



revista del ensayo negro

**DIRECTOR
TOMAS
ABRAHAM**

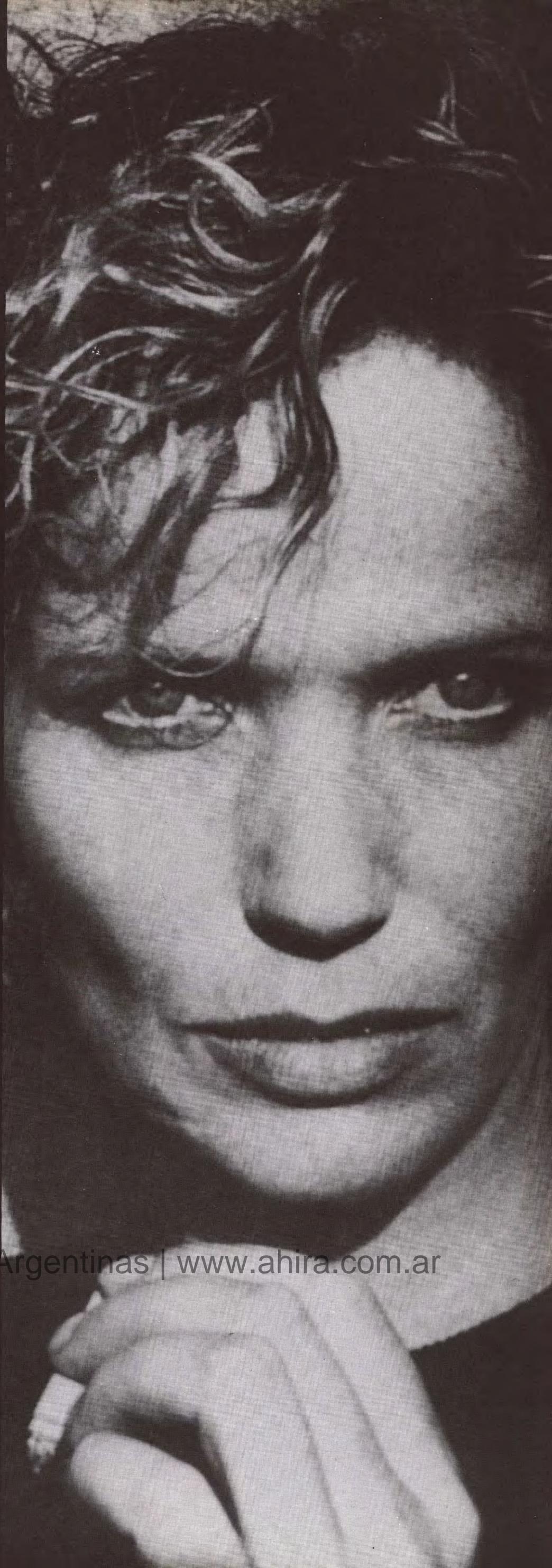
7 Abril
Mayo
de 1994
\$ 7.-

**SUSAN SONTAG
EN SARAJEVO**

**INTRODUCCION
A LA VIDA
FASCISTA**

**CASSAVETTES
POR EL MISMO**

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





revista del ensayo negro

DIRECTOR
Tomás Abraham

DIRECTOR ADJUNTO
Christián Ferrer

DIRECCION DE ARTE
Sandra Monteagudo
Juan Marcos Ventura

ESCRIBEN
EN ESTE NUMERO
Claudio Uriarte
Carlos Correas
Susan Sontag

COLABORARON
Paula Sibila
Claudia Oxman
Sara Facio
Marta Cichero
Fernando García
Ricardo Aronskind
Eduardo Baird
Horacio Tarkus
Alejandro Grimson

EDITOR
FUCAF

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

NUMEROS ATRASADOS
381-9305

DISEÑO Y PRODUCCION
GRAFICA
Pescadas
804-8507

COMPOSICION GRAFICA
Estilo
804-8507

REGISTRO DE LA PROPIEDAD
INTELCTUAL
337510

FOTO DE TAPA
Veroushka, 1984

FOTO DE CONTRATAPA
Debra Winger, 1983



Tomás Abraham/Editorial	1
Susan Sontag/Godot llega a Sarajevo	2
Carlos Correas/"Escritos de juventud" o el primer Borges	8
John Cassavettes/ John Cassavettes por él mismo	11
Claudio Uriarte/Karajan, el progresivo	16
Tomás Abraham/ Introducción a la vida fascista	19

COSAS VENCIDAS

Enrique Raab/ Los setenta años de Tita Merello	32
---	----

INDICE



órico de Argentinas | www.ahira.com



EDITORIAL

■ Gobernar en nombre de Dios es una ardua tarea. Los poderes recurren a El en nombre de la cohesión social y la vigencia de valores absolutos. Forma parte de la lucha contra el nihilismo de la modernidad. Pero una vez instalado en el poder, el grupo gobernante que invoca a la divinidad debe administrar a la sociedad. Fue lo que sucedió en 1966 cuando el general Onganía presidió la Revolución Argentina, el intento más elaborado de construir la 'Ciudad Católica'. Esta isla de pureza requería una política que la hiciera posible. Y una cruzada moral que la legitimara. De ahí la desaparición de los bancos en los subterráneos, el ataque a los carritos de la Costanera, el cierre de los hoteles alojamiento, la persecución de artistas plásticos, la organización de patotas cazahippies. La religión es una tecnología del poder y su aplicación no está en el Antiguo ni en el Nuevo Testamento, ni en el Corán. Debe enriquecerse el mandato de la Ley para aplicarse al nuevo paisaje cultural. El orden de la transgresión se ha renovado, por lo que el de las prohibiciones y persecuciones también debe hacerlo.

Aquí radica la dificultad de lo que las buenas conciencias llaman fundamentalismo. Tomemos el ejemplo del Islam. Se ofrece como ideología de resistencia al secular saqueo de energía de las compañías petroleras, lucha por la recuperación de un patrimonio cultural reprimido, pero una vez en la gestión del poder, no da abasto con su caza de brujas.

La situación de nuestro país fue diferente porque nos reclamábamos de Occidente, pero no de éste, sino de aquél, el del siglo XIII, antes del Renacimiento pagano y de la Reforma del diabólico Lutero. Meta difícil la de construir un país moderno con esta particular pasión argentina. Mejor preparada que sus anteriores ensayos desgraciadamente abortados, el del 30 y el del 43, La Revolución Argentina inaugura la cruzada moral que fue la antesala cultural de la guerra sucia.

Hoy la cruzada persiste y es utilizada con insistencia por el Gobernador de la Provincia de Buenos Aires quien no deja de invocar la unidad de la familia frente al consumismo asociándose a ciertos periodistas para convocar el celo de los padres, y cuando se cobija en la Doctrina Social de la Iglesia para resguardar los valores eternos. También persiste esta cruzada en el MODIN que se autoproclama justiciero y anuncia la venganza purificadora frente a la corrupción de la clase política. La pureza y la eternidad del Ser nacional y la ideología familiarista son la base metafísica del terrorismo de Estado.

Hay otra guerra que presentamos en esta Caja, la de Bosnia. Susan Sontag pone en escena **Esperando a Godot** en Sarajevo. Nosotros los argentinos tenemos tanta noción de lo que pasa en aquellos lugares como los que viven ahí del nuestro. Es un pacto bilateral de reciprocidad simétrica. Los Bosnios no saben nada del acuerdo Menem-Alfonsín, y nosotros —que tenemos soldados ahí— nada de la masacre. No consiguen espacio de análisis en nuestros matutinos. Los personajes de Beckett esperan a Godot, el pueblo de Sarajevo espera a Clinton, y Susan Sontag espera la utilería para montar la obra. Estrenar una obra de teatro en medio de los obuses y de muertos, no es un canto a la vida ni la transmisión de un mensaje que multiplique la fe o la riqueza de las conciencias. Es un dique a la locura, la necesidad de no perder los pocos restos de normalidad. Juntar pedazos de identidad. "Montar una obra les permite ser normales", dice S. Sontag.

Nuevamente nos habla el inmortal Cassavettes. Desde la ultratumba nos dice que el arte no se define por la genialidad de la obra ni por el efecto sublime que provoca en el consumidor, sino por nuestra loca necesidad de expresarnos. Aquel que nunca sintió una banda y una venda en sus sentidos, el corset de la parálisis, no tiene esta necesidad. El arte resulta de una expansión subjetiva. Desde este punto de vista la expresión filosófica es un arte.

Sólo en el teatro hay boludos perfectos, dice Cassavettes. Aunque a muchos esta aseveración les parezca discutible, por la multiplicación creciente de aquella especie, está claro que los personajes no tienen por qué ser paralelepípedos, como los que abundan en nuestra moralina escénica. Pero dejo aquí, con el deseo de que este número permita a nuestros lectores zafar aunque sea por unos momentos de lo que John Cassavettes llama el BIP BIP, el sonido perentorio de la censura. ■

Tomás Abraham

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



"Nada que hacer".
"Nista ne moze se urandi".

—comienzo de *Esperando a Godot*

1 Estuve en Sarajevo a mediados de julio para poner en escena *Esperando a Godot*, no tanto porque siempre quise dirigir la obra de Beckett (lo cual es cierto) como porque me brindaba una razón para volver a Sarajevo y quedarme durante un mes o más. Ya había estado allí dos semanas en el mes de abril, durante las cuales llegué a interesarme profundamente por la golpeada ciudad y todo lo que ella representa; algunos de sus habitantes ahora son mis amigos. Pero no podía volver a ser una simple testigo: ir de visita, temblar de miedo, sentirme valiente, deprimirme, tener conversaciones, dolorosas, indignarme crecientemente, perder peso. Si regresaba, sería para arremangarme y hacer algo.

Ya no se puede considerar que la obligación de los escritores es llevar noticias al mundo exterior. Las noticias ya están allí. Una multitud de excelentes periodistas extranjeros (la mayoría a favor de la intervención, como yo) han estado dando cuenta de las mentiras y de la masacre desde el comienzo del sitio, y la decisión de no intervenir por parte de los poderes de Europa Occidental y EE.UU. sigue firme, dando de ese modo la victoria al fascismo serbio. Yo no tenía la ilusión de que ir a Sarajevo para dirigir una obra me haría tan útil como si fuera un médico o un ingeniero de sistemas hidráulicos. Lo mío sería una pequeña contribución. Pero era la única de las tres cosas que hago — escribir, hacer películas y dirigir teatro— capaz de generar algo que sólo existiría en Sarajevo, que fuera hecho y consumido allí.

Entre la gente que conocí en abril había un joven director de teatro nacido en Sarajevo, Haris Pasovic, que abandonó la ciudad al finalizar los estudios y logró cierta reputación trabajando principalmente en Serbia. Cuando los serbios comenzaron la guerra en abril de 1992, Pasovic se fue al exterior, pero en el otoño, mientras trabajaba en un espectáculo denominado *Sarajevo* en Antwerp, decidió que no podía continuar en la seguridad de su exilio, y hacia fin de año se las arregló para sortear las patrullas de la ONU y la línea de fuego serbia e ingresar a la ciudad congelada y sitiada. Pasovic me invitó a ver una puesta suya denominada *Grad (Ciudad)* —un collage, con música, declamaciones, en parte derivada de textos de Constantinos Cavafis, Zbigniew Herbert y Sylvia Plath, con una docena de actores en escena—, que había montado en ocho días. En ese momento estaba preparando una producción mucho más ambiciosa, *Alceste* de Eurípides, después de la cual uno de sus estudiantes (Pasovic enseña en la Academia de Teatro, que todavía funciona) dirigiría *Ajax* de Sófocles. Súbitamente noté que estaba hablando no sólo con un director sino también con un productor, y le pregunté a Pasovic si le interesaba que yo regresara en unos meses para dirigir una obra.

"Por supuesto", dijo. Antes de que yo pudiera agregar "Entonces voy a pensar qué me gustaría hacer", él continuó: "¿Qué obra elegirás?" Arriesgado, siguiendo la impulsividad de mi propuesta, inmediatamente me sugirió algo que a mí me hubiera tomado más tiempo descubrir: había una pieza obvia que yo debía dirigir. La obra de Beckett, escrita unos cuarenta años atrás, parece haber sido escrita para y acerca de Sarajevo.

Desde que regresé de Sarajevo me han preguntado muchas veces si había trabajado con actores profesionales, lo que me hizo notar que a mucha gente le sorprende que el teatro siga existiendo en la ciudad sitiada. En efecto, de los cinco teatros que había en Sarajevo antes de la guerra, dos siguen funcionando esporádicamente: el Teatro de Cámara 55 (Kamerni Teater 55), donde he visto en abril una versión deslucida de *Hair* y la pieza de Pasovic, *Grad*, y el Teatro de la Juventud (Pozorište Mladih), donde decidí montar *Godot*. Se trata de dos edificios pequeños. El más importante era el Teatro Nacional, cerrado desde los comienzos de la guerra, donde se presentaban tanto funciones de ópera y ballet como obras de teatro. En el frente del elegante edificio ocre (sólo levemente dañado por los bombardeos), aún se conserva un poster de principios de abril de 1992, en el que se anuncia una nueva puesta de *Rigoletto* que nunca llegó a estrenarse. La mayoría de los cantantes, músicos y bailarines abandonaron la ciudad para buscar trabajo en el exterior poco después del ataque serbio, pero muchos de

los actores más talentosos se quedaron y sólo quieren trabajar.

Las imágenes de la destrozada ciudad de hoy dificultan la comprensión de que Sarajevo fue alguna vez una capital de provincia sumamente vivaz y atractiva, con una vida cultural comparable a la de cualquier otra vieja ciudad europea de tamaño mediano, incluyendo en su seno un amplio público de teatro. El teatro en Sarajevo, como en cualquier otro lugar de Europa Central, ofrecía un vasto repertorio: obras maestras del pasado y las piezas más admiradas del siglo XX. Así como todavía viven en Sarajevo buenos actores, también permanecen allí algunos miembros de ese público cultivado.

La diferencia radica en que tales actores o espectadores pueden morir o quedar lisiados por una bala o una bomba en su camino al teatro; pero lo mismo puede pasarle a la gente de Sarajevo en el living de su propia casa, o mientras duermen en sus cuartos, o cuando van a buscar algo a la cocina o salen a la puerta de sus casas. Me han preguntado si esta obra no era demasiado pesimista, si no resultaría muy deprimente para el público de Sarajevo; ¿no sería pretencioso o insensible montar *Godot* allí?, como si representar la desesperación fuera redundante frente a gente que realmente vive en la desesperación, como si lo que la gente quisiera ver en esa situación fuera, por ejemplo, *Extraña Pareja*. Pero no es cierto que en Sarajevo todos busquen entretenimientos que les ofrezcan la vía para evadirse de la realidad. En Sarajevo, como en todas partes, hay algo más que un puñado de gente que se siente fortalecida y consolada cuando su sentido de la realidad se ve afirmado y transfigurado por el arte. Esto no significa que la gente de Sarajevo no eche de menos el mero entretenimiento. La dramaturga del Teatro Nacional, que empezó a presenciar los ensayos de *Godot* luego de la primera semana, y que estudió en la Universidad de Columbia, me pidió antes de irme que a la vuelta le trajera algunos ejemplares de *Vogue* y *Vanity Fair*, para recordar todas las cosas que habían quedado fuera de su vida. Seguramente habrá más sarajevianos que preferirían ver una película de Harrison Ford o ir a un recital de Guns n' Roses antes que asistir a *Esperando a Godot*. Pero esto también era cierto antes de la guerra. Es, en todo caso, un poco menos cierto ahora.

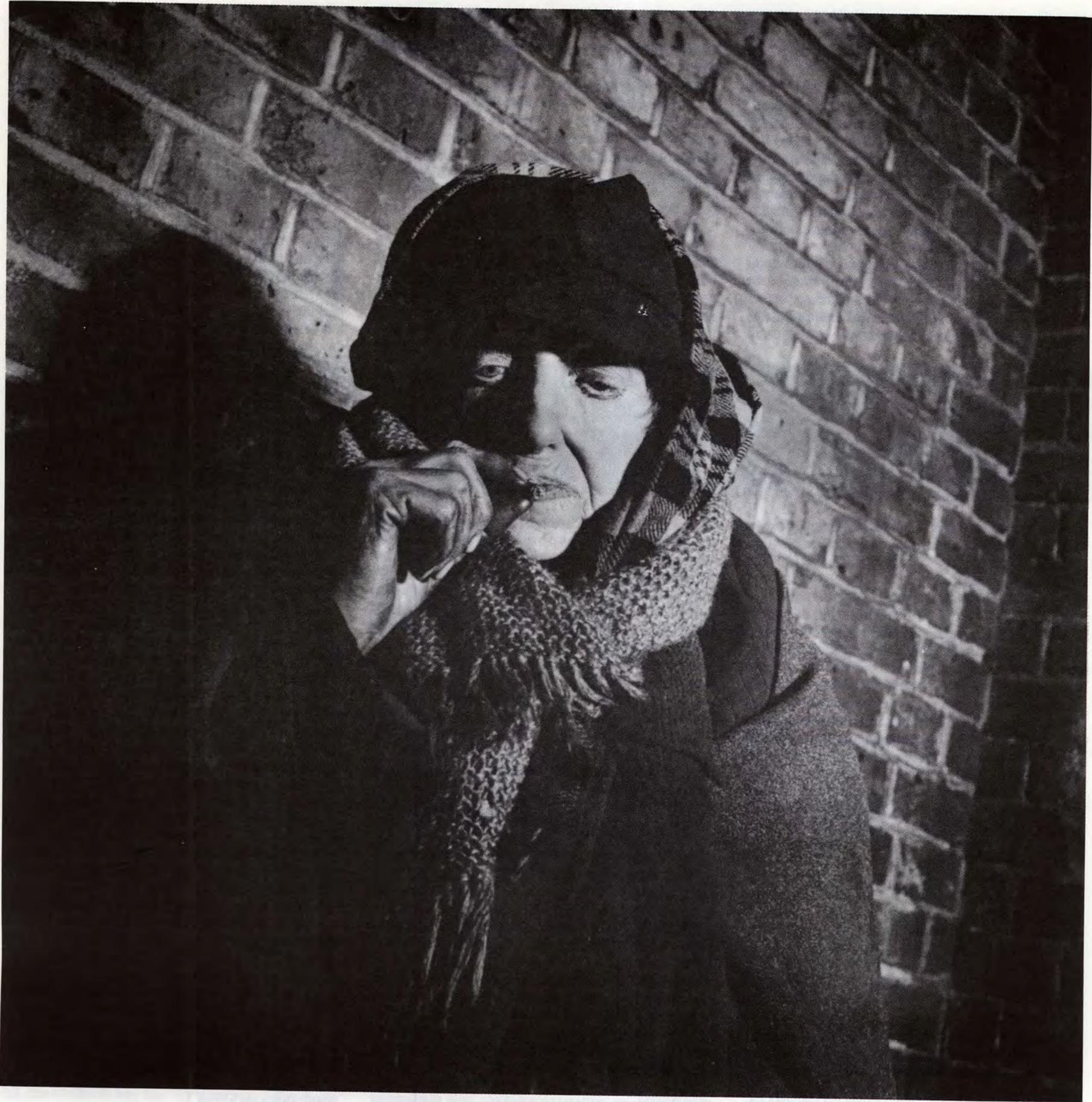
Y si se consideran las obras que se estaban mostrando en Sarajevo antes del comienzo del sitio —en contraposición a las películas exhibidas, casi todos los grandes éxitos de Hollywood (me han dicho que la pequeña cinemateca estaba a punto de cerrar justo antes de la guerra, por falta de audiencia)— para el público sarajeviano no habría nada extraño o sombrío en la elección de *Esperando a Godot*. Las otras obras que se estaban ensayando o exhibiendo en ese momento en Sarajevo eran *Alceste* (acerca de la inevitabilidad de la muerte y el significado del sacrificio); *Ajax* (sobre la locura y el suicidio de un guerrero); y *En agonía*, la ópera prima del croata Miroslav Krleža, que es —junto con el bosnio Ivo Andrić— uno de los dos escritores de fama internacional de la primera mitad del siglo de la vieja Yugoslavia (el título de la pieza habla por sí mismo). Comparada con estas otras obras, *Esperando a Godot* puede considerarse el entretenimiento más ligero de todos.

En realidad, la pregunta no es por qué hay cierta actividad cultural en Sarajevo ahora, luego de diecisiete meses de sitio, sino por qué no hay aún más. En el frente de un cine en desuso, que está cerca del Teatro de Cámara, hay un poster de *El silencio de los inocentes* desteñido por el sol, con una banda que lo atraviesa en diagonal en la que se lee *DANAS* (hoy), por el 6 de abril de 1992, el día en que las películas dejaron de pasarse. Desde que comenzó la guerra, todos los cines de Sarajevo están cerrados, aunque no todos han sido severamente dañados por los bombardeos. Un edificio en el que la gente se reúne tan predeciblemente sería un blanco demasiado tentador para las armas serbias; de todas maneras, no hay electricidad para hacer funcionar los proyectores. Tampoco hay conciertos, a excepción de los que brinda un solitario cuarteto de cuerdas que ensaya todas las mañanas y se presenta muy ocasionalmente en una sala pequeña con capacidad para cuarenta personas sentadas, que también funciona como galería de arte. (Están en el mismo edificio de la calle Mariscal Tito que alberga al Teatro de Cámara). Hay un sólo espacio activo para la pintura y la fotografía —la Galería Obala, cuyas exposiciones suelen durar un único día y nunca más de una semana.

Nadie con quien haya hablado en Sarajevo niega la disminución de la vida cultural de una ciudad en la que,

La guerra civil y el estado de sitio han sido escenarios de numerosas obras de arte. En el caso de Sarajevo, Susan Sontag desecha el recurso a la solicitada y viaja a Bosnia para dirigir una obra de dudosa ejemplaridad. Este es su relato de los sufrimientos y mezquindades que rodearon la puesta en escena de "Esperando a Godot".

Susan Sontag



Faded, illegible text from the reverse side of the page, appearing as bleed-through.

Godot LLEGA A

SARAJEVO

Faded, illegible text from the reverse side of the page, appearing as bleed-through.

después de todo, todavía viven entre 300.000 y 400.000 habitantes. La mayoría de los intelectuales y la gente creativa de la ciudad, incluyendo a la mayor parte de los profesores de la Universidad de Sarajevo, se fueron al comienzo de la guerra, antes de que la ciudad fuera completamente rodeada. Además muchos sarajevianos se resisten a salir de sus departamentos cuando no es estrictamente necesario, para ir a buscar agua o sus raciones alimenticias de las Naciones Unidas; si bien nadie está seguro en ninguna parte, siempre hay más razones para temer cuando se está en la calle. Y además del miedo está la depresión —la mayoría de los “sarajevenses” están deprimidos—, que produce letargo, cansancio y apatía.

Por otra parte, Belgrado era la capital cultural de la antigua Yugoslavia, y tengo la impresión de que en Sarajevo las artes visuales eran secundarias; y que el ballet, la ópera y la actividad musical eran rutinarias. Sólo el cine y el teatro se distinguían, de modo que no



sorprende que éstos continúen en la Sarajevo sitiada. Una compañía productora cinematográfica, SAGA, hace tanto documentales como películas de ficción, y hay dos teatros funcionando.

En efecto, el público de teatro espera ver una obra como *Esperando a Godot*. Lo que mi puesta de *Godot* significa para ellos, aparte del hecho de que una excéntrica escritora y directora *part-time* americana se haya ofrecido como voluntaria para trabajar en el teatro como una expresión de solidaridad con la ciudad (un hecho inflado por la prensa y la radio local como una prueba de que al resto del mundo “realmente le importa”, cuando yo sabía —para mi indignación y vergüenza— que no estaba representando a nadie más que a mí misma), es que se trata de una gran obra europea y que ellos forman parte de la cultura europea. A pesar de su apego a la cultura popular americana, que es tan intenso acá como en cualquier otro lado, es la alta cultura de Europa la que representa para ellos el ideal, su pasaporte a la identidad europea. La gente me había dicho una y otra vez en mi visita anterior de abril: “Somos parte de Europa. Somos la gente de la vieja Yugoslavia que sostiene valores europeos como el secularismo, la tolerancia religiosa y la multi-etnicidad. ¿Cómo puede el resto de Europa permitir que nos pase esto?” Cuando yo contestaba que Europa es y siempre ha sido tanto un lugar de barbarie como de civilización, ellos no querían escuchar. Ahora, unos pocos meses más tarde, nadie discutiría semejante afirmación.

Los habitantes de Sarajevo se saben fatalmente débiles: aguardan, con cierta esperanza y no queriendo esperanzarse, sabiendo que no van a ser salvados. Están humillados por su propia desilusión, por su miedo y por las indignidades de su vida cotidiana —como por ejemplo el hecho de tener que invertir buena parte de cada día en controlar que el agua de sus inodoros fluya, para evitar que sus baños se conviertan en pozos negros. Así es como usan la mayor parte del agua por la que hacen largas colas en lugares públicos, corriendo grandes riesgos para sus vidas. Este sentido de la humillación probablemente sea aún mayor que su miedo.

Montar una obra significa mucho para los profesionales del teatro local de Sarajevo porque les permite ser normales, hacer lo que hacían antes de la guerra; no ser meros cargadores de agua o receptores de “ayuda humanitaria”. En Sarajevo los afortunados son aquellos que pueden continuar desarrollando su trabajo profesional. No es una cuestión de dinero, ya que Sarajevo sólo tiene una economía de mercado negro, cuya moneda es el marco alemán, y muchos están viviendo de sus ahorros —que, desde siempre eran marcos alemanes— o del dinero enviado del exterior. (Para tener una idea de la economía de la ciudad, profesionales como el cirujano del principal hospital de la ciudad, o un periodista de televisión, ganan tres marcos por mes; mientras que un paquete de cigarrillos —una versión local de Marlboro— también cuesta tres marcos.) Los actores y yo, por supuesto, no cobrábamos ningún sueldo. Mucha gente de teatro asistía a los ensayos, no sólo porque querían ver nuestro trabajo

sino porque estaban felices de tener nuevamente un teatro al que ir todos los días.

Lejos de la frivolidad, montar una obra de teatro —ésta o cualquier otra— es una seria expresión de normalidad. “¿Montar una obra no es como tocar el violín mientras Roma arde?”, le preguntó una periodista a uno de los actores. “Es sólo una pregunta provocativa”, me explicó la periodista cuando se lo reproché, preocupada porque el actor se hubiera sentido ofendido. Pero no fue así. El no entendía de qué le estaba hablando.

2 Empecé a tomar audiciones de actores al día siguiente de mi llegada, con uno de los papeles ya cubierto en mi cabeza. Recordaba haber visto, en una reunión con gente de teatro a la que asistí en abril, a una robusta mujer mayor usando un sombrero negro de ala ancha, que se había sentado silenciosa e imperiosamente en un rincón de la sala. Pocos días más tarde, cuando la ví en *Grad* de Pasovic, me enteré de que era la principal actriz madura del teatro pre-sitio de Sarajevo, y cuando decidí dirigir *Godot* inmediatamente pensé en ella como Pozzo. Pasovic pensó que yo elegiría un elenco conformado únicamente por mujeres (me dijo que en Belgrado habían montado una *Godot* protagonizada íntegramente por mujeres unos años atrás). Pero esa no era mi intención. Yo quería que la elección del elenco fuera indiferente a los sexos, confiada en que ésta es una de las únicas obras en las que tal decisión tiene sentido, ya que sus personajes son figuras representativas e incluso alegóricas. Si “cada hombre” (así como el pronombre “él”) realmente alude a todo el mundo —como siempre se les asegura a las mujeres— entonces “cada hombre” no debe ser necesariamente representado por un varón. Con esto no estaba afirmando que una mujer también puede ser un tirano —cosa que Pasovic creyó que yo quería significar al elegir a Ines Fancovic para ese papel— sino que una mujer puede actuar el papel de un tirano. En contraste, Admir (“Atko”) Glamocak, el actor que elegí como Lucky, un hombre pequeño y delgado de unos treinta años, a quien había admirado como la Muerte en *Alceste*, se adecuó perfectamente a la concepción tradicional del esclavo de Pozzo.

Quedaban otros tres roles: Vladimir y Estragón, el par de desolados caminantes, y el mensajero de *Godot*, un chico. Era problemático el hecho de que la cantidad de buenos actores disponible superaba al número de papeles a cubrir, y yo sabía lo que significaba para ellos estar en la obra. Había tres que parecían particularmente talentosos: Velibor Topic, que también representaba a la Muerte en *Alceste*; Izudin (Izo) Bajrovic, el Hércules de *Alceste*; y Nada Djurevska, la protagonista de la obra de Krleža.

Entonces se me ocurrió que podía tener tres pares de Vladimir y Estragón y ponerlos a todos juntos en el escenario. Velibor e Izo me parecieron los que probablemente harían la pareja más poderosa y fluida; no había ninguna razón para no usar lo que Beckett indicó, dos hombres, en el centro; pero ellos estarían flanqueados a la izquierda del escenario por dos mujeres y a la derecha por una mujer y un hombre —tres variaciones del tema de la pareja.

Como no había niños actores disponibles y me daba cierto temor trabajar con alguien que no fuera profesional, decidí que el mensajero sería un adulto: Mirza Halilovic, con su apariencia infantil, un talentoso actor que resultó hablar el mejor inglés de todos los integrantes del elenco. De los otros ocho actores, tres no sabían nada de inglés. De modo que fue una gran ayuda tener a Mirza como intérprete, para poder comunicarme con todos a la vez.

Hacia el segundo día de ensayo, empecé a dividir el texto, como si fuera un instrumento musical, entre los tres pares de Vladimir y Estragón. En una oportunidad anterior ya había trabajado en un idioma extranjero cuando dirigí la obra de Pirandello *Como tu me deseas* en el Teatro Stabile de Turin. Pero entonces sabía algo de italiano, mientras que mi serbo-croata (o “la lengua madre”, como la gente de Sarajevo la llama, ya que ahora resulta difícil pronunciar las palabras “serbo-croata”) cuando llegué se limitaba a “por favor”, “hola”, “gracias” y “ahora no”. Llevaba conmigo un diccionario Inglés/Serbo-Croata, ediciones rústicas de la obra en inglés y unas fotocopias aumentadas del texto en las que anotaba en lápiz la traducción “bosnia”, línea por línea, a medida que iba recibiendo. También copiaba el texto en inglés línea por línea en el guión en

bosnio. En unos diez días me las arreglé para aprender de memoria las palabras de la obra de Beckett en el idioma que hablaban mis actores.

La población de Sarajevo es tan mezclada, y hay tantos matrimonios cruzados, que sería difícil reunir un conjunto de gente de cualquier índole en el que los tres grupos “étnicos” no estuvieran representados —y yo nunca pregunté a cuál de ellos pertenecían. Fue por casualidad que eventualmente me enteré de que Velibor Topic (Estragón I) tenía una madre musulmana y un padre serbio, aunque su nombre no lo reflejara; mientras que Ines Fancovic (Pozzo) resultó ser croata, ya que Ines es un nombre croata y ella nació y creció en un pueblo costero denominado Split y legó a Sarajevo hace treinta años. Ambos padres de Milijana Zirojevic (Estragón II) son serbios, mientras que Irena Mulamuhic (Estragón III) debe tener por lo menos un padre musulmán. Nunca llegué a saber los orígenes étnicos de todos los actores. Ellos los sabían y los daban por descontados porque son colegas —habían actuado juntos en muchas obras— y amigos.

La propaganda de los agresores sostiene que esta guerra tiene su origen en odios milenarios; que es una guerra civil o una guerra de secesión, con Milosevic tratando de salvar la unión; que al aplastar a los bosnios —a quienes la propaganda serbia suele definirse como “los turcos”— los serbios están salvando a Europa del fundamentalismo musulmán. Quizás no debería sorprenderme que la gente me pregunte si he visto muchas mujeres usando velos en Sarajevo; no conviene subestimar hasta qué punto los estereotipos dominantes acerca de los musulmanes han delineado las reacciones “occidentales” con respecto a la agresión serbia en Bosnia.

En efecto, la proporción de religiosos practicantes en Sarajevo es aproximadamente la misma que existe entre los nativos de Londres, París, Berlín o Venecia. En la ciudad de pre-guerra, había tantas probabilidades de que un “musulmán” se casara con un serbio o un croata, como de que alguien de Nueva York se case con alguien de Massachusetts o California. El sesenta por ciento de los matrimonios de Sarajevo en el año anterior al ataque serbio se consumaba entre personas de diferentes ascendencias religiosas —un fuerte índice de secularismo. Los sarajevianos de origen musulmán provienen de familias que se convirtieron al Islam cuando Bosnia se transformó en una provincia del Imperio Otomano, y tienen una apariencia similar a la de sus vecinos, esposos y compatriotas eslavos del sur, ya que son, efectivamente, descendientes de los eslavos cristianos del sur.

La fe musulmana que existió a lo largo de este siglo es ya una versión diluida de la moderada fe Sunnita traída por los turcos, que no tiene nada que se pueda llamar fundamentalismo. Cuando pregunté a mis amigos qué miembros de sus familias eran religiosos practicantes, invariablemente me contestaban “mis abuelos”. Los menores de treinta y cinco años, generalmente decían “mis bisabuelos”. De los nueve actores de *Godot* la única con inclinaciones religiosas era Nada, que es discípula de un gurú hindú; a modo de regalo de despedida me dió un ejemplar de *Las enseñanzas de Shiva*.

Pozzo: “No se puede negar que todavía es de día.” (Todos miran al cielo.)

“Bueno.” (Dejan de mirar al cielo.)

3 Ensayábamos en la oscuridad. El escenario desnudo generalmente estaba iluminado por tres o cuatro velas, complementadas por las cuatro linternas que llevé conmigo. Cuando pedí más velas, me dijeron que no había; más tarde me enteré que las estaban ahorrando para después del estreno. En realidad, nunca supe quién distribuía las velas; simplemente estaban ubicadas en el suelo cuando yo llegaba al teatro cada mañana, luego de caminar a través de patios y pasadizos hasta la puerta del escenario, la única entrada utilizable, en la parte trasera del moderno edificio. La fachada, el vestíbulo, los vestidores y el bar del teatro habían sido destruidos por los bombardeos hacía más de un año, y los escombros aún no habían sido quitados. Los actores de Sarajevo, según me explicó Pasovic con cierto pesar, esperaban trabajar sólo cuatro horas por día. “Los viejos y malos años socialistas nos han dejado muchos malos hábitos”. Pero mi experiencia no fue tal; luego de un comienzo algo traqueteado —durante la

primera semana todos parecían preocupados por otras representaciones y ensayos o por obligaciones domésticas—, no podía haber pedido actores más ansiosos y celosos de su tarea. El principal obstáculo, además de la falta de iluminación a que obligaba el estado de sitio, era el cansancio de los maltratados actores, muchos de los cuales, antes de llegar al ensayo a las diez, habían pasado varias horas haciendo cola para conseguir agua, que luego cargaban en pesados recipientes de plástico a lo largo de ocho o diez pisos por escalera. Algunos debían caminar dos horas para llegar al teatro y, por supuesto, tenían que repetir el mismo peligroso camino al final del día.

