

ARTTE



pensamientos
sobre
la técnica

CON LA COLABORACION DE
UBA Sociales
PUBLICACIONES

2015

8

OLLOVE

A R 8 T E

PENSAMIENTOS SOBRE LA TÉCNICA

0 T C A F

A R T E



ARTE
FACTO 8

PENSAMIENTOS SOBRE LA TÉCNICA

Buenos Aires 2015
ISSN 0328-9249

Grupo Editor: Martín Albornoz, Flavia Costa, Christian Ferrer, Claudia Kozak, Margarita Martínez, Daniel Mundo, Juan Pablo Ringelheim, Pablo Rodríguez, Ingrid Sarchman, Héctor Schmucler, Ileana Stofenmacher, Patricia Terrero [1948-1997], Gustavo Varela y Shila Vilker

Diseño: Mariana Felcman

Agradecimientos: Victoria Beiras del Carril

"La historia de Cuello-Relleno", "La historia de Ducha-Fría y Bellos-Restos", "La historia de Pilla-Vinagre y de Salón de Té", "Mafia", y "Memorias de un viejo imbécil", de Roland Topor, han sido traducidos por Margarita Martínez. "Four Roses" para Lucienne y "Los libertadores", por Elena A. Avila y G. F. "Topor = Topor", "Memento mínimo pánico", y "¿Qué es pánico?", por Francisco Torres Monreal. "La cocina caníbal", por Adolfo García Ortega

Este número de **Artefacto** incluye resultados de investigación de los siguientes proyectos UBACyT, financiados por la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad de Buenos Aires, con sede en el Instituto de Investigaciones Gino Germani de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires: "Artes transmediales, tecnología, crítica cultural y sociedad. Estudios de casos en Argentina y América Latina", dirigido por Claudia Kozak; "Transformaciones tecnológicas y modernización cultural: estudio de períodos de cambios urbanos y técnicos", dirigido por Christian Ferrer; "Transformaciones tecnológicas, estéticas y discursivas en Argentina. La imaginación técnica y la modernización cultural en la prensa libertaria, las vanguardias estéticas, la cultura popular y el pensamiento social", dirigido por Christian Ferrer; y "Medicalización, modos de subjetivación y formas de vida tecnológicas: el caso de los biobancos en Argentina", dirigido por Pablo Rodríguez y codirigido por Flavia Costa.

CON LA COLABORACIÓN DE

UBA Sociales
PUBLICACIONES

Dirección electrónica: www.revista-artefacto.com.ar

Está permitida la reproducción de todos los ensayos.

**TOPONIMIA Y GUÍA HISTÓRICA DE LOS DECAPITADOS
DE LA CAPITAL FEDERAL.
CEFALÉUTICA DE ALMAGRO, CABALLITO Y VILLA CRESPO**
VICENTE MARIO DI MAGGIO

4

**MÁQUINAS INFERNALES.
FASCINACIÓN TÉCNICA Y TEMOR FRENTE A LA BOMBA ANARQUISTA**
MARTÍN ALBORNOZ

12

**NUEVOS CUERPOS PRODUCTIVOS.
FITNESS, GUBERNAMENTALIDAD Y EL SENTIDO PRÁCTICO
DE LA "BUENA PRESENCIA"**
FLAVIA COSTA

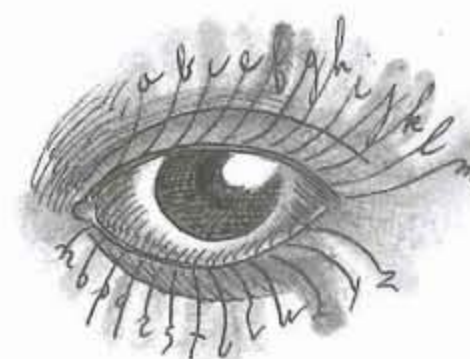
22

**LA "PORNIFICACIÓN" DE LA MIRADA.
UNA GENEALOGÍA DEL PECHO DESNUDADO**
PAULA SIBILIA

30

**EL PORNO.
ELEMENTOS PARA UNA CRÍTICA REALISTA
DE LOS MEDIOS AUDIOVISUALES**
DANIEL MUNDO

46



ÍNDICE

D O S S I E R

AUTOCARNICERÍA:
EL ARTE DE ROLAND TOPOR

56

- **ROLAND TOPOR: EL PLUMÍN MÁS CRUEL**, por RODRIGO TARRUELLA
- R. TOPOR: **EL ARTISTA MÚLTIPLE** • **TOPOR = TOPOR**
- **LOS LIBERTADORES** • **LA COCINA CANÍBAL**
- **CAFÉ PANIQUE / LA HISTORIA DE CUELLO-RELLENO**
- **CAFÉ PANIQUE / LA HISTORIA DE DUCHA-FRÍA Y BELLOS-RESTOS**
- **CAFÉ PANIQUE / LA HISTORIA DE PILLA-VINAGRE Y DE SALÓN DE TÉ**
- **MEMENTO MÍNIMO PÁNICO** • **TAXI STORIES / MAFIA** • **¿QUÉ ES PÁNICO?**
- **MEMORIAS DE UN VIEJO IMBÉCIL** • **UNE VIE À LA GOMME, ROMAN VÉCU**
- **"FOUR ROSES" PARA LUCIENNE**

86

- **RUBÉN LARDÍN: LAS VETAS DEL GENIO**

92

- **SEXUALIDAD Y PODER EN EL ORIGEN DEL TANGO ARGENTINO**
GUSTAVO VARELA

98

- **EL CUADRADO MÁRTIR.**
SOBRE LA FÁBULA MATEMÁTICA DE MUNDO PLANO
CHRISTIAN FERRER

102

- **ANTÁRTIDA, ENIGMÁTICO MUNDO SIN MISTERIOS**
PABLO WAINSCHEKER

108

- **CIENCIA ESOTÉRICA**
INGRID SARCHMAN

SOBRE FRANCISCO
SALAMONE

114

- **EL DESBOCADO RELIEVE DE LA PAMPA**
MARGARITA MARTÍNEZ Y PABLO RODRÍGUEZ

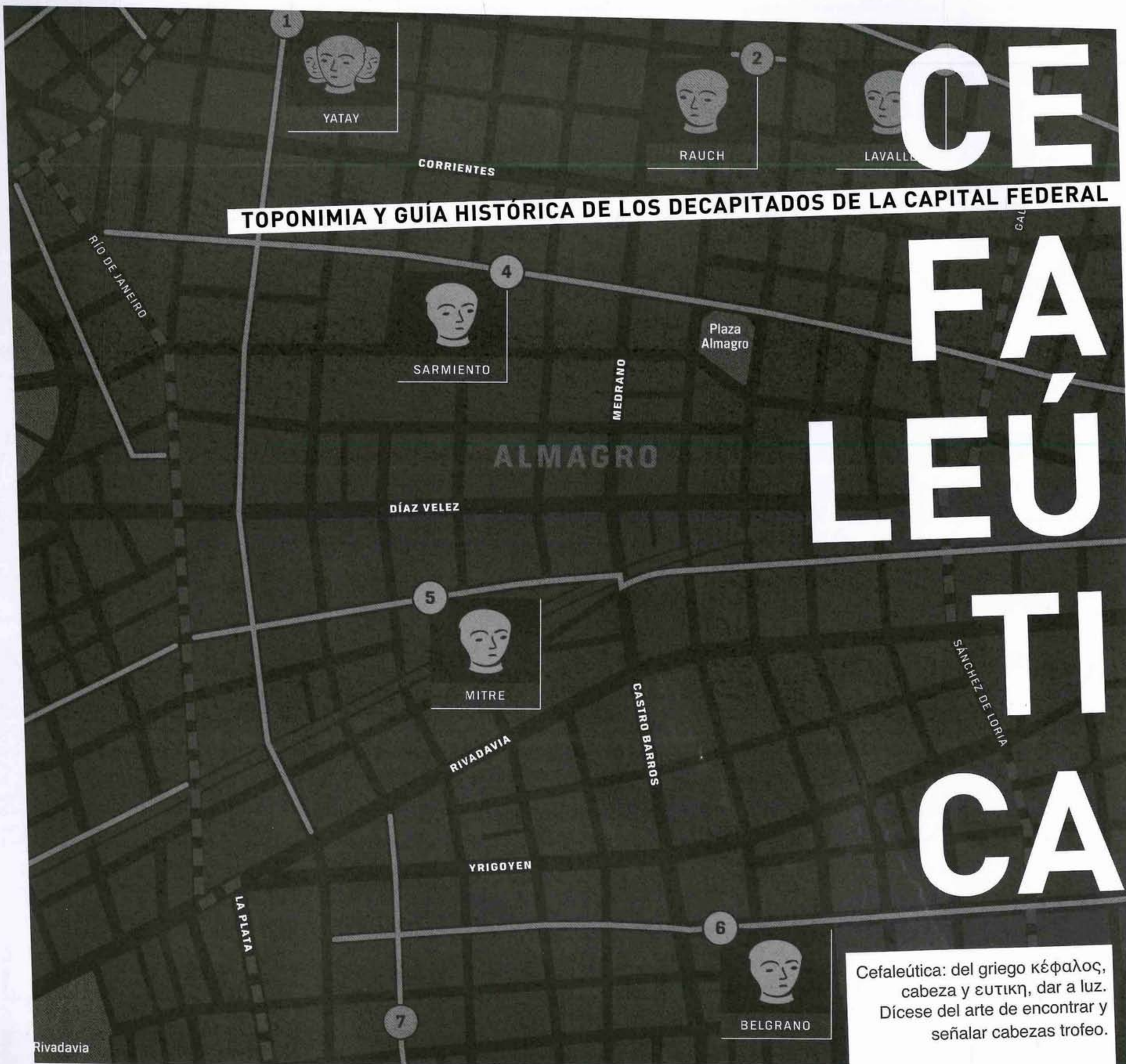
116

- **LA FORMA QUE CAYÓ DEL CIELO.**
MARGARITA MARTÍNEZ

120

- **RECUERDOS DEL FUTURO DE HOY**
LISANDRO GRANÉ Y PABLO RODRÍGUEZ

FACTO



TOPONIMIA Y GUÍA HISTÓRICA DE LOS DECAPITADOS DE LA CAPITAL FEDERAL

CE
FA
LEÚ
TI
CA

Cefaleútica: del griego *κέφαλος*, cabeza y *ευτική*, dar a luz. Dícese del arte de encontrar y señalar cabezas trofeo.

DE ALMAGRO, CABALLITO Y VILLA CRESPO

(MÁS ALGUNOS APUNTES SOBRE LA CULTURA DE LA CABEZA TROFEO EN EL RÍO DE LA PLATA)

VICENTE MARIO DI MAGGIO. DIRECTOR DEL TEATRITO RIOPLATENSE DE ENTIDADES. *

Vivimos en calles de cuyos nombres poco sabemos pero a medida que nos introducimos en esas biografías encontramos, en el extenso entramado, calles de decapitadores y calles de decapitados. A esta relación entre destino y toponimia en derredor de las cabezas de las figuras que hacen a un padrón catastral le hemos dado el nombre de cefaleútica. El lector que consulte nuestro mapa podrá constatar que en el Río de la Plata existe una rica tradición a este respecto y que cortar cabezas fue un método adoptado, desde el comienzo de nuestra historia, como una costumbre argentina.

En el trazado de la ciudad es posible observar una lucha bautismal por el espacio. Un caudal simbólico hecho de nombres que pugnaron por ocupar la capital de la nación en una contienda enmarcada por el degüello y la exhibición del resultado. Buenos Aires aún hoy muestra en su nomenclatura las huellas de la reconquista luego de la derrota de Juan Manuel de Rosas. Así, la capital, siendo federal en nombre, otorgó a partir de 1852 albergue a la memoria de los unitarios. A la Reina del Plata la rodea, por ejemplo, el afamado unitario **General Paz** y del este al oeste la atraviesa la ex-avenida Federación, que hoy lleva en reemplazo el nombre de **Rivadavia**, primer presidente unitario. La grilla de calles que se abre, hacia el norte y el sur, la ocupan militares, periodistas, escritores, abogados, que pasaron largos años en el exilio del Uruguay, bajo la protección del "sucio perro salvaje unitario pardejón incendiario **Fructuoso Rivera**" como lo llamaba con vocación de némesis **Justo José de Urquiza**. Este último, uno de los pocos federales que dan nombre a una arteria de la ciudad, supo liderar a los unitarios a la victoria de Caseros. Urquiza tiene su calle –en agradecimiento aunque en estudiada ubicación– frente a la Plaza **11 de Septiembre**, fecha en que los porteños celebran su revolución contra el general entrerriano. **Juan Galo Lavalle** se erige en

monumento en el antiguo solar de **Dorrego**, el infortunado gobernador federal que él ejecutó. La escultura de **Sarmiento** encontró su sitio frente al viejo hogar de Rosas. Luego vienen los nombres anteriores a la guerra civil donde el enemigo común era el español o el Brasil. Pocas menciones a la mujer, al indio, al negro, quizá porque a la sazón los federales –y en mayor medida los unitarios– no los tenían en gran estima.

La ejecución de **Dorrego** en Navarro da inicio a la escalada de una guerra intestina. Ya no habrá por el próximo cuarto de siglo ni acuerdos, ni elecciones, ni convivencia. El gobernador de Mendoza, el ex fraile dominico José Félix Aldao, por ejemplo, encerrará en 1842 a los unitarios de esa provincia en un manicomio alegando que para ser unitario había que estar loco. Lavalle, antiguo compañero de armas de Dorrego, ordena sin juicio el fusilamiento del gobernador de Buenos Aires un 13 de diciembre de 1828. Lavalle es instado por sus partidarios, entre ellos **Salvador María del Carril** (hoy una avenida en el barrio de Agronomía), que en su carta de la víspera dice: "Una revolución es un juego de azar, en el que se gana hasta la vida de los vencidos cuando se cree necesario disponer de ella. [...] Si usted, general, la aborda así, a sangre fría, la decide; si no, [...] habrá perdido usted la ocasión de cortar la primera cabeza a la hidra y no cortará usted las restantes"

Un año más tarde, en un traspaso de poder entre Viamonte y Rosas, se decidió homenajear al gobernador fusilado y trasladarlo en un catafalco a la capital. Aquellas palabras de del Carril dirigidas a Lavalle parece que fueron escuchadas mas allá de la figuración. La comisión que inhumó los restos de Dorrego encontró el cráneo reposando sobre el pecho. En 1841 Lavalle padece un destino similar, sólo que esta vez oficiado por sus propios soldados. Con el fin de evitar ▶

► que la cabeza del ya difunto Lavalle cayera en manos de Manuel Oribe, el coronel Alejandro **Danel** (una callecita de San Cristóbal) la corta y guarda en una vasija con miel para así preservarla y escapar con mayor facilidad a la frontera boliviana.

Unitarios y federales sin duda tuvieron sus mártires, pero es ingente la presencia de los primeros en la capital. **Avellaneda, Cubas, Berón de Astrada, Rauch, Acha, Vilela, Cortina, Garmendia, Zelarrayán, Medina, Lavalle, Lynch, Oliden, Riglos, Masón, Quesada, Ramos Mejía, Rico**, sólo por mencionar a los degollados. Por el lado federal **Facundo** y **El Chacho** están presentes con sus nombres no tanto por sus biografías ni por homenaje sino por ser los títulos de dos obras literarias de **Sarmiento**, un consumado unitario. En este sentido la toponimia es de los vencedores.

Aun así, observando que la capital es el escenario geopolítico de los homenajes, es curioso para el cefaleuta constatar que el esfuerzo no garantiza la memoria. Para el ciudadano común este padrón representativo generalmente pasa desapercibido. Ocupados como estamos en nuestra lucha diaria heredamos los nombres de las calles sin ninguna noción de conquistadores y vencidos. Para el habitante las calles conservan a lo sumo recuerdos personales: una escuela, un pariente, una novia, un accidente, un viejo hogar. Quizá no sea así para los descendientes del antiguo patriciado con evocaciones y nostalgias de viejas glorias. Quizá para ellos la grilla de la ciudad sea el geométrico reflejo de la victoria. Si es así, en el patricio argentino vive, latente y sin saberlo, un cefaleuta.

Para la mayoría, en cambio, la calle, su nombre, es en general un utilitario para nuestra orientación geográfica, no política. Muy pocos –creemos– se mudarían a una calle por lo que su título representa y muchos, casi todos, somos capaces de vivir en un lugar toda la existencia sin saber quién fue y qué representó la figura que le dio su nombre.

Si bien la propaganda liberal hizo de Rosas el líder indiscutido de la barbarie la práctica del degüello va más allá de su época y de la Mazorca. Ya había sido puesta en uso de manera federativa por varios caudillos y practicada con frecuencia por unitarios, orientales, y riograndenses. Seguramente nuestra incipiente economía basada en la ganadería influyó para extender este oficio de matadero sobre los opositores políticos. En una Argentina cuya principal industria era el

saladero el espectáculo en el mismo era el de *“una verdadera orgía de sangre. Al animal se lo enlazaba, desjarretaba y degollaba en una batahola de gritos y perros, y entre charcos de sangre, pisando achuras y residuos”*. Los niños de esa época jugaban al degüello, a quién era el paisano y quién el carnero, las niñas tenían *“que esconder las muñecas porque los muchachos las degollaban para jugar”*.

Hasta bien entrado el Siglo XX el degüello fue la norma para el sacrificio de un animal, como un sanginario recurso para economizar. Incluso el lastimado caballo de carrera pasaba por el trance con tal de evitar el gasto en munición. Un concepto similar acompañó a nuestras guerras intestinas: al militar de rango ajusticiado se lo tendía a fusilar, al soldado raso, al gaucho y al indio se lo pasaba a cuchillo. Una carta escrita por Rosas al general Ángel Pacheco con respecto a los indios, lo instruye: *“Mejor degüéllelos, no gaste pólvora en chimangos”*.

Durante el largo conflicto se llegaron a crear estilos de degüello, “a la oriental”, “a la brasilera”, “a la argentina”. La “oriental” se hacía “por afuera”, de oreja a oreja seccionando las carótidas y la yugular. La manera “brasilera” era un corte hecho por detrás de la tráquea, llevando el filo de atrás hacia delante con un tajo seco. El “argentino” se denominaba cuando se hacía por delante, con dos cortes rápidos en la carótida. Pero el acto de cercenar la cabeza del adversario tiene influencias de variadas procedencias. La cercana presencia de la revolución francesa y la invención de Joseph Ignace Guillotin entre ellas. El plan de operaciones de la Revolución de Mayo, atribuido a Mariano Moreno, lleva ese tinte jacobino del momento: *“No debe escandalizar el sentido de mis voces: de cortar cabezas, verter sangre y sacrificar a toda costa [...] y si no, ¿por qué nos pintan a la libertad ciega, y armada de un puñal?”*

Hay un origen atávico en todo esto que podríamos llamar la pulsión por la cabeza trofeo, la cual involucra la capacidad de hacerse con el poder del otro, de anular al enemigo e imponer la poderosa imagen de la cabeza separada del tronco. En este particular guaraníes, españoles, araucanos, jacobinos, monárquicos, gauchos, argentinos, orientales, paganos, cristianos, bárbaros y civilizados colaboraron en dar forma a esta costumbre rioplatense que hace a la cefaléutica de nuestra ciudad. Así podemos encontrar en los nombres de algunas calles los casos de venganza sobre los conquistadores Pedro de **Valdivia** y Martín García Óñez de **Loyola** tomados por los araucanos, el jesuita **Roque González** cercenado por los guaraníes, los casos de José de **Antequera** y **Túpac Amaru** ejecutados a instancias de los jesuitas, Mariano **Antezana**, Manuel **Padilla**, Mateo **Pumacahua**, decapitados por los realistas, los perjuros criollos decapitados por orden de **Manuel Belgrano** y que Gregorio Aráoz de **Lamadrid** se ocupó de exhibir en la cercanías de Vilcapugio, el sinnúmero de unitarios degollados por Manuel Oribe, los trescientos degollados federales en la masacre de **Cañada de Gómez** bajo la comandancia de **Venancio Flores** ante la vista gorda de **Bartolomé Mitre**, y nuevamente condonado por Mitre el asesinato y decapitación del general Vicente Ángel Peñaloza por orden del Director de Guerra, Domingo Faustino **Sarmiento**.

La Capital Federal no podía estar ajena a este tronco ideológico; por el contrario, al ser el centro de la disputa del modelo político se convirtió en la cabeza trofeo a conquistar. La imagen de “La cabeza de Goliat” con la que en 1940 Ezequiel Martínez Estrada titula su crítica a la desproporción de Buenos Aires ante el enclenque cuerpo del país, aunque impactante en su reminiscencia bíblica, no era nueva y ya formaba parte de una larga tradición ora para atacar, ora para



defender la causa de la capital. En 1829, por ejemplo, el padre Castañeda publica un folio bajo el epígrafe *"Buenos Aires cautiva y la nación argentina decapitada a nombre y por orden del nuevo Catilina Juan Lavalle"*. En 1854, en su *Ensayo histórico de la defensa de Buenos Aires*, José Luis Bustamante acusa a Urquiza y a Hilario Lagos de querer someter a Buenos Aires *"decapitando al pueblo, dividiendo la cabeza del tronco, pretendiendo sin embargo que en ese hecho se depositaba sobre sus sienes la corona de la Nación"*.

La imagen del degüello y la decapitación, tanto en la metáfora como en la práctica, fue omnipresente y acompañó el nacimiento de la joven nación en sus hitos literarios, en sus crímenes políticos y en la guerra. Se usó en los argumentos y en los medios de propaganda, en la amenaza, en las cargas de caballería que arengaban "a degüello", como emblema descalificador de salvajismo, como acto reparador de justicia, y como subsidiaria de la cabeza trofeo en el coleccionismo de los cráneos de los caciques y sus familias por los hombres de ciencia que acompañaron a los militares en la "Conquista del Desierto".

Es cierto que el término "degüello" no quería decir siempre cortar el cuello de lado a lado sino que también se usaba como sinónimo de matar. En este aspecto hemos tenido cuidado en dirimir hasta donde nos fue posible entre el degollado propiamente dicho y aquel que fue asesinado por otros medios. Demás está decir que las calles de nuestra ciudad incluyen en gran número otros tipos de tragedia que van desde el envenenado (**Diego de Rojas**), el fusilado (**Liniers**), el encañonado (**Superfí**), el suicidado (**Lugones**), el ajusticiado en la hoguera (**Servet**), el apuñalado (**Florencio Varela**), el flecheado (**Magallanes**), el lanceado (**José Segundo Roca**), el objeto de los antropófagos (**Rodrigo de Cepeda y Ahumada**), que terminarían por cubrir casi por entero el catastro de la ciudad.

Por otra parte, las palabras alrededor de la práctica del degüello han quedado cristalizadas en frases resonantes tales como *"se puso precio a su cabeza"*, *"cabecilla de la banda"*, *"pasar a cuchillo"*, *"vienen cortando cabezas"*, *"el muerto se ríe del degollado"*, *"correr como gallina sin cabeza"*, etcétera.

Para el presente estudio no hemos trazado una línea divisoria entre el decapitado y el degollado (una diferenciación que estrictamente implica si la cabeza fue o no separada del tronco). Interpretamos que ambos forman parte de la cefaléutica. Luego, hemos dado lugar también a decapitadores, como es el caso de **Francisco Pizarro** que hoy convive en la armonía que otorga la amnistía catastral junto a su decapitado, Vasco **Núñez de Balboa**. Las categorías de decapitador y degollador, no obstante, instalan un problema para el cefaleuta: la relación directa que existe sobre la víctima con el cuchillo en el cuello no es muy común encontrarla en el victimario cuchillo en mano. La tarea era cumplimentada por subordinados. En el presente estudio señalamos aquellos próceres que elevaron una orden de decapitación (Belgrano), celebraron la práctica (Sarmiento) o estando al mando y a su alcance no hicieron nada para condenarla (Mitre).

Por una cuestión de espacio hemos limitado nuestro estudio a los barrios de Almagro, Caballito y Villa Crespo. Los dos últimos tienen el raro privilegio de contener la mayor cantidad de decapitados de la Capital. Para darnos una idea, de los 100 casos de cefaléutica encontrados en los 48 barrios de Buenos Aires, 11 pertenecen a Villa Crespo, 7 a Caballito y otros 6 a Almagro. Con respecto a Villa Crespo al menos, la razón del número descansa en que muchas de sus calles honran a los héroes que dieron sus vidas en el Alto Perú durante

las primeras luchas por la independencia. Los realistas que luchaban a favor de Fernando VII encarcelaban y llegado el caso fusilaban a los militares de carrera pero no aceptaban que los alzados fuesen indios o mestizos, caciques o jefes criollos. A estos –como se verá– indefectiblemente les cortaban la cabeza para exhibirlas en picas.

A continuación las calles de nuestro estudio:



BARRIO DE ALMAGRO

1) Yatay. La batalla de Yatay –en las inmediaciones de Corrientes– fue una victoria de las tropas de la Triple Alianza contra el ejército paraguayo un 17 de octubre de 1865. De los 1600 prisioneros el general Venancio Flores apartó 800 paraguayos a los cuales obligó a unirse a las tropas de su ejército so pena de muerte y luchar de allí en más contra sus compatriotas. Los otros 800 eran un conjunto de correntinos aliados al Paraguay, federales opuestos a Mitre y uruguayos del Partido Blanco, enemigos del colorado Flores. Al día siguiente a la batalla estos prisioneros aparecieron degollados en el campo con las manos atadas a la espalda. Según testimonio de Dominguito Fidel Sarmiento, Bartolomé Mitre, en su carácter de general en jefe de los ejércitos aliados le escribió una carta a Flores "en los mejores términos posibles" felicitándolo por la gran victoria obtenida aunque sugiriéndole que en adelante fuese más moderado con los ajusticiamientos a los vencidos.

2) Rauch. Coronel Friedrich Rauch, militar alemán apodado el "Atila de las Pampas" por su crueldad aleccionadora. Encontró su suerte a manos del cacique "Arbolito" en la localidad de las Vizcacheras el 28 de marzo de 1829. Su cabeza fue arrojada en un saco de arpillería en una calle del microcentro porteño, presumiblemente la 25 de Mayo. Un pasaje en el barrio de Almagro lleva su nombre.

3) Lavalle. Tenemos que reconocer que al inicio de este trabajo el cefaleuta no tenía intenciones de incluir a Lavalle en la abultada lista de figuras descabezadas que dan nombre a nuestras calles. Sin embargo su caso es tan característico de esa inclinación rioplatense por los muertos (manos de Perón, cabeza de Juan Moreira, momificación de Evita, secuestro del cadáver de Aramburu, arrebató de los dientes de Belgrano, etcétera) que ahora nos parece imposible ▶



JUAN B. JUSTO

ESCALADA DE SAN MARTÍN

ROJAS

WARNES

HONORIO PUEYRREDÓN

VALENTÍN VIRASORO

OLAYA

WARNES

PADILLA

ACDYTE

DRAGO

JULIÁN AL

25

22

20

19

► la sola idea de dejarlo de lado. Juan Galo de Lavalle (1797-1841) fue un guerrero de la independencia, destacado coronel en el conflicto contra el imperio del Brasil, y líder militar y político de los unitarios en las guerras civiles argentinas, responsable por otra parte del fusilamiento de Dorrego. Luego de la batalla de Famaillá, en Tucumán, en la que es derrotado por Oribe, Lavalle se retira hacia el Norte. El granadero que puso el cuerpo en tantas cargas de caballería y participe en ciento cinco batallas muere en Jujuy en 1841 por una bala que pasa limpia por el ojo de una cerradura. Una carta de Oribe al gobernador de Córdoba expresa "...sus soldados [los de Lavalle] pudieron arrebatarse su cadáver y echarlo encima de una carga emprendiendo su fuga tirando a la Quebrada de Humahuaca, a muy corta distancia los persigue una de nuestras partidas con el interés de cortar la cabeza...". Ernesto Sábato relata la saga de su cuerpo en *Romance de la muerte de Juan Lavalle*. Como en la larga huida hacia Bolivia el cuerpo se descomponía el coronel Danel lo despellejó. Su corazón fue colocado en un recipiente con aguardiente y su cabeza guardada en una vasija con miel. Mientras secaban en el techo de un rancho sus huesos al sol, un cóndor se llevó su brazo derecho. Otra carta de Oribe precisaba que "del salvaje unitario Lavalle no llegaron a Bolivia más que los huesos y el pellejo de la cara con la barba".

4) Sarmiento. "Tener caudillos de profesión, que hallen en la razón de Estado el medio de burlarse de la ley y la Constitución, es uno de los rasgos de la vida argentina y de nuestro modo de ser. Pero cortarles la cabeza cuando se les da alcance es otro rasgo argentino." Carta de Sarmiento a Mitre con motivo de la decapitación de Vicente "Chacho" Peñaloza, 1863. De todos los escritores es quizá Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888) quien desde Santiago de Chile estampa una de las frases más icónicas de la literatura argentina: "Las ideas no se degüellan". La sentencia es traducción criolla de *ON NE TUE POINT LES IDÉES*, graffiti del propio Sarmiento escrito durante su huida de San Juan. En ella se vierte el ideal de civilización y la denuncia del estigma de la barbarie como figura intolerante ante la presencia del otro. Sarmiento, se sabe, es figura compleja. Pariente lejano de Facundo Quiroga, a quien atacó en cuanto pudo, no dudó en hacer uso de la barbarie que denunciaba cuando consideró desde su cargo público que los fines lo justificaban. En 1863 uno de sus lugartenientes llamado Irrazabal asesina -ya prisionero- al septuagenario general Vicente "Chacho" Peñaloza. La cabeza del Chacho fue exhibida en Olta, un pequeño pueblo de La Rioja y una de sus orejas presidirá por muchos años los salones

de reunión de la ciudad de San Juan. Sarmiento escribe a Mitre: "No se que pensarán [en Buenos Aires] de la ejecución del Chacho, yo inspirado en los hombres pacíficos y honrados he aplaudido la medida precisamente por su forma, sin cortar la cabeza al inveterado pícaro las chusmas no se habrían quietado en seis meses". Una avenida, una plaza, un parque y centro deportivo, una línea de ferrocarril, el billete de 50 pesos y una fragata, entre otros mojonos, honran al notable sanjuanino.

5) Bartolomé Mitre. Un barrio entero, una calle, una plaza, el trajinado billete de dos pesos, entre otros muchos mojonos, honran a Bartolomé Mitre (1821-1906). El militar artillero, político, historiador, poeta, periodista, comandante de los ejércitos aliados y montonero cuando perdió con Nicolás Avellaneda, estaba tan ocupado con sus múltiples oficios que muy probablemente no haya degollado a nadie. Sin embargo, el que esto escribe está obligado a señalarlo en un lugar destacado de la cefaleútica nacional. Como gobernador de Buenos Aires y luego presidente del país nunca condenó que sus subordinados hicieran uso de la práctica del degüello para sacrificar a sus enemigos. Aquel que con sentida lírica recriminaba la barbarie de Rosas miró para otro lado cuando fueron los trescientos federales degollados de Cañada de Gómez (1862), no dijo nada de la matanza de Villamayor en el Partido de La Matanza (1856) y escuchó las celebraciones de Sarmiento por la decapitación del general Vicente "Chacho" Peñaloza (1863) con reconcentrada ecuanimidad. No es un dato que podamos soslayar que la actual Bartolomé Mitre -adjudicada en vida del prócer- antes se llamaba Piedad. En agosto de 1856, Mitre, como Ministro de Guerra, le suprime la pensión a la viuda del verdugo "que le cortó la cabeza a Zelarrayán" (actual calle en el barrio de Pompeya). En un discurso en la Asamblea General de Buenos Aires entabla un diálogo socrático con el diputado Rufino de Elizalde:

Mitre: -El gefe que durante las guerras que nos han dividido hubiese degollado enemigos capitulados ¿deberá tener ó nó pensión con arreglo a la ley? ¿Es ó nó criminal?

Elizalde: -Es criminal...

Mitre: -...lo que el Gobierno ha hecho es suspender todas las pensiones [...] que tenían su origen en crímenes cometidos y recompensados como servicios públicos. [...] al presente no se paga ninguna pensión de origen impuro, y entre otras muchas, la de la viuda del que le cortó la cabeza a Zelarrayán.

Seis meses antes de esta arenga, en febrero de 1856, Mitre ascendía al cargo de general a Emilio Conesa luego de la masacre de los prisioneros federales de Villamayor. No tuvo reparos tampoco en que Pablo Irrazabal, Sarmiento, Ambrosio Sandes, Venancio Flores -o sus viudas- cobraran pensiones por servicios similares.

6) Belgrano. La batalla de Salta (20 de febrero de 1813) fue una importante victoria para el ejército patriota. Manuel Belgrano, su general en jefe, le ofreció al enemigo una capitulación honrosa y la libertad a cambio de juramentar que ninguno de los involucrados volviera a tomar las armas contra las Provincias Unidas del Río de la Plata. Los arzobispos de La Paz, del Cuzco y de Lima, a la sazón partidarios de la monarquía española, anularon la obligación de aquel juramento "política y religiosamente" en razón de que "ningún juramento hecho a rebeldes obligaba ante Dios y ante los hombres a los súbditos fieles a su rey". Los juramentados volvieron a tomar su puesto en el ejército real y estas tropas fueron las

que derrotaron a Belgrano seis meses después en los campos de Vilcapugio. Luego de aquella derrota fueron tomados prisioneros dos soldados realistas reconocidos por los criollos como de aquellos "juramentados de Salta". Belgrano, los hace fusilar por la espalda y cortar las cabezas. Remite luego ambas cabezas al teniente Aráoz de Lamadrid quien las exhibe en las inmediaciones de Vilcapugio con un cartel en la frente que reza: "por perjuros".

7) José Mármol. Podemos aprovechar la calle en honor a este poeta para señalar la prolífica presencia del degüello en la literatura argentina. Presencia que debe buena parte de su razón de ser a los escritores exilados en Montevideo en su lucha contra Rosas: Mármol, Esteban Echeverría, Hilario Ascasubi, Rivera Indarte son, entre otros, calles de Buenos Aires. A estos escritores no les faltaban argumentos. Perteneían a una clase culta adscripta a los unitarios y que el "corta-cabezas" Oribe, sitiador de Montevideo durante diez años, tenía claras intenciones de alcanzar. Una carta de Oribe a su lugarteniente Crispín Velazquez fechada el 17 de mayo de 1842 lo deja expresado claramente como lo hará muchas otras veces: "Si tiene algun salvaje unitario de copete [de valor] degüéllelo inmediatamente". José Mármol abre *Amalia* con un primer capítulo sangriento donde relata la acción de la Mazorca en la persecución de unos opositores a Rosas en su intentona de emigrar al Uruguay, los cuales hoy conforman las calles Oliden (Mataderos), Lynch (Pompeya), Riglos (Caballito) y Mason (Palermo).



BARRIO DE CABALLITO

8) Ramos Mejía. Homenaje conjunto de la municipalidad a varios miembros de esta tradicional familia. El que hace a nuestro caso es Francisco Ramos Mejía (?-1840), participante de la Revolución del Sud en contra de Rosas, se exilió en Montevideo al fracasar ese movimiento. Incorporado al Ejército Libertador de Lavalle es capturado por el coronel Manuel "el tuerto" Bárcena, quien lo hizo degollar en Córdoba el 31 de diciembre de 1840 y puesta su cabeza en una caña de tacuara en el paseo de dicha ciudad.

9) Hidalgo. La cefaléutica es un arte poco reconocido y peor recompensado. Sin embargo, el cefaleuta se sentirá conforme de encontrar el objeto de su estudio donde parecía no haberlo. Tal es el caso de Hidalgo, calle del barrio de Caballito que a simple vista parece corresponderle al primer poeta gauchesco Bartolomé Hidalgo, muerto con la cabeza puesta. No obstante, desde el sencillo apellido, se oculta la real figura de Miguel Gregorio Antonio Ignacio Hidalgo y Costilla Gallaga Mandarte Villaseñor (1753-1811), sacerdote y uno de los héroes del movimiento independentista mexicano, quién iniciara en Guanajuato el llamado Grito de Dolores (16 de septiembre de 1810). Con éste grito Hidalgo invitaba a sus feligreses a sublevarse en contra de la autoridad virreinal. Fue apresado y deportado a Chihuahua para ajusticiarlo. Luego de obligarlo a retractarse de sus "errores cometidos contra la persona del Rey y contra Dios" se le retiraron sus fueros de clérigo y se le fusiló sentado. Un comandante tarahumara de apellido Salcedo le cortó la cabeza con un sólo golpe de machete un 30 de julio de 1811.

10) Arengreen. Johan Ahrengren (1791-1831). Natural de Suecia, participó bajo el mando del emperador Bonaparte en las campañas de Alemania y Noruega. Como tantos otros militares europeos, luego de las guerras napoleónicas buscó oficio y contrato en América. Se incorporó al Ejército de los Andes y fue veterano en la Campaña del Perú y, posteriormente, en la Guerra con el Brasil. En las guerras civiles formó parte de la facción unitaria entre las tropas de Paz y Lamadrid. En 1831, durante la batalla de la Ciudadela de Tucumán, fue muerto por un gaucho de Facundo Quiroga. En una extraña variación del degüello su ejecutor recurrió a un tiro de pistola en el cuello.

11) Morelos. José María Teclo Morelos Pérez y Pavón (1765-1815), sacerdote y líder insurgente de la independencia mexicana. Fue capturado por los españoles en noviembre de 1815, juzgado por la Inquisición y retirado sus fueros sacerdotales con el fin de poder ejecutarlo. Fue fusilado de rodillas y por la espalda el 22 de diciembre del mismo año. A diferencia de **Hidalgo**, la autoridad colonial le concedió a Morelos la gracia de no separarle la cabeza del cuerpo. Sin embargo, en los 200 años que median desde su entierro, el cráneo del héroe ha sido objeto de varios episodios relacionados con el uso político del muerto. Los idas y vueltas incluyen pulseadas entre el poder laico y la iglesia, denuncias de robo, reclamos familiares, versiones sobre un posible paradero en París, desplazamientos a diferentes mausoleos y la pintada de una 'M' sobre la frente como testimonio de correspondencia entre el resto y el héroe. En enero del 2013 especialistas del Instituto Nacional de Antropología e Historia certificaron que el cráneo en posesión del estado mexicano es el de Morelos, y agregan que es "grande, robusto, fuerte y con buen peso, pero maltratado por el tiempo".

12) Avellaneda. Una avenida, una plaza y un partido allende la General Paz lleva el nombre del "Mártir de Metán" tal como llamaron unitarios y liberales al gobernador de Tucumán, Don Marco Avellaneda, quien había conseguido el cargo luego del asesinato de Alejandro Heredia. A Avellaneda lo apresaron en la Estancia "La Alemania", camino a Jujuy luego de la derrota de Lavalle en Famaillá, y fue ejecutado en Salta en el año 1841. Al gobernador no sólo le cortaron la cabeza, con la piel hicieron un fiador y una manea para el arreo de un caballo. Sarmiento, antes de Caseros, estuvo a la pesquisa de poder adquirirlo para enviarlo al Museo de París. El historiador Bernardo González Arrili relata con diálogo novelesco la ejecución del gobernador. Su verdugo, el coronel Mariano Maza, se ocupó -aclara el historiador- de mellar el filo del cuchillo antes de ejecutar la tarea mientras fumaba un pucho de chala. El degollador se demora, empieza con un tajito, luego con otro, hasta que Don Marco se harta y le dice: -¿Qué? ¿Se está burlando de mí? ¡Termine de una vez! Más escalofriante es relato del capitán García, militar bajo el mando de Oribe, que en su diario personal describe los sucesos de aquel día: "Seis soldados con sus cuchillos en mano les cortaron la cabeza estando de pie [a los oficiales ajusticiados junto

► con Avellaneda]; los cuerpos cayeron, el de Avellaneda, con la cabeza completamente separada, se afirmó en las manos apenas cayó y por largo rato estuvo como quien anda a gatas. Mientras tanto, la cabeza separada y tomada por un soldado de los cabellos, hacía las más extrañas gesticulaciones: los ojos se abrían y cerraban girando de izquierda a derecha y viceversa y echando de frente, sin apagarse, mientras el labio inferior se colocaba muchas veces debajo de los dientes, con un movimiento natural y poco forzado como cuando la ira nos hace contraer de ese modo la boca". "La cabeza -continúa García- vivió de este modo doce minutos y el cuerpo del mismo, después de estar inmóvil, presentó otro fenómeno de vitalidad. Un tal Bernardino Olid, capitán allegado al general Oribe y uno de los hombres más feroces y carniceros, sacó el cuchillo y observando la blancura y delicado cutis de Avellaneda, "de este cuero, dijo, quiero una manea", y dando un tajo todo a lo largo del cuerpo del decapitado señaló la piel, haciendo correr por el lomo lentamente el cuchillo: el cadáver se enderezó nuevamente apoyado en las palmas de las manos y hasta donde le es posible a un hombre vivo levantarse en esa actitud, se mantuvo por más de tres minutos; finalmente Olid corrió nuevamente el cuchillo y sacó la lonja para la manea; el cadáver ya no se movió". Este Bernardino Olid u Oliden estuvo luego a cargo de la jefatura política de Maldonado, en la Banda Oriental. Sarmiento lo tenía entre ceja y ceja porque no le había vendido en 1851 la manea y el fiador. Cinco años más tarde exigía desde Buenos Aires la deposición del cargo y la extradición del susodicho capitán.

13) Riglos. José de Riglos (1797-1840). Compartió su destino de degüello junto a Lynch, Oliden y Mason un 4 de mayo de 1840. (Ver entradas **Mason** y **José Mármol**).

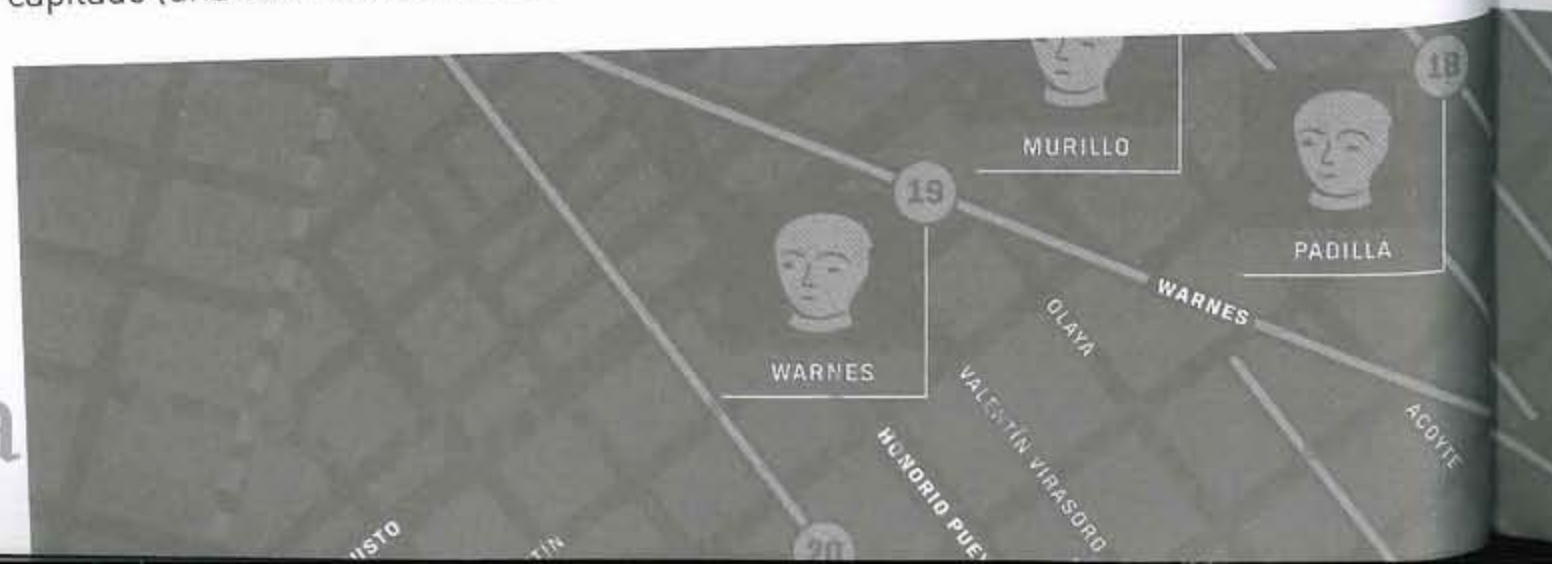
14) General Venancio Flores (1803-1868). Hubo una tendencia en el siglo XIX por parte de nuestros gobernantes a tener aliados orientales. Rosas contaba con la inestimable asistencia del "corta-cabezas" Oribe, Sarmiento con Ambrosio Sandes y Mitre con Venancio Flores. La biografía de Flores es variopinta y abundante tanto en Uruguay como en Argentina. Un capítulo especial de mencionar sería la toma del poder por la fuerza sobre el gobierno de la Banda Oriental y el subsecuente involucramiento de su país en la guerra contra el Paraguay en 1865. Para el cefaleuta un dato importante es su participación como general del ejército de Buenos Aires en las guerras civiles argentinas. En la batalla de **Cañada de Gómez**, hoy una calle sugestivamente ubicada en el barrio de Mataderos, se conmemora la victoria unitaria sobre las tropas de la Confederación. La noche del 22 de noviembre de 1861, las tropas federales son sorprendidas por Venancio Flores y trescientos soldados prisioneros son pasados a degüello. Venancio Flores murió en 1868 de nueve puñaladas en una celada en una calle de Montevideo. El crimen ocurrió durante una revuelta del Partido Blanco aunque hay pruebas bastante concluyentes que los asesinos podían provenir de una facción de su mismo partido, el Colorado. En el calor del momento, pleno febrero, el cuerpo de Flores fue envuelto en una bandera y dejado en el Cabildo mientras los colorados ajustaban cuentas durante diez días contra los blancos de la ciudad. Cuando saciada la venganza quisieron rendirle honores a su caudillo el cuerpo estaba en franca descomposición. Un brote de cólera dentro del edificio provocó la muerte de veinte personas, entre ellas la de Manuel Flores, hermano del caudillo. En su momento se dijo que la presencia del cadáver había contribuido a infectar el edificio. Para las exequias llamaron a un embalsamador. Algunas versiones señalan que fue un médico

alemán, otras un médico inglés o irlandés de nombre Fleury, también se menciona a un taxidermista de pájaros italiano y a un químico, llamado Ísola, de la misma nacionalidad, finalmente a un médico de Buenos Aires de apellido Estrada. La mayoría de los relatos coincide con que el cuerpo de Flores estaba tan irrecuperable que el oficiante -ya sea alemán, etcétera- tuvo que cortar la cabeza y reemplazar el cuerpo con un muñeco de paja. La foto existente de los funerales muestra a un Venancio Flores exhibido con sable y sombrero, empotrado y vertical dentro de su ataúd. La cabeza se mete adentro de los hombros de una manera que hace sospechar que el relato es cierto. Aquí una narración del Dr. Brendel que adjudica al irlandés Louis Fleury la triste tarea: "No se pudo hacer mucho, debido al calor intenso, el cuerpo se pudrió. Entonces le cortó [Fleury] la cabeza al muerto, colocó el cuerpo en alcohol adentro de un tonel y lo suplantó con un muñeco de paja uniformado. Costó mantenerlo firme al principio, por lo que se optó por un poste que se le incrustó de madera a la manera de un espantapájaros. En algún momento del velatorio oficial hubo que correr el féretro hacía otra sala, entonces el muñeco se zafó, se desparramó y tuvieron que atornillararlo a la altura de los hombros con alambres y clavos. Con la cabeza hubo menos suerte, el calor terminó rodeándola de moscas y como quedó mal ajustada, se hundió totalmente podrida entre la paja y los brillos dorados del uniforme de gala. Finalmente, el cuerpo abandonado en el tonel apestaba de tal forma que terminaron por enterrarlo de noche y en secreto". La historia oficial no registró estos inconvenientes, pero los funerales acordados por la Comandancia General de Armas para el miércoles 26 de febrero quedaron suspendidos en vista de que los médicos "indicaban lo peligroso que sería" debido a la posible epidemia de tifus que asolaba a la población oriental todos los veranos. (Para **Venancio Flores**, ver también **Yatay**).



