual, sino en obediencia a una intuición del instante (hoy tecnificada) y de "lo que dice el tiempo presente". Constituyen, en consecuencia, el objeto de observación privilegiado en el que toda la masa escruta los signos espontáneos del instante. Algo así como el clima de la metrópolis. Ahora bien, hay una anotación sin desarrollar, en *Mon coeur mis a nu* que dice lo siguiente:

"(Cuando) las mujeres son lo contrario del dandy producen horror. Tienen hambre y quieren comer; tienen sed y quieren beber; están en celo y quieren follar. ¡Vaya mérito! Las mujeres son naturales, o sea, abominables. De modo que siempre son vulgares, o sea, lo contrario del dandy." (I, 677)

No hay contradicción. Baudelaire sitúa a unas mujeres en el ámbito abierto por la metrópolis como "escaparates ambulantes" que no alcanzan a convertirse en "obras de arte viviente", pero que asumen los signos de la insignificancia. Pero hay otras mujeres (y hombres, claro está) que permanecen en la Naturaleza clásica y en la animalidad; éstas son del mismo orden que las "hortalizas sacralizadas" porque ni siquiera han accedido al mínimo grado de construcción artística, el de las mujeres-escaparate. La jerarquía, por lo tanto, supone diversos escalones de acceso al nihilismo: la Naturaleza está en el más bajo nivel y "produce horror"; las mujeres-escaparate acceden a un primer asalto de los signos metropolitanos; los dandis imprimen en su propio cuerpo los signos del nihilismo, impotentes para construirlos como objeto; el *flâneur* construye esos signos como formas del instante efímero e insignificante; si esa construcción es adoptada por las masas, entonces el artista de la vida moderna puede hacerse con un nombre propio provisional cuya explotación puede durar unos años o unos meses.

De haber conocido las actuales metrópolis, Baudelaire habría accedido a un espécimen intermedio, algo así como un supradandy, en la figura de los transexuales, cuya única función (heroica) es la construcción del horror en carne propia como supremo signo de moralidad. Por encima del transexual sólo el artista de la modernidad puede aún arrancarse al vacío y a la desesperación sin mortificar su cuerpo más allá de lo habitual en cualquier otro trabajo. Creo yo que cuando Nietzsche ponía al arte por encima de la verdad no se refería a otra cosa.

CONCLUSIÓN

Deberíamos ahora resumir este sucinto breviarío o catecismo de la modernidad, habida cuenta de que se trata de un documento pre-histórico cargado de proyecciones que han ido encarnando en nuestro propio mundo. La Naturaleza que había sido fundamento y horizonte de la producción artística es sustituida por una Nueva Naturaleza que impone el instante y la muchedumbre como formas del tiempo y el espacio. El artista de la

modernidad sólo puede imitar ese objeto porque él mismo es el producto de ese objeto y carece de las antiguas relaciones con la trascendencia o, por lo menos, con lo perdurable, de que gozaban las épocas clásica y romántica. El artista de la modernidad es un ciudadano anónimo-asumido que da forma a las insignificancias de lo impresentable. Estas formas son eminentemente masivas, exigidas y digeridas por la masa, a toda velocidad. Consciente del anonadamiento del mundo el artista de la modernidad va dando forma a la nada con el único fin de producir historia (en nuestro caso, historia del arte) mediante una firma y una fecha. La descripción de la modernidad, en Baudelaire, es perfectamente coincidente con la descripción de Nietzsche: entre el superhombre y el artista de la modernidad apenas hay diferencia, y caracterizar a Metrópolis como un constructo de la Voluntad de Poder para el Eterno Retorno es tan exacto que no permite discusión. El substrato metafísico de Baudelaire es el mismo que el de Nietzsche, aun cuando sea el del acabamiento de la metafísica:

*"La vida cotidiana nos demuestra que el hombre es siempre semejante e igual al hombre, es decir, en permanente estado salvaje. ¿Cabe comparar los peligros de la selva y de la pradera con los diarios conflictos de la civilización? Que el hombre atrape a su víctima en el boulevard o la alcance en una selva ignota, ¿no sigue siendo el mismo hombre, el hombre eterno, el más perfecto animal de presa?"*¹³

Sólo una cierta blandura conceptual y la palabra "boulevard" nos permite adivinar que estamos citando a Baudelaire y no la **Genealogía de la moral** y el advenimiento de una jerarquía de Señores de la Selva (metropolitana). Tanto el dictamen de Baudelaire como el de Nietzsche son exactos, pero están expuestos desde un cierto rencor hacia la realidad de lo real. Por debajo del cuadro nihilista hay una fe religiosa en la animalidad de los humanos, herencia del animal-racional (insostenible) de la herencia platónica. Para nosotros, protagonistas del último capítulo, es una tarea acuciante averiguar si ese refugio en la animalidad no es la más insondable condena. En 1887 escribía Nietzsche:

*"Los artistas han sido, en todas las épocas, los criados de una moral, de una filosofía, de una religión [...], los cortesanos de sus mecenas, los aduladores del poder antiguo y del poder nuevo y ascendente."*¹⁴

Cien años más tarde nos hemos librado por fin de esos criados, lacayos y aduladores. Tenemos, sin duda, otros lacayos, criados y aduladores, aunque no podemos afirmar que se arrastren ante una religión, una filosofía o una moral; de todos modos, es seguro que no son artistas en el sentido en el que Nietzsche utilizaba esa palabra. ¿Hemos salido ganando? Responder a esta pregunta no es un asunto frívolo, pero todavía no sabemos responder. O no nos atrevemos a responder.

APÉNDICE SOBRE EL FUTURO METROPOLITANO

Tras un breve paréntesis de orden impuesto —es decir, de impostura— necesario para la estructuración de las metrópolis (paréntesis que se abre con Baudelaire y se cierra con Rimbaud), el caos benefactor se abre camino. Pero éste que nosotros vivimos es todavía un caos tosco, primario. Su magna manifestación es el ruido. Los metropolitanos emiten con todas las partes del cuerpo y con todas sus máquinas el máximo volumen de ruido. Es un aviso de la llegada de la vida, una simulación de la pasión-de-vivir que no ha encontrado aún la voz o el verbo. Son estruendos populares, como los antiguos, acompañados de carraca y zambomba, que anuncian una venida o un advenimiento. Pero todavía no son vida, sólo son voluntad de vida y pueden producirse desde la máxima miseria, como los carnavales.

En los tiempos del ruido es aleccionador volver sobre aquella vieja estampa de la imaginaria barroca: alguien se inclina sobre un libro, sobre un pergamino, o sobre un panorama. A su alrededor hay bullicio y estruendo; los estudiantes se emborrachan de cerveza en la taberna; los soldados copulan con las criadas; los mercaderes engordan la bolsa; los clérigos hinchan la panza. En

un silencio imposible, unos hombres menospreciados se inclinan sobre libros, pergaminos y panoramas. En torno a esa figura mal iluminada gira furiosa la muerte y su estruendo. Fausto pide volver a empezar, aunque sea a costa de su condenación.

Pero hay una abismal diferencia: la figura barroca tenía como espacio el burgo, la ciudad amurallada y dotada de interioridad. La figura, ahora, no puede inscribirse en ningún espacio cerrado porque ya no hay murallas; las metrópolis están en todas partes porque ya no hay ciudad. En ese espacio indeterminado de la muchedumbre, algunos superhombres viven amoralmente, y a la vista de todos, el ejercicio de su poder. Son frágiles, pero, como el monarca barroco, están protegidos porque a nadie le ha venido todavía la idea de su decapitación. Están, por lo tanto, atrincherados en la indiferencia de sus víctimas.

Este es el sistema llamado "campo de concentración" diseñado por Hitler y Stalin en su etapa primitiva y llevado a la perfección por las democracias tecnocráticas. La absoluta visibilidad de las metrópolis, en donde nada escapa al ojo técnico y a su inmediata exhibición para las masas, crea un campo de oscuridad en lo externo a las metrópolis. El mundo externo está teñido, simbólicamente, de otro color y de otra religión: es un mundo negro, hindú, chino o islámico; es el mundo de la tiniebla y de la opacidad. No representa ninguna amenaza porque sus habitantes tan sólo desean entrar en la zona visible, de modo que siempre puede pactarse con unos y con otros, con el fin de que se destruyan mutuamente.

En el campo de concentración, bajo una luz vivísima y en perpetuo estruendo, la vida es posible. Pero sólo eso. La nostalgia nos devuelve al paréntesis de la impostura, al primer orden metropolitano, cuando la magnitud de las fuerzas en desarrollo todavía poseía el aura de los titanes, un halo de significación que fascinó a Baudelaire. Pero el paréntesis fue muy breve; el joven Rimbaud, ya en la medianoche de las metrópolis, escribía: **CIUDAD**

"Soy un efímero y no excesivamente disgustado ciudadano de una metrópolis tenida por moderna porque todo gusto conocido ha sido evitado en los aposentos y fachadas de los inmuebles así como en el propio plan urbano. Aquí nadie podría señalar las huellas de ningún monumento elevado por la superstición. La moral y la lengua han quedado ¡por fin! reducidas a su más simple expresión. Estos millones de seres que no tienen por que conocerse poseen una tan similar educación, profesión y vejez que su vida ha de ser varias veces más corta de lo que cualquier estadística chiflada nos informe sobre los pueblos del continente. Desde mi ventana veo nuevos espectros arrastrándose a través de la espesa y eterna humareda de carbón, — ¡nuestra penumbra de los bosques, nuestra noche de estío! — nuevas Erinnias, ante el chalet que es mi patria y mi corazón entero pues todo aquí es así, — la Muerte sin llanto, nuestra activa y servicial criada, un Amor desesperado y un bello Crimen gorjeando en el fango de la calle".

(Las Iluminaciones, 1873-75)

Apenas una generación, y ya la "milagrosa prosa poética" encara Londres desde su negación, aún cuando ésta nada tiene que ver con la de Arnold o Coleridge. La negación llamada "vanguardia" es un producto de la misma metrópolis e hinca su trompa chupadora en el lomo de la bestia como una chinche cuya supervivencia depende de mantener con vida la fuente nutricional. Nosotros no vivimos el salto originario y eufórico de las metrópolis, sino su desembocadura. En las playas palúdicas donde los sumideros metropolitanos vierten toneladas de heces, los carroñeros pasean satisfechos e inauguran salones. Su destino, sin embargo, es la libanización. La llegada de la más mínima plaga conducirá al estallido de la muchedumbre, cuyo anuncio son las orgías incendiarias que azotan a Washington, Londres o París, por ráfagas estivales, con sus coros de pakistaníes, negros o argelinos bailando a la luz de las teas. El ruido, cada vez más intenso, sólo dice eso. Y apesar de todo anuncia vida. O por lo menos, voluntad de vida.

♦ Félix de Azúa es novelista, poeta y profesor de estética en la Universidad de Barcelona. Ha publicado **Diario de un hombre humillado**, **Mansura**, **Cambio de bandera** y **El aprendizaje de la decepción**.

El texto pertenece al libro **Baudelaire y el artista de la vida moderna**. Ed. Pamiela, Pamplona, 1992.