El único actor que parecía conservar su vigor normal era la persona de mayor edad del elenco, Ines Fancovic, que tiene sesenta y ocho años. Una mujer todavía robusta, perdió más de 30 kilos desde el comienzo del sitio, y esto debe tener algo que ver con su notable energía. Los demás actores estaban visiblemente por

El 30 de julio a las dos de la tarde, Nada, que durante las dos primeras semanas de ensayo solía llegar tarde, llegó con la noticia de que a las once de la mañana Zlajko Sparavolo, un conocido actor maduro que se especializaba en papeles shakespearianos, había muerto junto con dos vecinos cuando una bomba cayó en la puerta de su casa. Los actores dejaron el escenario y se dirigieron silenciosamente a una habitación contigua. Los seguí y el primero en hablar me dijo que esa noticia era especialmente triste para todos porque, hasta ese momento, ningún actor había muerto. (Antes había oído hablar de dos actores que habían perdido una pierna cada uno a causa de los bombardeos; y conocí a Nermin Tulic, un actor que el año anterior había perdido las dos piernas a la altura de la cadera y que ahora era el director administrativo del Teatro de la Juventud.) Cuando les pregunté si se sentían en condiciones de continuar con los ensayos, todos menos uno, Izo, dijeron que sí. Pero después de trabajar durante una

también significaban que la puesta podía representar a **Esperando a Godot** en su totalidad, usando únicamente el texto del Acto I. Porque ésta debe ser la única pieza de la literatura dramática cuyo Acto I constituye en sí mismo una obra completa. El espacio y tiempo del Acto I son: “Una ruta. Un árbol. Atardecer.” (Para el Acto II: “Al día siguiente. La misma hora. El mismo lugar.”) Aunque el momento indicado es “atardecer”, ambos actos muestran un día completo, que comienza con el reencuentro de Vladimir y Estragón (aunque en todos los sentidos excepto en el sexual son una pareja, se separan todas las noches) y con Vladimir (el dominante, el razonador y buscador de información, que es el que mejor se defiende de la desesperación) inquiriendo dónde pasó la noche Estragón. Hablan acerca de esperar a Godot (quienquiera que sea), pugnando por que el tiempo pase. Llegan Pozzo y Lucky, se quedan un rato y representan sus “rutinas”, para las cuales Vladimir y Estragón son el público, y después se van. Luego hay

debajo de su peso y se cansaban fácilmente. Lucky debe permanecer inmóvil durante la mayor parte de su larga escena, pero sin deshacerse nunca de la pesada bolsa que carga. Atko, que lo interpreta (y ahora no pesa más de 45 kilos) me pidió que lo disculpara si ocasionalmente apoyaba la valija vacía en el piso durante los ensayos. Cada vez que yo hacía detener la acción por unos minutos para cambiar algún movimiento o una línea de texto, todos los actores, a excepción de Inés, inmediatamente se recostaban sobre el escenario.

Otro síntoma de fatiga: a la hora de memorizar su texto, los actores fueron más lentos que todos los otros con los que alguna vez trabajé. Diez días antes del estreno todavía necesitaban consultar los guiones, y su manejo de las palabras no fue perfecto hasta el día anterior al ensayo con vestuario. Esto no hubiera sido tan problemático de no ser por la oscuridad, que les dificultaba la lectura de los textos que tenían en las manos. Si un actor atravesaba el escenario recitando un texto, y en ese momento lo olvidaba, se veía obligado a hacer todo el recorrido hasta la vela más cercana y descifrar el guión. (Los guiones consistían en páginas sueltas, ya que los clips y los ganchitos son virtualmente imposibles de conseguir en Sarajevo. La obra fue tipeada una sola vez en la oficina de Pasovic, en una pequeña máquina de escribir mecánica cuya cinta parecía estar en uso desde el comienzo del sitio. A mí me dieron el original y a los actores las nueve copias hechas con papel carbónico, las últimas cinco de las cuales hubieran sido difíciles de leer aún con buena luz.)

No sólo no podían leer sus guiones; si no se paraban frente a frente, apenas podían verse el uno al otro. Sin la visión periférica normal que cualquiera tiene a la luz del día o cuando hay luz eléctrica, no podían hacer cosas tan simples como ponerse o sacarse los sombreros al mismo tiempo. Y ante mí aparecían, durante mucho tiempo y para mi desesperación, casi como siluetas. Al principio del Acto I, cuando Vladimir “sonríe repentinamente de oreja a oreja, mantiene la sonrisa, cesa tan repentinamente como comenzó”—en mi versión, tres Vladimires— no podía ver ni una sola de esas falsas sonrisas desde mi taburete ubicado a unos tres metros de distancia. Gradualmente, mi visión nocturna fue mejorando.

Por supuesto, no era solamente el cansancio lo que hacía que los actores fueran más lentos para aprender su texto y sus movimientos, o que muchas veces estuvieran poco atentos y olvidadizos. También era la distracción y el miedo. Cada vez que escuchábamos el ruido de una bomba explotando, no sentíamos sólo alivio porque el teatro no había sido tocado. Los actores seguramente se preguntaban donde *había* caído. Sólo el miembro más joven del elenco, Velibor, y el más viejo, Inés, vivían solos. Los otros dejaban esposas, maridos, padres e hijos en casa cuando iban para el teatro cada día, y varios vivían muy cerca de las líneas de fuego, cerca de Grbavica, una parte de la ciudad tomada por los serbios el año anterior, o en Alipasino Polje, que está cerca del aeropuerto controlado por los serbios.

hora, algunos de los actores se dieron cuenta de que no podían continuar. Ese fue el único día en que los ensayos terminaron más temprano.

El set que yo había diseñado—tan mínimamente amueblado, pensé, como el propio Beckett hubiera deseado— tenía dos niveles. Pozzo y Lucky entraban, actuaban y salían desde una plataforma tambaleante de dos metros y medio de profundidad y uno de alto, que recorría todo el largo superior del escenario, con el árbol ubicado a la izquierda; el frente de la plataforma estaba cubierto con pliegos de poliuretano translúcido que las Fuerzas Armadas de las Naciones Unidas llevaron el invierno anterior para sellar las ventanas rotas de Sarajevo. Las tres parejas estaban casi siempre sobre la base del escenario, aunque a veces uno o más Vladimires y Estragones subían a la plataforma más elevada. Tomó varias semanas de ensayo lograr tres identidades diferenciadas para ellos. Los Vladimir y Estragón centrales (Izo y Velibor) formaban el clásico par de compañeros. Luego de unos cuantos falsos comienzos, las dos mujeres (Nada y Miljana) se convirtieron en otra clase de personas en las que el afecto y la dependencia se mezclaban con la exasperación y el resentimiento: una madre de poco más de cuarenta años y una hija crecida. Y Sejo e Irena, que además formaban la pareja de más edad, encarnaban a un matrimonio irritable y peleador, modelado a partir de gente sin hogar que había visto en el centro de Manhattan. Pero cuando Lucky y Pozzo estaban en el escenario, todos los Vladimires y Estragones podían juntarse, configurando algo similar a un coro griego y a un público para el espectáculo montado por el amo y el esclavo.

Tras triplicar las partes de Vladimir y Estragón y expandir la obra con silencios y otras modificaciones relacionadas con el escenario, quedó bastante más larga de lo que suele ser. Pronto noté que el Acto I duraría por lo menos noventa minutos. El Acto II sería más corto, porque mi idea era usar sólo a Izo y Velibor como Vladimir y Estragón. Pero aún con un Acto II recortado y acelerado, la obra duraría dos horas y media. Y yo no podía pedirle a la gente que viera la obra desde la platea del Teatro de la Juventud, cuyos nueve pequeños candelarios se harían añicos si el edificio fuera tocado directamente por una bomba, o incluso si una casa vecina resultara afectada. Por otra parte, no había forma de que quinientas personas pudieran ver lo que se desencadenaba en un profundo escenario iluminado por unas pocas velas. Sólo unas cien personas podían sentarse cerca de los actores, frente al escenario, en seis filas de asientos hechos con tabloncillos de madera. Tendrían calor, ya que era pleno verano y estarían todos apiñados; sabía que mucha más gente de la que se podía sentar haría cola fuera de la puerta del escenario (la entrada era gratuita). ¿Cómo podía pedirle al público, que carecería de vestíbulo, baño y agua, que se sentara incómodamente y sin moverse durante dos horas y media?

Llegué a la conclusión de que no podría sacar el mayor provecho de **Esperando a Godot**. Pero las decisiones que había tomado y que hacían al Acto I tan largo,

un tiempo de deflación y alivio: nuevamente esperan. Entonces aparece el mensajero para decirles que una vez más han esperado en vano.

Por supuesto, hay una diferencia entre el Acto I y la repetición del Acto I que es el Acto II. No sólo ha pasado un día más. Todo es peor. Lucky ya no puede hablar, Pozzo ahora es patético y ciego, Vladimir ha caído en la desesperación. Tal vez sentí que la desesperación del Acto I era suficiente para el público de Sarajevo, y quise evitarle una segunda vez en que Godot no llegara. Quizás haya querido proponer, subliminalmente, que el Acto II podía llegar a ser diferente. Precisamente, como **Esperando a Godot** es tan apta para ilustrar los sentimientos actuales de los sarajevianos—despojo, hambre, abatimiento, espera de que un poder arbitrario y ajeno los salve o los ponga bajo su protección— parecía adecuado, también, hacer una puesta de **Esperando a Godot**, Acto I.

“Alas, alas...” / “Ovai, ovai...”

—del monólogo de Lucky.

4 La gente de Sarajevo vive vidas angustiosas; éste era un **Godot** angustioso. Ines era ostentadamente teatral como Pozzo, y Atko era el Lucky más desgarrador que jamás he visto. Atko, que tenía entrenamiento de ballet y era profesor de movimiento en la Academia, rápidamente logró excelentes posturas y gestos de decrepitud, y respondió con gran inventiva a mis sugerencias para la danza de la libertad de Lucky. Tomó más tiempo resolver el monólogo de Lucky—que en todas las otras puestas de **Godot** que había visto (incluyendo la que dirigió el propio Beckett en 1975 en el Teatro Schiller de Berlín) se desencadenaba, para mi gusto, demasiado rápidamente, como un sin sentido. Dividí este discurso en cinco partes y lo discutimos línea por línea, como un argumento, como una serie de imágenes y sonidos, como un lamento, como un llanto. Quería que Atko expresara el aria de Beckett acerca de la apatía y la indiferencia divina, acerca de un mundo descorazonado y petrificado, como si tuviera perfecto sentido. Que lo tiene, especialmente en Sarajevo. Siempre me pareció que **Esperando a Godot** es una obra sumamente realista, aunque generalmente es acusada en un estilo que podría denominarse minimalista o de vodevil. El **Godot** que los actores de Sarajevo, por inclinación, temperamento, experiencia teatral previa y circunstancias presentes (atroces), eran más capaces de representar, y el que yo elegí como directora, estaba lleno de angustia, de inmensa tristeza y, hacia el final, de violencia. Que el mensajero fuera un adulto de gran porte implicaba que al anunciar las malas noticias Vladimir y Estragón podrían expresar no sólo desilusión sino también ira, maltratándolo como nunca habrían podido hacerlo si el rol hubiera estado representado por un niño. (Y hay seis, no dos de ellos, mientras que él es sólo uno). Una vez que él se escapa, ellos se suman en un largo y terrible silencio. Es un momento chejo-



viano de pathos absoluto, como el final de *El jardín de los cerezos*, cuando el anciano mayordomo Firs se despierta y descubre que lo han dejado solo en la casa abandonada.

Durante la producción de *Godot* y a lo largo de esta segunda estadía en Sarajevo, sentí como si estuviera atravesando la repetición de un ciclo familiar. Algunos de los bombardeos más severos sobre el centro de la ciudad desde el comienzo del sitio acontecieron durante los diez primeros días después de mi llegada. En un sólo día Sarajevo fue atacada con casi 4.000 proyectiles. Nuevamente crecieron las esperanzas de una intervención norteamericana, pero Clinton fue burlado (si este término no resulta demasiado fuerte para describir un resolución tan débil) por el comando pro-serbio de UNPROFOR, que sostenía que dicha intervención pondría en peligro a las tropas de la ONU. La desesperación y el descrédito entre los sarajevianos creció firmemente. Se llamó a un engañoso cese de fuego, que significó sólo un poco de bombardeos y disparos, pero como más gente se aventuraba a salir a la calle, prácticamente la misma cantidad de gente moría y quedaba lisiada cada día.

El elenco y yo tratábamos de evitar chistes acerca de "esperando a Clinton" pero eso se parecía bastante a lo

que hacíamos a finales de julio, cuando los serbios tomaron, o *parecieron* tomar, Mt. Igman, junto al aeropuerto. La captura de Mt. Igman les permitiría disparar horizontalmente hacia el centro de la ciudad, y nuevamente proliferaron las esperanzas de que habría una ofensiva aérea norteamericana contra las posiciones serbias, o que al menos se levantaría el embargo de armas. Si bien la gente temía tener esperanzas, por miedo a desilusionarse, al mismo tiempo nadie podía creer que Clinton volviera a hablar de intervención y nuevamente no hiciera nada. Yo misma sucumbí una vez más a la esperanza cuando un periodista amigo me mostró en fax una confusa transmisión vía satélite del soberbio discurso del Senador Biden en favor de la intervención, consistente en doce hojas a espacio simple despachadas en el Senado el 29 de julio. El Holliday Inn, único hotel que funciona en Sarajevo, ubicado en el sector oeste de la ciudad central, a cuatro cuadras de las posiciones serbias más cercanas, estaba plagado de periodistas esperando el otoño de Sarajevo o la intervención; un empleado del hotel dijo que el lugar no había estado tan colmado desde las Olimpiadas de Invierno de 1984.

A veces pensaba que no estábamos esperando a Godot, o a Clinton. Estábamos esperando a nuestros accesorios

de utilería. Parecía no haber forma de encontrar la valija y la canasta de picnic de Lucky; la boquilla (para sustituir la pipa) y el látigo de Pozzo. En cuanto a la zanahoria que Estragón mastica lenta y embelesadamente, hasta dos días antes del estreno teníamos que ensayar con tres de los panes secos que yo escabullía cada mañana del comedor del Holliday Inn (esos panes eran el desayuno que se ofrecía) para alimentar a los actores, asistentes y utileros. No pudimos encontrar una soga para Pozzo hasta después de una semana de empezar a trabajar sobre el escenario, e Inés se irritó comprensiblemente cuando, luego de tres semanas de ensayo, todavía no disponía de las medidas de la soga, ni de un látigo adecuado, ni de una boquilla y un atomizador. Los sombreros y las botas de los Estragónes se materializaron sólo en los últimos días de ensayo. Y los trajes —cuyo diseño yo había sugerido y cuyos bocetos había aprobado la primera semana— no aparecieron hasta el día anterior al estreno.



Algunas de estas falencias se debían a la escasez de virtualmente todo en Sarajevo. Otras, debo concluir que provenían del típico "mañanismo latino" (o balcánico). ("Definitivamente tendrás la boquilla mañana", me decían cada mañana durante tres semanas.) Pero algunas de las carencias eran consecuencia de la rivalidad entre los teatros. Seguramente habría elementos de utilería en el Teatro Nacional, que estaba cerrado. ¿Por qué no estaban a nuestra disposición? Poco antes del estreno descubrí que no era un huésped del "mundo teatral" de Sarajevo, sino que había varias tribus teatrales en Sarajevo y que, siendo aliada de la de Haris Pasovic, no podía contar con el favor de las otras. (Lo mismo sucedía en el otro sentido. En cierta ocasión, cuando otro productor —que en mi visita anterior se había hecho mi amigo— me ofreció preciosa ayuda, Pasovic —que en otras circunstancias era razonable y solícito— me dijo: "No quiero que aceptes nada de esa persona.")

Por supuesto que éste hubiera sido un comportamiento normal en cualquier otro lado. ¿Por qué no en la Sarajevo sitiada? El teatro de la Sarajevo previa a la guerra debió haber tenido los mismos feudos, mezquindades y celos que en cualquier otra ciudad europea. Creo que mis asistentes, así como Ognjenka Finci —la diseñadora del set y los trajes— y Pasovic mismo estaban ansiosos por protegerme haciéndome saber que no todos en Sarajevo eran confiables. Cuando comencé a notar que algunas de nuestras dificultades reflejaban cierto grado de hostilidad o incluso sabotaje, uno de mis asistentes me dijo con tristeza: "Ahora que nos conocés, no querrás volver nunca más."

Sarajevo es una ciudad que no sólo representa un ideal de pluralismo; muchos de sus habitantes la veían como un lugar ideal: si bien no era importante (porque no es lo suficientemente grande ni rica), esta ciudad era el mejor lugar para estar, aunque si se tenían ambiciones era necesario dejarla para hacer una verdadera carrera, como la gente de San Francisco eventualmente va a Los Angeles o a Nueva York. "No podés imaginarte cómo solía ser este lugar", me dijo Pasovic. "Era el paraíso." Esta idealización provoca un desencanto muy agudo, a tal punto que ahora casi toda la gente de Sarajevo que conozco no puede dejar de lamentarse por el deterioro moral de la ciudad: la creciente cantidad de robos y asaltos, el gangsterismo, los depredadores comerciantes del mercado negro y el bandolerismo de algunas unidades armadas, la falta de solidaridad civil. Uno pensaría que ellos podrían perdonarse a sí mismos, y a su ciudad. Durante diecisiete meses ha sido una galería de tiro. Virtualmente no hay gobierno municipal, de manera que los escombros de los bombardeos no se recogen, la escuela para los más chicos está desorganizada, etc. Una ciudad en estado de sitio se transforma, tarde o temprano, en una ciudad de gente deshonestas. Pero la mayoría de los sarajevianos son despiadados en su condena de las condiciones actuales y de muchos "elementos" de la ciudad, como los llaman con dolorosa vaguedad. "Cualquier cosa buena que pasa acá es un

milagro”, me dijo uno de mis amigos. Y otro: “Esta es una ciudad de gente mala.” Cuando un fotógrafo de la prensa inglesa me hizo el invaluable regalo de nueve velas, me las robaron inmediatamente. Un día el almuerzo de Mirza —un trozo de pan casero y una pera— fue sacado de su bolso mientras él estaba en el escenario. No pudo haber sido ninguno de los actores. Pero pudo haber sido cualquier otro, como por ejemplo uno de los utileros o uno de los alumnos de la Academia de Teatro que constantemente entraban y salían durante los ensayos. Descubrir este robo fue muy deprimente para los actores.

Aunque mucha gente quiere irse y sin duda se irá apenas pueda, una cantidad sorprendente asegura que su vida no es intolerable. “Podemos vivir así para siempre”, dijo un amigo de mi visita de abril, Hrvoje Batinic, un periodista local. “Puedo vivir así cien años”, me dijo una tarde una nueva amiga, Zehra Kreho —la dramaturga del Teatro Nacional. Los dos tienen entre 35 y 40 años.



A veces yo sentía lo mismo. Por supuesto que era diferente para mí. “Hace dieciséis meses que no me baño”, me dijo una matrona de mediana edad. “¿Sabe cómo se siente eso?” Y por supuesto que no lo sé; yo sólo sé cómo se siente no bañarse durante un mes. Yo estaba alborozada, llena de energía por el trabajo que estaba realizando, por el valor y el entusiasmo de la gente con que trabajaba —pero, al mismo tiempo, nunca voy a olvidar lo duro que fue para cada uno de ellos, y lo desesperanzado que promete ser el futuro de la ciudad. Lo que hacía que las privaciones y el peligro fueran relativamente fáciles de soportar para mí, dejando de lado el hecho de que puedo irme y ellos no pueden, era que yo estaba totalmente concentrada en ellos y en la obra de Beckett.

5 Hasta una semana antes del estreno, yo pensaba que la obra no sería muy buena. Temía que la coreografía y el diseño que había construido para el escenario de dos niveles y los nueve actores en cinco papeles eran demasiado complicados de lograr en tan poco tiempo; o, simplemente, que yo no había sido tan exigente como hubiera debido ser. Dos de mis asistentes, al igual que Pasovic, me dijeron que yo había sido demasiado amigable, demasiado “maternal”, y que debería dejar escapar algún que otro berrinche y, en particular, amenazar con el reemplazo a aquellos actores que aún no habían aprendido su texto. Pero yo seguí adelante, esperando que los resultados no fueran tan malos; hasta que en un momento determinado, la última semana, hicieron un giro, todos juntos, y en el ensayo con vestuario me pareció que, después de todo, la puesta era conmovedora, que mantenía continuamente el interés, que estaba bien hecha y que era un esfuerzo que hacía honor a la obra de Beckett. También me sorprendió el grado de atención que **Godot** estaba recibiendo por parte de la prensa internacional. Yo le había dicho a muy poca gente que iba a Sarajevo a dirigir **Esperando a Godot**, pensando a lo mejor en escribir algo después. Olvidé que iba a estar viviendo en un nido de periodistas. El día siguiente a mi llegada había una docena de solicitudes de entrevistas en la recepción del Holiday Inn; y lo mismo sucedió el día siguiente, y el siguiente. Dije que no había nada que decir, que todavía estaba tomando audiciones; y después de eso, dije que sólo habíamos empezado a trabajar en el escenario, que apenas había luz y no había nada para ver.

Pero cuando luego de una semana mencioné a Pasovic el acoso periodístico, y mi deseo de mantener a los actores lejos de tales distracciones, me enteré de que había organizado una conferencia de prensa para mí y que quería que admitiera periodistas a los ensayos, que diera entrevistas y obtuviera la mayor cantidad posible de publicidad no sólo para la obra sino para una empresa de la que todavía no había comprendido del todo que formaba parte: el Festival Internacional de

Teatro y Cine de Sarajevo, dirigido por Haris Pasovic, cuya segunda producción —luego de *Alcestis*— era mi **Godot**. Cuando pedí disculpas a los actores por las interrupciones que vendrían, noté que ellos también deseaban que los periodistas estuvieran allí. Todos los amigos a quienes consulté en la ciudad me dijeron que la promoción de la puesta sería “buena para Sarajevo”. El periodismo televisivo, impreso y radial constituye una parte importante de esta guerra. Cuando en abril escuché al intelectual André Glucksmann, en su escapada de veinticuatro horas a Sarajevo, explicar a la gente que había asistido a su conferencia de prensa que “la guerra es ahora un evento mediático” y “las guerras se ganan o se pierden en la TV”, pensé para mis adentros: ¿cómo se le dice esto a todas aquellas personas que perdieron sus brazos y sus piernas? Pero hay un sentido en el que la indecente afirmación de Glucksmann daba en el clavo. No se trata de que la guerra haya cambiado completamente su naturaleza, ni de que

ahora sea sólo o principalmente un evento mediático, sino que la cobertura de los medios es el principal objeto de atención, y que el sólo hecho de que la prensa le preste atención a algo acaba transformándolo en lo más importante.

Durante mi estadía en Sarajevo, por ejemplo, mi mejor amigo entre los periodistas del Holiday Inn, el admirable Alan Little de la BBC, visitó uno de los hospitales de la ciudad y mostró una niña de cinco años semiinconsciente con serias heridas en la cabeza, cuya madre había muerto a consecuencia de la misma bomba fatal. El doctor dijo que la niña moriría en pocos días si no se la llevaba en avión a un hospital donde se le pudiera hacer una tomografía y un sofisticado tratamiento cerebral. Conmovido por la urgencia del caso, Alan comenzó a hablar de ella en sus notas. Durante cuatro días no pasó nada. Después otros periodistas recogieron la historia, y el caso de “la pequeña Irma” copó las primeras planas día tras día en los periódicos británicos, transformándose virtualmente en la única nota sobre Bosnia que aparecía en los noticieros de TV. John Major, ansioso por aparentar hacer cosas, mandó un avión para llevar la chica a Londres.

Entonces vino el contragolpe. Alan, sin saber al principio que la historia se había hecho tan grande y contento después porque la presión ayudaría a salvar a la chica, fue atacado en el ambiente mediático por explotar el sufrimiento de una niña. Era moralmente obsceno, dijeron los críticos, concentrarse en un solo chico cuando miles de niños y adultos, incluyendo muchos amputados y parapléjicos languidecían en los hospitales de Sarajevo, faltos de la atención adecuada y subabastecidos, impedidos de salir por obra de la ONU (pero ésta es otra historia). El hecho de que *fue* una buena acción, que salvar la vida de una niña es mejor que no hacer nada, debería ser algo obvio, y de hecho otros chicos fueron movilizados como resultado. Pero una historia que requería ser contada acerca de los desastrosos hospitales de Sarajevo degeneró en una controversia acerca de lo que hizo o dejó de hacer la prensa.

Este es el primero de los tres genocidios europeos de nuestro siglo que fue registrado por la prensa mundial y documentado día tras día por la TV. No había reporteros en 1915 enviando noticias diarias a la prensa mundial desde Armenia, y ninguna cámara extranjera hizo lo suyo desde Dachau y Auschwitz. Hasta el genocidio bosnio se podía haber pensado —ésta era en realidad la convicción de muchos de los mejores periodistas que había allí, como Roy Guttman de *Newsday* y John Burns de *The New York Times*— que si la historia se sacaba a la luz, el mundo haría algo. La cobertura del genocidio bosnio terminó con esa ilusión.

Los informes de los diarios y la radio, y sobre todo, la cobertura televisiva, mostraron la guerra de Bosnia con profusión de detalles, pero a falta de una voluntad de intervención por parte de aquellas pocas personas del mundo que toman las decisiones políticas y militares, la guerra se transformó en un nuevo desastre

lejano; las personas que sufrían y morían allí se convirtieron en “víctimas” del desastre. El sufrimiento está visiblemente presente y puede ser visto en planos-detalle; y no cabe duda de que mucha gente se compadece de las víctimas. Lo que no puede ser registrado es una ausencia —la total ausencia de una voluntad política de terminar con el sufrimiento: más exactamente, la decisión de no intervenir en Bosnia, principalmente responsabilidad de Europa, que tuvo sus orígenes en la tradicional inclinación pro-serbia del Quai d’Orsay y del Foreign Office. Esta toma de posición está siendo implementada por la ocupación de Sarajevo por parte de la ONU, una operación ampliamente francesa.

No creo en el clásico argumento de los detractores de la televisión, que sostiene que contemplar hechos terribles en la pequeña pantalla los distancia al mismo tiempo que los hace reales. La constante cobertura de la guerra y la falta de acciones destinadas a detenerla es lo que nos transforma en meros espectadores. No es la televisión sino nuestros políticos los que hicieron que la historia pareciera una eterna repetición de lo mismo. Nos cansamos de ver siempre el mismo show. Si parece irreal es por ser tan aterrador y aparentemente tan inevitable a la vez.

Incluso la gente de Sarajevo a veces dice que le parece irreal. Están en un estado de shock que no disminuye, que toma la forma de una incredulidad retórica (“¿Cómo pudo pasar esto?”, “Todavía no puedo creer que esté pasando esto.”) Están verdaderamente sorprendidos por las atrocidades serbias y por la desolación y desacostumbramiento de las vidas que ahora se ven obligados a llevar. “Estamos viviendo en la Edad Media”, me dijo alguien. “Esto es ciencia ficción”, dijo otro amigo.

La gente me pregunta si alguna vez Sarajevo me pareció irreal mientras estuve allí. La verdad es que, desde que comencé a ir a Sarajevo —este invierno pienso volver para dirigir **El jardín de los cerezos** con Nada como Madame Ranevsky y Velibor como Lopakhin— me parece el lugar más real del mundo.

Esperando a Godot se estrenó, con doce velas sobre el escenario, el 17 de agosto. Hubo dos funciones ese día, una a las 14:00 y la otra a las 16:00 horas. En Sarajevo sólo hay matinées; difícilmente alguien sale después de que oscurece. Mucha gente quedó afuera. Durante las primeras funciones estuve tensa y ansiosa. Pero llegó un momento, creo que fue durante la tercera función, en que empecé a relajarme. Por primera vez veía la obra como una espectadora. Era hora de dejar de preocuparme por si Inés dejaría la soga o si Atko se inclinaba mientras ella devoraba su pollo de papel maché; por si Sejo, el tercer Vladimir, se olvidaría de moverse de un pie a otro justo antes de salir corriendo repentinamente. Ahora la obra pertenecía a los actores, y yo sabía que estaba en buenas manos. Y creo que fue al final de esa función —el miércoles 18 de agosto a las 14:00— durante el largo y trágico silencio de los Vladimires y Estragones que sigue al anuncio del mensajero acerca de que el Sr. Godot no vendría hoy, pero que seguro vendría mañana, cuando mis ojos empezaron a llenarse de lágrimas. Velibor también estaba llorando. Nadie hacía ningún ruido en el público. Los únicos sonidos eran los que provenían de afuera del teatro: un camión de la ONU bajando por la calle y el chasquido de los disparos.



7 de septiembre de 1993

www.ahira.com.ar

Traducción de Paula Sibilia

♦ Susan Sontag es ensayista. Entre sus obras se cuentan **Contra la interpretación, La Enfermedad y sus metáforas y Bajo el signo de Saturno.**

Este artículo fue publicado en el *New York Review of Books*, octubre de 1993.

♦ Las fotografías que ilustran este artículo son de Walter Carone y Bruce Gilden.

"ESCRITOS DE JUVENTUD" O EL PRIMER BORGES



Nastassia Kinski, 1983.

Archivo Histórico de

CRÍTICOS, ESCRITORES Y LECTORES HAN TRANSFORMADO AL BORGISMO EN UNA FORMIDABLE IDEOLOGÍA NACIONAL. CARLOS CORREAS, EN CAMBIO, SOSTIENE QUE NO ES UN "TEMA" LO QUE SINGULARIZA A UN ESCRITOR SINO EL CORAJE, EL RIESGO Y LA INDIVIDUALIDAD DE EXPRESIÓN. AQUÍ EXAMINA Y REFUTA LA INVENCION MÍTICA DE UN JOVEN BORGES.

Carlos Correas

 Sólo cuando el escritor es viejo o póstumo o retirado de la literatura aparecen sus "escritos de juventud" como tales. En su juventud, como en cualquier otro momento, él escribía "en plena madurez". Son los críticos y los reseñadores quienes, si se ocupan, le construyen luego a nuestro hombre el tiempo de la Cosa, de las piedras y de los gases, esto es, el tiempo del reloj y del almanaque.

Otro fraude o ignorancia es la perezosa ocurrencia de que en los "libros de juventud" ya están los mismos temas que los años futuros de escritura irán "decantando y puliendo", como inscribió señora la japonesa Kodama (cuyo desgano tesón en convertir a Borges en un sabio oriental y orientalista no ha sido hasta ahora, según mi conocimiento, públicamente refrenado, ni tampoco importa). ¡Como si la simple continuidad fuera un mérito y los temas le cayeran al escritor como destinos y en la boca abierta! Claro que tampoco la sola discontinuidad enaltece y otro ha de ser el ánimo primordial en la diferencia con el que el escritor arranque de la nada y de la noche sus temas; acierto en decir que ese ánimo es la pasión, la pasión por una mujer, por la verdad que deviene, por la malicia jamás gratuita, por la creación de vidas y muertes, y también la pasión por el lucro y por la vanidad da lugar a libros, aunque, en este último caso, tontos. Pero no nos peleemos (¿para qué?) con esos dicharachos de "inspiraciones precursoras", "borradores de la gran obra madura", "núcleos germinales", que son literatura de relleno y jerga de gacetilleros.

Se me objetará que nosotros, los contemporáneos, no podemos leer los "libros de juventud" de Borges sino desde la actual "definitiva consagración internacional" (ya que no provisoria) del nombrado. Respondo que una "consagración" huele, siempre mal, a religión, que es una neurosis colectiva, y que divisiones como la de "consagrados" y "ascendentes" (y lo demás no existe) es otra perversa gacetilla. Aquí yo aspiro a la verdad y quiero moverme en el elemento de la verdad. Los "escritos de juventud" de Borges: **Inquisiciones** (1925), **El tamaño de mi esperanza** (1926) y **El idioma de los argentinos** (1928; y detenemos acá la juventud, pues yo he leído estos libros hace poco, en fotocopias, y no me ocuparé en absoluto de las razones del "destierro" o "proscripción" que Borges habría hecho de esos escritos, pues dispongo para ello sólo de materiales de segunda y tercera mano de los que desconfío) son, según lo que he comprendido de ellos, excelentemente amenos, por lo que infiero que todo lo que no he comprendido también debe ser de igual excelente amenidad. Diversa de esta amenidad es un rasgo que siempre me ha interesado, y válidamente, de Borges: su patética ineficacia sobre el público; remito esta cuestión a los investigadores del poder de la literatura y de las relaciones entre escritores y lectores argentinos. Doy un solo ejemplo, pues lo creo asaz idóneo: en 1939 Borges declara que disuadir a Catita es una forma de la felicidad que nuestros directores cinematográficos aún no han acometido. En efecto, Catita no ha sido disuadida, sino, por contrapartida, estimulada. En 1941 Borges declara que los institutos dialectológicos poseen fonógrafos y que mañana transcribirán la voz de Catita y que en esos detritus se apoyan. En efecto, nuestras universidades y academias ya han registrado la voz de Catita y ya han asomado monografías y biografías y apologías sobre ella.

Una amenidad de **Inquisiciones** (además de la oquedad del título, pues poquísimo o ninguna cosa se inquiere allí, ¡pero los libros deben tener un título!) es la vigencia de su vejez respecto de lo visible; es un libro, digamos, de la época de los gasómetros, que ya no se ven en Buenos Aires. Igualmente la actual invisibilidad de Cansinos-Assens y de Ramón (Gómez de la

Serna), cuyas insufribles "greguerías" yo leía en mi adolescencia (no me explico ahora por qué) en un diario matutino. Sólo les da vida el entonces fervor de Borges. La jerarquización por la que no hay otro Ramón que Gómez de la Serna murió pronto. De mayor perduración gozó la amenidad de la criolledad o el ser criollo. Característica del asunto es que Borges escriba a veces criolledad y otras criolledá, así como verdá, voluntá, etc. Los críticos o los bibliografistas se han entretenido o han simulado sorpresa con estos grafismos sin la d final y acentuados. Tal lance se multiplica en **El tamaño de mi esperanza** y ya se disipa en **El idioma de los argentinos**. Pero también en **El tamaño** Borges escribe (o resultó impreso) "amistad", "divinidad", "felicidad". O bien la criolledad misma es intermitente o bien Borges se olvida o se desentiende por turnos de ser criollo y de escribir en criollo (maneras de existir que en Borges llegarían a la identidad) o bien el deber de ser criollo (como el deber kantiano) es sádico y excesivo para la endeble rigurosidad del hombre. Incluso en **Inquisiciones** leemos en el Índice: *La criolledá en Ipuche* mientras que en el *corpus* el artículo se titula *La criolledad en Ipuche*: ¡Índice criollo contra corpus hispano! He aquí la agonía íntima por la expresión. Es probable que en el futuro este tema ocupe una mayor porción de mis reflexiones que la que expongo aquí. Sólo añadiré que he entendido que para Borges la criolledad (y la "noble tristeza de ser criollo") es una estirpe y que no es necesariamente argentina: aparte de ciertas bellas niñas con énfasis de criollas, criollos son Rosas, Roca, Irigoyen, pero lo son asimismo Quevedo, Joyce y Edward Fitzgerald: una prueba, en este último nombre, consiste en que la traducción del padre, positivamente criollo, de Borges, de la traducción de Fitzgerald de las **Rubaiyat** de Omar Khayyám encuentra uno de sus motivos en la coincidencia de la "incredulidad antigua" del inglés con la "serena inesperanza" del argentino. Pero, por lo tanto, criollos han de ser igualmente Carlos Gardel y Juan Domingo Perón y yo, este desgastado Correas que esto va escribiendo. El primero al menos lo confirmó en una carta de 1934 desde New York, cuando y donde don Carlos (un hombre que es la felicidad) proclamó: "Acá el único que hace patria soy yo". Y si, como reparó Borges en 1925, "Irigoyen, pese a las mojigangas oficiales, nos está siempre gobernando", en 1994, Perón, pese a las hijaputeces oficiales, nos sigue gobernando. Resulta así que la pasión por la criolledad, ilusión de idiosincrasia y de aseidad, debía también corromperse y caducar, y por buenas razones.