BARRIO DE VILLA CRESPO

15) Caldas. Francisco José de Caldas y Tenorio (1771-1816). Científico, militar y periodista colombiano, mártir de la independencia de su país. Tuvo participación directa en el Grito del 20 de julio de 1810 que inició la rebelión contra la corona de España. Revistió el cargo de teniente coronel de las tropas criollas y fue apresado por los realistas en 1815. Condenado a muerte por el tribunal de justicia es conocida la respuesta del militar español a los pedidos de clemencia para una de las mentes más brillantes del continente: "¡España no necesita de sabios!". Fue fusilado por la espalda y decapitado el 28 de octubre de 1816. Caldas era primo de José Camilo Clemente Torres y Tenorio, presidente de Colombia, también decapitado (una calle del barrio de Flores lleva su nombre).



16) Dorrego. Manuel Dorrego (1787-1828), militar, combatiente en la guerra de la Independencia y en las guerras civiles argentinas, fue gobernador de Buenos Aires, partidario del bando federal. Derrotado por Lavalle, antiguo compañero de armas, éste ordena sin juicio su fusilamiento un 13 de diciembre de 1828.

Una comisión destinada a homenajear a Dorrego inhumó los restos sepultados en Navarro un año después. Según el informe se *"encontró el cadáver entero, a excepción de la cabeza que estaba separada del cuerpo en parte, y dividida en varios pedazos, con un golpe de fusil, al parecer al lado izquierdo del pecho"*.

17) Murillo. Pedro Domingo Murillo (1757-1810). Mucho antes de las proclamas porteñas del 25 de Mayo Murillo ya era un líder a favor de la emancipación de América. Nacido en La Paz, considerado precursor de la independencia boliviana, Murillo presentó batalla con un ejército de criollos ante el general Goyeneche. Derrotado y atrapado fue sentenciado a la horca en su ciudad natal. Su cabeza fue colocada en una escarpia para lección de todos a la entrada del Alto Potosí, el 29 de enero de 1810.

18) Padilla. Manuel Ascencio Padilla (1774-1816), caudillo alto peruano, guerrero de la independencia. Sorprendido por los realistas en el Villar el 14 de septiembre de 1816, fue derrotado y decapitado por el coronel Aguilera. Su cabeza fue expuesta en la punta de una lanza en la plaza de La Laguna. La mujer de Padilla era Juana Azurduy.

19) Av. Warnes. Coronel Ignacio José Javier Warnes y García de Zúñiga (1770-1816). Veterano de las batallas de Salta, Tucumán, Vilcapugio y Ayohúma, este porteño de amplia participación en el Alto Perú fue alcanzado por una bala de cañón en la batalla de El Pari. Su cabeza fue puesta en una pica por el coronel realista Francisco Javier Aguilera en Santa Cruz de la Sierra, el 21 de noviembre de 1816.

20) Rojas. Homenaje conjunto a un número considerable de militares bajo este apellido. Para nuestro caso hablamos de **Fernando Rojas**, coronel del Ejército Libertador desde el cual hizo campaña contra Rosas. Luego de la batalla de Rodeo del Medio fue alcanzado por los federales y decapitado en Mendoza el 20 de octubre de 1841.

21) Antezana. José de Antezana (1771-1812). Caudillo del Alto Perú. Partidario entusiasta de la Revolución de Mayo. Derrotado en el cerro de San Sebastián, fue fusilado por órdenes del general realista José Manuel de Goyeneche disponiendo que su cabeza fuese expuesta en una picota en la plaza mayor de Cochabamba junto con la del coronel **Bartolomé Pizarro**, a su vez calle de Villa Luro.

22) Camargo. Vicente Camargo (1785-1816), caudillo del Alto Perú con ascendencia indígena, promovido al grado de teniente coronel por el general Belgrano luego de la batalla de Salta. En 1816, tras una efectiva guerra de guerrillas, es derrotado en los cerros de Aucapuñima. Atrapado por el coronel realista Buenaventura Centeno se lo degolló en el acto y su cabeza fue remitida a Cotagaita y clavada allí en una picota.

23) Loyola. Como cefaleutas nunca pusimos en duda (muy mal hecho) que la calle Loyola fuera un homenaje a Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús. Pues bien, resulta que el nombre está dedicado al conquistador Martín García Óñez de Loyola (1548-1598) gobernador de Chile y quien encomendara en su momento la fundación de la ciudad argentina de San Luis. En una de las tantas rebeliones durante la Guerra de Arauco, en lo que se dio a llamar el Desastre de Curalaba, los mapuches atraparon a Óñez de Loyola, que fue decapitado, extraído su corazón y su cráneo guardado como trofeo de guerra por unos diez años hasta que fue devuelto en 1608 por el cacique Pelantarú a la Capitanía General de Chile junto con la cabeza de Valdivia (también una calle de Villa Devoto).

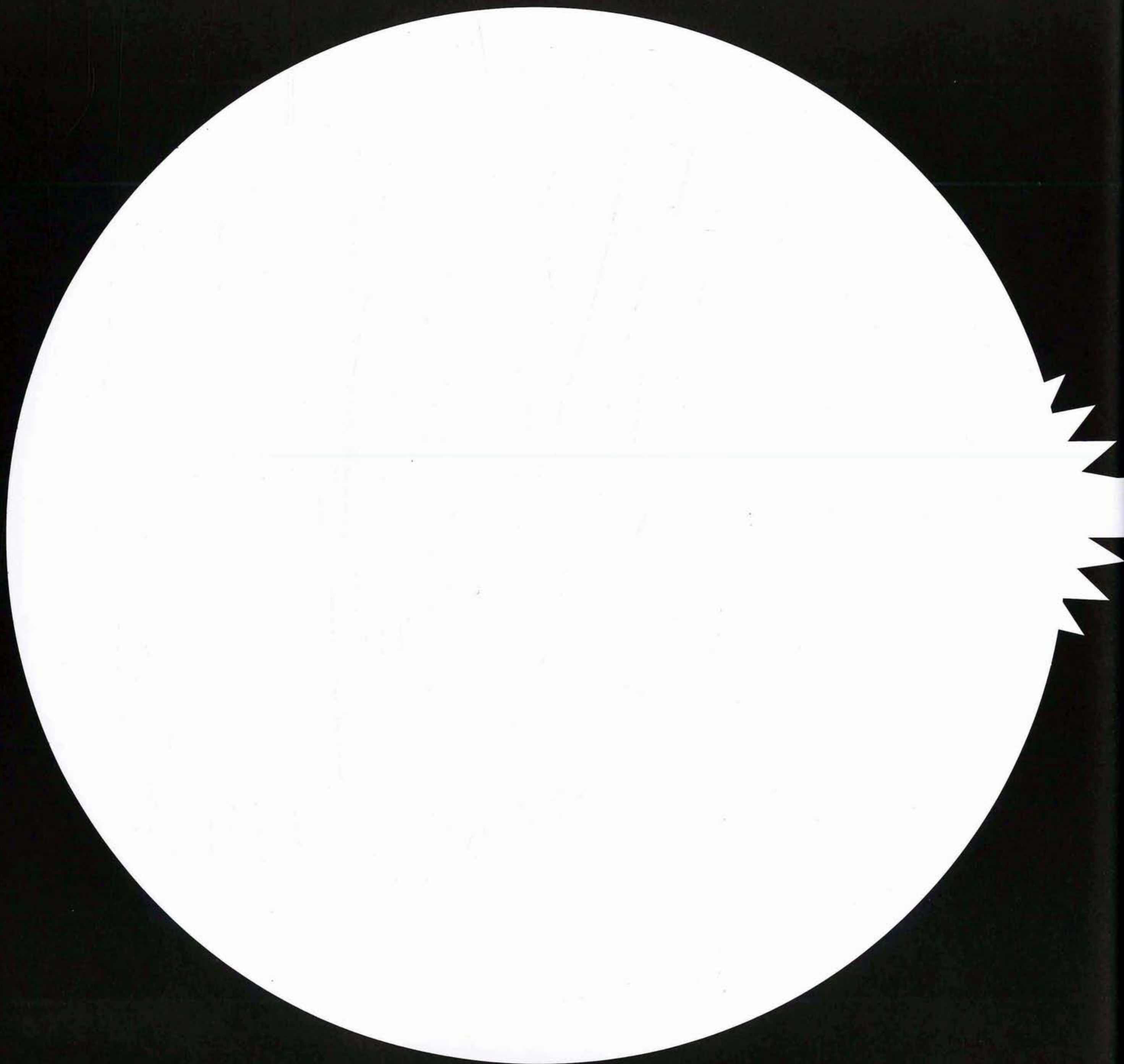
24) Mason. Homenaje a Guillermo Roberto y a su hijo Carlos, ambos marinos. Carlos Mason (¿?-1840) intervino en combates y fue destacado a diversas naves y puertos hasta 1835, en que fue dado de baja junto a otros oficiales por no adscribir a la causa de la Federación. En la noche del 4 de mayo de 1840 fue sorprendido por la Mazorca al intentar escapar a Montevideo junto con **Lynch, Oliden y Riglos**. La historia forma parte –con sangriento lujo de detalles– del primer capítulo de *Amalia* de José Mármol. También Rivera Indarte en su libro *Tablas de Sangre* le dedica un espacio preferencial con referencias al "corta-cabezas" Oribe, al degollador Rosas y a los carniceros mazorqueros.

25) Lavalleja. Así como en la Capital Federal no abundan los federales hay que decir que con prístina consistencia nuestra ciudad tampoco le otorga espacio a los miembros del Partido Blanco del Uruguay. No existen calles como Oribe, Timoteo Aparicio, Bernardo Berro o Aparicio Saravia. A Buenos Aires le gusta la parcialidad colorada. De este modo podemos encontrar las calles Venancio Flores, Andrés Lamas, José Pablo Torcuato Battle y Ordoñez, Francisco Bauzá, Giuseppe Garibaldi, Juan Carlos Gómez, César Díaz, Fructuoso Rivera y así. Quizá la presencia de Lavalleja como calle de Villa Crespo y Palermo se deba a que poco antes de morir renegó del Partido Blanco y fue un converso colorado de última hora. Experimentado militar, héroe de la Independencia y de la guerra contra el Brasil, mítico líder de los Treinta y Tres Orientales en su lucha contra la ocupación de su país, participó, a partir de 1838, en las idas y vueltas de la Guerra Grande y sus consecuencias. En 1839 estuvo en la batalla de Cagancha junto a las fuerzas federales de Pascual Echagüe y las blancas de Oribe, las cuales fueron derrotadas por el colorado Fructuoso Rivera. Un libro de Anacleto Dufort y Álvarez (colorado), publicado en 1894, describe la participación de Lavalleja en la batalla: *"...el general Lavalleja [...] tenía encargo de flanquear nuestra izquierda relacionando ese movimiento con las cargas de frente que debiera llevar Urquiza. Sea que Lavalleja no se diese cuenta de la importancia de la operación, sea que al ver nuestras escasas fuerzas y la superioridad numérica de Urquiza, la creyese innecesaria, el hecho es que, en vez de atacar de flanco, pasa por nuestra izquierda y va a caer sobre el convoy de carretas que estaba [en la] retaguardia. En el convoy había ochenta y cinco heridos que fueron degollados. Igual suerte corrieron tres practicantes que los asistían. Pudieron escapar y salvarse, el cirujano mayor, doctor Fermín Ferreira, y dos practicantes [...] En la ocasión murió [también] un sargento mayor llamado Ignacio, hombre de color, degollado"*. •



Producción gráfica del mapa de la cefaléutica: Gustavo Ibarra y Ral Veroni.
Buenos Aires, 2012-2014

El Teatrillo Rioplatense de Entidades es una plataforma de proyectos cuya función principal es darle a las cosmovisiones universales una interpretación localista.



MÁQUINAS INFERNALES

MARTÍN ALBORNOZ

Fascinación y temor frente a la bomba anarquista

Noviembre de 1909 fue un mes particularmente productivo para las asociaciones entre anarquismo y artefactos explosivos en Buenos Aires. Fue en ese mes, el domingo 14, que el joven anarquista ruso Simón Radowizky arrojó una bomba "japonesa", de las que explotan al impactar, en el interior del *milord* en el que viajaban el entonces jefe de policía Ramón L. Falcón y su secretario Juan Lartigau. A causa de las heridas sufridas ambos morirían más tarde en el hospital. El hecho es conocido y recordado. Sólo en Buenos Aires, se llama Ramón Falcón una calle, una plaza y hasta hace poco tiempo una escuela de policía. Más humilde conmemoración recibió el joven Lartigau. Además de un par de calles en varios municipios menores, un pequeño pueblo de veintidós habitantes en el departamento de Pringles, al sur de la provincia de Buenos Aires, lleva su nombre. Dos hermosas estatuas coronan sus tumbas en el cementerio de la Recoleta: piadosa la del secretario, heroica y guerrera la del coronel. Por su parte, de Simón Radowitzky, anarquistas y no tanto han dicho tantas cosas que no es necesario agregar nada más.

Quizás sea más interesante recordar que apenas una semana antes de que Radowitzky "ajusticiara" a Falcón, el domingo 7, otro anarquista de origen ruso, llamado Pablo Karachini, fue detenido *in fraganti* cuando intentaba colocar una caja con explosivos en la capilla del Carmen, en la calle Rodríguez Peña, entre Córdoba y Paraguay, en pleno centro de la ciudad. Su intento no dejó las mismas ►

- esquivas en el recuerdo que el logro de su coterráneo, pero lo cierto es que durante varios días se convirtió en una de las noticias destacadas de la prensa porteña. Era un hecho "sensacional" que la revista *Caras y Caretas* consideró en sí mismo simple de narrar:

"El caso de la capilla del Carmen es sencillísimo, de los más fáciles de contar: eran aproximadamente las ocho de la mañana del domingo. En el interior del templo, los tradicionalistas españoles celebraban un oficio en memoria de don Carlos de Borbón. A esa hora un joven que ocupaba un banco en la plaza próxima se aproximó al atrio llevando un paquete debajo del brazo. Varios de los pesquisantes que le vigilaban se arrojaron sobre él cuando iba a entrar a la iglesia y secuestraron el paquete. Su joven portador se entregó sin resistencia, y fue conducido preso al Departamento Central de Policía, donde declaró llamarse Pablo Karachini. En cuanto al paquete, contenía una bomba cuyo poder bastaba para reducir a escombros la popular capilla"¹.

Pero la crónica policial tenía sus exigencias y el sintético relato de *Caras y Caretas* no era reflejo de la enorme cantidad de información que, respondiendo al interés de un público lector ávido de detalles, generó la noticia. Era fundamental saber cómo vivía el anarquista, con quién, cuál era el aspecto de su mujer —otra decidida anarquista llamada Sofía y procedente de Odessa como él—, cómo

fueron criados sus hijos, qué objetos lo acompañaban, cuáles habían sido sus movimientos exactos la mañana en la cual pretendió atentar contra la capilla, quiénes eran sus cómplices, qué información contenían su rostro, mano y firma. También, el modo de comportarse ante el juez y la policía, sus declaraciones y la firmeza de sus convicciones, junto con la "brillante" actuación de la policía, merecieron un espacio destacado en la crónica. La ansiedad y curiosidad que despertaban casos tan excepcionales como el de Karachini estaban a mitad de camino entre el espectáculo y el temor, sobre todo en un país que había logrado quedar al margen de la ola de terrorismo anarquista que sacudió a Europa y Estados Unidos, a finales del siglo XIX y principios del XX².

Entre todos los componentes de la narrativa del crimen, la bomba ocupó un lugar privilegiado. La presencia de un objeto cuidadosamente preparado para no durar más que un instante resultaba francamente única. Según *La Prensa*, que acompañó su pormenorizada descripción con fotografías de la bomba desde todos los ángulos posibles, se trataba de una caja de hojalata con paredes resistentes rellena con una cantidad llamativa de nitroglicerina, mezclada con una sustancia inerte que permitía su manipulación evitando cualquier estallido extemporáneo. También contenía una cápsula de fulminato de mercurio, "que es un detonante terrible" y unas treinta balas de revólver. De un agujero de la caja salía una mecha de un metro y medio de longitud, especialmente retorcida para que quedara rígida. Según los funcionarios policiales "pocas veces o ninguna se habrá

fabricado una bomba como la que Karachini llevaba con calma inaudita para ponerla en algún rincón oscuro del templo”³.

Las intenciones de Karachini y la presencia evidente del artefacto, se acoplaron bien, desde el primer momento, a una serie de interrogantes y asociaciones entre anarquismo y bombas de larga data en la *belle époque* porteña. Poco importaba para esas asociaciones que la realidad del movimiento libertario en la Buenos Aires del novecientos indicara una cosa diferente. Una robusta organización gremial, un sinnúmero de prácticas culturales, emprendimientos editoriales, propuestas pedagógicas, espacios de sociabilidad, altos grados de ordenada movilización callejera pudieron haber preocupado a más de uno. Pero la existencia concreta de una huelga –o de una manifestación que pudiera incluso terminar en un enfrentamiento con la policía, con muertos y heridos– parece haber competido mal en términos de representación con la posibilidad, real o aparente, de un atentado. En última instancia, aún en sus versiones más virulentas, el enfrentamiento de obreros organizados contra patronos y representantes del Estado eran movimientos de una guerra de posiciones que debía darse mayormente a la luz del día, con sus instancias de negociación y ajuste. La preparación de una bomba, la aparente tranquilidad de quien iba a colocarla, la química aplicada y las razones esgrimidas en la detonación, parecen indicar la existencia de algo mucho más inquietante e incontrolable: una extravagante mezcla de saber técnico, sensibilidad emancipatoria, voluntad individual irreductible y un deseo incontenible de generar efectos y contagios. En ese sentido los anarquistas, mucho más que un instrumento neutral, encontraron en la bomba un medio de expresión acorde a sus urgencias y desprecio por las mediaciones. De ahí que el “ingenio” resultara, por lo general, inescindible de quien lo colocaba.

Otra cosa es que los anarquistas pudieran controlar los efectos sociales y culturales de esa forma de expresarse. Lo que para ciertos anarquistas fue un razonable anhelo por buscar formas más transparentes, autoevidentes, orgánicas y directas de propaganda, generó en su tiempo la reacción contraria: opacidad, sinsentido, vacío de significación y delito. Esa lectura situó a la bomba y sus perpetradores en una atmósfera subterránea e infernal. De ahí que en septiembre de 1886, el escritor cubano José Martí, cronista del diario *La Nación*, al escribir sobre los sucesos de Haymarket –dentro de los cuales, en el contexto de una huelga en demanda de la jornada laboral de ocho horas, una mano anónima arrojó un explosivo que mató a varios policías– sólo pudiera suponer que quienes ponían bombas, “huyeran luego a sus casas donde fabrican sus aparatos mortíferos, a los túneles donde enseñan a sus afiliados a manejar las armas”. Pero eso no era todo, también “imprimían libros en que se enseña la manera de hacer en la casa propia los proyectiles de matar”⁴.

Las tensiones, dramas y fantasías generadas en Buenos Aires por el recurso de la dinamita, las “máquinas infernales” o las “cajas misteriosas”, son el objeto de indagación de este ensayo. No tanto a la búsqueda de los orígenes del terrorismo contemporáneo, aproximación que entiendo en términos de visión histórica bastante improductiva, sino para recuperar parte del sentido histórico que tuvieron. En el momento del despunte capitalista en Argentina, el país no sólo recibió una cantidad aluvional de inmigrantes y capitales extranjeros que favorecieron su inserción en el mercado mundial, sino que por la vía de la “noticia internacional” recibió también una gigantesca masa de información y de saberes cuyos efectos de contemporaneidad en la sociedad porteña no pueden soslayarse. De hecho, como pocos, el

anarquismo fue uno de los primeros grandes temas cuyas irradiaciones alcanzaron escala mundial. Es por eso que para comprender el peso que tuvieron ciertas imágenes locales del anarquismo, sea imposible desentenderse de las figuras y representaciones que circularon mundialmente desde finales del siglo XIX.

LA BOMBA COMO FORMA

En su tesis 121 de *La sociedad del espectáculo* Guy Debord sentencia que “las armas no son otra cosa que la esencia de los propios combatientes”. Si bien la afirmación de Debord apunta a la crítica de las formas escindidas de acción colectiva, que irremediamente reproducirían en su seno las separaciones y sustituciones propias de la sociedad espectacular, la idea también sirve para meditar en qué medida determinados tipos de armamentos y artefactos técnicos pudieron resultar expresivos de determinado tipo de sensibilidad política.

Esto parece particularmente cierto en la peculiar unión entre ideal anarquista, bomba y técnica, cuyos primeros sentidos se fijaron en las últimas décadas del siglo XIX. La bomba condensó para los libertarios cierta urgencia que en las páginas de su propia prensa se expresaba en millares de escritos que llevaban títulos del estilo “Ya es tiempo”, “Va a estallar la tempestad”, “Una vez por todas”. En cierto modo, la explosión simplificaba en un acto las transiciones temporales e ilustraba, incluso en aquellos anarquistas que no estaban a favor de la misma, la posibilidad de una transformación social, cultural e individual contemporánea. A la vez, reflejaba cierta moralidad del momento que no subordinaba, como lo hacía el marxismo de la II Internacional, la posibilidad de la libertad, y por lo tanto otras formas de vivir, a un incierto futuro jalonado de reformas. Siguiendo la intuición de Bakunin, para los anarquistas, la destrucción fulminante era condición de posibilidad creativa⁵.

Este vínculo especial –entre una determinada sensibilidad del momento y el artefacto técnico “bomba”– llamó la atención de Ernst Jünger en la década de 1930 al reflexionar sobre la organicidad existente entre equipamiento bélico y voluntad, al tomar conocimiento de que la marina de guerra japonesa había desarrollado un novedoso torpedo manejado desde su interior por un piloto encerrado en una pequeña cabina, constituyéndose así tanto en un miembro técnico del misil, como en su propia inteligencia. Para Jünger, frente a “esa extraña construcción orgánica” que ponía al límite la capacidad de meditar sobre la composición técnica del mundo, sólo los anarquistas, al filo del nihilismo, aparecían como un antecedente posible:

“Ciertamente nuestro *ethos* no está preparado para tales modos de conducta, que hacen aparición a lo sumo en situaciones límites nihilistas. En una novela de Joseph Conrad que describe las intrigas de los revolucionarios rusos en Londres y que contiene en muchos rasgos proféticos, aparece un anarquista que ha pensado y repensado hasta sus últimas consecuencias la idea de libertad individual y que, para no caer nunca en una situación en que puedan coaccionarlo lleva siempre consigo una bomba. Es una bomba que puede hacerse estallar mediante una pelota de goma que el anarquista porta siempre en su mano cuando corre peligro de que lo detengan”⁶.

La novela de Conrad a la que se refiere Jünger es *El agente secreto*, publicada en 1907, y junto con otros cuentos suyos como “Un anarquista” y “El delator”, ▶

▶ forman parte de una notable tradición literaria que tematizó y anatemizó la densa atmósfera en la cual se habrían desenvuelto los difusos planes anarquistas y sus mucho más indeterminadas motivaciones. Dicha tradición, en sus puntos más altos, se remonta a *Los demonios* de Fiódor Dostoyevski de 1872, e incluye obras como *Germinal* de Émile Zola de 1885, *El dinamitero* de Robert Louis Stevenson, del mismo año, *La princesa de Casamassima* de Henry James, de 1886, y *El hombre que fue jueves*, de Gilbert K. Chesterton, publicada en 1907.

Conrad, tomando como punto de partida la tentativa del anarquista francés Martial Bourdin de colocar una carga de dinamita en el observatorio de Greenwich en febrero de 1894, cuyo único resultado fue la explosión prematura que le causó la muerte, intentó a su modo captar la intencionalidad del atentado. Para Conrad cualquier idea, aún la más perversa podía tener sus propios procesos lógicos y sin embargo ese atentado "no podía ser concebido mentalmente en ninguna forma". Algo se escapaba, y sólo era por la sórdida vía de la intriga internacional y la trama de la provocación que Conrad podía poner en las palabras del secretario de la embajada rusa, quien finalmente sería el responsable efectivo del intento de volar el observatorio, cuál era según su opinión, la filosofía de la bomba:

"Voy a instruirle en la filosofía de la bomba terrorista desde mi punto de vista... Un atentado para ejercer influencia sobre la opinión pública, debe ir más allá de la intención de venganza o de terrorismo. Debe ser puramente destructivo. Debe ser eso, y solamente eso, libre de toda sospecha de cualquier otro fin. Ustedes los anarquistas, deben dejar bien claro que están absolutamente decididos a hacer tabla rasa de todo el universo social. Pero, ¿cómo hacer entrar esta idea, tan disparatadamente absurda, en las mentes de la clase media, de forma que no les quepa duda alguna? Ahí está el problema. La solución está en que ustedes dirijan sus ataques contra algo que se encuentre fuera de las ordinarias pasiones de la humanidad"⁷.

La novela de Conrad, además de hacer visible la percepción que en su tiempo se tuvo de los atentados anarquistas, ponía en el centro el drama que la asociación entre anarquismo y bombas representaba para los propios anarquistas. Este drama, en general, se hacía manifiesto en el hecho de que si los libertarios habían recuperado para sí con increíble naturalidad el invento de Alfred Nobel de 1866, convirtiendo a la dinamita en una forma tan o más expresiva que un folleto, la representación espectacular de los atentados escapaba a su control.

Esta imprevisión parece haber estado presente en la conferencia anarquista de Londres celebrada el 14 de julio de 1881, cuya declaración de principios, suscripta por "los partidarios de la destrucción" sostenía el deseo de unir a la propaganda verbal y escrita, "cuya ineficacia está demostrada", con la propaganda por el hecho y la acción insurreccional. Se declaraba también de forma explícita que eran los actos por sí mismos los que iban a despertar el espíritu de revuelta en las masas y no la palabra. Frente a ese desmerecimiento del verbo, no era en el arte de la escritura o en el dominio de la oratoria que el anarquista debía sobresalir, sino en el dominio de la química:

"Habiendo las ciencias técnicas y químicas prestado servicios a la causa revolucionaria y estando llamadas a prestarlos todavía en el porvenir, el Congreso recomienda a las organizaciones e individuos que forman parte de la Asociación Internacional de Trabajadores, conceder gran importancia al estudio y aplicaciones de estas ciencias como medio de defensa y ataque"⁸.

La síntesis de esa voluntad de acción fue la "propaganda por el hecho", cuya historia se remonta al secretismo y el gusto por la conspiración que acompañó los planes de Mijail Bakunin a lo largo de su vida. Más importante para los anarquistas reunidos en Londres debió resultar el éxito obtenido por un miembro de Narodnaya Volia que en marzo de ese mismo año asesinó en San Petersburgo al Zar Alejandro II luego de arrojar una bomba en el interior de su carruaje.

Si bien en ese punto la biografía política del movimiento anarquista pareció cruzarse, por el recurso de la bomba, con la del populismo ruso, lo cierto es que en la época, frente a la clarísima intencionalidad y certeza que explicaban el asesinato del zar y otros tantos atentados populistas, las bombas anarquistas fueron percibidas como carentes de cualquier lógica. Ese carácter irrestricto fue alimentado por la suposición de que en los bajos fondos urbanos, una gran cantidad de desarraigados y oprimidos se habían hecho eco de la instrucción química recomendada por el Congreso de Londres.

La exasperación del "sinsentido" de las intenciones anarquistas fue uno de los resultados no deseados de lo que el historiador francés Jean Maitron denominó "la era de los atentados" en París en el bienio que va de 1892 a 1894. Según la

Al parecer Ravachol tenía gran propensión a narrar su vida. Esa manía suya lo llevó a contarles a sus carceleros, con lujo de detalles, todos los pormenores que lo habían llevado a prisión. Así nos enteramos de que luego de su milagrosa conversión al anarquismo comenzó a instruirse en el uso de explosivos:

"Frecuentaba yo entonces los cursos nocturnos, primarios y de química... Aprendía con dificultad y no comprendía sino después de que me lo hubieran explicado varias veces. Fue ahí donde aprendí un poco de cálculo. Estando en casa de Vindrey ya era anarquista y comenzaba a fabricar explosivos, pero no conseguía hacer ingenios adecuados por no tener sino malos materiales; intentaba hacer yo dinamita"⁹.

Parece que efectivamente nunca logró hacer su propia dinamita y que en realidad los anarquistas nunca pudieron hacerse del explosivo más que robándolo, pero aún así la suposición resultó francamente aterradora y eficaz en su tiempo. El registro periodístico además capturaba a su modo el acontecimiento convirtiendo a Ravachol, que fue guillotinado el 11 de julio de 1892, en un verdadero suceso de masas. Por su parte, si bien los anarquistas habían manifestado serias dudas sobre su accionar, a su muerte lo elevaron a la categoría de mártir del movimiento ensalzando su figura, entre otras cosas, a través de una canción llamada "La Ravachole", reproducida años después por un periódico libertario de Buenos Aires, uno de cuyos párrafos rezaba: "Dancemos la Ravachole, ¡viva el son de la explosión!; Todo bien irá, todo bien irá, todos los burgueses la bomba probarán"¹⁰.

Dos años más tarde un joven de 22 años llamado Émile Henry, de esmerada educación y proveniente de una familia acomodada, arrojaba en el café Términus de París una bomba en dirección a la orquesta que allí tocaba. Luego de un rebote en la araña del techo, la bomba explotó sin provocar víctimas fatales, aunque sí cuantiosos heridos. Henry en su huida hirió de un disparo a un policía y fue detenido con la ayuda de algunas personas presentes en el lugar. Al ser indagado por el juez, sólo mostró pesar por no haber podido asesinar a varios burgueses. Sin arrepentimiento, sin pestañear y augurando una segura venganza de su muerte por parte de sus compañeros, Henry sumaba otro elemento a la figura del anarquista dinamitador. Una cerrada decisión y firmeza, un grado pocas veces visto de irreductibilidad frente a la cual solo quedaba el pavor. Una forma de abrazar las consecuencias de su acto y marchar a la muerte con decisión, que Michel Foucault, tan poco propenso a hablar del anarquismo, denominó "escándalo de la verdad"¹². En su momento, el que más lejos llegó tratando de explicar ese tipo de conductas fue el médico turinés Cesare Lombroso que recortó, en el año 1894, la figura del anarquista sobre el contorno del "suicida indirecto". Sólo así era concebible la significación de su accionar¹².

La "propaganda por el hecho" contemplaba todo un conjunto de prácticas de libertad e insumisión que incluían la violencia y la instrucción química sólo como un aspecto más. Pero, independientemente del sentido, fue tan pregnante la acción de la dinamita, fue un acontecimiento tan extraordinario en su tiempo que justificó en parte esa preeminencia, independientemente de que la mayoría de los anarquistas, a veces, trataran de desmarcarse.

Es importante tener en cuenta que no todas las percepciones de su tiempo sobre los "hechos anarquistas" fueron negativas, y que también fueron esas que enaltecieron o se apropiaron de las explosiones las que contribuyeron a su fijación en el imaginario. En el borde del canon literario de su tiempo los escritores simbolistas y decadentistas franceses, contemporáneos a Ravachol y Henry, ►

contabilidad de Maitron solo en esos años se registraron trece atentados resonantes que fueron acompañados por otros tantos intentos fallidos. Fue en ese lapso que figuras como August Vaillant, Ravachol y Émile Henry hicieron su aparición fijando los contornos de lo que se llamó "anarquista dinamitador". Particularmente los dos últimos marcaban los extremos a los que podía llegar la apropiación de las ciencias químicas por parte de los anarquistas.

Francois Caudius Koenigstein, más conocido como Ravachol, anudó en su breve vida gran parte de los rasgos que permitieron asociar al anarquismo con la delincuencia. Su peculiar apropiación de la "propaganda por el hecho" incluyó un raid de asesinatos, falsificación de dinero, profanación de tumbas, robos y colocación de explosivos. El 7 de marzo de 1892 intentó volar con una marmita cargada con cincuenta cartuchos de dinamita la comisaría de Clichy, deseo que se vio frustrado por las dificultades de aproximación. Días más tarde, con otros cómplices, decidieron volar el departamento en el cual vivía el consejero Benoît, responsable de la condena de dos anarquistas. Al no saber el piso exacto en el cual el consejero vivía, Ravachol dejó la olla con los explosivos en el descanso de la escalera en el primer piso con el propósito de volar el edificio, encendió la mecha y se alejó. Instantes después sin causar víctimas, el edificio resultaba seriamente dañado. Días después dejó otra bomba, esta vez más poderosa, en la vivienda del juez Bulot. Nuevamente la explosión no dejó víctimas pero devastó el edificio hasta los cimientos. A nada del atentado, Ravachol fue detenido en el restaurante Vichy cuando intentaba, horas más tarde, casi confesando ser el autor de las explosiones, ganar para la causa a un camarero que finalmente lo denunció a la policía. Por sus atentados Ravachol fue condenado a trabajos forzados a perpetuidad. Meses más tarde fue condenado a la guillotina por el asesinato de un ermitaño al que además le había robado una cantidad de dinero importante que habría servido para la confección de los ingenios.

► encontraron en la bomba anarquista la excusa para nuevas experimentaciones formales. Sin ir más lejos, entre otros, el escritor Auguste Villiers de L'Isle-Adam, incluía en su cuento "El Etna en casa", numerosas especulaciones y fórmulas que servían de indicaciones para lograr destilar sustancias explosivas a escala doméstica¹³. Por esos años, cuando Vaillant arrojó su bomba al parlamento, el escritor Laurent Tailhade, colaborador de varias revistas anarquistas, exclamó "¡qué importa la víctima si el gesto es bello!"¹⁴.

RESONANCIAS PORTEÑAS

En Buenos Aires, a lo largo de la última década del siglo XIX, los grupos anarquistas comenzaron a proliferar lenta y pacientemente. Rechazando inicialmente de plano la participación gremial, canalizaban gran parte de sus energías en la organización de pequeños grupos de afinidad, la publicación de efímeros e irregulares periódicos, la organización de veladas y jornadas de propaganda. De origen inmigratorio mayoritariamente, e internacionalistas intransigentes fueron particularmente sensibles a los vaivenes del anarquismo a escala mundial y la "era de las bombas", junto con otros hitos que tenían lugar en países como España, pareció convencerlos de que la "propaganda por el hecho" era el camino adecuado para conseguir la emancipación inmediata y no mediada de los oprimidos. En esa línea es que hay que pensar la aparición de un pequeño periódico del cual se preservan algunos números titulado *La Voz de Ravachol. Periódico Comunista Anárquico*, publicado en 1895. En su declaración de principios, dirigida a los "compañeros, hijos bastardos de la sociedad", afirmaban: "La voz de Ravachol, destruyendo límites y pasando fronteras, se hará sentir para que otros tantos ravacholes sepan el modo en que hay que hacerlo para llegar a la completa emancipación de la humanidad"¹⁵.

Ese mismo año, el grupo *La Expropiación* publicaba el folleto *Ravachol*, en el cual, reivindicando la figura del mártir anarquista, se preguntaban:

"¿Qué importa haber hecho contrabando, violado una sepultura de aristócrata, falsificado moneda, aliviado de treinta mil francos al ermitaño de Chambles, haberle avanzado el fin de la existencia de algunos momentos, dinamitado algunos magistrados? Todo eso no es más que la consecuencia del estado social actual, estamos encerrados en un círculo de acero, en el que no nos es posible batirnos sin romper alguna cosa"¹⁶.

En términos de motivación, las acciones de Ravachol desde esta perspectiva quedaban completamente justificadas. No existían prácticamente distancias entre el mal social y la colocación de bombas, por lo que la explosión resultaba ser el medio más eficaz e inmediato de manifestar el descontento. En última instancia, como sostenían los redactores de *El Perseguido*, en su faz más ideológica, bombas como las de Henry no eran otra cosa que un acto humanitario en grado máximo: "La bomba humanitaria que fue lanzada al aristócrata café Terminus hirió a veinte canallas pertenecientes a la clase opresora. Aplaudimos este humanitario hecho como también el heroísmo del compañero que lo llevó a cabo"¹⁷.

Aún así, es importante destacar que estas manifestaciones de aliento a la propaganda violenta si bien siguieron siendo recurrentes por esos años en periódicos como *La Miseria*, *El Perseguido*, *La Libre Iniciativa*, de Rosario, o *La Anarquía*,

de La Plata, entre otros, lo cierto es que la asociación entre bombas y anarquismo no corrió en Buenos Aires por cuenta de los propios anarquistas, que no apelando a los atentados no tuvieron por esos años grandes índices de visibilidad. La amalgama entre anarquismo y explosiones fue resultado de forma inicial de la recepción en la ciudad de la narrativa internacional del crimen anarquista que se fue forjando a través de los años, principalmente en asociación con los hechos parisinos, a través de periódicos como *La Nación* y *La Prensa*.

El rol jugado por el tándem telégrafo-prensa en la construcción del peligro anarquista fue excluyente. Prácticamente no había día durante esos años en que el telégrafo no informara sobre atentados anarquistas en cualquier parte del mundo. En la columna de "Telegramas" del diario *La Nación* podía leerse, tomando un día al azar, por ejemplo el 6 de abril de 1894, sobre: una bomba arrojada en Génova contra la redacción de un periódico, el descubrimiento de explosivos en Madrid, la detención de anarquistas en Londres y sobre un atentado en el restaurant Foyot de París, que dejó tres heridos¹⁸. Se trataba de pequeños textos de información extremadamente escueta que, aunque no permitieran al lector conocer los pormenores de los acontecimientos, le permitían constatar su existencia. Literalmente, día a día, ese tipo de noticias poblaban las columnas de la prensa periódica. Sin embargo, en algunos casos el propio telegrama brindaba mayores detalles. Cuando se dio a conocer la condena a muerte de Emile Henry por el atentado en el Café Terminus, *La Nación* publicó:

"PARÍS, Sábado 28.- Hoy ha terminado la vista del proceso del anarquista Henry. Este ha continuado prestando sus declaraciones con la misma serenidad con que empezó. Hasta el último momento en que estaban reunidos los jurados para dar el veredicto, ha mostrado gran tranquilidad. Antes de que el defensor pronunciase su discurso, el anarquista leyó una larga exposición de sus doctrinas y creencias. Cuando la defensa adujo en su descargo que el reo no estaba en pleno dominio de sus facultades mentales, este replicó que no era loco y que tenía conciencia de lo que había hecho. El Jurado, después de una corta deliberación, dio su veredicto reconociéndolo enteramente culpable y sin que se pudiesen encontrar circunstancias atenuantes en el crimen. El tribunal condenó a muerte al reo. Henry oyó sin inmutarse la lectura de la sentencia. Una vez concluida la lectura dijo: "Mis compañeros vengarán mi muerte. ¡Viva la anarquía!"¹⁹.

Un año antes, a propósito de la bomba que arrojó Auguste Vaillant en la Cámara francesa, que tampoco produjo heridos de gravedad, el diario *La Prensa* sostenía:

"Los anarquistas hallan todos los días un nuevo brazo ejecutor, un alucinado, un suicida, que al desprenderse de la vida que les es enojosa y difícil la vende cara, a cambio de la de sus semejantes que toma al caso, sin más elección que la del lugar y el momento en que ha de hacer sus ejecuciones. En la calle, en los edificios, en el teatro, en el Parlamento, han ensayado sus procedimientos destructores, revelando la existencia de una secta fanática que, como todas las que han nacido al calor de las demencias y exaltaciones de los descontentos de la vida, es tenaz en sus propósitos y no busca soluciones, sino ejercita venganzas"²⁰.

El caso de Vaillant fue particularmente sensible en la opinión pública ya que se sabía que, como otros anarquistas de renombre, había residido en el país tres años como uno de los tantos inmigrantes que llegaban diariamente, primero en la ciudad y luego en Rosario. "Dado el interés extraordinario que ha despertado en todo el mundo la actitud del anarquismo", el diario fundado por José C. Paz dio a conocer un "curioso documento" que testimoniaba el fugaz paso de Vaillant por el país. Se trataba de una carta suya fechada el 9 de diciembre enviada a Buenos Aires el mismo día de la explosión de la Cámara de Diputados francesa.

Con todo, en la década de 1890, los atentados anarquistas que tuvieron lugar en Europa eran vistos con cierta curiosidad y distancia. Eran considerados, al decir de la época, una "flor extraña" y la pujante modernidad capitalista rioplatense parecía anular la posibilidad de que la guerra social adoptara las espectaculares formas europeas. A tal punto, que el escritor nacionalista Manuel Gálvez recordó en sus memorias haber escrito unos versos celebrando el "bello gesto" de Mateo Morral, quien en mayo de 1906 arrojó una bomba, de las llamadas Orsini, al paso del rey Alfonso XIII²¹.

Esta percepción todavía resultaba tranquilizadora en 1900, cuando la revista *Caras y Caretas*, al calor de la ola de indignación mundial causada por el asesinato del rey Humberto I en Monza, cerca de Milán, observaba la infertilidad del suelo argentino para la proliferación del anarquismo: "En nuestra patria, lo propio que en Norte América y en Inglaterra, países donde se goza de amplia libertad, se han refugiado numerosos anarquistas, que aunque aquí fragüen algunos de sus condenables proyectos -recuérdese que Vaillant vivió algún tiempo en Buenos Aires y dio diversas conferencias- no los realizan nunca entre nosotros como si respe-

tasen, reconocidos, la hospitalidad que se les ofrece como a todos los hombres del globo"²². Tan es así, que un año antes, el pedido al Senado de la Nación de Miguel Cané de que se negara la entrada al país de extranjeros de pasado anarquista, entre otros potenciales peligros, quedó estacionado durante tres años en la comisión de asuntos constitucionales.

MÁQUINAS INFERNALES

Es sabido que, a finales del siglo XIX, los adelantos científicos y técnicos despertaron en Buenos Aires innumerables fantasías que convertían a las ciencias químicas y físicas en algo más que un saber de expertos o un campo de intervenciones meramente técnicos. Las páginas de la prensa daban lugar a pormenorizadas descripciones que exhibían a los ojos del lector, más o menos instruido, las maravillas modernas de la telegrafía sin hilos, la observación de superficie de la luna, las características de los primeros aparatos de aviación, los avances en los microscopios. En esa línea, acentuando la extravagancia, sobresalió la revista *Caras y Caretas* que, por ejemplo en noviembre de 1899, publicó una extensa nota que narraba la exposición del general Julio Roca y su ministro de Instrucción el doctor Magnasco a las máquinas productoras de la luz Roentgen, también conocida como rayos X. La nota era acompañada por las fotos del tórax y mano de Roca y la rótula de Magnasco²³. Es sólo un ejemplo entre miles.

Los explosivos, su forma de combustión, la reacción física que desencadenaban, la variedad de sus compuestos, también merecieron su atención dentro de esa imaginaria científica y técnica. *La Nación*, en su recurrente columna "Crónica Científica", se interesó por sus características destacando que hasta hacía poco tiempo: "El explosivo era algo que venía en línea recta de la magia o de la alquimia; una invención de Satanás". El artículo era una descripción de especialista que en forma clara y detallada descomponía el misterio en clasificaciones, detalles, compuestos, tipos de combustión, etcétera²⁴.

Indudablemente los anarquistas compartieron a su modo esas expectativas e ilusiones, pero colocándolas en el centro de su proyecto emancipatorio. En este sentido, Pablo Ansolabehere, estudiando las derivas del vínculo entre anarquismo y literatura en Argentina, ha destacado la fascinación que despertaron, entre ciertos anarquistas, las figuras del inventor y el científico, asociadas, entre otras cosas, a la del fabricante de bombas²⁵. Ese énfasis también estuvo relacionado con un impulso hacia la divulgación científica, la cual podía suponerse, permitía contrarrestar los considerados efectos oscurantistas y alienantes del pensamiento religioso, uno de los blancos favoritos de los libertarios. Así se entiende que el 5 de enero de 1901 Félix Basterra, uno de los principales intelectuales del movimiento, sostuviera, promoviendo la "vulgarización científica", "nuestro consuelo ha sido la ciencia, su revolución estupenda, sus audacias... la química, la patología, la antropología, la física y la electricidad, la economía y la sociología han demolido toda metafísica, toda morbosidad"²⁶.

Pero así como el anarquismo parecía acoplarse bien a su clima de época, también proponía sus modos de apropiación singular. En este sentido, sostiene Daniel Colson, la imagen negativa de los atentados de fin de siglo "no debe encubrir su importancia desde el punto de vista libertario y la manera en que el movimiento anarquista se apodera entonces de la ciencia y sus aplicaciones técnicas". En el extremo del razonamiento, lo que el anarquismo proponía era que cualquiera ►

► pudiera ser un científico, o al menos así lo entendían los redactores de *El Perseguido*: "Todos somos científicos. Y aquellos que ostentan títulos de superioridad, a falta de hechos que los hagan merecedores a la consideración de todos, son la canalla, la escoria de la sociedad. ¡Abajo los privilegios de la ciencia! ¡Abajo los títulos! Todos somos científicos"²⁷. En otras palabras, cualquiera estaba autorizado para apoderarse de su porción de saber y de aplicarla del modo en que lo creyese conveniente.

Si la distancia geográfica, y cierta fe en las cualidades redentoras del progreso argentino, permitían aún en 1900, considerar ajenas y hasta curiosas las manifestaciones más estridentes del anarquismo, a otro nivel, si se quiere menos explícito desde el presente, las asociaciones entre anarquismo y bombas ingresaron, a su modo, en el registro de lo cotidiano. En parte, dicho registro, sí encontró en los anarquistas entusiastas animadores. A la manera de una expresión de deseos, en forma de amenaza anónima, de declaración de principios, las hojas de suscripción de todos los periódicos anarquistas del período dejaban entrever que entre quienes los leían y cotizaban había dispuestos al atentado. Así podía leerse, junto al monto aportado, seudónimos como "Un aficionado a la explosión", 0.50 centavos; "Un dinamitero", 0.25 centavos; "Uno que destruye", 0.50 centavos; "Una bomba a los papas habidos y por haber", 0.20 centavos; "Dinamita en las iglesias", 0.50 centavos; "Uno que quiere quemar la casa de gobierno", 0.50 centavos. Estos "sobrenombres" convivían, hay que decirlo, con otros de muy distinto tenor, como "Una señorita que no le gusta la coquetería", "Un panadero desesperado", o "Uno que pide pan para la humanidad", pero el hecho de que anónimas voces, ya no un redactor o un periodista más o menos identificable, pidiesen explosiones por doquier podía ser bastante inquietante.