Notas

1. G. Simmel, "Las grandes urbes y la vida del espíritu", en **El individuo y la libertad**, Barcelona, Península, 1986.
2. Ph. Ariès, **El hombre ante la muerte**, Madrid, Taurus, 1983.
3. H. M. Enzensberger, "Sobre la ignorancia", **Quimera**, Barcelona, diciembre, 1983.
4. R. Williams, **Culture and Society**, Chatto and Windus, London, 1958; **The country and the City**, London, Hogarth Press, 1985.
5. David Watkin, **Moral and Architecture**, Oxford U.P., 1977.
6. Kostas Papaioanou ha descrito la versión ideológica de Marx y Engels hacia los pueblos colonizados, y el entusiasmo con el que invitaban al ejército imperial británico al exterminio de los campesinos hindúes en **De Marx et du marxisme**, París, Gallimard, 1983.
7. G. W. H. Hegel, **Filosofía Real**, Madrid, FCE, 1984. En especial: "Los estamentos y talentos inferiores", p. 218.
8. La oposición arte-naturaleza concebida como análoga a la oposición moralidad-animalidad la toma Baudelaire directamente de Proudhon. Vd. J.H. Rubin, **Realism and Social Vision in Courbet and Proudhon**, Princeton UP, 1980. También T.J. Clark, **The Absolute Bourgeois. Artists and Politics in France. 1848-1851**, London, Thames and Hudson, 1973. Los artículos más curiosos de Baudelaire sobre esta cuestión son (cito por la edición de la Pleiade, 2 vol., 1975): I, 677; I, 682; II, 57; el "Salon de 1846" y la "Exposition Universelle de 1855".
9. Todas las citas de Baudelaire pertenecen a la edición de la Pleiade, 2 vol., París, Gallimard, 1975. Esta primera cita: (I, 649).
10. Sobre los gustos pictóricos de Baudelaire: A. Chastel, **L'image dans le miroir**, París, Gallimard, 1980. Lo relevante de la pintura de Manet no es que "represente" la ciudad de París. También Meissonier había pintado con brío casi impresionista las barricadas de 1830. Lo relevante es que la estrategia de signos en Manet es ya (como la de su amigo Cézanne) incompatible con una representación en el sentido clásico. Espero describirlo en un próximo trabajo.
11. G. Agamben, **Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale**, Torino, Einaudi, 1977. Especialmente la segunda parte, "Nel mondo di Odradek".
12. Vd., por ejemplo, II, 713 y 717.
13. I, 663.
14. F. Nietzsche, **Genealogía de la moral**.

♦ Las fotografías que ilustran este artículo son de Emili Vila y Helmut Newton.

Don Segundo Sombra no es un gaucho, ni Siddharta un peregrino Hindú. Ramón Doll desnuda las sublimaciones de ricos y conservadores para presentar al esclavo engañado por latifundistas: el verdadero paisano argentino.

José Ingenieros tampoco es el emblema del progreso, para Anzoátegui es un curandero, hijo de la superstición liberal.

La crítica social ejercida por un fascista, la caricatura y la sátira creada por un conservador antiliberal,


indican que en nuestra literatura también aparecen escritores como Eliot, Pound,

Céline, de ideas a veces repulsivas, otras brillantes, de una singular belleza de estilo y un modo de polemizar e impugnar con su arsenal a la vista.

Frontales.



Vidas de muertos: José Ingenieros

 José Ingenieros era un gringo pajarón, avivado y medio inteligente. Eso le bastó para ser admirado y temido por la Argentina de su tiempo, escasa, desfachatada y craquelée.

Nacido en Italia en 1877, cuando Italia era una mezcla de prepotencias y de sustos. Giuseppe Ingegneros —que así se llamaba— se vino a América a ejercer el más triste de los oficios y el mejor remunerado de los empleos: el de alcahuete de las ideas liberales. Dicho con otras palabras, el de madama de unas pupilas que, por viejas y enredistas, iban siendo progresivamente desterradas de Europa y aun de la misma Francia, que a veces se parece al continente europeo.

En aquellos tiempos de los vapores lentos —tranvías del mar— y de las siestas “de camión y Padrenuestro”, nuestra América era el vaciadero intelectual de Europa. Nosotros exportábamos vacas y ellos, los europeos, nos vendían a trueque sus sobrantes de gordas, de periodistas, de filósofos, de sicilianos, de pequeños masones, de cuenteros, de gerentes ingleses, de todo cuanto nosotros juzgábamos indispensable para empezar a sentirnos civilizados, para empezar a creernos gente.

Yo no desprecio el snobismo y hasta creo que en alguna oportunidad he hecho su defensa. Es claro que el snob comodón, el snob quieto y apoltronado en su falsedad, en un ser lamentable, como lo es todo aquel que vive integralmente en la comodidad. El snob auténtico vive, por el contrario, en la inquietud: en la zozobra de querer parecer lo que no es realmente, y de este querer y de esa zozobra nace una como obligación de cultivarse, de enterarse, de ponerse a tono, que termina convirtiéndole —cuando menos él se lo piensa— en un hombre culto. Esto ocurre, naturalmente, siempre que el objeto de la curiosidad valga la pena, porque cuando es estúpido —Voltaire, por ejemplo, o Kafka o Pearl Buck o Quasimodo— el snobismo conduce necesariamente a la estupidez.

Eso fue lo que le pasó, punto más o menos, a nuestro *homo pampeanus* del Centenario: que, creyendo atesorar divisas a trueque de cargamentos y cargamentos de child-beef, atesoró divos con pingoso plumaje de genios. Es claro que la política lo absorbía todo y que uno de los fines políticos —aparte los conocidos medios del talerazo, del calabozo, del cepo— era el de poner al día a esta tierra de gauchos desconfiados y malparidos. Y a este propósito se dirigían todos los esfuerzos y todos los forcejeos de los grandes bonetes de la patria.



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

Ignacio B. Anzoátegui

Por un lado, creían en la democracia; por el otro, trataban al pueblo como ganado. Creían en la democracia —diva también ella de la civilización— y emborrachaban con tinto raspante a los electores y los atascaban con asado y empanadas los domingos de elecciones cuadreras. Y al final —con o sin atropello de atrios, con o sin vuelco de urnas— se sentían democráticamente elegidos. Ahí estaba el mal: en el auto-engaño, en la auto-trampa que los cazaba apenas pasado el susto del escrutinio. Si los grandes bonetes —aun cubriendo los ritos democráticos de unas elecciones fraudulentas, por aquello del qué dirá el mundo civilizado— hubieran tenido el valor suficiente para sentirse autócratas, todo se hubiera salvado. Pero la superstición liberal los tenía de tal manera aterrorizados que en el confesionario de la almohada se creían —sí, sinceramente se creían— auténticos depositarios y albaceas de la voluntad popular. De ahí nació la perdición del país: de la perdición de sus mandamases, del miedo ideológico de sus caudillos naturales.

Fue en ese desenfreno de pánico donde apareció la ocurrencia de “educar al soberano”, de pasteurizarlo, de hacerlo tan maricón político como los mismos políticos, porque lo que les pasaba a estos era que el pueblo les quedaba grande.

Por eso y nada más que para eso inventaron ellos la instrucción (m-a, ma; amo a mi mamá; t-e, te; mate; l-a, la; tela; n-a, na; lana; mamá, mate, tela, lana). No, por cierto, para que los argentinos aprendieran sus cuatro verdades fundamentales —el catecismo, o, sin ir tan lejos, los letreros del almacén “El Porvenir” o de la talabartería “Vda. de Altamirano e Hijos” o de la tienda y mercería “La Coqueta”— sino para que, dopados de ilustración y alfabetismo, se redujeran a la condición de fáciles presas de la moda liberal. Parecía poco democrático tratarlos como novillos. Era más democrático tratarlos como gallinas, como dignísimas gallinas de un gallinero modelo.

Nadie mejor que José Ingenieros para maestro y animador del cacareo. Porque él era, sin duda, con su apuesto continente de gallo pisoteador, marcial y canflinero, el gran cacareador.

Toda su vida fue eso y para eso. La suya no era la vida de adentro para afuera ni la de afuera para adentro, sino la de afuera para afuera: la del palabrerío que servía tanto para levantarle las polleras a una mucama en un zaguán anochecido como para deslumbrar a un ministro en su olímpico despacho de la Casa Rosada.

En este asunto del palabrerío, nosotros —los españoles americanos, los clásicos de la soledad— tenemos nuestras ideas bien claras y definidas: tan firmes que la sola palabra “charlatán” queda sonando a bofetada. Pero, ya por entonces nos habían vencido: palabras charlatanas y sangre charlatana habían copado la República y amenazaban a la nación. Aquello era una carrera de quién traiciona más a la nacionalidad, de quién vende más rápidamente su contenido y su destino racial y espiritual. La patria vivía en pleno remate: en pleno remate de sus riquezas materiales, de sus creencias, de su lengua, de su historia. La consigna era vender para crecer; para crecer y para engordar, porque la patria —identificación estatutaria de cada uno de sus hijos— era el monumento a la patria amantadora, o, quizá mejor, la Jane Mansfield de piedra, bronce o mármol que encarnaba simultáneamente a la Patria, a la Industria, a la Agricultura y a la Ganadería. (El espíritu —prudente, medio resentido y recatado— se había afiliado al radicalismo y peinaba jopo engrasado que ostentaba subrepticamente, gambeteándole a los tiros en los atrios electorales, o, cuando la ocasión pintaba, por los alrededores de los cuarteles).

Pero, lo peor era que nadie se atrevía o a nadie se le ocurría salir en defensa de la nación amenazada: unos por aquello de que estaban metidos hasta las verijas en el negocio, otros porque tenían miedo, otros porque gozaban del privilegio de ser unos bobos, otros porque creían en el Progreso (que entonces se llamaría el Club del Progreso) y otros porque no tenían un peso con qué comprar un arma para hacer una chirinada. Lo cierto es que, entre banderas y banderines, entre inauguraciones y palcos oficiales, entre conciliábulos y bigoteadas, la patria se nos iba. Se nos iba a tranco largo y sin mirar atrás: río abajo y mar arriba, mientras los ingleses se agarraban la barriga de risa.

No eran sólo los ganados y las mieses lo que se nos iba: era nuestra propia razón de ser, nuestra explicación, nuestra misión.

De los héroes hacíamos estatuas, para inmovilizarlos, y nos quedamos sin señores. De las gestas hacíamos efemérides, para inmovilizarlos, y trocamos nuestra historia por un calendario escolar. Señores parecíamos tener de

sombrero de copa; pero no eran más que señores. Historia parecíamos tener refucilos de sables; pero estaba en manos de directores sarmientistas para quienes la historia era la fiesta de la Primera Comunión de la Historia y los hombres que la hicieron eran unos mozos muy educados que tenían nombres de calle: San Martín, Belgrano, Moreno, Rivadavia y aun Saavedra, a pesar de su nazismo.

En ese ambiente, en ese cha-cha-cha de fecundas zoncetas, desembarcó —cortado, aunque ya un poco altanero— el pequeño filósofo que habría de ser, con el correr de los años, el máximo cupletista del pensamiento porteño. Del pensamiento porteño, digo, porque él no traía pensamiento. Hijo de un periodista masón recitador de Homero y de Virgilio, descubrió aquí la más admirable manera de vivir a costa del miedo de su prójimo: el socialismo. Porque el socialismo de entonces metía miedo y —lo mismo que las enfermedades venéreas y que la masonería— daba prestigio. El socialista argentino era un extraño bicho humano a quien le gustaba pasar por raro. Algo, sin duda, le golpeaba en el interior del cráneo; pero no eran ideas, sino desasosiegos; no imperativos, sino incomodidades: desasosiegos e incomodidades de índole social que desembocaban, ya en una banda asesina, ya en una marquesa versallesca a quien asustar diciéndole, por ejemplo, con la voz entreverada de pasión y anarquismo:

*Mi uniforme es este craso
y oscuro traje simplista;
pero, ¿hay un contraste, acaso,
entre tu falda de raso
y mi corbata de artista?*

*¿Pensarás que me fascinas
refiriendo los detalles
de tus nobles heroínas,
las marquesas libertinas
que pecaban en Versalles?*

*Y así asisto a tus miradas
que deshojan flores secas
como a un viejo cuento de hadas
donde hay joyas olvidadas
en un teatro de muñecas.*

A los buenos muchachos les bastaba y les sobraba con eso y con seguir siendo buenos muchachos; porque serlo lo eran, a pesar de los bombazos y de algún que otro sueño atravesado.