El tema afín a la criolledad, Buenos Aires como patria, mantiene en cambio su efectividad, tal como lo verifico en sí mismo. Una tarde de milnovecientoscincuenta y tantos, en lo alto de la calle Balbastro, junto al paredón del cementerio, yo contemplé la Quema o el bañado de Flores: una pastizal bravo hasta el horizonte, humaredas dispersadas, sombras humanas en trajín a ras del suelo, chicos chapaleando, jinetes contra el cielo de bruma celeste y rojizo: un sentimiento general de campo de batalla, de mundo de devastación basurera y de esa pesadilla que es temple; el corazón se me apretó de emoción. Hoy hay allí vías, cables y un vehículo entre tranvía y un trencito y algo más que no recuerdo y que si vuelvo a ver tampoco, espero, recordaré. (También Borges, en 1926, encontraba por el cinco mil de Cabildo las primeras chacritas y el inicio de la desmesurada diosa pampa; hoy el lugar ratifica solamente insipidez y decoro). Otra tarde descampada, pero ya de milnovecientossetenta y tantos, yo merodeé por las afueras de Laferrere, bordeando un arroyo bien arrabalero que se iba al río Matanza; en la puerta de una casa que era un ranchito vi a una chica, a la vez una

muchacha maleva y una pebeta linda como una flor; ya abundaba la maleza y no me atreví a llegar hasta el Matanza; esa tarde había en mí una ruda desesperación y volví enternecido como si hubiese oído el canto de don Carlos. (No ignoro la diferencia entre vivir en Laferrere y vivir en Palermo y visitar Laferrere; digo que estas visitas, y análogas, significan un consuelo ocasional, y no hemos de desdeñar los momentos en que el consuelo se vuelve forzoso y confortante; aquí el consuelo de vagabundear por las afueras de franca pobreza y miseria es una suerte de resarcimiento de la estupidez y canallería de los barrios residenciales o señoriales y de sus correspondientes habitantes; entiendo que así lo habrá entendido el muchacho Borges. Por lo demás, yo ya no visito Laferrere ni afines; he cambiado de consuelos; apuesto a que otros lo hacen y lo harán por mí: son andanzas buenas y realmente didácticas).

Emprendamos —si el lector me ha acompañado hasta aquí— la revisión de los escritos que Borges llama "metafísicos" o, mas generalmente, filosóficos. ¡Tremenda tarea la de ensañarse con las muchachadas especulaciones de Borges! se precaverá el lector. Pero no haré crítica, ni inmanente ni trascendente, de esos escritos. Los críticos argentinos han pululado y pululan; lo que no encontramos es una indagación del sentido de la crítica. Tampoco la haré yo ahora, pues me es muy dudoso que esos tres libros de Borges puedan ser calificados como "de crítica". Las especulaciones son más bien para literalizar y avanzar en la escritura; son a manera de informaciones confidenciales que van de amigo a amigo y quedan sepultadas en el que las escucha. Así nos informamos, pero justo son informes irrepetibles o aproximadamente incommunicables, que Hegel es conceptista y que Unamuno poseía un espíritu de configuración hegeliana; que la intelección de una frase es un proceso psicológico, ya que no lógico, como es en verdad; que la estética de Croce es ejemplar, cuando mucho más debe serlo, por riqueza de verdad, la de Kant; que la palabra "Yo" es una "absoluta nadería" y que para defenderla de nada nos valdrá el "famoso baluarte" del *cogito ergo sum*: para esta chirigota el mozo Borges se autoriza en un curso de metafísica compuesto por don José Campillo y Rodríguez que a su vez remite al médico medinés Gómez Pereira, de 1554, quien en una anónima *Vie de Monsieur Descartes* de 1691 es citado como dueño de la idea del *cogito ergo sum* expuesta en su libro **Antoniana Margarita** y de donde la habría plagiado Descartes. ¿Qué decir de este vano intrínquis supuestamente jurídico? Nos sobreviene la perplejidad, de la que Borges luego hará hábito, de que entonces Borges tome en serio a esos señorones españoles ya tan plagiados en general por extranjeros, y acá por el foráneo Descartes, estos extranjeros que se llevan los honores, famas e inmortalidades de mamá ibérica. Pero debemos aguardar al segundo o tercer, etc., Borges, y no lamentemos que también acá, donde esperaríamos, y mereceríamos, un Borges chacotero, tengamos que habérsola con un Borges grave e imperioso en bibliografía y españoladas ciertamente indignas. Pero es muy cierto, también, que tales bartoleadas sobre el *cogito ergo sum* desaparecen en la obra posterior. Y aún corresponde rememorar que estos escritos metafísicos fueron, según Borges, "pensados a la vera de claras discusiones con Macedonio Fernández", esto es, Macedonio Fernández, hombre que ha dejado dos o tres chistes a la literatura argentina, los cuales valen manifiestamente más que bibliotecas enteras de otros autores argentinos, pero cuyos deambulares filosóficos nada tienen que ver ni con los verdaderos problemas de su tiempo ni con los del nuestro.

“¿Cómo escribir después de Borges?”. Esta desastrosa pregunta ha sido propuesta y aún se propone, me refieren, en congresos de literatos jóvenes y de literatos juiciosos (a los que no asisto, parcialmente porque no me invitan y parcialmente por horror) y en reuniones de becarios en excursión por Alemania o Suiza o la Universidad de Winnipeg (a las que tampoco asisto, esta vez igualmente en parte porque no me requieren y en parte por ninguna necesidad y por intolerancia). Mi lector con alguna imaginación preguntará por qué no preguntar ¿Cómo escribir después de Arlt? o ¿Cómo escribir después de Viñas? U otro lector con imaginación y además tendencia filosófica preguntará ¿Qué escribir después de Borges? y aún otra literata tan sola, inoculada y desquiciada preguntará ¿Cómo y qué escribir antes y después de Silvina Bullrich? Pero esta retahíla es bastante y limitémonos a la inicial pregunta: “¿Cómo escribir después de Borges?” para dar en seguida la respuesta: “Imitando a Borges”. Ana María Barrenechea, y corroborado por Borges en sus **Memorias**, nos ha donado el trabajo de acumular palabras que Borges, en los tres libros que nos ocupan, ha plagiado de Quevedo, de Torres Villarreal y de Saavedra Fajardo: “desaforado”, “tropel”, “frondoso”, “caterva”, etc., además de las dilogías, períodos asindéticos, metáforas, retruécanos, zeugmas, sinécdoques, perfrasis, hipérbatos violentísimos y los cultismos y la sintaxis latinizante del ahora español arcaico del siglo diecisiete. Que un juvenil poeta y prosista argentino, sensitivo y venialmente pedante, de 1923, 1924 y 1925, busque sus palabras y su sintaxis en autores hispanos antiguos es un evidente (esto es, que no se puede negar) signo de distinción y de ahínco en una literatura patricia. Es también valentía y peligro y, mayormente, el de la tentación de autor principiante u ocasional de ostentar un vocabulario variado; provoca la haraganería del lector; en mi caso creo haberla removido; en mi caso, repito, he leído al menos **Inquisiciones** teniendo a un lado la Gramática y al otro el Diccionario de la Real Academia Española: entre otros, atestiguo que he buscado los términos “brozosa”, “cuitados”, “vial”, “zalagarda”, “estribadero”, “estrellero”; he inferido “altivercer” y “diurnalidad” y he establecido “transverberar”; he comprendido “arriscado” en sí mismo pero no su función en la sintaxis; no menciono los términos inhalados. Carezco y no me proveeré, claro para mí, de un Diccionario de arcaísmos hispánicos; y finalmente — ya me callo aquí, lector — no examinaré los períodos “manierista” y “barroco” en cualquier Historia de la literatura española: luego de la experiencia del *cogito ergo sum* temo que aún una levísima erudición marre la ¿cuál erudición? del temprano Borges.

Pero insisto en el plagio; si Borges imitó la oralidad — y hasta las páginas escritas de Macedonio Fernández — por los años veintes, e imitó a Macedonio “hasta la transcripción, hasta el apasionado y devoto plagio” se debe a que “no imitar ese canon hubiera sido una negligencia increíble”. Pero hay un arte del plagio que no se rebaja a la simple técnica y que exige la genialidad; el plagiario debe inventar con su material plagiado y la vez dar la pauta. En cuanto al arte como tal, se trata de una progresiva omisión: omitimos tal o cual plagio para pasar a tal o cual otro, omitimos el estilo y la “estilística” de Faulkner o de Manuel Gálvez o de Francesco Petrarca para aplicarnos a otros, omitimos las novedades para volver a nuestra pasión esencial, omitimos las críticas para no desesperar de nuestra escritura (¿Cuándo habrá una penalización de la crítica? Recuerdo los epítetos en forma de participios de presente de los críticos literarios de la revista *Primera Plana* de los años sesentas: “fulgurante”, “transportante”, “anonadante”, “esplendente”, así como no había pavotería impronunciable que careciera de su debida “parafemalia”; recuerdo que semejante desdicha me provocaba una angustia abstracta; recuerdo que termi-

né despreciando la revista y mi angustia). ¡De omisión en omisión omitiremos incluso las palabras. Se escribirán sólo obras que consistirán en monosílabos o en espacios en blanco! exclamará mi lector. Pero igualmente habrá percibido que las omisiones de que trato son movimientos en los que juegan unánimemente nuestro devenir, las circunstancias, los riesgos, cierto coraje y esa decisión de avanzar a través de lo negativo que es el nervio de *todo* escritor.

Según el posterior Borges, el adelantado Borges se sirvió de un Diccionario de argentinismos para componer **El tamaño de mi esperanza**: esto no es notable en la lectura y yo no he recurrido a semejantes diccionarios para una comprensión suficiente para la amenidad que he citado. Ni yo ni, apuesto, nadie. ¿Quién va a buscar “mujerengo”, “desanimador”, “taura”? Quizás un asturiano o algún otro profesor muniqué. Otro asunto habría sido escribir, como a mí me tienta, “libro que es un desconche” o “escritor tololo”, pero ya lo han hecho conducentemente Arlt, Cerretani, Carlos de la Púa. Como el lector puede comprobar nos encontramos en plena retórica, tema en el que yo deseaba culminar y por el que entiendo las derrotas del lenguaje que atonta o que harta y las hazañas del lenguaje que gana. Gusto por su lenguaje habrá probado Borges en “Sentirse en muerte” de **El idioma de los argentinos**: tal texto, en el que confluyen la eternidad y Buenos Aires, reaparece en **Historia de la eternidad** de 1936 y en **Nueva refutación del tiempo** de 1944. Es un intento de experiencia probatoria y así se realiza. Yo también he logrado casi igual y momentánea eternidad en muchas otras esquinas de Buenos Aires: “muchas otras”: no en Posadas y Schiaffino, claro: es sobrada pituquería tapiada, sino en el cuadradito de Butteler y Butteler. Hay otros reaparecimientos: Croce como caución de una estética de la retórica (de la adjetivación, de la adverbialización, etc.); de éste, Croce, tenemos el gusto de que objetivamente ya no hay nada que decir. En “El truco”, que a su vez reaparecerá en **Evaristo Carriego** (1930), reaparece algo así como una metafísica derivada de Macedonio Fernández. ¡Otra vez Macedonio Fernández! proferirá mi lector. ¿Otra vez alacranear acerca de él? Pues veamos: individuo que, sospechadamente turulato por la fritanga y los vapores de Plaza Once, encajaba la palabra “metafísica” a todo lo que estuviera más allá de un recibo de alquiler, de la receta de un alfajor santafesino y de los servicios de una puta callejera. Pero en **El idioma** ya muere el plagiar a Macedonio. Continúa, sí, la amenidad, que es una forma de la intensidad, y ésta, un cumplimiento y una imposición de la emoción del autor, aunque esta intensidad se desarrolle bastantes veces en un acento rayano en la blandura y en la afectación simplemente ornamental de la prosa. Y, sin embargo, a pesar de estas tornaduras melifluas, en **El idioma** Borges ya tiene “estilo” en el sentido de individualidad de expresión; tal vez no en cinco, no en diez, pero en veinte líneas ya no confundiremos a nuestro hombre. Hay limpidez, pero no es el *sermo communis* de los argentinos ni, como aprendemos, el “estilo alegórico-basurero” del periodismo. También aprendemos que “estilo” como técnica de expresión es una consecuencia inevitable si las percepciones, intuiciones y certezas están bien concebidas; y que tampoco la mera corrección gramatical o de composición asegura verdadero estilo. En cuanto al “estilo” en sentido absoluto, se trata de una compleja significación que remite a que nadie sino ese autor podría haber escrito lo que ha escrito; hay atisbos en **El idioma** de esta fusión de lo universal y lo personal: la significación universal casi completamente realizada en una expresión particular: un indicio de esta unión es el alegre hallazgo del vigor y el encanto verbal. Sabemos que en **El idioma** Borges ya fue capaz de escribir: “Consigno mi esperanza —demasiadas veces satisfecha— de no tener razón”, y sabemos que

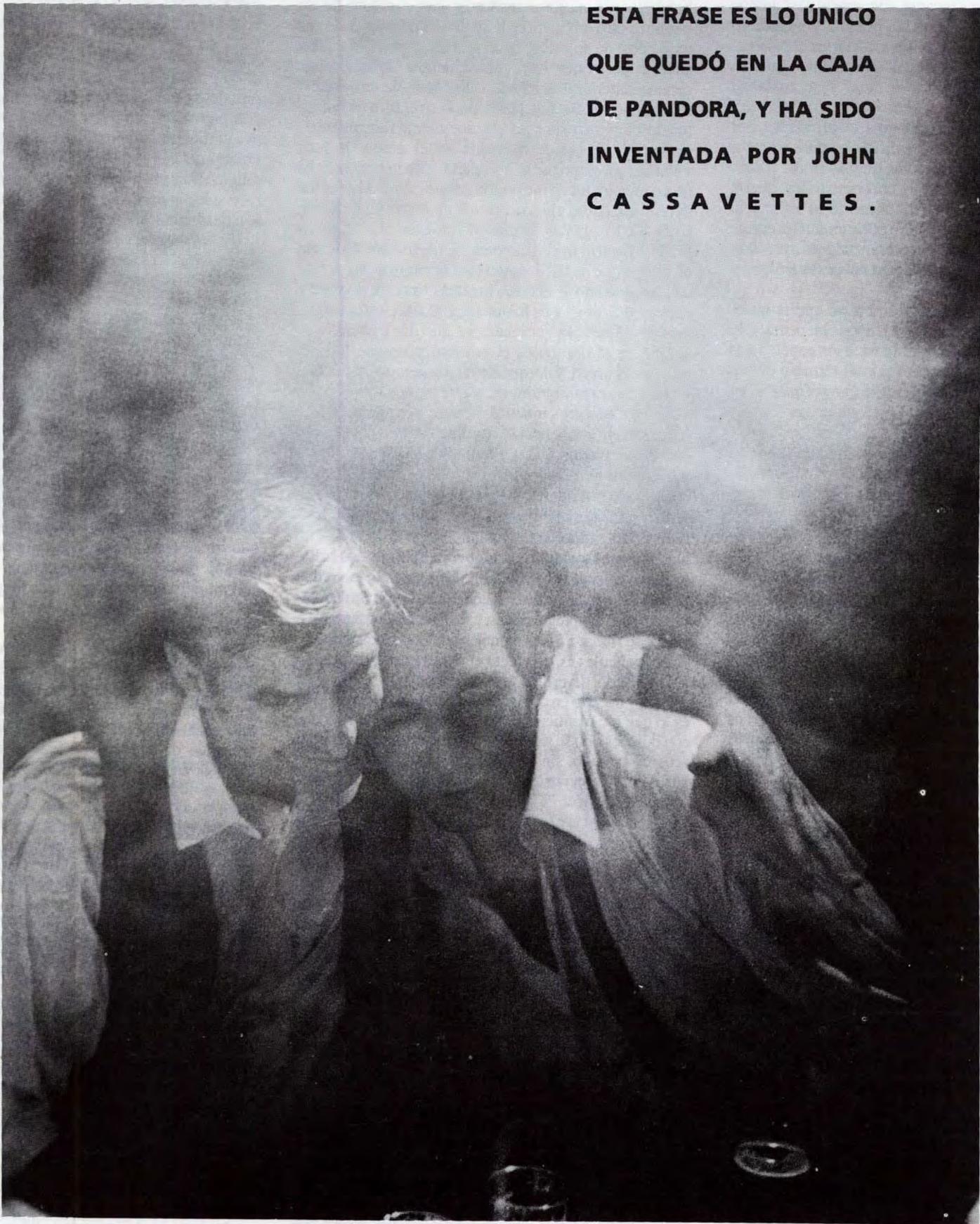
es una frase de Borges y que nadie más podría haberla escrito. Así, el lector habrá de considerar que este tan urgido breviarío de retórica orientado al primer Borges me declara igualmente ganoso, a mí, que me quiero escritor y quiero escribir, de alcanzar un estilo, también absoluto. Estilo como simple individualidad, como si fuera un mérito literario para un escritor ser reconocible en cada pasaje de su obra, nos inspira la simpatía o la lástima o el tedio de un solitario demente manso. Estilo como simple exposición lúcida de razonamientos, y ese buen gusto en el lenguaje que no lleva a nada, y un mínimo de inquietud, es una presunta virtud aristocrática o diplomática que confunde la viveza con la vulgaridad. Cada época, por supuesto, tiene su forma particular de retórica. Borges nos ha proporcionado una de esas formas. El denominado, y justamente denostado “borgismo”, es convertir esa retórica en atributo divino, mítico o legendario, de continua eternidad. Claro que una gran figura contemporánea obstruye el porvenir, claro que un otro rasgo del genio es crear el gusto que ha de aprobarlo; pero renunciar al porvenir, a otro porvenir, y a la perseverancia en crear a su público, es para un escritor declararse en bancarrota o, lo que es lo mismo, arrojar la pluma o, lo que es lo mismo, sucumbir a la enfermedad diagnosticada como “monomanía de escribir” o —y vuelvo a callarme aquí, lector—, lo que es lo mismo, someterse a la contingencia que es igualmente ritual predestinación de incorporarse e inmentalizarse en cualesquiera (pues cualquiera vale lo que vale una deposición) de “los distintos sectores y corrientes de opinión de la vida nacional”. Por lo demás, si nos ha de tocar el fracaso, que el nuestro sea el mejor fracaso en cuanto contenga nuestro mayor valor: el de arriesgarnos a que nos encuentren culpables de mal gusto, de chapuceros, de sentimentalmente empalagosos y torpes, de sobreescritura. En su conferencia **El idioma de los argentinos** Borges dice: “Mejor lo hicieron [escribir] nuestros mayores” y estos mayores “argentinos con dignidad” escribieron “el dialecto usual de sus días” y fueron, verbigracia, Echeverría, Sarmiento, Vicente Fidel López, Lucio V. Mansilla, Eduardo Wilde: “dijeron bien en argentino”. Pero ni Borges escribió al modo de estos mayores ni aquel “dialecto usual de sus días” puede ser el de nuestros días. Aunque hay asimismo permanencias que no dejan de regocijarnos: una es que Borges haya escrito contra los tilingos y las señoritas ñoñas, y los aparentes y los turísticos y los zanguangos que hoy *también* nos infestan; otra es que el primer Borges, con su porfía en escribir y en enseñarse a escribir y en publicar y rebuscar y cocer y recocer temas donde y como fuere, expuso, él también, probablemente sin proponérselo, la cuestión de la utilidad y la inutilidad del escritor en la sociedad. Añado que la cuestión es histórica y de desarrollo para nuestro futuro común de escritores y lectores; añado también que la cuestión de la inutilidad del escritor posee específicamente cualidades dramáticas e inexploradas que en el caso contrario de la utilidad caen a los bajíos de las convenciones periodísticas y de la jerga política de actualidad; otra vez añado que el converso y simultáneamente la inversa del acontecimiento de la inutilidad del escritor es la utilidad de la sociedad para el escritor, lo cual ocurre, esta utilidad social misma, verbigracia, en los best-sellers inmediatos, en el funcionariado, en el becarismo, en la subvención académica e institucional y en las facciones que operan bajo la denominación común de “Cultura”.



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

♦ La fotografía que ilustra este artículo es de Helmut Newton.

"SER ARTISTA NO RESIDE
MÁS QUE EN EL DESEO, LA
LOCA VOLUNTAD DE
EXPRESARSE COMPLETA,
ABSOLUTAMENTE".
ESTA FRASE ES LO ÚNICO
QUE QUEDÓ EN LA CAJA
DE PANDORA, Y HA SIDO
INVENTADA POR JOHN
CASSAVETTES.



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar
por el mismo

JOHN CASSAVETTES

LOS COMIENZOS

Mi padre llegó a América a la edad de once años. Había nacido en el Pireo, en Grecia, y la primera vez que oyó hablar de América, fue cuando un misionero pasaba por allí diciendo que en ese país existía la fraternidad y que, para quien quisiera trabajar y aprender, el pueblo americano abriría sus brazos y su corazón.

Mis padres permitieron a sus dos hijos devenir individuos. Mi familia era un lugar loco y maravilloso, con un montón de amigos y vecinos que venían a visitarnos y que hablaban fuerte y comían pesado, y a nadie se permitía hacer callar a los niños o cortarles la palabra. Cuando había dinero, íbamos al cine. Cuando faltaba, nos quedábamos sentados a la mesa y se contaban historias...

Creo que he tenido siempre por guía, en primer lugar el inmenso amor que mi madre tenía por la gente, y luego, el increíble encanto intelectual que tenía mi padre. Sublime. Cuando era pequeño, era como todos, quería escaparme todo lo posible y librarme de su influencia y partir no importa dónde. ¡Pero ellos tenían un coraje inmenso frente a la existencia y eran tan positivos, con tal clase de amor, con tanta lealtad hacia sus amigos y su familia!

En el liceo nada me interesaba. Yo no quería hacer estudios superiores, porque en los años cincuenta, ello servía sólo para obtener un diploma, esos papeles que nos permiten hallar una ocupación al término de los estudios. Permanecí un año en el *Mohawk College*, en el norte del Estado de Nueva York, y luego en Champlain, otro colegio neoyorkino.

No me quise quedar allí. Los cursos tenían lugar en grandes salas de más de doscientas butacas; los profesores gritaban ante los micrófonos, y ello no me aportaba nada. Yo no amaba el espíritu del colegio, y entonces me retiré.

Hice un viaje "a dedo" a Florida por unas semanas, y al volver a casa, caí por lo de unos amigos, unos tipos muy divertidos: "Eh, John, acabamos de inscribirnos en la Academia Americana de Arte Dramático, para convertirnos en actores, ¿te das cuenta! Ven con nosotros, ¡está atiborrado de chicas!". Fui a casa y pedí unos pesos a mis padres para inscribirme en la American Academy. Mi padre —que estaba decepcionado por mi abandono de los estudios— respondió: "al menos es algo, que él se convierta en algo"... Hasta ese momento, todo lo que yo había hecho en la vida, era jugar al basket y salir con chicas.

Yo subía a escena y gritaba: había dos o tres profesores que amaban tal cosa: para ellos era dar prueba de mucho entusiasmo. Tal ha sido, durante mucho tiempo, mi única idea sobre actuación, demostrar mucha emoción. Más alto gritaba, mejor me sentía. Por último, descubrí que había algo mejor.

Durante un año seguí los cursos de la Academia, y luego partí de gira por dos años... El miedo es una motivación que hace trabajar muy duro... Pero, en cuanto actor, no se consigue la libertad de funcionar como uno quisiera; sé que jamás pude lograr los diálogos que hubiera querido cuando era dirigido por otro director que no fuera yo. Fue necesario dirigirme a mí mismo para descubrir todo aquello de que era capaz para alcanzar lo máximo, aquello que la gente ama o no.

Creo que cuando se es joven se debería permanecer en todo aquel lugar donde uno se siente a disgusto y afirmarse allí; porque un día *necesitará* enfrentarlo. Hacedlo mientras seáis jóvenes y no lo lamentaréis.

SOMETER LOS PERSONAJES AL RELATO

La gran diferencia entre *Shadows* y otros films es que *Shadows* emana de los personajes, mientras que en otros films, son los personajes los que emanan del argumento...

Hice *Shadows* porque en cuanto actor yo no tenía la posibilidad de expresar cualidades propiamente humanas, era necesario siempre expresarlas remitiéndose a las cosas o al relato.

Desde el comienzo tuve como preocupación principal los problemas que los individuos verdaderos tienen que enfrentar, más que la estructura dramática o la sumisión de los personajes al relato... Creo que la mejor contribución de *Shadows* al cine reside en el hecho de que el público va al cine para ver gente: es con ellos que simpatiza, no con el virtuosismo técnico.

Shadows es un film tremendo porque va mucho más lejos que muchos otros films. Es un film sobre los jóvenes, y sobre los jóvenes se pueden decir cosas más extremas que sobre los viejos, puesto que los jóvenes mismos tienen necesidad de expresarse de una forma extrema; es que ellos corren continuamente el riesgo de perderse, es decir, de morir. Los jóvenes aman o detestan las cosas o las personas sin contemplaciones; ellos no se expresan más que en términos de absoluto. En *Faces* por el contrario, no ha sido fácil hablar de hombre y de mujeres maduros, que cambian de un minuto a otro en función de su estado de ánimo, de sus recuerdos, de su salud, de lo que les ocurrió diez años atrás, o de lo que les ocurrirá dentro de diez años, cuando mueran. No habría sido capaz de terminar si todos aquellos que han participado en el film no hubieran descubierto esta cosa absolutamente fundamental: ser artista no reside más que en el deseo, la loca voluntad de expresarse completa, absolutamente. El único talento que se me podría admitir, es el de dejarlos expresarse como ellos quieren y no como yo quisiera. Creo que lo que hay de más increíble en el cine, no es el film mismo, sino las condiciones de trabajo. No tanto el trabajo que se hace, como los encuentros, las personas con que uno se aboca a la tarea —uno se divierte y sufre con ellos— y es lo que hace al film importante a tus ojos. *Shadows* será siempre mi film preferido — simplemente porque es el primero y porque todo el mundo era joven, y porque se trataba de algo imposible, y que uno era tan ignorante, y que hemos sobrevivido a todo y a nosotros mismos durante tres años.

Cuando hago una película... me intereso más por la gente con la que trabajo que por la puesta en escena. Nunca hubiéramos terminado *Faces* si todo el mundo hubiera comenzado por interesarse por los problemas de puesta en escena antes que por los problemas humanos. Los films no son importantes para mí. La gente lo es mucho más. Quienes trabajan conmigo y yo también nos hallamos abocados a la búsqueda de una especie de verdad personal, la revelación de aquello que somos verdaderamente, pero sin pretensiones... Es preciso consagrarse a lo que se filma, a los personajes que uno ha elegido.

Hacer películas es, en efecto el placer en estado puro... Es necesario divertirse y estar despejado... Amar su trabajo y hacerlo en compañía de gente formidable. Esto es lo que me mantiene vivo. No estar sino con aquellos con quienes uno se siente bien. No aquellos que están de acuerdo contigo, sino aquellos con quienes te hallas a gusto. Simplemente es preciso amar tu trabajo. Es como cuando uno dice: "Cuando tenga dinero seré feliz" o "cuando tenga ese auto, las cosas van a cambiar". Nada cambia. Las únicas ocasiones en las que cambian es cuando uno se divierte. Si uno puede trabajar con aquellos que ama, divertirse y no hablar más que de lo que se hace. No hablar más que del film, y aún todavía del film, y llegar hasta el fondo, y reír, denigrarlo, en suma tratarlo como a una persona. Porque en el fondo, este vínculo va a durar, ¿cuánto?... dos o tres meses, un año quizá... y luego se lo deja, ¡y se terminó!

LO QUE SIGNIFICA LA INDEPENDENCIA

He prometido que nunca me vería mezclado en un film que no me interesara. Lo único que he aprendido en los grandes estudios, es que no se puede satisfacerlos y disfrutar uno al mismo tiempo. No realizaré jamás un film comercial. No se puede pagar a la gente para que se interese en cualquier cosa. Es malsano, insalubre. Si puedo haré films con no profesionales, gente que pueda permitirse soñar con una recompensa importante diferente a la monetaria, gente con un deseo frenético de participar en un juego creativo sin saber exactamente de qué se trata. Lo que exijo a un equipo, es que brinden tanto amor al film, a la historia, a los actores y tanta inventividad y audacia como les sea humanamente posible. Es lo que he logrado con *Shadows* y con *Faces*; gente que no tenía ninguna experiencia técnica se ha abocado, cámara en mano, a ocuparse de los muebles, a participar en las discusiones sobre la escena, en suma a funcionar como un verdadero equipo de cine para el film.

Es este tipo de espíritu el que falta en el cine comercial donde los sindicatos quieren controlar la marcha pensando en la próxima inversión, y aceptan la vida marchita que la sociedad organizada les ha reservado... La mitad de los problemas que los cineastas deben afrontar, es que se ven forzados no solamente a adaptarse a los

actores, sino también a los técnicos, a la oficina de producción, y a los problemas financieros; en resumen, nunca les queda el tiempo preciso para dedicarlo a los problemas más importantes: a saber, ¿qué es aquello que ellos quieren decir a todo precio?

SE CREA SIEMPRE UN COMPROMISO CUANDO SE TRABAJA EN UN FILM COMERCIAL

Y este compromiso no recae realmente sobre la calidad del film o la manera de realizarlo, sobre la técnica que uno desea, o incluso sobre el contenido; el verdadero compromiso tiene por resultado que uno comienza a desconfiar de sus pensamientos más íntimos. Y si estos no se vuelcan en la pantalla, no sólo se desprecia al público, sino también al equipo con que se trabaja. Y creo que es por eso que tantos de los que trabajan en esto son desdichados. Ellos se dicen: "Bueno, voy a llenar los bolsillos, y luego volveré y haré mi film un poco más tarde". La verdad, seguramente, es que no lo harán nunca. Estos pensamientos íntimos forman cada vez menos parte de ellos mismos, y una vez perdidos, no queda ya nada. No digo que lo hagan adrede. Simplemente, la mayoría no se percata de esta pérdida. Yo me he encontrado en una situación de la que pude tomar conciencia y de la que he despertado por accidente, por puro accidente, porque no llegaba a adaptarme a lo que fuera en el interior del sistema.

No siento mucho respeto por aquellos que intentan ilusionarse. Sin embargo he sufrido a veces las mismas tentaciones: ser amado, sentirme seguro, ser parte de la sociedad. No tengo ningún deseo de formar parte del establishment, pero ¿cómo hablar de una sociedad de la que no se forma parte? ¿Es que uno se sentiría por encima de ella, tan puro y bueno que no llegaría a comprender la vida de gente de la que se ignora todo? No creo que sea malsano querer, a veces, formar parte de la sociedad.

A menudo he cedido, he tomado compromisos, preferiría que se me ame y no tener que litigar. Pero, con seguridad, uno se decepciona más tarde. Dices que no amas el film, o que no quieres al director, pero eso no tiene nada que ver. El problema es que no se ha tenido el coraje de expresar lo que uno sabía que debía expresar en el momento preciso.

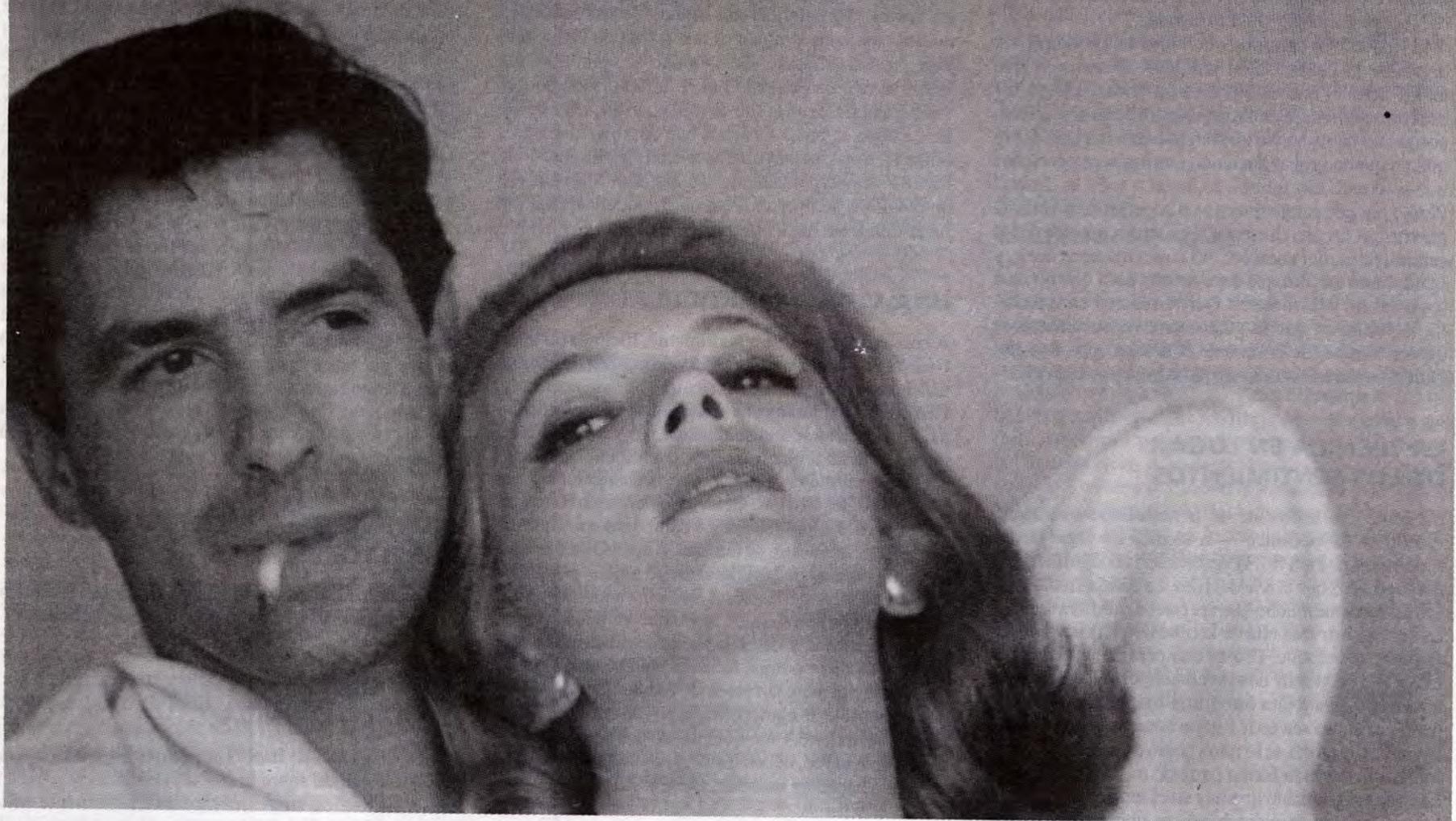
EL CINE ES SIEMPRE UN MISTERIO, NO UNA ESCAPATORIA

Yo no he decidido ser independiente, pero amo ser mi propio patrón. No siento mucho respeto por aquellos que reclaman la libertad sin quererla verdaderamente... Es difícil explicar lo que la "independencia" significa, pero para quienes la disfrutan, el cine es siempre un misterio, no una escapatoria...