El día 23 de abril de 1897 un sastre de la ciudad de Buenos Aires llamado Luis Suriani, recibió en su casa de la calle México, procedente de La Plata, una encomienda, dentro de la cual había un "cajoncito" de madera forrado de arpillera. Al recibirla, el sastre, rodeado de su familia, comenzó a abrirla. Luego de retirar la arpillera encontró que en el cajón decía "destornillar el tornillo sobresaliente". Al hacerlo, se sintió algo parecido a una explosión. La familia alarmada llamó a un vecino que de forma algo temeraria terminó de abrir el cajón: "apareció entonces algo extraño, algo como una apariencia de bomba explosiva: casi una esfera de hierro, sobre la que se levanta un pequeño cilindro metálico, envuelto por un resorte en espiral"²⁸. De forma inmediata, se dio aviso al juez y este llamó, para el reconocimiento del extraño hallazgo a los químicos Reyes y Quiroga. La crónica de *La Nación* terminaba preguntándose, luego de comentar que el buen sastre no encontraba razones que explicaran que alguien quisiera hacerle daño: "¿Será broma? ¿Será un explosivo?".

No era la primera vez que un dilema semejante se enunciaba desde las páginas de la prensa. La columna de noticias policiales incluía un sinnúmero de informaciones que por la vía del delito permiten reconstruir parte de la vida diaria de la ciudad de Buenos Aires del pasado. En ellas, junto a síncope, niños atropellados, mordeduras de perros, tranvías arrolladores, maridos "cariñosos", suicidios, "aves negras", raspas, falsificadores de dinero, no pocas veces se incluían noticias que referían a pequeños hechos que tenían que ver con chantajes y explosivos²⁹. Muchas muestran otras zonas de pregnancia de los hechos anarquistas pero en clave mínima. Sin ir más lejos, en esa misma columna de "Policiales" al respecto podía saberse de la existencia de una banda de chantajistas llamada "La mano negra", nombre que remitía a un supuesto grupo conspirador anarquista de Andalucía, que operó en 1882. Tampoco resultaron inhabituales las modali-

dades de extorsión y "cuentos del tío" en el cual se pedía dinero a comerciantes de poca monta bajo amenaza de recibir una bomba. Había casos en que se informaba sobre bombas mal armadas, como aquel que se intentó perpetrar contra la tumba de San Martín en noviembre de 1899. Dentro de la Catedral se escuchó una detonación y luego se vio un humo ascender. Sin embargo, no dejó grandes impresiones, ya que al otro día *La Nación* aclaraba: "Nada se ha podido esclarecer aún respecto al torpe atentado cometido en la iglesia catedral"³⁰. Eran pequeñas noticias que se perdían en un continuum de *faits divers* y frente a muchas de las explosiones que por imprudencia, o escapes de gas, se sucedían en la caótica ciudad de Buenos Aires los diarios preguntaban: "¿Era una bomba anarquista? ¿Era alguna terrible explosión de gas"³¹.

Ese mismo año de 1899, pocos días antes tuvo lugar un supuesto intento de atentado contra Roca. Nadie se alarmó demasiado y el cronista de *La Nación* se burló de la escrupulosidad de la Comisaría 1° y el celo con el que encaró la investigación. Por lo demás: "Pasada al impresión del primer momento, se ve que todo el asunto queda reducido a una simple broma debida a algún desocupado o atorrante trasnochado"³².

En estos casos, la noticia del supuesto atentado quedaba reducida a nada salvo que la bomba o el artefacto tuvieran características peculiares. Había un saber técnico que preocupaba más por sus potenciales peligros que por su amenaza real. Ese fue el mencionado caso del extraño paquete recibido por el sastre que sí mereció una extensísima descripción con detallados dibujos de sus partes. Se supo que su constructor, ya detenido, junto con otros cómplices, se llamaba Antonio Toscano y pese haber sido sindicado como anarquista en un primer momento, después se supo que nada tenía que ver con los libertarios. Todo fue cuestión de problemas de negocios.

PERSPECTIVA

En fecha tan temprana como 1892, el periodista y escritor belga Flor O'Squarr sostenía, sin temor a equivocarse, que "el arma del anarquista, es, en efecto, la dinamita"³³. Esto en su tiempo resultó una especie de sentido común. Detrás de cada explosión, incluso la más accidental o ilusoria, se suponía la nebulosa presencia de un anarquista. De todas maneras, es importante recordar que dentro del caótico y heterogéneo mundo libertario, compuesto por las más diversas corrientes y sensibilidades, aquellos que reivindicaron la violencia dinamitera fueron siempre una ínfima minoría y, aún dentro de estos, más minoritarios los que pasaron a la acción. Y sin embargo ha sido esa minoría la que durante mucho tiempo ha dado sentido a la historia del anarquismo, a tal punto que aún hoy la bomba es el símbolo elegido por algunos grupos anarquistas como distintivo.

Si uno de los cometidos buscados detrás de cada atentado era la multiplicación de efectos puede decirse que la "propaganda por el hecho" fue exitosa. Ciertamente fueron efectos: las noticias internacionales, policiales, las descripciones técnicas de los artefactos explosivos, las bromas, las amenazas, los primeros esbozos de coordinación internacional entre las policías del mundo, los paquetes sospechosos, la ilusión de que cualquiera que se lo propusiese podía preparar "máquinas infernales", la literatura que hizo del anarquista pone-bombas un tópico, ciertas zonas del saber criminológico, los agentes provocadores y las réplicas a nivel mundial. Los anarquistas también cumplieron, en esa globalización, un papel: las declamaciones destructoras, los seudónimos inquietantes, sus modos singulares de popularizar la química.

Por muchas razones, los anarquistas fueron "el asombro de su época". La ciudad de Buenos Aires, que hasta entrado el siglo XX se suponía, no importa cuán ingenuamente, ajena a ese drama, fue receptora de ese clima y es justamente ese clima el que me ha interesado esbozar en este ensayo. Es muy probable que las fantasías, imaginarios y temores que despertaron los anarquistas en su momento de máximo esplendor, hayan intentado ser conjuros destinados a exorcizar un peligro que se intuía posible. Lo cierto es que para noviembre de 1909, cuando Karachini intentó colocar su explosivo en la Capilla del Carmen, había una cultura preparada desde décadas anteriores para capturar el sentido, las significaciones y el espectáculo de su acción. •

NOTAS

¹ "El nuevo atentado terrorista", en revista *Caras y Caretas* n° 580, del 13 de noviembre de 1909.

² A finales del siglo XIX y principio del siglo XX anarquistas, o presuntos anarquistas, protagonizaron una verdadera ola de atentados y regicidios dentro de los cuales los atentados con bombas sólo fueron una versión. En ese lapso, personas más o menos vinculadas con el anarquismo asesinaron a Cánovas del Castillo (ministro de gobierno de España), Sadi Carnot (presidente de Francia), McKinley (presidente de Estados Unidos), a Sissi (emperatriz de Austria) y Humberto I (rey de Italia).

³ "Tentativa anarquista frustrada", en diario *La Prensa*, del 8 de noviembre de 1909.

⁴ José Martí, en diario *La Nación*, del 21 de octubre de 1886.

⁵ Daniel Colson ha señalado la importancia que esta visión ha tenido para el anarquismo en términos teóricos y prácticos al señalar que la bomba, por la vía de lo que el llama "la química anarquista": "Ampliamente negativo en sus efectos (la muerte de sus autores y de sus víctimas), durante medio siglo el carácter 'explosivo' de las bombas anarquistas no dejará, sin embargo, de dar sentido, simbólicamente esta vez, a la acción libertaria y a su manera de concebir el mundo. En efecto, instantánea en sus efectos, cargada de expresar todas las esperanzas de un acto irremediable y definitivo, todos los temores y todas las aspiraciones de una voluntad individual enfrentada a la vida y a la muerte, la bomba anarquista es directamente portadora de su propia materialidad de la idea de explosión del orden del mundo, de recomposición radical de los elementos que lo componen". Daniel Colson. *Pequeño léxico filosófico del anarquismo. De Proudhon a Deleuze*. Buenos Aires, Editorial Nueva Visión, 2003, páginas 215 y 216.

⁶ Ernst Jünger. *Sobre el dolor*, seguido de *La movilización total y Fuego y movimiento*. Barcelona, Editorial Tusquets, 1995, páginas 36 a 39.

⁷ Joseph Conrad. *El agente secreto*. Madrid, Editorial Alianza, 1998, páginas 56 y 57.

⁸ Citado en el libro de Jean Maitron *Ravachol y los anarquistas*. Madrid, Huerfano y Fierro Editores, 2003, página 20.

⁹ Jean Maitron. *Ravachol y los anarquistas. Op. cit.*, página 74.

¹⁰ "La Ravachole. Nouvelle Carmagnole", en periódico *El Perseguido*, del 18 de enero de 1895. Las canciones y poemas que incluían las bombas y explosiones fueron un clásico del cancionero libertario. Incluso en fecha tan temprana como el 14 de agosto de 1892, el periódico *El Perseguido*, reproducía el himno nacional argentino en "versión" anarquista, y en su segunda estrofa rezaba "oíd el ruido de bombas que estallan en defensa de la libertad". La versión libre del poema de López y Planes era acompañada por una nota del presunto autor. La importancia de la nota estriba en que permite pensar otros modos de "propaganda por el hecho": "Compañeros de *El Perseguido*: el estar oyendo a mis hijos cantar todos los días el Himno Argentino en el colegio por orden de los sanguijuelas de la Patria, me ha inspirado la idea de arreglarles este himno para que lo canten con la misma música del otro y lo cantan divinamente, y se lo remito a ustedes para que los compañeros que tengan hijos, hagan lo mismo; siempre será más provechoso y menos molesto que el otro".

¹¹ Michel Foucault. *El coraje de la verdad*. Buenos Aires, Editorial Fondo de Cultura Económica, 2011, página 196.

¹² Césaire Lombroso. *Los anarquistas*. Madrid, Editorial Júcar, 1977, página 37.

¹³ Villiers de L'Isle-Adam. "El Etna en casa", en *Antología del decadentismo. 1880-1900*. Buenos Aires, Editorial Caja Negra, 2007, páginas 217 a 236.

¹⁴ Citado por Uri Eisenzweig. *Ficciones del anarquismo*. México, Editorial Fondo de Cultura Económica, 2004, página 158.

¹⁵ Periódico *La Voz de Ravachol*, del 11 de noviembre de 1895.

¹⁶ *Ravachol*. Buenos Aires, La Expropiación. Grupo de Propaganda Anárquica, 1895, página 6.

¹⁷ "La dinamita operando", en periódico *El Perseguido*, del 18 de febrero de 1894.

¹⁸ "Telegramas", en diario *La Nación*, del 6 de abril de 1894.

¹⁹ "Telegramas", en diario *La Nación*, del 27 de abril de 1894.

²⁰ "En la cámara francesa", en diario *La Prensa*, del 10 de diciembre de 1893.

²¹ Ese clima, en el cual los jóvenes literatos en Buenos Aires de principios del siglo a su modo se apropiaron de la sentencia de Tailhade sobre la belleza gestual del atentado anarquista, queda bien sintetizado en las memorias de Gálvez: "Éramos más o menos socialistas o anarquistas. Leíamos a Kropotkin, a Bakunin, a Tolstoi, a otros maestros de las ideologías humanitarias. Alberto Gerchunoff, cuya bondad le hacía incapaz de matar una mosca, hablaba de tirar bombas de dinamita. Yo llegué, en 1906, a escribir unos versos elogiando el bello gesto, de Mateo Morral, el que tiró la bomba para asesinar al rey de España". Manuel Gálvez. *Recuerdos de la vida literaria (II). Amigos y maestros de mi juventud. En el mundo de los seres ficticios*. Buenos Aires, Editorial Taurus, 2002, página 153.

²² "El anarquismo en el Río de la Plata", en revista *Caras y Caretas* n° 97, del 11 de agosto de 1900.

²³ "Roca y Magnasco ante la luz Roentgen", en revista *Caras y Caretas* n° 58, del 11 de noviembre de 1899.

²⁴ "Crónica científica: los explosivos", en diario *La Nación*, del 22 de agosto de 1898.

²⁵ Pablo Ansolabehere. *Literatura y anarquismo en Argentina (1879-1919)*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2011, páginas 294 a 308.

²⁶ Félix Basterra. "Ideas y tiempos nuevos", en diario *La Protesta Humana*, del 5 de enero de 1901.

²⁷ "Todos científicos", en periódico *El Perseguido*, del 25 de mayo de 1893.

²⁸ "¿Máquina infernal?", en diario *La Nación*, del 24 de abril de 1897.

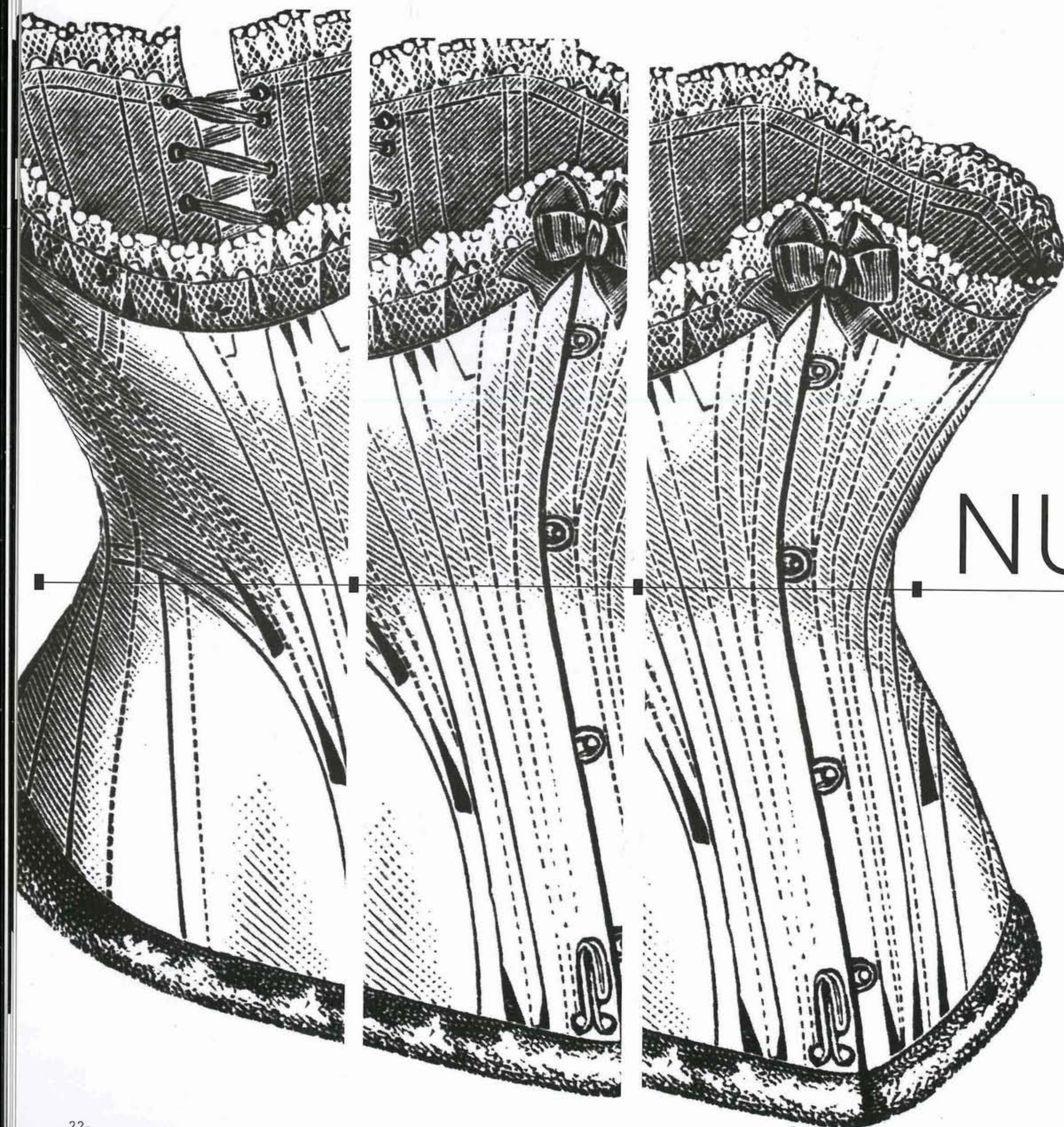
²⁹ A modo de ejemplo puede decirse que sólo entre febrero y noviembre de 1899 el diario *La Nación* publicó al menos 12 notas que referían a la circulación, detonación y colocación de explosivos en la ciudad, ninguno de los cuales se comprobó que tuvieran que ver con los anarquistas, pero que en la mayoría de los casos eran enunciados como una posibilidad. Otras tantas notas publicó *La Prensa*, pero en el año 1894.

³⁰ "Pánico en la catedral", en diario *La Nación*, del 11 de noviembre de 1899.

³¹ "Una explosión", en diario *La Nación*, del 21 de junio de 1899.

³² "La bomba. Acción de la policía", en diario *La Nación*, del 12 de noviembre de 1899.

³³ Flor O'Squarr. *Los entresijos del anarquismo*. Madrid, Editorial Melusina, 2008, página 79.



NUEVOS

FITNESS, GUBERNAMENTALIDAD Y EL SENTIDO PRÁCTICO DE LA "BUENA PRESENCIA"

Flavia Costa

CUERPOS PRODUCTIVOS

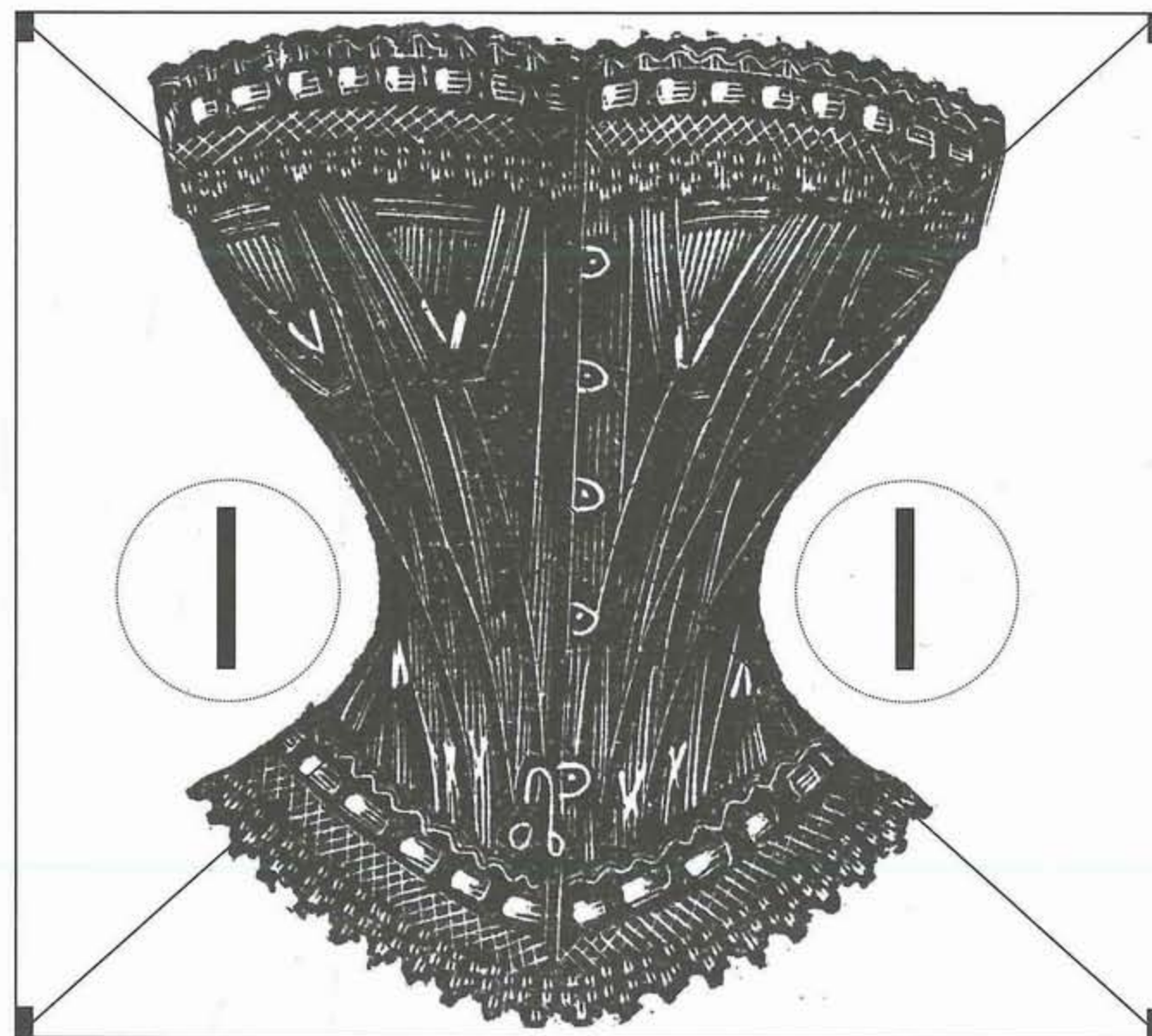
En las sociedades actuales, marcadas por la imbricación profunda entre bio-tecno-políticas y por la emergencia de "formas de vida tecnológicas", nuestro vínculo con el cuerpo *propio* está marcado por un triple objetivo que lo interpela como un nuevo tipo de "cuerpo productivo": el primero es mejorar e intensificar la vida: aumentar el tiempo y la calidad de vida; por un lado, la lucha contra el envejecimiento y contra las enfermedades; por el otro, un disfrute más pleno de la vida sensorial y estética (dos objetivos propios de la figura que Hannah Arendt denominó *animal laborans*). El segundo, embellecer y estilizar el cuerpo (estetizar la imagen del yo, hacer del propio cuerpo una obra exhibible, de la que el sujeto *usuario-autor-propietario* pueda sentirse orgulloso). Y el tercero, incrementar las potencias del cuerpo en tanto "capital humano": incrementar su valor en el mercado de trabajo en el contexto del capitalismo posfordista, de predominio del trabajo inmaterial o informacional-sígnico, pero también en el mercado afectivo y en el mercado del deseo, una vez que esos mercados fueron *desregulados* por las leyes de divorcio y, en general, por la crisis de la familia nuclear post década de 1960. El logro de estos objetivos es posible porque el cuerpo ha pasado a ser un "cuerpo-signo" emisor de señales; y porque en la época del semiocapitalismo, esas señales son la principal *fuerza de trabajo* que se compra y se vende en el mercado: de eso se trata, precisamente, el trabajo informacional-sígnico.

Para analizar esta nueva relación con el propio cuerpo propongo poner en conexión tres diferentes series de prácticas discursivas y no discursivas –o dicho de un modo más tradicionalmente sociológico, de prácticas y representaciones–: las provenientes de las ciencias médicas vinculadas con un *imperativo de la vida saludable*; las relacionadas al conocimiento sobre genética; y las que presionan al cuerpo a redefinirse, ya no como "cárcel del alma" pero tampoco como su prisionero; tampoco como alusión o máscara metamórfica (como en la danza), y ni siquiera como lombrosiana "imagen del yo", sino como "superficie de signos" y, al mismo tiempo, "programa informacional", donde la combinación de datos puede ser corregida, retocada o incluso reprogramada, en un nuevo régimen de los intercambios simbólicos y sociales, económicos y escópicos. Estas tres series funcionan en este momento histórico *a la vez* como *dispositivos bio-tanato-políticos* y como *tecnologías del yo*. Es decir, como prácticas y representaciones mediante las cuales los hombres no sólo gobiernan a otros (el eje de la política, constitución de sujetos que ejercen o sufren relaciones de poder) y gobiernan las cosas (el eje del saber, constitución de sujetos de conocimientos) sino también se autogobiernan (el eje de la ética, constitución de sujetos morales), a fin de garantizar ciertas inserciones simbólicas, políticas, productivas, subjetivas y negar o desincentivar otras.

► Según Michel Foucault, la estrategia que permitió acoplar las dos formas del biopoder, las disciplinas del cuerpo individual y las biopolíticas de población, fue lo que en el último capítulo de *La voluntad de saber* bautizó como *dispositivo de sexualidad*, que hizo del sexo un punto de pasaje especialmente denso en las relaciones de poder durante el capitalismo industrial. Este dispositivo implicaba perseguir y estudiar la sexualidad en su máximo detalle; cercarla en las conductas, perseguirla en los sueños. El sexo fue durante todo el siglo XIX y buena parte del XX la clave de la individualidad: el sexo, mucho más que el linaje de sangre o la teoría de los humores, es aquello que da la clave psicológica del individuo y también lo que hace posible su disciplinamiento, su subjetivación y su gobierno de sí. Al mismo tiempo, es objeto preferencial de políticas de población (freno y desarrollo de políticas de natalidad, persecución a sexualidades "perversas", campañas de moralización y tolerancia, cruzadas de responsabilización, de educación sexual, etcétera). Por un lado depende de las disciplinas del cuerpo (ajuste, refuerzo, debilitamiento, extenuación); por otro, participa de la regulación de las poblaciones (ordenamiento, recuento de los recursos, prevención de peligros, previsión para el futuro). Es bisagra que permite un doble acceso: a la vida del cuerpo y a la vida de la especie; es usado como matriz de las disciplinas y como principio de las regulaciones.

Mi hipótesis en continuidad con este argumento es la siguiente: desde mediados del siglo XX, el dispositivo de sexualidad ha ido dejando lugar a otra configuración, que llamo *dispositivo de corporalidad*¹. Este nuevo gran dispositivo se compone de –apunta a– tres líneas de ataque, dirigidas respectivamente a tres blancos: la salud, la dotación informacional-genética y el *fitness*, cuyo objeto de conjunto ya no es el sexo sino el cuerpo (el cuerpo individual en relación abierta con el cuerpo social y el *cuerpo extendido*), que puede ser modelado, operado, corregido e incluso programado o diseñado técnicamente. Esta estrategia se consolida en la segunda mitad del siglo XX en el marco de la transformación de las sociedades disciplinarias y de control durante el capitalismo financiero, postfordista y espectacular, cuando se pasa de la disciplina al control-modulación (control-estimulación fundamentalmente desinhibitorio) tecnológicamente mediado y a distancia, donde lo que se busca es inscribir a los cuerpos en un doble aparato de producción y consumo productivos.

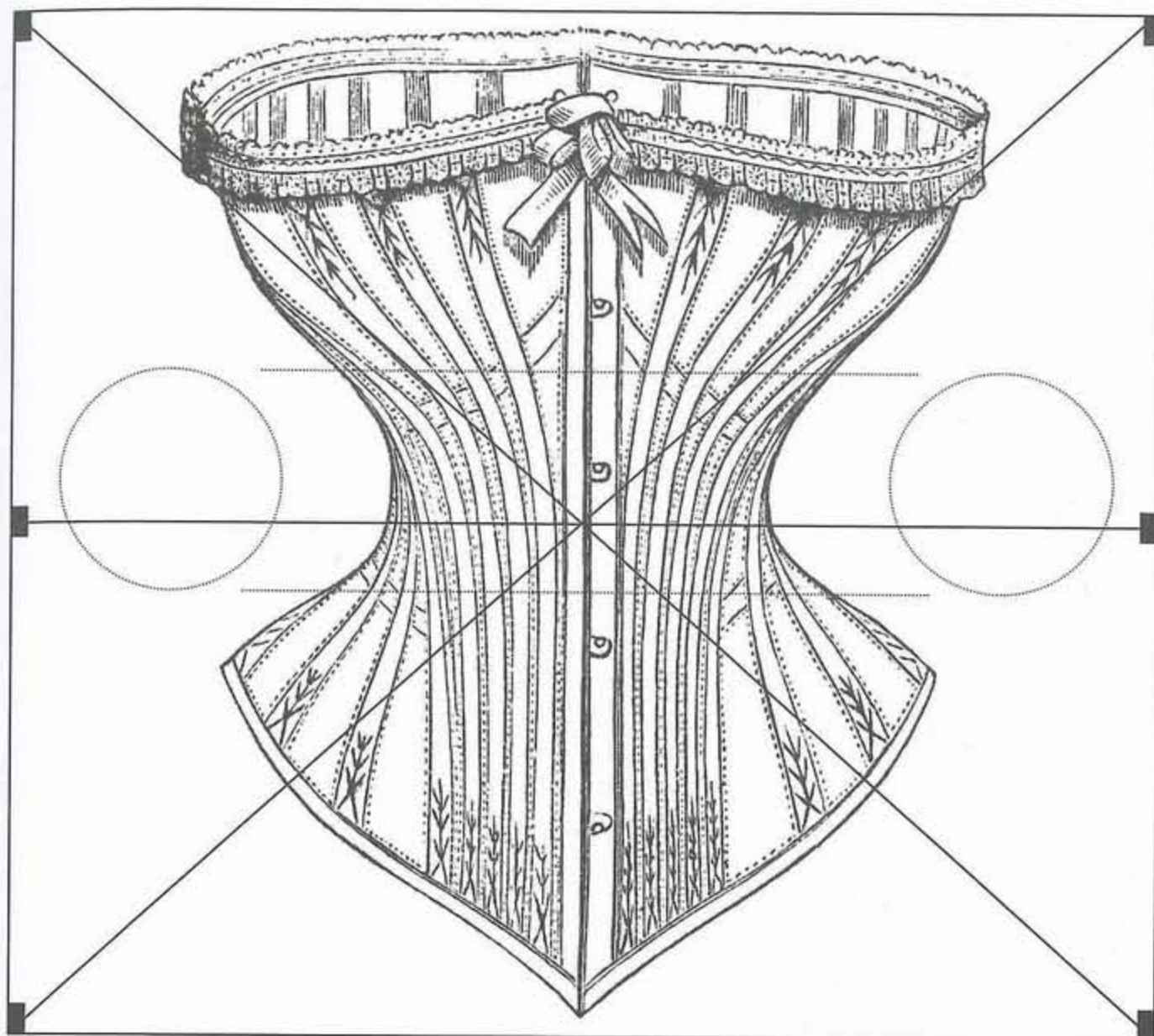
Imperativo de la vida saludable, dispositivo informacional-genético y dispositivo *fitness*: ellos señalan, respectivamente, los tres dominios de problemas: por un lado, en el imperativo sanitario, de "vida saludable" y de control de riesgos, se condensan prácticas y representaciones propias del paradigma bio-tanato-político, donde la función soberana desplazada sobre el eje de la medicina opera la producción biopolítica (afirmativa) de "vida cualificada" y la producción biopolítica negativa o tanatopolítica de la vida que "no merece ser vivida". En segundo lugar, el dispositivo informacional-genético condensa prácticas y representaciones asociadas a la *episteme* de la información (*episteme* que implica entre otras las siguientes ideas y creencias: que la información es el principio explicativo del desarrollo de la vida, de un tipo particular de socialidad y de un tipo de lenguaje; que la vida es, por ende, una máquina semiótica, que puede permanecer al menos temporariamente desligada del cuerpo que la encarna; que la información y la comunicación son capacidades no sólo de los humanos, sino también de otras entidades, naturales y artificiales; finalmente, que existe un "código", el "código genético" que contiene todas las instrucciones para el desarrollo vital). Por último, el dispositivo *fitness* se refiere e interpela al conjunto de disposiciones y



capacidades corporales relativas a la apariencia, a lo "externo" del cuerpo, que tradicionalmente se consideraban secundarias en el desarrollo de una identidad personal; y sin embargo, en la era de las formas de vida tecnológicas, estas disposiciones estéticas o morfo-anatómicas adquieren un peso importante en tanto "recursos productivos", en relación con el incremento y la difusión de diversas formas del trabajo inmaterial o informacional-sígnico. En la medida en que disponemos ya de los dos primeros una breve pero valiosa literatura², me concentraré sobre todo en el tercero, que hasta ahora ha sido mucho menos abordado.

TO FIT OR NOT TO FIT

El dispositivo *fitness* produce un cuerpo que, al mismo tiempo que es lugar y condición de intensificación de la experiencia, es también superficie de aparición, o como dice David Le Breton en su *Antropología del cuerpo y modernidad*, un cuerpo *alter ego*. "To fit" en inglés, significa "quedar bien", "encajar", "calzar", "ajustar", "cuadrar", "caber", ser digno de algo, ser adecuado para algo, estar en condiciones, ser apto para un trabajo o una tarea. Y el *fitness* responde a las exigencias del cuerpo para que "encaje" en el nuevo régimen de exhibición, una vez que (a) el sexo se desencastra de las funciones de reproducción, tanto gracias a los métodos científico-técnicos de control de la natalidad y de reproducción asistida, como debido a causas culturales que fueron concurrentes a esa posibilidad técnica; y (b) la fuerza de trabajo se desplaza tendencialmente del agro y la industria hacia el área de los servicios, y por lo tanto crece –sobre todo en áreas urbanas– el llamado trabajo inmaterial, que no sólo incluye las habilidades lingüísticas y cognitivas, sino también las capacidades



comunicativas en sentido amplio, incluidas las de seducir, convencer, captar la atención, entretener, suscitar emociones.

Liberado tanto de las disciplinas de corrección-normalización como del dispositivo de sexualidad, el cuerpo como blanco de los dispositivos del poder comienza a deslizarse a nuevas esferas de la praxis social: el entrenamiento en el trabajo inmaterial y la modulación por y para el régimen del espectáculo. El cuerpo ya no es interpelado/construido sólo como valor de cambio (fuerza de trabajo), sino como una nueva combinación entre un particular valor de uso, donde el sujeto intensifica su relación con el cuerpo en tanto posesión de algo que es para él, sin embargo, inapropiable, y un valor de cambio que asume muchas de las características de aquello que Walter Benjamin denominaba, para la obra de arte, valor de exhibición. Así se le extrae una nueva plusvalía: la "buena presencia", la habilidad performativa-expositiva del nuevo proletariado posfordista.

Este dispositivo produce como resultado el cuerpo modelado, el cuerpo "en forma": lo que se hace pasar por "liberación del cuerpo" es el elogio del cuerpo joven, sano, esbelto, higiénico, sin rastros de haber padecido los rigores del trabajo físico ni haber sido víctima del dolor social, activado por la misoginia mediática y por los rituales más estereotipados de nuestra cultura.

FITNESS SE DICE DE MUCHAS MANERAS

Uno de los aportes clave de la analítica del poder moderno como poder gubernamental desarrollada por Foucault en los cursos que dictó entre 1976 y 1979 es su capacidad para comprender los vínculos entre las tecnologías del poder y las formas emergentes de subjetivación en la sociedad contemporánea. Tal como describió Rodrigo Castro Orellana en *Foucault y el cuidado de la li-*

bertad, la perspectiva de la gubernamentalidad ofrece varias ventajas en relación con otros enfoques que, por diversas razones, resultan insuficientes. Este autor señala cuatro contribuciones fundamentales, de las cuales retomaré ahora una que me parece fundamental para mi análisis, y volveré hacia el final del trabajo a una segunda.

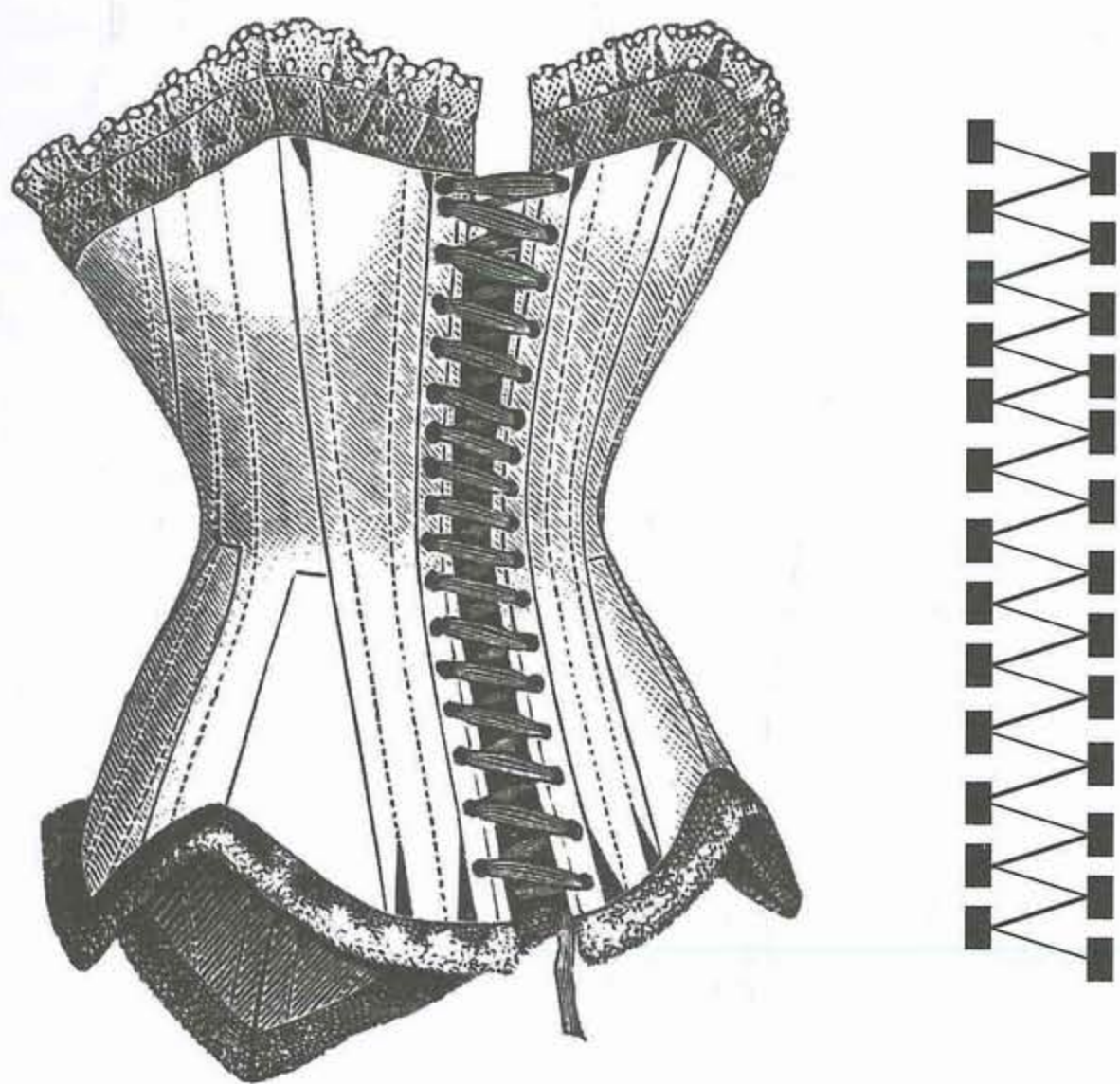
Por un lado, la noción de gubernamentalidad permite identificar la fuerte imbricación entre las tecnologías de dominio y las tecnologías del yo. Foucault mismo lo había señalado en las conferencias reunidas en *Tecnologías del yo*: "Este contacto entre las tecnologías de dominación de los demás y las referidas a uno mismo es lo que llamo gobernabilidad".

En este sentido, el *fitness* se coloca en el cruce entre prácticas de sí (constitutivas del sujeto, y por lo tanto subjetivantes) y tecnologías de gobierno (tecnologías de sujeción, que podríamos considerar también desubjetivantes), en la medida en que, por decirlo así, *fitness* se dice de muchas maneras. Al menos, estas tres:

(1) Una serie heterogénea de saberes y técnicas para modelar, esculpir, mejorar e intensificar las vivencias del cuerpo. Esto es, una serie de saberes y prácticas que, en tanto matrices normativas de comportamiento, se dirigen hacia el cuerpo de la sensibilidad, o lo que la tradición filosófica de la modernidad occidental denominó materia sensible. En este sentido, es importante aclarar que por dispositivo *fitness* no entiendo solamente la disciplina deportiva que desde 1996 lleva ese nombre, sino el conjunto mucho más vasto de prácticas orientadas a "ajustar" los cuerpos al régimen del trabajo inmaterial de la sociedad del espectáculo. De todos modos, si bautizo a este conjunto como *fitness* es porque, en más de un sentido, esta disciplina funciona en mi análisis como paradigma de las prácticas corporales contemporáneas.

(2) Una serie heterogénea de imágenes, representaciones, ideas y creencias que orientan el modo en que se modela, esculpe, mejora e intensifican las vivencias de ese cuerpo. Esto es, una serie de representaciones y valores que pueden permanecer relativamente separados de la vivencia del cuerpo y constituirse como ideal a alcanzar, en tanto que operan sobre la dimensión imaginaria y sobre lo potencial: la esfera de los deseos y de las necesidades percibidas en relación con lo corporal (deseos y necesidades cambiantes, tanto desde el punto de vista histórico como biográfico) o con una vivencia ideal del cuerpo, que se manifiesta en lo que la tradición filosófica de la modernidad occidental denominó la sustancia pensante. Esta serie tiene puntos de contacto (si bien no necesariamente coincide) con la esfera de la motivación que lleva al sujeto a desarrollar las prácticas de sí.

Y **(3)**, una serie heterogénea de mecanismos que se orientan a identificar, componer y estimular deseos y necesidades en relación con el cuerpo (es decir, a intervenir sobre la serie 2), así como a ofrecer respuestas diversas y más o menos eficaces a esos deseos y necesidades (es decir, a proponer operaciones de la serie 1), así como a gestionar la distancia (óptima, deseable, conveniente) entre las series 1 y 2. Así, mediante estos mecanismos se incentiva (o eventualmente desincentiva) la creación de espacios donde llevar a cabo ciertas prácticas (gimnasios, *spa*, centros de estética), la investigación y el desarrollo de saberes médicos (en diversas especialidades, desde la psiquiatría hasta la cirugía plástica pasando por la ingeniería genética) y de tecnologías específicas (terapias genéticas, psicológicas, psiquiátricas, estéticas), la formación de profesionales idóneos para aconsejarlas y/o ponerlas en prácticas (terapeutas, *counsellors*, asesores de imagen, entrenadores personales). Al mismo tiempo se promueven controles y regulaciones periódicas, evaluaciones, competencias, certámenes.



- Si bien no es posible aquí describir exhaustivamente los modos contemporáneos de estos tres niveles del dispositivo, intentaremos señalar, para cada serie, las transformaciones que el *fitness* implicó respecto de anteriores prácticas, representaciones y mecanismos de captura de esas prácticas y representaciones. Hay un rasgo común a todas, sin embargo, que es lo que llamo provisoriamente un *ethos* del *fitness*, que imbrica los valores de la salud, la belleza y la conveniencia. Esto significa que el ajuste corporal se hace, tal como señalé antes, según el triple objetivo de mejorar e intensificar la vida; embellecer y estilizar el cuerpo; e incrementar las potencias del cuerpo en tanto "capital humano" (incrementar su valor en el mercado de trabajo, así como en los "mercados" afectivo y libidinal).

PRÁCTICAS: LA SEÑAL DE AJUSTE

En relación con las prácticas, es preciso inscribir el *fitness* en la serie de prácticas de corrección del cuerpo que acompañaron la experiencia del poder moderno en Occidente. En *Corregir el cuerpo*, Georges Vigarello señala tres momentos en la historia reciente de las diversas prácticas que "han tratado de corregir las morfologías para perfeccionar las educaciones", algo que lejos de ser una historia de las *formas* es más bien una historia de los modelos que, al gobernar el funcionamiento de los cuerpos, gobiernan también los enfoques que los educan; un relato de las mutuas remisiones entre dispositivos físicos y estructuraciones funcionales.

El primero, en los siglos XVI y XVII, operaba sobre cuerpos a los que se tenía por imágenes de cera pasiva, sometidas al modelado, sobre la base del evidente prestigio de la rectitud física (el ejemplo es el corsé preventivo utilizado por los niños de la Francia del siglo XVII, que imponía sus líneas de ballena rígida sobre

una pose inmóvil, porque se consideraba que esos tejidos mantenían o protegían la morfología). Para Vigarello, la finalidad de estas prácticas orientadas a corregir el cuerpo es prioritariamente estética: "La ortopedia restituye la apariencia o previene su deformación", y se restringe a las clases altas y medias-altas.

El segundo, entre los siglos XVIII y XIX, respondía al modelo de los motores energéticos susceptibles de incrementar rendimientos y productividades. Se trata, en efecto, de una nueva pedagogía de la postura que reacciona contra el modelo anterior, al que califica como demasiado estático y declara explícitamente orientarse al perfeccionamiento corporal.

El tercero, operante desde mediados del siglo XX, se ajusta a un modelo de entrenamiento que incluye también la expansión de las percepciones de sí o *propiocepciones* y la reeducación de las órdenes nerviosas; desde el "control del estrés" hasta la liberación de sustancias que, como las endorfinas, permiten mejorar el estado anímico sobre la base de ejercicios físicos.

Entre estas últimas transformaciones, cabe mencionar al menos las siguientes. Primero, que a partir de 1950, y sobre todo con la difusión de las llamadas "teorías biológicas de la personalidad" como las de W. H. Sheldon³, las normas a partir de las cuales había actuado la pedagogía corporal se relativizan. Se admite que no hay un "modelo ideal", y sí en cambio modos específicos de individualización: sobre este último proceso recae, a partir de entonces, la pedagogía corporal, que empieza a actuar en el sentido de una individualización-diferenciación obligatoria. Esto se manifiesta en la insistencia en el "deporte favorito" o la práctica que más le conviene "a cada individuo".

Segundo, que, como dice Vigarello –en referencia no explícita pero probablemente tampoco inconsciente a Deleuze–, "la máquina corporal se ha convertido en una máquina-informacional" que emite señales de continuo. La atención pedagógica se vuelca entonces a la lectura de los signos de las sensaciones interiores, y esa atención tiende a asumir la forma de una psicologización: "Dejan de existir las disfunciones de la columna vertebral para dar lugar a las disfunciones psicológicas". Y desde el punto de vista funcional, ya el acento se pone menos en las formas exteriores que en los conflictos interiores. Un caso es el de las contracturas, para las cuales se aconseja que los alumnos, entrenados y/o practicantes aprendan "a liberarse de las tensiones musculares inútiles, fuentes de cansancio, deformación, de torpeza". De este modo, la corrección adquiere cada vez más componentes psicológicos en un sentido "liberador".

Y tercero, que las prácticas, si bien históricamente instrumentales en relación con ciertos valores y/o creencias, se vuelven ahora cada vez menos unívocas. Por un lado, son prácticas polivalentes (cada práctica sirve para diversos objetivos); por otro, es posible elegir entre una gran variedad de prácticas para alcanzar el mismo objetivo (la salud, la belleza, el bienestar o *wellness*, el equilibrio emocional).