Ingenieros —enredista y abombillado— aprovecharía la ocasión para convertirse en su corifeo y su mascota. Tenía, sin duda, insuperables condiciones para ello: para hacerse pagar los trajes por las derechas y para venderles las ideas a las izquierdas. Era el mismo tiempo Roca y el *meeting* prohibido por la Policía. Las izquierdas —gritonas y mansas— se entregaban al compañero que cuando quería iba a tomar café a la Casa de Gobierno. Las derechas —que suelen ser tan siniestras como las izquierdas— adulaban en él al filósofo, al sociólogo, al pensador, a todas esas cosas que las derechas no entienden ni entenderán jamás pero que ponen cara de entenderlas para no denunciar su dejadez y su ignorancia.

Con su galera de domador de circo, entró en el ámbito argentino y compuso el más vulgarizado de sus libros: **El hombre mediocre**. Francisco Romero —que no era ni santo ni de mi devoción— lo llamó “lamentable documento de tropicalismo que no siempre es necesario ir a buscar al trópico geográfico”.

Porque eso fue Ingenieros: un tropical, un curandero de la inteligencia, un hechicero de tribu. El cocoliche del pensamiento, que en una comida de homenaje a José León Pagano se levantó a la temida hora de los discursos para decir: “He conocido la multitud y la amé intensamente, como pocos la aman. Viví sus pasiones, soñé sus anhelos, pensé su alma toda, compartí sus delirios. Mas fue severa la experiencia. Salí de ella descorazonado, hecha jirones mi fe. No comprende la Belleza, no siente la vida, siglos de ignorancia y de esclavitud inhiben su enaltecimiento, que es perezoso. No es viril. No es altiva. Desconoce la armonía en los puros recortes de las líneas; su retina es indiferente al iris suavísimo de los matices, a la serena dilución de los apagados semitonos. Ante el ritmo suave no vibra; ni corren escalofríos por sus carnes cuando suenan las altas sinfonías. Su alma infantil e ineducada prefiere el estruendo de las toscas fanfarrias, la tumultuosa verbijeración de la loa tribunicia, el miraje engañador de seductoras fantasías igualitarias... Esta constatación, dolorosa para mi espíritu de sociólogo, inevitablemente socialista, ha sangrado mi alma, como angustiosa lacra germinada sobre un espíritu que mucho amó a la multitud. Y viendo en ella una turba de burgueses pobres —no basta la pobreza para hacerlos mejores que los plebeyos ricos— sintióse mi espíritu arrebatado por la huella de tu *dominador*; la necesidad de sentimientos mejores, de más elevadas aspiraciones, me explicó el enigma de Nietzsche”. (Mis hijos creen que esto es un invento mío).





Marta Cichero

Diciembre de 1946.

De pie sobre cubierta, erguido y flaco, Leonardo Castellani se preguntaba si no sería de mal agüero viajar a Italia en un buque que se llamaba Naboland. Se dirigía a Roma a despejar su situación que se había complicado por una reiterada indisciplina: el uso de cinto y botas de gaucho sobre la sotana. Se preguntaba si podría explicar, con su pobre oratoria, lo que aquello significaba. Portar dos símbolos de la gauchesca era ir declamando la posición en el debate entre europeizantes y nacionalistas que duraba desde fines del siglo y él, un jesuita armado como los hombres-sandwich, cartel adelante y cartel atrás. Una propaganda ambulante para contener la loca veneración hacia los conferenciantes extranjeros, agasajados por los argentinos hasta el empalago, así fueran Anatole France o un empleado de la Alianza Francesa. Era un gesto: vestirse de gaucho para reivindicar al argentino auténtico. La difusa línea nacionalista, con tantos representantes como hombres, y tantos matices, se anunciaba en estas proclamas desarticuladas, proclamas que muchas veces chocaban entre sí. El Padre Castellani había vivido en Italia durante los años de estudio, en el apogeo del fascismo. Muchas tardes, cuando regresaba al Palacio Belarmino desde la Universidad Gregoriana, había tenido que atravesar la muchedumbre que esperaba a Mussolini en Plaza Venecia. Mussolini lo había impresionado. Le había parecido un orador colosal. El cura se detenía para ver cómo se preparaba la gente, como en una liturgia, haciendo anuncios desde el balcón, tocando una corneta; cómo salía el Duce y decía pocas frases fuertes, moviéndose como un león.

Como Castellani, que se declaraba sólo nacional, todos los nacionalistas argentinos simpatizaron con los fascismos europeos, pero la adhesión de unos y otros fue distinta. Los doctrinarios eran internacionales, querían copiar el modelo. Los nacionalistas republicanos admiraban a esos países que contrariaban a Inglaterra y Estados Unidos pero se resistían a las imitaciones, acusaban a los doctrinarios de incongruentes, de "introducir influencias exóticas en la política argentina" con sus manos en alto y simbología prestada. El nacionalismo republicano buscaba sus orígenes en la política criolla.

Buscar los orígenes, construir una tradición para constituirse como una línea política provocó peores conflictos. Al historiador Ernesto Palacio lo sobresaltaban las conclusiones estrafalarias de los que invertían la historia oficial: Moreno, por liberal, se convertía en traidor y en héroe el Obispo Lué o Alzaga. La Colonia era la Arcadia perdida. Federico Ibarguren, hace pocos años, todavía exhortaba a las naciones que habían integrado el Virreinato a que se unieran en una federación y provocaba en el auditorio y en el propio Padre Castellani, adhesión y aplausos.

La crítica al liberalismo tomaba forma histórica y la línea política se presentaba fragmentaria, ensayística, denunciando a los programas liberales, o reivindicando la figura de Rosas, desde la que se proyectaban copias nuevas de los hechos y batallas, de los bloqueos y las persecuciones.

Durante estos primeros trabajos de reparación histórica, empezaron las escaramuzas por la distinta valoración del radicalismo. Una batalla entre dos periódicos se convirtió en cruce de agravios personales. Más profunda



o más superficialmente había otras cuestiones y no sólo las instrumentales entre ellos. Había que dirimir cuestiones de derechos y legitimidad en el terreno movido de las clases sociales. Los contendientes eran los articulistas de *Nuevo Orden*: Ernesto Palacio, Julio y Rodolfo Irazusta, Bruno Jacovella; y los de *Nueva Política*, Marcelo Sánchez Sorondo, Héctor Llambías.

Los aristocratizantes de *Nueva Política* tenían un reconocimiento para los conservadores: haber fundado una clase dirigente rectora en costumbres y refinamiento; el radicalismo, en cambio, había sido un retroceso chabacano, un rebajamiento, porque su poder venía del resentimiento de la plebe. A quienes no opinaban así se los consideraba "románticos", palabra que tenía para ellos una carga injuriosa.

Los de *Nuevo Orden* creían que era vital para el nacionalismo la integración de las luchas radicales contra el Régimen, su resistencia. Ellos eran más jóvenes, clasificaban a la posición de *Nueva Política* en reacciones de familia, arranques seniles de sus adversarios (que no pasaban los cuarenta años). Aún así Ramón Doll, colega de Palacio en *Nuevo Orden*, tenía dudas sobre la incorporación de los radicales, creía que los nuevos partidarios no comprendían el sentido histórico del partido porque no tenían agravios pendientes con los conservadores. "Culaciati no puede ser radical por las mismas razones que lo es el negro Zelarrayán".

La verdadera pregunta era: ¿Quiénes tienen derecho a gobernar el país? Y la respuesta desencadenaba un cruce de insultos. Bruno Jacovella, partidario de acoplarse a los radicales —que según la frase de Ramón Doll

significaba inmigrantes— al tronco nacional, se oponía a que ese derecho lo tuvieran los argentinos cien por cien. Héctor Llambías, desde *Nueva Política*, le contestó "resentido social". Para ellos, era un resentido contra la vieja prosapia criolla y su derecho legítimo a prevalecer en el propio suelo. Ernesto Palacio asumió la defensa del resentido contra los "pichones de oligarca" que se portaban como Unitarios. Ya no despreciaban gauchos, ahora eran gringos como Jacovella. Su hispanismo no era de esencias sino de pergaminos.

Entre los nacionalistas aristocratizantes se reproducía la decepción de las clases altas por el tipo de inmigrante que había venido a la Argentina. En la utopía liberal, las puertas se abrían a los habitantes del primer mundo para que vinieran a mezclarse y mejorar la raza, pero habían llegado los que confundían el idioma, las costumbres y la identidad. En lugar de afrancesar el tono o tomar el té con distinción, inventaban el cocoliche.

En este pleito entre los recién llegados y los llegados antes, es curioso cómo se corre el enfrentamiento hacia las acusaciones literarias. Para los de *Nueva Política*, Palacio era un demagogo que escribía buscando el aplauso de las masas, y vivía en el seno de un sueño literario. Para los de *Nuevo Orden*, el nacionalismo no lograba institucionalizarse por el diletantismo y esnobismo literario de los aristócratas. Pedían que se abandonara la etapa liturgista y esotérica, la etapa Lugones. El ejercicio literario dedicado a proponer la abolición del orden burgués y la vuelta al absolutismo monárquico era un entretenimiento caro. Esa práctica fortalecía el espíritu de secta, y los textos de los aristocratizantes se deslizaban de la salvación de las almas, a las de la sociedad y a la de las naciones "como si fuesen tareas pertenecientes al mismo orden profesional de cosas". Eran la reacción, se oxigenaban al ir contra la corriente. "Largar lo más chocante y dejar encerrado lo más sensato fue siempre una actitud invencible de nuestro nacionalismo de más alcurnia". ¡Menos violencia verbal, más sensatez!, reclamaban. "Ni van a elecciones ni organizan una miserable conspiración. ¿Esperan tal vez triunfar automáticamente cuando haya mayoría de votos en blanco o bien que otros den un golpe de estado en beneficio de ellos?"

Los caminos se bifurcaron en los grandes movimientos sociales y otros se abstuvieron de la Constitución y la Ley Sáenz Peña. El repertorio de palabras comunes como gobierno fuerte y dictadura que los había unido hasta entonces, ya no significaba nada.

Llamarse Jacovella era un problema y esta afirmación elude el llamado ancestral.¹ Los italianos eran una de las plagas que había introducido Sarmiento. El protagonista de esta nota, Ignacio Anzoátegui, se refería así a la misteriosa lógica de Dios, al concederle la gloria y la responsabilidad del Descubrimiento a Colón: "El puede suscitar en el más alto o en el más insignificante de los seres —un español o un genovés judío— la más gloriosa de las empresas para hacerlo servir como instrumento de sus designios."