He conocido muchos cineastas que debutaron con enorme talento, y que luego perdieron los pedales. No digo que se hayan vendido, sino que, de un modo u otro, si se pretende enfrentar al sistema, uno perderá... Ya sea uno arquitecto o pintor, no puedes combatirlo. En mi opinión, si lo haces, es que quieres formar parte de él. Es por ello que es muy importante hacer aquello que se desea, estar lo bastante implicado en su propio trabajo como para consagrarse a él exclusivamente, cualquiera sea el tiempo que ello exija. Es preciso tener una idea exacta de lo que es la puesta en escena de un film, si no eso no sirve a nadie, menos a uno mismo. Yo sostengo que la educación artística no puede proceder sino del trabajo con otras personas que, en cierto sentido, están todas ligadas entre sí por la tarea que quieren realizar, por aquello que ellos quieren devenir.

MORIR POR EL FILM

Se tiene cierto deseo de hacer un film; cuando se comienza a ponerlo en forma, uno no se traza ningún límite y está verdaderamente dispuesto a morir por el film que prepara. Esto parece completamente loco. Morir por su país ya no es más una cosa formidable, pero en el cine, cuando no se tienen opciones, es preciso que el film se haga a cualquier precio. Con una actitud así, tomando las cosas de este modo, un hombre puede atravesar la vida utilizan-



do lo mejor de sí mismo, y hace verdaderamente algo de su vida. Todo lo que es preciso saber, para hacer un film, es que no hay que tener miedo de nada ni de nadie... De todas maneras, siempre he pensado que es mejor trabajar en el arte que en una fábrica.

Los cineastas contemporáneos deben hallar nuevas áreas de conflicto, nuevos tipos de problemas. Los conflictos tradicionales: ricos contra pobres, el bien contra el mal, no reflejan más las mentalidades de hoy. Hemos llegado a una situación compleja en la cual tenemos, en general, lo que queremos: buenos ingresos, una mujer, un techo, el reconocimiento social. El problema puede entonces enunciarse de la siguiente forma: "¿Dónde está el problema?"

Los films deben ir más allá del melodrama para explorar esta fuente eterna de problemas y de conflictos menores que forman el tejido de la vida... En **Torren-tes de amor**, por ejemplo, no hay melodrama... simplemente una sinceridad siempre desubicada.

Personalmente jamás he visto a nadie salir de no sé dónde y hacer explotar la cabeza del primer recién llegado, ¿Por qué iba a filmar cosas semejantes? Pero sí he conocido a mucha gente que se destruía en pequeños conflictos. He conocido tipos que de pronto se retiraban de la vida. He visto gente ocultarse detrás de ideas políticas, o debajo de la droga, detrás de la revolución sexual, el fascismo, la hipocresía, y yo mismo, he hecho muchos trucos por el estilo. Puedo pues comprenderlos.

Dejo a un individuo expresar una idea individual, un pensamiento o una emoción. Tomo enseguida a otra persona, y la dejo expresar a su vez una idea o una emoción. Eso crea un conflicto. Todo conflicto que nace de una confrontación por el estilo proviene de dos personas que no experimentan lo mismo a propósito de la misma emoción.

Soy un moralista en la medida en que creo que lo esencial de la moral consiste en reconocer la libertad de los otros; ser sí mismo y no juzgar a aquellos que son diferentes de uno. El cine, en mi parecer, es una encuesta sobre lo que ocurre en la cabeza de la gente. Me rehusó absolutamente a juzgar los personajes de mis films, por otra parte, es un imperativo que los personajes no se analicen ni analicen a los otros durante el rodaje. Me cuido muy bien de arrastrar al espectador de la punta de su nariz; rehusó, en mi obra, a imponer una visión moral estereotipada. La cámara busca captar

las metamorfosis minúsculas y sutiles del comportamiento humano que hacen de nosotros lo que somos. Me rehusó, como también lo rehusó a mis personajes, el abrigo confortable de la psicología, que esta sirva en términos de motivación o de análisis de los personajes... Es el público quien debe juzgar.

Creo en el valor de los deseos secretos. Y creo que estos deseos secretos, ya sean feos o bellos, nos dicen algo; por lo demás no es lo único que cuenta, ¡por Dios! Y quiero poner esos deseos secretos en la pantalla, para que todos podamos verlos, y pensar, sentir una emoción o maravillarnos.

Cuando trabajo en un film, me prohíbo toda opinión: por otro lado, carezco de ellas. No quiero registrar más que lo que se dice, lo que se hace, interviniendo lo menos posible, o en todo caso, tratando de no filmar nunca desde el interior, si es que puedo expresarme así.

DECIR LA VERDAD COMO LA VERÍA CUALQUIER OTRO

Decir la verdad como se la ve, eso no es necesariamente la verdad. Para mí, decir la verdad como la vería cualquier otro, es mucho más importante, enriquecedor. Es por ello que encuentro geniales ciertos documentales. El de Lionel Rogosin, por ejemplo: *En el Bowersy*. Este tipo es seguramente el más grande documentalista de todos los tiempos. Amo también a Shirley Clarke. Shirley y Rogosin se interesan verdaderamente en sus personajes, desean realmente descubrir aquello que piensan y que sienten. Hay muchos hipócritas en el cine, pero eso no me importa. Pero nadie es tampoco voluntariamente malo, como en las películas. Yo me intereso en la manera en que las personas se perjudican a sí mismas, pero no la manera como lo hacen a los demás. En mis films se quita a los personajes ciertas ilusiones. Se quiebran sus defensas, se los conduce a un cierto grado de revelación, aún ínfimo.

Yo no diría que mis films son de diversión. Más bien tratarían de interrogantes que se plantean todo el tiempo al público: ¿qué siente ud.? ¿qué sabe ud., en verdad? ¿Es usted conciente de ello? ¿Puede asumirlo? Un buen film te planteará cuestiones que nunca antes habías pensado. O si no, si ya habías pensado en ello, te planteará las cosas de un modo como nunca lo habías hecho.

El cine es una encuesta sobre nuestra vida, sobre aquellos que somos. Sobre las responsabilidades que tenemos —si es que las tenemos. Sobre aquello que buscamos: ¿qué problemas tiene usted que yo también podría tener? ¿Sobre qué aspectos de nuestra existencia podríamos saber más?... Yo me valdría de lo que fuera para resolver un problema—llegaría hasta a consagrarle un film.

Trato de hallar una manera positiva de hacer existir el mundo como una familia —constituir una familia, no a partir de nosotros los que nos hallamos detrás de la cámara, ni a partir de los actores, sino a partir de los personajes. Un mundo tal que ellos puedan rodar en ciertas calles, o en su casa, y que aprendan a entrar en él. Pero desde el momento en que ellos ya no saben cómo entrar allí, eso anda mal... Tú, en cierto modo, sea que te halles ebrio, o en ayunas, o no importa cómo, terminas siempre por hallar el camino a casa. Pero sucede que uno se vea desviado de su camino. Y cuando no llegas a encontrar el camino a casa, considero que eso vale la pena ser filmado. Porque eso es lo apasionante.

La comedia, en mi opinión, es más apasionante que el drama "serio". Tiene más vida. Más posibilidades. Es sano reírse de alguien. ¿Sabes por qué la gente no se atreve a reírse de los demás? Porque se ha colocado en una posición muy alta y fuerte como para poder hacerlo. Ellos no se aman lo bastante para perder su tiempo en reír, porque cuando se ríen de alguien, saben que se verán obligados a comprenderle. Será preciso pasar un rato con él. Tendrán que comenzar a amarlo. La simple verdad es que nadie puede permitirse reírse de nadie. Es por ello que esos torpes psicólogos nos dicen: "¡No os reís de él!" ¡Cuando dos adversarios se enfrentan, allí no hay nada que hacer, mi amigo! ¡Nada de risas!

La humanidad ha encontrado por fin el mínimo común denominador. El dinero. Es la más infame, la más baja, la más estúpida de las pequeñas excursiones a la soledad que jamás he visto. Hace siete u ocho años, allá por los sesenta, los jóvenes americanos comenzaron a rebelarse contra eso. Y luego, curiosamente, se ha vuelto a todo aquello y se ha comercializado y utilizado la revuelta como medio de hacer dinero. El mercado de los jóvenes. Los periodistas me han preguntado: "¿Hacia dónde se inclina, hacia el mercado de los jóvenes?" ¡Pero veamos! ¿Por qué no? Se hacen films para los jóvenes porque son los únicos en tener emociones todavía. Es necesario

formar parte de la juventud y hacer films para mantenerse joven. Pero yo no pienso en los jóvenes como un *mercado*. Pienso que la juventud es la vida.

Y la vida son los hombres y las mujeres. La vida no es, digamos, la política. Los políticos no son más que malos actores que se adhieren al poder. Luego del estreno de *Minnie*, ayer tarde, un tipo me ha preguntado porqué no había hecho un film antibélico. ¿Qué era lo que yo quería probar haciendo un film sobre personas que se casan, son felices, se aman y todo lo demás? Pero, ¿por qué carajo querría yo hacer un film sobre la guerra? ¿A favor o en contra? Prefiero ocuparme de los sentimientos, del corazón. No tengo más que decir, y jamás haría un film que trate de otra cosa que no sean los hombres y las mujeres. Quiero mostrar en la pantalla la forma en que la gente convive, su manera de querer amarse, de no querer el dinero; ¡eso es todo! Quiero mostrar los riesgos que corren por todo ello.

LA TÉCNICA EN LUGAR DE LOS SENTIMIENTOS

La gente que hace cine en la actualidad se interesa mucho en lo mecánico —la técnica en lugar de los sentimientos. Para mí, la realización no significa, a lo máximo, más que el 8% del film. La calidad técnica de un film no tiene mucho que ver con su calidad a secas... Es necesario ir más allá de la obsesión técnica y de los ángulos de enfoque. Eso es una pérdida de tiempo... Observad lo que hay de más comercial —la publicidad televisiva. Tiene una fotografía magnífica. ¿Por qué perder el tiempo en eso? Eso no tiene nada que ver con la vida. Hoy en día se lo toma como a un valor en sí. La fotografía refinada forma parte de nuestra cultura. La cosa más horrible que hay en el mundo es poner en escena un film, decidir dónde se ubicará la cámara, analizar los movimientos e instalar la iluminación. Es preciso que el sonido sea bueno y la imagen nítida. Pero esta exigencia profesional nada tiene que ver, para mí con el contenido.

Fue Al Ruban quien fotografió *Faces*; había puesto un muy buen operador de cámara. Pero ambos habían comprendido que la belleza de la fotografía no era de una importancia decisiva... El problema era: ¿para qué trabajamos? La respuesta evidente a esta cuestión, era que trabajábamos por *aquello*. Nuestra preocupación no era embellecer las cosas y los muros. ¿Qué diferencia hay si el fondo es blanco, gris o negro! Estoy seguro que todo el mundo hace caso omiso de ello. Lo que cuenta, es lo que uno *piensa*, lo que uno *siente*.

Eso es todo el drama... nosotros somos esclavos de los actores. Nuestro rol es el de registrar lo que ellos hacen. Yo ignoro qué es el estilo... El estilo es tener suerte. El estilo es una intención que pega bien con el tema... El principio rector no puede consistir en exhibir un estilo... Es un accidente. Desde luego, es un accidente que no excluye la reflexión. Un accidente es verse buscando dónde hacer transcurrir una fiesta, y hallarlo. Se sabe de qué se trata y se lo busca hasta encontrarlo. Pero si no lo buscas, ¡eso sí es malo! Dices: "¡No hay tiempo de hacer esto, es necesario hacer aquello! Es la posición correcta, si no lo haces, ¡te dañará!" Y aquellos que buscan son justamente los antiprofesionales, los artistas. Yo estoy con ellos, con todos los que más quieren hacer un film con sentimiento, porque el sentimiento es lo más difícil de captar.

LAS REGLAS DE LA SOCIEDAD

La gente actúa según las reglas de la sociedad. Cualquiera sea la sociedad en la cual uno vive, uno debe seguir sus reglas. Trátese de un muchacho o de una chica, de una mujer o de una abuela: ninguna diferencia: allí están las reglas de la sociedad. Nosotros vivimos en una especie de Estado Nazi del que no nos percatamos bajo el pretexto de que somos todos americanos. Pero lo veo. Veo los grupos de hombres, los grupos de mujeres y la república de las naciones, y el hecho de que se está obligado a pertenecer a un grupo o a una comunidad. Veo un país magnífico que es muy capaz de experimentar emociones. Para mí este es el país de Frank Capra y será siempre el país de Capra. De ese modo es como he sido formado. He sido educado creyendo que había los ricos y los pobres, los sindicatos y Roosevelt y toda esa gente; nunca me he planteado la cuestión de saber si era el sistema el que no marchaba, yo me atenía a la rapacidad individual y al miedo en los

individuos. El miedo de perder posiciones, de ser un individuo, es la que ha podrido tanto a este país.

La moral y la religión son formas de estructura. El cuestionamiento también es una forma de estructura. Hay pues una línea... Cuando uno se aparta de esta línea, se oye un pequeño bip. Y uno no sabe porqué vuelve a ingresar en la fila, pero si no lo hace, habría un bip. Entonces antes de tener que soportar que se os llame al orden, la mayoría vuelve a filas, los que no lo hacen oyen perpetuamente ese bip. Debe ser por eso que algunos se drogan. Para abrir, en su espíritu, un lugar donde no haya más bip.

UNA VIDA DESARTICULADA

A comienzos de nuestro matrimonio, hicimos un trato: Gena me combatiría hasta el fin y yo también la combatiría hasta el fin, y este trato siempre ha sido respetado. Hemos llevado juntos una vida magnífica, desarticulada, emocionante e indisciplinada. No veo verdaderamente a nadie a quien preferiría maltratar que amar, aparte de mi mujer. Litigamos, nos castigamos y nos matamos todos los días, Gena y yo. Pero esto no es más que superficial, porque ambos comprendemos que, de no hacerlo, lo nuestro se termina. Amo a Gena, porque ella ama algunas de las cosas que yo amo, y porque yo detesto algunas de las cosas que *ella* ama. Seguimos aprendiendo a convivir, de modo que yo pueda pisotearla cortésmente, y que ella pueda devolverme la gentileza, y *también* porque hacemos mucho alboroto. Los chicos lo entienden tan bien que nos hemos convertido en una especie de equipo, un grupo feliz donde todo el mundo se divierte. Creo que cuando dos personas no se llevan de acuerdo, deben ir tan lejos como puedan, y eso es lo que hacemos nosotros, Gena y yo.

EL CINE UNDERGROUND

No pertenezco a ninguna tendencia. Nunca formé parte de ninguna escuela, y podría trabajar dondequiera que sea. Las etiquetas vienen después. Si tus películas no tienen ninguna posibilidad de difusión, si tampoco amas mucho el dinero, te queda el exhibirlas en los cineclubes: se las califica entonces de cine *underground*. No hay más que individuos. Poco importan los apelativos. Dos films hechos por dos personas distintas, no se parecerán jamás. Cuando rodás una película, no formás parte de un movimiento. Quieres hacer una película, tú película, personal e individual, y lo haces con la ayuda de tus amigos. Yo amo mis películas. Ellas poseen todo lo que encuentro en mis hijos. Todo lo que existe en mi familia. Todo lo que hay en mí. Ellas son toda mi vida, mis amigos. Sí, las amo. Y son películas honestas. Que sean buenas o malas, esa es otra historia. Son al menos films que cuentan lo que yo sé. Si no entiendes nada, puede volverse fastidioso, es posible que no la ames. Pero ellas expresan lo que soy. Seguro que no puedes compararlas a los films políticos tan hábiles; por otro lado, detesto los films políticos; y tampoco las comparo a las pretensiones de los films de arte, que también detesto. Son films normales, directos, sobre cosas que no conocemos. Pero pienso que esas son, más que nada, las cuestiones que la gente no deja de plantearse todo el tiempo.

DIEZ AÑOS EN LA SALA DE MONTAJE

Considero al cine como un arte. Pues nada podría obligarme a trabajar cuatro años en un garaje si no fuera por una obra de arte; un medio de expresión. Y tres años la vez siguiente. Un día, hice cuentas: había pasado diez años en la sala de montaje. Y no lo había hecho para volverme rico, ni célebre y ver mi nombre en los periódicos. Es una manera de expresión. Es necesario admitirlo, bien o mal, soy un artista, y todos mis amigos lo son, quíranlo o no. Se ven obligados a negarse, en un sistema dictatorial que considera que la palabra arte es una palabra mayor. El artista es verdaderamente una figura mágica: todos quisiéramos ser artistas, tener el coraje de serlo: no tenemos la fuerza, la constancia de ser obsesivos.

Hoy, la idea misma de film se resume en una especie de paquete que contiene toda una vida de emociones e ideas: una cápsula de dos horas, dos horas durante las cuales ciertas imágenes atraviesan la pantalla; y duran-

te esas dos horas lo único que queda por esperar es que el público se olvide de todo y que ese trozo de celuloide cambie la vida. Es, desde luego, una apuesta loca, de una pretensión absurda, y sin embargo, es la esperanza de todo cineasta digno de ese nombre. Ser artista, eso se reduce únicamente a ser un monstruo. Ya no te interesas en la vida, sino simplemente en "otra" vida. Se puede fracasar, en el cine, porque se carece de talento, o porque no se tiene suficiente humildad; o porque te falta ferocidad. En cuanto a mí, yo soy un gangster. Si deseo una cosa, la tomo. Debo tener probablemente una filosofía de pobre; es posible que yo sea capaz hasta de robar las monedas que se han puesto sobre los ojos de un muerto. Con la madurez, he tenido más éxito porque me he apartado totalmente de toda ambición personal. A mi edad eso ya no sirve para nada. Pero, pasar buenos momentos, eso es útil. Lo mismo que pasar épocas malas, eso también sirve. De lo que tengo suma necesidad es de hacer algo imborrable. Algo concreto. Si pudiera retomar mi vida artística desde cero, no creo que tendría la misma suerte. Puedo relamente considerar que mi vida no está perdida.

ADVERTENCIA A LOS JÓVENES DIRECTORES

Dí aquello que eres. No lo que quisieras ser. Tampoco lo que debieras ser. Con lo que tú eres es suficiente.

UNA MUJER BAJO INFLUENCIA

Con Gena, antes de hacer *Una mujer bajo influencia* hemos discutido sobre la dificultad de amar y sobre la ausencia total de interés, el aspecto terriblemente nulo que tendría una historia de amor en 1971. Al escribir el guión, yo no quería que esta historia de amor se dirigiera fácilmente. Este film trata de los problemas muy serios que se plantean a un hombre y a una mujer que se encuentran alienados cada uno en su relación con el otro por influencia del entorno, que ignoran todo de sus problemas, y que son, sin embargo, muy amantes. Creo verdaderamente que todas las mujeres están locas. Se han vuelto locas a fuerza de actuar un papel que no logran asumir. Los hombres están locos también, desde luego. La sociedad no les deja nada en común a los hombres y las mujeres. Es el tema del film... Que muestra verdaderamente, más que ningún otro film que yo haya visto nunca, las verdaderas diferencias entre hombres y mujeres. Todo lo que atañe a nuestras vidas está determinado por la influencia que un sexo adquiere sobre el otro. Seguramente, nos hallamos en plena decadencia y en plena confusión política, pero esto es mucho menos interesante, es más mental, depende más de las informaciones de que se disponga. Las relaciones entre los hombres y las mujeres están fijadas en nuestros instintos, en nuestros cerebros, de forma permanente. El problema principal de Mabel es que ella carece de yo. Ella hace todo lo necesario para complacer a quien sea, pero no a sí misma... Hasta la última escena del film ella se encuentra verdaderamente bajo la influencia de Nick y de su familia. Bajo la influencia de su suegra, del amor por su madre que no la ama, pero que la adora, si usted entiende lo que quiero decir. Bajo la influencia de un padre que la ha desheredado por su casamiento y porque él la ha ofrecido a su yerno... Cuando Nick desea que ella se meta en la cama, ella se dirige al lecho. Cuando él desea que ella se sienta incómoda, ella se pone incómoda. Si él pretende que ella se disculpe, ella se disculpará.

Nick trabaja en la construcción, es un tipo que trabaja con sus manos. Es un tipo muy normal, cree en la familia, en el hogar. Su madre tiene verdaderamente una inmensa influencia sobre él. Sus parientes también. Es muy conservador, y de pronto se casa con una chica. Enfrenta el único pequeño riesgo de su vida. Ella es un poco extraña. Algo alocada. Ella lo ama apasionadamente. Eso le resulta algo molesto. El tiene dificultad en mostrar sus emociones. No quiere que los demás lo adviertan. No tiene ningún deseo de esta proximidad, de esta relación con el mundo exterior. El necesita distancia también en su vida pública, pero lo único que lo puede hacer descarrilar, es esta mujer.

He aquí a un hombre que tiene una mujer extraordinaria, que no quiere compartir con nadie, porque ella le enciende la imaginación. Ella representa todo para él, física, espiritual, mentalmente. Pero ella siente ver-

güenza, porque no llega a adaptarse. No podría seducirlo si ella fuera como las demás. No es más que actuando con las otras, entablando una especie de competencia con las otras, que Mabel puede sentirse libre.

Estoy seguro que podríamos haber hecho un film exitoso si hubiera descrito la vida de Mabel de un modo mucho más duro: si el film hubiera adoptado posiciones que el espectador hubiera podido tomar. Pero, en este caso, debería mirarme en un espejo y decir: "De acuerdo, se ha logrado crear un nuevo horror". Nunca conocí a nadie que llevara una vida tan horrible que no pudiera nunca sonreír, que no tuviera tiempo para ser amorosa, para abrir los ojos, para pensar en los pequeños detalles de la existencia. Todo el tiempo sucede algo maravilloso, incluso al nivel de la tragedia, incluso en prisión o en un asilo. Siempre hay una especie de continuidad de la vida, si no la vida sería efectivamente invivible.

NO EXISTE EL "BUEN ACTOR"

No hay un "buen actor". Lo que existe, en cambio, es una continuación de la vida. La manera en que actúas en la vida es la manera en que actuarás en la pantalla. No creo que haya un misterio del arte dramático: sólo se trata de la expresión, ser capaz de conversar... He hecho muchas películas, como usted sabe. Pero, por lo que respecta al trabajo con los actores, eso es todo de lo que me siento capaz. Cuando un actor trabaja para mí, ya sabe que será muy atento y que le permitiré actuar en su mejor estilo. Y los errores que cometes en la vida devienen el mejor capital del film. Si puedo convencer a alguien de no lavarse por completo, de no devenir alguien que no es, y de no ser alguien distinto del que es en una circunstancia dada... para mí, es a eso a lo que se resume el papel del actor. No creo que sea algo tan difícil. No hay nada peor que las réplicas que van contra nuestra personalidad, que resulta imposible decir las. O cuando el personaje es inconsistente. O una situación que se vuelve imposible, donde todo el mundo se pone tan agresivo que te cortan todo deseo de actuar.

Nosotros somos todos locos. ¡Y creo verdaderamente en lo que digo! El problema sería que no se está nunca lo suficientemente chiflado durante el rodaje. Eso es lo que cojea en ese mundo. Sobre la pantalla todo el

mundo es perfecto. Aquí, un boludo perfecto, allí uno que está perfectamente bien. ¡Es una mierda! Trato de estimular a los actores a no mostrarse mejor de lo que son.

Detesto a las "estrellas", si eso significa que un actor me declare: "Filma esta escena. Ofrécmela. Y date maña para que sea buena. Veo que tú conmueves al público, y que lo haces reír. Y una vez que lo has atrapado, no lo sueltas, no se te escapa". Por ejemplo, en **Husbands**, no permití a ningún actor robar una escena, apropiarse del público para que este sólo lo mirara a él. No he permitido a nadie atrapar al público y llevarlo adonde fuera. Nadie tiene derecho a apropiarse de los espectadores y meterlos en una bolsa: proceder de ese modo equivale a despreciarlos.

LOS FILMS DE ARTE

Cuando me dicen de una película que es un film de arte, no quiero ir a verla. En general eso significa que la fotografía es bella y que se ha empleado a ciertas técnicas, o que se habla de la soledad, una habitación vacía con muy buena iluminación. Y se ve a un tipo que atraviesa la habitación con una música de fondo extraña. No se siente brotar gran cosa de lo más profundo de los seres, o de sus frustraciones... yo dejo las imágenes bellas a Fellini, Bergman y Truffaut. Los admiro, desde luego, pero siento ganas de vomitar cuando un cineasta me dice: "Hoy he logrado un plano magnífico". Eso no tiene ninguna importancia. Lo que cuenta para mí, es que un tipo inculto como yo también lo soy, pueda ver un film mío y comprender que ha sido hecho para él. Me rebela que la gente me diga: "Usted hace films intelectuales". No soy un intelectual. mi film preferido es **Angeles con cara sucia**. Recuerdo haberlo visto cuando era chico: he llorado. Era un gran film, muy enigmático. Cagney era condenado a la silla eléctrica y no se sabía si era un cobarde o un héroe.

Tener una filosofía es saber amar, saber qué hacer con su amor, y conocer la importancia de las amistades y de la permanencia. Todos los films que nosotros hemos hecho han sido, en cierta medida, la búsqueda de una especie de filosofía al uso de los personajes del film. Es por eso que tengo verdadera necesidad de que los personajes analicen al amor, lo discutan, lo asesinen, lo

destruyan, se hagan daño, lleven una guerra a fondo, en esta polémica de palabras y esta polémica de films que es la vida. Del resto, me importa un bledo. ¡Todo lo que me interesa es el amor! La falta de amor. El fin del amor. Y el dolor que causa la pérdida de las cosas que nos elevan y de las que tenemos realmente necesidad. **Torrentes de amor** es aún otro film sobre el mismo tema, sobre la búsqueda del Grial.

SOBRE LAS ESCENAS SEXUALES

Creo que se exagera con las escenas de desnudos en los films... Si hoy hay tantos desnudos en los films, es porque nos estamos convirtiendo en una sociedad de voyeurs. Se comienza a no creer que un hombre y una mujer puedan darse placer en el lecho. La sexualidad ha devenido una especie de actividad comunitaria. Yo no quiero meterme en el derecho de la gente a organizar sus festicholas, pero personalmente creo que esa clase de habilidades quita a la sexualidad todos sus placeres deliciosos e íntimos. Cuando la sexualidad se convierte en un lugar común, cuando la chica que te gusta tiene sexo con la mitad del barrio, y lo mismo se puede decir de tí. ¿Dónde están en los films contemporáneos los placeres novelescos y secretos que se busca en la sexualidad? Yo no deseo que la sexualidad se convierta en algo ordinario, racional, organizado e higiénico. Pero no creo en la sexualidad de grupo, pienso que la sexualidad es sucia. ¡Amaría que lo fuera! La mayoría de los films no consigue borrar este aspecto ilícito del asunto.

Traducción de Eduardo Baird.

♦ John Cassavettes dirigió, entre otros films, **Torrentes de amor**, **Gloria**, **Una mujer bajo influencia** y **Esposos**. Los textos de Cassavettes son fragmentos tomados del libro **John Cassavettes**. Editions de L'Etoile, Paris, 1992.



HERBERT VON KARAJAN FUE ACUSADO DE SER AUTÓCRATA DE SU ORQUESTA Y DE OCULTAR UN PASADO NAZI. SU FIGURA PÚBLICA CONCITÓ ODIOS Y SOSPECHA. PERO ESTAS PASIONES NO ERAN SOLO POLÍTICAS. CLAUDIO URIARTE EXPLICA EL ATAQUE POST-MORTEM A KARAJAN COMO EL RECHAZO DE LA SUBJETIVIDAD EN LA INTERPRETACIÓN MUSICAL.

La muerte ha sido descortés con Herbert Von Karajan, quien de representar en vida una suerte de *Generalmusikdirektor* del repertorio sinfónico tradicional occidental se ha vuelto ahora una de aquellas personas a quienes todos les encanta odiar. Aborrecer a Karajan se ha puesto de moda, sin que importe demasiado el ángulo desde el que se lo ataque: musical, por ejemplo (como Claudio Abbado, su sucesor como director de la Orquesta Filarmónica de Berlín, quien asumió su puesto proclamando desafiantemente que “la música sinfónica occidental no termina en Puccini”); ético (en el caso del director británico Sir Colin Davis, que sostuvo que “todo lo que le interesaba a Karajan era cómo obtener más y más poder sobre una orquesta, y eso no tiene nada que ver con mi idea de la música”); político (desde quienes recuerdan incesantemente su afiliación oportunista al Partido Nazi en los años '30); interpretativo (ya sea por quienes lo juzgan hiperromántico y anacrónico como por quienes lo critican por frío, tecnocrático y perfeccionista); y, por último, desde el ángulo más mezquino (las alusiones a su baja estatura, cuidadosamente disimulada en las fotos y películas; sus orígenes dudosos, enmascarados en el adquirido “Von” nobiliario, y las denuncias de que su apellido original habría sido un impresentable griego “Karajannis” y lo habría acertado para germanizarlo). La suma de estas acusaciones tiende a dibujar un personaje autoritario, arbitrario y egocéntrico; un intérprete poco confiable, virtuosista (en el peor de los sentidos) y trivial, y una especie de snob oportunista obsesionado por la figuración y el éxito, cuyas únicas distinciones habrían sido la meticulosidad y una enorme capacidad de trabajo. Intentaré demostrar que algunas de estas nociones están oblicuamente próximas a la verdad, pero que esto no debe servir para atacar a Karajan, sino para reivindicarlo. Nuestra época, a través de los argumentos que usa para aniquilar a sus opuestos, denuncia involuntariamente su propia miseria. Una lectura verosímil del contemporáneo ataque contra Karajan consistiría en verlo como un ataque contra el concepto de interpretación, vale decir un ataque contra la subjetividad, lo que se parece bastante también a un ataque contra la idea de un Sujeto; análogamente Hegel ha caído en desfavor, la idea de una racionalidad de la historia despierta carcajadas incrédulas y la dialéctica ha sido prohibida en escala universal. Los últimos años de Karajan coincidieron con el auge del movimiento de interpretación musical con instrumentos originales o de época, que buscó restaurar tanto el timbre como los tiempos y las dinámicas de las obras como debieron haber sonado en su momento. “autenticidad” se volvió la consigna de batalla. El movimiento de instrumentos originales cumplió un papel muy valioso en esclarecer la textura, la polifonía y el contrapunto de obras que —como las sinfonías de Beethoven y Mozart, y en general la mayoría de las obras del barroco—, adquirirían, al ser sometidas al empaste y la masividad de la moderna orquesta romántica, una densidad granítica y opaca, así como una dificultad rítmica; compárese, por ejemplo, cualquier ejecución con orquesta sinfónica moderna del vertiginoso movimiento final de la *Sinfonía N° 7* de Beethoven (sobre el que el mismo Karajan confesaba su dificultad para evitar que sonara como una especie de

“legato de borracho”) con una interpretación “original” (donde no sólo se reducen drásticamente los instrumentos, sino que se busca prescindir de los modales románticos en relación al uso de recursos como el vibrato, el legato y el portamento), y se verán las ventajas evidentes de esta última, que no necesita de prodigios técnicos de sincronización y de ataque ni desaceleraciones indebidas de los tiempos para proyectar con claridad cada nota: el efecto es análogo al de contemplar una pintura restaurada, limpiada del polvo y de la suciedad acumulados en la primera época burguesa. Sin embargo, el movimiento de instrumentos originales escaló su ofensiva contra el estilo de ejecución del romanticismo del siglo XIX hasta convertirla en un ataque contra la misma idea de interpretación. Los “originalistas” asumieron la noción de la primera ejecución como criterio de verdad. Negaron las posibilidades de desarrollo histórico de las obras, sus transformaciones y recomposiciones en el tiempo, pero, como simultáneamente ninguno de ellos podía afirmar con certeza cómo había sido la primera ejecución, tuvieron que descansar en una obediencia literal de las indicaciones dinámicas e instrumentales de las partituras (a menudo incompletas), con lo cual interpretación y dirección tendieron a desdibujarse en la mera ejecución de unas órdenes (por demás dudosas). El director tendió a ser sustituido por un inmenso y neutro metrónomo, como ocurre en la película *Ensayo de Orquesta* de Federico Fellini, que precisamente representa en esta escena el paso de una dictadura a una frágil democracia burguesa, en medio de un proceso de revolución permanente (el torpe, inestable metrónomo que los músicos instalan sobre el escenario parece una metáfora de Kerensky). Incluso, como para subrayar la tendencia, hubo un surgimiento de las orquestas sin director (como la Orpheus Chamber Orchestra), o dirigidas mínimamente por un solista o por el primer violín. Ideológicamente, este movimiento se nutrió en una rebelión contra la figura del Director autoritario, como precisamente lo era Karajan, o lo habían sido en el pasado Arturo Toscanini o Fritz Reiner. Los “originalistas”, de esta manera, consumaban una operación de resultados paradójicos: mientras eran “progresistas” al alzarse democráticamente contra la autocracia musical del director, resultaban reaccionarios respecto de las obras, a las que confinaban a una rígida inmovilidad de museo; les faltaban el respeto al respetarlas tan literalmente. Naturalmente, ni siquiera tenían éxito en su intento de objetivización: no hay dos interpretaciones “originalistas” que resulten parecidas (a veces por vanidad de los intérpretes de ser los únicos reveladores de la verdad musical) y algunas de ellas (como las de Trevor Pinnock y su The English Concert, por ejemplo) parecen directamente inspiradas en una pura intención de *épater le bourgeois*. Un “originalista” temprano tan respetable como el director y violista Nikolaus Harnoncourt pudo decir recientemente que “la idea de autenticidad es ridícula”. El exceso “originalista” llegó a la ejecución y grabación en instrumentos de época de la *Sinfonía Fantástica* de Berlioz, obra que inequívocamente clama por la sonoridad de la orquesta moderna —viniendo, nada menos, que del padre teórico de esta última—, y que sólo demuestra, en su versión originalista, la limitación de los medios con que debió trabajar Berlioz en su época. El “originalismo”, de acidez moralizante y protestante, degenera en elogio de la pobreza, como lo hace en otro plano su primo compositivo, el minimalismo (aunque éste lo haga desde el cinismo complaciente del compositor en bancarrota). Quizá debamos prepararnos para una grabación de la

KARAJAN

EL PROG



Violetta Sánchez, 1979.