Esta polivalencia de las prácticas, que desacopla la función de la forma (quebra el ideal clásico de una forma adecuada e inseparable de su función)⁴, se corresponde con la polivalencia del cuerpo: el cuerpo –el cuerpo que se es en la misma medida en que se *usa* y se *posee*– es, como dice Le Breton, el "socio" del sujeto en sus intentos por obtener mejores posiciones laborales, mayores rendimientos sexuales y mejores partidos afectivos. Pero es a la vez el lugar donde se experimentan los placeres y sufrimientos, es ese "otro de sí" que le plantea al sujeto sus límites, su irreductible "impropiedad": el cuerpo no es "propiedad" del sujeto, ni coincide con él sin más. El cuerpo que se siente es el objeto que, a partir de sus prácticas, *da origen* al sujeto. Lo que llamo

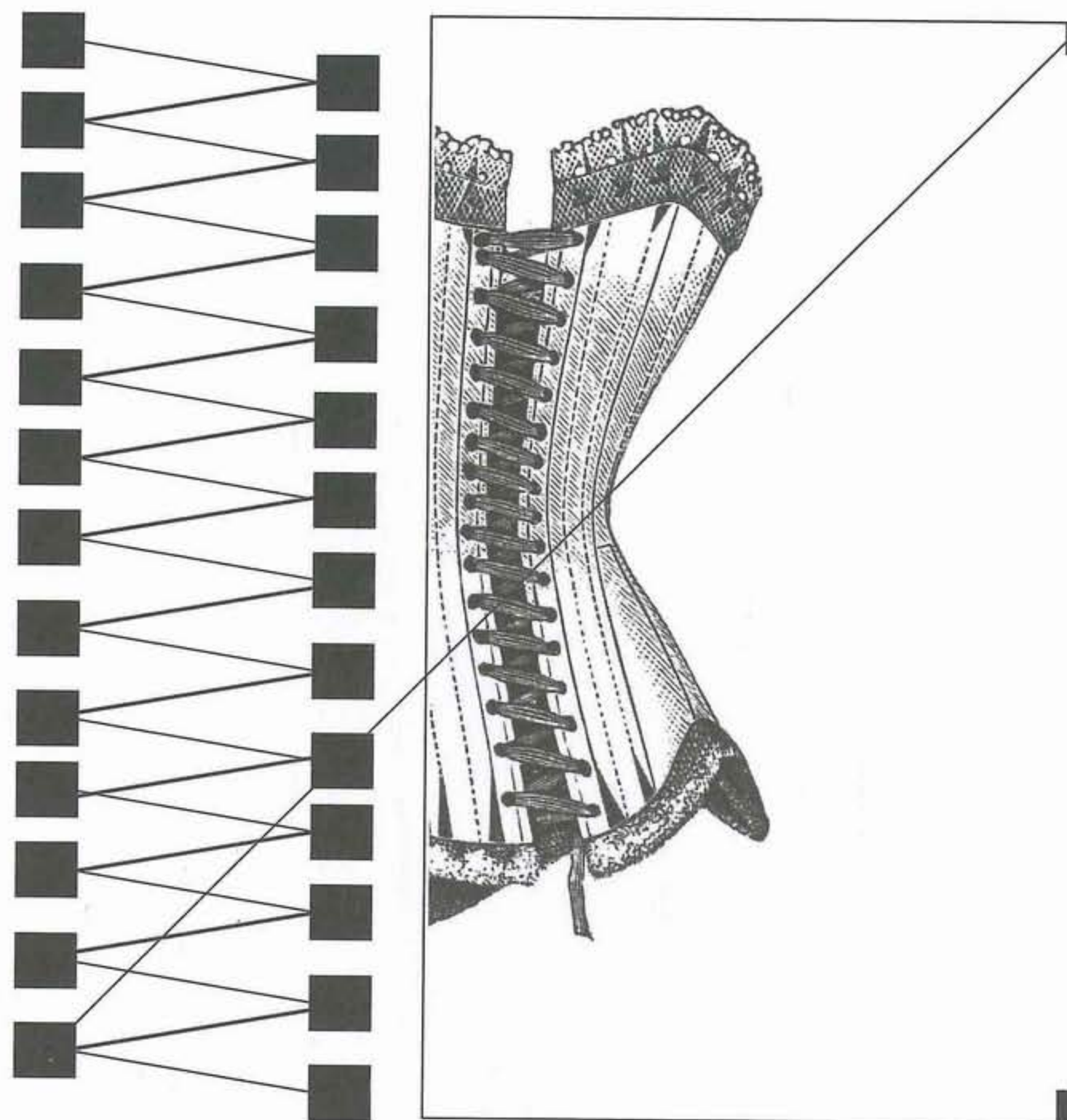
aquí *dispositivo de corporalidad* es un (nuevo) intento por invertir esta precedencia del objeto sobre el sujeto; un intento por sujetar al cuerpo a las intenciones y motivaciones del sujeto.

REPRESENTACIONES: CUÁNTO PUEDE (LA IMAGEN DE) UN CUERPO

En relación con las representaciones asociadas a estas prácticas, me referiré a lo que llamé *ethos* del *fitness* (salud, belleza, conveniencia): el incremento del "capital humano" en el contexto del capitalismo posfordista. Parte del trabajo inmaterial que se requiere son las capacidades innatas del hombre: su capital lingüístico, pero también su capital imagen, que en la terminología del empleo se traduce en el requisito de "buena presencia" para acceder a un puesto de trabajo. La tesis es que el "cuerpo-imagen" de la era del *fitness* se manifiesta más como un "cuerpo-opinión" que como un "cuerpo-verdad": puede cambiarse, operarse, reensamblarse, reprogramarse. No es un cuerpo que dice la verdad del sujeto (ese aspecto queda reservado, en este plano de las representaciones, al dispositivo informacional-genético) sino un cuerpo al que se le hace "performar", "actuar" un estado posible, representar un papel al que se aspira, que se desea o que se cree que se necesita en un contexto de competencia y de riesgo crecientes. Porque como dice Foucault en *Nacimiento de la biopolítica*: "No hay liberalismo sin cultura del peligro". El peligro es el correlato psicológico y cultural del liberalismo.

Tomo aquí algunos pocos indicadores para describir este aspecto. Por un lado, dos estudios estadísticos. El primero muestra cómo han crecido las cifras de operaciones estéticas en la Argentina según la Sociedad Internacional de Cirugía Plástica Estética (International Society Of Aesthetic Plastic Surgery, ISAPS): las últimas estadísticas publicadas muestran el modo en que Argentina fue ascendiendo a comienzos de la década de 2000 en el ranking de países en los que se practican más cirugías plásticas por motivos estéticos en todo el mundo: del puesto n° 8 en 2002 al puesto n° 5 en 2003 y luego al puesto n° 3 en 2004. Esto significa que se ha triplicado en dos años la cantidad neta de intervenciones, lo que implica que creció del 3,71 % de las operaciones realizadas en el mundo en 2002 al 5,96 % en 2003 y luego el 8,46 % en 2004. Estas cifras, que se explican en parte por la expansión del llamado *turismo médico* (en el marco de un tipo de cambio favorable para los turistas que llegan al país, se ofrecen servicios combinados de turismo, cirugías plásticas, paisajes patagónicos y espectáculos "típicos")⁵ encuentran también su inteligibilidad en la percepción que los actores locales tienen acerca de su propio cuerpo. Más tarde, las dos últimas estadísticas (de 2010 y 2011), muestran un cierto retroceso relativo de la Argentina entre los 25 países con más prácticas, ya que pasó al puesto 18 en 2010, con una cantidad de 88.572 intervenciones quirúrgicas y al puesto 21 en 2011, con 73.706 operaciones (una caída que, sin embargo, en términos relativos, es también un incremento en comparación con los demás países: el 1.2% de las operaciones registradas durante el año en todo el mundo).

El segundo estudio, realizado a partir de una investigación propia, se basa en un relevamiento de las representaciones que uno de los *locus* típicos de la cultura *fitness*, el gimnasio urbano, propone a través de sus nombres; asumiendo que éstos indican algunos de los principales valores que los gimnasios como espacios encarnan. Siguiendo a Liuba Kogan⁶, interesa analizar con esto, no tanto las representaciones que se dirigen a los cuerpos atravesados por el



dolor, la discapacidad física o el envejecimiento, que han sido objetos privilegiados por las ciencias sociales, sino las que se dirigen a los cuerpos y a la corporalidad –la relación con el propio cuerpo– en individuos físicamente sanos, de diferentes edades y niveles socioeconómicos, que frecuentan gimnasios en grandes ciudades de la Argentina. En este sentido, el espacio físico, social y simbólico del gimnasio resulta significativo porque condensa distintos *locus* urbanos: las salas de *spinning* o las de *indoor cycle* remiten muchas veces a la discoteca; el espacio de *step*, a un salón de baile; la zona de "aparatos" tiene un aire fabril, de taller predominantemente masculino, donde las máquinas están ordenadas como una línea de montaje a través de la cual pasan los cuerpos a ser modelados; la pileta hace las veces de solarium, etcétera. Además, en los gimnasios más sofisticados suele haber consultorios médicos, farmacia, bar, lockers para guardar las pertenencias; zona de *shopping*, peluquería, masajes.

Por otro lado, tal como dice Kogan, es el *locus* donde el sujeto/cuerpo se prepara para el movimiento permanente; donde "performan para seguir performando", es decir, para poder actuar con un "capital humano incrementado" en otros espacios (el ámbito del trabajo, de las relaciones afectivas, de los vínculos sexuales, etcétera). A partir de 125 nombres de gimnasios de cinco ciudades argentinas (Capital Federal, Córdoba, Santa Fe, Mendoza y Bahía Blanca), relevé las principales significaciones sociales que estos espacios proponen. De ese relevamiento, surge que la enorme mayoría de los nombres aluden a la transnacionalización de la actividad física, en la medida en que son nombres en inglés, o que contiene palabras en inglés. Del total, sin embargo, casi un 20 por ciento ►

- ▶ son los más explícitos, ya que el nombre apunta a señalar exclusivamente ese valor transnacional de la cultura del gimnasio.

En la entrevista titulada "Poder-cuerpo", y publicada en el volumen *Microfísica del poder*, Foucault analiza lo que él llama el "desarrollo estratégico normal de una lucha" según el cual a las sublevaciones del cuerpo sexual, el poder responde "por medio de una explotación económica (y quizás ideológica) de la erotización", que va desde los productos de bronceado hasta las películas porno. Y agrega que también en respuesta a la sublevación del cuerpo se encuentra una nueva inversión que no se presenta ya bajo la forma de control-represión sino bajo la de control-estimulación: "¡Ponte desnudo... pero sé delgado, hermoso, bronceado!". Y podríamos agregar: musculoso, trabajado en horas de ocio, "bien formado pero femenino". En efecto, el *fitness* femenino a grandes rasgos viene a ocupar el espacio existente entre una modelo de pasarela y una físicoculturista. Con respecto a esta última disciplina, debemos ser realistas y convenir que se encuentra en franco retroceso en el gusto popular, tal vez como respuesta a la masculinización de la mayoría de sus competidoras a nivel profesional. Es por eso que en el *fitness* se premian los físicos femeninos estéticamente trabajados. Como señaló una subcampeona peruana de *bodyfitness*, "el *fitness* apuesta a la estética y las formas femeninas por sobre la dureza, la hipertrofia y la marcación extrema". Se advierten así las presiones complejas a través de las cuales *lo visible* del cuerpo se convierte en campo de lucha, espacio de construcción de las identidades (de género, de edad, de clase) y zona susceptible de evaluación, intensificación y explotación.

Para terminar de abordar este aspecto, y siempre desde el punto de vista de las representaciones, hice un relevamiento exploratorio acerca de qué entienden los especialistas en recursos humanos (y, a través de éstos, los empleadores) por "buena presencia" en agencias de búsqueda de empleo, así como en otros sitios de búsqueda laboral. Tomé veinte textos donde se aconseja a los posibles candidatos a diversos trabajos acerca de cómo desempeñarse en una entrevista de trabajo. Dejo asentadas las principales observaciones obtenidas.

1) La evaluación del trabajador posfordista no está relacionada fundamentalmente con habilidades específicas, saberes de oficio, conocimientos puntuales, sino con la "imagen que proyecta" y con capacidades comunicativas –su capacidad como sistema de emisión de señales– que son "leídas" o "interpretadas"

por los selectores de personal a partir de dos grandes sistemas de codificación: el control conciente del llamado "lenguaje corporal" (a veces se lo menciona como "actitud corporal" o también "lenguaje no verbal", en referencia pocas veces explícita a los estudios de Edward Hall sobre las pautas espacio-temporales, es decir, la proxémica, y de Raymond Birdwhistell sobre la kinésica)⁹ y la adecuación al medio en el cual se va a desempeñar (es decir, la internalización estratégica de la mirada vigilante y la sanción normalizadora del evaluador-empleador, en un marco analítico cercano al del interaccionismo simbólico de Erwin Goffman). En este sentido, la "fuerza de trabajo" (la propia capacidad productiva) es fundamentalmente "fuerza significante" en un marco de comprensión de lo social como un conjunto de interacciones comunicativas. En este caso, más que en otros, está vigente la frase:

"No hay una segunda buena oportunidad para causar una primera buena impresión."

Tal vez crean que esto puede vincularse sólo a la indumentaria que el entrevistado lleve. Verdad relativa. Se relaciona principalmente a la **imagen que proyecta**. Esto es, además de cómo va 'ataviado', cuál es su actitud corporal. El objetivo, aparte de causar una buena impresión, es por lo menos no desagradar visualmente al entrevistador. (Artículo "La pinta no es lo de menos", por el consultor Martín Sandoval, las negritas son del texto).

2) La procura de la "imagen adecuada" se inscribe en una cultura del riesgo y del miedo a la exclusión: hay que impactar de manera positiva, pero sin resultar demasiado singular; hay que mostrar gran capacidad de adecuarse a los objetivos del entrevistador pero no demostrar los propios intereses, so pena de quedar fuera del empleo. Se aconsejan, en este sentido, las conductas miméticas: observar (e imitar, aunque disimuladamente) al entrevistador, seguir sus ritmos, incluso repetir sus palabras de manera exacta.

3) Se promueven tonalidades emotivas propias de la subjetividad posfordista: la ambivalencia, el oportunismo, el cinismo⁹, la flexibilidad, la "alegre sumisión", la falta de criterios estables para la propia conducta, la contradicción no conflictiva. Tal como escribe Paolo Virno en *Gramática de la multitud*, los principales requisitos que se les exigen hoy a los trabajadores son que estén acostumbrados a moverse de un lado a otro, que sean capaces de soportar continuas reconversiones, que sean adaptables, que sean plenamente concientes de la convencionalidad de las reglas de juego (y estén dispuestos a cambiarlas cuando se les indique o lo juzguen conveniente), que demuestren destreza para elegir entre diversas alternativas –significativamente, requisitos que no son el fruto del disciplinamiento escolar y/o industrial, sino sobre todo el resultado de una socialización que tiene su centro de gravedad *fuera del trabajo*.

"No cruces ni brazos ni piernas. Eso es adoptar una postura defensiva, parece que te tienes que cubrir de algo. [...] Mantén las manos apoyadas en las piernas, o en las rodillas. No cojas los brazos de la silla, o del sillón, ni juntes las manos en tu regazo. No juguetees con nada. Sonríe. [...] Mira a tu interlocutor a los ojos. [...] Si miras a otro lado, o bien mientes o tienes miedo. Ninguna de estas dos opciones te ayudará a conseguir ese puesto. **Sé tú mismo/a**. Aquí viene la contradicción. ¿No te acabamos de decir qué es lo que tienes que hacer? ¿Significa eso que todo lo que acabas de leer es mentira? No. Tienes que hacer todo lo anterior, pero sin olvidar

quién eres.” (“Cómo hacer una entrevista perfecta”, de Christian E. Rodríguez-Tarozzi, tomado del Portal del empleo español *Monster.es*; las negritas son del texto).

GESTIÓN DE LA RELACIÓN ENTRE REPRESENTACIONES Y PRÁCTICAS

Finalmente, en relación con los dispositivos de captura y redireccionamiento de las prácticas y representaciones, el aspecto más significativo del dispositivo *fitness* reside en el hecho de que actúa, no tanto a través de una disciplina correctiva, permanente, normalizadora, sino mediante la diversificación de los modelos y la creación de un medio ambiente favorable a la percepción del cuerpo como “problema” y espacio de intervención en el que *no se puede no intervenir*. Esto significa que el primer nivel de actuación de los dispositivos es la serie de las representaciones, antes incluso que las prácticas mismas, que son dejadas en un segundo plano o, más bien, que son ofrecidas como *stock* o reserva disponible de acciones posibles, disociadas de un objetivo preciso.

A partir del análisis de los principales mecanismos reguladores de las series prácticas-representaciones, entiendo que el dispositivo *fitness* permite una gestión diferenciada de las desigualdades sobre la base de una premisa: los problemas, deseos y necesidades son universales, pero las respuestas, soluciones y alternativas pueden ser personalizadas, o *customizadas*: se es libre de elegir mediante qué práctica se dará cumplimiento a los “propios” deseos y necesidades. Sale así a la luz la segunda contribución de la noción de *gubernamentalidad* que menciona Castro Orellana en su estudio antes mencionado: el hecho de que permite superar la dicotomía poder-libertad, transformándola en una relación de mutua dependencia, incluso mutua exacerbación. El liberalismo es la racionalidad política de un sistema de gobierno que se apoya en la libertad, y por lo tanto en la paradoja de sujetos que, cuanto más libres, más gobernados; y cuanto más gobernados, más libres. Una experiencia de libertad que es significativamente ambigua: **(a)** libertad como desafío, placer y goce (a la que responde la oferta de consumo de productos y experiencias excitantes, pero también productos y experiencias de afirmación social y personal) y **(b)** libertad como riesgo, malestar y angustia (a la que responde la oferta de consumo de productos y experiencias terapéuticas, aseguradoras, estabilizadoras, pero también productos y experiencias de confortación). Esta paradoja se evidencia en el doble imperativo: por un lado, el de gestionar las propias posibilidades, de incrementar el propio capital humano para ofrecerse al precio más alto posible en el mercado afectivo, libidinal, social o laboral. Por otro, el imperativo de gozar, de intensificar la experiencia del propio cuerpo y las propias capacidades –al precio, por supuesto, del “desgaste”, y por lo tanto, a riesgo de perder lo obtenido–. Así, se generaliza una diferencia que hace difícil, si no absurda, la pregunta por la emancipación. ¿Cómo ser libre, emancipado, en una sociedad donde el gobierno promueve una libertad cada vez más extrema, más desinhibida (al precio del control más exhaustivo sobre los peligros que amenazan esas libertades)? Y por otro lado, se extiende a los sujetos individuales de una tecnología de gobierno, el utilitarismo en su versión neoliberal, que le plantea a la gubernamentalidad –al gobierno de sí y de los otros– la cuestión de la utilidad o la falta de utilidad de una acción. Es decir: la extensión hacia las personas y sus cuerpos de una racionalidad que los empuja a realizarse la misma pregunta que se hace a sí mismo el gobierno: ¿para qué me es útil determinada práctica en una sociedad donde lo que determina el valor verdadero de las cosas es la competencia? •

NOTAS

¹ He optado por decir dispositivo de “corporalidad” por dos motivos. En primer lugar atendiendo a lo sugerido acerca del rasgo reflexivo que tienen, para la teoría social, las nociones de corporalidad y subjetividad. Y en segundo lugar, en el mismo sentido en el que Foucault habla de dispositivo de “sexualidad” (y no de sexo): donde el sexo no es algo que existe previamente, sino el efecto de conjunto del funcionamiento del dispositivo de sexualidad. El cuerpo es, en esta tesis, el efecto de conjunto del funcionamiento del dispositivo de corporalidad.

² Para el imperativo de la salud, véase *The Imperative Of Health. Public Health and the Regulated Body*, de Deborah Lupton (California, Sage, 1995); *La salud perfecta*, de Lucien Sfez (Buenos Aires, Prometeo, 2008); “Corpos saudáveis à sombra do risco”, de Alex Fraga, publicado en Zandra Pedraza Gómez (compiladora), *Políticas y estéticas del cuerpo en América Latina* (Bogotá, UNIANDES, 2007), así como la tesis de licenciatura de Agustina Mai *El imperativo de la salud en la prensa digital. Casos de bulimia, anorexia y obesidad* (tesina de licenciatura, carrera de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 2009). Sobre el informacional-genético, véase “Posdata sobre ‘Posdata sobre las sociedades de control’”, de Pablo E. Rodríguez (mimeo, Facultad de Ciencias Sociales, UBA, Buenos Aires, 2004) y *El hombre postorgánico*, de Paula Sibilia (Buenos Aires, FCE, 2005).

³ Las “teorías biológicas de la personalidad” parten del hecho de que una gran parte de la personalidad viene determinada biológicamente y que, además, en su desarrollo influye también el aspecto físico.

Sheldon, investigador de Harvard, publicó en 1940 su libro *Las variedades del temperamento: psicología de las diferencias constitucionales*, que se difundió en castellano en 1972 en una edición de Paidós. Sheldon investiga la relación entre caracteres físicos y temperamentales y llega a presentar, no un modelo ideal al que los seres humanos concretos deberían ajustarse, sino al menos tres grandes tipos físico-temperamentales a partir de la combinación de los cuales es posible analizar a los individuos.

⁴ En las disciplinas físicas se crean híbridos impensables poco tiempo atrás, como Spinning-Yoga (ejercicio aeróbico intensivo de ciclismo en bicicleta fija combinado con yoga) o Tae-Bo (tae-kwon-do combinado con boxeo).

⁵ El turismo médico es un área del mercado mundial del turismo que en los últimos cinco años crece al ritmo de un 20 % anual. Tres millones de europeos y norteamericanos viajan a países del Tercer Mundo cada año para hacer algún procedimiento médico (no solamente estético, aunque los procedimientos estéticos son la mayoría) a costos más bajos. De ellos, un diez por ciento desembarca en la Argentina; gastan en ese objetivo 6 mil dólares en promedio y otros 4 mil en estadía. Fuente: diario Clarín, 15 de septiembre de 2008. Las cifras fueron provistas por Guillermo González Prieto, representante en la Argentina de la estadounidense Asociación de Turismo Médico (MTA). Además de la diferencia de costos (vinculada al tipo de cambio), la explicación para este fenómeno está vinculada al hecho de que los sistemas de salud en los países centrales, fundamentalmente en los Estados Unidos, son privados o semi-privados –es decir, han sido sometidos a la modalidad neoliberal del imperativo sanitario–: según informa Clarín, “en Estados Unidos hay 50 millones de personas que carecen de cobertura médica y 200 millones con una cobertura parcial [...] gente con una necesidad concreta de resolver algún problema de salud complejo, que por motivos económicos no lo pueden hacer en su país”.

⁶ En particular, su artículo “Performar para seguir performando: la cultura fitness”, en *Antropología*, diciembre de 2005, volumen 23, número 23, páginas 151 a 164.

⁷ Dice David Harvey que la acumulación flexible se caracteriza por “altos niveles de desempleo ‘estructural’ (entendido como opuesto a ‘friccional’), rápida destrucción y reconstrucción de calificaciones, módicos aumentos (si los hay) en el salario real y el retroceso del poder sindical”, a lo que se suma el impulso de “regímenes y contratos laborales mucho más flexibles” y el desplazamiento “del empleo regular hacia los contratos o subcontratos de trabajo temporario o de tiempo medio”.

⁸ Para una descripción del modelo etológico-comunicacional de Hall y Birdwhistell, véase *La nueva comunicación*, de Ives Winkin, Barcelona, Kairós, 1982. Y para un análisis de estas disciplinas en tanto representantes clave de las formaciones discursivas de la comunicación, véase *Crítica de la comunicación*, de Lucien Sfez, Buenos Aires, Amorrortu, 1995.

⁹ En el interaccionismo simbólico –la corriente que asumió para el análisis de lo social las consecuencias del paradigma de la información y su noción de comunicación como “vínculo”–, el cinismo es menos un problema moral que el resultado de hecho de que el individuo no crea en la “máscara” o “personaje” que en un momento dado encarna, mientras que el individuo sincero es aquel que cree en su actuación y en sus efectos.

LA

"PORNI FICA CIÓN"

DE LA MIRADA:

Paula Sibilía



UNA GENEALOGÍA DEL PECHO DESNUDADO

[Se prohíbe] pintar a Nuestra Señora y a las santas con escote y vestiduras profanas que nunca usaron, ya descubiertos los pechos, ya en ademanes provocativos, ya con adornos de las mujeres del siglo.
IV Concilio Provincial Mexicano (1771)

Facebook tiene una política rígida contra compartir contenido pornográfico y cualquier contenido sexualmente explícito donde un menor de edad está involucrado. También imponemos limitaciones a la exhibición de desnudez.

Estatuto de Facebook (2013)

La inquietud que mueve este ensayo surgió en enero de 2012, cuando una joven madre canadiense fue suspendida de la red social más popular del mundo, *Facebook*, por haber publicado en su página personal algunas fotos en las que aparecía amamantando a sus hijos. “*We have removed sexually explicit content from your account*”, decía el mensaje oficial justificando tal gesto, pero lo curioso es que ese “contenido sexualmente explícito” que fue censurado consistía en un conjunto de fotos pertenecientes al álbum familiar de la mujer, cuyo tenor “pornográfico” está lejos de ser evidente para los parámetros de nuestra cultura (Figura 1). Muy enojada con lo que consideró un abuso o un acto de discriminación, esta señora decidió manifestarse públicamente por medio de entrevistas concedidas a periódicos locales. Como consecuencia de ese desahogo y de las reacciones suscitadas tanto en internet como en los medios globales, *Facebook* le pidió disculpas por e-mail; pero ella las rechazó, al menos hasta que la empresa prometiera que entrenaría a su equipo para que las fotos de ese tipo no sufrieran más remociones. En efecto, según declaraciones de los mismos representantes de la red social a la prensa, las imágenes en las que aparece “un seno completamente expuesto” se consideran desnudez y, por tanto, “pueden ser borradas si son denunciadas” (Shoemaker-Galloway, 2013). Pero el discurso de la empresa es ambiguo: mientras afirma que apoya la divulgación de esas fotografías entre las madres que usan la red, “miles de mujeres tuvieron sus fotos *deletadas*”, según informó la misma usuaria canadiense, quien pocas semanas más tarde agregó conocer por lo menos una docena de casos posteriores al suyo, con suspensiones de cuentas en países como Nueva Zelanda y los Estados Unidos (Pemberton, 2013). Eso, además de su propia alcurnia: “desde 2008, tuve más de veinte fotos eliminadas y mi cuenta fue desactivada cuatro veces, una de ellas durante treinta días” (Shoemaker-Galloway, 2013).

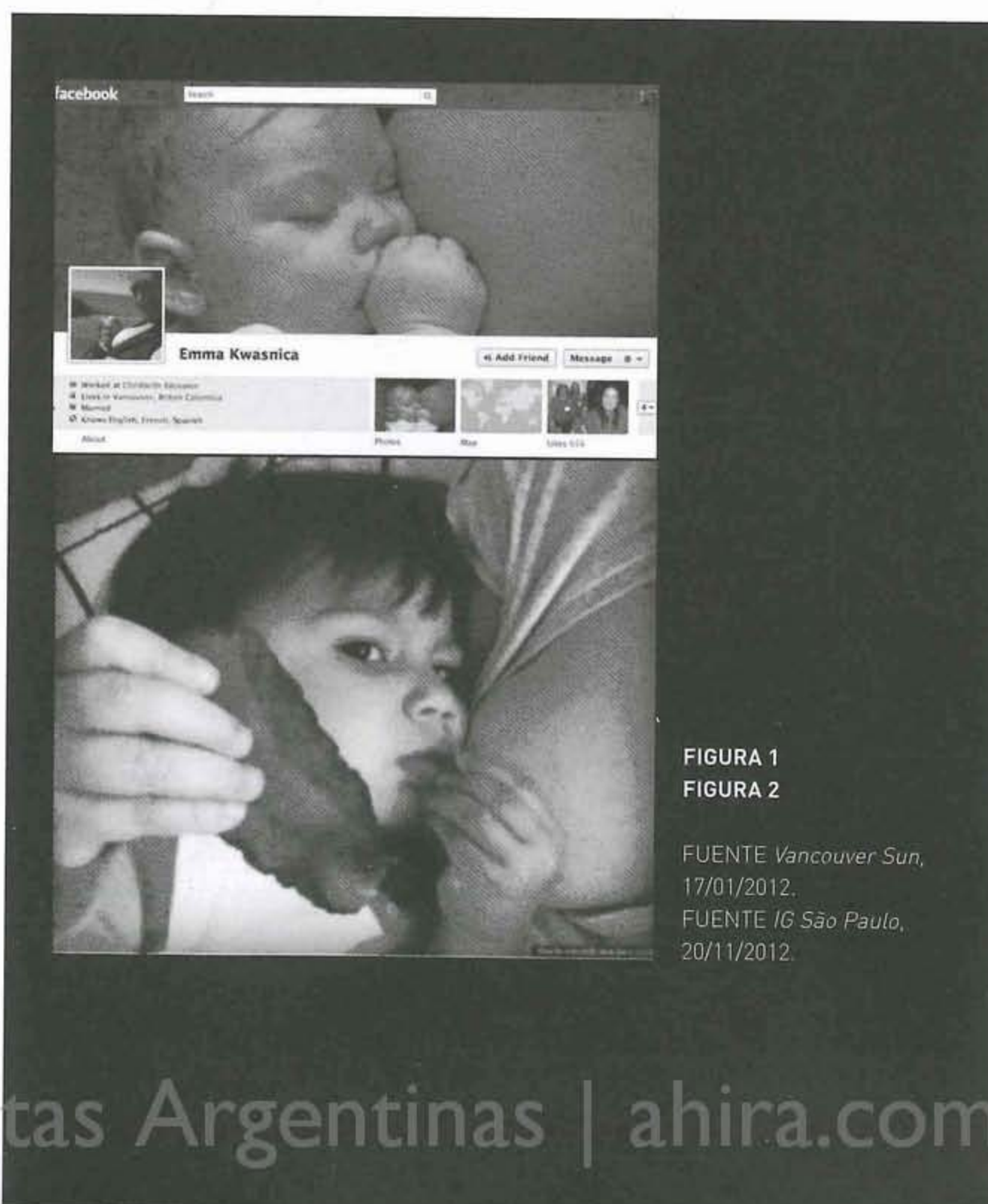


FIGURA 1
FIGURA 2

FUENTE *Vancouver Sun*,
17/01/2012.

FUENTE *IG São Paulo*,
20/11/2012.

Aun tras la repercusión negativa que acarrió la discusión pública de este caso, la práctica persistió. En noviembre del mismo año, una usuaria estadounidense publicó una foto amamantando a su hija de un año de edad y, poco después, su cuenta en *Facebook* fue suspendida durante dos días. En la imagen, la niña aparecía mamando mientras tomaba un pedazo de panceta robado del plato de su madre, con el siguiente epígrafe en tono jocoso: "entre la leche materna y la panceta, ella eligió la segunda opción" (Figura 2). Según la protagonista y autora de la foto, "a más de mil quinientas personas les gustó la imagen y otras cuarenta llegaron a compartirla". A alguien no le agradó, sin embargo, y dejó el siguiente comentario: "estos son los niños que crecen para convertirse en criminales sexuales". La joven madre reprodujo el mensaje en su blog y, como reacción, fue denunciada eficazmente en *Facebook*. Tan enfurecida como su colega canadiense por lo que consideró una reacción censora y sin sentido por parte de la empresa, la mujer anunció que protestaría publicando la mayor cantidad posible de fotos de madres amamantando a sus hijos, lo cual motivó otra suspensión de su cuenta (Usuária..., 2013).

Los casos siguieron multiplicándose a lo largo de 2013, afectando a mujeres de diversas partes del mundo (Figuras 3 y 4) y no sólo en los pudorosos dominios de *Facebook*. Una practicante de yoga con residencia en Hawái, por ejemplo, protagonizó una experiencia semejante, aunque un tanto más acrobática o exótica: en su caso, la censura apuntó a una foto en la cual se la veía desnuda y de cuerpo entero, de costado, apoyada sobre su cabeza en medio de un jardín, mientras su bebé succionaba uno de sus senos (Figura 5). Tras la invasión de comentarios indignados por el "contenido chocante" de esa imagen, la red *Instagram* —dedicada al intercambio de fotografías por internet— decidió suprimir la cuenta de esta usuaria, declarando que los comentarios negativos habían ido "demasiado lejos, al igual que la foto" (Une maman..., 2014).

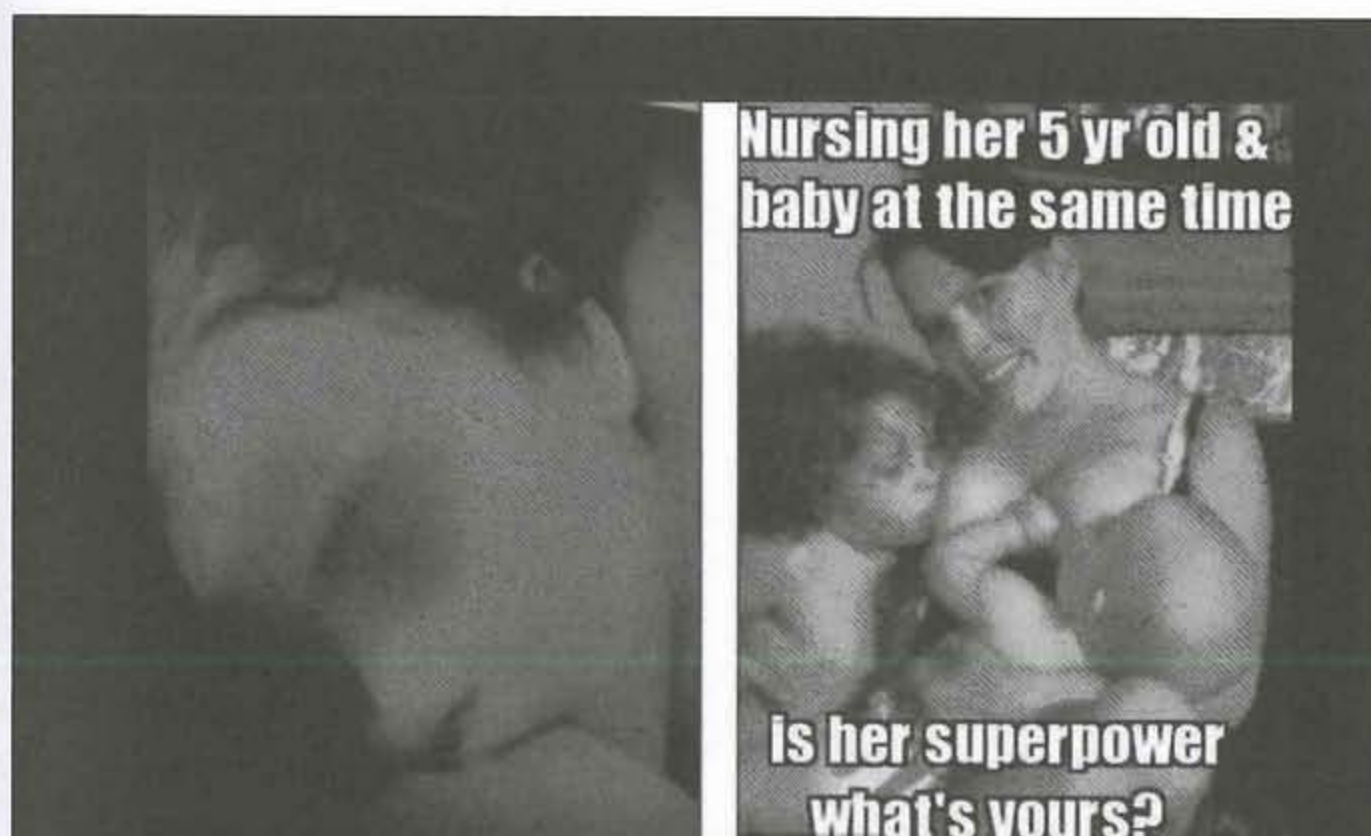


Imagem 22/25. A usuária do Facebook Kristy Kemp afirma que a rede social excluiu as fotos acima de uma página que apoia a amamentação. Segundo ela (que teria sido a responsável pelas imagens), o Facebook também impediu que ela entrasse na página por três dias.

FIGURA 3

FUENTE <http://uoltecnologia.blogosfera.uol.com.br/tag/nudez/#fotoNav=20, 07/02/2013>.

A psicóloga chilena Leslie Power, de trinta e sete anos, está inconformada com o encerramento de sua conta no Facebook. A conta teria sido fechada após a rede social considerar obscena uma foto publicada pela psicóloga, na qual ela amamentava seu filho.

De acordo com Power no dia trinta e um de janeiro último, ela recebeu um aviso do Facebook dizendo que sua conta havia sido encerrada devido a publicação de uma foto que atentava contra pessoas e coletividades".

"Disseram-me que o Facebook protege seu território de imagens obscenas", escreveu Power em um e-mail enviado a administração da rede social a fim de pedir explicações sobre o caso.

Até o momento nenhuma resposta foi enviada para Power. A psicóloga alega que outras mulheres também sofreram o mesmo tipo de problema. "Facebook tem algum tipo de preconceito com as fotos de mulheres amamentando", disse Power em entrevista ao jornal espanhol *El País*.

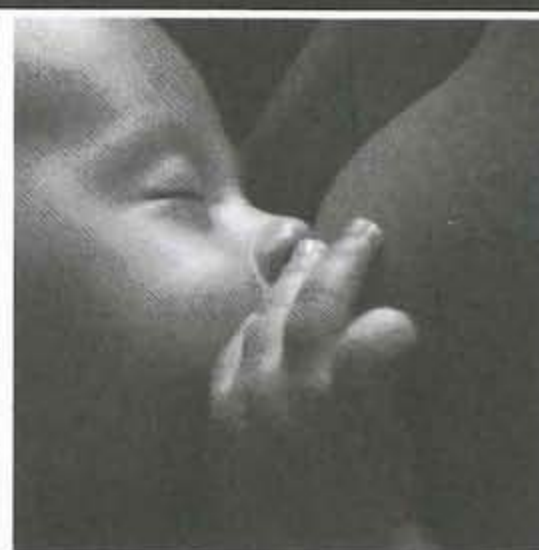


FIGURA 4
FIGURA 5

FUENTE

<http://www.geekaco.com>,
10/02/2013.

FUENTE

<http://www.famili.fr>,
26/08/2013



¿UNA CENSURA ANACRÓNICA?

Los acontecimientos recién relatados son bastante curiosos, sobre todo porque no involucran a una oscura secta que defiende dogmas y costumbres retrógradas: son decisiones tomadas por dos baluartes del todavía naciente siglo XXI. Con menos de una década de existencia, las redes sociales de internet vienen cautivando a millones de usuarios gracias a su propuesta de sociabilidad online, contribuyendo a transformar los modos en que vivimos y nos relacionamos con los demás. Por eso, algo suena extraño en estas noticias: ¿acaso se habría tratado de malentendidos aislados, algún error rápidamente aclarado y reparado, tal vez un chiste o una audaz jugada de marketing del tipo que son tan habituales en esas arenas? No, aparentemente no fue nada de eso, sino algo mucho más atávico: la simple aplicación de la vieja censura provocada por la exposición de la desnudez femenina considerada "indecente". No obstante, tal gesto parece anacrónico: ¿cómo puede ser que algo así ocurra ahora, en una época tan abierta a toda suerte de imágenes y hábitos corporales?

► Como se sabe, *Facebook* e *Instagram*, así como *Youtube* y otras compañías similares, no permiten la publicación de material pornográfico en los espacios de internet que ellas administran y ofrecen gratuitamente a sus millones de usuarios. Según el estatuto de *Facebook*, por ejemplo, hay ciertas expresiones que se consideran "aceptables" para publicarse en sus dominios, y otras que no. En consecuencia, se estipula que estas últimas pueden ser "denunciadas o borradas". Lo mismo ocurre con *Instagram*, cuyos términos de uso son inapelables: "no se permite publicar fotos u otros contenidos violentos, con desnudos totales o parciales, discriminatorios, ilegales, transgresores, motivados por el odio, pornográficos o sexualmente sugerentes" (Instagram, 2014). Por su lado, *Facebook* destaca que tiene "una política rígida contra compartir materiales pornográficos y cualquier contenido sexualmente explícito donde un menor de edad esté involucrado", agregando que "también imponemos límites a la exhibición de desnudez". Luego, el texto agrega lo siguiente: "anhelamos respetar el derecho de las personas a compartir contenido de importancia personal, ya sean fotos de una escultura, como el David de Miguel Ángel, o fotos familiares de un bebé mamando" (Padrões..., 2013). Esta última aclaración parece haber sido añadida tras las muchas críticas recibidas en virtud de los episodios aquí comentados; que, sin embargo y pese a todo, siguen proliferando.

Dejando de lado las contradicciones y controversias del caso, cabe imaginar la dificultad que implica hacer cumplir dichas políticas en un ambiente tan múltiple, inmenso y mutante como es Internet, donde la pornografía corresponde al 30% de su tráfico (Nisz, 2012). Pero tanto *Facebook* como *Instagram* y otras firmas del rubro mantienen mecanismos de vigilancia permanente para que esas reglas sean cumplidas por sus millones de usuarios. Inclusive, estos últimos son instados a colaborar en esa tarea de mantenimiento del orden "denunciando abusos", como ellos mismos lo denominan. "Si usted encuentra algo en *Facebook* que considere ser una violación a nuestros términos, infórmenos", solicita el estatuto recién citado, aclarando luego que "denunciar un contenido no garantiza que será eliminado" (Padrões..., 2013). De modo que los mismos usuarios suelen acatar esas normas voluntariamente, sabiendo que cualquier material "inapropiado" corre el riesgo de ser denunciado y desactivado, además de motivar posibles suspensiones. Pero no sólo el auto-control y las delaciones operan aquí: también se cuenta con la acción activa de los sistemas informáticos y los empleados de esas compañías, que se ocupan de borrar todo lo que exceda sus parámetros morales y legales.

Tanto es el empeño en esa tarea, que se llega a prohibir la exhibición de imágenes como las aquí comentadas, aunque sean del tipo que todos estamos acostumbrados a ver —o, incluso, a protagonizar— en lugares públicos hoy en

día, sin que nadie lamente su indecencia ni haga denuncias por obscenidad. Es por todo eso que esta curiosa cruzada *high-tech* sorprende. ¿Cuáles son las motivaciones de esta censura aparentemente tan fuera de lugar, que desencadenó un sinnúmero de protestas y llegó a poner en ridículo a las festejadas empresas? Además, ¿qué insinúa todo esto sobre nuestra cultura, particularmente acerca de nuestra moralidad y de las relaciones que somos capaces de tener con los cuerpos propios o ajenos? ¿Qué se considera obsceno hoy en día, y por cuáles motivos? ¿Qué tipos de imágenes se pueden mostrar en esta era de saturación de la visibilidad, y en qué condiciones?

Es imposible ignorar que todos los acontecimientos recién referidos ocurrieron en un ambiente cultural en el cual la desnudez no parece más capaz de escandalizar a nadie. Menos todavía el seno desnudo de una madre que amamanta a su hijo, reproduciendo en ese gesto una escena ancestral con cierta aura de santidad y reminiscencias virginales, que remite a uno de los tópicos más prolíficos de nuestra tradición iconográfica: la *Madonna*. Fue precisamente esa imagen, de tan larga y densa raíz, una de las más citadas y reproducidas por aquellos que se manifestaron, tanto en los medios tradicionales como en la propia internet, para oponerse a las medidas tomadas particularmente por *Facebook*. Vale la pena profundizar esa asociación, entonces, explorando algunas de sus aristas y forzando los límites de la comparación a partir de una perspectiva genealógica que pueda explicar su aparente anacronismo. ¿Hasta qué punto ambos tipos de imágenes son comparables, teniendo en cuenta los muchos siglos que las separan y las divergencias en los valores religiosos, espirituales, eróticos y morales que las envuelven, tanto a ellas como a nosotros, sus activos espectadores o incluso productores y protagonistas? ¿Cuáles son las tensiones que cargan consigo y los efectos que son capaces de producir, tanto ahora como antes?

Con esas cuestiones en la mira, cabe desentrañar algunas de las filigranas que componen ese peculiar tejido histórico, para intentar descubrir si dichos lazos persisten y siguen siendo significativos, analizando en qué medida y de qué manera se reformularon en los últimos siglos. Al fin y al cabo, la breve genealogía aquí propuesta apunta hacia algo fascinante: las formas y las secuelas mutantes de la desnudez del cuerpo humano, aquella que supo provocar una diversidad de escándalos, pudores, tabúes y censuras en el transcurso del tiempo. La intención de ese sondeo consiste en detectar qué se considera obsceno en diferentes contextos históricos, con el propósito de comprender particularmente la situación actual y, en especial, los complejos sentidos de los sucesos descritos en las páginas precedentes. Para eso, en primer lugar, desplazaremos la atención hacia ciertas creaciones medievales y renacentistas,

cuyo vínculo con las figuras prohibidas en las redes sociales de Internet es inmediato y hasta puede resultar obvio. Sin embargo, ellas también exhalan sus especificidades, afincadas en la devoción religiosa y la vocación evangelizadora de la cultura cristiana que las engendró, y que dirigía tanto a los cuerpos humanos como a sus representaciones una mirada bastante peculiar. En principio, todo eso parece muy distante de las tendencias hoy en vigor, aunque éstas últimas sean múltiples y contradictorias, estimulando todavía más la indagación de lo que esconden y revelan esas continuidades en conflicto.

UNA CARNALIDAD INSUFLADA DE ESPIRITUALIDAD

El caso enfocado en primera instancia será el de la *Virgen de la leche*, un motivo pictórico con extensa tradición en los países europeos durante la Edad Media y el Renacimiento. Se trata de la imagen de Nuestra Señora amamantando a su hijo, en una pose que solía implicar la ostentación de un pecho cuyo pezón se ofrecía ante la boca abierta del santo bebé (Figuras 6, 7, 8 y 9). El linaje de esa iconografía remonta al siglo II, pues ya estaba presente en los frescos paleo-cristianos del cementerio romano conocido como Catacumbas de Priscila, pero tuvo su apogeo entre los siglos XIII y XVII en toda la Cristiandad, irradiadas a partir de la efervescencia artística italiana. En las colonias latinoamericanas, especial-

mente aquellas bajo el dominio hispánico, su presencia se expandió con bastante fervor y se mantuvo activa por más tiempo todavía, brillando sobre todo entre fines del siglo XVI y principios del XVIII.

En ciertas ocasiones, esa leche materna exaltada en las imágenes no nutre sólo al niño Jesús, sino que alimenta también a ciertos hombres adultos. Es lo que ocurre en el motivo dedicado a la *Lactancia de San Bernardo*, por ejemplo, que retrata el milagro ocurrido en el siglo XII a ese santo de origen francés, o episodios similares vividos por otras figuras ilustres del santoral, tales como San Pedro Nolasco, Santo Domingo, San Cayetano, San Agustín o San Vicente. En estos casos, un chorro fluye del pecho de María y cae en la boca masculina, o bien el santo en cuestión mama directamente del seno dejado libre por el hijo de Dios (Figuras 10, 11, 12 y 13). Esas imágenes sorprenden, ahora, debido a su compleja mezcla entre el simbolismo religioso relacionado a la nutrición física y espiritual, por un lado, y las connotaciones eróticas que también palpitan en ellas; al menos, para la mirada contemporánea. "Queda claro que la dimensión erótica que podemos encontrar hoy en esos amamantamientos de adultos está totalmente ausente de las mentalidades de los hombres y mujeres de antaño", afirma la historiadora Marie-France Morel (2002, p. 160) en su artículo dedicado a examinar algunos "amamantamientos extraordinarios" de la tradición occidental.