En el prólogo a la tercera edición de *Vidas de Muertos*, Anzoátegui ensaya una teoría. Teoría de reconciliación con los italo argentinos porque la romanidad había recobrado sus derechos desde el advenimiento de Mussolini, Silvana Mangano, Sofía Loren y Gina Lollobrigida. Nuestra inmigra-

ción era garibaldina, y él no soportaba a Garibaldi porque era un mamarracho de bandido. Admiraba a los condottieri, los mercenarios que simulaban hacer la guerra y jamás morían. Admiraba a César Borgia, el príncipe de Maquiavelo. A los Médici. Pero los que llegaron acá no eran sus herederos. (Garibaldi había combatido a Oribe durante el bloqueo anglo-francés, pero suponemos que podía tener aún otro defecto: era republicano).

Anzoátegui no entra a la nota que protagoniza por la puerta grande. Lo sorprendemos escribiendo en un refugio contra italianos y judíos que, a falta de casco de estancia rodeado por un lejano perímetro alambrado, era un refugio piramidal: una pared, su Alta Magistratura, otra la Religión y la tercera, el Lenguaje. Desde allí practicó el arte de impugnar en una prosa festiva y ofensiva.²

(En nuestro país hubo hombres que se retaron a duelo por lo que decían sus textos. Una vez ocurrió en el Teatro Argentino, cuando Mansilla le tiró un guante a Marmol desde el palco a la platea por un capítulo de la novela Amalia. Otra vez, cuando unos jóvenes que dirigían la ignota revista *Ideas* —entre ellos, Manuel Gálvez—, le mandaron los padrinos a Lugones porque los había despreciado. En ese mismo país, el arte de impugnar se practica hoy en definiciones poéticas y políticas dispersas y aisladas como sabotajes. Son rastros de aquellas confrontaciones en frases solitarias que no reciben respuesta. Quizás sea un problema de biografados y no de biógrafos: la pericia del crítico en la descripción del constitucionalista de esta hora no puede hacer de Corach un Alberdi.)

Las impugnaciones de Anzoátegui, por las que merece ser recordado, los dardos que tiró desde aquel refugio son textos olvidados. Es cómico leer en la solapas de sus libros o en la necrológica a su muerte, cómo trataron de amortiguarlos quienes querían defender su recuerdo. Ediciones Theoría, al presentar la tercera edición de *Vidas de Muertos*, la "original colección de biografías sobre varones de primera línea en el campo de la política, el arte y el pensamiento", dice que es ciertamente un libro "discutible y discutido". Previene al lector, que "no siempre participará de sus dichos y que en muchas ocasiones reaccionará airadamente ante este ríspido adjetivo o aquel jocundo cuando no sangriento juicio" de los desmayos, como si el lector fuera un personaje romántico, un lector para quien él jamás habría escrito.

Cuando murió en 1978, La Nación lamentaba que sus contemporáneos vieran en Anzoátegui sólo al autor de *Vidas de Muertos* y *Vidas de Payasos Ilustres* y no al poeta. Deploraba que algunas frases sobre los hombres más ilustres del país fueran repetidas como axiomas, fuera de contexto. "Eran las injustas, desde luego, porque había acuñado otras más certeras en esos y en otros escritos. Seguramente", decía el necrólogo, "él no hubiera querido permanecer inalterablemente en la imagen que había forjado, porque era un hombre adornado de virtudes como el respeto de la opinión ajena, la templanza en el trato y un cordial acercamiento al prójimo." ¿Qué Anzoátegui?

Diez años antes de morir, Ignacio Anzoátegui había hecho otras declaraciones. Reafirmó sus procedimientos en la fe de erratas de *Allá lejos y aquí mismo*, el libro donde se parodió a sí mismo y compuso más de quinientas biografías-lápida y biografías-monolito (en un compendio desigual que va desde Apuleyo hasta Katherine Herburn pasando por el Dr. Scholl). En ese prólogo defendía la práctica de juzgar a los hombres particulares, de fusilarlos a la vuelta de la esquina de acuerdo a sus méritos o al humor. "Porque el hombre, apenas se arriesga a vivir en sociedad, pertenece a sus semejantes, que son precisamente sus desemejantes y que han de juzgarle por sus recíprocas desemejanzas, sin otra norma que el capricho provisional. De aquí que nuestro juicio, para ser sincero, parte siempre de un prejuicio: de un prejuicio tanto más válido cuanto más afiebrado, tanto más derecho cuanto más arrevesado parezca".

Vidas de Muertos es, además de una original colección de biografías, un tratado contra los románticos. Para los nacionalistas, el romanticismo que había traído Echeverría en el baúl a su regreso de Francia en 1830, era la expresión de lo que ellos abominaban. Primero, la Revolución Francesa; luego: la supremacía de la imaginación, el desborde emotivo, la subjetividad, lo exótico. Habría que rastrear la cantidad de veces que Anzoátegui descalifica diciendo: tropical.

En *Vidas*, todas las biografías se construyen sobre arbitrariedades. De José Marmol se sospechaba que era hijo natural del General Guido. Aunque Anzoátegui no lo cree del todo, el cuento vale la pena. Entonces traza un paralelo entre José Marmol y su "medio hermano" Carlos Guido (Spano): "Carlos Guido era superior a Marmol, no sólo como aficionado, sino también como temperamento. Guido sentía la naturaleza a su modo: la sentía zonzamente en el jardín de su casa, donde les tomaba el olor a los jazmines, a los nardos y a los jacintos. Se creía poeta porque era un sentimental. "Había terminado siendo el poeta de los cumpleaños, la razón de su fracaso era la admiración familiar. "En cambio: "Marmol no tenía compromisos de esa clase. Podía escribir sobre lo que quería, y sin embargo era inferior a Guido. Hablaba de las flores, pero no las entendía. No sabía nada de poesía y se creía poeta porque escribía con ruidos."

A Esteban Echeverría lo juzga por su poema *La Cautiva* y por algunas pobres teorías sobre el regionalismo del arte, en lugar de juzgarlo por *El Matadero*. Oculta la obra en una enumeración de los trabajos del exilio: "Además, escribió allí seis poemas: La Insurrección del Sud, La Guitarra, Avelaneda, La Peregrinación del Gualpo, El Angel Caído y La Leyenda de Don Juan, y un cuadro de esos que llaman realistas, *El Matadero*". Si tocaba *El Matadero*, la primera obra de pura ficción donde los bárbaros tenían voz y mataban al unitario, ¿tenía que elogiar el texto? Defender al rosismo era lo de menos. Prefirió atacar al poema: "Algunos han pretendido ver en *La Cautiva* la primera expresión de una poesía verdaderamente americana... Uno de esos kepis absurdos que se usaban entonces es mucho más representativo y mucho más importante para la verdadera poesía americana que todo el poema de *La Cautiva*."

En cada biografía hay frases obscenas y reveladoras, que provocan una atracción como la que describe Onetti por Céline: "Tal vez esa gran dualidad... Son las contradicciones que existen en todos los seres humanos. Sólo que a veces, no tienen oportunidad de manifestarse."³

De Almafuerte: "Se parecía a Sarmiento, pero no tenía jeta de mulato. Pensaba

como un negro gordo. ... Su mayor entusiasmo fue la miseria."

De Alberdi: "Cualquiera tiene derecho a decir imbecilidades, con la condición de arrepentirse algún día... La mentalidad de Alberdi como escritor fue la misma desde los veintidós años hasta su muerte. El autor de *La Moda* es el autor de *Las Bases*, sin que se advirtiera en él un sólo adelanto ni una sola variación."

De Bernardino Rivadavia: "No era mulato, pero todos los mulatos que salen de la Facultad de Derecho se parecen a él... los ojos saltones, la nariz de rábano y en lugar de boca un bife de lomo. Sobre todo, tenía ideas —mejor dicho ideario— de mulato."

En el capítulo dedicado a Jorge Isaacs, aparece como personaje secundario un hombre importante en la obra de Anzoátegui. En esa Vida de Jorge Isaacs, Anzoátegui ejecuta la demolición de la novela *María*:

"Para mostrar el grado de degeneración a que habían llegado los románticos en materia de amor, voy a exhibir un pedazo de *María*:

'*María... abandonaba a las mías alguna de sus manos aristocráticas sembradas de hoyuelos, hechas para oprimir frentes como la de Byron...*'

Esto se llama cornudismo por fidelidad literaria. El reconocimiento de un derecho de pernada a favor de los maestros románticos. De generación en generación, el libro ha llegado hasta nosotros sin una sola sonrisita en público.

'*María —ha dicho Paul Groussac— es el poema de América*'. Es el poema de la América romántica, de esa América exaltada y cursi como sus heroínas."

El hombre, que aparecía elogiando la novela de Jorge Isaacs en la "Vida" de Ignacio Anzoátegui, era Paul Groussac.

Cuenta Arturo Jauretche en *Los profetas del odio* que una tarde, mientras caminaba con Homero Manzi por Florida, los balearon desde las ventanas del diario *La Frontera*. Desde el diario ultraderechista, el tirador trató de hacer blanco en sus enemigos favoritos: dos irigoyenistas. Era el año 1931. Dice Jauretche que Ignacio Anzoátegui, que acababa de publicar *Vidas de Muertos*, les soltó un brulote (suponemos que verbal y suponemos que desde una de esas ventanas, porque Jauretche no lo ubica en el espacio), a lo que Homero Manzi contestó: "Usted, que se ha metido con todos los próceres menos con uno, el que dejó un diario de guardaespaldas." Anzoátegui tuvo que recoger este cargo en el prólogo a la tercera edición, donde reconoció que no era "de buena crianza" clavarle una puñalada al anfitrión: él escribía para el suplemento dominical del diario fundado por Mitre.

La biografía que no escribió Anzoátegui ya la había escrito un francés malhumorado, Paul Groussac. Un francés archienemigo de los nacionalistas, aunque no de todos. Cuando murió Paul Groussac, Ernesto Palacio lo cubrió de elogios en *Criterio*, lo llamó civilizador, comparó su tarea literaria con la Campaña del Desierto y dijo que alguna vez, el espíritu de la Patria había hablado por boca de él. Paul Groussac se atrevió a preguntarle al propio Mitre, con desparpajo francés, a qué podía atribuirse su gran prestigio. Y ante la respuesta de que se debía a que nunca había querido ser caudillo, se atrevió a responderle que acaso no tuviera en ello gran mérito quien desde hacía años se sentía semidiós.

Podría ser éste el motivo por el que Anzoátegui no escribió la Vida de Bartolomé Mitre. O podría ser otro, uno que él mismo anota en el prólogo del descargo: porque no se le dio la gana.

Notas:

1. Cita del libro *Construcción de la noche*, de María Esther Gillio y Carlos Domínguez.
2. El llamado ancestral lo escucho el historiador David Rock cuando embolsó el paquete "xenofobia primitiva" de los nacionalistas, señalando que en los años 30 querían echar a los ingleses del país. Asuntos de política exterior y comercial hacen que la consideración del caso Inglaterra/ingleses deba ser tratado por otras vías férreas. Por ejemplo, en 1933, durante la firma del tratado Roca-Runciman, el vicepresidente argentino Julio A. Roca repitió con entusiasmo unas palabras que le escuchara decir a su asistente Willy Leguizamón (sir William) en París: Argentina se parecía a un importante dominio británico.
3. También fue en ese refugio donde escribió las *Cartas a Lady Grace*, su amor platónico y británico, a quien en tono paternal y galante supo explicarle otras cuestiones en sucesivas "Defensas" (de Occidente, de las Fronteras, del Matrimonio, de la Mujer Honrada...). En su "defensa de la buena educación" adhiere a la inmovilidad social, porque los "pases" quitan naturalidad, vuelven cursis a las personas. Ni los aristócratas deben aspirar a la aristocracia para simular una soltura que no tienen, ni la clase media a comer bien para no tomar maneras prestadas, ni la clase baja a hablar bien para no imitar el lenguaje de la clase media. *Esa es la buena educación como recurso*. La verdadera es ser "leal al genio de la clase, fiel al estilo para el que se ha nacido, llano en el estado social que a cada uno pertenece y al que cada uno se debe, sin trampas ni triquiñuelas, desde el nacimiento hasta la muerte".