KARAJAN

REGRESIVO

Claudio Uriarte



Consagración de la Primavera que incluya el escándalo y los abucheos del público de la primera ejecución, o para una Primera Sinfonía de Rachmaninov tan mal ejecutada y dirigida como ocurrió en la noche del estreno.

El "originalismo" y el minimalismo dominantes al momento de la muerte de Karajan no fueron hechos aislados, sino plenamente integrados a un proceso histórico general, emblematizado precisamente con un simbolismo muy pertinente por la muerte de Karajan. El *Generalmusikdirektor* murió en julio de 1989, pero ya cinco años antes había debido enfrentar una rebelión sin precedentes de su orquesta, a la que —también sin precedentes— había debido ceder. La renuncia de Karajan a la dirección vitalicia de la orquesta —una decisión que se parece bastante a la de morir— había ocurrido en abril de 1989, después de ejercer ese puesto durante 34 años. Y cuatro meses después de la muerte de Karajan, cayó el Muro de Berlín, se desvaneció el comunismo, se liquidó la idea de confrontación, se proclamó la democracia universal, la caducidad de los ideales trascendentes y el comienzo de una reconciliación y distensión fundamentadas sobre los pilares del consumo y las elecciones libres. La Humanidad, como fatigada de un siglo de guerras y revoluciones, se replegaba sobre su mínimo común denominador: era el triunfo de los hombrecitos.

I: UNA VIDA DE HEROE

Uno de los ataques más estúpidos, regresivos y resentidos contra Karajan es aquél que contrasta con autosatisfacción sus orígenes dudosos, su corta estatura y su fraudulento apellido con su imagen pública, —notoriamente distinta— como si esto probara que él es un impostor. La imagen pública de Karajan —profusamente divulgada por su iconografía, que invariablemente lo retrata en ademanes de comando, batalla, concentración y dominio— es la de un Héroe, sea éste Sigfrido o el Héroe de Richard Strauss: la tapa de su versión de 1977 en LP del poema sinfónico de este último llega a retratarlo con campera negra y posición de firmes, casi como un comando nazi. Incluso, algunas de sus interpretaciones (sobre todo de las obras ajenas a la tradición germánica) suenan como secciones no escritas de *Una vida de héroe* de Strauss, o del *Anillo de los Nibelungos*; su *Boris Godunov*, por ejemplo (donde la Escena de la Coronación carece de su usual carga pendiente de fatalidad inevitable, y se convierte en manifestación exultante de una voluntad de poder triunfante) podría ser llamada satíricamente "El Héroe conquista Rusia", y la versión de 1981 de *Los Planetas* de Holst fue propagandizada en Estados Unidos con un poster donde se leía "Karajan conquista el cosmos". Sin embargo, esta imagen de poder y dominio —que se cristaliza en la noción del Héroe— no ocurre en las interpretaciones de Karajan a través de exageraciones bombásticas de sonoridad orquestal; su *Anillo*, en este sentido, es por momentos casi camarístico. El poder y el dominio se manifiestan en Karajan en el extraordinario control que mantiene sobre la línea larga de continuidad interna de las obras y su lógica. Las obras, gracias a este tratamiento, tienden a sonar —tanto en su totalidad como en sus diferentes momentos— como los inevitables resultados de un imperativo, y el acto heroico consistiría en la plena exposición y desenvolvimiento de ese imperativo. La voluntad de defensa y conquista de la verdad interna de las obras llega a transparentar cierto optimismo constructivo incluso en aquéllas sinfonías que —según sus propias palabras— "acaban en absoluto desastre", como las

Nº 4 de Brahms y Sibelius y la Sexta de Mahler. También se manifiesta en su balance orquestal, que generalmente favorece una cuidada refulgencia de las cuerdas altas que le posibilita, entre otras cosas, disolver y melodizar el mentado carácter granítico del Beethoven romantizado. Su control de la línea larga de las obras lo hace el intérprete por excelencia de Bruckner, cuyos escarpados paisajes orquestales podrían caer tan fácilmente en la fragmentación y en las estrías. El ataque contra la ilegitimidad de Karajan, que evoca la penosa imagen de un plebeyo atacando un burgués por el hecho de que éste no sea un aristócrata —con lo cual el plebeyo confirma tanto su lugar como el del aristócrata, y ataca al burgués solamente por el resentimiento pasivo que le causa no haberse atrevido a llegar él mismo a su condición— suscita dos observaciones evidentes: primero, que el carácter verdaderamente "heroico" de Karajan consiste precisamente en su cumplida determinación de transformarse, en probar que ser el Héroe se reduce a la decisión de serlo —no sería tan interesante ni mucho menos heroico si hubiera nacido con todo a su favor—, pero segundo, y precisamente por esto, que Karajan, pese a sus veleidades aristocratizantes (que de todas maneras siempre fueron propias de la burguesía temprana) constituye un exponente de la filosofía de la primera época burguesa: el iluminismo. Se lo ha considerado el último exponente de la gran tradición de dirección orquestal germánica, pero esto sólo es cierto en relación a sus propios sucesores, no tanto en sus antecesores. Mientras directores como Wilhelm Furtwangler, Bruno Walter o Erich Klaiber conservaban una evidente familiaridad íntima con la música que interpretaban, una indiscutible legitimidad idiomática (notablemente Walter en sus interpretaciones de Mahler, por ejemplo), las versiones de Karajan tienden comparativamente a cierto aparente desapego, que es lo que da lugar a acusaciones tales como de "frialdad", "insensibilidad" o de ser "un mero pulidor de superficies orquestales" (con lo cual coincide el disparate de que su Filarmónica de Berlín no era más que "la Orquesta de Filadelfia con acento alemán"). Sin embargo, este "desapego" lo es solamente en relación a los estilos anteriores, que ya han ocurrido y por eso no pueden volver a suceder. Último exponente de una tradición, pero al mismo tiempo nacido ya un poco fuera de sus límites, Karajan puede preservarla sólo a través de romper parcialmente con ella. Como la subjetividad de la tradición le es inasequible (entre otras cosas por su propia ilegitimidad), intenta reemplazarla con la aparente objetividad de las obras —cuyos contenidos procura desplegar plenamente— y con una filosofía musical cuyas nociones de verdad se pueden intuir en la tradición sinfónica germánica y en la forma sonata: incluso versiones suyas de óperas como *Tosca* o *El Holandés Errante* evidencian una organización sinfónica. No obstante, el imperativo de plena exposición y despliegue de las obras lo confrontó rápidamente a un problema parecido a la cuadratura del círculo: si acataba, por ejemplo, los tiempos rápidos de Toscanini en Beethoven (una interpretación que admiraba) la orquesta sería incapaz de articular claramente, mientras reducir la orquesta estaba simplemente fuera de cuestión. La solución de compromiso fue la adopción de tiempos relativamente lentos, que

combinados con la claridad arquitectónica de la perspectiva de dirección de Karajan produjeron, en los años '60, versiones sinfónicas de una potencia y sensación de ocasión realmente hipnóticas, como en el caso de las sinfonías N° 4, 5, 6 y 7 de Sibelius, N° 4 de Brahms, N° 9 de Beethoven, N° 4, 5 y 6 de Tchaikovsky, N° 5 de Prokofiev y la *Música para Cuerdas, Percusión y Celesta* de Bartok, entre otras. La asociación heroica y de las interpretaciones en Karajan viene de la seguridad con que conduce a su orquesta a través de una batalla cuyo objetivo último es el logro de determinada noción de perfección, que es lo que impregna todo de cierto optimismo militante, en la búsqueda de una verdad. Los conceptos de una perfección y una verdad que serían alcanzables en las interpretaciones de las obras suponen necesariamente una jerarquización universal, un poder de realización y una voluntad de confrontación con el error. La escala de valores de Karajan es muy compleja: con las obras que prefiere es casi religioso, como si ellas fueran Sagradas Escrituras que debiera descifrar; con sus músicos —pese al autoritarismo directivo— es burgués, seleccionándolos o rechazándolos sólo por su capacidad; a sí mismo se reserva la aristocracia metafísica de decidir el valor y la verdad de las obras, pero su objetivo es democrático: difundir las obras del mejor modo a la mayor cantidad de público posible. Justamente por esto podemos percibir la evolución dialéctica de su concepto de la perfección, que tan fácilmente podría haberse petrificado en una rutina autosatisfecha: gracias a sus sucesivas regrabaciones de su repertorio favorito, que sus detractores le reprochan precisamente con el argumento de que son rutina. Las regrabaciones —especialmente de Mozart, Beethoven, Brahms, Tchaikovsky, Bruckner y Strauss— se justificaron parcialmente en los adelantos técnicos sucesivos del proceso de grabación, que permitían a Karajan avanzar más en el proceso de exposición y clarificación de las obras: su temprano entusiasmo por la crudeza analítica del Compact Disc es un ejemplo, como iluminismo láser. No obstante, su concepto de la perfección cambiaba con el tiempo: no es posible ignorar transformaciones entre las versiones sucesivas de una misma obra. Las regrabaciones de la década del '70 se distinguen de los años '60 por una nueva urgencia; el hipnotismo y la potencia arquitectónica se sustituyen por el arrebatado romántico y los tiempos tienden a acelerarse, como si se confirmara aquello de Adorno de que “las obras se encogen con el tiempo”). Aunque en algunos casos puedan preferirse las versiones anteriores, el hecho revela en Karajan un hartazgo con la perfección conseguida, una caducidad percibida en la noción anterior. A quienes hablan de rutina en el repertorio de Karajan podría recordárseles la frase de Schoenberg según la cual “el director mediocre no tiene nada nuevo que decir después del tercer ensayo, pero el bueno encuentra algo nuevo que decir después del noveno” (también, por cierto, que en esta época Karajan incorporó a su repertorio versiones notables de Mahler y la Segunda Escuela de Viena). El objetivismo perfeccionista se prueba engañoso; la noción de perfección absoluta interpretativa de las obras se disuelve bajo la marea de las cambiantes luces bajo las cuales son iluminadas, y las novedades que registra Karajan en su viaje hacia el destino elegido lo prueban como un progresivo a pesar suyo, del mismo modo en que Schoenberg pudo hablar de “Brahms, el progresivo”, y defenderlo de los poswagnerianos, que lo acusaban de academicismo. La subjetividad que gobierna este aparente objetivismo es tan fuerte que a veces no se sabe del todo si estas interpretaciones son reediciones de la obra original o meramente documentos del modo en que cada obra se refleja en Karajan. El intérprete, mientras se mantiene fiel a la partitura, se insinúa como un compositor, o más bien como un recompositor, con toda la música de Occidente a su alcance: quizá por eso Karajan no publicó música propia. El “reaccionario estético” prueba que la música existe sólo cuando es ejecutada, y que no yace como un documento muerto en las partituras.

La subjetividad que supone un objetivismo cuyos criterios de verdad son la forma sonata y la tradición sinfónica germánica pueden distinguirse con mayor claridad en obras que caen fuera de esa tradición, como por ejemplo sus interpretaciones de la *Sinfonía N° 4* de Carl Nielsen (que suena alternativamente como Brahms o como Bruckner) o la *Sinfonía N° 3* de Saint Saens (que sugiere kitsch vienés). Se puede gustar o no de esas versiones, pero no negar que son posibles. La interpretación de Karajan de *Las Cuatro Estaciones* de Vivaldi

en los años '70 podrá estar plagada de anacronismos románticos, pero puede preguntarse por qué ésta es peor que el “anacronismo” de Barroco de intentar reproducir el estilo del siglo XVII en los finales del XX, o el “anacronismo” vanguardista de la orquestación por Webern de la fuga a 6 voces de *La ofrenda musical* de Bach. Tampoco puede desdeñarse su *Pasión según San Mateo*, ni su *Réquiem* de Mozart. Nada puede argumentarse terminantemente para invalidar estas interpretaciones, salvo el hecho de que son interpretaciones: lecturas, versiones, concreciones posibles de textos musicales cuyo futuro es indeterminado. Si los originalistas estuvieran en lo cierto, las obras se agotarían en la primera ejecución. Y es la paradoja de los originalistas que son irrenunciablemente un producto de este tiempo: la “autenticidad” no existía en la época de Bach.

II: INSURRECCIÓN PROGRESISTA EN BERLÍN OESTE

El virtuosismo orquestal fue siempre una obsesión en Karajan, a tal punto que una vez Richard Strauss, después de una interpretación particularmente metódica de *Elektra* por el primero, le aconsejó jovialmente que no se preocupara tanto: “Solamente mueva la batuta un poco”, le dijo, como sugiriéndole mayor fluidez y espontaneidad. La idea de ejecución perfecta, que hace alianza con la noción de perfección y de verdad interpretativas, puede resultar en parte de su enconada rivalidad con Furtwangler, quien era conocido por el carácter errático de sus interpretaciones y sus tiempos y con quien mantenía una sorda disputa por los favores de los jerarcas nazis; pero probablemente esto era sólo personalización de su inseguridad ante una tradición que integraba solo a medias, un afán de perfección que no lograba evitar a veces que las notas se le llenaran de vacío. Sin duda sus grabaciones de la época nazi bastarían para probar que no era nazi, pero tampoco antinazi: nada permite adivinar en ellas que algo inusual esté ocurriendo. Su monstruosidad no radicó en su afiliación, sino en su total indiferencia.

La sospecha de frialdad, que reaparece cada tanto en Karajan, se esfuma tras la derrota de Alemania en la guerra, con interpretaciones de hondura elegiaca tan obviamente sentidas como las *Metamorfosis* de Strauss y el *Requiem Alemán* de Brahms. El virtuosismo técnico, que antes podía interpretarse como proceso de aprendizaje o simple superposición decorativa, ahora es parte inseparable de las interpretaciones, y esto se repetirá en la mayoría de sus futuras ejecuciones. Sus 9 *Sinfonías* de Bruckner en los años '70 son impensables sin su sonido, que sugiere una difuminada claridad diurna filtrada a través de vitrales de iglesia; igualmente puede decirse de los diferentes sonidos que recrea para Mahler, Strauss o Wagner. Aún cuando el sonido es francamente ajeno a la naturaleza de la obra (*Concierto para Orquesta* de Bartok, o *Conciertos Brandeburgenses* de Bach) el error se remite a la decisión interpretativa; con la cual el sonido es perfectamente consistente. Censurar a Karajan como un mero fabricante de sonidos implica volver a creer en la diferencia esencial entre forma y contenido, como si una no fuera resultado de otra. Y si su sonido es tan terso, pulido y exultante debe preguntarse si eso no responde a la época de oro de la música de Karajan —la posguerra y los años '50 y '60—, ciertamente un tiempo muy optimista. Las interpretaciones de Karajan incluyen tanto las obras como la distancia que media con ellas, y el puente de traducción que se les tiende.

Los objetivos de Karajan implicaban el ejercicio de un fuerte poder sobre la orquesta —cuya dirección sólo aceptó a condición de que fuera vitalicia— y las instituciones relacionadas, lo que entraba en perfecta conjunción con su megalomanía y sus arranques de *prima donna*, como cuando hizo esperar varias horas al administrador de la Opera de Viena y lo recibió finalmente en su cama. Quería un trabajo ininterrumpido y constante sobre el sonido de la orquesta, a tal punto que por muchos años impidió que tocara con otros directores. Zanjaba cualquier discusión con tres palabras mágicas: “Entonces me voy”. La amenaza era fortísima, porque Karajan era una mina de oro. Una vez le dijo a un taxista: “Lléveme a cualquier lado: me quieren en todas partes”. Sobre la orquesta, parafraseaba a Miguel Ángel sobre el mármol: “Es mi enemigo”.

Insensiblemente, esto fue cambiando hacia los años '80, hasta sufrir una reversión completa. El desencade-

nante fue la decisión de Karajan en 1984 de incorporar a la orquesta a la clarinetista Sabine Meyer. La orquesta se rebeló, alegando que su tono no se mezclaba bien con la sección de vientos; también hay indicios de que algunos rechazaron a Meyer simplemente por ser mujer, mientras la orquesta siempre había sido enteramente masculina, y hubo quienes sugirieron que Karajan sólo quería incorporar a Meyer porque ésta era su amante. Cualesquiera fueran los motivos individuales, el *affaire Meyer* sirvió como *casus belli* para una rebelión largamente contenida de la orquesta contra Karajan, a quien acusaron de despótico y arbitrario. Súbitamente, ya no les importaba la excelencia musical, por más beneficios económicos que rindiera; sólo querían vivir más tranquilos. El video de la *Sinfonía Alpina* de Strauss en 1984 —donde participa Meyer— llega a mostrar miradas de odio helado y amenaza de Karajan a los instrumentistas. La orquesta se mantuvo en su postura, y Karajan, como de costumbre, amenazó irse. La orquesta reafirmó su posición, y Karajan se fue, suspendiendo todos los compromisos con ella (mientras ostensiblemente contraía otros nuevos con la Filarmonía de Viena). Sin embargo, la orquesta permaneció inmovible una vez más, y entonces sucedió lo impensado: una vergonzosa capitulación de Karajan, con una carta donde llegaba a sugerir que, a su regreso, ejecutarán la *Misa en Si menor* de Bach “en prenda de reconciliación cristiana”, un ofrecimiento extraño para el intérprete de Zarathustra.

Viejo, enfermo y casi inválido, Karajan —que había disfrutado del deporte como piloto de aviones, esquiador y aficionado a los coches de carrera— inició su última etapa bajo el signo de esta derrota, como si ésta hubiera sido una embajadora de la muerte. Sus interpretaciones grabadas posteriores raramente igualaron la perfección técnica anterior, y algunas resultan francamente desiguales: su última *Sexta Sinfonía* de Tchaikovsky, por ejemplo, parece literalmente por momentos desfallecer en vahidos de agonizante, para encenderse en otras partes en gran intensidad (la *elegía final*) o transcurrir en otras sin gran incidente. El carácter predominante de estas interpretaciones es la intención testamentaria, cuya urgencia parece tan grande que Karajan renuncia a su concepto de perfección. Ocorre algo parecido a lo que dice Adorno sobre el estilo tardío de Beethoven: que “la mano maestra, tocada por la muerte” deja sin corregir o armonizar los pasajes que antes no habrían sido aceptados. Hay una diferencia sutil: mientras en Beethoven el paisaje fragmentario resultante, por significar una renuncia a la lenta intención compositiva, representa la objetividad, con Karajan este paisaje permite los brotes más fuertes de su subjetividad, que siempre había estado en duda. El director iluminista y objetivista ya no se limita a interpretar las obras, sino que las recuerda, las evoca en nostálgica retrospectiva, como si se estuvieran despidiendo: si así ocurre con sus últimas versiones de las *Sinfonías 3 y 4* de Brahms (que, por otra parte, carecen de las fallas técnicas señaladas anteriormente). Y en la *Séptima* de Bruckner, el *Adagio* (la muerte de Wagner, que Karajan sublima en elegía para sí mismo) es tan intenso como para hacer parecer el resto de la pieza irrelevante, y en sí mismo es un milagro musical. Con Karajan se da la paradoja de una subjetividad que sólo aparece plenamente como memoria y nostalgia del irrepitible proyecto objetivista anterior, y que si clausura una época se trata de la que él mismo inventó.

El ataque post-mortem contra Karajan encierra la consigna y la propuesta cifradas de un mundo donde no nos harán nada, a condición de que renunciemos a intervenir en una objetividad por demás improbable: es el partido de los hombrecitos, que sólo pueden asustar contagiando su miedo a los demás. Se podrá decir que económica y políticamente éste es el tiempo de las democracias capitalistas de mercado, pero ideológica y culturalmente vivimos bajo la dictadura de la clase media.

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

♦ La fotografía que ilustra este artículo es de Helmut Newton.



Yves Saint Laurent, 1978.

INTRODUCCION A LA VIDA FASCISTA

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

Tomás Abraham

El brillo de mi ciudad

En la presentación de la edición norteamericana de *El Antiedipo* de Gilles Deleuze y Félix Guattari, Foucault definió la obra como una introducción a la vida no fascista; era un modo de recordar la **Introducción a la Vida Devota** de San Francisco de Sales por la que se interesaba en aquellos días. Qué hacer, cómo pensar para no ser fascista, o para ser un no fascista, o un devoto en el siglo del santo? Para Gilles Deleuze el fascismo es una figura del deseo, de la micropolítica del deseo. Dimensión que no es la del saber, ni la de una conciencia adoctrinada, no está forjada a la altura de los ideales teóricos ni de ninguna verdad declarada. El fascismo deseante es un modo del sentir, pero no del sentimiento si éste ya implica un pasaje por el corazón. Es un sentir que tiene la fuerza de las sensaciones brutas y la dirección de la sociabilidad. Es decir un sentir que tiene que ver con los otros.

Cómo ser un buen argentino? Esta es la pregunta que queremos formular. Este ser proviene de una micropolítica del deseo, de un sentir hacia quien no es como nosotros. El que injuria, daña o ataca nuestro ser nacional. Para saber como debemos ser, tenemos que nombrar y decir como es el enemigo, el que impide que seamos como el destino nos encomienda ser: el demócrata, el judío, el hippie, el ateo, el liberal, el modernista, el progresista, el socialdemócrata, el homosexual, el laicista, el nihilista, el plutócrata, el usurero, el nominalista, escéptico, pragmático, subversivo, pansexualista, luterano, comunista, cesarista, hereje, naturalista, posmoderno, relativista, igualitarista, humanista, arquitecto de shopping center, materialista invertido o cum laude, etc.

Para la época que nos gusta recordar creo que con sólo mencionar al judío, el hippie y el ateo, ya tenemos un muestrario ilustrativo. Comenzamos nuestra historia volviendo a un tiempo lejano por un lado, pero inacabable por el otro. En el año 1966 llega al poder en nuestro país un grupo dirigente sembrado por intelectuales de buen nivel. Consistencia doctrinaria, preparación filosófica, convicciones profundas e ideales más o menos claros. Eran claros en el sentido que había un acuerdo sobre lo que debía ser la república, una ciudad católica. Oscuros porque no constituyeron un movimiento con un líder doctrinario, uno que agrupase en un movimiento las diferentes tendencias. Onganía era un líder político en busca de una doctrina nacional y católica aplicable al momento histórico de nuestro país. Se vio muy bien acompañado por un apreciable número de oferentes que le expusieron doctrinas y sermones de variada índole con el fin de convertirlo en estadista. La Revolución Argentina que presidió pretendía iniciar un camino irreversible, una nueva nación y nuevos problemas: los que dieran vuelta la página sobre el círculo peronismo-antiperonismo. Pero hubo que reinventar la tradición. Eran años entre la tortuga y el bombo, debía salirse de este doble e imposible destino. Fundar las bases de una teología aplicada. Como dice uno de estos intelectuales: sentar los fundamentos del Escorial Rosado.

En la mitad de los años sesenta Buenos Aires era una ciudad con brillo. En setiembre de 1966 decía el pintor Antonio Berni: vivimos un momento extraordinario. María Elena Walsh: hemos tomado conciencia de lo nuestro. El nivel cultural es extraordinario. El compositor Alberto Ginastera: los sesenta fueron quizá uno de los períodos más brillantes de la historia argentina. El pintor Antonio Seguí: creo que el Di Tella fue lo más importante en Argentina en los últimos cincuenta años. Pero el poeta Alberto Girri desconfiaba de estas alegrías, aceptaba la abundancia de las publicaciones literarias, del boom de la novela, del boom de los sótanos de San Telmo ocupados por los café concert, de las exposiciones, de todo más y más, decía. Sólo que el ambiente le parecía trivial y estereotipado. Seguí completaba su pensamiento al decir que "todas las cosas lindas en América tienen la vida muy corta". Romero Brest subrayaba la duda al recordar otros booms artísticos, los de la época de Pettorutti, los de los tiempos de Kocyse y Butler y se preguntaba "será este tercer boom efímero como los demás? Nuestro país liquida a su gente".

Pero era grande el empuje cultural de Buenos Aires, una ciudad versátil, de intensa actividad intelectual. La Universidad vivió su período más brillante agitada por discusiones políticas y producciones científicas. Se enmarcaba en el proyecto de modernización tecnológica que impulsó el gobierno de Frondizi. Esta dinámica cultural atravesó la caída de Frondizi e incluso los primeros días de Onganía. En setiembre de 1966 la revista Panorama contabiliza 2.500.000 espectadores que presenciaron 70 estrenos de teatro. Las editoriales publicaban anualmente 3.500 títulos. En 1967 400.000 personas visitaron las muestras del Instituto Di Tella. La moda juvenil ya no era como la del 50, en la que los chicos se vestían de grandes. La moda era un campo en donde la juventud de los 60 expresaba su diferencia. El historiador John King subraya que Buenos Aires era una ciudad que recibía mucha información y presentaba una atmósfera creativa y sofisticada donde trabajar. Romero Brest incitaba a las vanguardias a destruir modalidades aceptadas y crear arte, provocar arte. Decía Romero: "no admitimos la repetición por considerarla inoperante la actitud creadora de quienes vuelven sobre lo hecho, aunque sea por ellos mismos, y por mucha calidad que se le pueda reconocer a las obras que hagan. Con lo cual quiero subrayar que nuestra vara no es la del valor, cuya estimación es social y por ello exige cierto grado de reconocimiento público, sino la de la invención, aún mejor dicho, la de la aventura..."

El director de teatro Roberto Villanueva defendía la función elitista de las vanguardias apelando a los últimos descubrimientos semiológicos: "la vanguardia es elitista en el sentido de que son unos pocos los que están capacitados para apreciar ese rompimiento del contrato idiomático, digamos". La revista **Primera Plana** en agosto del 66 cita un mensaje sobre las vanguardias de Roberto Jacoby: "vanguardia es el movimiento del pensa-

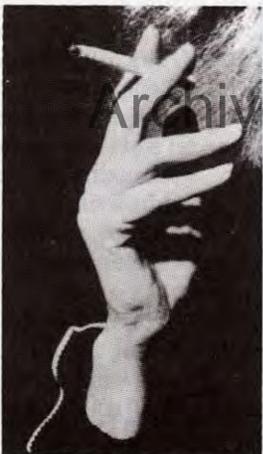
miento que niega permanentemente el arte y afirma permanentemente la historia. En este recorrido de afirmación y negación simultáneas, el arte y la vida han ido confundiendo hasta hacerse inseparables. (...) El futuro del arte se liga no a la creación de obras sino a la definición de nuevos conceptos de vida; y el artista se convierte en propagandista de esos conceptos. El arte ya no tiene ninguna importancia: es la vida la que cuenta".

Los artistas plásticos, los nuevos directores teatrales, el mundo de la 'manzana loca', hacía del arte una vida, y de la vida un arte. En las ropas. Levitas de terciopelo verde, camisas de satén naranja con corbatas rojas, la elegancia para disconformes, la guerra a la insipidez, la liberación de los argentinos de -como decía Edgardo Gimenez- la mufa del gris. Los pantalones de terciopelo bordeaux, los saco Mao, los pantalones de seda Pucci, las camisas de crepe de Cacharel y los pullóveres de Bremer. Un pintor y diagramador llamado Bruchman contaba que mientras esperaba el colectivo se le acercó un policía para preguntarle por qué se vestía así. Le respondió que le gustaba de ese modo porque le parecía escaso el tiempo para darle la verdadera respuesta, la de que uno se viste del mismo modo en que pinta un cuadro, de acuerdo a criterios estéticos personales.

Y las mujeres? Las twiggy? Los lunares en las mejillas y las rodillas del diablo. Las minifaldas satánicas. La papelería de los medios invertía comentarios, críticas, reflexiones en estilo sociologizante, semiologizante, psicologizante, reflexivo, sobre las rodillas y las faldas cortas.

La revista **Adán** nos presenta a la nueva mujer argentina, aquella que desvive a los porteños en las vísperas del golpe del General Onganía y de su ayudante el mayor Ramón Camps. La mujer nacida para amar en una vida que es una compulsiva búsqueda de sensaciones. Esclava de anhelos imperiosos y dueña de una profunda veta instintiva. Su gracia felina se complace en tejer y destejer complicadas sensaciones eróticas... el muslo descubierto y un marco de pop art (y strass en líneas chispeantes), dos claros símbolos de rebelión y disconformismo. Ebria de libertad y de vida, la mujer nueva lanza su desafío decidida a afirmar su yo libre de tutelas (luce un modelo Yves Saint Laurent)... tonos restallantes y detalles audaces confirman un milenario diagnóstico: voluble, caprichosa, narcisista... la inmemorial sabiduría que instrumenta su timidez, poblada de fantasmas y su exhibicionismo delata la inmutable naturaleza de su alma (modelo de Leonard)... segura de sí. Se siente suprema ordenadora del caos. Envuelta en la voluptuosidad del visón adopta la belleza y gracia para enmarcar su presencia serena. Fragilidad y contenida fuerza la ayudan a sortear las dificultades de su inalterable displicencia (modelo Nina Ricci).

La modernidad de aquellos años se manifestaba con un nuevo instrumento científico-social: la encuesta. La gente opinaba en vivo, era posible interrogarla, descubrir sus intimidades, sus pensamientos ocultos y trazar variables, constantes, de las dependientes e independientes, tendencias, gráficos, el estado, la evolución, las curvas y la dinámica de la opinión pública, del estado mental de la población. La mujer, su condición, su verdad, los tabúes enquistados en su nivel mental como decía **Primera Plana**. Las mujeres para la encuesta organizada por esta revista se dividen en tres niveles sociales, esto por una parte, y responden de tres modos distintos según sus tres estados de ánimo que dependen de las tres luces del día. La codificación -aclara el semanario- muestra una notable curva de comunicación. Las mujeres son más parcas a la mañana, más comunicativas a la hora del té... quizás, agrega el cronista, debida a la melancolía del crepúsculo... y no sabemos por qué, las consultas nocturnas no aparecen, es posible que el cronista no quisiera molestar a las señoras en la hora en que se sabe que preparan la cena. Cómo es que la mujer elige pareja? Cuál es el secreto de su elección?, inquieta a los argentinos en julio de 1967. Para interiorizarse y penetrar en los secretos de la vida moderna y del erotismo femenino era de época consultar con los nuevos especialistas del corazón, aquellos que encontraron las nuevas vías que unen el corazón -asiento tradicional de los sentimientos- con el clítoris, nuevo asiento del placer. Es decir los psicoanalistas. El psicoanalista Malfé, experto consultado, ubica la cuestión en el rango científico competente. El tipo y la forma de esa decisión depende de las experiencias infantiles. Esta imagen bien puede ser que se proyecte en el novio según otra imagen semejante del padre (no





del padre del novio), o una imagen semejante a la del hermano, del tío, o que, por el contrario, el tema inconsciente incestuoso se conforme en una imagen completamente opuesta(!).

Cuando a partir del 67 nuestro país sufre el flagelo de los hippies, **Primera Plana** retoma los contactos con los encuestadores de todo el mundo y da el resultado final: hay 300.000 hippies en el mundo. La misma revista en enero del 69 trasmite una noticia sensacional: un estudio serio y prospectivo hecho por la General Electric prevé que de aquí a dos décadas, el 75% de la clase media le volverá la espalda a los esquemas que hoy rigen a la clase media norteamericana y se volverá hippie. Este fenómeno de hippización universal y final tuvo lugar en el 89, y si no nos dimos cuenta es porque **Primera Plana** hacía tiempo que había dejado de aparecer.

Ni que hablar del nivel del cine exhibido en nuestras salas. Entre Bergman y Goddard las colas de asistencia cubrían las veredas de la avenida Corrientes. Si tomamos este ímpetu cultural hasta sus últimas manifestaciones, sus brillos prostreros, vemos como el semanario **Primera Plana** en julio del 69, la misma semana en

que asesinan a Augusto Timoteo Vandor que decían había hecho matar a Rosendo García, cuando en la tapa de la revista está retratado el dirigente sindical en el féretro, la redacción no descansa de su afán cultural. Junto a Vandor, está en la parte superior derecha la fotografía de Claude Levi Strauss. En este número de **Primera Plana** se enumeran las películas en cartel en Buenos Aires, para los cinéfilos más exigentes: **Cul de sac** de Roman Polanski; **La Guerra y la Paz** de Sergio Bondarchuk; **The Players** y **los Angeles caídos**, opera prima de Alberto Fisherman; **Romeo y Julieta** de Franco Zeffirelli; **Vergüenza** de Bergman. En el teatro musical cantaba Nacha Guevara que con sus garras de felina -según insiste el cronista- atacaba a la Censura. Jorge Schusheim y Chernikoff nos proponían reírnos de las solemnidades y la literatura no perdía altura: los best sellers se distribuían entre Paul Nizan, Heberto Padilla, Oscar Lewis, Guimaraes Rosa, Severo Sarduy. Nuestro brillo brillaba, y el semanario envía a su jefe de redacción Eloy Martínez para que entreviste al forjador de la gran moda francesa del estructuralismo. Un argentino en la Ciudad Luz en el núcleo mismo de la batería antropológica. El periodista junto al escritor

César Fernández Moreno, autor de **Argentino hasta la muerte**, se lustran hasta hacer de sus cerebros el mejor de los charoles.

Cuando Lévi Strauss decía que la idea del hombre como centro del universo ideada por el Renacimiento...

Periodistas-: sin embargo, la idea del hombre como centro de la creación y de la tierra como núcleo del universo es anterior al Renacimiento. También lo es la partición de cuerpo y alma, que no existe en las filosofías orientales. Cree usted que ese desdén hacia lo que no es humano deriva de Aristóteles, por ejemplo, o más allá todavía: de Platón?

L.Strauss-: ése es un problema para los historiadores de la filosofía, Yo nada sé.

Demasiado prudente Levi Strauss, y raro, pensamos, si no lo sabe el sabio quien lo sabe además de los argentinos de **Primera Plana**? Quizás se haya desconcertado ante la información enfática de los periodistas que le contaban que en las filosofías orientales no existe esa partición, la del cuerpo y alma, a pesar de la famosa transmigración y aquello de hoy hombre mañana sapo, pasado mañana periodista, y todo por vivir en las redes del 'maya', de la ilusión. Quizá el profesor prefirió pasar a otro tema ante la duda de si los orientales tan enteros aparentemente no eran, para los cronistas, nuestros vecinos los uruguayos.

Periodistas-: vio **2001, Odisea del espacio**, el film de Stanley Kubrick?

L.Strauss-: sí.

P-: qué piensa de las ideas sobre Dios, el mundo y la tecnología que propone este film?

L.S.-: no pienso nada.

Evidentemente el profesor Levi Strauss no iba al Lorraine. Y para terminar esta entrevista guardada en los anales del periodismo culto,

P-: considera válida la puesta al día del pensamiento marxista hecha por Louis Althusser?

L.S.-: les confesaré francamente que jamás leí a Althusser. Lo siento.

El semanario insistía en la modestia del profesor, seguro de haberle hecho la mejor entrevista que jamás hubiera tenido.

Pero para descansar un momento de las encuestas y de tanto brillo, si la tasa de la inflación anual había sido en el último gobierno radical, el del doctor Illia, de 28,6%, lo que reflejaba una administración de correcto desempeño, si el déficit de las finanzas públicas se había reducido de 575 millones de dólares a 247 millones, si los argentinos gozaban del mejor momento de su producción cultural, por qué entonces las encuestas que transcribe Guillermo O'Donnell en su libro **El Estado Burocrático Argentino 1966-1973**, dicen que el 66% de los encuestados aprobaban el golpe de estado del General Onganía, y sólo 6% se oponía al mismo? Y ante una encuesta en el Gran Buenos Aires en la que a la pregunta acerca de si había sido necesario el golpe del 28 de junio, el 77% había respondido que sí?