FIGURA 6 Giovanni Pisano, antes de 1314.

FIGURA 7 Pedro Machuca, 1517.

FUENTE Museo Nacional de San Matteo, Pisa, Italia.

FUENTE Museo del Prado, Madrid, España.



FIGURA 8 Bartolomé Bermejo, fin del siglo XV.

FIGURA 9 Roger van der Weyden, 1460.

FUENTE Museo de Bellas Artes, Valencia, España.

FUENTE Instituto de Arte de Chicago, Estados Unidos.



FIGURA 10 Ignacio Chacón, 1663.
FIGURA 11 Anónimo, siglo XIII.

FUENTE Monasterio de La Merced, Cuzco, Perú.
FUENTE Catedral Saint Etienne de Bourges, Francia.

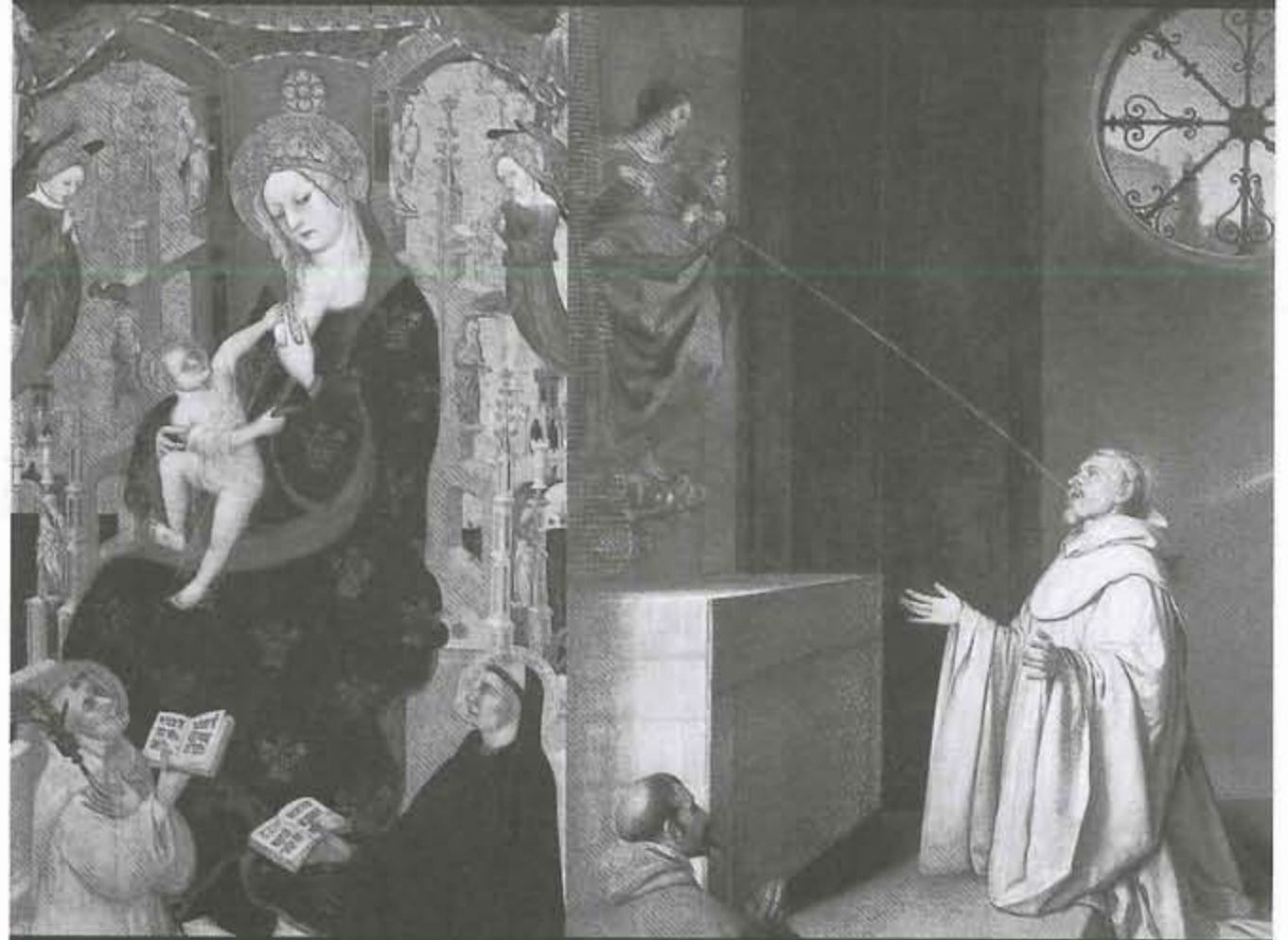


FIGURA 12 Pere Lembri, 1410-1415.
FIGURA 13 Alonso Cano, 1656.

FUENTE Museo del Prado, Madrid, España.
FUENTE Museo del Prado, Madrid, España.

► Una anécdota relatada por el monje benedictino y trovador Gautier de Coinci a principios del siglo XIII y rescatada, en este caso, por el historiador Didier Lett en su artículo sobre los santos amamantados por la Virgen, tal vez pueda ayudar a reforzar esa difícil desnaturalización de nuestras creencias más arraigadas. El protagonista de esa historia es un diácono que sufría "grandes dificultades para respetar su voto de castidad", a quien un día "mientras dormía, se le apareció la Virgen y lo dejó beber su leche"; como consecuencia, el clérigo "se sintió satisfecho" y pudo vencer su lucha contra los demonios de la carne (Lett, 2002, p. 171). Por más extraño que esto pueda sonar bajo la luz contemporánea, en casos como éste, "toda fruición corporal ha desaparecido, ya que ésta sería del dominio de la otra mujer, la perversa", afirma el especialista en asuntos religiosos Louis Cardaillac (2012, p. 20), quien concluye así: "en este mundo espiritual toda relación posible con el erotismo ha desaparecido". Al amparo de estas fuentes y reflexiones, nos cabe sugerir que probablemente se trataba de otra clase de erotismo, distinto de la modalidad moderna que nos resulta más familiar, como se intentará argumentar en las próximas páginas.

Lo cierto es que, a pesar de la intensa carga corporal que emana de la imaginaria cristiana —y de las trampas que esa característica implica para su interpretación en la actualidad—, son raras las imágenes de la Virgen María embarazada o pariendo, por ejemplo, aunque sepamos que solamente la concepción fue "inmaculada". De modo semejante, si por un lado abundan las anunciaciones y las levitaciones, los profusos martirios y hasta los suplicios auto-infligidos, las ascensiones y los descensos, incluso las lactaciones, poco o nada fue registrado en el plano visual sobre las menstruaciones y las contracciones, ni sobre los orgasmos, las erecciones o las eyaculaciones, que también debían ocurrir con regularidad cotidiana en aquellos tiempos; y, por qué no, como es el caso de innumerables otras culturas, podrían haber sido objeto de milagrosa adoración¹. Aun así, hay ciertas imágenes procedentes de aquel universo que hoy impresionan por su brutal carnalidad o por sus insólitas connotaciones eróticas, y que no sólo eran frecuentes y hasta "triviales" algunos siglos atrás, en una atmósfera cultural usualmente considerada poco permisiva en estos aspectos, sino que solían reverenciarse en templos y otros espacios igualmente públicos o sagrados.

Entre ellas, se destacan algunas derivaciones de la *Virgen de la leche*, particularmente aquellas que involucran a los santos lactantes. Existe también una leyenda cristiana referida a un mártir del siglo III, Saint Mammant o Saint Mammès, venerado desde el siglo VIII en la catedral francesa de Langres, donde se alojan sus reliquias, y que en otros idiomas también se lo conoce como San Mamante o Mamete, São Mamede o Saint Mamas. Este es un "santo

lactante" en otros sentidos, motivo por el cual llegó a convertirse en el protector del amamantamiento. Según los relatos tradicionales, este joven cristiano se alimentó de la leche proporcionada por diversos animales cuando tuvo que refugiarse de la persecución romana en las afueras de Cesarea. Algunas versiones aseguran que, en tales circunstancias, habría encontrado un bebé abandonado y "estando solo sin tener con qué alimentarlo, recibió de Dios la gracia de producir leche para alimentar a la pobre criatura y salvarla de una muerte segura" (Sandre-Pereira, 2003).

Se trata de una típica apropiación cristiana de leyendas populares que abundaban en la Europa medieval, como refiere el antropólogo italiano Roberto Lionetti en su libro *La leche del padre*, dedicado a explorar tanto éste como otros casos de "amamantamiento masculino". Entre ellos, figura una visión de Santa Clara de Asís, según la cual el mismísimo San Francisco la habría amamantado. El episodio consta en las actas del proceso de canonización de la célebre santa italiana, iniciado tan sólo dos años después de su muerte (1253), y se basa en las declaraciones de una monja llamada Filippa, a quien la propia Clara se lo habría contado. Según el relato, la santa soñó que subía con suma ligereza unas escaleras muy altas, llevando una cuba con agua caliente para que Francisco se lavara las manos. Cuando lo encontró, éste habría sacado un seno de su pecho y pronunciado la siguiente frase: "Ven, recibe y chupa". Ella obedeció y, luego, el joven santo le rogó que lo hiciera una vez más. El elixir así probado "era tan dulce y delicioso que no se podía expresar de modo alguno", cuenta la hermana Filippa, cuya narración continúa así: "después de haber chupado, esa extremidad o orificio de la mama de donde salía la leche permaneció entre los labios de la bienaventurada Clara", quien entonces "tomó con sus manos lo que le había quedado en la boca, y aquello le pareció un oro tan claro y brillante que en él se podía ver como en un espejo" (Lionetti, 1988, p. 90).

En su artículo titulado "Erotismo y Santidad", el ya citado Louis Cardaillac (p. 9) extrae esta conclusión de ese mismo episodio: "el sueño de Clara, que en otro contexto podría considerarse como muy erótico, está aquí traspuesto en otro plano: el espiritual". Sin embargo, según el propio Lionetti (p. 90), la escena le habría resultado "embarazosa" al hagiógrafo nombrado por el Papa Inocencio IV y, por eso, decidió omitirla de la biografía oficial *Legenda Sanctae Clarae Virgins*, "una obra destinada a la educación de las jovencitas". A pesar de esos escrúpulos, la investigadora estadounidense Marilyn Yalom, autora de un libro llamado *Historia del seno* (1998, p. 62), cuenta que la Iglesia santificó a una joven que habría amamantado a la cría de una oveja, por encarnar de ese modo la virtud teológica de la caridad en alusión al cordero de Dios. Según la misma historiadora, habría una representación de ese episodio en un banco del coro de la catedral española de León. La lactancia humano-animal no carece de otros ejemplos reverenciados por la tradición eclesiástica, sobre todo de santos que habrían sido amamantados por animales, como es el caso del propio Saint Mammant. En ese mismo plano, conviene recordar que los míticos fundadores de Roma, cuna del cristianismo, fueron amamantados por una loba, un acontecimiento que ha generado una copiosa iconografía.

Otro tópico que vale visitar aquí es, justamente, el de las imágenes referidas a la *Caridad romana*. Según esta leyenda latina, una joven llamada Pero sació con su propia leche el hambre de su viejo padre, mientras éste se encontraba condenado a morir de inanición en la cárcel del Foro Olitorio, muy cerca de cuyas ruinas luego sería construida la iglesia San Nicola in Carcere, dedicada nada menos que

a la piedad filial. Varios autores rescataron esa antigua fábula y la plasmaron en textos; entre ellos, Plinio El Viejo en su *Naturalis Historia*, para el cual era la madre de la joven quien estaba reclusa, y no su padre. De hecho, el relato remonta al escritor latino Valerio Máximo, quien lo plasmara en su libro *Facta et dicta memorabilia*, datado en las primeras décadas de la era cristiana, como un ejemplo de devoción filial. Ese autor cuenta dos versiones de la misma historia, una con la madre y otra con el padre, además de atestiguar que en sus tiempos ya existían representaciones pictóricas del tema. La versión que trascendió en su auge renacentista, sin embargo, es aquella que tiene como protagonista al progenitor masculino de la joven, un motivo vastamente recreado en pinturas y esculturas de los siglos XVI y XVII (Figuras 14, 15 y 16); un universo en intensa transformación pero que todavía era, sin duda, pre-freudiano.

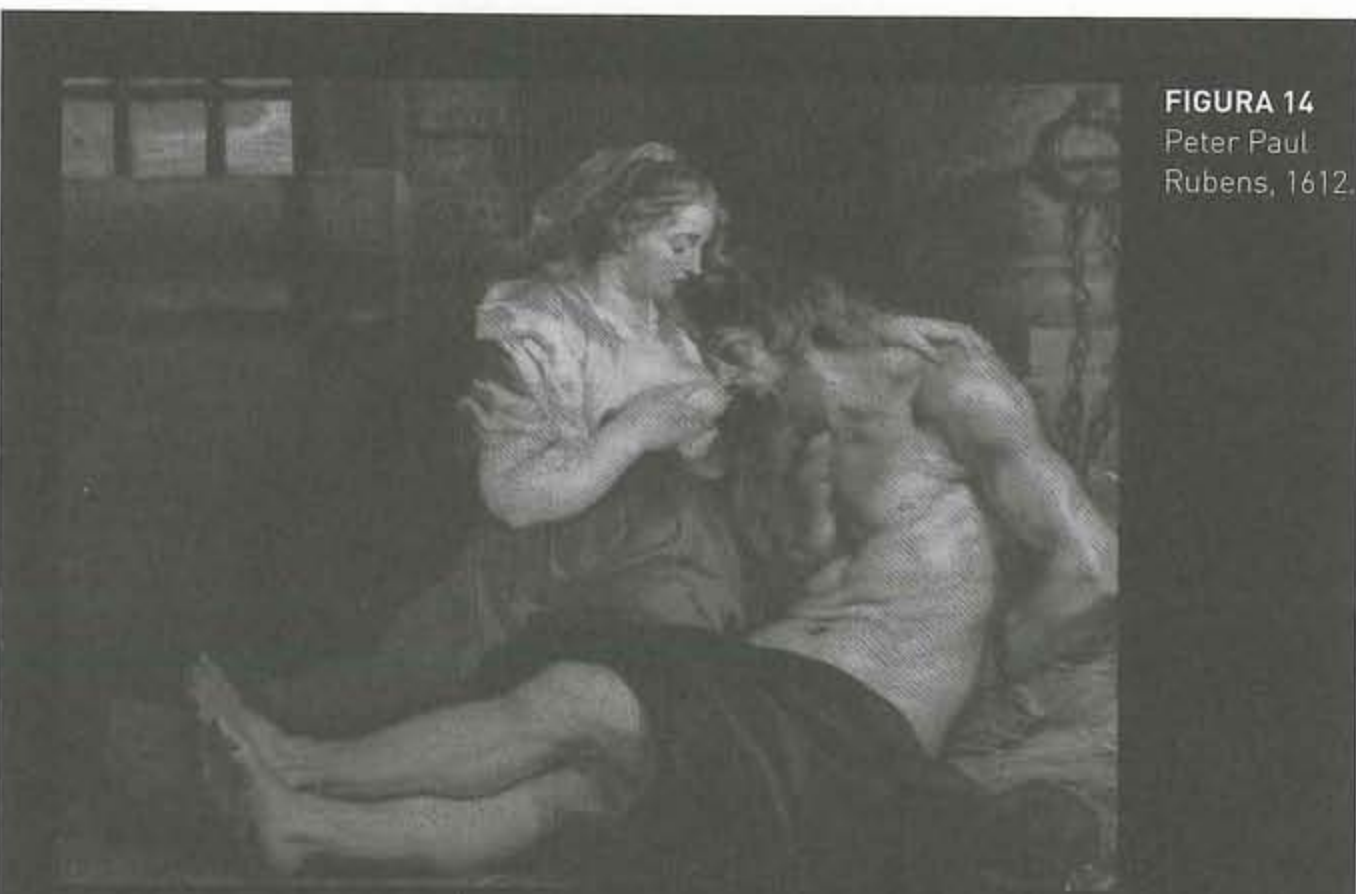


FIGURA 14
Peter Paul
Rubens, 1612.

FIGURA 15 / 16
Hans Sebald Beham,
1540 e 1544.

FUENTE
Museo Hermitage,
San Petersburgo,
Rusia.

FUENTE
Museo de Bellas Artes,
Boston, Estados Unidos.



- Falta aludir, por último, a las imágenes referidas a los martirios; en especial, a los casos de aquellas santas cuya tortura implicó la amputación de los pechos, como ocurriera con Santa Bárbara (Figuras 17 y 18) y Santa Ágata (Figuras 19 y 20). Vale subrayar que la desnudez era habitual en este tipo de obras, que no corrían riesgos de ser censuradas en ese sentido. Aunque los territorios pictóricos donde los cuerpos desnudos proliferaron de forma más notable, en el arte religioso, son aquellos marcados por el mal: los condenados al infierno en los numerosos Juicios Finales, por ejemplo, o bien las representaciones de figuras como Eva, la Lujuria, las brujas o el mismísimo Satán y otros demonios. Pero lo que interesa subrayar aquí es que todos estos tópicos fueron profusamente retratados en el Occidente cristiano, al menos entre los siglos XIII y XVII, y que la desnudez corporal solía ser uno de sus ingredientes.



FIGURA 17 Baltasar Vargas de Figueroa, 1659.

FIGURA 18 Pedro Laboria, mediados siglo XVII.

FUENTE Arquidiócesis de Bogotá, Colombia

FUENTE Arquidiócesis de Bogotá, Colombia



FIGURA 19 Romualdo Formosa, 1765.

FIGURA 20 Sebastiano del Piombo, 1520.

FUENTE Basilica de San Sebastián, Mellili, Sicilia, Italia.

FUENTE Palazzo Pitti, Florencia, Italia.

DESENCANTAMIENTO, CULPA Y DECORO

¿Qué habrá motivado que las imágenes de este tipo fueran no sólo perfectamente mostrables a todos los espectadores de aquellos tiempos —incluso, por supuesto, a los niños— sino que, además, se las considerase ejemplares por exhibir escenas virtuosas, con potencial didáctico en el plano moral y religioso? Esas obras que hoy llamaríamos artísticas —telas pintadas, vitrales y esculturas— se exhibían en iglesias, hospitales y otros lugares públicos, mientras que de alguna manera perturbaban la mirada del espectador del siglo XXI. ¿Por qué? Algo parece haber cambiado en los modos en que vemos esas imágenes. Retomando el caso de las fotografías impugnadas en *Facebook*, por ejemplo, cabe suponer que estas creaciones medievales, renacentistas y coloniales no serían fácilmente digeribles en algunas instancias del mundo actual, mientras las imágenes hoy cuestionadas habrían sido asimilables en los repertorios de aquellas épocas. Aún sin motivar actitudes extremas como la censura, hay algo en estas estampas de otros tiempos que choca a la mirada contemporánea, a pesar de las inmensas libertades hoy vigentes y de la amplitud del abanico de imágenes que tenemos a nuestra disposición.

Entonces, ¿a qué se deben esas transformaciones y en qué consisten exactamente? El nudo del conflicto parece residir en ciertos cambios ocurridos en los modos de mirar, que son históricamente constituidos y se desarrollan dentro de determinados “regímenes de visualidad”. Los cuerpos humanos constituyen piezas clave en dichas mutaciones, sobre todo cuando se presentan parcial o totalmente desnudos, debido a la intensa radiación simbólica y emotiva que tales visiones suelen expeler. En el caso de los senos femeninos, la

historiadora Margareth Miles (2008, p. XI) realizó un estudio sobre la "secularización del pecho" en la cultura occidental, constatando que "en 1350, el seno era un símbolo religioso; alrededor de 1750 fue erotizado y medicalizado, de modo que ya no sería más utilizable, ni fue más utilizado, como un símbolo religioso". Por eso, si los devotos medievales percibían en aquellas obras —que ponían en escena al pecho desnudo amamantando— la viva encarnación del milagro divino de la nutrición física y espiritual, los observadores del siglo XVIII verían otras cosas en esas mismas imágenes.

Esas conclusiones coinciden con la mirada genealógica aquí propuesta: la erotización de los senos femeninos no es un hecho universal, inscripto en la mera biología de la especie humana; tampoco se manifiesta de forma idéntica en todas las culturas, ni siquiera permaneció estable en nuestra propia tradición. La investigadora brasileña Gilza Sandre-Pereira (2003), en su artículo titulado "Amamantamiento y sexualidad", cita un libro clásico de antropología comparativa, *Patterns of Sexual Behavior*, publicado en 1951 por el antropólogo Clellan Ford y el psicólogo Frank Beach. Según esos autores, que estudiaron las prácticas sexuales en doscientas culturas diferentes, "sólo trece entre ellas conferían un valor erótico a los senos, teniendo su aspecto físico un importante papel para la atracción sexual masculina y siendo su estimulación una parte del acto sexual". Bajo esa perspectiva, no parece tan sorprendente que la cultura occidental haya relegado el pecho femenino a su función alimentaria, durante mucho tiempo, en demérito de otros usos o valores. En su libro denominado *Historia del pudor* (1990), el francés Jean Claude Bologne estudia esa transformación: recién a fines de la Edad Media, la visión del cuerpo desnudo habría empezado a adquirir las connotaciones eróticas hoy habituales. Pero el pecho femenino aún permanecería ajeno a esa mutación hasta el siglo XVIII, precisamente, con el surgimiento del "amor romántico" y el desarrollo de las formas modernas del sentimiento conyugal. En esos nuevos rituales de seducción, los senos pasaron a desempeñar un papel primordial, arrebatando las miradas y ganando otros sentidos. Con el transcurso del tiempo, "la función estética del cuerpo, y del seno en particular, se hipertrofió", complementa Sandre-Pereira, de modo que el pecho femenino pasó a ser percibido "primero y antes que nada como un órgano sexual, con un gran voltaje erótico".

Aun desencantadas de sus antiguas potencias religiosas, por tanto, no cabe duda de que las visiones de esa parte de la anatomía femenina permanecieron fértiles en significaciones. Pero éstas se han vuelto gradualmente de otro orden: mientras su carga mística agonizaba y se desactivaban sus potencias conmovedoras en el plano espiritual, el saber anatómico y la industria pornográfica las fueron capturando hasta terminar envolviéndolas en sus propias lógicas. Así, con los avances de la modernización del mundo y sus impulsos laicos, fue imposible dejar de ver en esas imágenes algo del orden de la sexuali-

dad, ya fuera por el lado de la instrumentalización médica referida a la reproducción o a la enfermedad, o bien por la vía del erotismo y del deseo. Incluso de la obscenidad, al identificar en ellas algo que no debería ser expuesto por su capacidad de ofender las premisas básicas de la moral vigente, que se tornaba cada vez menos cristiana y más burguesa. Ahora bien, si esa fue la trayectoria delineada por este linaje imagético hasta que se desdobló la era moderna, ¿qué ve en esas imágenes un espectador contemporáneo? ¿Que vemos en las estampas medievales y qué vemos en las fotos prohibidas de *Facebook*, por ejemplo? Y al observar eso que sólo la mirada actual logra ver, ¿cuáles son las reacciones y moralizaciones que esas visiones suscitan? Estas preguntas no admiten respuestas rápidas o unívocas, pero vale la pena explorar algunas de sus vertientes para profundizar la cuestión.

Fue a mediados del siglo XV cuando la desnudez empezó a volverse oficialmente "indecente", en un largo y complejo recorrido que culminaría expulsándola del arte religioso. El Concilio de Trento propulsó ese movimiento, actuando al mismo tiempo como causa y efecto de los procesos de secularización —y, junto con ellos, de erotización o *pornificación*— que empezaban a sacudir al mundo en vías de modernización. Esa iniciativa de la jerarquía católica para reaccionar a la Reforma luterana, como se sabe, acabó reafirmando las tendencias más conservadoras de la vieja Iglesia. Fue vetado el casamiento de los sacerdotes y se divulgó una lista de libros prohibidos, por ejemplo, así como un decreto sobre las imágenes sagradas que definiría cómo se debía representar a lo divino. Siguiendo este último veredicto, se ordenó la represión de aquellas imágenes que "por sus excesos físicos o carnales pudieran incitar el deseo de quien las contempla", recomendando que no se las ornamente "con hermosura escandalosa" (Rodríguez Nóbrega, 2004, p.12). En uno de los concilios provinciales realizados en el continente americano tras ese giro eclesiástico —como el de Santo Domingo, en 1622— se determinó que "en las pinturas sagradas se evite toda lascivia y se aparte toda superstición", y que tanto las representaciones como las reliquias de los santos "no se adornen, ni se esculpan o pinten con belleza torpe o procaz". A su vez, el IV Concilio Provincial Mexicano, de 1771, prohibiría "pintar a Nuestra Señora y a las santas con escote y vestiduras profanas que nunca usaron, ya descubiertos los pechos, ya en ademanes provocativos, ya con adornos de las mujeres del siglo" (*idem*, p.12 y 15).

Como la desnudez comenzó a erotizarse a la usanza moderna y, al mismo tiempo, la reformulación moral entonces en curso la rellenó de connotaciones negativas, la Virgen cambió de hábitos: a partir de entonces, sólo debería mostrarse púdica y totalmente vestida. No es difícil asociar esos desplazamientos a los avances del capitalismo, anclados en las reformulaciones de cierta ética protestante. Porque "si en la Edad Media el pecado más combatido por la Iglesia Católica había sido la avaricia", como explica la historiadora venezolana Janeth Rodríguez Nóbrega (p. 14), "a partir del siglo XVI encontramos una preocupación mayor por la lujuria y los delitos de índole sexual". Las imágenes de la *Virgen de la leche* no salieron incólumes de esa reformulación: antes habituales y muy veneradas en su pureza fuera de cualquier sospecha, empezaron a cuestionarse por su inadmisibles "falta de decoro". En los países donde triunfó la Reforma fueron especialmente atacadas por ser "demasiado mundanas o generosas", incluso se las criticaba con cierto sarcasmo, mientras que los católicos también empezaron a juzgarlas inconvenientes, no tanto por su ostentación frívola o terrenal sino, sobre todo, debido a su insinuación erótica y al hecho de ser "indecentes y deshonestas" (*idem*, p. 13).

UNA MODERNIZACIÓN PARADÓJICA DE LA MIRADA

El monje dominicano Girolamo Savonarola, uno de los rostros más sombríos de la Inquisición, carga entre sus proezas la responsabilidad por haber quemado en plaza pública buena parte de las imágenes de cuerpos desnudos surgidas de la ebullición renacentista. Así como muchas obras consideradas clásicas que hasta entonces habían servido a la devoción cristiana pero, según la reacción católica, encarnaban el declive general de los valores que puso fin a la Edad Media. Eso ocurrió poco antes de que él mismo fuera incinerado en la plaza central de Florencia, en 1498. Pero la llama ya estaba encendida y se expandió por todas partes: bajo las influencias oscuras de la Inquisición española, por ejemplo, inclusive ya en el "iluminado" siglo XVIII, varias de esas obras se volvieron motivo de discusiones y polémicas en las colonias latinoamericanas. Muchas telas fueron destruidas o escondidas, o bien se optaba por disimular la desnudez corporal mediante la pintura de velos y tules sobrepuestos. Rodríguez Nóbrega analiza, en el artículo antes citado, un cuadro de la *Virgen de la leche* que fue censurado de esa manera, en Caracas, gracias a la confusa superposición de una flor (Figura 21).

A su vez, en el Museo de Arte Colonial de Bogotá se expone una pintura de ese tipo, en la cual el seno de la Virgen —otrotra a la vista— fuera castamente cubierto con encajes esbozados en la misma época, como respuesta a las connotaciones eróticas que empezaban a turbar las miradas de los fieles (Figura 22). Los curadores de ese museo suponen que unos orificios presentes en la tela se deban al mismo motivo: es probable que se le haya agregado también un velo físico al cuadro con esa finalidad de ocultar pudorosamente el pecho virginal. Por otro lado, en el Museo de Arte Religioso de la pequeña ciudad de Popayán, ubicada al sur de Colombia, hay una obra que parece inscribirse en esta tradición de la *Virgen de la leche*, sobre todo debido a la posición de los dedos de la mano izquierda de María en su seno derecho, insinuando el gesto típico del amamantamiento (Figura 23). Todo el pecho, sin embargo, ha sido pintado con el mismo tono marrón del vestido, aún cuando sea posible vislumbrar las marcas del pezón por debajo del arreglo. Sin embargo, en este museo mucho más tradicional y administrado por la propia Iglesia, nada se le dice al visitante sobre la eventual censura, ni siquiera se hace alusión al hecho de que el cuadro habría sido retocado.

FIGURA 21

Anónimo, siglo XVIII
(atribuido a Juan Pedro López).

FUENTE Colección particular,
Caracas, Venezuela
(Asociación Venezolana Amigos
del Arte Colonial).



FIGURA 22 Anónimo, siglo XVII.

FIGURA 23 Anónimo, Escuela Quiteña, siglo XVIII.

FUENTE Museo de Arte Colonial, Bogotá, Colombia.

FUENTE Museo de Arte Religioso, Popayán, Colombia.

A pesar de la preeminencia de este fenómeno en territorios hispano-americanos, se sabe que el cambio de actitud no se limitó al Nuevo Mundo: en ese sentido, la investigadora venezolana antes citada rescata un episodio protagonizado por Giacomo Casanova en Europa, también en el siglo XVIII. Durante un paseo por Madrid, el famoso amante veneciano tuvo ocasión de conocer, en una iglesia local, una pintura de la *Virgen de la leche* que "inflamaba la imaginación" y que, por tanto, solía convocar una extraordinaria presencia de fieles masculinos en el referido templo. Sin embargo, al regresar a la ciudad española algunos años más tarde, en 1768, Casanova descubriría que "el pecho de la Santísima Virgen no estaba visible", ya que "un pañuelo pintado por el más perverso de los pintores había echado a perder este soberbio cuadro". Con pesar y hasta con cierta indignación, el aventurero escritor reconocía que "ya no se veía nada, ni siquiera el pezón, ni la boca del Niño Jesús, ni el relieve del seno" (Rodríguez Nóbrega, p. 23).

De modo similar a lo que sucediera con los pechos rectificadas de estas vírgenes coloniales e hispánicas, nada menos que el *Juicio Final*, pintado en 1541 por Michelangelo Buonarroti en el techo de la Capilla Sixtina del Vaticano, fue considerado indecente por las nuevas corrientes morales, debido al exceso de cuerpos desnudos y al naturalismo casi anatómico de su estilo (Figura 24).

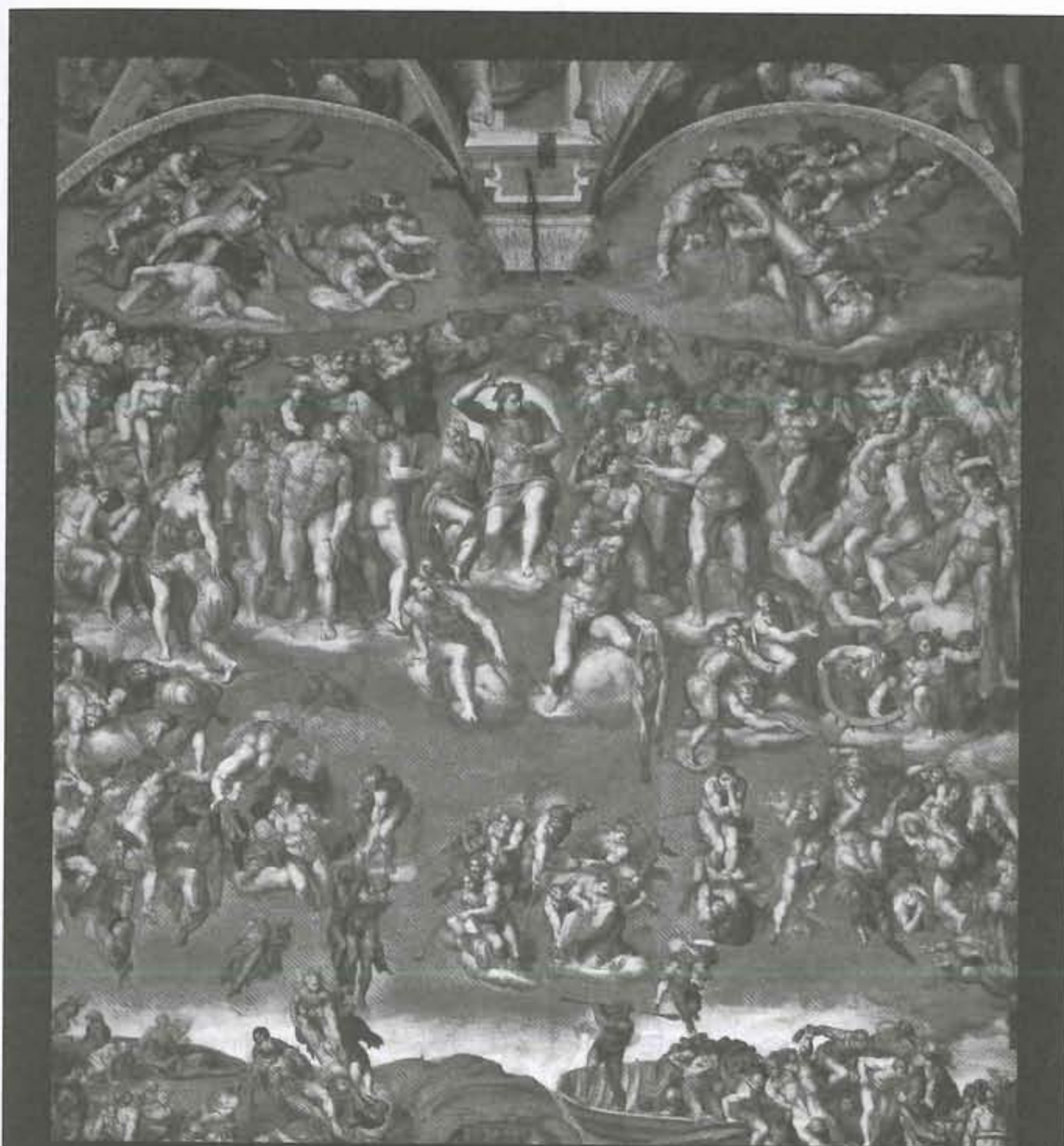


FIGURA 24 Michelangelo Buonarroti, 1541.

FUENTE Capilla Sixtina, Vaticano, Italia.

Y no sorprende demasiado que Pietro Aretino, considerado el fundador de la pornografía como género, figure entre los muchos críticos que se escandalizaron con el tenor erótico de los frescos, insinuando que tal vez serían adecuados para decorar "un voluptuoso baño público, pero no el coro de la más sagrada de las capillas" (Miles, p. 123). Como resultado de esas efusiones, desconocemos la versión original pintada por el artista toscano, ya que cinco años después de su conclusión fueron encomendados varios retoques con el fin de vestir a las figuras desnudas y, durante los dos siglos siguientes, más y más lienzos decorosos se adicionaron repetidamente².



FIGURA 25 Luca Signorelli, 1500-1503.

FUENTE Catedral de Orvieto, Italia.

Fue necesario, entonces, vestir a los cuerpos cuya desnudez antes exhalara connotaciones divinas y espirituales, cubriendo de ese modo las vergüenzas derramadas sobre ellos por las miradas que se estaban modernizando y secularizando, así como ocurriera más tarde con las vírgenes caribeñas que también se volvieron súbitamente obscenas. Margareth Miles (p. 30) compara esos rechazos con la aceptación admirada que recibiera, cuatro décadas antes de los escándalos vaticanos, el cuadro *La resurrección de la carne*, de Luca Signorelli, en el cual varios cuerpos desnudos se exponen sin que los espectadores de la época hayan visto en ellos ningún indicio vergonzoso (Figura 25). Quizás porque la mirada sobre la desnudez aún no se había *pornificado*, acompañando la secularización que engendraría un nuevo régimen de visualidad. Pero a medida que su carga religiosa fue perdiendo aliento, esas imágenes empezaron a irradiar otras connotaciones, ►

- asociadas al dominio médico y al universo erótico. Junto con esos desplazamientos del sentido, también cambiaron las valorizaciones morales y las consecuentes condenas que tales imágenes incitan.

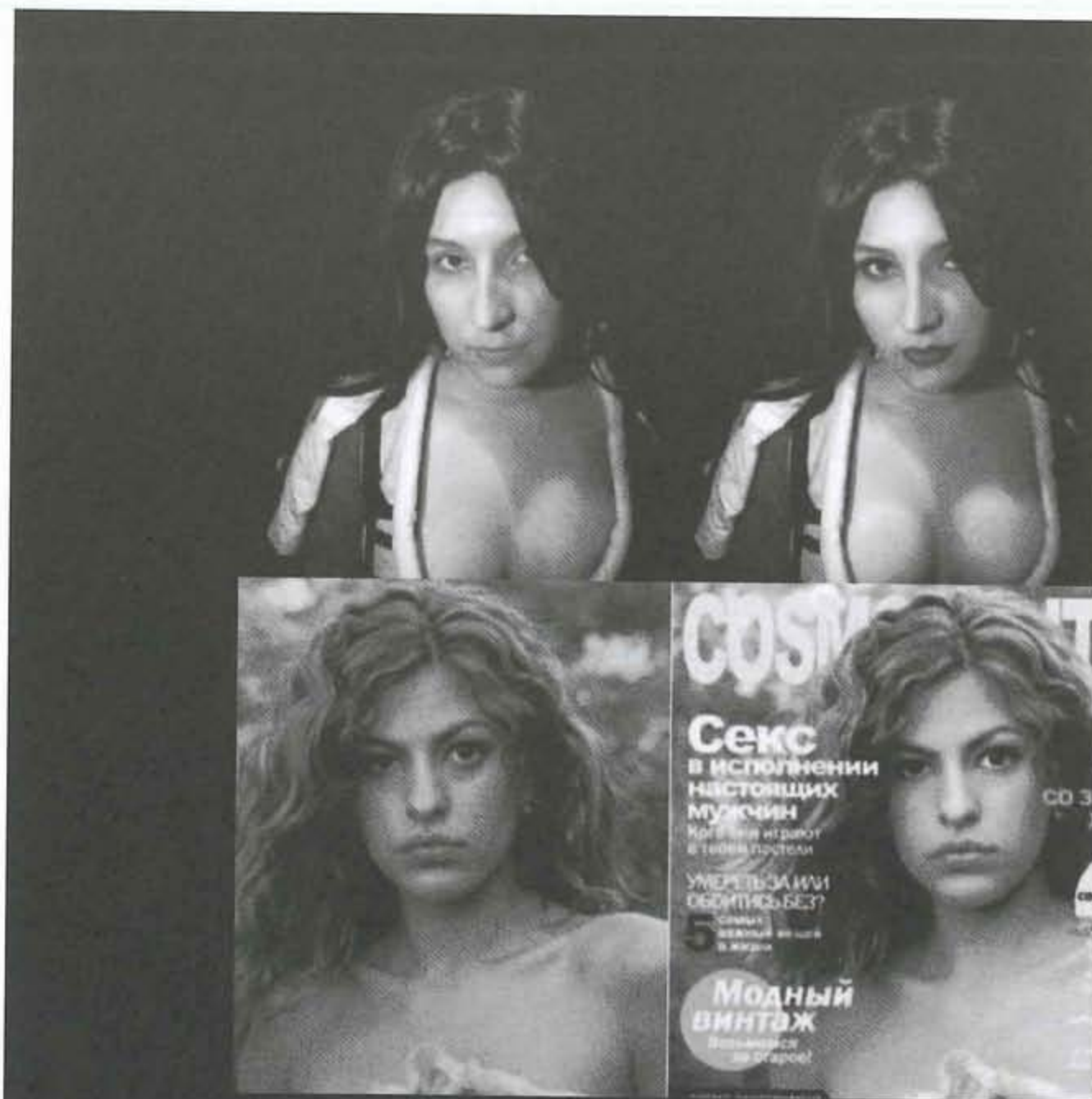
"Ningún otro tipo de figuración es posible en la representación de criaturas resucitadas", expresó Miguel Ángel en defensa de su obra censurada a mediados del siglo XVI, agregando que "no tenemos ninguna otra prueba, ningún otro fruto del cielo en la tierra" (Miles, p. 31). Pero ese esfuerzo argumentativo fue en vano: la desnudez ya estaba perdiendo su antigua inocencia religiosa y pronto caería en la era de su maldición secular. Todo esto suena un tanto paradójico: con el derrumbe de la cosmovisión medieval, los cuerpos desnudos se han vuelto "malditos" de modos inéditos hasta entonces. Su exposición fue condenada a la oscuridad bajo el argumento de ser "sexualmente explícita", en una furia que tiene un perfil más burgués que cristiano y que, increíblemente, parece perdurar hasta hoy. Las actitudes de *Facebook* e *Instagram* comentadas al principio de este ensayo ilustran la persistencia de esa ira o de ese pavor, aunque tal vez sean más interesantes las reacciones de repudio que dichos gestos suscitaron, por insinuar que algo puede estar cambiando nuevamente en este importante campo de batalla.

¿QUÉ MOLESTA, HOY, EN LAS IMÁGENES DE CUERPOS DESNUDOS?

Considerando la densa estirpe visitada en las páginas precedentes, la pregunta que guió este sondeo retorna aquí, aunque reformulada y multiplicada. ¿Qué resulta transgresor en las exhibiciones corporales de la actualidad? ¿Cuándo se considera que un cuerpo está verdaderamente desnudo y qué implica eso, qué reacciones provoca o debería provocar? ¿Qué podría ofender a la ambigua moral vigente? ¿Qué sería capaz de causar escándalos y sus consecuentes ímpetus censores hoy en día, cuando la ética puritana y la producción disciplinada dejaron de constituir las principales fuerzas impulsoras del capitalismo, poniendo en jaque a la vieja "moral burguesa"? Éstas tampoco son preguntas que acepten respuestas simples o rápidas, de allí la fascinación que suscitan, estimulando una mirada genealógica capaz de iluminar las complejidades —e incluso las diversas contradicciones— de la actualidad.

Por un lado, parece constatarse una tendencia rumbo a la exposición corporal cada vez más amplia y sin tapujos: los cuerpos contemporáneos han conquistado cierta libertad para mostrarse sin muchas barreras capaces de detenerlos, cubrirlos, avergonzarlos o censurarlos. Pero los episodios recientemente protagonizados por *Facebook* e *Instagram* desmienten este argumento, reflatando ciertas moralizaciones que parecen anticuadas: una censura laica, no religiosa, cuya cristalización remite a los albores de la era moderna. Esos acontecimientos evocan la persistencia de ese movimiento consolidado en el iluminista siglo XVIII: un desplazamiento simbólico de la desnudez —y, particularmente, de los senos femeninos— hacia algo del orden de lo vergonzoso. La genealogía trazada rápidamente en este ensayo sugiere que, a pesar de las constricciones que marcaban la cotidianeidad medieval, los habitantes de aquel universo no juzgaban con rigor moralizante a la desnudez expuesta en ciertas imágenes que los asistían en su devoción cristiana. Puede sonar paradójico, pero fue con la secularización del mundo cuando se engendró otro tipo de mirada, que pasó a rechazar la exposición de determinadas zonas de la anatomía humana, condenando a la infamia aquellas imágenes que exhalasen insinuaciones sexuales consideradas excesivas para una moralidad cada vez más moderna y menos medieval.

Pero todo eso también ocurrió hace mucho tiempo: varios autores, como algunos de los aquí citados, coinciden en señalar que dichos desplazamientos se habrían sedimentado alrededor de trescientos años atrás. Con los avances del siglo XIX y, sobre todo, del múltiple y veloz siglo XX, no podía permanecer inmutable aquello que resulta incómodo en la observación de los cuerpos desnudos o considerablemente desvestidos. ¿Cómo se plasmaron esas transformaciones, qué formas adoptaron y por qué? Si indagamos el momento presente, no es difícil notar que ciertos atributos corporales —tales como las arrugas, el vello, la flacidez y las adiposidades, por ejemplo— se han vuelto blanco de actitudes "censoras" desplegadas en las últimas décadas. Es inevitable aludir al célebre *photoshop*, con su labor purificadora de las imágenes corporales, como un emblema de ese instrumental cada vez más expandido e indispensable para retocar a las imágenes corporales (Figuras 26 y 27). Mientras tanto, la exposición abierta de los genitales y las alusiones más explícitas a la sexualidad terminaron ganando sus respectivos derechos a la visibilidad en los ámbitos más diversos: desde las manifestaciones políticas en las calles de las ciudades hasta las artes contemporáneas y amplios sectores del abanico mediático, no sólo aquellos nichos rotulados como pornográficos.



FIGURAS 26 / 27

FUENTE <http://bebidaliberada.com.br/humor-liberado/>
 FUENTE <http://fotos.noticias.bol.uol.com.br, 21/07/2013.>
cosplays-antes-e-depois-do-photoshop, 21/07/2013.

No es el caso de las actualísimas redes sociales de Internet, sin embargo, lo cual configura un síntoma que no debería menospreciarse. Cabe apuntar que *Facebook*, por ejemplo, suele censurar también otra variedad de imágenes que considera indecentes (Trindade, 2011 e 2012; y Facebook exclui..., 2013). Desde fotografías de besos entre personas del mismo sexo hasta reproducciones de obras consagradas como *El origen del mundo* (1886), de Gustave Courbet (Figura 28). Un caso que generó muchas críticas fue la foto del pecho tatuado de una mujer sometida a doble mastectomía (Figura 29), que aún así no escapó a la consabida suspensión (Nisz, 2013). Pero es justamente el rechazo a tales actitudes lo que aporta más pistas sobre las ambiguas definiciones de obscenidad en la cultura contemporánea, ya que esa oposición abunda y es bastante enfática. Se ha popularizado, inclusive, la costumbre de publicar imágenes confusas en la red, especialmente pensadas para poner a prueba el aparato censor de *Facebook*, que muchas veces cae en la trampa y luego termina siendo ridiculizado por los mismos usuarios (Figura 30). Ocurre que para un sector creciente de la población mundial, en este globalizado y multicultural siglo XXI, el estigma del tabú ya no apuntaría más su dedo acusador —ni tampoco sus consecuentes velos o punitivos— al pezón expuesto de una madre que amamanta a su hijo, como se venía haciendo desde que la secularización del mundo desplazó a los simbolismos religiosos antes asociados a esa desnudez, *pornificando* y moralizando a las miradas en ese sentido.

Facebook exclui usuário que expôs obra "A Origem do Mundo", de Courbet, em seu perfil

AFP

16/02/2011 | 19h08

COPENHAGUE, 16 Feb 2011 (AFP) - O artista dinamarquês Frode Steinicke foi excluído do Facebook por expor em seu perfil o quadro "A Origem do Mundo", que exibe um close do sexo feminino, pintado em 1886 pelo francês Gustave Courbet, denunciou esta quarta-feira o próprio afetado pela medida.

O Facebook desativou o perfil, explicando que expor este quadro violava o regulamento da rede social.

"É uma censura sem razão porque este



21 de Fevereiro de 2013-07h54 • atualizado às 08h02

Facebook censura foto da mastectomia de sobrevivente ao câncer

18

Tweetar

O Facebook causou polémica neste mês ao censurar a foto de uma mulher nua que passou por uma mastectomia dupla, aparecendo com o peito tatuado, sem mostrar o rosto. A imagem foi publicada na rede social pelo dono de um estúdio de tatuagem. Na publicação no site, o autor informa que ela passou pela mastectomia após descobrir que tinha câncer de mama.