→ Marta Cícheró es escritora. Es autora de *Cartas peligrosas*.



Fernando García



Evocación de Ramón Doll

Las diversas corrientes del nacionalismo argentino han tenido una trascendencia notable en nuestra cultura, especialmente llamativa si la contrastamos con los fracasos que pusieron fin a sus aventuras políticas. Escritores, críticos, filósofos, historiadores, biógrafos, teólogos, dramaturgos, parecen integrar una de las tendencias de pensamiento más interesantes de la Argentina contemporánea.

Precisamente entre la literatura, la historia y la política se desenvuelve la obra de Ramón Doll. Descendiente de una familia de inmigrantes catalanes y franceses, en su juventud colaboró en revistas como *Claridad* o *Nosotros*, dedicándose con preferencia a largos comentarios sobre libros de aparición reciente, luego reunidos en *Ensayos y Críticas* (1929), *Crítica* (1930), *Reconocimientos* (1932) y *Policía Intelectual* (1933). Vio en los valores implícitos en *Don Segundo Sombra* un esbozo de lo que hoy llamamos "populismo oligárquico"; en el libro *América Hispana* de Waldo Frank, las alucinaciones —tan vulgares como forzadas— del turista que espera hacerse pagar el viaje; en Rodolfo Giusti y su libro *Crítica y Polémica*, la cobardía moral propia de los "intelectuales" argentinos; en la sórdida hostilidad hacia Lugones, el eterno odio de los esclavos a los hombres superiores, esta vez disfrazado de "discrepancias ideológicas"; en el lagrimeo que rodeó la muerte de Aníbal Ponce, un ritual propio de la cofradía de los mediocres; en el radicalismo, un movimiento *oportunisto, alógico, larvado* y en la Argentina, una *factoría colonial, vegetativa, improvisada, que crece sin orden ni reflexión alguna*; consideró que una de las desdichas de nuestra tierra es que sus hombres cultos se dedican a cualquier cosa antes que a tratar de estudiarla; despreció por igual a Yrigoyen y Uriburu, a Mitre y Solano López, a Ingenieros y Lisandro de la Torre, a Roca y Groussac, a Chaplin y Enrique Santos Discépolo. Sus escritores preferidos fueron heterogéneos: Calderón de la Barca, Cervantes, Dostoievsky, Gogol, José Hernández, Poe, Pushkin, Sarmiento, Shakespeare. Miró con desconfianza a Borges y Manuel Gálvez, pero fue uno de los primeros críticos que subrayaron la importancia de los libros escritos por Enrique Anderson Imbert, Ignacio Anzoátegui, Carlos Ibarguren o los hermanos Irazusta.

Ya entrada la década de 1930, Doll abandonó sus primeras simpatías socialistas para convertirse en un propagandista del nacionalismo (la lectura de *La Argentina y el Imperialismo Británico*, de Julio y Rodolfo Irazusta, parece haber tenido una gran influencia en su pensamiento). Colaboró en revistas características de tal tendencia, como *El Pampero*, *La Nueva República* o *Nuevo Orden*, además de publicar una buena cantidad de libros y folletos, entre los que destacamos *Hacia la Liberación* (1939), *Acerca de una Política Nacional* (1939) y, muy especialmente, *Itinerario de la Revolución Rusa de 1917*, impreso en 1943. Obra de polémica más que estudio erudito, Doll —tras refutar buena parte de las tonterías que suelen decirse sobre el tema— llega a las mismas conclusiones que el gran escritor madrileño Ernesto Giménez Caballero expusiera en su libro *Genio de España* (1932): la revolución rusa debe más al proceso histórico particular de la nación eslava que a las teorías —más o menos respetadas, corregidas o manoseadas, según los casos— de Marx o Engels: la economía dirigida soviética está al servicio de un programa de expansión nacionalista, no teniendo por objetivo la evolución hacia ninguna clase de socialismo. Dadas estas observaciones, tanto Doll como Giménez Caballero nos muestran un viejo anhelo del pueblo ruso: la conquista de un poderío mundial que haga de Rusia un imperio temido y respetado por sus otrora victoriosos enemigos. Tras la acción de Pedro el Grande o de Stalin, de Potemkin o de Molotov, de Budienny o de Zhukov, se observa una constancia asombrosa, teniendo en cuenta la enorme diversidad de situaciones históricas. Por cierto, la maquinaria militar nacionalista rusa puede cambiar de ideologías (y lo hace con facilidad, pues el pueblo ruso —sinceramente cristiano— no necesita de ningún sucedáneo laico de la religiosidad), pero difícilmente cambie de objetivos.

Las demás obras políticas de Doll nos desconciertan, pero no favorablemente. Vaya un solo ejemplo: en el libro *Acerca de una Política Nacional*, podemos encontrar una admirable descripción del servilismo y la venalidad

de nuestro poder judicial (cap. II), pero también un grosero y pueril panfleto antisemita (cap. III). Sirva como prueba de que el "compromiso político" es uno de los peores enemigos de la literatura.

La militancia nacionalista le valió a Ramón Doll la camaradería de uno de nuestros mejores historiadores: Julio Irazusta. Ambos se habían atacado anteriormente (por aquel entonces, Doll escribía en la revista *Libertad* e Irazusta en *La Nueva República*), rasgo que suele presidir el comienzo de las más nobles amistades. Los dos fueron miembros del Instituto de Investigaciones Históricas Juan Manuel de Rosas (fundado en Santa Fe en 1938), los dos dejaron un valioso aporte a la revisión de nuestra historia, los dos juzgaron desfavorablemente el Pacto Roca-Runciman y los gobiernos de la Concordancia, los dos abogaron por la neutralidad durante la II Guerra Mundial. Las ulteriores diferencias (Doll adhirió a la revolución de 1943, mientras que Irazusta la miró con desconfianza; Doll fue partidario de Perón e Irazusta opositor) no llegaron a distanciarlos.

El pronunciamiento militar de junio de 1943 recibió una amplia gama de adhesiones, especialmente entre los radicales y los nacionalistas. Doll no fue una excepción, llegando incluso a ocupar diversos cargos en el gobierno provisional (ministro de hacienda de la intervención tucumana en 1943, interventor de la Universidad Nacional de Cuyo en 1944, miembro de la Fiscalía de Estado de la Provincia de Buenos Aires y de la Asesoría Letrada de Transportes de Buenos Aires). Pocos años más tarde, Doll se unió al peronismo, al que defendió por escrito en su alegado *El Capital, el Hombre y la Propiedad en la Vieja y La Nueva Constitución* (1949). Enemigo del golpe militar de 1955, Doll fue implacablemente excluido de toda actividad cultural tras él. En sus últimos días, solo le quedó la compañía desinteresada de hombres como Manuel Gálvez, José Antonio García Martínez, Julio Irazusta o Ernesto Palacio, sus adversarios en las polémicas de otros tiempos. Probablemente, la amistad de hombres como ellos sea digno premio para el autor de una obra que encierra tantas páginas magníficas. De cualquier modo, en esta factoría colonial y vegetativa un escritor no puede esperar nada mejor.

Bibliografía

Doll, Ramón: *Acerca de una Política Nacional/Del Servicio Secreto Inglés al Judío Dickmann/Itinerario de la Revolución Rusa de 1917/Hacia la Liberación/Reconocimientos* (Notas de L.M. Bandieri, F. González Silvano, J. Irazusta y E. P. Osés). Ed. Dictio (Bs. As., 1975).

Lugones, el apolítico (Antología de Arturo Cambours Ocampo). Ed. A. Peña Lillo (Bs. As., 1966). "San Martín Intimo, un libro de Carlos Ibarguren" (en *VI Continente* N° 5, Bs. As., IX/1950).

Gálvez, Manuel: *Recuerdos de la Vida Literaria* (Vols. II a IV) Ed. Hachette (Bs. As., 1961).

Giménez Caballero, Ernesto: *Genio de España* (Prólogo de Fernando Sánchez Dragó). Ed. Planeta (Barna., 1983).

Irazusta, Julio/Irazusta, Rodolfo: *La Argentina y el Imperialismo Británico*. (Ed. Independencia; Bs. As., 1982).

Zuleta Álvarez, Enrique: *El Nacionalismo Argentino* (2 vols.). Ed. La Bastilla (Bs. As., 1975).

➔ Fernando García es historiador y colabora en varias publicaciones. Ha publicado cinco libros de poesía, el último de los cuales se titula *Cancionero*.

SEGUNDO SOMBRA y el gaucho que ve el hijo del patrón

1. Limito mis observaciones a uno de los personajes de la novela, al que aparece como el mentor o consejero del protagonista, es decir, al propio Segundo Sombra. Me restrinjo a observar ese personaje y sólo histórica o psicológicamente, no como creación artística.

Güiraldes presenta a Sombra como el gaucho ejemplar, el gaucho que, por su educación, sus condiciones naturales, su físico y hasta su oficio, ha logrado calidades, que buenas o malas, despiertan la admiración de los demás hombres.

Aparece en escena en un arranque magnánimo, despreciando a un borracho que intenta asesinarlo; además, es gran jinete, domador, guitarrero; es hombre de prendas morales también, pues es discreto, sufrido, resistente a todos los rigores, ya que —según dice Güiraldes— eso y mucho más da al hombre la profesión de resero.

No es Sombra el tipo medio del gaucho, sino un personaje en que las cualidades del gaucho han sido exaltadas, para ejemplo del protagonista que, antes de recibir una herencia, ha tenido la suerte de hacerse hombre, con tan admirable maestro.

Güiraldes no ha situado a su personaje: no aparece fecha alguna en la novela, pero no cabe duda de que Sombra es un gaucho posterior a Martín Fierro, y aunque en alguna parte aparece de chiripá, Sombra debe haber actuado en 1900.

No hay indios, ni jueces de paz omnímodos; en cambio, en una fonda, Sombra ha comido entre gente cosmopolita, todo lo cual basta para ponerlo después de 1890.

Por otro lado, esos paisanos que *jinetean* potrillos de la estancia, nada más que por lucirse; ese toro que un mensual degüella por razones personales, nos dicen que Sombra no debe ser un paisano de hoy. Los peones de las actuales estancias trabajan a toques de campana y ya no enlazan, ni bolean, ni los potros están para sus veleidades deportivas; todo ello, para desesperación de nuestros tradicionalistas y porque el ganado es muy caro; por lo demás, ya no hay hacienda chúcará, y a los potros no los dejan bellaquear.

Y ya localizado en ambiente y época Don Segundo, hay que confesar que resulta un tipo completamente literario: un gaucho que no ha existido y que ni siquiera es como el gaucho real hubiera querido ser; un gaucho, en fin, que es como cree o quiere creer que fue el gaucho, una cierta y característica clase social argentina: el hombre de las ciudades que tiene estancia, ese *pueblerito* apaisanado en el campo y con una reserva de paisano cuando está en la ciudad, reserva en la cual se refugia cuando tiene que avergonzarse de la cultura.