Algo andaba muy mal en el país, profundamente mal. Bajemos entonces de nivel, descendamos y miremos las raíces.

Dios no es neutral

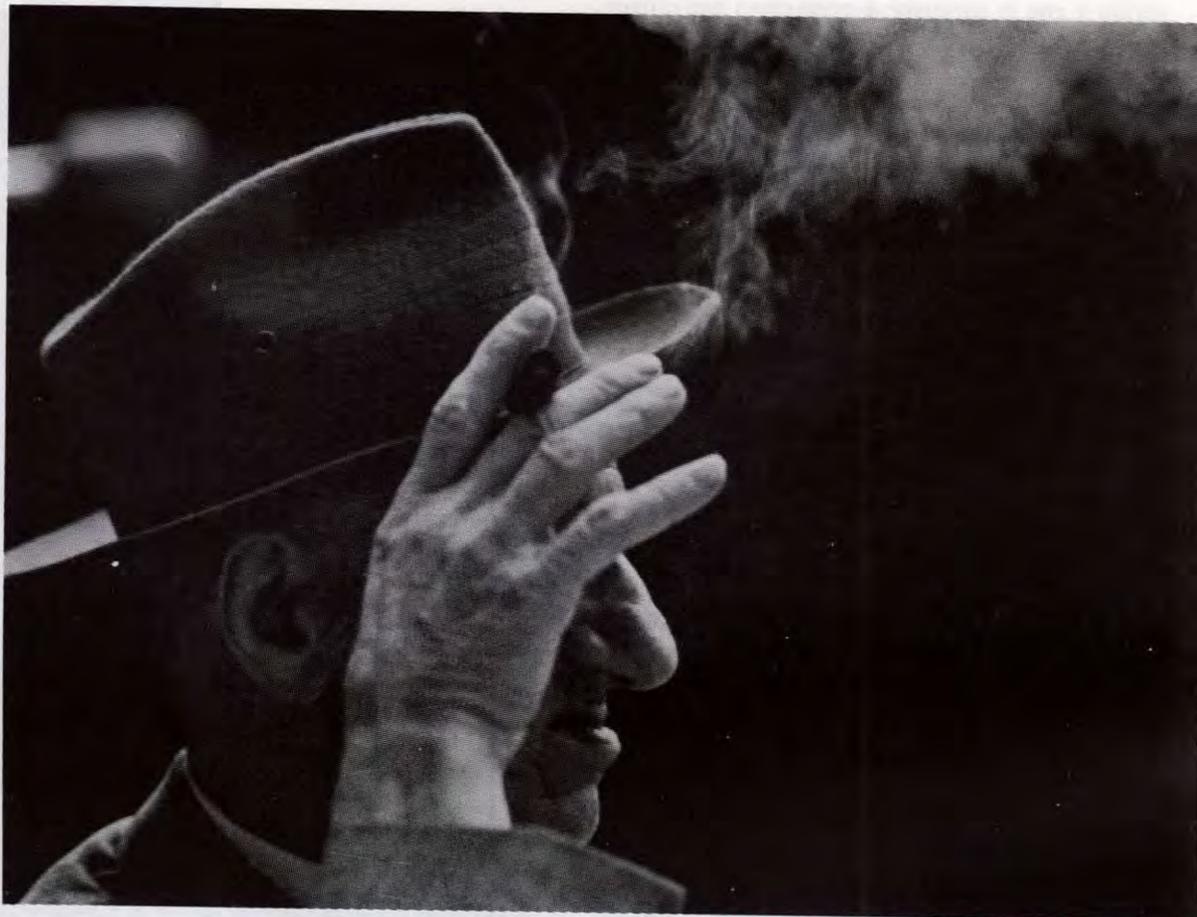
Hoy, en 1994, se habla de la crisis de la democracia representativa. Se ha pasado de la frase 'la democracia es el menos malo de los regímenes posibles', a los lemas sucesivos sobre la mafiosa corporación de los políticos, la necesidad de un campo de análisis acerca

de las limitaciones del sistema representativo de gobierno... los índices de escepticismo acerca de la capacidad de las instituciones del sistema democrático para satisfacer las necesidades populares como lo señalan cada vez más periodistas políticos. Se dice que la democracia representa cada vez menos a sus electores, que los partidos políticos no sirven para nada, que los políticos son todos unos ladrones... cada vez se suman las voces desencantadas, condenatorias, denunciativas de la democracia liberal. Esta crítica no es nueva, más aún, es una constante del siglo que acaba. Tuvo momentos de alto nivel, fue en las primeras décadas del siglo, con el advenimiento en muchos países de Europa de la ola fascista y de las rebeliones comunistas, años en que la prédica antiliberal sedujo a las masas. La palabra democracia no se identificaba a la democracia liberal representativa, como las mismas siglas lo indican, era una forma entre tantas, y, en realidad, una forma falsa, hipócrita.

El comunismo basó su crítica en su repetido esquema de poder con el que dividía a la sociedad en dos clases antagónicas que más allá de su descomposición en fracciones se resumía en la lucha final e inevitable entre burguesía y proletariado. Quizá por eso su análisis se tornaba monótono, y algo limitado, en la medida en que la modernización de la sociedad industrial y postindustrial transformaba la división clásica con la aparición de nuevos grupos sociales y nuevos intereses en conflicto que no se reconocían en la división binaria de las sociedades históricas.

Pero el fascismo fue más matizado, y al no basarse en una teoría de la historia que le suponía un destino y una causalidad constante, diversificó sus críticas a la democracia y multiplicó sus argumentos de un modo a veces algo más enriquecedor, lo que no quiere decir muy imaginativo. Fascismos los hay muchos y su coherencia doctrinaria es muy difícil de establecer, la unidad se establece con más facilidad en la convergencia y en el estilo semejante de sus críticas a la modernidad democrática o, para decirlo con un idioma quizá más adecuado, a las diversas formas del liberalismo político.

La vida fascista es un aspecto del microfascismo, por microfascismo no nos referimos a un fascismo pequeño, evidentemente. Pero tampoco a un fascismo cuyo modelo es el del gobierno italiano de Mussolini, ni el de Hitler y su proyecto de depuración de la raza, ni las distintas variantes emergentes entre Zalazar y Stroessner. Nada tiene que ver con la etiqueta del totalitarismo o del autoritarismo o del fundamentalismo. Es decir no se trata de un pregón desde la buena conciencia política. Más aún, no sería desdeñable ya que según algunos, por fin nos hemos dado cuenta de las falacias de los intentos mesiánicos y del error de creer en los beneficios de los golpes de estado purificadores, ahora que ya sabemos que es necesario salvaguardar cuesto lo



Jimmy Durante, 1954.

que cueste las instituciones de la democracia, ya que está de moda este pregón, sería bueno que no repitiéramos los errores de las democracias de las primeras décadas del siglo que terminaron humilladas por el auge fascista, por las derrotas aplastantes en las elecciones de los años 20 y 30, y que ofrecieron al mundo masacres de dimensiones inabordables. Son muchos los que en América Latina creen, y desean, que termine esta farsa republicana para poner de una buena vez por todas las cosas en orden.

Por lo que de nada sirve la buena conciencia republicana y sí el darse cuenta de que las democracias occidentales para instalarse con peso en nuestro siglo ya adoptaron muchas de las formas del fascismo e hicieron suyas varias de sus críticas para lograr una mejor lubricación. No hay regímenes puros, sino mixtos. Y si bien son muchos los que dijeron que el socialismo aportó al capitalismo parte de su prédica, que las reivindicaciones sociales de las organizaciones del socialismo sembraron su semilla para humanizar al capitalismo, si, supongamos, esto fuera cierto, no lo es menos que el fascismo -y esto ha sido mucho menos estudiado- también dejó sus semillas, y sus plantitas. Cuando hablamos de microfascismo nos estamos refiriendo a la dimensión ética del fascismo, lo que no siempre coincide con su marco político. Cuando se habla de una política del deseo, y de una dimensión ética que se teje con las sensibilidades sociales, el fascismo ya no es asunto de conciencias preclaras, cuentan tanto las vísceras como las ceremonias retóricas. Es la entretela del alma y del cuerpo.

El periodista Ignacio González Jansen habla del **pasaje de la guerra santa a la guerra sucia**, es decir, en nuestra historia política, de los sesenta a los setenta. Creo que es una nomenclatura precisa para designar dos grandes períodos de nuestra historia reciente. A nuestro entender una no pudo ocurrir sin la otra, **la primera fue la metafísica de la segunda**. Es cierto que la casta dirigente que subió al poder con Onganía, militares y algunos ideólogos, mira con sorna y desprecio a los líderes de Videla, los considera ineptos, corruptos, sin preparación intelectual, sin proyecto, innecesariamente sanguinarios. Pero nada de lo que ocurrió en el Proceso hubiera sido posible sin la metódica preparación ideológica y cultural de la conocida Revolución Argentina. Fue con ella que se sientan las bases de la cruzada moral de los argentinos, el proyecto de un país puro, de su inscripción en la civilización occidental y cristiana y de la limpieza cultural de todos los elementos ideológicos que pululaban en el planeta como virus de posguerra. Alguien dijo que la Argentina no se había resignado a su derrota durante la segunda guerra mundial, es una broma seria, en todo

caso, la derrota política podía compensarse con una victoria cultural.

Es a esta guerra santa que nos referiremos, en ella se destacan los aspectos salientes del microfascismo argentino, el delineamiento de una deshumanización, de la identificación de aquellos elementos sociales que han perdido la categoría de personas y que deben ser eliminadas para construir la Ciudad Católica. No nos estamos refiriendo al delirio paranoico de algún extraviado, todo lo contrario. Se trata de uno de los grupos políticos mejor preparados en los últimos tiempos de nuestra nacionalidad. Es cierto que en los tiempos del Proceso parecía no haber otra consigna que la de eliminar subversivos, el modus operandi podía ser cualquiera mientras fuera efectivo, y no se vislumbraba con claridad qué tipo de sociedad constituía el ideal de los jefes y que sociedad querían establecer. Se decía que al terrorismo no se lo podía combatir con las instituciones democráticas, las que eran permanentemente desbordadas, pero no se entendía a qué iba a llevar la famosa Reorganización. Pero no fue así en la década anterior. Para salir del círculo peronismo-antiperonismo era necesario una nueva sociedad y una nueva cultura para una Nueva Argentina.

La Parroquia del Cristo Rey, el Ateneo de la República, la organización de la Ciudad Católica, la revista Verbo, los Cursillos de la Cristiandad, los brigadieres y cómodos discípulos de Bruno Genta, la especial atención que recibían los dirigentes de la organización neonazi Tacuara por los más altos funcionarios políticos del gobierno, la prédica atentamente escuchada de su pastor, el padre Meinville, la asesoría de jóvenes brillantes como Grondona, Saravia, Castex, la preparación doctrinaria de la cúspide militar, son algunos de los andamios institucionales de lo que Gregorio Selser llamaba el 'onganiato', la combinación entre el hisopo y la espada.

El Gobernador de la Provincia de Buenos Aires General Francisco Imaz dijo en los comienzos del gobierno de Onganía: "la disyuntiva no es desarrollo contra atraso y miseria sino: sociedad con alma o sin alma. Sociedad con Dios o sin Dios. No hay términos medios. Y nosotros los hombres de la Revolución Argentina, ya hemos decidido: con Dios!"

El padre George, es decir el señor Grasset, sustento espiritual de los miembros de la O.A.S., de los militares franceses antigauillistas que combatían a las fuerzas del F.L.N. argelino y no renunciaban a la Argelia francesa ni a métodos de tortura que se hicieron famosos en todo el mundo, llegó a nuestro país a fines del 50 y se vinculó con sectores de nuestro ejército como el coronel Juan Francisco Guevara, uno de los secretarios de Onganía, quien en los cursillos de la cristiandad y desde la revista





Juan Carlos Onganía, 1965.

Verbo trasmite meditaciones solemnes, así es como nos decía el Padre Georges: "el hombre es criado para alabar, hacer reverencia y servir a Dios, nuestro Señor, y mediante esto salvar su alma, dice San Ignacio. Y si este es el fin del hombre, tal debe ser también el fin del orden humano. Y puesto que este fin es sobrenatural, el gran obstáculo para su realización es el naturalismo, su gran enemigo la Revolución, que es el naturalismo en acción".

Grasset como Guevara nos traen los resultados de las elaboraciones de Jean Ousset, espiritualista católico cuyas obras son muy apreciadas por círculos eclesiásticos y militares, hasta tal punto que el coronel Guevara apodado el 'Tu' para diferenciarlo de su primo el Che, tradujera sus libros y el primado de la República, Monseñor Caggiano le hiciera los prólogos a este pensador que no dudaba en apuntar: el liberalismo es el verdadero enemigo. Es decir Poncio Pilatos, todos los Poncio Pilatos del mundo, aquellos que se lavan las manos frente a la verdad del mismo modo en que se las lavó el desgraciado romano que exclamó 'quid est veritas?' cuando Jesús le decía: 'ego in hoc natus sum et ad hoc veni in mundum, ut testimonium perhibeam veritati' (he venido al mundo para dar testimonio de la verdad).

Es propio de los liberales el tomar distancia de la verdad, ellos los inventores macabros de las tolerancias, del cada uno crea en lo que más quiera, los pobres cerebros pragmáticos, dice Ousset, que se cobijan en las faldas del principio de la respetabilidad de las personas. Porque si en algo puede resumirse la falacia del mundo moderno es lo que se ha hecho con la Verdad, no con Dios, con EL nada puede hacerse porque nos es inalcanzable, pero lo que se ha hecho con su principio, el de la Verdad. Los modernizadores se han divertido en los últimos siglos en quitarle la mayúscula en nombre del pluralismo y de la libertad, doncella dorada inventada por Satanás.

Lo que los liberales pluralistas llaman fundamentalismo en realidad es un apostolado, el principio de que en el orden de la Verdad no hay límites ni vacíos. En el orden de la Verdad no puede haber tolerancias. Rivanera Carlés sostiene que el pluralismo ideológico se funda en el relativismo que ignora que la naturaleza de la comunidad es unitaria. Las teorías anticomunitarias -agrega- no tienen derecho a la circulación, como los alcaloides. Se exige una labor de eugenesia social. El error no tiene derecho a la existencia, propaganda ni acción.

Por eso el coronel Guevara llama la atención sobre la falacia sobre la que se sostienen los artículos 14 y 20 de nuestra Constitución, el desorden conceptual que enuncian cuando mezclan en un mismo apartado el derecho

a trabajar, o de navegar, el de transitar libremente, el de publicar sin censura previa, el de usar la propiedad, todas estas y otras libertades se agregan a la de 'profesar libremente su culto'. Se ha manchado el orden del Ser y se ha desacralizado aquello que no puede serlo: la Verdad. Es ridículo y sacrílego autorizar la libertad de cultos, lo es el de legitimar el error y la mentira, sus consecuencias prácticas son inconcebibles para la Ciudad de Dios: el amparo de la Ley al canibalismo, el demonismo, a la mixtura de sectas. Por eso el coronel no se extraña de que el mundo que hoy gustamos llamar occidental y cristiano se resquebraje por los cuatro costados y que los crujidos de la estructura que se deshace ya tenga dimensión cósmica.

El predicador Ousset vuelve a preguntar quid est veritas?, qué es la verdad para un demócrata liberal?, la fórmula de Pilatos surge espontáneamente en los labios desde que se evoca a un demócrata. Para Ousset el mundo es un engendro de prototipos, de éstos hay dos fundamentales, el mencionado Pilatos, el liberalismo de la gente correcta, los higiénicos progresistas que se lavan las manos en la cuenca de sus conciencias sensibles, y los Herodes, representantes del liberalismo crapuloso, del libertinaje de la herejía social, la que aplica el Estado Moderno, el cesarismo monopolizador de aquello que se adueña de los espíritus y de las almas: propaganda, espectáculos, información, universidad, cultura. Ousset baja del Gólgota con papeluchos en la mano, son programas de espectáculos, resabios que dejan los espectadores cual zombies endiablados, dice Ousset, que se entretienen con la apoteosis de la carne como el cine, la literatura malsana y el arte corruptor. La Verdad es, el Error es, la Verdad no es el Error, la verdad no será nunca error pese a Popper, ni el error verdad. A la Verdad se le opone la mentira, porque la verdad no pertenece al orden de la cantidad, invento del cartesianismo, no es el terreno de la precisión, la Verdad tiene dimensión ontológica, pertenece al orden del Universo y de su médula: el Ser, y sus rayos son éticos. Aquel que no se deja iluminar por la luz gótica del Ser perderá los rayos de la ética, y se lo tragará la negrura, desaparecerá. Lo diré una vez más, la doctrina del Ser argentino es parte de una ética como supresión y de una ontología como descalificación. Hay entes a suprimir.

Por eso afirma Ousset mientras es bendecido por nuestro primado y traducido por el coronel: "o la Iglesia da su sentido a la sociedad o esta sociedad se ordenará en contra de ella. La neutralidad es imposible. Es imposible que una doctrina no reine sobre el Estado. Cuando no es la doctrina de la verdad será una doctrina del error".

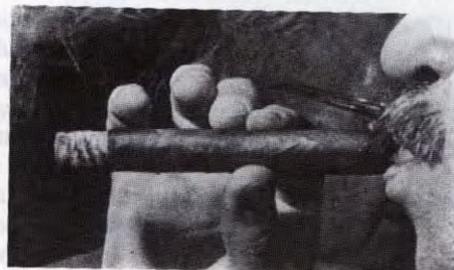
El 23 de agosto de 1963, el Arzobispo de Paraná, Monseñor Tórtolo, también hace su presentación del

pensamiento de Ousset. No pierde el tiempo y se centra en las verdades mínimas. "Dios no es neutral. Aprueba o desaprueba; en El no cabe tercera posición. Nadie puede servir a dos señores".

Por lo que aquello de lo que es del César y lo que no lo es, no es cierto. Todo es del César, y el César está en los cielos, la ley no se reparte, es una e indivisa. Ousset lo demostró en más de un renglón. Contra aquellos que se sostienen en las palabras de Jesús: 'mi Reino no es de este mundo' para pregonar una religión del corazón y del amor lejos de la política de este mundo, Ousset dice: 'de este mundo' no significa en modo alguno que Jesús se niegue a reconocer el carácter de realeza social de su Soberanía. La frase 'de este mundo', 'de hoc mundo' expresa aquí el origen y ningún latinista lo ha negado nunca. Mi reino, parece que dice Jesucristo según se lo comunicó a Ousset, es 'sobre' este mundo, no proviene de él, viene de lo alto y abraza lo bajo. Mi reino, dicta Dios al francés en la página 15 de su obra "Para que El Reine", "no conoce fronteras; no depende de un plebiscito ni del sufragio universal. La buena o mala voluntad de los hombres no puede contra él". Debe quedar claro para nosotros, es decir para los comunes que practicamos poco el francés y a los que no nos habla Dios, que a Dios no se lo vota, ni a Onganía tampoco. Dios está en todo, lo repite Tórtolo, en una ley de alquileres -enumera el Monseñor- una huelga de obreros, en todo están en juego los dos señores porque en última instancia están en juego la moral y la justicia, el bien y el mal, el orden y el desorden. Las ciudades temporales están pobladas por los hijos de las tinieblas que las hacen humanamente inhabitables y nos amenazan con ruinas. Mundo moderno y Dios parecen rechazarse y no por culpa de Dios. Es por el cristiano que Dios espera el reencuentro con este mundo. La sociedad humana -sopesa el Arzobispo- en su fin temporal está regida por la política. El objeto formal de la política es el bien común temporal: el bien de la Ciudad Temporal. Este bien se fundamenta en el orden moral. El orden moral depende esencialmente de Dios. Política sin Dios es antipolítica, porque es ordenamiento 'al mal común', a la autodestrucción de la sociedad. El hombre depende metafísicamente de Dios en su ser y en su obrar. La sociedad humana tiene hacia Dios la misma relación y la misma dependencia que el individuo. Por eso no puede ser ni atea, ni agnóstica ni laica. Debemos inaugurar el Reinado Social de Jesucristo, el mundo en que el hombre y la sociedad humana viven en Cristo su metafísica dependencia de Dios en un orden verdadero; el orden esencial de la Verdad, de la Justicia y del Amor.

El reinado sacrosocial no admite tregua para su instauración dirá el Cardenal primado de la Argentina de los sesenta, Monseñor Caggiano: "estamos en plena lucha y no acabamos de persuadirnos que se trata de lucha a

www.ahira.com.ar



muerte organizada y dirigida con inteligencia y sin frenos morales, llevad con decisión y sin rehuir medios de conquista...el marxista parte del supuesto de que el hombre es sólo materia y de que su origen obedece a un principio casual. Algún día demostrable por el cálculo de probabilidades, lógico es pensar en la evolución permanente indefinida de ese ser natural, centro del universo, dios de sí mismo, artífice de su destino a la par que su propia víctima; que puede y debe ser sacrificada cuantas veces convenga a ese horrible Saturno que en vez de devorar a sus hijos, se devora a sí mismo sin saciarse ni arrepentirse, porque de este autodevorarse obtiene el alimento que lo hace vivir, durar, perfeccionarse, crecer". El marxista de Caggiano nace del pensamiento satánico que aparece como un Saturno de pesadilla, monstruo que come de sí en una autofagia atea originada según Caggiano en Descartes, luego Lutero, y siguen para el prelado, Voltaire, Malthus, Kant, más tarde el golpe de gracia de Darwin... y la obra esencial que es la de Hegel. Y el demócrata para Ousset es un invento de la disidencia religiosa que llegó a América del Norte, la de los cuáqueros y anabaptistas del siglo XVII que con su espíritu de secta y de perseguidos, idean los principios mediante los cuales sus congregaciones debían gobernarse a sí mismas. La democracia fue una institución religiosa nacida de las cenizas de Lutero, que una vez renacida da lugar al temido ateísmo social de las sociedades laicas.

El varias veces bendecido Ousset enumera al fin al último e infaltable personaje que oscurece Su reino de este mundo: el judío.

Ousset apela a las sensaciones: "el carácter judío, la carrera hacia los deleites más inmediatos, la lujuria más innoble, babeante y ruidosa, la glotonería y su eruptivo cortejo, la pasión sórdida por el oro, la usura, la rapacidad, las horribles características físicas de supuración y el encorvamiento que todos esos vicios arrastran y también la burla sarcástica (Heine, Offenbach), con respeto a todo lo que no sea judío, un espíritu de duda teñido de amargura, tiritando de fiebre, poseído por alucinaciones...una eminente aptitud para desobedecer, determinada por una mezcla singularmente turbia de espíritu crítico y de pasiones...esto de Maimónides a Charlie Chaplin..."

Pocas veces se dijo tanto en tan poco tiempo y espacio. Ousset, el magno pensador de nuestros monseñores, nos dibujó al judío que vomita nuestro ser. Deforme, llagado, babeante, lascivo, avaro, y con galera y bastón. Para algunos librepensadores les puede parecer que estamos en presencia de un modo de pensar propio de personajes de *Rosemary's baby* y que vivir en un país en el que la clase dirigente piensa al estilo de Ousset y sus padrinos espirituales otorga las mismas sensaciones que las que tenía *El Inquilino* en la otra película de Polanski. Lo que a veces es cierto.

Un Gobierno de Heladeros

A fines de junio de 1966 Onganía toma el mando de la República y dice a sus conciudadanos que la hora de ser fiel a nuestra historia ha llegado, porque no hemos sido fieles, estuvimos a punto de traicionar el porvenir que nos merecemos, no sólo no nos hemos hecho cargo del legado de nuestros próceres, sino ni siquiera hemos tenido la mínima lucidez para adueñarnos de nuestras potencialidades, ignoramos las riquezas que tenemos, no estamos a la altura de nuestros altos designios, no hemos hecho más que jugar a ser prolijos, jurídicamente prolijos, formalmente legalistas. Pero la subordinación a la ley -recuerda el general Onganía en su primer mensaje al país- implica la obligación gubernamental de darle contenido a la ley, de hacerla fecunda. Porque



Ava Gardner, 1984

si no es así, entonces el sistema institucional se convierte en una carga que oprime al país y anula sus mejores energías. El pueblo tiene derecho a rebelarse cuando el sistema representativo de democracia formal cohibe la libertad de hacer y el futuro que la Nación se merece. De nada sirve el acatamiento formalista a normas desprovistas de vigencia efectiva que no hace más que debilitar la fe y generar el escepticismo. Todos estamos convencidos -agrega el Presidente- que no podíamos seguir viviendo en medio de la ficción y el desprestigio. Por eso en esta hora de la espada y de los augures de nuestros padres, el general culmina el breve discurso con una invocación a Nuestro Señor mientras estampa la firma junto a los ministros, antes de que -por primera vez en la historia argentina- el cardenal primado Monseñor Caggiano ponga la suya en el libro rubricado de la patria.

Y es cierto lo que dice Onganía, todos estábamos convencidos de que tenía que terminar el gobierno del doctor Illia. Los estudiantes que le gritaban de todo cuando oscilaba entre mandar víveres a Saigón como gesto simbólico de apoyo en la lucha contra el comunismo vietnamita o recordar la doctrina Drago, los sindicalistas que representaban a las masas obreras pros-

criptas, los militares que veían el descaro con que el presidente civil trataba a sus comandantes, la intelectualidad de izquierda porque el gobierno radical no era de izquierda, las fuerzas políticas del desarrollismo porque veían a los radicales como a primos históricos ineficientes y anticuados, el periodismo moderno porque los radicales no eran modernos, la clase dirigente empresarial porque el gobierno hacía juriscismo cuando de lo que se trataba era de ejercer la autoridad, la Iglesia porque veía en la casta política regente a un grupo débil de antigua copa democrática que dejaba que se asentaran a buen resguardo las semillas del marxismo corruptor...y el 70% de los encuestados por los institutos de opinión pública.

Las colas de los cines cultos, la de las muestras de arte culto, el boom de la novela, el lleno de los café concert, la guerra contra la solemnidad, las propuestas de creatividad pública, los happenings, los vernissages, los cocktails, las ganas de mostrar y apretar secretarías con teléfono y minifalda, la semblanza de ejecutivos con atachés de cueros, los periodistas más que cultos que estaban a la par de Lévi Strauss, las innumerables agencias de publicidad en el nuevo mundo de la imagen, los cigarrillos largos y con filtro, esa mezcla de

París para los libros y la moda y Nueva York para el arte visual... clausuraba la Argentina de la Glostora, el Billcream, la Brancato con Cheseline, el buen aliento para las mujeres que usan Colgate y entrábamos al primer mundo. Pero no era así para todos.

Los intelectuales de la revista *Ulises* afirmaban en junio de 1966 que la decadencia de los pueblos se mide por su afán de retratarse, y que este afán tiene una historia que comienza con un peronismo que lanzó al mercado dos productos que habían de influir en las costumbres del porteño pequeño burgués: la inflación y el cabecita negra. La inflación vacía al porteño asalariado poniendo a su disposición una cantidad cada vez mayor de cosas superfluas que en el asedio de la inseguridad económica y el fracaso político vuelca sus ocios en una autocontemplación... la moda, el automóvil, las películas intelectuales, las novelas fuertes y sobre todo la necesidad de gastar. La admiración por el sueco Bergman 'que nosotros descubrimos' con sus folletines quintaesenciados y condimentados con salsa metafísica o con manías sexuales, al tono y gusto de nuestra burguesía intelectual, tono y gusto que poco tiene que ver con las películas y sí con una crítica cada vez más sofisticada e ininteligible. El miedo de los grasas y los mersas a no parecer cultos y resignarse con vergüenza a las películas de aventuras... las novelas audaces traducidas del inglés y del francés, las audacias nacionales de escritores fronterizos como Viñas, Saenz, en medio de una cosa literaria que obligan al porteño en ascenso cultural a leer bodrios.

Así es la década del 60 para la revista *Ulises*, eco del pensamiento de los hartos de esta modernidad de pacotilla que vive del cada vez menor valor del dinero que hace que el porteño compre televisores, muebles modernos, objetos de arte, frecuente boites, saquee los escaparates de la avenida Santa Fe y que cada vez viva peor, coma peor, pero que no deja alternativa a una clase alta que se ve obligada a inventar nuevos hobbies y fobias para permanecer inalcanzada por los trepadores. Así estábamos los porteños hace treinta años, en medio de una insistente vocación por la tontería y por -subrayan los de *Ulises*- la subversión sistemática.

Este es el resultado de un Estado que cree que debe estar manejado por mercaderes y no por estadistas, santos o guerreros. Un mundo habitado por los apátridas, es decir por los magnates y los ejecutivos, reyes de una fauna de play boys, barbudos, mujeres extravagantes, niñas minifalderas, modistos invertidos, gerentes corrompidos: todo el universo que constituye la inmoralidad y la estupidez argentina.

Este mundo hueco era gobernado por los honestos profesionales provincianos, sacerdotes de lo jurídico, con un ligero ritual progresista que les viene de su radical plebeyismo, de su sensualismo demagógico, de su impromptu de comité, de su respeto anciano por la voluntad general que nace del niño electorado, de sus cantos carraspeados de sirena que siempre piden elecciones, democracia y desorden, los tres factores necesarios para no trabajar.

Así son los radicales, amantes de la cháchara y de las vaguedades, de los lugares comunes y de las perogrulladas, de las fórmulas y de los apriorismos, estos -refuerzan los de *Ulises*- protagonistas de un sentimentalismo maricón y cobarde, el estúpido y suicida intento de aplicar fórmulas jurídicas a problemas políticos... todo ese estilo pleno, garro y graso de los de la blanca boina. Hay que terminar con ellos, y lo que dicen los de esta revista es la miniatura del pensamiento general de la sociedad argentina: más allá de la honestidad administrativa y del manejo discreto del dinero público, más allá del respeto de las libertades fundamentales o del llamado a elecciones sin limitaciones, o de la neutralidad en término de política exterior, de la libertad de prensa y de las artes o de cualesquiera de las bondades de un gobierno bondadoso y de un presidente bondadoso, era la hora de la Revolución y de un nuevo Jefe, la hora de la grandeza, la hora del Monarca como pedía el doctor Grondona.

Los de la revista *Ulises* no pretendían permanecer en una actitud negativa sino también sugerir medidas a tomar con urgencia para salir de la mediocridad y del conformismo ambiente. Fundamentalmente dos medidas para combatir lo que llamaban el sentimentalismo rioplatense. Medidas patrióticas que eleven el temple como: a) una planteo bélico contra Chile por un asunto limítrofe; b) una operación comando contra los ingleses en las Malvinas. En esto no se trata de ideología, dicen, sino de buen sentido, más aún, de lo que llaman un buen sentido del humor para el divertido invierno de 1966.

Estas eran recomendaciones de un grupo de periodistas, políticos, sumamente amoldados al medio ambiente y a las intenciones que traía el grupo dirigente que había tomado por asalto la Casa Rosada. Por asalto es una manera de decir. Roberto Roth no hace más que dar una muestra del tipo de fortaleza que había que penetrar, cuando recuerda que al asumir sus funciones administrativas en casa de gobierno, uno de las primeras tareas que se vio obligado a realizar, fue el desmantelamiento de la fábrica de pastas y de la fábrica de helados que los radicales habían instalado en la casa de gobierno, pequeñas empresas de comestibles clásicos con los que el gobierno satisfacía el paladar de allegados, afiliados y necesitados. Pero lo que sí había que desmantelar era la Universidad que para los de la revista *Ulises* era un ghetto en el que abundaba una comparsa de muchachos poblados de acné, abundantes narices corvas y ojuelos lacrimosos que se acercaban desde Villa Crespo a los centros académicos. La Universidad ligada a un ambiente cultural que el alto funcionario y confidente del Presidente Onganía, el científico y jesuita don Mariano Narciso Castex, calificaba como una comunidad intelectual con relativa producción original, abundosa y amante de kilos de trasplantes culturales y tan ávida por las novísimas corrientes ideológicas parisinas como podría estar una joven prostituta con una renovada clientela. Esta desviación -continúa este inminente patricio- no se encuentra ni en la clase aristocrática argentina ni en el proletariado. Abunda en cambio -recuerda- en el nivel burgués, estrato en el que la guerrilla se expandió como un rayo.

Cómo describir a nuestra Argentina en aquellos tiempos prerrevolucionarios, momentos en los que lo más granado y esclarecido de nuestra clase dirigente decide hacer tabla rasa con el pasado e iniciar los destinos de grandeza de una Nueva Argentina? El mismo doctor Castex lo dice con su prosa aristocrática: "como el demente, nuestros tiempos nacen, crecen y se desarrollan de continuo en la falacia y el autoengaño. Nuestra Argentina participa de todo ello y en el conjunto neurótico-psicótico que amalgama las naciones escindidas en bloques que se autodestruyen, vaga feliz en su locura, proclamando su salud, su equilibrio, su felicidad inconsistente, no con la soberbia del fariseo que agradece al Supremo el no ser como los demás hombres, sino con la ingenuidad del niño que busca confituras entre el fuego graneado de un frente de combate". La Argentina niño que no se considera un niño elegido como otros niños del Antiguo Testamento, perdió los confites y en el frente de batalla los busca, no lejos de los catalejos del Intachable. Cuando esta terrible escena llega a su mira, el general se monta en su tanque blanco y avanza raudamente para conducir a la dulce argentina, lejos de los serviles estados uncidos al carro de los vencedores. La unión de la caballería jesuita y la de los comandos de nuestro glorioso ejército, constituirían para Castex, el batallón salvador de la niña Argentina. Caballería antigua y moderna que es -dice el caballero Castex- cuña de avanzada, cuya carga es turbonada, avance calculado, impulso veloz que irrumpe, escindiendo horizontes, escapando de continuo hacia el infinito que convoca. Lo demás -agrega- lo hace la tropa, que la sigue.

Como parte de la tropa ahí vamos, a seguir las primeras cargas de la caballería de los sesenta.