FIGURAS 28 / 29

FUENTE: AFP, 16/02/2011.

FUENTE: Terra, 21/02/2013.



Imagem 426: Imagens "teóricas". A foto acima foi excluída da página Theories of the deep understanding of things (algo como "teoria do conhecimento profundo das coisas"), que quis testar a política de exclusão de conteúdo do Facebook. Motivo: o sistema de moderação da rede social confundiu os colares da mulher com neoz. Pode ser? Amálgam? MAIS

FIGURAS 30

FUENTE <http://uoltecnologia.blogosfera.uol.com.br/tag/nudez/#fotoNav=20,07/02/2013>.

No obstante, se bosqueja aquí una sospecha: si ese nuevo desplazamiento está en curso, esto no implica que la libertad de exhibición corporal ahora sea total, ni siquiera que esté en aumento, bajo la ilusión de un progreso lineal que nos impulsaría siempre hacia adelante. Muy por el contrario, quizás, porque en los últimos tiempos ha emergido otro tipo de "censura" que se dirige a las imágenes corporales contemporáneas con mucha más insidia, al punto de haberse naturalizado en la moral vigente. Esa prohibición, asociada a nuevos pudores y pavores, no suele inspirar demasiadas resistencias porque se la cree justificada: es aquella que tiende a alisar las pieles y afinar o ajustar los volúmenes carnales, borrando todo lo que ahora se considera "indecente". El recorrido genealógico aquí trazado sugiere que ese gesto tan actual de retocar y corregir los contornos de las figuras humanas, tanto en su imagen bidimensional como en la propia superficie corporal —en este último caso, con cirugías plásticas, botox y otros tratamientos estéticos hoy en boga— podría ser comparable a aquel recato censorador que se volcó sobre los desnudos religiosos al deflagrase la secularización del mundo y de las miradas (Figuras 31, 32 y 33). Aunque los motivos actuales son otros, por supuesto, ya que tanto el mundo como nuestras miradas y nuestros cuerpos también han cambiado. En estas nuevas prácticas se entrelazan, de modos complejos e inéditos, ciertos elementos de la medicalización y la pornografía, mientras nada parece restar de las viejas connotaciones espirituales.



FIGURA 31 Publicidad de una clínica de cirugía plástica.
FIGURA 32 Resultado de un implante de siliconas.

FUENTE <http://www.cirumed.es/cirugia-plastica>, 21/07/2013.
 FUENTE <http://silicone.blog.br>, 21/07/2013.

- Para intentar comprender mejor cómo y por qué está ocurriendo esa mutación, cabe prestar atención a las artes contemporáneas, en su diálogo tenso y complejo con esas siluetas "expurgadas" que brotan de la producción mediática. En incontables manifestaciones actuales de ese campo, los cuerpos que se muestran pertenecen a los propios artistas —en muchos casos, contrariando fuertes tradiciones, se trata de mujeres— y a veces, incluso, son los cuerpos de los espectadores (o espectadoras) quienes conquistan la escena, en un movimiento que implica tanto una expansión como una redefinición del autorretrato. Tal vez se esté haciendo un esfuerzo, en ese terreno, por "re-sacralizar" de algún modo a las imágenes corporales, en contacto activo con la rica memoria imagética que nos constituye, procurando "des-secularizar" y hasta "des-pornificar" su desnudez para enriquecerla de otras maneras (Figuras 34 a 38). Quizás se trate de desnudarla a su vez, para poder verla y vivirla de otras formas al imantarla con nuevos sentidos y al concederle otras significaciones. No es casual que ese campo hoy se encuentre en ebullición, como dando cuenta de una importante disputa: tal vez se esté gestando allí una nueva torsión en los regímenes de visualidad, una transición hacia otras formas de ver, vivir y simbolizar la desnudez corporal propia y ajena. •

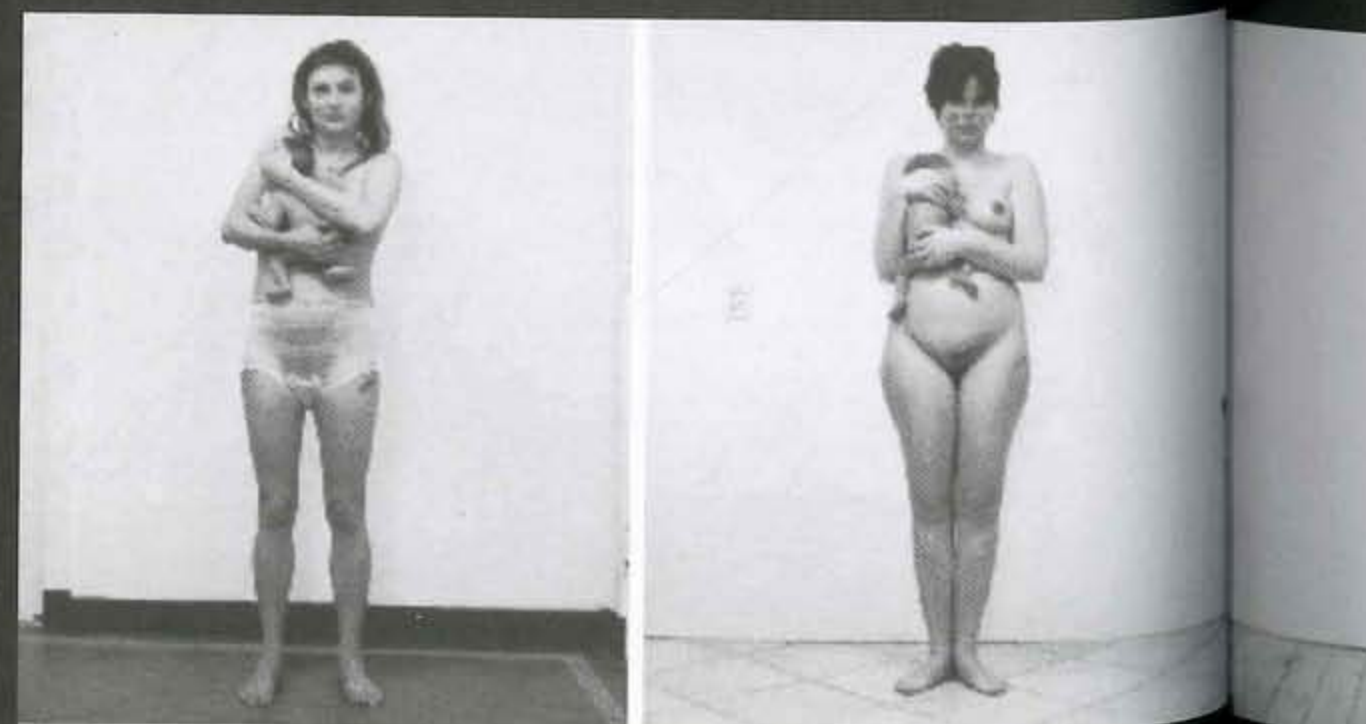
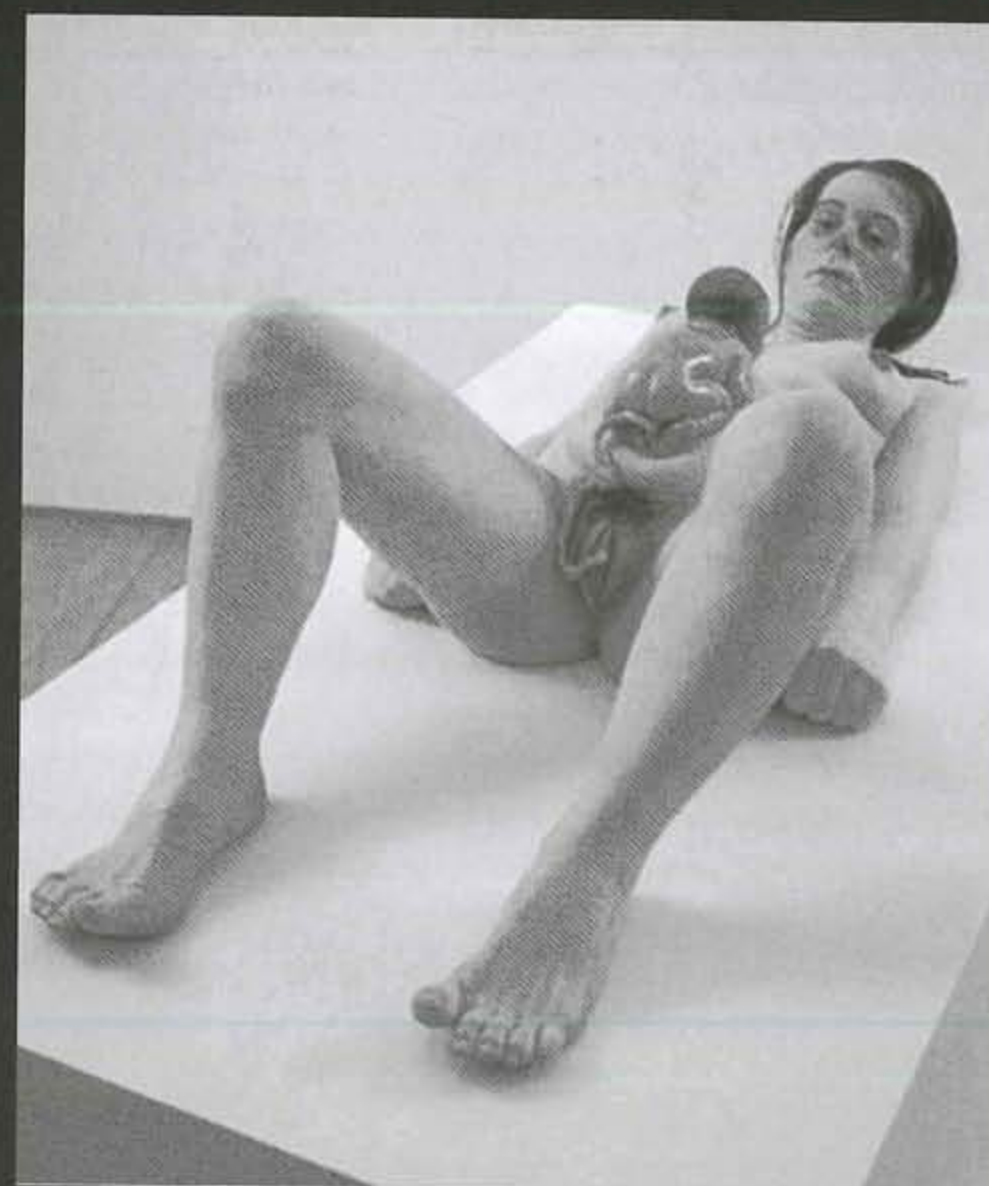
FIGURA 33

Como una suerte de "resistencia" a las nuevas moralizaciones, en Internet abundan imágenes como éstas, que pretenden denunciar los procedimientos de transformación física e intervención digital en las imágenes corporales.



FUENTE

<http://truquitosyalgomas.blogspot.com.br/p/famosos-al-descubierto.html>, 28/07/2013.





FIGURAS 34 Y 35 Ron Mueck, 2001.
FUENTE Museo Brandhorst, Munich, Alemania.



FIGURAS 36, 37 y 38 – Rineke Dijkstra, 1994.
FUENTE – COTTON, Charlotte. *A fotografia como arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2010; p. 112-113.

NOTAS

¹ Cabe mencionar, sin embargo, el libro titulado *The Sexuality of Christ in Renaissance Painting and in Modern Oblivion* (Nueva York: Pantheon, 1984), en el cual Leo Steinberg analiza una serie de imágenes de los siglos XV y XVI referidas tanto a la infancia como a la crucifixión, deposición y resurrección de Cristo, cuyo foco apuntaría insistentemente a su pene y, en ciertos casos, a su condición erecta.

² La historia de esos retoques es muy elocuente, ver: DE VECCHI, Pierluigi. *The Sixtine Chapel: A Glorious Restoration*. Nueva York: Harry Abrams, 1994; y RESSOUNI-DEMIGNEUX, Karim. "Des nus inconvenants: Michel Ange, Le Jugement Dernier", in *Les grands scandales de l'histoire de l'art*. Paris: Beaux Arts, 2008; p. 22-25.

ACLARACIÓN:

En junio de 2014 y cediendo a las presiones de sus usuarios, la empresa Facebook decidió suspender la censura de fotos de bebés amamantando en sus páginas. Aunque tanto esa firma como sus equivalentes Instagram y Twitter insisten en la prohibición de otras fotografías de cuerpos desnudos, la excepción fue abierta ante "imágenes de pezones sin connotación sexual, como las de madres amamantando o el registro de personas que sufrieron mastectomía". A pesar de esas salvedades, la persistencia de la censura sigue siendo objeto de diversas campañas para que también sea permitido exhibir otros tipos de desnudeces en las redes; una de las más famosas es *Free the nipple* (liberen al pezón), que se auto-declara "contra la opresión femenina" y a favor del *topless*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BOLOGNE, Jean Claude. *História do pudor*. Lisboa, Teorema, 1990.
 CARDAILLAC, Louis. "Erotismo y santidad", *Intersticios Sociales*, Colegio de Jalisco, México, n° 3, mar-ago 2012. http://www.intersticiosociales.com/ediciones/numero_3.html
 LETT, Didier. "L'allaitement des saints au Moyen Âge. Un seul sein vénérable: Le sein de la Vierge". En: BONNET, Doris; LE GRAND-SÉBILLE, Catherine.; MOREL, Marie France [Orgs.]. *Allaitements en marge*. Paris, L'Harmattan, 2002; páginas 163-173.
 LIONETTI, Roberto. *Le lait du père*. Paris: Imago, 1988.
 MILES, Margareth. *A Complex Delight: The Secularization of the Breast, 1350-1750*. Berkeley, University of California Press, 2008.
 MOREL, Marie France. "De quelques allaitements 'extraordinaires' dans l'histoire occidentale". En: BONNET, Doris; LE GRAND-SÉBILLE, Catherine.; MOREL, Marie France [Orgs.]. *Allaitements en marge*. Paris: L'Harmattan, 2002; páginas 141-161
 RODRIGUEZ NÓBREGA, Janeth. "En torno a la recepción de la imagen sagrada en la época colonial: censura de una Virgen de la Leche". *Escritos en Arte, Estética y Cultura*, III Etapa, n° 19-20, Caracas, jan-dez 2004, páginas 3-26. <http://pt.scribd.com/doc/44626573/VLeche-Janeth-Rodriguez>
 SANDRE-PEREIRA, Gilza. "Amamentação e sexualidade". *Revista de Estudos Feministas*, Florianópolis, V. 11, n° 2, Dec. 2003. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-026X2003000200007>
 YALOM, Marilyn. *História do seio*. Lisboa, Teorema, 1998.

SITIOS WEB REFERENCIADOS:

- FACEBOOK EXCLUÍ usuário que postou 'A Origem do Mundo', de Courbet", *Exame*, 6/02/2011; <http://exame.abril.com.br/tecnologia/noticias/facebook-exclui-usuario-que-postou-a-origem-do-mundo-de-courbet>. [Acceso: 11/02/2013].
 INSTAGRAM, "Terms of use", <http://instagram.com/legal/terms>. [Acceso: 26/01/2014]
 NISZ, Charles. "Pornografia responde por 30% do tráfego da Internet", Yahoo! Notícias, Brasil, 10/04/2012. <http://br.noticias.yahoo.com/blogs/vi-na-internet/pornografia-responde-por-30-tr%C3%A1fego-da-internet-203930143.html> [Acceso: 11/02/2013].
 NISZ, Charles. "Banida do Facebook, imagem de mulher tatuada se torna viral", Yahoo! Notícias, 20/02/2013; <http://br.noticias.yahoo.com/blogs/vi-na-internet/banida-facebook-imagem-mulher-tatuada-se-torna-viral-000226219.html>. [Acceso: 11/02/2013].
 PADRÕES DA COMUNIDADE DO FACEBOOK: <https://www.facebook.com/communitystandards> [Acceso: 08/02/2013].
 PEMBERTON, Kim. "Facebook clarifies breastfeeding photo policy after Vancouver complaint", Vancouver Sun, 17/01/2012. <http://www.vancouversun.com/health/Facebook+clarifies+breastfeeding+photo+policy+after+Vancouver+complaint/6010467/story.html> [Acceso: 08/02/2013].
 SHOEMAKER-GALLOWAY, Jace. "Facebook Deletes Emma Kwasnica's 'Sexually Explicit' Breastfeeding Pics", *Examiner*, 13/01/2012. <http://www.examiner.com/article/facebook-deletes-emma-kwasnica-s-sexually-explicit-breastfeeding-pics-update> [Acceso: 08/02/2013].
 TRINDADE, Welton. "Ridículo: Facebook censura beijo gay novamente", *Parou tudo*, 23/03/2012; <http://paroutudo.com/2012/03/23/facebook-censura-de-novo-beijo-gay>; e "Poder LGBT: Depois de protestos, Facebook deixa de censurar foto gay", *Parou tudo*, 20/04/2011; <http://paroutudo.com/2011/04/20/facebook-censura-foto-gay-mas-volta-atras-depois-de-protestos-de-usuarios>. [Acceso: 11/02/2013].
 UNE MAMAN allaite son bébé et se fait censurer sur Instagram!", *Famili*, França, 26/08/2013. <http://www.famili.fr/une-maman-allaites-son-bebe-et-se-fait-censurer-sur-instagram,407955.asp>. [Acceso: 26/01/2014].
 USUÁRIA é suspensa do Facebook depois de colocar foto amamentando filha, IG São Paulo, 20/11/2012. <http://delas.ig.com.br/filhos/2012-11-20/usuario-e-suspensa-do-facebook-depois-de-colocar-foto-amamentando-filha.html> [Acceso: 08/02/2013].

EL PORNO

DANIEL MUNDO

“¿Verdaderamente tendremos necesidad de un sexo verdadero?”

Michel Foucault

ELEMENTOS PARA UNA CRÍTICA REALISTA DE LOS MEDIOS AUDIOVISUALES

1 Desde siempre la pornografía tuvo sus detractores, sus defensores a ultranza y sus adictos. Cada uno supo encontrar razones morales, religiosas, estéticas, sexuales, psicológicas, políticas para sustentar su opción. Nosotros también. Practicaremos una elaboración positiva de la pornografía, lo que no quiere decir que hagamos una defensa de ella, tan usual en otros momentos históricos; quiere decir que no utilizaremos el término como una metáfora despectiva para dar cuenta de unas relaciones humanas reñidas y en decadencia, ni la interpretaremos como un síntoma social, ni la consideraremos como un género despreciable —trataremos de no anteponer a nuestro análisis ningún tipo de consideración que conduzca la reflexión hasta el prejuicio. Comenzaremos despejando el concepto de pornografía y diferenciándolo del de porno. En éste, a su vez, minimizaremos la importancia que se le da al sexo, o mejor, probaremos de reinterpretar qué entendemos por sexo. ¿Hay sexualidad sin algún tipo de afecto, incluso aunque el afecto sea la desafectación total, como quiere la pornografía? El sexo, el afecto, la sensibilidad, los vínculos que ellas implican, la manera de comunicarnos, hacen al fenómeno porno. No nos conforma la fórmula PORNO = SEXO. No se trata de decirle no al porno, la pornografía, el postporno, no a la problemática de género y a la disidencia sexual, pero tampoco se trata de decirle no a la pornografía mainstream o al capitalismo heterosexual. Trataremos de comprender el fenómeno en sus contradicciones y ambigüedades insalvables, incluso pagando el costo, a veces, de ignorar acerca de qué se está reflexionando.

Por esta densidad del fenómeno porno (semejante a cualquier otro fenómeno, por otro lado; pensemos el concepto de amor, por ejemplo) probaremos vincularlo con los llamados nuevos medios tecnológicos de comunicación, con sus potencialidades y aplicaciones. ¿Por qué? Porque creemos que la lógica de la práctica comunicativa que imponen los nuevos medios de comunicación es porno. El tema es ¿qué entendemos entonces por porno? Porno ya no remitiría a un género literario o cinematográfico, remitiría al código y la lógica elementales de los medios audiovisuales.

Ahora bien, ¿qué entendemos por nuevos medios de comunicación? Van desde Internet hasta programas y aplicaciones en aparatos de telefonía celular, y tienen a la pantalla como uno de sus elementos centrales. Son medios que mediatizan diferentes relaciones interpersonales o sociales, donde se habla o se escribe, y se habla, escribe o fotografía en condiciones preprogramadas por el medio —que sean preprogramadas significa que son determinantes, pero también que son negociables o transformables por los usuarios. Son medios que facilitan el vínculo comunicativo, pero también lo formatean y lo restringen. Por supuesto, el uso que se haga de ellos puede variar y revertir el formato que imponen, pero estas desviaciones o estrategias de apropiación son exactamente eso, desviaciones de una norma que con diferentes exigencias se repite de un medio a otro. Esto no significa que todos los medios sean iguales, significa —creemos que significa— que hay una lógica de funcionamiento que los atraviesa y los emparenta, una lógica que ▶

- ▶ cuando se depura, repite a su manera la lógica de vinculación del porno: claridad y transparencia, intimidad y ajenidad, donde es más importante el vínculo que el mensaje, con resoluciones previstas desde el mismo inicio del vínculo comunicativo. Porque para esta lógica vincular es más importante la constatación del vínculo que lo que el vínculo significa. Para vislumbrar esta lógica comenzaremos definiendo lo que entendemos por porno.

Históricamente la pornografía fue perseguida porque mostraba sexo explícito. En la historia de la censura de la pornografía encontramos de todo: definiciones que quieren ser terminantes con respecto a lo que es o no es sexo explícito, definiciones que aceptan la dificultad de definir tal cosa, definiciones que aceptan la indefinición como su característica más propia. Quizás cuando la pornografía era un género literario menor, marginal y prohibido, este conjunto de definiciones que consideraba a la pornografía como una imagen o un texto independientes y peligrosos, sin relación con el contexto cultural y político, podía ser correcto — aunque ya en el momento de su gran industria se la definía de otro modo—; pero cuando pasamos a la era del porno y la pornografía dejó de ser un género y se convirtió en un código de comunicación y una lógica vincular, el sexo explícito — entendamos lo que entendamos por tal término— se volvió subsidiario de otros rasgos más esenciales del género, y también del medio. Pareciera que hay algo que puede representarse pero cuya existencia no mediatizada se hace intolerable. La inversión de lo que significa obsceno.

Si obsceno significa fuera de escena, en el marco cultural del capitalismo tardío hay experiencias que sólo se desean tener y sólo se tienen de modo mediatizado. Se volverá necesario, en algún momento, redefinir qué supone una escena, cuántas mediaciones diferentes pueden darse aunque sea por el mismo medio, y cómo se relaciona la mediación con nuestra afectividad, etcétera. Que a uno "le guste" intercambiar mensajes con otras personas y entablar diversos tipos de vínculos asume diversos significados de acuerdo a la situación social y cultural del individuo, de su formación, de su deseo, de lo que consume y de lo que no consume. Significará una reafirmación narcisista del ego (un Don Juan virtual) tanto como una manera "exitosa" de entablar relaciones que se dificultan por otros medios, o que resultan menos gratificantes que por este tipo específico de mediación. A alguien le gustan las bromas o los comentarios que hace otro por un medio específico, pero le disgustan por otros medios —o hasta puede ocurrir que no haya otros medios para entablar esa relación. Un vínculo puede significar mucho, poco o nada, o a veces una cosa y otras veces otra. Lo que no podemos negar es que el medio condiciona el vínculo, y en algunos casos hasta se vuelve indiscernible de él.

En primer lugar, entonces, me gustaría despejar la confusión que se presenta automáticamente entre Porno = Sexo; Sexo = Obsceno. Uno de los caminos para revertir esta fórmula lleva a la discusión con el erotismo. Otro camino, también complejo, ya no intenta representar de modo velado un acto sexual (por lo que aboga el erotismo), sino que descarta la relación inmediata de porno y sexo sin preguntarse por qué porno significa sexo. Primero, porque si porno sólo remite al sexo, conduce la reflexión sobre el porno —y también sobre el sexo y la sexualidad— a un significado previsible, patológico o liberador. Nos tranquiliza, sabemos inmediatamente qué es el porno, y también, como corolario, qué es el sexo. Qué queremos y qué rechazamos sexualmente —qué nos gusta y qué no. Vivimos en

Si obsceno significa fuera de escena, en el marco cultural del capitalismo tardío hay experiencias que sólo se desean tener y sólo se tienen de modo mediatizado.

El sexo representado en el porno no es un sexo efectivo, es un sexo deseado y un sexo practicable en condiciones muy particulares.

esta evidencia. ¿Quiere esto decir que el porno NO es sexo? Obviamente no. Quiere decir que debemos poner entre paréntesis definiciones obvias y aceptar, por un momento, que ignoramos qué significa sexo y qué significa porno. Imaginemos por un instante que el porno no es sexo, repito, no porque no lo sea sino porque estrictamente *no lo es*, a lo sumo es un modo peculiar de practicar sexo y de representarlo —de representar, además, un sexo que se ubica en las antípodas de lo que se practica comúnmente como sexo o de lo que el marco cultural desea representar como sexo. Pero la representación del sexo, ¿no es ya en sí misma algo sexual? Y en este caso ¿qué significa obscenidad? ¿Significará todavía algo “detestable”, contrario a la moral, que no debe entrar en escena? ¿Obsceno es lo representado, o la representación?

El sexo representado en el porno no es un sexo efectivo, es un sexo deseado y un sexo practicable en condiciones muy particulares. ¿Un ideal de sexo? Es posible. Para cierto feminismo y para ciertos estudios de la pornografía el género pornográfico cumpliría funciones pedagógicas: la pornografía es la teoría/la violación, la práctica, era el lema —mucho de la crítica redundante en este tipo de argumentos prejuiciosos (algo parecido sucede con la violencia, como si los televidentes fuéramos idiotas y no pudiéramos distinguir la realidad sin representación de lo representado en el medio, cada una de estas realidades con sus limitaciones y sus posibilidades propias). Por supuesto, a estas conclusiones que tienen décadas de vida se enfrentaron otras diametralmente opuestas: aquí también la pornografía cumple funciones pedagógicas, pero en sentido contrario: por ella los hombres se vuelven más tolerantes y de algún modo por ella se legitiman diferencias sexuales reprimidas. La pornografía no cumple ninguna de estas funciones, las personas no son mejores ni peores por consumirlo. ¿Es inicua su exposición, entonces? Da cuenta, de alguna manera, de condiciones sociales muy singulares, que tienen al sexo y al afecto como clave de bóveda, y a los medios de comunicación audiovisuales como lugar de consumación. Hace décadas que las investigaciones en comunicación social concluyeron que el poder de los medios no es omnipotente, y que en todo caso el medio refuerza tendencias que sus usuarios ya poseen, pero no tiene la capacidad de crearlas —el porno pareciera una excepción: su efecto se vive como omnipotente. Esta conclusión se refería a medios de masas. ¿Qué sucede con medios de masas que individualizan su mensaje, con medios de masas en los que los *msn* los producen los usuarios (ateniéndose, por supuesto, a las exigencias y requerimientos del medio)? Si fuera consecuente con el hilo argumentativo que estoy tratando de deshilar, diría: antes que una copia o mimesis simple y directa de lo que ve, el espectador se identifica con un dispositivo que no “ve”, aunque actúa sobre él de modo evidente. Podemos llamarlo lente, cámara, pantalla o medio audiovisual, como sea, es una técnica que no actúa en el orden de la conciencia y lo visto, sino en el orden del inconsciente y lo perceptual. De modo formalista diría: no importa lo que se ve, importa el modo en que se hace ver lo que se ve, importa el modo en que se ve. Mickey Mouse interpelando a su público. La presentación de la noticia en los programas informativos. La manera en que se siente interpelado el usuario en algunas redes sociales virtuales. La urgencia al escuchar la vibración del aparato. Pasamos de la pornografía como género al porno como lógica mediática de vinculación. Pasamos del contenido del texto a su materialidad mediática. ▶

► **2** Daré ahora un paso atrás y trataré de aclarar por qué recién hablé de sexo ideal. En su libro *La pasión erótica*, Ercole Lissardi demuestra la convivencia a la largo de toda la historia de Occidente de dos tipos antagónicos de representación del sexo, la pornográfica y la erótica o amorosa. Si me desviara un momento y tomara por esta línea argumental, podría pensar, gracias a la obra de Freud, sin duda, y a la popularización de sus inventos conceptuales, que el amor es una de las formas que tiene de representarse el sexo, que el amor es una manifestación del sexo y que el sexo no es el resultado de un sentimiento de amor. Esta tensión entre amor y sexo, en cuál de ellos encontramos el origen de un modo de representar las relaciones humanas, cuál de ellos es la causa, cuál el efecto, aún no pudo destrabarse y seguimos apostando por un amor que venga a salvar a un ser humano hambriento de sexo (dentro de mil años, si tal cosa es imaginable, la Decadencia del Imperio de la Técnica tendrá como un apartado especial la simbiosis entre sexualidad y técnica en el cambio de milenio: allí se juega el destino cyborg). El debate culmina en el enfrentamiento entre dos maneras de representar a los seres humanos, que la literatura especializada dio en llamar humanismo y posthumanismo. A la tensión entre amor y sexo debemos atravesarla por las más diversas tecnologías de la comunicación (nunca olvido cuando Andy Warhol confesó que todo lo que él sabía del amor lo había aprendido de las películas; Gena Rowlands, en *Minnie and Moskowitz*, una película de John Cassavetes, un poco ebria, se despacha asegurando que "Los films complotan, nos hacen creer en el amor, en que una puede ser amada por un hombre galante. No conozco tales hombres").

Para pensar el sexo y el amor es necesario pensar el medio por el cual se representan, no porque estos medios actúen de modo omnipotente y mecánico sobre las personas reales, sus espectadores o usuarios, sino porque lo que llamamos personas reales se regulan por ellos. No es sexo y técnica versus amor y corporalidad, entre otros motivos porque la corporalidad es un medio, como lo es la técnica, y el sexo y el amor pueden o no coincidir. Ahora bien, si el sexo y el amor cambiaron sus condiciones de representación y los medios de registro entre una época y otra, entre el video e Internet —entre el medio y el multimedia, digamos—, es porque antes cambiaron los esquemas de nuestra afectividad y nuestra sensibilidad. Este cambio, que venía siendo denunciado desde hace décadas, se relaciona con la privatización y mediación de los afectos, el aislamiento impuesto por las condiciones de existencia modernas y postmodernas, por la frivolidad de los vínculos afectivos, etcétera (acompañado, por supuesto, por la progresiva captura capitalista de la corporalidad y de la afectividad, hasta el punto que algunos llaman a este estadio postmoderno del desarrollo capitalista Capitalismo Afectivo). La mediación se convirtió en el fundamento y el emisor, el receptor, el texto y todas las significaciones que podamos desplegar desde ellos son sus derivados. En última instancia el dilema se dirime entre si el futuro está del lado del sexo y la técnica, o si lo está del lado del amor y los seres humanos (obviamente, no es este el lugar para preguntarse qué significa realmente ser humano y un-ser-humano-sin-técnica, o qué significa amor). El error, creemos, se ubica en la misma disyunción.

En la historia de la pornografía moderna la tensión entre erotismo y sexo explícito ocupa un capítulo central, acompaña toda la evolución genérica y mediática

No es sexo y técnica versus amor y corporalidad,
entre otros motivos porque la corporalidad es un medio como
lo es la técnica, y el sexo y el amor pueden o no coincidir.

en la representación del sexo y termina astillando al género en decenas indetenibles de subgéneros y especificidades. No es que el postporno sea consecuencia del debate entre sexo y amor, por supuesto, el astillamiento y fragmentación disciplinar ocurrió en todos los campos —responde a la lógica de la especialización—, sólo que si hay un fenómeno como el del postporno es porque la pornografía dejó de ser un género menor, porque la sociedad busca otras maneras de representar su sexualidad, porque están dadas las condiciones tecnológicas para que descubramos sexualidades impensadas —en *Adictos al sexo*, una comedia de John Waters, el ama de casa que entra en posesión sexual está feliz porque ella formará parte del experimento por el cual se descubrirá “una nueva manera de tener sexo”. Me arriesgaría a decir: la representación del sexo pasa de afectar al texto a afectar directamente al medio (en términos empíricos: del libro a la *performance* y al multimedio). Volveremos sobre esto. Lissardi recupera la pornografía que comienza en los vasos etruscos, conoce un eslabón en la poesía romana y los murales de Pompeya, y termina, para él, con *El Decamerón*, Sade y algunos otros pornógrafos decimonónicos reconocidos. El porno virtual le causa rechazo, le parece una aberración. A este tipo de rechazo nos enfrentamos, y es el que predomina en el campo de las investigaciones sobre pornografía. Fijémonos por ejemplo en lo que afirman Barba y Montes en su, por otro lado, excelente libro *La ceremonia del porno*. Luego de un trabajo analítico no prejuicioso, aseguran “que los aires de transgresión del XXX se han ido al garete”, pues ya no habría transgresión en la producción ni en el consumo de porno: hombre y mujer lo confiesan abiertamente. En el párrafo siguiente agregan que esto “ha desembocado en la entronización del porno basura, del fast food sexual que hoy arrasa en el mercado estadounidense, imponiendo el engaño de que la realidad está siempre en el plano”. Hace décadas que los investigadores de los *mass media* venimos escuchando y repitiendo la incomprendidamente célebre frase cubista —hecha famosa por Marshall McLuhan— que sostiene que el medio es el mensaje, y que la realidad es construida en el medio. Por otro lado, a pesar de lo que creen Freixas y Bassa, no sé si el porno tiene otra realidad que la del plano, pero seguro que éste ocupa un lugar central en su significación —pocos, igual, desearían ver un primerísimo primer plano de su actividad sexual, como nadie quisiera ver en vivo el choque de frente entre un camión y un auto, que de tanto en tanto pasan por los noticieros de la TV abierta. Me parece que habría que repensar un poco lo que los autores lamentan, porque ello justamente representa el umbral de la auténtica era del porno, más allá de sus períodos artesanal e industrial. En su esencia, el “fast food sexual” que representa el porno, con las características que le damos nosotros, no es diferente de la programación o la oferta de contenidos de los medios audiovisuales hegemónicos (de la televisión a Internet), o a “las políticas de amistad”, para llamarlas de algún modo, que imponen las redes sociales: síntesis, transparencia, velocidad, ubicuidad, contundencia. Esto no significa, tampoco, que el porno mainstream sea reivindicable, sino que para pensar el porno y la lógica comunicativa de los nuevos medios habría que hacerlo más allá de lo que nos gusta o nos desagrada, más allá del bien y del mal normal. Abstraer al porno y al medio hasta su lógica constituye el primer paso en la búsqueda de su comprensión. Obviamente, hay miles de usos alternativos de los medios audiovisuales y de las formas mediadas de vínculo, pero hay una forma que el medio audiovisual privilegia —nosotros la llamamos la lógica y el código porno. El medio es el principio y el fin de la comunicación —y nuestra sexualidad es un corolario de ello.

3 Aunque nosotros nos empeñemos en sostener que pornografía y porno indican dos cosas bien distintas y que no habría que usarlos como sinónimos, entendemos que para el sentido común sean indistinguibles. Comparten muchas características esenciales, de hecho, pues el porno no es la negación, refutación o superación de la pornografía —como le gustaría serlo al postporno—, más bien es su consumación y su difuminación en las redes virtuales. Ambos comparten, por ejemplo, su referencia al sexo, a cierta industrialización y espectacularización del sexo, teniendo en cuenta, como dijimos recién, la dificultad para definir tal término. ¿Dónde empieza y dónde termina el sexo? Aquí arranca una línea de debate con el postporno. La gramática de la pornografía y el porno es muy elemental: un sujeto emisor que actúa sobre un predicado objetivado, un hombre (o muchos hombres) sobre una mujer, que acepta, gozosa, el sacrificio. El predicado es pasivo, el sujeto es lo único activo, y el medio es neutro: tan sólo capta la escena desde la mejor perspectiva posible. Cada una de estos supuestos es discutible. Me detendré sólo en la idea de la neutralidad del medio, porque tal neutralidad se da en un cierto nivel de análisis, el del contenido o mensaje, donde el medio actúa como soporte y se niega en tanto medio; porque en otro nivel, en el nivel del medio, donde el mensaje del contenido desaparece y se vislumbra el mensaje del medio, el medio es el sujeto que actúa sobre un objeto telespectador, y el mensaje, entonces, una de las maneras que encuentra el medio de aparecer —la diferencia entre ver la tela impregnada de óleo o ver la sonrisa de la Gioconda.

Peter Sloterdijk piensa que la relación que los hombres mantenemos con la técnica en la era de la técnica desencadenada es, por lo menos, contradictoria, histórica —dice—, porque cuando el hombre actúa como un funcionario y una función de la técnica, se siente seguro de estar sometiéndola a su dominio. Hay toda una historia de la percepción y los afectos a lo largo del siglo XX que se desenvuelve en la dimensión inconsciente de la psique, y que va de Nietzsche y Freud, pasa por Warbug, Heidegger, Merleau-Ponty y Elias, y llega hasta Cronenberg, Galimberti y Sloterdijk (estos son los grandes nombres propios de esta historización: cada uno tiene decenas y centenas de seguidores). Esta manera de concebir la historia no sólo nos hace dependientes de una fuerza que no controlamos, sino que además ubica el núcleo de la reflexión precisamente en aquello que no llegamos a reflexionar: el funcionario que usufructúa de la dependencia tecnológica; el espectador que se sabe distinto de los actores pero se identifica con algo de todo lo que percibe; el “género” que comparte con el medio una misma necesidad de virtualización; el jugador que logra conectarse con el videogame hasta perder la conciencia de sí mismo, etcétera. Una especie de carácter positivo de la dependencia o la adicción. Porque justamente en lo que escapa de nuestra representación reside una de las características más propias del medio audiovisual o del poder de las imágenes tal como nosotros lo tratamos de interpretar. Sin proponérselo consciente o voluntariamente, el medio le exige al espectador considerar como real lo que no lo es. La televisión primero, Internet ahora —consideradas sobre una misma línea evolutiva de la imagen: la proyección de la luz, y la distancia entre la pantalla y el consumidor—, naturalizan un sistema simbólico que entra en puja con el sistema que ordena la realidad real, otro sistema simbólico que lleva hasta el extremo, hasta la ▶

► extinción, y termina reemplazando el principio de realidad de lo que socialmente se considera real y normal. Como si aprendiéramos nuestra conducta social ya no por la interacción con otras personas físicamente presentes sino a partir de lo que el medio muestra, y también a partir de lo que el medio es. Así, no será muy alocado plantear que el porno elaboraría las fantasías inconscientes que fabrica la sociedad de la comunicabilidad generalizada. Lo paradójico radica en que cuando pareciera haber una disponibilidad sexual total, cuando se inventan aplicaciones para facilitar accesos sexuales compatibles, el clima social bulle en la insatisfacción sexual, en el afán de concretar una utopía sexual imposible, que el porno condensa. El porno es el producto de ese inconsciente ansioso, y también la usina desde la que el inconsciente se formatea. Jesús González Requena, refundando a mediados de los años noventa los estudios semióticos sobre la televisión, lo plantea así: "La cualidad radical de la experiencia visual humana: aquella a través de la cual tiene lugar la constitución primitiva del sujeto en lo imaginario, a través de la identificación primaria [...] el universo de la imagen visual se halla vinculado al ámbito de las identificaciones primarias en las que el yo se constituye". No tenemos espacio aquí para desarrollar todo lo que implica esta invocación de la identificación primaria a la que refiere González Requena, pero sí para hacer notar, por lo menos, una obviedad: la relación del porno con la dimensión inconsciente o no consciente de la existencia, con aquello a lo que accedemos de modo lateral y por medio de una elaboración densa, siempre incierta.

Si una de las grandes verdades que iluminaron el siglo XX fue la creencia en la incidencia de la sexualidad en nuestro inconsciente, de la relación consustancial que mantienen inconsciente y sexualidad, es posible considerar al medio audiovisual, y más precisamente Internet, como el medio privilegiado para fusionar uno con otro. Porque es gracias a Internet que pasamos de un régimen de representación pornográfico del sexo a otro régimen que denominamos porno: el porno no es sólo una imagen o un texto audiovisual, supone además un tipo de vínculo virtual constante, cosa que con la pornografía era imposible practicar: del cine se entraba y se salía, y el video que alquilábamos duraba dos horas; de Internet y las nuevas tecnologías de la comunicación no se sale, y los textos pornos están permanentemente disponibles. Por ello nos interesa relacionarlo más con el registro audiovisual y telecomunicativo que con la espectacularización del sexo. Con Internet cambiaron tanto las condiciones de producción y distribución de textos porno como las condiciones de exposición, accesibilidad e intimidad en su consumo. Pensemos los rituales que se requerían para consumir pornografía, por ejemplo: había que concurrir a lugares públicos o semipúblicos ("salas de caballeros", cines específicos, videoclubs), y hacerlo de manera solitaria, mientras que con Internet el consumo se privatizó o se hiper privatizó, y las películas adquirieron un nuevo estatuto. El tiempo de exposición que implicaba la película pornográfica mutó, y la fragmentación de la oferta y su disponibilidad constante hasta vuelven problemático que sigamos llamando películas a los shots de videos concatenados un poco al azar que consumimos en las páginas porno. Sean o no películas esas

**el clima social bulle en la insatisfacción sexual,
en el afán de concretar una utopía sexual imposible,**

que el porno condensa. El porno es el producto de ese inconsciente ansioso, y también la usina desde la que el inconsciente se formatea.

secuencias de imágenes que vemos, la lógica que les da sentido y por medio de la que se conseguirá semejante fusión entre sexualidad e inconsciente es la del porno.

4 Mensaje y medio comparten algunas características: eficacia, redundancia, obviedad, claridad, repetición, obscenidad, para nombrar algunas. También coinciden en su virtualidad, cosa que se incrementa aún más si pensamos su último avatar, Internet. El medio virtual comparte la virtualidad requerida para que haya escena pornográfica y porno, pues para que haya pornografía y porno el vínculo con el sexo debe estar mediado: su texto siempre es virtual, no real o material (o con una materialidad y realidad distintas a lo que entendemos normalmente por tales conceptos. Pensemos en la "realidad" de Mickey Mouse, por ejemplo: si lo que vemos en la pantalla no es un Mickey Mouse *real*, ¿cuándo, en qué condiciones veremos realmente al auténtico? ¿Cuando un hombre se disfraza de Mickey y juega con nuestros hijos? Su materialidad es la del cyborg, porque nadie en sus cabales negará la existencia de Mickey Mouse, pero tampoco nadie dirá que su existencia es comparable con la nuestra. Por lo menos no por ahora. Sería difícil a esta altura de las investigaciones sobre la realidad virtual negar su materialidad y la formación de una realidad paralela, con otras estructuras perceptuales y afectivas, pero con efectos concretos sobre lo que vulgarmente entendemos por realidad, con su propia estructura de sentimientos, su afectividad, su percepción y su inconsciente. Es más, ya está bastante aceptado que Internet no es un medio entre otros medios, porque no hay otro medio que absorba y degluta al resto como lo hace Internet: son una multitud de medios, un multimedia en expansión —la utopía de la ciencia ficción culmina con la introducción de un chip que nos permitirá gozar de una vida en 3 D, o en la teletransportación en el tiempo o en el espacio. Y el dispositivo que concentra Internet, telefonía, juegos electrónicos, redes sociales virtuales, aplicaciones varias, etcétera. ¿Será también un multimedio, o deberá asumir otro nombre?

La lógica productiva del mensaje y el texto audiovisuales privilegia la producción de efectos previstos o precodificados, efectos que repercutan directamente sobre la red material de nuestros cuerpos. Por un lado conectan lo virtual con lo no-virtual; y por otro lado, reducen la posibilidad de efectos no codificados, es decir intentan agotar el poder de elección del usuario, que la elección sea una simple opción dentro de toda la oferta disponible (por ello requiere la existencia del mito de un género como el snuff, porque nuestra capacidad ilimitada de registro audiovisual necesita de una imagen que constituya su afuera, una escena a la que no podemos acceder, pero que exista). González Requena construye el concepto de DTD (Discurso Televisivo Dominante), que no es el Mínimo Común Múltiple de todos los discursos televisivos, sino la esencia que los enlaza. Para González Requena el DTD es un discurso que exige a cada uno de sus fragmentos una legibilidad plena y una comprensión inmediata, lo que condena a sus textos a la obviedad y la banalidad —y esto, agrega González Requena, no necesariamente por intereses de los actores (productores, publicistas, guionistas, animadores, espectadores, etcétera)— sino por los rasgos propios del medio y los géneros (a estos "rasgos propios" nosotros los llamamos lógica). Si es cierto que el medio audiovisual (González Requena lo llama televisivo) privilegia la legibilidad literal de su texto, sacrificando los matices y las ambigüedades, redundado en una inteligibilidad automática, lo hace para garantizar la reacción inmediata

y precodificada del televidente. Es un discurso que no aspira a ninguna exclusividad y que no le exige al receptor ningún tipo de esfuerzo. Se fundamenta en un modo de comunicación o de vínculo intersubjetivo muy específico, una comunicación que más allá de lo que transmite requiere de una relación ininterrumpida, absoluta y constante —el deseo de la imagen audiovisual es que la interpelación sea incesante y la función especular permanente. El vínculo que se entabla entre el medio audiovisual (González Requena habla de la televisión) y el espectador conectaría directamente al aparato o medio con la conciencia: los intermediarios (imagen, colores, percepción, sensibilidad, afecto, en fin todo lo que pueda convertirse en signo), desaparecen y es el medio audiovisual en tanto medio que se convierte en texto. Y persigue solo un objetivo: afectar de alguna manera previsible o precodificada al telespectador. Por supuesto que la eficacia y claridad en la producción de efectos previstos no está garantizada, más bien al contrario: es impracticable, es otro de los mitos que sostienen a la pornografía y al porno (como también al noticiero o a las películas de suspenso), pero es un mito que funciona: el texto porno no dice nada, no cuenta una historia, no es analizable ni recuperable... salvo como metáfora o síntoma para referir a unas relaciones sociales alienadas. Pero justamente en esta insignificancia radica su potencia.

Alrededor de la significación (sea o no significativa, o ¿qué significará significativa?) reaparece la tensión entre estas dos tradiciones de representación del sexo que nombrábamos más arriba: la erótica y la pornográfica.