Ese tipo de argentino, muy común, ha confeccionado también un tipo de paisano que suele ser como Segundo Sombra, un paisano que quizás se dé alguna vez en algún estanciero, pero que no tiene nada que ver con el trabajador criollo de la pampa, y que no ha sido nunca mensual, ni resero, ni domador. El que crea que Segundo Sombra es un paisano real o una exaltación de las calidades del campesino argentino o, mejor, de las clases trabajadoras rurales del país, no conoce al paisano.

2. Hacia fines del siglo pasado, la población rural de la provincia de Buenos Aires se había dividido profundamente; las clases cultas de las ciudades, conocedoras del valor de la propiedad inmueble, la población extranjera con nociones más claras de la vida que el campesino criollo y un escaso y excepcional porcentaje de la misma población rural, habían adquirido, cultivado, cercado y explotado latifundios, mestizado sus haciendas y fomentado la agricultura; el resto de la población que otrora viviera libre y sin cortapisas, incapaz de competir con el dinamismo de aquella, se había transformado en una clase asalariada campesina, hábilmente explotada por el terrateniente, quien gozaba de un admirable instrumento de sumisión: el poder político de las camarillas gobernantes.

El paisano, que ya había dejado de ser gaucho, se encuentra así, en 1900, época en que colegimos actuaba Segundo Sombra, completamente subyugado por clases más poderosas que lo explotaban y en esa situación había perdido por completo y no podía tener las calidades con que Güiraldes exorna a su personaje.

Es también posible que el gaucho no haya sido nunca como lo pinta Güiraldes; Güiraldes pretende presentarnos un hombre forjado en la adversidad y fácil sería demostrar que el litoral argentino si algo enseña es a ablandar el carácter y a adormecer la inteligencia.

De cualquier modo, lo indiscutible es que el peón trabajador rural, el paisano de hace 27 años, no era más que un infeliz inexorablemente explotado por la burguesía criolla.

En esa época todavía las relaciones entre los patrones y peones no se circunscribían a la subordinación económica del salario, puesto que razones

de educación y de ambiente permitían al patrón de estancia obtener una sumisión más directa, tanto que aun solía castigar a sus peones; nada de extraño tiene que los jornales fueran tan míseros que el mismo Güiraldes nos dice que su protagonista ganaba 25 pesos por mes. El alcohol, el juego, la ignorancia más ciega eran los azotes del criollo, pues pese a esa zarandeada vivacidad, que el amor propio criollo está siempre dispuesto a adjudicarle al paisano, el campesino rural argentino con todas sus habilidades de pulpería y su agilidad verbal, no fue sino un ignorante esclavo de las camarillas político-latifundistas de la ciudad.

¡Paisanos que ganaban jornales inferiores a un peso nacional, trabajando sin descanso durante todo el tiempo que duraba la luz del día, tenían un porte muy distinto del de Segundo Sombra!

3. El trabajador criollo de la campaña bonaerense no era ya en 1900 un hombre de la independencia de Segundo Sombra; vencido irremisiblemente por el hombre de la ciudad que le dictó leyes inicuas de servidumbre militar, que le puso dificultades en la adquisición de la tierra, la que acaparó en grandes extensiones, ya en 1900 se había convertido en un verdadero siervo de la burguesía argentina.

En las estancias solía trabajarse en los apartes desde las primeras horas de la madrugada hasta la noche; la hacienda era aún a veces chúcará, el trabajo rudo; había que ejercitarse en el lazo, saber bolear, domar, todos ejercicios fuertes y peligrosos.

Después de esta inicua explotación del músculo humano, el patrón daba a sus peones una vivienda que no se sabía si era un pesebre o un criadero de sarna. Se ha dicho con razón que la vivienda del trabajador rural criollo en la Argentina, es una verdadera lacra nacional. Y todo eso solía costarle al patrón un jornal de un peso o menos.

Hay, pues, alguna diferencia entre esos mensuales, reseros, y domadores de Güiraldes, que hacen una vida armónica, que hablan con confianza, que saben leyendas, que perdonan con magnanimidad de faraones y que someten al medio, en las personas y en las cosas, hay alguna diferencia entre esos paisanos matemáticos y de líneas tan puras y la triste existencia del trabajador criollo, embrutecido en los trabajos del campo, sin ninguna conciencia de su capacidad como fuerza social, que colabora en la valorización de las haciendas y los campos, mediante salarios de hambre, mientras el patrón, mirando crecer los terneros, amanecía cada mañana más rico.

Segundo Sombra es un tipo individualista que se domina a sí mismo; es un *self made man*, y es también un hombre pleno, soberano, que no acepta sometimiento alguno, tanto que —dice— no puede estar más de tres días en una estancia, porque quiere mandar más que el patrón.

Y ese tipo puede ser un *pioneer* americano, un conquistador español o un caudillo de montonera como al fin cae en calificarlo Güiraldes, pero lo que no puede ser es un resero de la provincia de Buenos Aires.

4. Obligado Güiraldes a darle un ambiente a su personaje, incurre en dos evidentes falsedades: después de definir ese tipo literario, que, como he dicho, no pudo existir, se ve precisado a colocarlo en un cuadro que resulta también literario, lo que significa una yuxtaposición de elementos artificiales que no pueden tener armonía sino para quien desconozca el campo.

Y así Güiraldes quiere que el gaucho Sombra sea tan estoico, tan sufrido, tan hecho a todas las adversidades, porque ejerce un oficio rudo, el de resero, en un país de condiciones rigurosas, la Pampa.

Pero ni el oficio de resero es tan rudo, ni la Pampa es de por sí tan rigurosa. “El más macho de los oficios” —llama Güiraldes con cierta ingenuidad al del resero—. ¿Cómo llamar entonces al del arriero en la Cordillera, que Dávalos

presenta con rasgos tan precisos en *El viento blanco*? Y en el mismo litoral, los peones agrícolas ejecutan trabajos mucho más rudos que el de resero, oficio que, entre paréntesis, no involucra los peligros, ni las fatigas, ni las violencias de otros ejercicios.

No, si Sombra es como es, no ha de ser porque una ocupación que fue la forma de explotación más benigna que sufrió el gaucho, le haya moldeado el carácter.

Por otra parte, la Pampa no es en sí misma una escuela de energía y sí de indolencia; cubierta de varios metros de tierra vegetal, con agua en abundancia, con un clima que en el rigor del invierno no baja de 5 grados y en plena canícula no pasa de 30 grados; donde no nieva nunca, ni las tormentas ni los vientos, ni las lluvias (salvo raras excepciones) adquieren carácter violento, la Pampa no era el cuadro destinado a producir ese personaje de estructura tan recia, esa alma tan templada y habituada a todos los rigores que es Segundo Sombra.

Por otro lado, el gaucho antes de ser sometido fue siempre un hombre



habitado a la vida muelle; criado en un territorio donde el recambio entre lo orgánico e inorgánico es fácil, el gaucho no tuvo que luchar con el medio para alimentarse. Martín Fierro vivió tranquilamente a la orilla de una laguna, sin más trabajo que cazar; no tuvo que desarrollar destreza, astucia, ni fuerza, para obtener su sustento y si tuvo algún enemigo, del que naturalmente se dejó vencer, fue la indolencia.

Es posible que el gaucho coetáneo de Segundo Sombra fuera resistente para el trabajo, duro ante la mediana inclemencia pampeana, sufrido a los rigores de la vida, pero no por razón de su oficio, ni por su textura étnica o psicológica. Era así porque era pobre, porque una clase privilegiada lo había vencido, lo había sometido y lo explotaba a su sabor.

No lo era porque viviese en la Pampa, ni por la clase de oficio que desempeñaba, ni menos, como pretende decirse por Güiraldes, porque fuese de una raza que amaba la dificultad o por veleidat sportiva; era porque la dura necesidad lo llevaba a conquistarse su sustento, sustento que miserablemente le mezquinaba ese mismo patrón que simulaba admirarlo, cuando el peón, con peligro de su vida, le amansaba sus potros para sumarles un valor del que, por cierto, no participaría quien debería conformarse y sentirse satisfecho con que le llamasen centauro de la Pampa.

5. ¿De dónde proviene este afán de rehabilitación del gaucho por las clases más conservadoras de la sociedad argentina? Porque obsérvese que esa pretensión del gaucho, dotado de cualidades de héroe, exornado con las condiciones más viriles, lo han confeccionado y producido en particular individuos de las mismas clases ricas que se elevaron a costa del esfuerzo rudo de esa clase trabajadora.

El trabajador extranjero, el chacarero, por ejemplo, que se instalaba definitivamente con sus implementos de agricultura despreciaba al gaucho. Lo consideraba un ejemplar de haraganería, de la tonta soberbia criolla, bueno para engañarlo y sacarle los jornales en los boliches.

Es el "hijo del patrón" beneficiario de aquella brusca valorización de la Pampa, el vástago de esa pseudo-aristocracia rural argentina, tan típicamente nacional, quien más ha hecho por exaltar las presuntas cualidades de *su gaucho*. Y Segundo Sombra es, a mi juicio, el gaucho que siempre han visto los hijos de los estancieros, en las peonadas que trabajaban en sus propiedades.

"Al gaucho que llevo dentro", dice Güiraldes dedicando su libro. "Al hijo de patrón de estancia que llevaba dentro", le hubiera corregido cualquier peón.

6. ¿Por qué tal clase de la burguesía argentina ha presentado al gaucho en forma tan pintoresca y reñida con la verdadera clase de campesinos que trabajaron en la Pampa?

Porque el gaucho así, estoico, discreto, valiente sin alarde, trabajador sin fatiga y de las aptitudes sportivas de Segundo Sombra, no es el gaucho que espíritus como Sarmiento o Hernández describieron. *Facundo* habla de un gaucho intemperante, impermeable a la civilización, y *Fierro* es ese mismo gaucho, a quien la civilización lo corre por inútil, cuando no lo somete a su rigor para preparar el advenimiento de clases más asimiladas a esa misma civilización.

Pero una nueva literatura gauchi-burguesa quiere reivindicar para el gaucho, ya desaparecido, valores que, de haberlos tenido, no habría sido avasallado.

Es interesante ahondar el análisis en este aspecto del problema del gaucho, que podría sintetizarse así: "¿Por qué el hijo de familia de la burguesía rural admira o exalta las cualidades del gaucho?"

El gaucho Segundo Sombra es sin duda el gaucho tal como lo ve el hijo de familia que va al campo, se endosa bombachas, enlaza, doma y quizás para identificarse más con costumbres afines, hace tender su recado con la sirvienta en el corredor de la estancia; y sería el caso de preguntarse cómo y por qué nacen esos gustos en el hijo del burgués rural, y cómo —cuando un artista como Güiraldes exterioriza esos gustos dispersos en una parte del argentino culto, hay como un deseo no bien preciso, como un instinto obscuro de hacer simpática, gallarda, apolínea y viril la figura de un tipo, que ha de haber sido vencido precisamente porque sería todo lo contrario.

7. Es posible que no sea ese fenómeno de la admiración del gaucho más que la manifestación local de un fenómeno universal; la exaltación sincera o ficticia de las costumbres tradicionales, por la gente rica. Las clases acomodadas son conservadoras por instinto y por interés, y el conservadorismo siempre viene teñido con cierta emoción ante el pasado, lo que le da un color conveniente.