Del Chimichurri al Bel Canto

Uno de los primeros embates estuvo dirigido a las costas, en tanto ribera y límite de nuestra territorialidad. Allí, en la avenida Costanera, los porteños estaban acostumbrados desde hacía décadas a ver estacionado una especie de conefiner-lisurador, el desván de una perdida casa rodante que en línea sucesoria, desde las esculturas de Lola Mora en la Costanera Sur, hasta los últimos vestigios de la Costanera Norte antes de empujar el codo en lo que hoy llamamos Ciudad Universitaria -que también fue creada por el Intachable luego de la carga de la caballería contra el bastión de los alquimistas de Marx- allí, bordeando las veredas de los cazadores de bagres y mojarritas, se erguían estos establos descoloridos que vendían choripán y que eran conocidos con el apodo de 'los carritos'. Ningún gobierno había podido con ellos hasta que el Capitán de Navío Enrique Green, cuñado del Intachable, a dos meses de la Revolución, se les enfrentó y tras ruda

batalla derrota a los 46 carritos enemigos. Gregorio Selser lo llamó en la época: 'héroe de la reciente batalla de la Costanera', cuya gloria se vió aún más enaltecida cuando con la polvareda aún vibrante en los aires, sin el reposo en tierra que ofrece la paz de la victoria, dice: "repudio y combatiré al liberalismo ateo que busca la destrucción de todo aquello que constituye los pilares básicos de la argentinidad"

Una vez provocada la estampida de los choriceros, el 27 de julio de 1966, hacia la medianoche, el Capitán de navío(R) Enrique Green Urien, anunció por televisión que "se reprimirá en forma ágil y concreta a las revistas pornográficas. Y en esto es preferible que se nos vaya la mano y no que se nos quede corta. No hay que olvidar que todo esto es la base de la penetración comunista". Sin duda la mano se le fue al capitán de navío porque de paso también se llevaron, entre otras cosas, obras de kiosko editadas por Eudeba del autor Roman Gomez Masia, no precisamente pornográficas sino mas bien teológicas. La obra *El Señor no está en casa* es una comedia sobre las dificultades administrativas del paraíso, los estorbos burocráticos de San Pedro al recibir a las almas de la tierra, las quejas que los funcionarios canonizados deben escuchar de parte de quienes se creen merecedores del Paraíso, como aquella mujer asturiana que se suicidó y mató a uno de sus hijos cuando las tropas le arrancaron a su marido minero y lo mataron ante sus ojos y los de su pequeño vástago, ella, que según San Pedro trabajó y trabajó toda su vida, y parió y parió la misma vida hasta el día en que cometió el sacrilegio, quería más justicia que la que el cielo quería proporcionarle, no quería separarse de su hijo guardado en el Paraíso en la séptima compañía de querubines revoloteadores. Por esta humilde queja ante la burocracia celestial, el Capitán Green cumplió con su deber.

Son por demás conocidas las desventuras del Comisario(R) Margaride -conocido por el apodo de 'la topadora moral'- a cargo de la Comisión General de Inspección, dependiente de la Municipalidad, que sintetizaba con precisión su concepción del mundo cuando aseveraba que la inmoralidad es otra forma del delito. Hasta sus mismos compañeros de trabajo sonreían ante su devoción puritana cuando hacía sacar a las parejas de los hoteles alojamiento, las metía en camiones celulares y llamaba a sus respectivos cónyuges en el caso de que se comprobara de que cometían adulterio. O sus incursiones nocturnas en los bosques de Palermo, en el reducto porteño conocido por 'Villa Cariño' en el que parejas en coche practicaban varias modalidades del erotismo delictivo.

Todavía pueden conseguirse los recortes de los periódicos en los que se ofrecen a precios llamativamente baratos inmuebles de albergues transitorios con dificultades de funcionamiento.

Da risa esta desmesura oficial, parece material apto para una película de la picareza porteña, con sus funcionarios estrictos en las normas de la higiene pública, el grotesco de la censura como la de aquella directora de un colegio Normal que en agosto de 1967 prohíbe hablar a las alumnas en los recreos de 'cosas serias'. O la dedicación a su deber del Secretario de Abastecimiento Juan Mirabella que no sólo impone el reglamento al personal de su repartición de pararse cada vez que entra un superior en la jerarquía, sino que también dispone que cada empleado debe llevar una camisa con dos bolsillos en la parte delantera.

Pero esta comicidad es relativa. El celo con el que se lleva a cabo una operación cultural como la que emprendió la Revolución Argentina no carece de sus aspectos aparentemente ridículos, esta ridiculidad hace decir incluso a los más incondicionales del Gobierno que no es bueno llegar a extremos no acordes con la modernidad, que todo el mundo nos mira desde afuera, que no debemos parecer más papistas que el Papa, que no es bueno confundir el grano con la paja, que hay que



limitar los excesos en la purificación, que podemos tener dificultades con el stand by si olvidamos la religión de los grandes magnates de las finanzas. Cada régimen tiene a sus moderados, aquel también los tenía. Hay distintos tipos de moderados. Aquellos que consideran que cerrar la boite Mau Mau porque daba una promocionada fiesta con el lema de 'Sea Infiel' (deje de comprar las grandes marcas) para conmemorar el éxito de una campaña publicitaria de 'Master', nueva marca de cigarrillo, fiesta interrumpida por el Director de Espectáculos y Diversiones de la Municipalidad, coronel José Bernardo Tabanera, medida reforzada por el Secretario de Abastecimiento y Policía Municipal, Héctor Fernando Guevara que decía: "...es inadmisibile que una empresa invite a festejar algo promoviendo a la infidelidad. Así se promueve la traición a la familia, la Patria y todo lo sagrado. Con eso se persigue la disolución nacional...", hay quienes consideran que estas medidas son inapropiadas especialmente si los que festejan son gente seria, funcionarios quizás, empresarios, señoritas de familia, que si algún exceso amoroso hubo en la fiesta seguramente fue protagonizado por una modelo brasileña, como aparece señalado en el diario **La Razón** (no olvidemos que las brasileñas fueron durante décadas la fantasía demencial de los porteños de todas las edades que soñaban que en Copacabana las cariocas se los llevarían sin consultarlos al pié de una palmera y los violarían semivestidos), que como decía en su nota estelar Victor Sueiro, los funcionarios actuaron de buena fe porque su intención era finalmente sana, es decir como dice el coronel Tabanera: "quiero que esta ciudad sea una isla de decencia en el caos del mundo entero", hay quienes advierten que un exceso en el celo aún bien intencionado puede ser perjudicial por razones de imagen y no de ideales, y los hay moderados diferentes, los moderados postfacto. Estos como el doctor Mariano Grondona pide la intervención a la Universidad, lo hace con insistencia, participa de sus preparativos, y cuando sucede, propone clemencia, sugiere buscar a los rescatables entre esa banda de narices ganchudas que venden 'Voz Proletaria', porque bien sabe como eficiente politicólogo y mejor carcelero que cuando se invade un territorio no es posible gobernar con pericia en tierra arrasada y que es necesario buscar aliados. Porque aún en tierra enemiga hay gente razonable, es decir deseosa de pactar. En este caso, la moderación salió mal, la Universidad fue definitivamente destruída.

Para algunos sin embargo pueden parecer risueños y propios de otra época, los desvelos del coronel (R) Oscar F. Córdova, nombrado interventor en los subterráneos que decide aplicar las más estrictas normas de disciplina bajo tierra. Su primera medida es sacar todos los bancos de las estaciones porque su función natural había sido desviada. Vagabundos sin documentos los usaban para dormir o para apacantar alguna resaca. Sin bancos, pensó, no hay vagabundos. La segunda medida, quizás la más espectacular, fue la que tomó en agosto de 1966 cuando decidió clausurar los baños de los subtes porque su función natural había sido algo más que desviada, había sido pervertida, torcida hasta lo más, cuando los homosexuales argentinos los usaban para vaya a saber qué.

Al prohibirse obras de teatro como la '**Vuelta al Hogar**' de H. Pinter, en la que un hermano besa a su hermana, las razones del dictamen de agosto de 1967 de la Comisión Honoraria Asesora para la calificación moral de los espectáculos teatrales no son éticas ni metafísicas sino más bien físicas: "la torpeza, grosería y vulgaridad reflejadas permanentemente en la obra le confieren a ésta un clima de franca obscenidad sin atenuantes de ninguna especie y que resulta repulsiva a la sensibilidad y repugnante desde el punto de vista ético. Como lo subraya el juicio periodístico se advierte en la pieza un verdadero crescendo de obscenidades y suciedades que bien pueden acercarse a la náusea y que en ella hay una acumulación de inmoralidades, de bajezas, de degradación moral, suciamente pintadas a través de sus personajes..."

El lenguaje de la censura tiene parentesco con el lenguaje culinario cuando los chefs y los ecónomos ofician de cuervos y otras aves de rapiña.

En el mismo mes de agosto de 1967, a propósito de la mentada prohibición de la ópera **Bomarzo**, prohibición complicada porque la obra no se había estrenado en Buenos Aires y debió impedirse su puesta en escena por comentarios de prensa sobre las funciones que se habían dado en Nueva York, en la revista **Gente** se publica una de estas famosas cartas de lector, de un

señor Juan Ambrosini de San Fernando que, como tantos argentinos, sabe poner los puntos sobre las íes: "la censura fue de frente, sin hipocresías. Nos venden el tranvía de la obra de arte detrás de toda la porquería y la malsana podredumbre. Se fomenta la idiotez, la culpa por no entender y no ser culto. Al señor Mujica Lainez se le podrá o no respetar por lo que escribe, pero no es cuestión de que por un decreto municipal lo convirtamos en prócer o héroe nacional; creo que le faltan las cualidades tradicionales de nuestros próceres. Si usted quiere podemos empezar por el estereotipo del machismo porteño o la guapeza criolla... dejemos a los países civilizados que sigan demostrando su subdesarrollo humano, nosotros somos argentinos y capaces de matarnos por un partido entre Boca Juniors y River Plate. Qué tiene que ver ese señor con nosotros? Mujica Lainez es un extranjero aunque en su partida de nacimiento figure como argentino. Qué tiene que ver? Mostremos la porquería que hay detrás de todo esto". Qué porquería...!, decía Sandrini.

La vuelta de Leo Dan

En unos pocos meses el gobierno se había puesto en acción. El Ateneo de la República, la Parroquia del Cristo Rey, los militantes de la revista Verbo, los Cursillos de la Cristiandad, el Opus Dei, organismos teológico políticos apoyados por entidades de bien común como las Ligas de Madres y Padres, el Instituto de la Familia, el Movimiento Familiar Cristiano, la Obra de Protección a la Joven, un dispositivo militar eclesiástico intenta redimir a la Argentina y hacerle cumplir un destino de grandeza.

De estas organizaciones cabe mencionar a una en especial que estaba de moda en los ambientes católicos de nuestra sociedad. Nos referimos a los Cursillos de Cristiandad que cobijaron en quintas, campos, estancias como la conocida por 'la Montonera', refugios, recoletos albergues, a visitantes de arraigo como el Intachable Onganía, el general Lanusse y otros hombres del poder que desde el mes de mayo de 1966, dos meses antes del golpe, recogían sus almas frente a las palabras de un instructor. Es llamativa la atmósfera de estos cursillos que según los críticos del catolicismo más tradicional empleaban técnicas de sugestión psicológicas similares a las del creador del psicodrama, el psicoanalista Moreno.

Este movimiento nació en Mallorca y se basa en los ejercicios espirituales ignacianos, en variantes o innovaciones audaces del mismo, como lo declara el estudioso Oscar Wast. Estos cursillos se revelan en el libro de Eduardo Bonín '**Estructura de ideas o Vertebración**'. El primero de estos cursillos tuvo lugar en 1948 en tierras catalanas. La clase dirigente católica y argentina se sentía dispuesta a asistir a estos cursos o 'rollos' como se los denomina en la jerga cursillista, al menos aquellos miembros que no participaban de las aspiraciones de la ilustración jesuita o de la cofradía del Ateneo.

En el año 1969, la vigencia del Cursillismo es tal que todo el gobierno de Tucumán forma parte de él, además del Gobernador y sus ministros, el Presidente de la Corte Suprema Miguel Angel Gonzalez, el jefe de la policía Eduardo Herrera, el rector de la Universidad Rafael Paz, el director de la Gaceta Enrique García Hamilton, el Intendente de la capital, los dirigentes sindicales de la Fraternidad y el de los Gráficos, el presidente del Colegio de Abogados, el de la Confederación Económica, y otros funcionarios. Los novicios tienen un período de espera de aproximadamente un año hasta su admisión para el que se toma en cuenta su vida anterior, si esta ha sido limpia o, al menos, limpiable. A las mujeres se les antepone otro filtro. Ingresan al cursillo una vez que los maridos han salido de él. Las solteras o viudas son admitidas cuando según al vocabulario empleado se juzga que actúan como vértebras en sus ambientes. El cursillo propiamente dicho comienza un jueves a la tarde y culmina al anochecer del domingo siguiente. A lo largo de tres días se desgranar quince conferencias o rollos (dos tercios son dictados por laicos); los asistentes asumen la obligación de tomar nota para discutir los temas en grupo de cinco. Todo maestro rollista narra una experiencia religiosa de su propia vida. El clima va enforzándose con cánticos y confesiones penitenciales. Los asistentes tienen una contraseña con la que se reconocen y se reconfortan: cuando se cruzan dicen 'de

de colores'. De colores es una tonada española que hizo furor entre 1950 y 1954. Los cofrades, al haber pasado la canción de moda, la reemplazarían por una de Leo Dan, uno de sus cruzados. La reforma aboliría también las palabras rollo y ultreya, derivado de ultra ella, el grito con el que se daban ánimos a los peregrinos de Santiago de Compostela.

Los temas que se exponen en los rollos que duran aproximadamente una hora son el Ideal, Gracia Habitual, Gracia Actual y Piedad, los Sacramentos, la Acción. Hay quienes no pueden evitar la emoción y lloran hasta cinco horas seguidas como lo recuerda Marita, la mujer de Leo Dan. Es el momento en que los novicios perciben que su vida pasada fue un desperdicio de los dones de Dios. En las postrimerías del encuentro - señala el semanario **Primera Plana**- casi todas las resistencias se han quebrado y se ve a los dueños de Ingenios azucareros servir el almuerzo a sus obreros, a profesores ayudar a campesinos analfabetos a redactar sus informes, al General Onganía hacer un golpe de Estado, y otros ejemplos de humildad.

El clima pasional de estas cofradías religiosas repercute en el temple de los participantes del gobierno, de los secretarios jesuitas, de los ministros del Ateneo, del Opus Dei, en la contraseña vivaz entre economistas, ministros de educación, y toda esa arca de Noé de cruces y tanques que se sabían depositarios de una misión, la que bien resume el confidente y confesor de Onganía, don Mariano Narciso Castex: "La lucha no es entre Oriente y Occidente, ni entre el capitalismo y el marxismo, es la guerra contra la Bestia..."

Esta imagen inspirada en el Apocalipsis de Juan, circula entre los miembros de la Fe y llega hasta los operadores periodísticos de la revista **Ulises** que cercando y acusando a los curas conciliares, quienes se amparaban en el candor de Juan XIII el Bueno, se hunden en un progresismo que 'ha tendido entre la iglesia y el mundo un puente que muy bien puede desembocar en la Bestia'.

La Bestia de pelo largo

La Bestia está entre nosotros, su rostro peludo es vario, desde las narices ganchudas y las pieles purulentas que estudiaban en la Universidad del Estado, los barbitas que hacían fila en los cines pornointelectuales, los disfrazados de artistas de la calle Florida, los repulsivos amanerados de **Bomarzo** y de los excusados de los subtes de la ciudad, las minifalderas, las putitas y sus bikinis que acompañan... a quién?, a quién acompañan con esas 'infartantes - como dice el periodista José de Zer- bikinis en las playas de Villa Gesell?

De eso se trata, del disfraz preferido de la Bestia, de aquel con el que desembarca en nuestro país en octubre de 1967, del día de nuestra primavera en el que deambulando solitaria por el Puerto ruge de dolor, porque está sola, necesita amor, compañía, la Bestia gimiente pide más bestias en las que reflejara, para eso necesita de la peste, del contacto, de una cierta melodía, del sonido de las guitarras, de la belleza de las flores, del susurro del mar, del mensaje de Paz, del coro de ángeles. Bestia perversa que invoca al Cielo para paladear su gonorrea, entre octubre de 1967, hasta fines de 1968, la Bestia está en la ciudad, y las fuerzas de la fe no tardarían en descubrirla y darle su verdadero nombre: hippie.

Pero fue escamándose de a poco, su metamorfosis es gradual. A mediados de 1966 la revista **Gente** produce una nota que se llama 'Soy sucio y qué?', el personaje invocado se denomina beatnik. Sus hobbies son de lo más extraños, fuma marihuana y se corta los brazos con sevillana mientras los otros beatniks lo miran. Ante la sorpresa del cronista ante tan desopilante actividad, éste reconoce que está haciendo una estupidez, 'pero estábamos muy aburridos...'. Aburrimiento y estupidez, aunque no muy mal rodeados por muchachas de cabello largo, blue jeans, zapatillas de basket... y sucias: las beatniks girls. **Gente** da el primer diagnóstico: "una nueva plaga invade Europa (se trata de la descripción de un beatnik europeo). Es una novísima ola. A ellos (chicas y muchachos) nada les importa. Viven como quieren. La marihuana es su tabaco habitual. Proceden de las mejores familias, viajan en auto-stop. Y duermen en cualquier lado. Tienen los hobbies más extraños y hablan de filosofía...sus pantalones agujereados, se limitan a deambular mirando a la gente, dejando pasar la vida, indiferentes y abúlicos".



James Mason, 1949.

Esta descripción es histórica, por ser una de las primeras que describen la forma joven de la Bestia. Este retrato se repetirá en los medios de nuestro país sin interrupción a lo largo de los años y de las generaciones. La joven Bestia volverá a aparecer en los setenta, en los ochenta, hoy, y será retratada y diagnosticada por nuevos cronistas, hijos de aquellos, por médicos, educadores, psicólogos de adolescentes, superespecialistas de la droga que no cesarán de notar las zapatillas de basket; son 28 años en los que se dice que a los jóvenes no les importa nada, abúlicos como son, miran pasar la vida, sus jeans rotos por décadas, fuman, se maman, se drogan, pero ya no hablan de filosofía.

Contribución a la metafísica fascista

Pero nosotros sí debemos hacerlo.

El problema de la decadencia de Occidente es de larga data. Los filósofos y los intelectuales tienen la tarea de situar el momento y seguir su evolución, mejor dicho su involución. Porque hubo épocas que los filósofos y pensadores de la Revolución Argentina consideraron ejemplares. Para empezar el Imperio Romano, modelo de civilización, sociedad vital, contendencia a la expansión como toda sociedad que se precie, un patriciado homogéneo y seguro de su destino, una administración ejemplar, un ejército civilizador, un derecho que fija los límites y los alcances de la propiedad privada, que sella con la ley las prerrogativas del poder del padre, que le da su lugar a la esposa, a la casa y a la familia, y, que, en su mejor momento, cae bajo las cenizas de sus excesos, dejando el marco adecuado para la Ciudad de Dios, el Imperio Católico Romano.

La otra sociedad ejemplar es la gótica del medioevo, por su integridad, por la cohesión en todas sus partes, por el matrimonio entre el poder terrenal y el divino,

por la proliferación de frailes, por la permanente invocación de cada cosa al Señor, feudal y celestial, por la conjunción entre caballeros de la espada y mensajeros de la Cruz, por la bendita cruzada, por Santo Tomás que demostró lógicamente la existencia de Dios y por el paisaje imponente de las Catedrales de la Fe. Después la nada, una nada que fue desparramándose de a poco como gelatina nihilista.

Se acostumbra en nuestro país a creer que los filósofos y los pensadores son progresistas por definición y oficio, que resisten al poder, que tienen la rebeldía del que se opone, que tienen barba, miran con recelo y si no son comunistas lo fueron. Se cree además que la única historia de la filosofía es la historia oficial, la de la rutina académica que comienza con la luz griega, sigue con la luz cartesiana, luego la luz kantiana, la luz socialista, o si se es romántico, las tinieblas intensas de Schopenhauer, Nietzsche y Heidegger, y como cerecita de adorno: la última bolilla, el compromiso de Sartre. Para no mencionar a los que focalizan su atención en Frege, Russell, Carnap, y otros maestros de la precisión. Pero filósofos hay muchos e historias de la filosofía más de una, y ediciones y lectores de la metafísica argentina muchos más de lo que se cree.

En aquellos sesenta, en la época de la Revolución Argentina, la filosofía que circulaba entre los fundadores de la Nueva Argentina, tenía su trazo marcado. Porque había filosofía, importaba que la hubiera, el mundo se tensaba por la lucha entre el Dragón rojo y los Caballeros de la fe, Occidente se jugaba su destino, y se había llegado tan bajo que era de máxima urgencia revisar los fundamentos. Mariano Castex lo dice con precisión cuando no encuentra para nuestro destino otro que el que debemos forjar con nuestra sola estirpe, otra tradición que la de nuestros abuelos, la de los centuriones del Grial, que no hay país de la modernidad que no haya sido tragado por el descreimiento y el escepticismo liberal, la jungla del dinero, la compra-venta de los principios, o por las hordas del ateísmo, de

la sinarquía internacional y de la masonería librepensadora. Para el quiera tomar contacto con ella y no haya recibido la última guía **Michelin**, se llama Sinarquía según el estudioso Oscar Wast a una mezcla de humanismo laico de todas las tendencias (incluidos los comunistas), como los católicos progresistas, protestantes modernistas, conversos de toda índole, francmasones, tecnócratas, liberales, expertos en demografía, planificadores familiares, ultrahumanitarios... todos los amantes de la paz. La conspiración progresista.

El mundo ha caído tan bajo para Castex que ya no se encuentran ejemplos encomiables, tan sólo la dignidad que siempre mantuvo Franco, la neutralidad de los suizos y alguna monarquía nórdica de la zona del séptimo sello. El resto es nihilismo.

La decadencia de Occidente comienza a mediados del siglo XIV, hace unos seiscientos cincuenta años. El primer conspirador fue el franciscano Guillermo de Occam u Ockham. El centro de la conspiración fue Oxford, y la doctrina que crea y que da vueltas al mundo y no deja de darlas se llama nominalismo. Porque la sinarquía filosófica tiene la cualidad acumulativa. El nominalismo está en germen en todas las variantes del nihilismo de la modernidad. Jean Ousset, el padre filosófico del entorno doctrinario del General Onganía, el pensador traducido por el coronel J.F. Guevara, prologado por el cardenal Primado de la Argentina y comentado por el Arzobispo de Paraná, dedica a este momento crucial de la caída ética y metafísica, un libro, y la dimensión de un problema: el problema de los Universales.

Este problema tiene las apariencias de ser medieval, pero no lo es. Se trata de la Verdad, si existe o no, si la tiene Dios o el hombre, si es el hombre qué hombres, si son hombres sabios o santos, si son los santos qué santos son, si tienen aura pagana o cristiana, si son santos cristianos habría que ver si son recientemente canonizados o lo fueron hace tiempo, si fue hace tiempo en donde está el Beato, si no está, quien la tiene, la Verdad, y así en más. La Verdad es un problema filosófico que se parece a una cacería del tesoro, de esos que brillan en el Sahara. Pero no es un espejismo la Verdad, y menos para Ousset y los filósofos de aquella Revolución que se llamó Argentina. El problema de los Universales puede resumirse en el famoso ejemplo que dan los escolásticos y otros grandes medievalistas. Tomemos a tres individuos naturales. Uno es Sócrates, el otro es Platón, el tercero es un asno. La pregunta escolástica es: a quién se parece más Sócrates?, al Asno o a Platón? La semejanza se infiere de su sentido biológico. La respuesta es: se parece a Platón. Por qué?, pregunta el monaguillo. Porque tanto Sócrates como Platón tienen algo en común: son hombres. Este predicado común contiene algo real, o no? Esta comunión remite a alguna naturaleza? Como dicen los medievalistas: est maior convenientia inter Socratem et Platonem quam inter Socratem et istum asinum...



www.ahira.com.ar

Aquí hay dos problemas, uno contingente, el otro necesario. El primero llamativo, aunque subsidiario, es el del Asno, animal medieval, ejemplar zoológico al que los filósofos remiten cuando quieren contrastar o llevar al límite del absurdo algún razonamiento. Por eso Occam dice -siguiendo su concepción voluntarista de la divinidad- que si Dios hubiera querido se habría convertido en un asno. El otro no es un asno, es un problema, el de la relación entre el lenguaje, las palabras, y la realidad. La palabra 'hombre' que asocia a Sócrates y a Platón, remite a un existente o es un invento de la semántica para que podamos entendernos? Es artificial o es natural? Cómo es posible que la misma naturaleza venga a ser por un lado pensamiento general y por el otro cosa individual?

A través del problema del lenguaje se apunta al debate sobre el orden del mundo. Se empieza con el lenguaje porque lo primero es el Verbo, al menos para los humanos. Para discutir el orden del mundo antes que nada debemos ponernos de acuerdo sobre el instrumento: los nombres que les damos a las cosas. Porque si los nombres no tienen densidad, peso específico, si son acreedores de un nulo valor de verdad, mañana diremos que Sócrates rebuzna como el Asno y Platón cacarea y entonces ya serían cuatro los miembros del enigma y el problema jamás tendría solución. Nuestras palabras remiten o no a las cosas? .

El debate medieval gira alrededor de las relaciones necesarias de las cosas que pasan en el mundo, si pasan por alguna razón, si esta razón puede ser otra que la Divina, o si lo que ocurre en el mundo nada tiene que ver con lo que Dios quiere. Occam decía que Dios hace lo que quiere, y lo que quiere nos es absolutamente desconocido, que si creemos en él es por la fe, y nuestra fe no lo seduce porque sus designios, el modo en que se condujo, conduce o conducirá, sólo El lo sabe; la suerte que nos toque, quienes de nosotros se salvará y quienes no, no depende de merecimientos porque Dios es altísimo y oculto, indiferente a nuestros desvelos y artimañas, no es una dama que está sola y espera. Por eso cuando nos refiramos al segundo momento de la caída ética de occidente, la que produjo Lutero, los acusadores insistirán en la formación nominalista del Reformador de Wittemberg. Para el nominalista Occam, Dios no quiere las cosas porque son justas sino que son justas porque las quiere Dios. De Dios depende el bien y no al revés. No hay causa para la voluntad divina. El nominalista descarta todo análisis de la voluntad divina. Afirma que no hay relaciones necesarias entre los seres del mundo, no hay leyes que no dependan de la voluntad de Dios; solo conocemos la jerarquía establecida por las Santas Escrituras, por la Iglesia y los Santos, y las recitamos y transmitimos porque creemos en ellas, pero intentar hallar las verdades lógicas de tal encadenamiento, analizar el por qué, es tragarse la manzana con el gusano adentro.

Si existe alguna semejanza entre Sócrates y Platón, o si simplemente, podemos usar abstracciones como los conceptos hombre o mamífero, esto no se debe a que hayan mamíferos celestiales, o porque exista una especie con espesor ontológico, sino por una conveniencia gradual entre una cosa y la otra, por la semejanza entre individualidades. Las cosas individualmente convienen entre sí, y la generalidad que abstraemos no es más que una intención mental que nos ayuda a clasificar pero no a descubrir ningún orden de lo real. Occam dice que la cosa es indivisa, si cada cosa fuera individual y universal a la vez, la forma individual Sócrates se combinaría con la forma universal hombre, y tendríamos una cosa bicéfala, lo que es imposible para Occam que define a la cosa como lo que no puede dividirse.

Para los realistas como Duns Scot, entre nuestro intelecto que concibe lo común en la diversidad, y la

naturaleza, existe un parentesco. Para el nominalista no hay tal familiaridad; pone a la cosa de un lado, indivisible, a la palabra por el otro como intención mental, y a Dios fuera de todo, Rey de reyes, amable, adorable pero incognoscible por la naturaleza humana. Esta diatriba medieval sembró el primer germen nihilista; la doctrina de Occam, furibundo opositor del Papa Juan XII en el debate sobre los pobres, dibujó la matriz sobre la que se moldearían los laicismos del futuro.

El filósofo Ousset, ideólogo de la Curia, de la jerarquía militar y del empresariado nacional católico, arremete contra el nominalismo por haber inaugurado la peste de occidente. Dice que es primordial reflexionar sobre el problema de los universales, porque se trata de fundamentar la distinción entre lo que es imperioso y lo que es libre, de lo que se impone universalmente y de lo que puede o debe variar con el tiempo, el lugar o las personas, en la organización de la sociedad humana. El problema de los universales vincula a la lógica del conocimiento, con la ontología o las categorías del Ser, y con la política, el orden de la comunidad humana.

El problema fundamental de la política, dice Ousset, es determinar las relaciones que en el orden humano se establecen entre lo que es contingente y lo que es necesario, entre lo accidental y lo esencial, entre lo particular y lo universal. El nominalismo, como el liberalismo, tiene horror a las definiciones, dice Ousset, prefiere la indeterminación, o la invocación de categorías vaporosas como 'la vida' o 'el sentido de la historia'.

La verdad para el nominalismo no es sino se hace, se elabora y evoluciona sin cesar. No se la posee jamás, es sobre todo una búsqueda.

Si lo real es sólo singular, si es puro devenir, entonces lo universal y lo general sólo pueden comprenderse como testimonio, como enunciado de una experiencia,

como resultado de una encuesta. Es el dominio de la opinión, del azar, de la temporalidad recortada, del rechazo a toda formación doctrinal o dogmática. Por eso el nominalismo es consustancial con el relativismo que pregona la cohabitación general de las ideas que culmina con aquello que se llama respeto por las ideas de los demás, o la tolerancia ante la diversidad. El nominalismo es la vigencia de la pereza y la irresponsabilidad, pretende mostrarse en sociedad con una pose de urbanidad del que da lugar a todo y a todos, pero no hace más que exhibir su indiferencia, gemela de la indeterminación de su lógica.

El nominalismo es el primer eslabón de una cadena que se continua con el liberalismo y el marxismo. Por su base epistemológica no pueden fijar ninguna barrera, ni imponer ninguna regla a la ingeniosidad, al capricho, ni siquiera a la locura de los hombres...

Ousset conoce la ciénaga doctrinaria de occidente, conoce la zona que nos chupa. Al nominalismo únicamente se le puede oponer un realismo integral en el que lo universal fundamente las cosas y nuestro pensamiento, en el que las leyes formales de nuestro intelecto y la sustancia del orden del mundo se superpongan sin restos. Si quedan migas, se barrerán. El ser es continuo, es absurda la pretensión de Occam de separar fe y razón, de dar lugar al divino arbitrio, a su capricho endiosado. El orden del mundo carece de vacíos, su cemento es la fe, su estructura la lógica del ser. Las divisiones, el dualismo del mundo, se enlazan hacia una unidad superior. El sistema binario es el que le da forma a la luz, es el vitró arbóreo por el que pasan los rayos verticales, pero el Ser nunca deja de ser el mismo. Existe la verdad y la podemos conocer. 'El mal que ataca como veneno a los individuos es la ignorancia de la verdad', dice Ousset. Si Occam combatió los realismos, fue por razones políticas y económicas. Se opuso a la propiedad de los bienes eclesiásticos. Prefería que



Lauren Bacall y Humphrey Bogart, 1945.

la tierra fuera administrada por los emperadores y no por los Papas. Pero su política ensamblaba con su lógica. Si no hay arquetipos, si no hay mediadores ideales entre sujeto y objeto, si no existe la posibilidad de la santa interpretación, tampoco existirían los santos lectores de la ley suprema. Si Dios hace lo que quiere sin postular un orden fijo de preferencias, no hay lugar para la jerarquía episcopal que trasmite la sacralidad de las escrituras. No habría Poder, y sin Poder no hay Dios. Ahí nos lleva el nominalismo, a combatir la tesis de la verdad que dice: *omnia instaurare in Christo*. Sin Poder no hay Verdad, y sin Verdad no hay Poder.

Jordán Bruno Genta define a la filosofía como la ciencia de las esencias y de los fines de la existencia. Es la ciencia de la Verdad que el hombre debe servir. La filosofía, agrega, es el pilar del occidente cristiano, la ciencia de la eternidad y de lo que es eterno de las cosas, la doctrina positiva que se funda en la Verdad de Dios o Revelación y en dos verdades objetivas del orden natural: la filosofía del Ser con su lógica de la identidad y el derecho romano como estructura básica del Estado o Poder político. Las instituciones de la fe y de la tradición que derivan de estas afirmaciones son: la Iglesia, la Patria, la Familia, la propiedad, la profesión, el municipio y el Estado-servidor del Bien común- más las Fuerzas Armadas. La familia se asienta en la Mujer, cuyo paradigma, dice Bruno Genta, es la Santísima Virgen María, Madre de Dios.

Pero algo salió mal y la gestión ecuménica del catolicismo se vió perturbada. Primero fue con Occam, y luego vino el grito de Worms, el Doctor Martinus Luther. Todo curso de filosofía con un mínimo de consistencia debe detenerse en Lutero si se quiere comprender el inicio del proceso del liberalismo. Bruno Genta ataca a Lutero como puede y con lo que tiene. Lo acusa de haber trazado la barrera entre la fe y la razón, de haber introducido en occidente la falacia de las falacias: el libre examen. La soberbia del hombre que cree que está en su poder el examinarlo todo, el de discutirlo todo, el de no conformarse con nada, el de sentirse en alza cuando discute a la autoridad y de cortejar el no como partícula deseable. Es una extraña combinación la que hace Genta entre la figura de Erasmo y la de Lutero porque fue el primero el que escribió el **Libero Arbitrio**, y fue el segundo el que le respondió con el **Serf Arbitr**. Pero como Lutero atacó el principio de la jerarquía eclesiástica y repitió hasta el cansancio que entre los cristianos las diferencias sólo se establecen por leyes que son invenciones humanas, por lo tanto arbitrarias y transitorias, además de que las órdenes sacerdotales no son más que cargos administrativos, y recaló que todos los cristianos son de hecho sacerdotes por el bautismo, entonces, infiere Genta, si todos somos sacerdotes y llevamos el Evangelio en el corazón, también todos podemos afirmar que somos reyes, sabios, y así cualquiera puede arrogarse todo tipo de autoridad y descalabrar las jerarquías, lo que es el horror para Genta.

Pero lo que el protestantismo ha valorado es la ética comercial. La figura del comerciante ha sido deplorada en la metafísica argentina. Martínez Zuviría o Hugo Wast —Ministro de Educación de 1943 y nombre de honor que identifica a la primera sala de nuestra nueva Biblioteca Nacional— cada vez que debe describir a un comerciante o banquero, es decir para lo que entiende por juicio típico, lo hace con bolsitas vomitadoras. En su gran obra de 24 ediciones **El Kahal**, da al banquero el nombre de Zacarías Blumen y lo ve así: "Perfil de tucán, cuello corto, espaldas cargadas, labios exangués, como la carne kosher, de un cordero sangrado por el rabino; fisonomía marcada por el talmud indeleble; traje pulcro y de buena tijera, pero demasiado nuevo..."; este no es el modo en que a partir de la ética protestante y de sociólogos como Weber y Sombart (sociología, una típica ciencia judía para los cruzados) se percibe a la figura del mercader. La piedad cristiana en el mundo mercantil ha generado lo que Sombart llama "el romanticismo de los números que opera con magia irresistible sobre los poetas que hay entre los mercaderes". Poetas y virtuosos en el mundo del dinero es algo inconcebible para los amos de la tierra, de la tradición, de los antepasados, del Ser, de la Gracia, del Soldado, del Santo, de la Virgen, del Sabio, de la Sangre y del Intelectual Pudoroso. Ni qué decir de las virtudes empresariales como la agudeza, la comprensión rápida de lo esencial y la capacidad de descubrir el momento oportuno. O, siguiendo a Sombart, la viveza de espíritu que debe tener el especulador, representada por la caballería ligera. Por lo que, si el lector recuerda,

las imágenes de Castex de la caballería de los jesuitas armados en su lucha contra la Bestia, y estas figuras de viajeros y textiles de una nueva caballería, presenciaremos una agitada disputa por el privilegio ontológico de guardarse al hombre montado. Otra virtud mercantil es la perspicacia y la capacidad de conocer a los hombres y al mundo; capacidad de negociación que suma a la docilidad un gran poder de sugestión. Esta ética del capitalista que forma hombres que tienen un resorte en tensión, que los hostiga y que transforma en verdadero suplicio calentarse el andamiaje frente a las llamas de una chimenea, convierte al tiempo en algo que permanentemente se escapa, vuela, siempre nos falta. Ha dejado de ser el tiempo eterno en el que el Sabio contemplaba el orden del mundo. Esta valoración de los personajes del dinero es algo que también trajo el protestantismo. Una religión fatalista, de ascendencia nominalista, creyente en la predestinación, en la voluntad secreta de Dios, que produjo el efecto inverso al quietismo. Trabajar, obrar, crear, producir, para no pensar en el paraíso y no tentarse con el más allá y mucho menos en pedirle al Señor, rogarle, prometerle, confesarle, comprarlo. Las buenas obras para desprenderse de la angustia por la buenaventuranza y la profesión como ejercicio ascético y consecuente de la virtud. Genta se tomó demasiado a la letra la palabra protestante como de alguien que hace el libre examen de todo y protesta. El protestante, en realidad, es un trabajador austero que planifica su voluntad hasta en el baño, que no demuestra el más mínimo de sus afectos por temor a cometer el sacrilegio de la idolatría, que recorta un círculo de soledad interior infranqueable y que también se ha destacado por hacer la limpieza étnica de los perfiles de tucán.