5 La tradición erótica se caracteriza por la proliferación de signos que indican o simbolizan pero no exponen aquello que refieren, el sexo. La tradición pornográfica, a su vez, se caracteriza por lo contrario: la no utilización de ningún signo para indicar nada que no esté presente, porque su texto representa todo lo que se puede presentar, agota —pretende agotar— todo el ámbito de lo representable. Por supuesto, como debe de ser obvio, tal pretensión de prescindir de signos para producir efectos es otra de las engañifas para que evitemos pensar la pornografía y el porno. Si signo es, como lo definió Umberto Eco, "cualquier cosa que pueda considerarse como sustituto significativo de cualquier otra", resulta más que evidente que en el porno los signos se combinan como en cualquier otro texto. Dominique Baqué afirma: "la imagen pornográfica y la imagen erótica difieren por la manera de manejar el código [...] la imagen pornográfica pretende ser totalmente unívoca, masivamente unívoca. Sólo entrega un mensaje —extremadamente simple, dicho sea de paso—, se niega a la ambigüedad y a la equivocidad". Todo este sustrato de ambigüedad y equivocidad se articularía en el erotismo y faltaría en la pornografía. Sólo que, concentrado como está en no-mostrar aquello que indica, es el relato erótico el que termina objetivando lo que pretende mostrar de modo subjetivo y puro, el que debe atenerse con cierta fijeza al código genérico, que se presenta más libre y liberal que el código porno, pero tiene más limitaciones en su lógica expositiva. Porque su esencia son la elipsis y el rodeo —constituyen como el caballo de Troya en el medio audiovisual: la sorpresa anunciada, la frustración en la satisfacción. Parafraseando una idea de Lyotard diría que hay la misma intensidad libidinal en el intercambio pornográfico que en el supuesto intercambio 'simbólico' de lo erótico (un intercambio no capitalista, resistente, reconciliado). La intensidad libidinal es la misma y a la vez inversamente proporcional entre un texto y otro, porque si uno juega con los pliegues y repliegues de su textualización, el otro logró, como ningún ▶

► otro texto ni género, convencernos de su no textualización: Porno = Sexo [idéntico a como el programa de noticias nos convenció de la realidad de lo que registra y transmite]. El porno sería como el paradigma del verosímil realista, así como el medio audiovisual es el paradigma del poder mediático de registrar la realidad.

Así como la definición de pornografía y porno es lábil, inconsistente y cambiante de acuerdo al gusto del que la esgrime y del momento histórico en el que lo hace, las diferencias entre erotismo y pornografía también lo son. Las imágenes pasan de un lado al otro de la representación en un pestañeo, y desde la década del setenta en adelante, junto con la masificación del acceso a la pornografía, aparecieron textos que desean conjugar signo erótico y signo pornográfico en un mismo texto (de *Último tango en París* a *El imperio de los sentidos*). Lo hacen con más o menos suerte. Lo cierto es que se inventó todo un género que engloba esta producción, y que podríamos llamar sexo-pornográfico-conargumento (como si la pornografía mainstream no tuviera argumento): copa la programación de los canales condicionados del cable. Tampoco me interesa profundizar en este tema ahora. De hecho, desde principios de la década del sesenta se utilizó al género documental para trasegar la proyección de escenas de sexo más o menos explícito. Lo que me interesa remarcar es que estar de un lado o del otro de la definición no es inocente, todavía ahora, en la era del porno o del postporno. Significa que un texto sea aceptado o repudiado, que tenga valor o no tenga valor –el calificativo de pornográfica desvaloriza de inmediato el valor de una obra, le quita cualquier valor. En el extremo, la vuelve invaluable (esto no significa que en la era del porno y postporno no haya todo un mercado de anticuarios y fans de películas pornográficas, entre otras maneras de darle valor y significación). La imagen del porno mainstream, lo que el sentido común entiende por “peli porno”, siempre será desvalorada y minusvalorada, despreciada. Pero porque en un punto se la sobrevalora y sobrevalúa. Y esta contradicción se produce por algo que James Ballard había detectado hace varias décadas: “Pienso –dice en una entrevista de los ochenta– que hay un componente de deshumanización en toda pornografía, pero eso no implica necesariamente algo perjudicial”. Porque cuando juzgamos al porno lo hacemos casi inconscientemente pensando en el ideal del ser humano y de su sexualidad a defender. La crítica a la pornografía y al porno siempre es humanista. Lo que no significa que mecánicamente la humanización sea perjudicial, pero menos significa que la humanización y la civilización sean procesos de formación subjetiva neutrales. Habría que reflexionar semejante contradicción que encuentra en la lógica porno una definición sintética. Se trata de pensar una significación en aquel texto que es “totalmente unívoco, masivamente unívoco”, redundante y obscuro.

Por esta especie de omnipotencia que se les atribuye a la pornografía y al porno, estos lograrían bloquear la capacidad imaginativa del espectador, pues la saturación de la imagen lo convertiría inmediatamente a éste en un voyeur pasivo cuya visión e imaginación son subsidiarias de una visión y una imaginación previas, la de la norma heterosexual, la del director, la del deseo “distorsionado” o inventado del espectador, la del ojo de la cámara, etcétera. En el texto erótico, hecho de veladuras y sugerencias, no habría tal saturación, más bien todo lo contrario. La imaginación volaría por su propia cuenta y riesgo hacia los confines de su deseo. Ésta es otra representación del sexo ideal, una significación del sexo también producida por la industria del entretenimiento y el espectáculo, igual que la pornográfica. El sexo no es un acto, arranca en el mismo deseo y seducción que nos impulsa al acto sexual. Pero en el porno, que según su definición

La imagen del porno mainstream,

solo sería sexo, no hay deseo. Los actores tienen o hacen sexo, no se desean, otra denuncia típica en su contra —esta prerrogativa está inscripta en el acta de fundación de la pornografía ilustrada, en el Marqués de Sade: el sexo pornográfico es un sexo apático, un sexo sin afecto, un sexo maquínico. Habría que precisar, entonces, que lo que no hay es deseo representado, no hay deseo en lo que vemos ni hay tal vez deseo entre los actores, pero porque un deseo desmesurado impregna y late en mucho de lo no representado, en el afuera constitutivo de la imagen, en el medio y en el espectador. El medio y la mediación audiovisual generalizada y la virtualización del vínculo son los elementos puestos en juego en la lógica porno.

6 Habrá sexo pornográfico y porno en la medida que sean sexos sin afecto. Habrá vínculo porno en la medida que se produzca intencionalmente un afecto. En la tabla de los sexos posibles encontramos de todo, por supuesto, pero el ideal burgués de sexo, para llamarlo de alguna manera, requiere del afecto o el amor: el mito del orgasmo conjunto entre las partes. Producción de afecto. Una estructura sentimental muy singular. Este sexo ideal y normativo se contrapone al sexo ideal del porno, como la desafectación porno se opone a la hiperafectación social imaginada en la representación del amor erótico. La lucha entre estos ideales se resuelve en el medio, o así nos gusta imaginar, como si el medio aún pudiera ser ganado por la lógica del erotismo y de lo visiblemente correcto. Cuando el periodismo se alarma por las nuevas capacidades de las tecnologías de la comunicación, o por las nuevas aplicaciones para crear vínculo (miles de “amigos” en facebook; vínculos permanentes y gratuitos; personas a *n* metros a la redonda con “perfiles” compatibles, etcétera), porque una joven fue violada en una cita conseguida por Internet, o por la cantidad de matrimonios que “se conocieron” por ese medio, o por la “tendencia” de hombres y mujeres a practicar sexo virtual (sin definir muy bien qué significa sexo virtual),

lo que el sentido común entiende por “peli porno”, siempre será desvalorada y minusvalorada, despreciada. Pero porque en un punto se la sobrevalora y sobrevalúa.

lo que denuncian son las estrategias que se encuentran siempre para reconducir el medio a funciones elementales, semejantes a las denuncias que en los años setenta se levantaban contra la televisión. Se sospecha del medio. Se sueña que el medio vuelva a ser eso, un medio, un medio que el hombre y la mujer utilizarían para unos fines o para otros. Pero si entendemos que el medio mismo es el fin de cualquier mediación, porque no hay fin que se desee por fuera del medio, el medio, entonces, distorsionaría las intenciones de los actores, de los programadores y de los usuarios, como si el medio se independizara y comenzara a actuar siguiendo su propia intencionalidad, más allá de la voluntad humana. La ciencia ficción representó hasta la redundancia esta autonomización de la tecnología, hasta que se terminaba revelando a su creador y lo sometía (el video, en la insuperable *Videodromo*: Alex, la computadora de la nave en *Odisea en el Espacio*; o la red en *Matrix*, entre cientos de ejemplos). Un crecimiento constante de producción que redundaba en una destrucción masiva de los factores de producción.

En la era de la pornografía generalizada, en la era del porno y del postporno, porno significa una manera lógica de vincularnos, no la forma estética para representar el vínculo. Cuando la pornografía ganó un reconocimiento social, en los años setenta, un juez norteamericano sostuvo que ella era una relación antes que una imagen o un texto: una misma imagen es pornográfica en un contexto y no en otro, o es pornográfica para un consumidor y no para otro (Georges Bataille ya lo había dicho: “Lo obsceno no es exactamente un objeto sino una relación entre un objeto y el espíritu de una persona”). En el extremo, como lo planteaba entre tanto otros David Cronenberg en *Videodromo*, no es el texto pornográfico el que proyecta sobre nosotros sus exigencias y modelos, sino que ese texto es el reflejo que nosotros (¿nosotros? Bueno, nuestro deseo en todo caso. La acción de nuestro inconsciente) proyectamos sobre la pantalla. En el

extremo diríamos —jugando un poco con la manera que un personaje de *Antiviral*, la película de Brandon Cronenberg, el hijo de David, utiliza para definir a las celebridades—: las celebridades no son personas, son alucinaciones colectivas. Igual que los textos porno: no son humanos, son el producto puro de una fantasía producida en serie.

Para terminar enfatizaremos una vez más que el porno no es sexo sino una representación del sexo. Y esa representación es y no es sexo. De aquí que un elemento constitutivo del porno sea la mediación del vínculo sexual (y por ende social), y la virtualización de las relaciones íntimas. Para alcanzar este nivel de abstracción imprescindible para pensar el porno habría que suspender el prejuicio negativo que pesa sobre los términos pornografía y porno, y que se escuche como un sinónimo neutro de nombres como el de Sociedad de la Comunicación, Sociedad Tardocapitalista, Sociedad Postmoderna... o Postporno. También habría que suspender otro prejuicio: el que repite machaconamente que porno es solo sexo. Por último, dejar atrás la fascinante estética porno, y desnudar su lógica de funcionamiento. De este modo enfrentaremos por fin un porno positivo, un porno no rechazado, una lógica productiva que fabrica deseos, actitudes, frustraciones, formas perceptuales y afectivas para comunicarnos con los otros, con las cosas y con nosotros mismos. A esta altura de los estudios semióticos y de las investigaciones psicológicas no creo necesario aclarar que esta producción gestáltica no es consciente, que la identificación no es mimética, que la in-corporación es literal: de texto a cuerpo, como si la pantalla y la piel fueran las membranas por las que se comunican estos entes sin yo.

Aún hoy, ya bien entrado el siglo XXI, el porno sigue siendo un texto prohibido y despreciado. Incluso en el territorio postporno, en ese territorio que comenzaría más allá de cualquier tabú o interdicto sexual, el territorio de las sexualidades y las representaciones liberadas, la pornografía propiamente dicha es rechazada y reprimida: condensa lo peor del coitocentrismo y la heteronormalidad; se la desvaloriza por su obviedad mecánica, su previsibilidad diegética, la pasividad en la que coloca al espectador, el “lugar” que le atribuye a la mujer, etcétera —no debemos olvidar que el postporno es contemporáneo de los *Porn Studies*, de las Jornadas de Reflexión sobre la Pornografía o de las performances sexuales, momento en que la sexualidad y la pornografía se introdujeron en las aulas universitarias ya no como patologías y enfermedades, ni tampoco como meros discursos discrepantes, sino como objetos dignos y respetables de investigación. Lo que el postporno persigue es pergeñar una pornografía políticamente tolerante, una representación del sexo reivindicativa de los cuerpos despreciados y las zonas erógenas ignoradas, un texto que denuncie o deconstruya sus supuestos, sus obviedades, sus alienaciones, y enfrente de lleno al machismo y a la objetivación del deseo —sin referir directamente al postporno esto es lo que se lee en libros como el de Michela Marzano, *La pornografía y el agotamiento del deseo*. Pero es precisamente por su obviedad, por teclear un registro mecánico de nuestra sensibilidad, esencial y salvaje para nuestra definición de ser humano, en fin por su aceptación masiva y por el rechazo masivo que genera (“Veía cuando era chico, en la adolescencia”; “Me aburre”; “Todas son iguales”; “No me excita”, etcétera, son algunas de las respuestas comunes cuando se pregunta si se ve porno; otras son las confesiones de algunos asesinos seriales como Ted Bundy: “Hay niños en las casas cambiando de un canal a otro de la televisión y que se encuentran con esas películas a altas horas de la noche”) por lo que creo que hay que pensar al porno. Me complace imaginar que el porno es una de las sexualidades posibles de los cyborgs. •



E L A R T E D E R O L A N D T O P O R

AUTO CAR NI CE RIA

Rodrigo Tarruella

ROLAND TOPOR: EL PLUMÍN MÁS CRUEL

ROSTROS PARA EL MIEDO

Nuestro artista ha dejado rastros en muchas fotos, en algunos films. Una de las más antiguas (1956) es una foto tipo DNI de cuando estudiaba técnicas en incisión con Edward Georg. El corte de pelo estilo colimba, las pobladas cejas, la mirada, recuerdan el rostro de Buñuel joven. En otra —del '68, el año de los Idus de Mayo—, más piloso, menos flaco, parece un actor de cine francés de los '50, un Raymond Pellegrin de mirada torva y algo extraviada. Otras, más recientes, lo muestran bebiendo, con pinta de clown. En aquel bodrio que el mediocre Volker Schlöndorff perpetró contra Proust, *Un amor de Swann* (1984), donde Topor interpretaba el papel de Biche, la foto lo muestra de galera, capa, copa de champán en mano frente a la entrada de un hotel, vigilado por el botones. Igualito a Tato Bores sin anteojos.



MÁS EXTRAVIADO QUE POLACO EN PARÍS

Extrañamiento polaco antes que nada. Roland Topor nace en un hospital parisino cerca de la rue Corbeau, el 7 de enero de 1938. Hijo de un escultor y pintor naíf polaco, Abram, que, al llegar la malaria, debió dedicarse a tapicero y fabricante de portafolios. Abram inició al pequeño Topor en la manía del diseño y la pintura y en los libros y, junto con su esposa Zleta, puso un negocio de tapicería. La vieja de Roland le regaló un día una Remington y acá empieza la trayectoria del Topor escritor, los primeros relatos. Junto a sus padres conoció la condición de exiliado perpetuo, el hambre, el rechazo. En el '58, *Bizarre*, *Arts* y *Le Rire* publican sus dibujos, y *Ficción* un relato. A partir de ahí, los más disímiles medios sacan las rarezas topóricas. Antes, probó la carrera de pintor: "Me inscribí como estudiante en Bellas Artes porque no quería ser convocado para la Guerra de Argelia; la mayor parte del tiempo la pasaba sentado en el café de enfrente". Colaboró desde *Elle*, *Match* y *Planète* hasta *Harakiri* y publicaciones de nombres apropiados (*Temps Melés*, *Something Else Press*, *La Délirante*, *Les Cahiers du Silence*, *Locus*, la revista *Le Fou Parle*). Míticas ediciones albergaron sus pesadillas: Losfeld, Pauvert, la City Light Books de Ferlinghetti, El Corno Emplumado en México. En el '62 funda el grupo Pánico con el dramaturgo y ajedrecista español Fernando Arrabal, el experimentador teatral y cineasta chileno Alejandro Jodorowsky y el escritor francés Jacques Sternberg.

PARANOIA Y CABEZAS CORTADAS

"Necesitamos actualmente, y la filosofía pánica quiere lograrlo, cambiar radicalmente nuestra actitud ante el existir. Aceptar que nunca descubriremos su misterio si no nos convertimos en el misterio mismo", Jodorowsky. Topor es un extraño hijo de Goya y Magritte. Ieronimus Bosch, Dadá, el surrealismo, Buñuel, Swift, Carroll, Defoe, Gogol y el mexicano Cuevas andan por ahí. También toda la tradición polaca del humor absurdo y negro, el grand-guignol. Topor es las obras enteras del loco Grandville y el no menos loco Odilon Redon, crónica diaria criminal, literatura de cordel surrealista, folletín cruel absurdo, marionetas, scarecrows, planeta clownesco. Láminas de torturadores torturándose, todas las inquisiciones y flagelos de conquistadores y conquistados en la vida diaria. Tupacs Amarus del metró, el gabinete de figuras de cera derritiéndose, estampas de crueldades venidas de Asia, Caligaris y Mabuses de sombrero bombín. Los desastres de la guerra y Madame Tussaud. Topor pasa sus días y noches imaginando variantes del Kraken, el monstruo marino alucinado por Melville. El capitán Ahab semeja también una atroz pesadilla toporesca. •

“

El pintor: un hombre devorado por la pasión de su arte.

La mirada febril, la barba incipiente, las mejillas huecas, la oreja cortada, el pincel impaciente, y, delante de él, la obra maestra que se esboza, se perfecciona para acabar en el Louvre. Más tarde, los paseos por el bosque, el vaso de tinto, y la compañía de otros pintores...
¡La odiosa compañía de otros pintores!

¡Es tan triste ser pintor!

¡Por otro lado, ya se sabe, para ser pintor es necesario ser idiota!

-¿Por qué escribe?

Para parecerse a un escritor. ¡Es tan bello ser escritor!

El escritor: el cuello de la camisa desabrochado, la corbata sin anudar, la máquina de escribir crepitando, la botella de bourbon sobre el escritorio, una colilla colgando de los labios, una mirada derrotada cargada de humanidad, trabajando para ganar el Goncourt.



EL ARTISTA MÚLTIPLE

Más tarde, el escritor llora. ¡Es tan triste la literatura!

-¿Por qué hace películas?

Para parecerse a un cineasta. ¡Es tan bello ser cineasta!

El cineasta: gafas de sol, un aire de genio que se ha hecho a sí mismo, las actrices, el festival de Cannes, Hollywood...

Pero antes de llegar a eso, la situación del cortometraje francés no es muy boyante. No todo es Cannes. ¡Qué triste es hacer cortometrajes!

-¿Por qué no hace nada?

Para parecerme a un héroe. ¡Es tan bello ser un héroe!

Es tan bello... ¡Es tan triste ser un héroe!

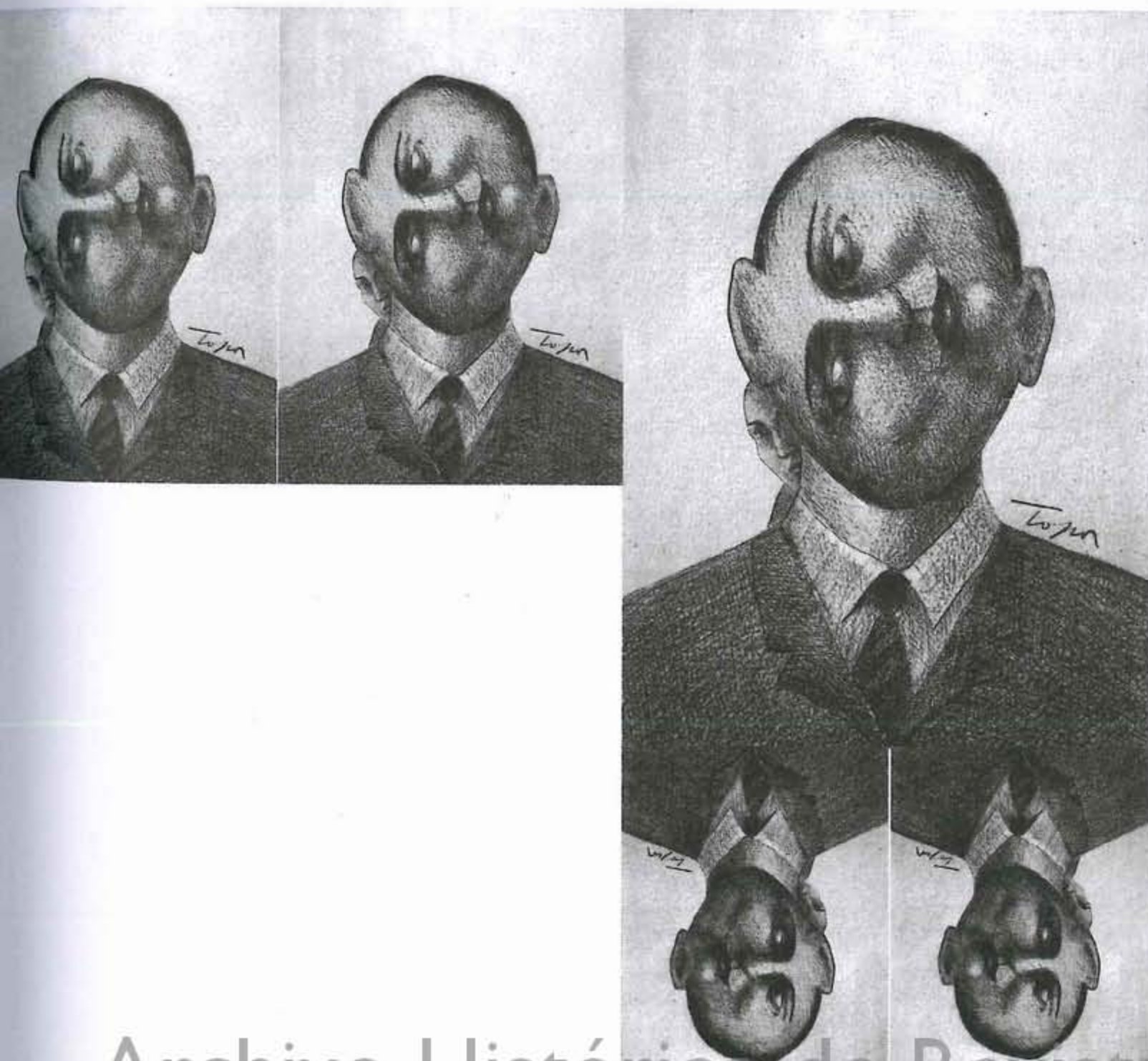
-¿Y tiene usted tiempo para hacer todo esto?

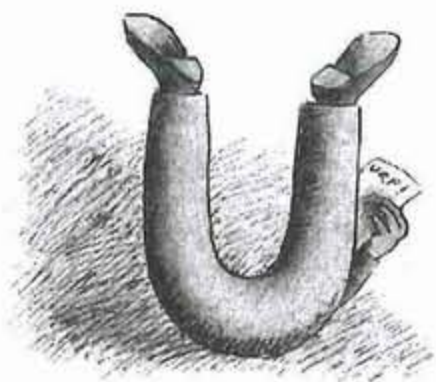
¡Sí, yo duermo mucho!

-Usted no es pintor, ni escritor, ni cineasta, ni un héroe. Usted es un humorista.

¡Es tan divertido ser un humorista!

”

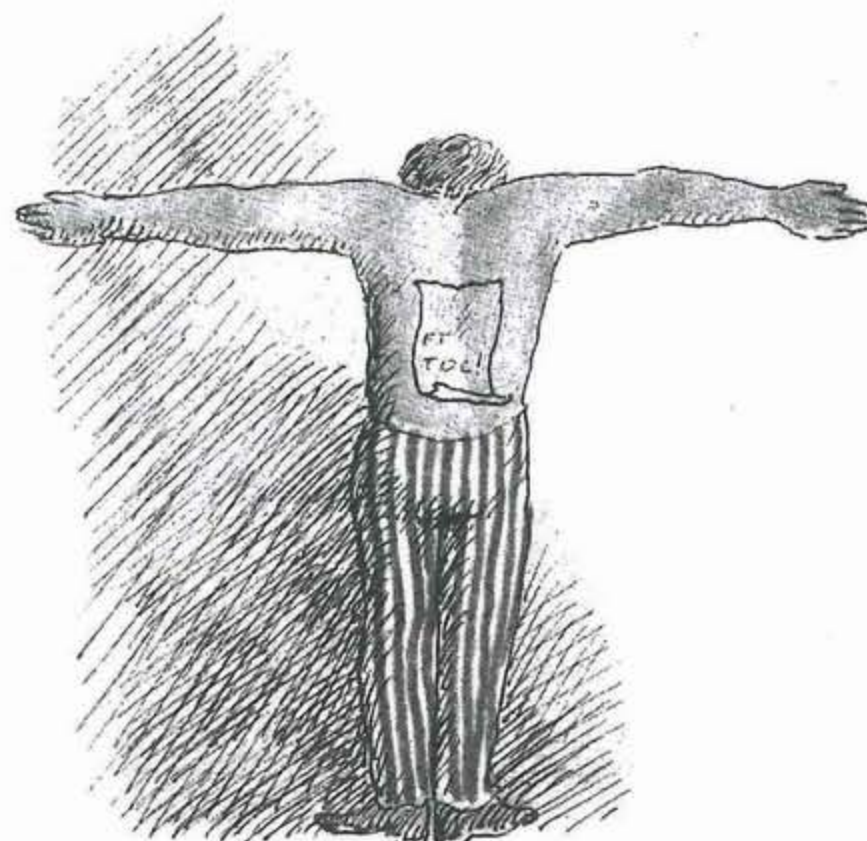




TOPOR =
TOPOR



IRÍA HASTA EL POLO NOR
SI ALLÍ ENCUENTRO A TOPOR
Ni sueño ni sopor sin TOPOR. TOPOR
Con Topor a babor, la muerte a estribor.
Rechaza el oro, almacena TOPORO TOPOR
De la aurora deja el resplandor, lee a TOPOR.
Podemos tomar el Pireo por un muchacho esbelto,
TOPOR Nunca a TOPOR por un cerdo o un castor.
Menos me gusta el cuerno que TOPOR en el desierto.
Si la María del puerto hubiera conocido a TOPOR TOPOR
Se llamaría María TOPOR.
De dos TOPOR hay uno falso.
¿Cara o cruz? ¡TOPOR!
FAMILIA FELIZ INCLUSO PONE TOPOR EN SU MESA
INCLUSO EL PAPA UTILIZA TOPOR TOPOR UTILIZA EL PAPA
Casa a Topor con tu cuerpo y amor
No gimnas más por tu suerte
Topor da ressort
TOPOR
EN TODAS LAS CASAS DE BIEN
SAÍD SOT SODD TOPOR SALE TODOS LOS DÍAS
Para los días como para las...
Señora y señor, Topor para su confort
TOPOR AFEITA CON DULZOR
Topor deja las manos suaves y blancas
TOPOR POR UNO DOS SOD ONO POR TOPOR
Y DOS VECES MEJOR
Topor perfuma hedor.
Para las horas punta
Nos gustaría aconsejar Topor.
Soñaba yo... que estaba con Topor.
Me peleé por Topor
Ponga Topor en su motor
Topor es mejor.



los LIBERTADORES

Y añadió entre dientes:

—¡Aunque lo fueran, no podríamos dejarlos así!

El humanoide de la primera jaula los vio aproximarse sin demasiada emoción. Ni miedo, ni gratitud, nada. Solamente emitió algunos sonidos extraños sin abrir la boca. El capitán le sonrió con bondad.

—Mi pobre amigo, no comprendo nada de lo que me dices. Primero vamos a sacarte de ahí, después tendremos tiempo de aprender las lenguas vivas.

Sin más espera, los tripulantes de la nave empezaron a serrar los barrotes.

Al serrar el último, el prisionero murió.

El capitán, perplejo, interrogó al médico de a bordo.

—¿Qué piensa usted, galeno?

—No sé. Es difícil de precisar. Quizá la emoción demasiado fuerte de encontrarse en libertad. El corazón, o lo que tenga en su lugar, ha flaqueado. Seamos más prudentes con los otros.

Se dirigieron a la segunda jaula. Pero antes de comenzar a serrar los barrotes, expresaron mediante gestos al humanoide lo que se disponían a hacer.

No obtuvieron más reacción que dos o tres sonidos agudos.

Como había ocurrido con el precedente, este prisionero no resistió su libertad recobrada. Expiró al caer el último barrote.

Hicieron diez nuevas tentativas y obtuvieron diez nuevos fracasos.

El capitán estalló:

—¡Miserables esclavos! Se han adaptado de tal manera a su humillante condición, que la libertad los mata. ¡Necesitan una jaula para poder vivir! ¡Pero yo los liberaré aunque revienten todos!

Con rabia creciente, con obstinación, los hombres serraban los barrotes, y los prisioneros morían. El médico volvió junto al primer cadáver para estudiarlo. Más tarde, el capitán y sus hombres se reunieron con él.

Ahora las jaulas destrozadas y los cadáveres de los humanoides se extendían hasta perderse de vista.

—¡Ni uno! —gruñía el capitán—. ¡Ni uno ha sobrevivido!

El médico abandonó el cuerpo que acababa de examinar.

Sus ojos tenían una extraña mirada.

—No eran jaulas —dijo—. Eran sus propios esqueletos. •

Un curiosísimo espectáculo se ofreció a los ojos de los terrícolas cuando descendieron de su nave espacial sobre aquel lejano planeta de una lejana galaxia.

Su superficie se extendía plana y lisa hasta perderse de vista.

Ningún relieve, nada de vegetación, solamente jaulas, una larga fila de jaulas que se perdía en el horizonte. Eran bastante parecidas de forma a las jaulas para pájaros que se utilizan en la Tierra, pero contenían algo muy distinto a pájaros.

Lo que había en su interior se parecía vagamente a un hombre.

Cada jaula encerraba a un humanoide.

¿Cuánto tiempo duraba su cautiverio? Mucho, sin duda, pues parecían extrañamente inertes y macilentos. El corazón de los terrícolas se oprimió.

—¡Hay que liberarlos! ¡Inmediatamente!

—¿Qué tirano ha podido cometer esta atrocidad?

—Actuemos con rapidez. Puede que los carceleros no estén lejos.

—¿Y si fueran peligrosos?

El capitán de la expedición tomó la palabra.

—Los liberaremos tomando todas las precauciones posibles. ¡Los pobres diablos!

No tienen aspecto de ser peligrosos.

LA COCINA CANÍBAL

LES PIDO DISCULPAS por haberles retenido hasta tan tarde, anoche, pero creo que bebí demasiado. Penas de amor, ya me entienden... He acabado por desesperar de las mujeres. No, no soy misógino; sé de sobra que valen mucho más que los hombres... El problema es mi mala suerte.

En fin, resumiendo, hoy quisiera hablarles de la especie humana entera, bajo el ángulo preciso de su calidad comestible.

Nuestros queridos médicos les dirán lo que piensan desde el punto de vista higiénico, y creo que les pondrán en guardia contra todo exceso al respecto. Pero desde el punto de vista alimenticio, la cosa es más sencilla. La carne humana es, sin lugar a dudas, la mejor, porque es la más adaptada a las experiencias de su propio organismo.

La carne de cerdo, más grasa, es difícil de digerir. Sólo sienta bien a los hombres que hacen mucho ejercicio o que se ven obligados diariamente a realizar un esfuerzo físico considerable.

La ternera, el buey, el cordero son de una carne menos pesada, cuya principal virtud es su fácil digestión. Tierna, indiscutiblemente, pero de un sabor soso, vegetal y, sin duda, muy poco nutritiva. En cuanto al enriquecimiento moral: cero.

El hombre es el mejor alimento para el hombre y, poco a poco, cada día nos iremos dando más cuenta de ello. ¿Qué es la especie humana sino una crianza "estéril", si se me permite emplear esta audaz imagen? ¿Qué es un cadáver, sino alimento para los gusanos? ¿Y nos atrevemos a burlarnos de los hindúes porque respetan a sus vacas mientras ellos se mueren de hambre? Nosotros no valemos mucho más, se los aseguro. Sería, naturalmente, ridículo pretender que todos los hombres son comestibles. Los hay impropios para la consumición, y por eso la obligación de toda buena ama de casa y de todo buen gourmet es saber diferenciar una buena carne de una mala.

La carne está sana cuando es de un bonito rojo vivo, cuando la grasa es blanca y consistente. Si la carne es de un color demasiado oscuro, es debido a que proviene de un individuo entrado en años o enfermo; si la carne es demasiado pálida, procede de un anémico. Una carne verdosa pertenece siempre a alguien que lleva camino de descomponerse.

Al estar aún poco extendida entre las costumbres la consumición de carne humana, son los propios consumidores los que, por lo general, proceden a la matanza, lo cual en muchos casos evita desagradables sorpresas sobre la calidad y la frescura. Por otra parte, el examen superficial de la carne no siempre permite descubrir los síntomas de afecciones temibles. Es, por tanto, mucho más prudente "conocer" al tipo al que vamos a devorar.

Aunque a ojo de buen cubero sea fiable la juventud del sujeto —cuanto más joven, mejor

es la carne—, sin embargo, hay que mantener algunas reservas, y establecer un determinado número de principios que constituyen los rudimentos de un nuevo arte del bien comer.

Un tipo criado en el campo es preferible a un tipo criado en la ciudad, aunque éste sea más joven.

Una mujer, salvo excepciones debidas a ciertas profesiones, es preferible a un hombre.

Un fumador es a menudo más saludable, y su sabor más refinado que un no fumador.

Algunas enfermedades como la diabetes, por ejemplo, pueden ser una verdadera bendición para el gourmet (verbigracia, los alcohólicos y su sabrosa cirrosis de hígado).

Un individuo deportista corre el riesgo de ser incomible (e imbebible).

Los vegetarianos son deliciosos, pero sus menudillos son intragables.

El cómo se haga la matanza es de una enorme importancia para la calidad de la carne. Salvo en muy raros casos, lo fundamental es no aterrorizar al sujeto ya que, de lo contrario, se corre el peligro de estropear su calidad cárnica. Se debe proceder con exquisita dulzura, o por sorpresa.

Ante todo, no hay que olvidar que la cocina, más que una ciencia, es un arte. La parte subjetiva vale más que la parte objetiva. Los sentimientos personales son extremadamente importantes.

Las relaciones existentes entre consumidor y consumido representan uno de los mayores valores de nuestra ética culinaria. No hay que pegarle nunca un bocado a una persona que nos sea indiferente. Amigo, enemigo, pariente, sea. Extraño, no.

Finalmente, sería preciso señalar las diferencias de razas, de religiones y de opiniones que existen entre los humanos, para averiguar las múltiples consecuencias que estas cosas pueden producir en la calidad de la carne. Desgraciadamente, disponemos aquí de poco espacio, y el tiempo nos apremia.

Dejemos pues al aficionado el placer de descubrir por sí solo que la familia humana, su familia, es vasta, generosa y variada.

Tal vez entonces para él la comida recobre su verdadera función, que es esencialmente cultural y humanista. Tal vez la palabra "amor" vuelva a ser, en su boca, la llave maestra que abra el corazón o el estómago.

Ésta es la gracia que yo les deseo.

Les pido perdón por retenerles hasta tan tarde esta noche, pero creo que he bebido un poco más de la cuenta. Penas de amor, ya me entienden... Jamás hubiera creído que Odette fuera tan pesada de digerir.



MAMÁ A LAS ROSAS BLANCAS

Bese a su mamá en las dos mejillas y luego córtela en dos: échela en agua hirviendo; quítele la cabeza que sonríe bondadosamente —podría estropearle el apetito—, la columna vertebral y todos los huesos que pueda. Prepare unas papas cocidas y cortadas en rodajas que pondrá en una ensaladera. Mézclelas con pequeños cachitos de su mamá, y aliñelo todo con aceite de oliva en el momento de servir. No se olvide de poner unas rosas blancas debajo del plato: protegerán el mantel y además, a su mamá le gustaban tanto...

A la muchedumbre hay que comérsela como entremés, aperitivo o guarnición.

EL BOBO ADOBADO

Coja a un bobo, desnúdele, búrlese de él. Dele unas patadas, mátele, córtelo en trozos de igual grosor y póngalo en una marmita junto con un buen pedazo de mantequilla, sal, pimienta, especies, ajos y perejil picado. Déjelo soasarse bien y añada un chorrito de vino blanco y un poco de caldo. Cuando el bobo empiece a hervir, retírelo del fuego y sírvalo bien adornado. Cómaselo discretamente hablando de alguna otra persona.

*El condenado a muerte es un manjar delicioso.
Si se come frío, su carne se deshace con facilidad,
y tiene una delicadeza inimaginable en los varones,
sobre todo si han pasado una gran parte de su vida a la sombra.*

CABEZA DE PATRÓN CON PURÉ

Haga una visita a su patrón hacia finales de año, justo antes de Navidad, y mátele como a un cerdo, es decir, cuide de que sangre durante mucho rato para que su carne quede blanca. Una vez que la cabeza esté cortada sin rebabas, se la lava bien. Después, se pone en una olla con agua hirviendo durante una media hora. Al cabo de ese tiempo, sáquela y póngala en agua fría.

Es sorprendente ver cómo ha cambiado la cabeza del patrón llegados a este punto. Los cabellos se han vuelto blancos y su ojo, aunque como siempre malicioso, tiene algo ligeramente soñador. Sin embargo, no es más que el principio. Continuemos la polémica receta. Levántese la mandíbula superior hasta el ojo, deshuésese el cráneo procurando unir las carnes para que la cabeza mantenga su forma. Una vez terminada esta operación, frote la cabeza con champú, envuélvala en un paño y átelo con un fino cordel. Para la cocción, se deslían tres cucharadas de harina en agua, se le agrega un ramito de flores, un pedazo de mantequilla, sal y pimienta. Se pone la cabeza dentro de esa mezcla y se la deja cocer sin olvidar ir retirando la espuma; después se saca la cabeza y se la deja caer en una tina con puré que tenga una altura de 1,50 metros aproximadamente, a fin de que no tenga frío en las orejas. Es un plato monumental que debe reservarse para las grandes comidas familiares.

Cada vez que sea posible, se le añadirán avales al financista para asegurar el gusto.



EL BOLUDO

El boludo se sirve con un poco de aceite y chorrito de vinagre.

Recuerde que al bombero muerto no le gusta el agua.

MIEMBROS
CON MAYONESA

Separe los miembros de un fiel de una secta cualquiera y córtelos en varios trozos. Después sívalos con mayonesa.

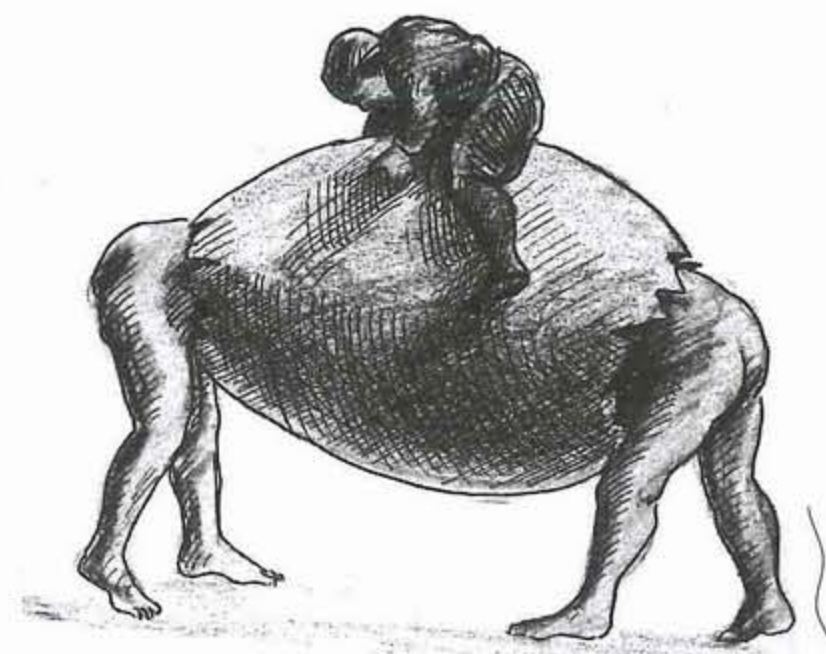
Por un lado, la formidable asamblea de los gourmets, y por el otro, endeble y tímida, la crema de los hombres.

AGENTE DE SEGUROS
EN SU PROPIA PÓLIZA

Vacíe a su agente, y, si es necesario, hágale un pequeño corte bajo la cabeza, a fin de que no quede nada en su interior. Séquelo bien, cepíllelo suavemente para no estropear la piel y lávelo para que esté presentable. Seguidamente póngalo a cocer en agua a fuego lento.

Si el agente está gordo, necesitará cuatro horas de cocción; si no, con tres bastará. Para servirlo, coloque una póliza de seguros sobre una fuente alargada, decórela con varias monedas de poca monta, documentos de identidad y flores, y sirva al agente con un largo silbido de admiración, que a él lo dejará ni frío ni caliente, pero que a usted le sentará muy bien.

Se deleitará usted saboreando a sus invitados en la medida de su intimidad con ellos.

ENAMORADOS
DESENAMORADOS

Separe a dos enamorados. Ponga en una olla un trozo de mantequilla del tamaño de un bebé. Cuando la mantequilla esté caliente, mate a los enamorados deshechos en lágrimas, vacíelos, y, después, póngalos a cocer juntos. Cuando hayan adquirido una bonita palidez, retírelos. Haga un caldo con harina y mantequilla, sal, pimienta, un ramito de muguete (si es temporada), tomillo y laurel. Vuelva a echar a los enamorados en la olla, con una docena de cebollitas tiernas y, quince minutos antes de servirlos, añada unos cuantos champiñones. Se pueden agregar unos golpes y unas cuentas heridas.

Un parlamentario recalentado no le hará lamentar el gas consumido: se integra bien en el menú, y su sabor es mucho más fino si lo deja fundirse. Además, resulta muy digestivo y no pierde ninguna de sus preciosas cualidades.

MOMIA EN ENSALADA

Remoje en leche durante quince días unas buenas rodajas de momia; después, escúrralas y séquelas antes de extenderlas en una bandeja. Cubrir con aceite de oliva y dejar en sazón medio día. Luego sívalas con una ensalada de remolacha condimentada con mucho ajo.

Para que una nurse inglesa, con tendencia al malhumor, se vuelva tiernecita, póngala en una cazuela limpia, tápela y sacúdala fuertemente hasta que la nurse haya adquirido el humor adecuado.



REVUELTO DE RESTOS DE AUTOMOVILISTA

Si usted descubre algún coche accidentado conteniendo pedazos de automovilista todavía utilizables, tome todos esos trozos y, después de haberlos lavado y raspado, rebócelos con pan rallado. Bata seis huevos, añadiéndoles una cucharada de aceite. Moje en ellos los trozos del automovilista y páselos de nuevo por el pan rallado. Después, fríalos en aceite muy caliente y sívalos sin demora. Decore la fuente con una franja amarilla y esta advertencia: "¡Cuidado, que quema!".

Se puede preparar un potaje de labios frescos; pero en tal caso no estaría de más añadir, en el momento de servirse, una taza de leche o, mejor aún, un poco de crema.

Este potaje se sirve en tazas.

MANOS "FORNERET"

Se trata de una variante particularmente atractiva de la célebre "fondue bourguignonne". Lave las manos, escáldelas en agua hirviendo, quíteles pelos y uñas, y distribúyalas de manera que cada comensal tenga un par. Ponga en el centro de la mesa un recipiente con aceite hirviendo. Cada cual irá mojando las manos en el aceite, manos de las que sólo se degusta la punta de los dedos. Se sirven con un surtido de salsas.

Un buen consejo: no se ponga nerviosa al rellenar un obeso, ni piense de antemano que se le va a echar a perder. Ser una buena amita de su casa es una cosa, y otra muy distinta es intoxicar a su familia bajo el pretexto de que hay que aprovechar todo.



Quando un hombre ha llegado a mi edad, tiene derecho a sentarse en la cazuela y cocerse.



“¡Vas por mal camino, con ese beaujolais!” gritó Parte-para-Dos. Estás arruinándote las vísceras. Venite conmigo a L'Ecluse, frente a la prefectura de Policía, que tienen un vino bordeaux muy bueno.

Exacto. Pero tampoco regalado. Y eso pese a que, para comer, a uno le roban. No queda más que comer porquerías que dañan las entrañas bastante más seriamente que un copón de beaujolais. En fin, no discuto, el bordeaux no está mal.

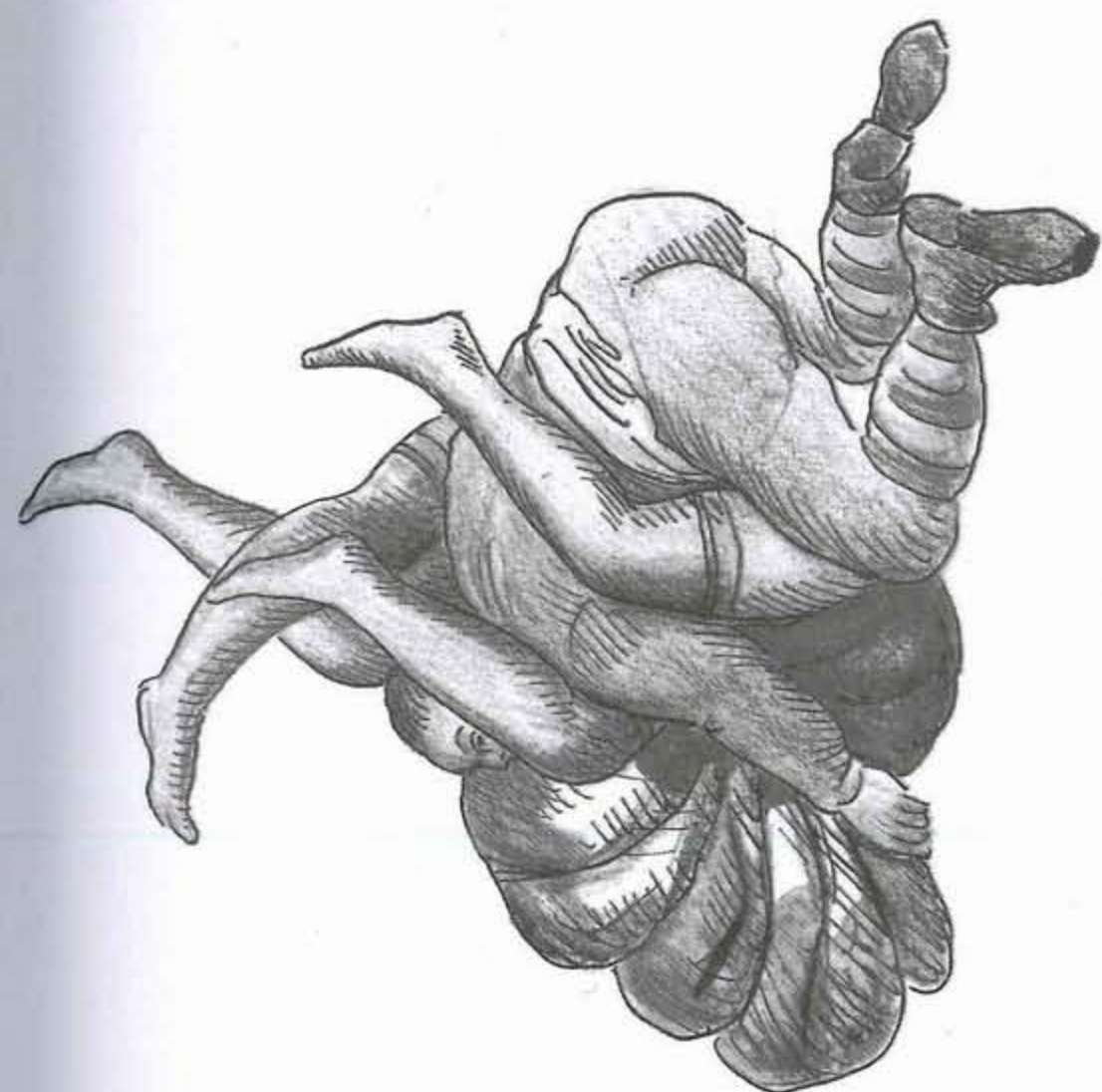
—A este tipo lo llamaban Cuello-Relleno—, comenzó Parte-para-Dos. Vivía en la rue de Belleville, con sus padres, que tenían una pequeña boutique de venta de “delikatessen”. Eran judíos de Lituania, creo, o de Besarabia, ya no sé. Cuello-Relleno tenía un carácter pésimo. Siempre se creía víctima de un complot o una conspiración. En el colegio, cuando se sacaba un cero en matemáticas, acusaba al profesor de antisemitismo, y sin embargo era realmente un inútil para las matemáticas. Ya ves el tipo. Si un taxi no paraba cuando él

le hacía señas, era porque el chofer la tenía contra él personalmente...