Habría quizás, también, cierta aprensión o irritación contra el trabajador actual...; el trabajador rural de hoy no doma ni dice gracias en las pulperías, pero mezclado con el trabajador extranjero se preocupa un poco más de sus jornales. En tiempo de Segundo Sombra, un resero ganaba menos de un peso diario, y hoy, sin que el salario del trabajador rural argentino sea una retribución justa de su trabajo, ni mucho menos, un peón resero no acepta conducir hacienda por un jornal inferior a cinco pesos. Es posible que en las cocinas de peones de hoy no se narren cuentos como los de Segundo Sombra, pero corren por la campaña del litoral ideas más o menos claras sobre el derecho del trabajador a una justa retribución del trabajo, que deben inquietar un poco a los terratenientes.

Antes solía el patrón trabajar con el mensual desde la madrugada hasta la oración, y si se podía se comía y si no se dejaba pasar la hora del almuerzo, y el patrón dejaba satisfecho al mensual quedándose él también sin almorzar; pero parece que hoy al peón rural no se le engaña con esas martingalas, pues sabe que el resultado del esfuerzo es, en todo caso, para el patrón, mucho más pingüe que para él. Antes el peón era *más gaucho*: si tenía sueño aguantaba, y si tenía que pasarse sin comer y sin dormir también aguantaba, porque el patrón lo hubiera calificado de "maula", si no le hacía buena cara al trabajo rudo de las estancias, y cuando después de una brutal faena en la tierra o en la trilla, el patrón venía a comer un asado entre la peonada, con gesto sonriente, regalando alabanzas, palmeando espaldas o administrando algún reproche en tono de reprimenda amistosa a algún "flojo", toda la peonada se declaraba satisfecha de tener un patrón tan "gaucho", que sabía conducirse en un salón, con la misma soltura que al echar un pial. Pero hoy el jornalero rural está exigiendo algo más

y algo menos. Ser gaucho o no ser gaucho ante los ojos del patrón está perdiendo toda importancia, y en cambio considera mucho más necesario que se le dé de comer a sus horas y dormir cuando el cuerpo lo exige. No tiene ningún interés en que el patrón coma en la cocina de los peones y sí, en que la comida sea digna de un ser humano y no de un perro. Y todo esto debe producir cierto escozor, cierta irritación al patrón, y entonces el hijo del patrón se encarga de hablarnos de aquel gaucho que nunca se quejaba, que todo lo sufría y que... el patrón manejaba con dos instrumentos infalibles: su astucia y el juez de paz.

Se ensalza aquel para disminuir al peón *linyera* de hoy, pero esa admiración es ficticia, porque si el peón hoy no usa espuelas, ni facón, ni boleadoras, es porque el mismo patrón le ha ido sacando poco a poco esos aparatos que no armonizan con los tiempos, ni con el valor de las haciendas.

8. ¿Y por qué no puede haber también un poco de remordimiento? La burguesía gauchesca fue terriblemente cruel con sus hermanos de raza. *Martín Fierro* es, efectivamente, el poema de una clase y ha de persistir como una enorme vergüenza para nuestra aristocracia gauchi-política. Surge de aquellos versos que en la campaña argentina no había justicia, ni piedad, ni consideración alguna con el paisano. Se le llevaba a las urnas y a los fortines a latigazos y se le esquilaba en forma tan soez, que como un típico caso de raza de hombres oprimidos en el mundo, basta recordar lo que hizo Martín Fierro: buscó protección entre los salvajes para encontrar una paz que sus compatriotas no le daban.

No sería esa la actitud general del paisano, pero lo cierto es que las tierras del campesino pasaron a poder de los hombres de la ciudad, sin ningún vestigio de legalidad, a veces ni siquiera pretextos de ocupación, y la historia de los títulos de propiedad rural argentina, desde 1880 a 1900, sería la investigación y la revisión de esa enorme brutalidad con que el poder político sometido a la burguesía argentina se complicó en un latrocinio colectivo, afrenta del país.

Puede haber, sí, algo de remordimiento..., tardío por supuesto, pero que es ya una necesidad de justicia.

En los suburbios de los pueblos, macilentos paisanos llenos de mugre y eructando una sobrecarga alcohólica de treinta años, suelen siempre encontrarse en la provincia, de los cuales las malas lenguas suelen decir que son dueños del campo de Fulano o de Zutano, que un procurador, hace años que tiene el asunto, que Fulano o Zutano alambraron para ellos la lonja a o b, estando aquel ebrio, etc., etc. Y es posible que esto sea cierto, sin que en el despojo hubiese habido tampoco una gran infamia, debido a que entonces los campos nada valían o a que el paisano no le sacaba provecho alguno. Pero algo ha de quedar; un sentimiento confuso de remordimiento, no muy claro tampoco, suficiente en todo caso para decir que aquel paisano tenía grandes condiciones y con ese testimonio acallar la conciencia y quizás paralizar las reivindicaciones, mientras tanto.

9. Pero lo cierto es que el "niño bien", el "señorito", no conocen al paisano. Conocen del campo lo sportivo, mas no el trabajo obscuro, sombrío, sin gracia helénica, sin armonía de poesía épica.

¿Qué hay en el campo sino vidas amargadas, aplastadas, sometidas al yugo de los trabajos rurales?

En las madrugadas de invierno, en los mediodías de verano, cuando el peón se convierte en un buey de labor, sin alma, sin raciocinio, buscaremos en vano la figura granítica de Segundo Sombra, y en cambio hemos de ver un manojito de hombres a los que el trabajo ha despojado de toda gracia física, de toda seguridad en sí mismos y en que el sueño y el hambre sitian la personalidad en un círculo apremiante.

No puedo resistirme a recordar aquella contestación que en *El Fuego*, de Barbusse, da un soldado a dos damas que le preguntaban si en las trincheras ellos combatían cantando y sonriendo. La indignación del soldado, al oír esto, que le sonó a hipocresía o a maldad, es la que un peón de arreo, como Segundo Sombra, podría sentir si leyera estas novelas en que pobres reseros que han respirado el polvo de todos los caminos, que tienen que dormir a la intemperie, por salarios que rayan en la delincuencia patronal, aparecen sin embargo como figuras ejemplares, llenos de sabiduría, sufridos, estoicos, sonrientes... y contando cuentos en los fogones. Sí, hay una gran hipocresía o un brutal sarcasmo en estas cosas.

10. *Don Segundo Sombra* es sin duda una obra de arte; no la juzgo desde el punto de vista literario, y, por el contrario, me adhiero a la corriente de admiración que ha suscitado. Pero es evidente, para mí, que ha vestido con admirables elementos de la Pampa un hombre que no es, que no pudo ser nunca, el campesino argentino; en fin, un hombre que ha creado para servir a sus necesidades literarias, el patrón de estancia.

Crean los que me leen que el paisano del litoral ha sido siempre y es una víctima de los más fuertes y de los más hábiles —sus sufrimientos y su aguante son los de todas las clases oprimidas, sus características las de cualquier raza despojada y explotada— su porte el de un esclavo asalariado y no el de un señor de la Pampa como Segundo Sombra: "no aceptamos este gaucho convencional que una literatura gauchi-burguesa presenta como dotado de un espíritu altivo de independencia y una tranquilidad y seguridad de amo de la Pampa.

"Hacete duro, muchacho", dice Segundo Sombra a su discípulo, y le asesta un talerazo en las costillas. Seguramente que así, con sinceridad de la que yo dudo, ha de creer el patrón que sus peones se pasan la vida: tratando de emularse, de superarse entre ellos. Así ha de creer o querer el patrón que sus humildes colaboradores vivan distendiendo su voluntad, como obedeciendo a dictados de raza, y así le ha de convenir también para que una casta de esclavos se vaya plasmando y modelando a su avaricia.

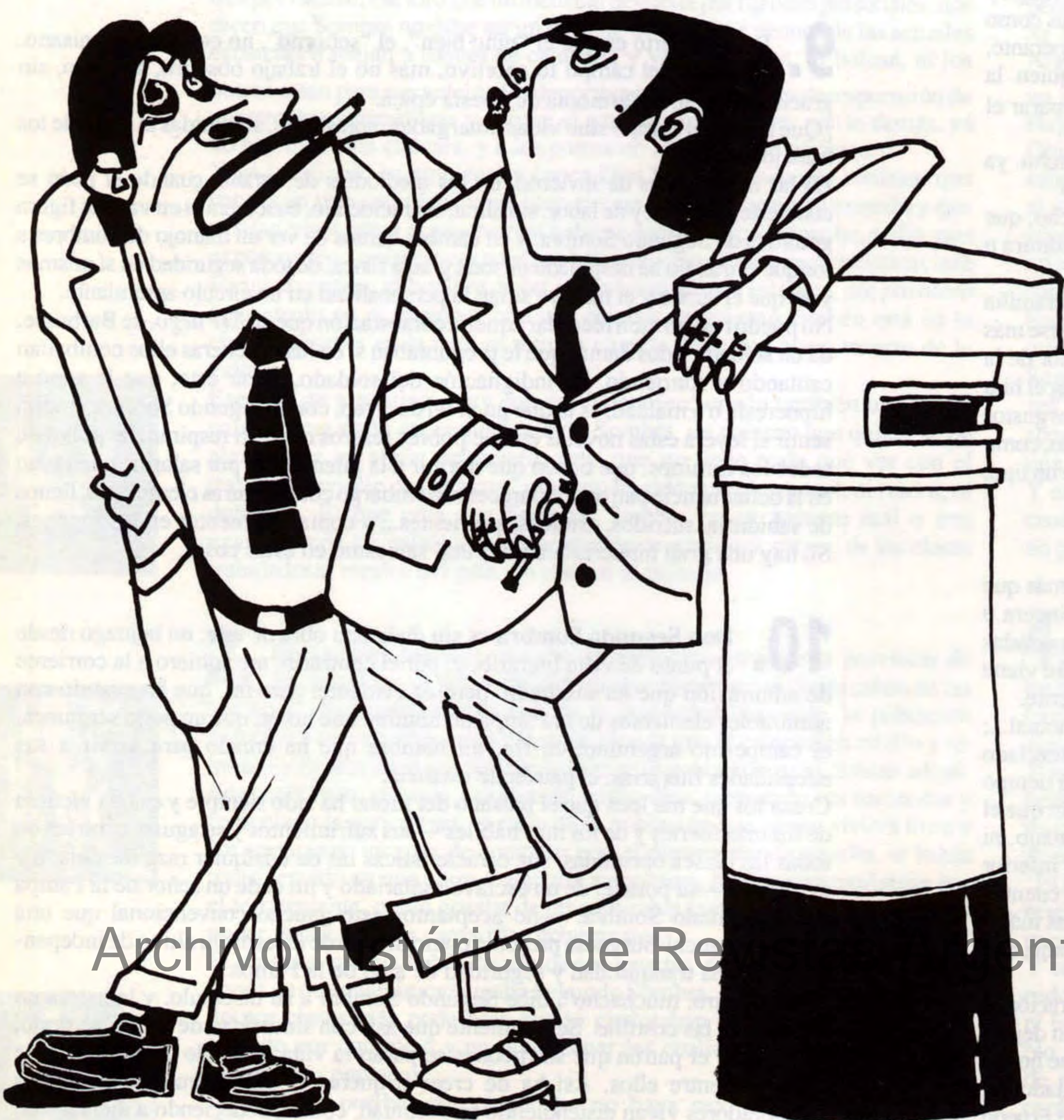
♦ El texto, escrito en 1927, fue publicado en *Lugones, el apolítico* (Antología de textos de Ramón Doll, preparada por Arturo Cambours Ocampo). Ed. Peña Lillo, Buenos Aires, 1966.