Pero Lutero provocó la escisión, fue una herejía triunfal, debilitó al Imperio Religioso y sentó las bases del nihilismo de la modernidad. Aunque el laicismo que tanto inquietó a Genta está lejos de ser tan victorioso en vísperas del Nuevo Milenio, porque el protestantismo se ha descompuesto en innumerables sectas que desde el Norte de América llena los estadios en nombre de lo que Harold Bloom llama la religión norteamericana, un gnosticismo evangelista que grita Jesús! por las radios y las T.V., compra todos los teatros y todos los cines abandonados, hacen cruzadas de salvataje de almas y fundamentalmente de cuerpos, realiza milagros por segundo, que cuando hay comunistas sopla quienes son y cuando ya no hay los inventa. Estas sectas de Dios, desde la Ciencia Cristiana, los Testigos de Jehová, diferentes alquimias entre anabaptistas, mormones y cuáqueros, desde los púlpitos universales de Billy Graham, hasta Jimmy Swaggart y el Pastor Gimenez, esta plaga apocalíptica y mística que le disputa a la Curia su clientela, puede hacer descansar a Genta y otros en paz. El trueno del Señor sigue vigente. En este curso de filosofía para cruzados, en esta genealogía de la caída de occidente y de lenta lucha contra la Bestia, no hay que olvidar el paso siguiente, el del nacimiento de la ciencia como otro avatar del libre examen. Occam y Lutero son dos traiciones en el interior de la Iglesia, el debilitamiento del Poder de la Iglesia permitió el alarde de los futuros doctores de la Sorbona, es decir de Descartes.

Dudar de todo, este es el pecado de Descartes. Así Descartes —dice Bruno Genta— justifica el libre examen, el derecho de cada individuo a discutirlo todo, a dudar de todo y a exigir que su asentimiento a algo dependa de su propio juicio. Lutero hace radicar la interpretación válida de la palabra de Dios en el sentimiento interior, Descartes hace radicar en el yo pensante el principio de la Verdad, más aún, si tomamos la palabra de Descartes, dice: el libre arbitrio es lo más noble que hay en nosotros. Y nos hace semejantes a Dios. Descartes inicia el liberalismo dando a la inspiración del sujeto el criterio supremo de validez. Protestantismo en el plano religioso, idealismo en el filosófico, uno y otro son expresiones del libre examen, principio, dice Genta, del liberalismo en todas sus formas.

Pero lo que fundamentalmente trajo al mundo el pensamiento cartesiano es el fetiche de la ciencia. El Doctor de la Sorbona no dejó de rendirle loas al Señor, pero lo convirtió en una idea innata, en un huevo que empollamos en la cabeza por necesidad lógica. Una idea de lo infinitamente grande no puede ser creada por un débil y finito como el hombre. Este frágil homenaje no puede ocultar que es a través de Descartes, lector crítico de Galileo, que nace una modernidad que afirma que la ciencia concierne directamente la existencia de los hombres. Que un dominio de la naturaleza es indispen-



sable para la liberación de los hombres. Control por la mecánica de la naturaleza exterior a los hombres, y por el conocimiento médico de la naturaleza interior a los hombres. Esta idea de una naturaleza como una entidad físico matemática que se establece por la idea de ley y no de Fin como en el pensamiento clásico, la afirmación de que cada cosa, lo singular, la parte, no es una expresión de un Todo, su mínimo reflejo, la aseveración de que el reino de las cosas se define y relaciona si es conmensurable, que la medida es el patrón de la cadena universal; la idea, en fin, de que para poner en movimiento las premisas de este saber no se duda como el escéptico que descrece por decepción y distancia, sino que la duda es actividad, ejercicio motor, método aplicable para la discriminación entre lo verdadero y lo falso, que la única certeza posible es que estamos ejerciendo el método, que el pensamiento es el sello real del existir, estas definiciones marcan una ruptura con el pensamiento clásico.

Recuerda Alexandre Koyré que Descartes en su **Epístola a los Doctores de la Sorbona**, dice que es absolutamente cierto que haya que creer que hay un Dios porque así lo enseñan las Sagradas Escrituras, por otra parte también dice que se debe creer en las Sagradas Escrituras porque nos fueron dadas por Dios, esta doble afirmación que no es ninguna hace harto difícil una eficaz labor proselitista entre los infieles -escépticos y libertinos- que podrían imaginarse que " cometemos el error que los especialistas en lógica llaman un razonamiento circular". Este prurito de Descartes acerca del razonamiento basado en la Revelación, no es el de Genta y de tantos metafísicos argentinos. El que no cree en la Revelación es una Bestia en el sentido apocalíptico, y si no es convencido con palabras será con carrozas de fuego, en verdad, será con las carrozas porque un infiel difícilmente deje de serlo, especialmente si es un infiel de los tiempos modernos en el que abundan conversos y marranos. Aquel que no crea en la luz que dió la señal en el cielo a tres jinetes a camello que se dirigen a una posada para recibir a una deidad cuya temprana forma proviene del vientre de una doncella virgen, preñada por una meteorito divino para dar a luz a un joven sacrificado por un Padre Celestial para temperar la desobediencia de los hombres, el que no crea en esta Verdad y no practique el ritual en el que la carne y la sangre del dios se comen simbólicamente, este sacrilego pecador será crucificado por el cruzado más cercano. Descartes estaba preocupado por demás, aficionado a la ciencia se desvelaba por los problemas lógicos y los razonamientos circulares. Ahí nace su primer afrenta, el desacralizar el círculo, el de dejar de adorar su forma perfecta, la geometría excelsa de la esfera.

El Cosmos Helénico, el cosmos de Aristóteles y del medioevo, es un mundo ordenado y finito. Ordenado en el espacio, desde lo más bajo a lo más alto en función del valor y de los gradientes de perfección. Jerarquía perfecta en el que los lugares corresponden a una escala de purezas y transparencias que van de la materia a Dios. Es ésta una naturaleza activa, dinámica, establecida en su nivel más profundo sobre un orden armónico. El mundo griego es finito porque su universo es de fines. Se descubre el orden, no se lo inventa. Si alguna libertad existe, es la de buscar el equilibrio, es decir el lugar adecuado, el lugar justo. Justeza y justicia. El lugar —dice Pierre Guenancia en su libro **Descartes y el Orden Político**— está ahí antes de que lo ocupemos. Cada ser, de la naturaleza en general porque en el pensamiento clásico no hay margen para una naturaleza específicamente humana, tiende hacia su lugar natural. Para un pensamiento de esta calidad el mundo está completo, debe seguirse el camino ya trazado y no desviarse. No hay fisuras, vacíos, grietas, laberintos si no son de perdición, nada es absurdo todo es explicable porque es revelable, todo tiene que ver con todo y no hay desajustes salvo los creados por los desviados. Entre la razón, la naturaleza y la ciudad hay una homología, son parte de una misma cadena y de un



Anita Ekberg, 1955.

bloque liso. El pensamiento de los clásicos de la antigüedad para nuestros metafísicos es integral, quizás no tanto para los griegos si se toma en cuenta lo que sucedió con Pitágoras huyendo por las islas con sus números irracionales, Jenofonte arrojándose en el volcán y Sócrates tomando cicuta y regalando un gallo. Pero para nuestros pensadores como Genta sí porque los griegos nos legaron el principio de identidad con el que definimos y distinguimos a cada cosa en su lugar. Definir es jerarquizar dice Genta, es establecer el lugar y el rango de cada cosa en el Universo. La definición es la soberanía de la mente y el señorío del hombre sobre sí mismo y sobre las cosas. El principio de identidad se apoya en la lógica de la razón suficiente que sostiene que todo lo que existe tiene una razón o fundamento con la sola excepción de Dios o de Genta o de Onganía o de Castex, pero no de Descartes.

La física cartesiana destruye la concepción tradicional del cosmos jerárquico, la prueba del primer motor o del fin último, la de los grados de perfección que se fundan en la necesidad de detenerse y en la imposibilidad real de una serie actualmente infinita. Descartes destruye la estructura de esta lógica. Con esta transgresión inicia al mundo del nihilismo moderno que pasa del hábito metafísico como principio rector de la ciencia para establecer la justa proporción de cada ser, al hábito matemático, hacia la universalidad vacía e indiferente, al uno numérico. Para Genta la mentalidad moderna abstrae mediante la unidad cuantitativa todas las distinciones esenciales, confunde y nivela en lugar de distinguir y jerarquizar para unir real y verdaderamente. La modernidad desplaza el orden del superior y del inferior mediante la sucesión del más y del menos. Horizontaliza. Los límites de los fenómenos se vuelven exteriores y accidentales. El régimen teológico metafísico de la antigua suma del saber es sustituido por un régimen empírico-matemático que no busca la contemplación del ser sino el uso de las cosas. No hay fin para la invención de artificios. Se destruye la naturaleza, se mundializa el desenfreno consumista, la carne de la

imagen nos idiotiza, el dinero nos convierte en seres fariseicos y fundamentalistas contables, el mundo del tucán eclipsa la beatitud, ya no hay valores sino shopping centers, la Bolsa es la Vida, los hombres ya no tienen destino ni se preocupan por él, cada vez menos gente va a misa, los jóvenes están enfundados en sus walkman, encogidos por Tinelli y fisurados por las falopas, las mujeres blancas se ennegrecen con rayos, las negras al revés con lo mismo, los chicos se dan de grandes, los grandes cada vez más se juvenilizan, los sexos se fabrican, hasta la vida también, el simulacro y el mundo del espectáculo sustituye a la autenticidad, nadie más se doctora de Hombre con mayúscula, al fútbol ya no va nadie y hasta el mate se lo toma de apuro. Y todo por culpa de Occam, Lutero y Descartes. El Padre Julio como llamaban al cura Julio Meinville, asesor espiritual del grupo Tacuara, mentor ideológico de cualquier contingente de salvación nacional, creador de ensayos sobre el judío y la peste semita, perseguidor furioso de la curia progresista, víctima de la pasión -conocida como odio amoroso- por Jacques Maritain, y escritor reeditado sin pausa, da el último toque de esta torta metafísica de la cruzada argentina. Fue quien pudo sintetizar en pocas líneas las etapas del quehacer de la humanidad. Para él, la historia de la civilización transcurre por cuatro etapas. La primera es la mejor. Se trata del medioevo, del que ya hablamos, la época en que los frailes vivían de parabienes, es decir rodeados de frescos monaguillos y sumisas concubinas, de sirvientes y vasallos, época que el Padre Julio llama: divina; imagino por su carácter religioso y precioso. En esta sociedad el grupo social que lidera con espiritualidad es el de los curas. La segunda etapa es la que define como humana o racional. El grupo que da el sello a la época es la aristocracia. Esta época tampoco venía tan mal si pensamos en el ambiente lucrativo y festivo de los Borgia. Es el Renacimiento, momento que Genta inscribió en el maldito libre examen, y que Meinville recuerda como el del humanismo, entre Boccaccio, la Capilla Sixtina y Vespuccio, frente a

la galería Da Vinci. El tercer momento es sorprendentemente bautizado animal. Hasta aquí las cosas tenían un tono moderado, aparentemente, sensaciones divinas por un lado, aristocracias por el otro, monaguillos por aquí, esculturas, orfebrerías y madonnas por allí, pero desde el siglo XVII hasta fines del XVIII irrumpe en el mundo la burguesía que regala el epíteto de aparición del animal en la historia. El cuarto momento, el de la actualidad, es sepulcral, por eso es el de la Cosa o el Obrero. El Obrero es una Cosa, y a su alrededor se tejen los ideales de Occidente.

Estas cuatro etapas constituyen lo que llama Meinville, las cuatro formalidades esenciales, es la cuádruple matriz histórica de las civilizaciones. A ellas corresponden otros tantos tipos de anomalía posibles. Tantos como n-1, porque no olvidemos que la primera etapa, la de los frailes panzones y los asnos en el Bajo Clero, y los Condados recorridos por Obispos acorazados en el Alto, fue perfecta.

Pero en el segundo momento, el de la aristocracia, se produce la primera anomalía, la aparición del naturalismo y la rebelión contra la divinidad; el de la política como arte independiente y subversión de lo teológico, del proceso que va desligándose de una física de las almas vegetativas, de potencias vitales, un mundo en el que entre Giordano Bruno y Maquiavelo nos llevará a la Reforma y a la aparición del tercer momento, el del animal, el burgués, en el que lo económico se rebela contra lo político. Este siglo, el XVIII, tiene para el Padre Julio tres acepciones: es democrático, liberal y estúpido. El último, desde el XIX hasta hoy, ya no es estúpido, es tosco y mudo, manipulable in extremis como engranaje de cigüeñal, es el mundo del obrero, de la cosa, de la planificación de los seres y la vida bajo la égida del Estado Total. Todo este desastre cultural fue paulatino, como violenta y repentina debe ser la regeneración. La Revolución de Lutero fue la expresión de la nobleza germana en su lucha contra el Papado y culminó en el Absolutismo. El naturalismo de la razón que se inicia en el Renaci-

miento termina en el suicidio de la Razón en manos de Kant y Nietzsche. Por otra parte el soberbio absolutismo de Versailles entrega su cabeza con el manso Luis XVI. El naturalismo se desarrollará sin obstáculos hasta el materialismo del siglo XIX. Su primo hermano, el humanismo, se encarnará en el homo economicus, combinación exelsa entre el egoísmo de Rousseau y la riqueza de las naciones. Aquel mundo animal de la época burguesa habrá tenido su merecido con el positivismo y fundamentalmente con la doctrina que nos hizo simios, el darwinismo. Dice Mienville: "con la Revolución Francesa comienza un mundo burgués, animal, estúpido y positivista".

Esta es la historia de la historia. Así fue el decurso de la civilización. Así es el momento en que en un lejano país del cono sur, en el vértice polar de un planeta que vaga por el espacio en la estupidez, la animalidad, el descreimiento, la incredulidad, la tucanidad, la cosificación, este es el momento en que candorosamente como le es habitual, la Niña Argentina rescata del campo de batalla del siglo XX sus confites, y se los entrega al Príncipe del Ejército Azul, el Jefe de la Revolución Argentina, la Morsa, pobre Landrú.

El Estado es del Topo

A Landrú le cerraron una revista en su número 369 de julio de 1966 por dibujar a dos morsas en la playa en amable diálogo. Quizás no tan amable. Dos semanas después del golpe de Estado en una playa tradicional, con solcito, pecesitos y caracoles, una morsa lisa sólo surcada por unos bigotes largos, le dice a la otra: "Al fin tenemos un gobierno como Dios manda!". Landrú aparentemente no había medido con precisión la diferencia entre el estado de su humor y el humor que se avecinaba. Pero no se hizo más que sintetizar en un dibujo y ocho palabras lo que aquí tratamos de decir desde el comienzo. Que en 1966 Argentina es merecedora por primera vez de un gobierno como Dios lo quería. La frase de Landrú es un ritual, una sentencia de densidad cósmica que confirma lo que muchos decían y deseaban, la llegada de un Líder que encarnara la voluntad divina y que tuviera la misión de construir la Ciudad Católica. Es lo que anunciaba la Curia, la Dirigencia católica empresaria, los dirigentes sindicales, los jefes militares, los intelectuales que justificaron la necesidad de la Revolución, los periodistas modernizadores, los taxistas.

Se ungió con la banda presidencial a un Jefe bendecido. Y la frase de Landrú actualiza la propuesta nominalista que sostiene que la voluntad divina es inextricable y absolutamente arbitraria. Es lo que ilustraba Occam cuando afirmaba que si Dios hubiera querido se habría convertido en un asno. Es lo que hizo, se convirtió en morsa y aterrizó en Argentina.

El ambiente era de tal fervor religioso que la tonada profética se le pegó a muchos, y no era extraño ver a periodistas que oficiaban de Isaías. Como Bernardo Neustadt que le daba esta dirección a su énfasis en la revista **Extra**, un par de semanas después del acontecimiento: "Detrás de Onganía, queda la nada. El vacío. El abismo último. De esa densidad fatal partimos para hacer nuestro análisis."

El engegucimiento del fervoroso creyente es la contrapartida de su visión anticipada. Ve lejos y se aleja de lo cercano. No es un crédulo, el crédulo es el opuesto del creyente quien no apuesta sin garantías. Onganía las tenía, o debía tenerlas según las escrituras. Sigue Neustadt: "Una REVOLUCION se mide por sus resultados. Una revolución nunca es antes. Siempre es DESPUES. Se podrá alegar que Onganía aún no sabe que es el agente del cambio Histórico.

Lo sabrá.

Habrà muchas amarguras. Muchas tendencias, muchas versiones y muchos frentazos con la realidad. Pero NO QUEDA YA NINGUNA OPCION. En Onganía está depositada la fe. O la esperanza. Elijan.

Onganía hace rato que probó su eficiencia. La de la autoridad. La del mando. Si organizó un ejército desteñido de orden, por qué no puede encauzar al país? Puede y debe.

Lo hará..."

Cómo podemos llamar a una personalidad como la que ejerce y padece Bernardo Neustadt? Qué es lo que nos dice con su pluma de Isaías con urticaria?: que después de EL la nada. Es una frase inusual, hemos aprendido que el Rey Sol, Luis XIV, dijo a la historia: "Después de mi el diluvio". Pero nadie de la época decía 'después de EL el diluvio'. Quizás las cortes de Versailles no apreciaran la presencia de cortesanos argentinos. En qué manual académico está la frase que dice: "el Estado es EL!?" En realidad está en la Biblia, es la función de los profetas que recuerdan la vigencia de la Ley. Y del castigo para todos aquellos que la olviden.

El Presidente era más grande que una idea innata de Descartes, su virtualidad lo hacía real. Era real porque era posible, es decir deseado. Los argentinos necesitaban a un Señor y, por supuesto, lo encontraron. Es eso lo que dibujó Landrú.

El Señor Presidente tenía una casa, su morada. La revista **Gente** la da a conocer al público: "La casa es elegante sin llegar al atildamiento, es prolija sin rigidez, es confortable sin excesos; se diría que tiene la medida necesaria para que cualquiera pueda sentirse cómodo en ella". El cronista prosigue la descripción señalando los dos biombos que separan los ambientes, un sofá, a rayas verdes y blancas, que es naturalmente el lugar en el que busca ubicarse el visitante. Sobre un mueble, un niño Jesús que mira la alfombra gastada por el repetido paso de la caminata del Pensador. Por eso dice Mariano Narciso Castex en su inevitable estilo: "Onganía rechaza el boato del mando y codicia en su intimidad el emplasto de una balsámica paz de hogar". En la foto de tapa de la nota se lo ve al general levantando a uno

de sus nietos en brazos, a quien sonríe. Al nieto y a nadie más. El General no sonríe en vano.

El título de la nota es 'El General hecho de silencio'. Y el redactor lo subraya cuando dice: "si algo pone un sello a la personalidad del nuevo presidente es su silencio. Habla lo necesario; así es en su vida pública y privada. A su mujer le cuenta sus problemas sólo después que pasaron: 'una mujer ya tiene bastantes problemas con sus hijos para llevarle los de su marido', se le oyó decir."

Dos actitudes distinguían al general, una la de su disgusto por la presencia de gordos en el ejército a los que consideraba inapropiados para la vida de soldados. Imagino que nunca vió un cuadro de Napoleón. La otra es la de ser condescendiente y hasta sonriente cuando se cruza con un antiguo duelista. Cuentan los allegados que el general una vez se batió a duelo y dió por terminada la afrenta al producirle un tajo al contrincante. Una día, mucho después, cuando se cruzó con el colega en la calle, lo saludó con un vaivén de cabeza menos que altivo y un rictus aparentado a la sonrisa. No es rencoroso, y, perdón por la repetición, nunca sonríe en vano.

Uno de los secretarios de la Presidencia, el doctor Roberto Roth, nos revela que Onganía 'sentía la textura del roble y apreciaba el roble'. Por lo que ya podemos hacer un resumen de la calidad ética del general. Empezamos por lo último, a Onganía le gustaba tocar madera dura y nudosa. No buscaba consuelo en su mujer ni necesitaba de ella escuchar elogios conyugales. No soportaba la gordura uniformada. Caminaba mucho por su alfombra. Sonreía cuando Dios manda. No hablaba, salvo lo justo, y lo justo no lo sabía nadie, salvo, creemos, él. Le gustaba levantar nietos, no gustaba del boato del mando, y sí de algo que Castex llama emplasto de la paz. Le gustaba jugar con espadas y de acercarse al borde de los precipicios, por lo que el periodista Neustadt dice que después de EL, el abismo. Además echaba al presidente Illia.

Pasaron los años y la Revolución Argentina se fue apagando. Había un desperfecto, el Felipe II del Escorial Rosado como lo llamaba Castex, el Mesías y el Líder como lo nombraba Grondona, parecía no estar a la altura de su misión. En realidad no es justo decir esto. Se produce un fenómeno de resintomatologización del general. Es una palabra de nueve sílabas que señala una nueva semántica de los síntomas. En la página 211 de su libro **El Escorial Rosado**, Mariano Castex medita su nueva interpretación de la presencia del general. Su silencio ya no parece significar firmeza sino indecisión, demora innecesaria en responder a requisitorias urgentes. La parquedad que lo distinguía era, así lo dicen ahora sus allegados, una cierta torpeza en la expresión. Su apego al orden no se diferencia de una rigidez propia de algunas catatonías. El dominio de sí con el que seducía, no era más que una imposibilidad de salir de un encierro que él mismo se tejía. Y además no era imperturbable.

En 1968 una señora llamada María Perego desembarca en Buenos Aires a un ser de espuma de goma de unos 23 centímetros. Tanta fue la conmoción que causó en su trayectoria en el canal 11 que fue elegido el personaje del año. Al término de su primera temporada, millares de niños lloraron su partida, y hasta el férreo presidente le envía una carta a su creadora pidiéndole que vuelva porque sus hijos y sus nietos estaban desesperados, y porque el mismo había llorado el día de la despedida de Gigio. Lo cuenta la señora Perego en sus recuerdos sobre Argentina.

Al despuntar el año 1970, el Cruzado Mayor percibía como una melancolía fastuosa de oropel destilaban los muros del Escorial Rosado, y, tras los vidrios de la ventana se veía la Plaza de Mayo en la que tenues latigazos cárdenos indicaban las vísperas. Era su último día en el Escorial, se quedaba sin su grey y sin su Gigio. Los argentinos, que habían glorificado a una morsa divina, concluyeron que era de felpa. Así comenzaba la guerra sucia.

♦ Las fotografías que ilustran este artículo son de Alice Springs, Eduardo Comesaña y Helmut Newton.



LOS 70 AÑOS DE TITA MERELLO

Enrique Raab

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.



Se dice de ella que es hosca y que le huye a los reportajes; que si los concede, descoloca a los periodistas contestando improprios, cuando no groserías; que otras veces, en cambio, abruma la paciencia de sus interlocutores apelando a esa suerte de pietismo beatífico con que ha disfrazado su soledad de los últimos años: **“He encontrado la paz de Dios, aprendiendo que es más importante dar que recibir”**, y otras cosas por el estilo. Si Tita Merello acaba de cumplir 70 años—fue el viernes último, por si el dato tuviese alguna importancia— vale la pena intentar acercarse a este último y único gran mito de Buenos Aires para volver a encontrar, bajo la capa de hosquedad premeditada, la timidez; bajo la agresividad, el pudor; bajo la paz y la serenidad proclamadas, un gozoso egocentrismo que incurre, una y otra vez, en la más desenfadada de las maledicencias.

No fue posible averiguar si ahora, completada su séptima década de vida, Tita está fiera si camina o no a lo malevo, si sigue siendo chueca y si se mueve con aire compadrón.

El reportaje no pudo tener más intimidad que la que permite una conversación telefónica de casi 55 minutos, porque: **“Si usted viene a casa, los dos perdemos tiempo. Yo, porque me tengo que arreglar, usted porque tiene que desplazarse... Entonces, ¿por qué no lo hacemos charlando así, por teléfono?”** Tita tiene razón, como siempre.

La cosa arranca mal, **“Mis 70 años... ¿a quién le puede importar? Yo pienso que en la Argentina hay tantos científicos, sabios, estudiosos que se desviven doblando el lomo sobre los microscopios, que son tanto más importantes que yo... Yo no soy más que una pobre muchacha que ha tratado de darle al público lo poco que Dios le ha brindado... Pero no sé dónde leí el otro día, que dentro de 20 años habrá miles de chicos que se morirán de hambre por día, si no se reparte mejor la riqueza del mundo...? Frente a esta desgracia universal, ¿qué importancia tiene que yo celebre mis 70 años?”**

Todo hace temer lo peor. Tita piadosa arremete con ímpetu, enumera las desgracias universales como una evangelista fanática que fuese, al mismo tiempo, lectora de los boletines de la UNESCO. Del otro lado del tubo, los ladridos de Corbata van puntuando sus reflexiones, mientras ella coquetea, imperceptiblemente, hacia temas menos demográficos.

“Usted dice que la gente me quiere —dice, acallando por un momento la invisible furia de Corbata— ¿Y está seguro de que es cierto, de que me quieren? Porque mire que a veces puedo ser muy antipática... Hoy, por ejemplo, fui a la Chacarita, a embellecer la casa de mi madre. (Quienes conocen el lenguaje retórico de Tita, saben que se refiere a una sepultura.) Había gente allí, mirándome fijo, y si hay algo que no aguanto, es que me incomoden en mis cosas privadas. Es una falta de respeto que no tolero...”

Con Tita irascible, ya se avanza un buen tramo. Hay, sin embargo, algunas recaídas. **“He encontrado apoyo para mi soledad en la fe cristiana”**, llega a decir, pero uno casi llega a creer que Corbata, sólo presente a través de sus ladridos, es capaz de rectificarle el rumbo a los razonamientos demasiado beatos de su dueña. Porque acallado otro acceso de cólera canina, Tita prosigue: **“Usted me pregunta si el Buenos Aires de hoy es mejor que el de antes, el mío... No. Yo prefiero aquél... Porque uno caminaba por la calle sin necesidad de mirar para atrás. Porque uno podía darse la mano de vereda a vereda, cuando Corrientes era angosta. Porque las chicas salían de su trabajo, se tomaban el Lacroze y se iban tranquilamente a sus casas... Hoy no. Las veo apretujándose de manera inhumana en los colectivos, corriendo como desafortunadas. Mire usted, por ejemplo, una chica como Susana Campos. Está haciendo, al mismo tiempo, una tira de televisión, una obra de teatro, una película. ¿Cuándo tiene tiempo para vivir? Entiéndame bien, yo también hice en mis**

años películas y radio al mismo tiempo. Pero era un ritmo más humano, más normal...”

Y Tita ya está en lo suyo. Soberbia y modestia se apelonan en una misma oración, a veces en una misma frase. A través del tubo, Corbata se ha llamado a un extraño silencio, quizá porque entiende que su ama ha cobrado el fuego necesario, que ya no precisa interferir. **“Sí, me han dicho muchas veces lo que usted me está diciendo. Que yo podría haber llegado a ser una Katina Paxinou, una Magnani... Sin embargo, siempre interpreté a mujeres del pueblo, a mujeres porteñas. Y me honro de ello. ¿Quiere que le diga una cosa? Me parece que todo ser humano que nace tiene su propio casillero. (Maravillosa Tita, capaz de olvidarse de repente de toda la moralina santurrón y espetarle a uno, así como así, una verdad simple, luminosa, popular.) Y mi casillero, eso lo comprendí hace muchos años, está en las pausas, en los silencios capaces de transmitir el sufrimiento de la mujer porteña. Por eso, nunca me arrimé a Shakespeare, ni a Esquilo... No sé si hubiera podido hacerlo... Sí sé que ese no era mi casillero.”**

Mientras Tita sigue hablando, reaparece una imagen inolvidable. Está inserta, aunque eso no importa, en una de sus películas más flojas. Ahí, en *La morocha*, ella es una mujer de la vida, redimida por su amor hacia un pianista joven y romántico que era —tampoco importa— Alfredo Alcón. Al final, en una de esas escenas absurdas y totalmente irreales del cine de Amadori, Tita lo ve tocando Chopin en una lujosa sala de concierto, decide que su amor sólo será un lastre para él, un hombre que aspira a otra posición social y se va, enfundada en un impermeable blanco que podría haber sido de Michele Morgan, hacia una vaga costanera cubierta de las brumas impecables de Argentina Sono Film. No mira para atrás: su boca, que sí parece un buzón, se tuerce en un rictus sufrido e inolvidable, en una renuncia que es, al mismo tiempo, la conquista definitiva de una magnífica soledad.

Y el teléfono apenas si puede interferir la violencia de esas imágenes conjuradas por la memoria, porque ella está hablando, ahora, de cómo cambia la gente, de cómo la gente se hace más adulta. **“Lo vi ayer a Balbín, en la reunión con la Presidente... Y lo que dijo ahora, me parece que hace 20 años no lo hubiera dicho... Todos cambiamos, todos llegamos a comprender la verdad, a medida que nos hacemos más maduros... Yo por mi parte, he comprendido que debo apoyarme en la fe, en la caridad cristiana. (Aquí, mágicamente, Corbata vuelve a ladrar.) Pero en fin, ya hemos hablado una barbaridad de tiempo... Dígame: ¿cuánto gana un periodista? Bueno... Tanto gusto... Y si algún día me ve por la calle, dígame: Soy el periodista de *La Opinión* que le hizo el reportaje telefónico. Y charlamos. Porque si no, a la gente que me para, no le doy corte. Quiero que respeten mi intimidad. Mucho gusto. Y que Dios lo guarde...”**

Sólo los pedantes o los estúpidos se toman el trabajo de analizar si Tita es buena o mala actriz. Festival de cejas, calificó un crítico pedante su trabajo en *La madre María*, sin tener en cuenta que esas cejas son capaces de transmitir, dentro de un código no menos riguroso que el del teatro Kabuki, toda la soledad inconmensurable de un ser humano que es mucho más que una mera actriz.

No importa lo que se diga de Tita. Aunque nacida en un casillero, nadie pudo investigar hasta ahora su verdadera dimensión. Ella misma lo dijo, en una formulación imprecisa: **“¿Y se dicen tantas cosas...! Mas si el bulto no interesa, ¿pá qué pierden la cabeza preocupándose por mí?”**

♦ Este texto de Enrique Raab, periodista desaparecido el día 16 de abril de 1977, fue publicado en el diario *La Opinión* el 13 de octubre de 1974.

♦ La fotografía que ilustra este artículo es de Annemarie Heinrich.

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

Se puede
salvar la
teoría? **EL OJO
MOCHO**

Nº 4

REVISTA DE CRITICA CULTURAL

Film

Entrevista
Ken Loach

Gus Van Sant
London Film Festival
John Woo
Orson Welles

6

febrero / marzo 94

Dossier **Cine y Pintura**
Warhol Jarman Godard



Deseo suscribirme a 5 números de La Caja
Suscripción en el interior: 35 pesos
Suscripción en el exterior: 35 dólares

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

Nombre _____

Domicilio _____

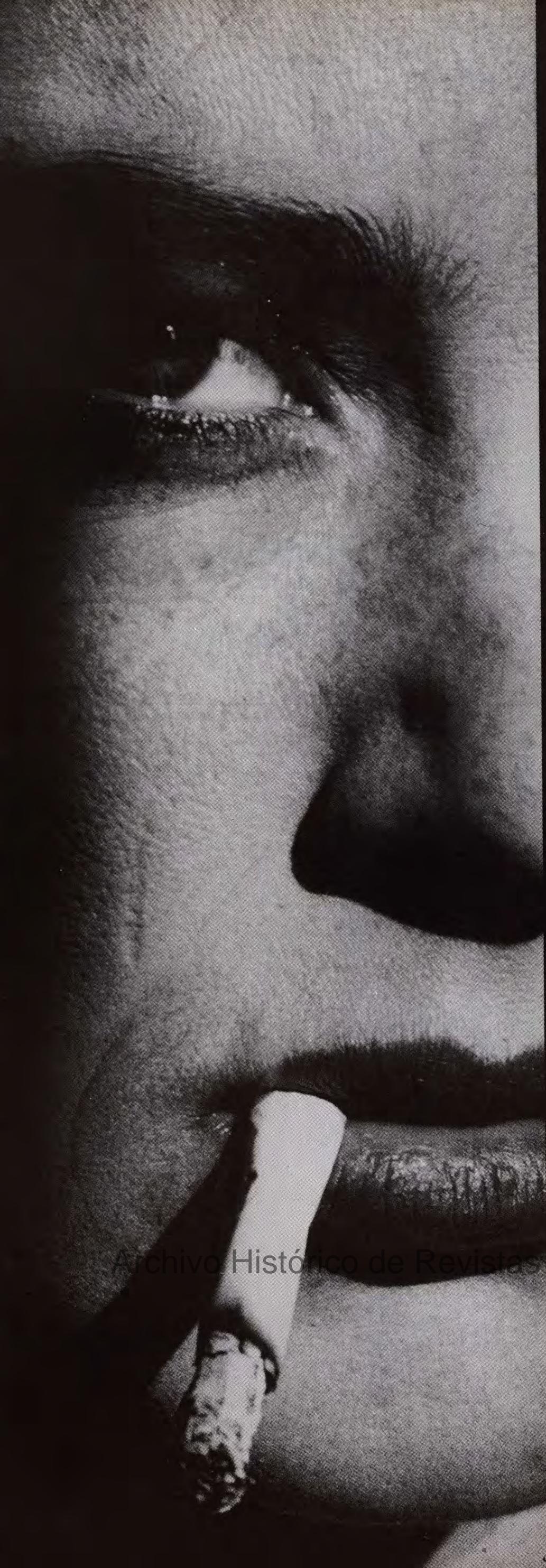
Localidad _____

País _____

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



Archivo Histórico de Revistas



7

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

Nº 8 JUNIO/JULIO

**E. Laclau
El Padre Castellani
Witold Gombrowicz
Tom Waits
Barón Biza
Jane Campion
Dostoievski**