♦ Las fotografías que ilustran los artículos sobre Anzoategui y Doll son de Peter Witkin.

COSAS VENCIDAS

Esta es una sección en la que se detienen las novedades.

Reproducimos palabras vencidas, es decir, pasadas de fecha. Para revitalizar nuestra memoria, reciclamos lo que ya fue. Es un homenaje a las palabras fugaces de revistas, diarios y publicaciones perdidas.



LINO PALACIO

—Lo argentino semo así...

—¿Cómo?

—¡Así!

• Ilustración publicada en la revista *Rico Tipo*, octubre 1966.

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 4

Octubre / Noviembre 93

David Lynch
último film

Tex Avery

Bioy Casares
y el cine

Néstor Almendros

Torre Nilsson
los años '50

Dossier
Documental

\$ 4,80



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.
Costa Rica 4550, unidad "9" (4025).

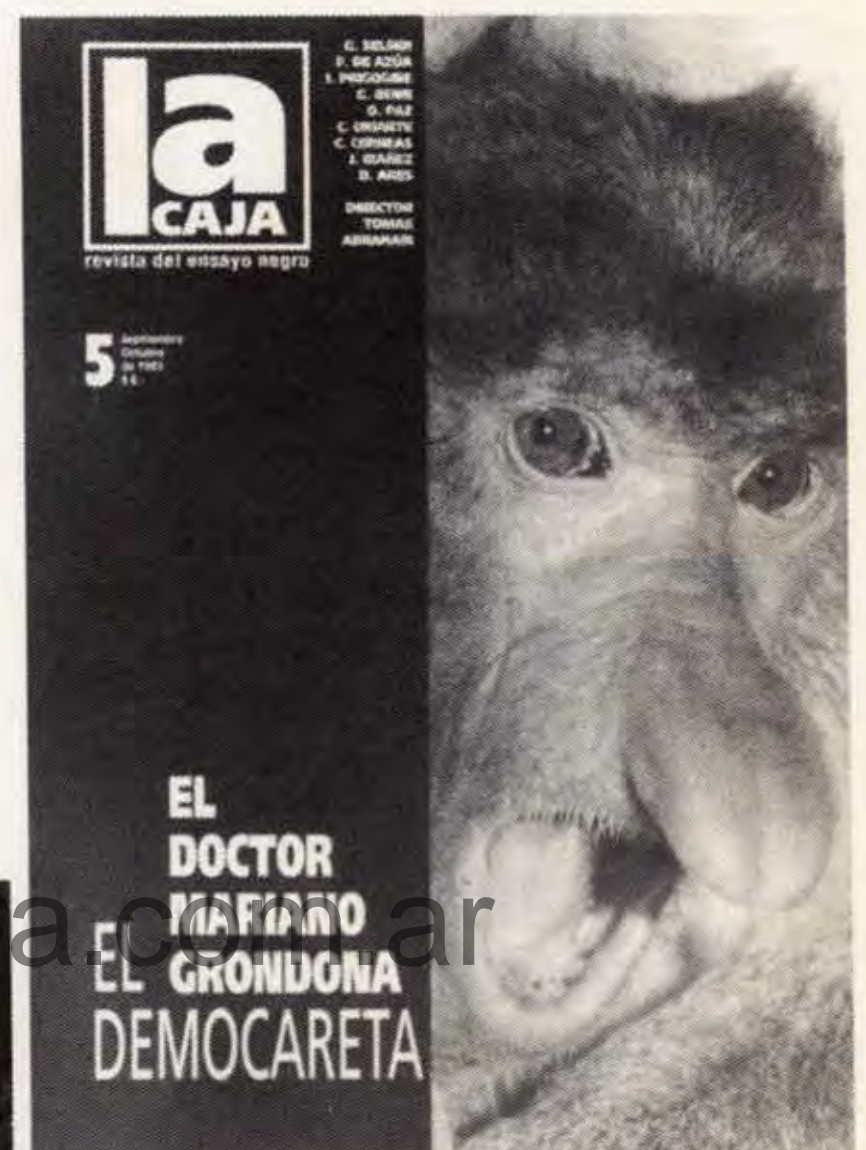
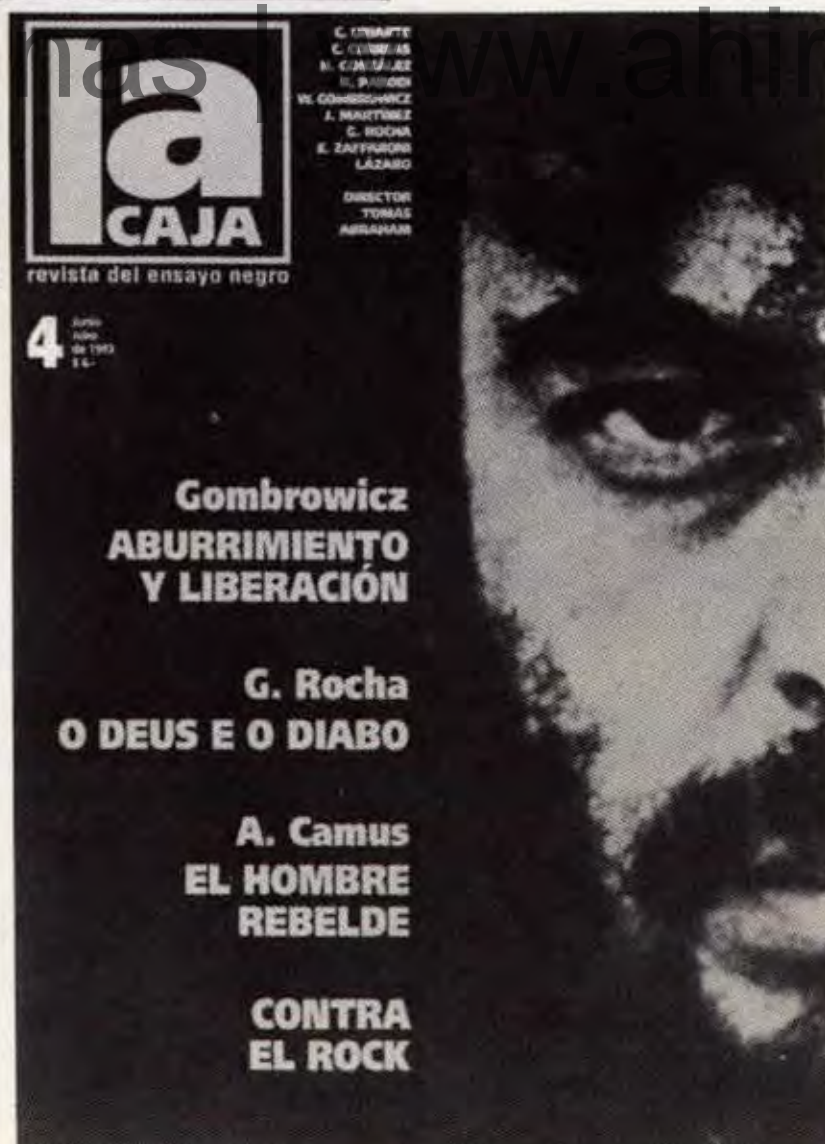
Nombre _____

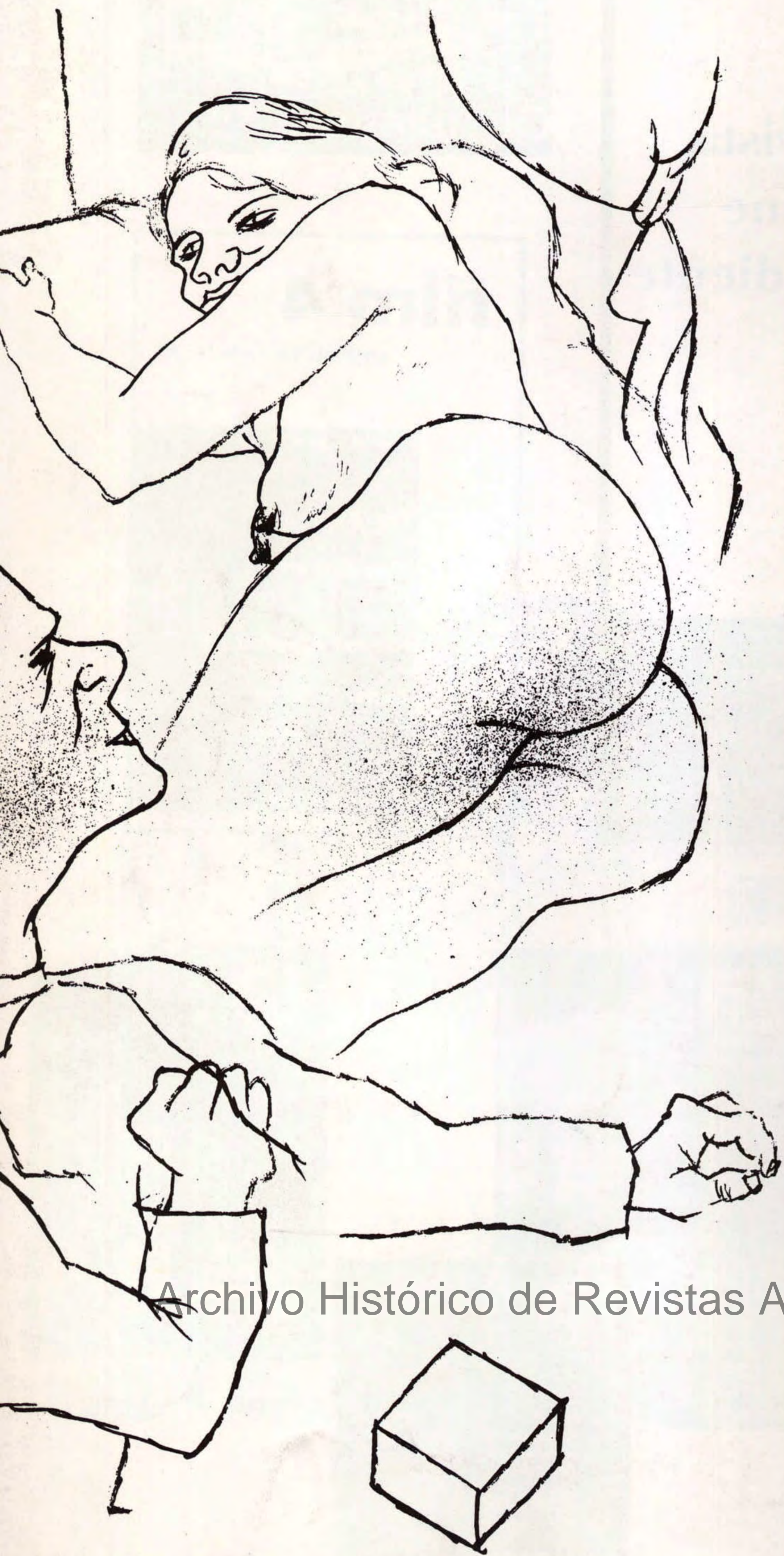
Domicilio _____

Localidad _____

País _____

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





6

Archivo Histórico de Revistas Argentinas

N° 7 MARZO/ABRIL

**La vida fascista
Barón Biza
Ultimas noticias mundiales
El amigo de Gombrowicz
Cuba libre
Dostoievski**