Sus padres, gente de valía que mantenía las mejores relaciones con todo el mundo, no entendían en lo más mínimo la hostilidad que decía experimentar su pequeño. Y cuando comenzó a perforar la puerta con cerrojos de todo tipo, cuando empezó a caminar pegado a las paredes en los paseos del domingo por la tarde, cuando se negó obstinadamente a tocar un plato si alguien no lo había probado antes para certificar que no estuviera envenenado, entonces los padres no dudaron ni un segundo: su hijo se deslizaba a toda velocidad hacia la paranoia.

La historia que te cuento pasó a comienzos de los años cuarenta, en un momento en el que la psiquiatría todavía tenía un lado esotérico, casi maléfico. En fin, los parientes de Cuello-Relleno no tuvieron que inquietarse mucho por su hijo: detenidos por los franceses, fueron llevados junto a millones de otras personas a Alemania,

CAFÉ PANIQUE / LA HISTORIA DE CUELLO-RELLENO



de donde nunca volvieron. Cuello-Relleno, desconfiado como pocos, había escapado a las redadas. No había ido a declararse judío a la comisaría de su barrio, no llevaba la estrella amarilla. Vivía con un nombre falso en un sótano, se alimentaba exclusivamente de huevos duros porque son difíciles de envenenar y porque no generan demasiados riesgos, a condición de verificar que no haya perforaciones en la cáscara. Cuello-Relleno salía poco, no hablaba con nadie, nunca iba dos veces seguidas al mismo negocio.

En 1943 comenzó a sentir dudas acerca de la fiabilidad de su sótano. Entonces cavó un agujero en el suelo, y vivió en el interior de esa cavidad dentro del sótano enrollado sobre sí mismo como si fuera un feto. La abertura del agujero estaba cuidadosamente disimulada por una tabla recubierta de tierra y regada de inmundicias que databan de al menos seis meses, como si el sótano estuviera deshabitado desde entonces. Luego tuvo la idea de acondicionar su agujero cavando galerías, como un topo, y disponiendo provisiones de nabos y tupinambos en escondrijos en el interior de esas galerías. Exactamente como en una historia de Kafka titulada *La madriguera*, perfeccionó todo un sistema de salidas de emergencia que se alternaban con puntos de reavituallamiento, según el principio que consiste en desbaratar la astucia del enemigo por medio de una contra-astucia, ella misma desbaratada por una astucia.

—Ningún tonto.

—No, ningún tonto. Un loco de atar. Y sin embargo, terminó por dejarse atrapar. Fin de 1943: los miembros de la resistencia utilizaron el sótano desocupado para sus reuniones clandestinas. Descubrieron por azar el orificio del agujero, limpiando la basura. Intrigados por la compleja red de galerías, las exploraron, creyéndola una emboscada de la Gestapo. Y dieron con el desgraciado Cuello-Relleno, aterrorizado, atrapado en un callejón sin salida. Se apoderaron del pobre muchacho, y uno de los responsables de la organización, un psiquiatra, lo recibió en su casa. Era un investigador de punta, un sabio innovador que antes de la guerra estaba detrás de una investigación sobre agentes de quimioterapia en neuropatología. Se interesó especialmente en el caso de Cuello-Relleno, y logró un milagro único en los anales de la psiquiatría de entonces: obtuvo una curación completa en un caso grave de paranoia. Y esto en un tiempo record. Tanto que, en la primavera de 1944, Cuello-Relleno, completamente curado, podía cruzar la calle para ir a comprar un pan de dos libras sin tomar precauciones especiales, y podía saludar sonriendo a la panadera. Su psiquiatra habría debido ganar el Nobel.

—Sí, Cuello-Relleno tiene una enorme deuda con él.

—Ah, no tanto como eso. Parece que la panadera era una verdadera cretina. Denunció a Cuello-Relleno y lo atrapó la Gestapo, y fue enviado a Alemania, donde sufrió la misma suerte que sus padres.

De pronto sentí que el bordeaux tenía mal gusto, pero no era culpa del vino.

—Como dicen los americanos —concluyó Parte-parados— ¡incluso los paranoicos tienen verdaderos enemigos! •

LA HISTORIA DE DUCHA-FRÍA Y BELLOS-RESTOS



No sé por qué, pero siempre a fines de febrero estoy sin un cobre. Y soy feliz si, a fines de marzo, recibo algún pago atrasado para volver a arrancar. Infelizmente, estábamos a comienzos de mayo y mi correo se reducía a reclamos de impuestos adeudados o a publicidades de enciclopedias a colores. En síntesis, tenía la moral en cero cuando, ¡milagro! un día que me despertaba hacia el mediodía, según mi costumbre, descubrí que habían deslizado un hermoso cheque bajo la ranura de mi puerta. Un día lindo, no tenía migraña y un cheque: ¡qué bella es la vida! Por otra parte, si llueve y el cheque gira en un charco de agua, tampoco está mal.

Me encontré con Culo-Seco en el tabac Voltaire, en el muelle.

—¿Ves ese tipo en el bar?— me preguntó a guisa de buen día.

—¿El que está hablando solo?

—Sí, es Ducha-Fría. ¡Si lo hubieras conocido en su mejor época! Reluciente como una portería, nunca una palabra más alta que la otra. Y además estuvo esa historia, la de Bellos-Restos.

—Contame.

—Estaba muy enamorado de su mujer, Planta-Verde, una rubia un poco vulgar pero bastante vibrante. En esa época él soñaba con hacer cine, para hacerla famosa, porque ella se creía actriz. Mientras tanto, él cobraba pequeñas colaboraciones en los diarios. Nada interesante, perros atropellados, cosas de esas. Como Planta-Verde se moría de ganas de convertirse en una *star*, se dijo que era mejor no esperar la película de su marido. Se puso a buscar por su cuenta y terminó por enganchar a un director de segunda categoría, un play - boy maduro, borracho pero coqueto, que usaba un pequeño *foulard* de seda anudado alrededor del cuello. Era Bellos-Restos.

Hice señas al mozo para que nos trajera dos vasos más de su espantoso vino de Sancerre.

Planta-Verde deja entonces al marido para irse a vivir con el otro. Ducha-Fría es infeliz. Una noche, se los encuentra en un bar, y hace una escena. Pero Bellos-Restos le da una trompada en pleno rostro frente a todo el mundo, y no se ocupa más de él. Esa trompada le cambia la vida a Ducha-Fría. Se da cuenta de que su amor por Planta-Verde no es nada en comparación con su odio por Bellos-Restos. Se vuelve loco. Sólo piensa en él. A la noche se despierta, bañado en sudor, sofocado por la rabia. El recuerdo de esa trompada recibida en público lo obsesiona. La venganza se convierte en su idea fija. Nada más existe fuera de Bellos-Restos. Averigua cosas acerca de él, aprende su vida de memoria, vuelve diez veces a ver sus dos películas mediocres, colecciona fotos suyas que rompe en el baño, y jura solemnemente nunca hacer cine. Se pega a sus pasos, acechando el momento propicio, se muda para irse a vivir al lado de él. En síntesis, Bellos-Restos se le convierte en una fijación, como se dice.

Un día, se entera de que Planta-Verde abandonó a Bellos-Restos, pero eso ni le viene ni le va. Le importa un rábano Planta-Verde. Que vaya donde quiera, a él le importa nada. Quien le interesa es Bellos-Restos. Única, exclusivamente Bellos-Restos. El pobre, por otra parte, soportaba bastante mal que lo hubieran plantado. Bebía como un barril sin fondo, se peleaba con todo el mundo. Un día, en una *boîte*, Ducha-Fría le paga un trago. Bellos-Restos no lo reconoce. Estaba ebrio en el momento de aquella famosa trompada igual que está ebrio esa misma noche. Ducha-Fría le hace el cuento del director genial, le cita sus entrevistas, le cuenta sus películas plano por plano; Bellos-Restos está deslumbrado. Pronto se hacen amigos. Inseparables. Siempre bebiendo juntos y parlotando. Ducha-Fría publica un articulito sobre él en algún diario. Hay que decir que, desde que había renunciado a hacer cine, Ducha-Fría había escalado



en el periodismo. Su rencor le servía de motor. Primero se convirtió en periodista principal de una revista de gran tirada, luego en jefe de redacción. Pero esto no lo distraía de Bellos-Restos. No solamente pasaba todo su tiempo libre con él sino que, como el otro atravesaba una mala época, lo entretenía. Le pagaba putas, sin que Bellos-Restos sospechara que lo eran, sólo para conservarlo disponible. E incluso lo hizo irse a vivir a su casa, para tenerlo al alcance.

—Me la veo venir. Duchá-Fría y Bellos-Restos consumaron el amor perfecto.

—No. Duchá-Fría detestaba cada día más a Bellos-

Restos. ¡Porque ahora lo conocía! Abúlico, pretencioso, vulgar, mezquino, cobarde, y de una coquetería ridícula. Todo en él era detestable. Pero Duchá-Fría descubrió una cosa sorprendente: ¡nunca había sido tan feliz como viviendo con Bellos-Restos! Cuando estaba con Planta-Verde, constantemente sentía miedo por ella. Si llegaba con un retraso de cinco minutos a un encuentro, ya la veía muerta o Dios sabe qué. Sufría cada vez que ella estaba triste, enferma o angustiada. ¡Qué diferencia con Bellos-Restos! Gozaba sádicamente de cada nueva arruga en su rostro de galán maduro, de cada nueva pequeña miseria. ¡El tiempo era su aliado! ¡Si no

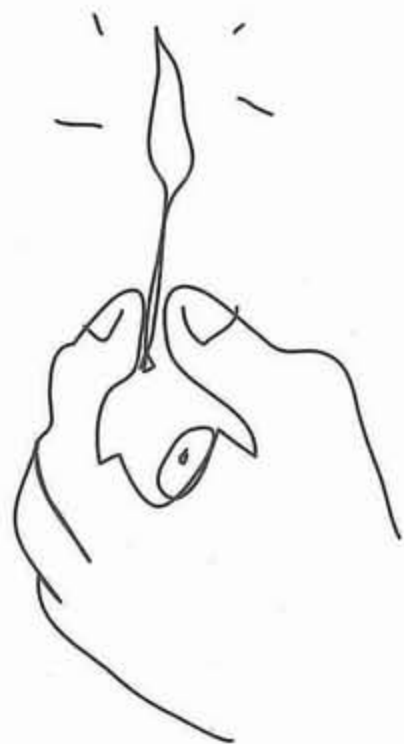
hay amor feliz, como dice la canción, el odio, en cambio, puede procurar una verdadera felicidad! Duchá-Fría anotaba cuidadosamente en su diario íntimo la lenta degradación de Bellos-Restos, a la cual, cada vez que tenía la ocasión, daba un empujoncito. Con un raro sentido del detalle, describía la aparición de un pequeño derrame en el ojo izquierdo, un diente que se arruinaba, la aparición de un nuevo tic en el párpado. Mientras que todo el mundo admiraba la actitud noble de Duchá-Fría frente a la ruina de Bellos-Restos, él se afanaba por profundizarla más cada día. Lo hacía beber cada vez más, poniendo a escondidas, incluso, cognac en su sopa, gin en su café con crema, vodka en sus gotas para el hígado.

—¡Qué naturaleza encantadora! ¿Y cómo terminó todo eso?

—Y bien, Duchá-Fría cometió la imprudencia de dejar a mano su diario íntimo. Bellos-Restos lo leyó de cabo a rabo. En un último destello de lucidez, hizo lo único en su poder para castigar a Duchá-Fría: se suicidó. Desde su muerte, Duchá-Fría se arrastra como un alma en pena. Dejó el periodismo. Bebe. Habla solo.

Mis ojos se encontraron con los del hombre acodado en la barra. Con un vaso en la mano, se acercó a nuestra mesa.

—¿Quieren beber algo, señores? Parecen simpáticos... •



Después de todo, creo que No-Vale-La-Pena tiene razón: todos los lugares valen lo mismo, sobre todo cuando no valen gran cosa. ¿Para qué recorrer todos los *bistrots* de París? Ninguno es perfecto. “El emigrante —decía Ambrose Bierce— es un imbécil que se imagina que un lugar vale más que otro”. A fin de cuentas, pudrirse en el lugar no carece de encanto. Por otra parte, no soy el único en volver a caer en la rodada. Sucesivamente, Vaso-En-Mano, Culo-Seco y todos los demás siguieron mi ejemplo. Por supuesto, estamos menos alegres, nuestras risas suenan menos nítidas, hay cierta sequedad cuando hacemos los pedidos, ¿pero quién se da cuenta? ¿Quién se preocupa? Con una o dos botellas en las venas, los detalles pierden importancia.

Este tipo, Pilla-Vinagre —comienza Vitamina-C—, era un verdadero jodido. La muestra perfecta del viejo estudiante estilo Mayo del 68. Pasó del marxismo ortodoxo al macluhanismo después de una pequeña pasantía entre los maos. Tenía todas las cualidades: vegetariano, bebía solamente agua y era fanático de un retorno a la tierra. La clase de tipo que sacude la cabeza, ultrajado, cuando escucha un estallido de risa, mientras suspira: “¡Y pensar que hay quienes tienen el tupé de divertirse cuando la mitad de la humanidad revienta de hambre!”. Lo cual, por otra parte, no le sacaba para nada el apetito, feroz a pesar de una delgadez patológica.

En síntesis, cuando uno veía a Pilla-Vinagre caminando por la vereda, cruzaba la calle, y con razón. Ah, me olvidé de precisar que tenía la cara llena de granos y que se le sentía el aliento. Ahora bien, Pilla-Vinagre, cuya vida sentimental nunca había sido demasiado agitada hasta los treinta años, se consumió súbitamente de pasión por Salón-De-Té, una jovencita de buena familia salida del barrio XVI¹, que pasaba más de cuatro horas por día produciéndose en el baño. La trayectoria de Salón-De-Té no era menos ejemplar que la de Pilla-Vinagre: colegio Saint-Jean de Passy, convento Des Oiseaux, baile de debutantes, trabajo en Saint-Laurent como presentadora de colecciones, luego noviazgo con el *señor* Franco-De-Puerto, algo tonto pero buen partido pese a una coyuntura difícil.

El encuentro tuvo lugar en el pequeño restaurant vegetariano de la rue de l'Abbaye. El flechazo se abatió sin hacer advertencias sobre Pilla-Vinagre, seguramente porque había tenido la imprudencia de sostener su tenedor con las puntas al aire, lo que se desaconseja en caso de tormenta. En cuanto a Salón-De-Té, sucumbió rápidamente al magnetismo de ese joven anticonformista que desdeñaba su guiso de copos de avena para devorarla con los ojos.

Los preliminares se redujeron a tal punto que esa misma noche vivían en la misma dirección. Y si los dos tortolitos formaban una pareja bastante mal armada, su amor no era sino más meritorio.

Pero muy pronto Pilla-Vinagre quiso jugar a Pigmalión. Mil pequeños detalles lo contrariaban en Salón-De-Té. Se irritaba con sus tics al hablar, con su pronunciación amenerada, con su gusto en materia de maquillaje o vestimenta. Imitando al profesor Higgins de Bernard Shaw, se afanaba por hacerle perder sus malas costumbres con ayuda de ejercicios incansablemente repetidos.

—¡Nunca sos natural!— la fulminaba. El más ínfimo de tus lunares viene de Vogue. Le pagás a los grandes trusts monopólicos para parecerle a una imagen de la mujer alienada. En la época de la lucha por la igualdad de derechos entre los sexos, actuás como colaboracionista de la clase y el sexo dominante. Es una vergüenza.

La pobre Salón-De-Té invocaba en vano el derecho a la seducción: no estaba a la altura.

—¡Mentiras! —explotaba Pilla-Vinagre—. ¡Te refugiás en viejos estereotipos burgueses! Reclamá tu derecho a la diferencia. ¡Es el colmo: con todo, soy más feminista que vos!

Después de un año de vida en común, ella se transformó. Fue el fin de las sesiones semanales en la peluquería del Faubourg-Saint-Honoré. Se terminaron las manicuras y las pedicuras, los masajistas y los esteticistas. Adiós a los vestidos de Givenchy o de Castelbajac. Salón-De-Té encarna hoy en día el ideal femenino según Pilla-Vinagre. Tiene pelos

LA HISTORIA DE PILLA-VINAGRE

Y DE SALÓN DE TÉ

en las patas porque renunció también a la depilación; ya no usa tacos y dice “mierda” cuando las cosas no funcionan.

Su compañera de la rue de Ranelagh, Hep-Taxi, ya no la reconoce.

—¡Tengo la impresión de que te parecés a una mujer de las cavernas!— grita, apenada, un día en que están almorzando los tres juntos un bol de arroz a tope rociado con salsa de soja.

—Quizás— responde Salón-De-Té, pero es la prueba de que volví a ser natural. Expulsé todas las escorias heredadas de una sociedad de consumo que desapruedo. Rechazo tu pretendida civilización. Por fin, gracias a Pilla-Vinagre, me siento maravillosamente mujer, ¡naturalmente mujer!

Ante estas palabras Hep-Taxi es presa de tal ataque de risa que Pilla-Vinagre tiene que acompañarla al retrete. Lo que hablaron en ese momento, misterio; en todo caso, cuando salieron de allí, él tenía el rostro embadurnado de lápiz de labios, y le garantizo que no tenía la menor intención de limpiárselo. Es probable que el pobre tipo se haya dado cuenta de que prefería mil veces a Hep-Taxi, así de afectada como era, a su Salón-De-Té neorrústica. Desde ese momento, forman una parejita muy unida. Continúan viendo a Salón-De-Té si llega el caso, porque la invitan cada vez que arman una partuza. •

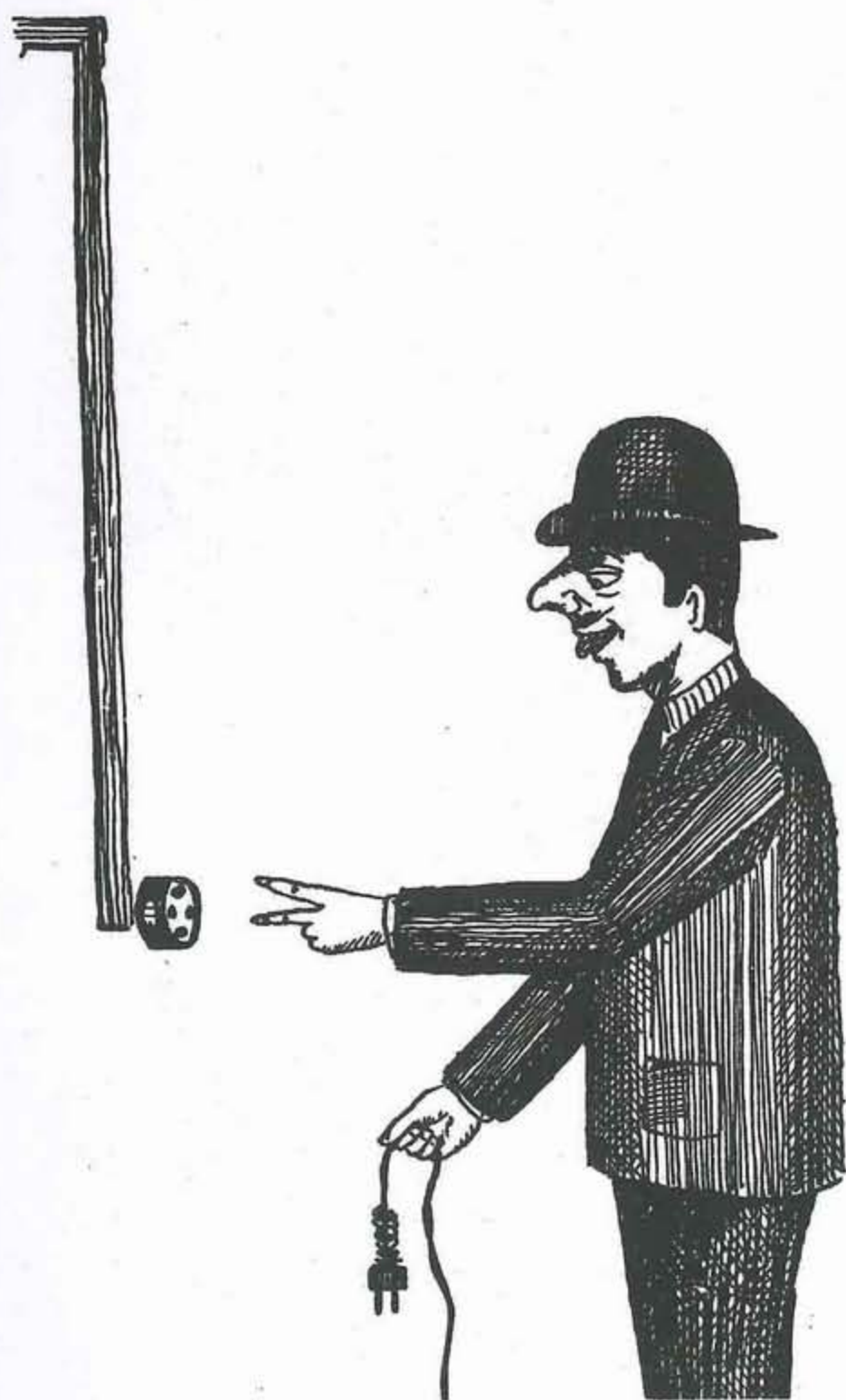


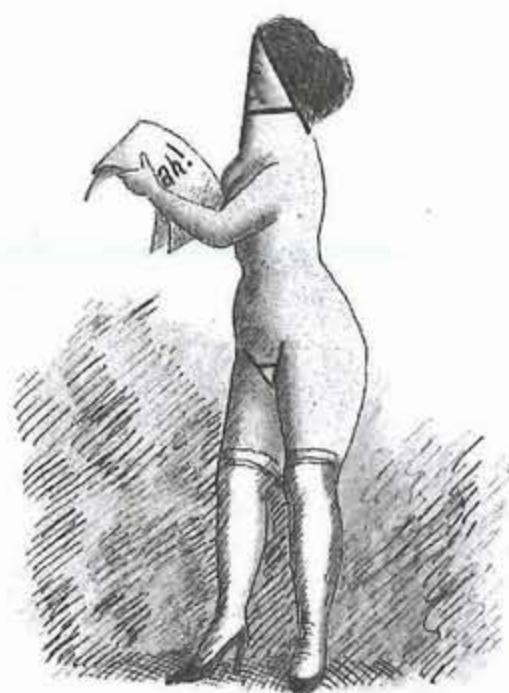
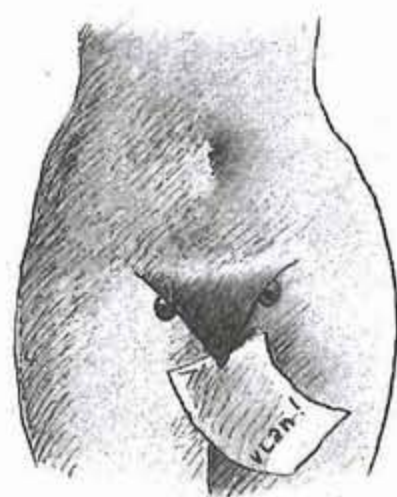
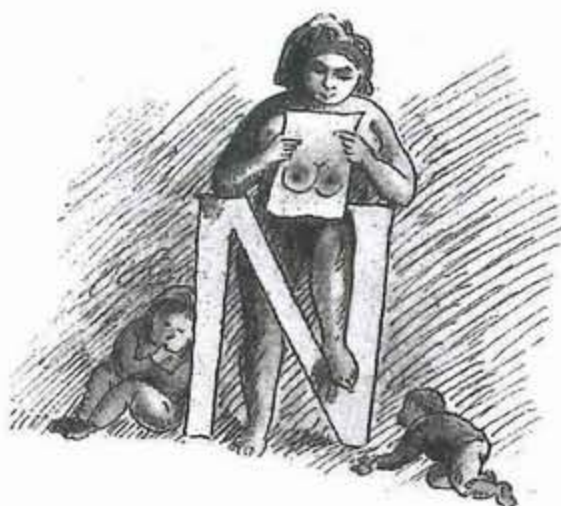
MEMENTO

M Í N I M O

P Á N I C O

1. La humanidad sobrevive a la muerte de un hombre. (Sea cual sea esta humanidad y este hombre).
2. Al querer sobrevivir, el hombre pone en peligro a la humanidad, por el riesgo de querer sacrificarlo a su propia existencia.
3. El interés de una comunidad de hombres está, pues, en hacer admitir a sus miembros la idea de su desaparición.
4. De hecho, la muerte de un individuo es siempre más útil a la comunidad que su vida.
5. Cuanto más virulento es un individuo más amenaza a los otros.
6. Las virulencias adicionadas del conjunto de los individuos se yugulan mutuamente para convertirse en la virulencia de la sociedad.
7. La moral y las leyes han sido creadas para enajenar a los individuos y hacerlos aceptar su muerte.
8. Desde su nacimiento, se prepara al individuo para que acepte morir.
9. Diversas son las técnicas empleadas.
10. La base de estas técnicas es volver desgraciados a los individuos.
11. La desgracia y la esperanza son las dos ubres del progreso humano. Son igualmente los dos mejores proveedores del cementerio.
12. Un hombre generoso, un hombre desesperado, un hombre feliz y desesperado son antisociales.
13. Un individuo antisocial debe ser reemplazado urgentemente, por no ser de la menor utilidad a la comunidad. Debe morir con mayor rapidez aún.
14. La bondad, la ternura, el amor sirven para poner a los hombres en un estado de desgracia aceptable, apta para volverlos útiles y dispuestos a dejar su sitio.
15. Los sentimientos son invenciones puramente sociales tendientes a esclavizar a los individuos.
16. Un hombre alzado sobre el odio a todo sería mucho más feliz que un hombre encumbrado sobre el amor. No tendría que sufrir la degradación y la miseria de su condición. Y no daría motivos para el chantaje.
17. Las primeras presiones sociales son ejercidas por la familia, luego por los amigos.
18. Los amigos de un individuo son, en una sociedad, los individuos aptos para yugular su virulencia.
19. Están encargados de aconsejarle lo razonable, como los bueyes que hacen salir al toro de la plaza.
20. La razón es siempre la de los otros.
21. Todo razonamiento lógico está destinado a hacer que un individuo acepte la voluntad de los otros.
22. El lenguaje permite a la sociedad saber lo que vale para ella un individuo.
23. Los amigos tienen la misión de vigilar lo que dice este individuo.
24. Sirven igualmente para atenuar su virulencia.
25. Un hombre, para adecuarse al prototipo propuesto, no debe hacer ruido, no debe sentir, no debe hacerse notar.





26. El crimen, aunque agradable a la sociedad por sus resultados, es una manifestación de la virulencia de un individuo, y está prohibido también.
27. Todas las cosas antedichas sirven a la sociedad más que al individuo, puesto que descubren en este individuo cosas desconocidas que consiguientemente será fácil detectar.
28. Un hombre bueno es un hombre muerto.
29. Si una sociedad se reconoce como mala, es que no existe.
30. Entre un hombre y otro, hay millones de años luz. Menos que entre un hombre y una comunidad.
31. Lo que puede transmitirse es por fuerza social.
32. El tiempo que un hombre emplea creando no lo emplea en su provecho sino en provecho de la sociedad.
33. El arte no puede ser subversivo.
34. Todo lo podemos encontrar bello, todo puede formar parte de una estética.
35. La estética es una creación de la sociedad.
36. La estética sirve para hacerle aceptar a los individuos la sociedad en la que viven.
37. Todas las monstruosidades sociales son estéticas (la guerra, la muerte, la miseria, el amor, etcétera).
38. Todo lo que encontremos bello está destinado a hacerle al individuo jugar un juego que no es el suyo.
39. La belleza, el amor, etcétera, se oponen al odio, a la fealdad, etcétera, que no encadenan al individuo, sino que lo liberan.
40. El odio es una indiferencia superior.
41. Para dar cauce a las veleidades del odio, la sociedad crea veleidades superficiales que permiten suprimir a un gran número de individuos.
42. En caso de guerra declarada contra una comunidad y uno de sus miembros, el individuo no tiene la menor oportunidad de sobrevivir.
43. La protección más segura del individuo está en tomar por cuenta propia la protección comunitaria.
44. Para él se trata de representar realmente el interés de un grupo de individuos, o de representarlos ficticiamente.
45. La disimulación, la hipocresía, la mentira y todos los otros "defectos" estigmatizados por diversas morales son técnicas de supervivencia individual.
46. Un individuo, en sí mismo, es un detalle molesto. Si consigue arrastrar tras sí a un determinado número de individuos, el equilibrio de fuerzas cambia, pero formará entonces parte de un grupo social en el que su virulencia será igualmente molesta.
47. Un individuo, para sobrevivir, debe disimular su virulencia.
48. Debe tener una actividad útil a una comunidad humana, a un grupo social.
49. Debe dar la impresión de ser sincero.
50. Debe mostrar la imagen de HOMBRE NORMAL.
51. Sobrevivir, en eso consiste la única rebelión individual. •

Era tarde un domingo a la noche, o ya lunes de madrugada. Recorro la rue du Four en dirección de la rue de Rennes. Tengo la idea de tomarme una última cerveza en el bar Montana, en la rue Saint-Benoît. Un taxi que merodeaba por allí disminuye la marcha a mi paso.

-¿Adónde va usted?

-No lejos, gracias.

-Suba, lo llevo.

-No vale la pena, estoy llegando.

-¿Va al Montana? Suba, le digo, yo también voy.

Un tipo sagaz. Bueno, me subo a su carromato. Ninguna copa. El Montana está cerrado. Como cada domingo, por otra parte el día que cierra.

-¿A dónde vamos? -pregunta el chofer.

-No hay nada que valga la pena un domingo a la noche, me vuelvo.



TAXI STORIES / MAFIA



-Conozco un bar simpático.

-¿Dónde? ¿En Les Halles?

-No, en otra parte.

-¿Un bar de verdad? ¿No un lugar de putas?

-No, no, un barcito simpático hacia la zona de la Ópera.

-De acuerdo.

Ni bien entramos, me di cuenta de que se me estaba riendo en la cara. Paredes doradas, iluminación roja de neón, disco de Sinatra. Más puta que eso imposible.

-Un bar de putas, le digo, enojado.

-No, hay putas pero eso no tiene nada que ver. ¿Qué va a tomar?

-Una cerveza.

Pide dos cervezas.

La chica de los cigarrillos, una rubia fea con medias de red que se arrugan en sus piernas esmirriadas viene a darle un beso. Me presenta.

-Un amigo.

Con autoridad, el mozo trae una copa de champán para su compañera. Brindamos.

Ella me cuenta que encontró este trabajo miserable esperando que le den un papel que le va a permitir ser la



revelación del cine. Nada nuevo. Echo una mirada a mi alrededor. El chofer de taxi había desaparecido.

—Bueno, yo también me voy. Hasta luego.

—¿No se quiere quedar un poco más?

—No, gracias.

En la puerta, el mozo me alcanza.

—¡Ey, señor, tiene que pagar las consumiciones!

—Me invitó el tipo que estaba conmigo.

—No, no pagó.

—¿Cuánto es?

—Doscientos cincuenta.

Saco la plata, pero refunfuño. Un tipo en la barra sacude la cabeza, compasivo.

—¡Lo estafaron!

Y a éste lo veo venir, con sus enormes zapatos.

—Conozco al chofer con el que estaba usted. Trabajo en la misma empresa.

El tipo comienza a interesarme.

—Usted quería tomar una copa tranquilo y lo trae a este lugar peligroso. ¿Me equivoco?

—No.

—Escuche, conozco un lugar bien, honesto. ¿Le dan ganas de ir a tomarse una copa conmigo? Tengo el auto afuera.

—¿Por qué no?

Subimos a su taxi.

—¿No es un bar de putas?

—No, no. Palabra. Un barcito simpático.

¡No me diga! Todavía más bar de putas que el otro. Neón rojo y verde, esta vez. Muchachas bien encaramadas en los taburetes, con los muslos al aire y los pechos bamboleándose con cada estallido de risa.

—Una cerveza.

—¿Me está ofreciendo de beber? —murmura mi vecina más cercana.

—No.

—Sólo una copa...

—No.

—¿Y a mí? —pregunta su compañera bostezando.

—No.

—Deberías pagarles una copa —me desliza el chofer.

—Es lo que corresponde.

—No tengo ganas.

—A ver, está de mal talante tu amigo —protestan las muchachas.

Se encoge de hombros y se va, abandonando su cerveza intacta. Trago mi parte y pido la cuenta. Seiscientos francos.

—¿Por dos cervezas?

—Las cervezas y los dos tragos.

—No pedí los tragos.

—¡Sí, él nos invitó! —chillan las putas.

—Voy a llamar a la policía —les anuncio.

Un tipo aparece delante de mí. Un patovica.

—No vas a llamar a la policía. Vas a pagar.

—No, tengo un amigo policía que quisiera invitar.

—En lo más mínimo, el teléfono está cortado. Llámelo de afuera.

—De acuerdo.

Avanzo hacia la salida. Otro fortachón me corta el paso.

—No salís si no pagás.

—¿Y qué me van a hacer si me niego?

—Vas a tener problemas.

Me río.

—¿Cómo en las series norteamericanas?

—Si te parece.

—¿Me van a masacrar por seiscientos francos? Pero mi amigo policía sabe que estoy acá. Y además dejé una carta en la caja de seguridad de mi banco.

—¡Muy gracioso! —me lanza el tipo de la barra mirándome de arriba abajo como si fuera una bolsa de basura reventada. Pagá y largate de acá.

—Y si me voy, así...

Hago como que me estoy yendo, esquivo al forzudo pero me quedo en el lugar, porque, pese a todo, me castañean los dientes.

—Deja de hacerte el gracioso. Largá la billetera.

La largo.

—Son verdaderamente asquerosos— me susurra al oído un tipo alto, delgado, de cabellos oscuros y rizados, con una piel tostada.

—¿Usted es chofer de taxi? —pregunto.

—¿Cómo adivinó?

—¿Y conoce un barcito donde se puede beber una última copa tranquilo para seguir camino, sin putas y sin estafas?

—Sí, claro que conozco uno.

—¿Entonces vamos?

—De acuerdo.

El taxi espera frente a la puerta. Me siento cerca de él, en la parte de adelante, como muerto.

—¿No es muy lejos?

—No, a dos pasos.

—Entonces ahí, en estilo bar de putas, la estafa.

Neón rojo, verde y azul. Frank Sinatra y Dean Martin. Las jóvenes en bombacha bailan juntas cha-cha-cha. Los tipos en la barra: todos marcados con cicatrices. Los tipos sentados: drogados. Los tipos tirados en la alfombra: ebrios. Los largos brazos del custodio del lugar surcan la sala, él con mirada torva, con una mandíbula inferior que se proyecta hacia delante como si estuviera más apurada por llegar que los brazos mismos. Aprieto los muslos.

—¿Qué va a tomar?

—Una cerveza.

—Otra para mí.

Le guiño el ojo a mi chofer.

—¿Conoce a esta gente?

—A algunos, ¿por qué?

—No parecen divertirse.

—Quizás se divierten a su manera.

—Tiene razón. París ya es el norte. ¡Ah, como añoro Italia! Levanta las cejas.

—¿Por qué? ¿Es italiano?

—No, pero estuve la semana pasada en la casa de unos amigos en Roma. Ahí todo el mundo es más alegre, más cálido. Se canta. Se habla. Hay putas, ladrones, choferes de taxi, pero más civilizados. Uno tiene la impresión de que todavía quedan códigos...

Sigo hablando así, sin forzarme porque estoy lo suficientemente ebrio como para creer en mi delirio italiano. Cito al tuntún a Miguel Angel, Ornella Muti, Stendhal, Fellini, Vittorio De Sica, Pavese, Dino Risi, Dante, Alberto Sordi, Leonardo...

Mi compañero tiene los ojos llenos de lágrimas.

—Se ve que usted ama de verdad a Italia.

—¿Si amo a Italia? ¡Y los ñoquis! Los tortellinis, el vitel thoné... La cocina italiana de todos los días es la mejor del mundo. ¡Y la ópera! Verdi, Rossini...

—¿Pero todo lo que se cuenta acá sobre la mafia no lo desanima?

—Los extranjeros no entienden nada de la mafia. Para ellos son gángsters, ni más ni menos. Yo sé que se trata simplemente de una mutual de ayuda entre los pobres. Una familia. No quisiera molestarlo con mis relatos, pero me encontré en Italia con tipos valientes que pertenecen a la mafia, amigos míos, seres sensibles, humanos, muy generosos.

Sacude la cabeza.

—¿Quiere algo más?

—No, es tarde. Debo volver. Mozo, ¿cuánto le debo por dos cervezas?

Para en seco a mi mano, que ya deja ver un billete de quinientos francos.

—Deje, me toca a mí.

—¿De verdad? —e insisto, mirándolo directo a los ojos.

—Sí, por esta vez es gratis. Pero no vuelva a este tipo de lugares. No le convienen.

Nos estrechamos largamente la mano.

—¡Ciao!

—¡Ciao!

Afuera, la luz del día; hago señas a un taxi. Mientras me lleva a casa, le cuento mi epopeya nocturna.

—Son cafishos, no son taxistas de verdad —me explica mi chofer—. El auto les sirve solamente de pantalla. Cada uno tiene una chica o dos en cada bar, y dan vueltas para ver cómo va el negocio. Por supuesto, cuando pueden capturar un cliente, aprovechan la oportunidad, pero sin darle demasiada importancia. La verdad es que se aburren de la mañana a la noche. Harían cualquier cosa para matar el tiempo. •



¿QUÉ?

es PÁNICO

AL contrario de lo que pudiera creerse, a mí me escandalizan la desmesura y la crudeza de mis declaraciones. Quien me escuche, creerá que el mundo está habitado únicamente por mal nacidos, granujas, imbéciles o cabrones sanguinarios. Mujeres y niños incluidos. Sin embargo, me consta que existen, aquí y allí, individuos muy poco decentes; y eso me sobrepasa.

Por ejemplo, no puedo evitar pensar, cuando me plantean la pregunta “¿Qué es PÁNICO?”, que se trata de una frase-trampa pensada para acorralarme. Yo soy tan solo un ejemplo, no un manual de instrucciones. UN ejemplo no tiene que justificarse, pero se ha iniciado la investigación. “¿Qué es... PÁNICO?”. A la primera metedura de pata, me negarán el pan y la sal, me degradarán. Tendré que leer los libros ajenos, aprobar los exámenes, contestar con la verdad a las preguntas de los instructores. La verdad se convertirá en mi universo, puesto que es el universo de los pobres, de los desgraciados, de los acusados.

Siempre me ha dado miedo verme acorralado. Por puro instinto no cometo la estupidez de combatir en terreno ajeno. Es demasiado peligroso y humillante. No soy un tramposo. Me falta confianza en mí mismo, batirse no vale la pena. Y además, a mi pensamiento le falta coherencia; yo

nunca pienso nada hasta el final. Me sentiría culpable.

Cuando uno tiene que pronunciar un discurso, siempre es malo, y hasta catastrófico, sentirse culpable. No se encuentran las palabras, cometes lapsus, lo confundes todo, y antes de que te des cuenta llamas la atención de los críticos soplones de la policía.

No tengo el menor interés en colocarme en esa situación. He escogido mi terreno, lo... PÁNICO, y puedo opinar que todos los individuos son unos cerdos, imbéciles y gentuza. Así eludiré el trabajo pesado de las sutilezas y las elegancias, y delimitaré con nitidez mi campo de batalla.

La causa es sencilla. Hacerme valer. Lo más posible: valor dinero, valor moral, valor cultural. Todas las siniestras porquerías de los valores inventados por un montón de cerdos inmundos. Valores bien custodiados por un montón de inmundicias policiales. La lucha es dura. ¿Mi arma?

Una palabra. Lo... PÁNICO.

Una palabra, una simple palabra, ¿puede valer más que yo mismo?

A mis ojos, desde luego que no. Pero a los ojos de los demás seguro que sí. Para ellos, la mierdecilla más pequeña es infinitamente superior a mí: es menos revoltosa. Que una palabra, añadida a mí, aumente mi valor, es una realidad que tiene bien poca gracia. No obstante, la cosa me parece evidente. Y lo suficientemente ventajosa como para prestarle atención.

El... PÁNICO, si es que existe, tendría más importancia que mi vida miserable. Se podría convertir, para los demás, en una filosofía, en una religión. Las Ciencias, la Historia, podrían apropiárselo. Se lo clasificaría por hechos, fechas, nombres, corrientes, tendencias. Se lo haría inmortal. Mientras que yo, pobre mortal, no sería otra cosa que un actor entre otros muchos, apenas un fantasma.

Lo... PÁNICO, si no existiese, me reduciría a mi expresión más simple, es decir, a un hombre semejante a los otros que no supo trasladar a sus contemporáneos más que realizaciones materiales y no ideas. Un artista, cuya muerte remata y valida la obra.

Yo no tengo ganas de morirme. Me niego.

Yo no quiero que me acorralen.

Necesito una palabra, sin explicaciones, sin manifiestos, la palabra que transformará cada uno de mis gestos en idea y cada obra de arte en moral. YO SOY EL... PÁNICO.

Él pánico y yo somos inseparables. No se puede tomar el uno sin el otro. No existe Papa, ni teoría cómoda, ni dogma que permita reemplazarme o decidir que estoy equivocado, que me he desviado de la línea

recta, que soy demasiado viejo, demasiado miedoso, o estoy agorrotado. Ni siquiera yo sé qué será del...

PÁNICO mañana, ya que para despistar aún más, yo no soy lógico conmigo mismo, ni puro, ni anti-lineal. Hay cosas innobles que estoy dispuesto a defender, y cosas dignísimas que no me dan ni frío ni calor. Por otro lado, no soy ninguna autoridad. No soy el único... PÁNICO. Hay otros. Se los reconoce en que no son ni morralla ni canallas. Son, simplemente, poco decentes.

Combaten en su propio terreno.

Entre cada terreno, hay millones de años luz. Lo... PÁNICO está muy extendido. No hay en él la menor lógica, tan solo mitología, mentira, viento. Todo aquello de lo que no nos podemos apropiarnos.

Sé que es difícil de tragar, pero ¿por qué andarse con remilgos con un montón de hijos de perra, de chivatos que sueñan poder demostrar que estoy dispuesto a morir para salvarles su asqueroso pellejo? Evidentemente, para ellos es lo más importante. Convencer a unos y a otros de que hay que comportarse como niñitos buenos y espichar sin armar lío. Suavemente.

¿Estoy loco? ¿Paranoico?

De acuerdo. Lo reconozco.

Pero la paranoia, precisamente, es... PÁNICO.

Todo cuanto pueda decirse de mí es PÁNICO. Y para nada peyorativo. Me he preocupado de transformar cada insulto en cumplido. Ahora estoy a salvo.

No me gusta que me acorralen.

Las palabras, cuando llegan hasta mí, están desactivadas, son inofensivas. Ya no me tocan.

En cuanto a las mías, esas que yo envío hacia los otros, en honor de los mamones, los soplones, los críticos, ¡pues bien!, son explosivas.

Miento.

La mentira es... PÁNICO.

Afuera hay una multitud que espera que yo de mi vida por ella. Pero yo no soy un cerdo; soy sensible y estoy dispuesto a morir por el primer niño que lllore. Consecuentemente, soy un deshonesto.

Ser poco decente es... PÁNICO.

Digo “no es la multitud la que espera fuera, es un caballito verde”. ¡Listo! Asunto resuelto.

Nadie podrá acorralarme. En mi campo de batalla soy el rey.

A menudo me preguntan: “¿Quién encontró la palabra... PÁNICO?”. Y siempre respondo: “Ya no lo sé”. ¿Qué más da? Se imaginan que eso va a dar lugar a un drama. Uno dirá: fue este. Otro: fue aquel. Que corten por lo sano, que desempaten. No. No tiene la menor importancia. Eso es lo que es el... PÁNICO. •

MEMORIAS DE UN VIEJO IMBÉCIL

(selección)



Ese invierno se anunciaba particularmente riguroso; no teníamos con qué comprar carbón al carbonero de la rue de l'Estrapade. De hecho, entre octubre y marzo nos morimos de frío.

Ya no sabíamos qué juegos inventar para calentarnos. Recuerdo partidas de saltamontes que duraban toda la noche. Pero los vecinos de abajo se quejaron y hubo que encontrar otra cosa. Con ayuda de un martinete que compramos por algunos centavos en el negocio que nos vendía las pinturas, nos dábamos latigazos alternativamente para no congelarnos en el lugar. Después de dos o tres horas, la sangre circulaba otra vez en nuestras venas. ¡Pero a qué precio!

También nos faltaba la comida. Tragábamos cualquier cosa para matar el hambre: medialunas, tripas, galletitas rellenas con gelatina. ¡Si habré chupado alguna vez, como Blaise Cendrars, cordones de zapatos a guisa de cena! Charlie Chaplin, a quien detallé años más tarde esos detestables menús, utilizó la anécdota de Cendrars en *La quimera del oro*. ¡Lo cual prueba que, por más pobre que uno sea, siempre tiene algo que le pueden robar!

¡Por desgracia nuestra miseria no era cinematográfica! ¡Nuestros estómagos lanzaban quejas que anunciaban el cine sonoro! Hay que precisar que el cine estaba en sus tímidos comienzos. Obtuve, por el mayor de los azares, un contrato para ser actor de reparto en un film.

Fue un día en que el frío me había expulsado del taller. Esperaba, sentado en el rincón de un *bistrot*, la posibilidad de robarme un terrón de azúcar o la punta de una medialuna, cuando me abordó un hombre jovial.

“Usted es extranjero, artista, y tiene hambre...”.

Mi inquietud lo divirtió.

“Tranquilícese. No soy de la policía. Soy Méliès, hago cine. Pero también soy ilusionista. ¿Quiere actuar en un film? El trabajo no es difícil y le voy a pagar bien”.

Me dio todas las explicaciones que le pedí. El film se debía llamar *Viaje a la Laguna*. Me resumió brevemente el guión, que me pareció estúpido, pero los efectos de la puesta en escena no parecían desprovistos de imaginación.

“¡Qué pena que no elija un tema más fantástico!”, suspiré. “Ese viaje a la laguna no es muy excitante. Un viaje a la luna, por ejemplo, tendría un impacto en el público inmediato”.

Pareció no haber escuchado. Sus ojos miraban fijos la falda de la moza, y no me atreví a perturbar su meditación. Finalmente se sobresaltó y pidió dos cognacs.

“Joven, tiene razón. Queda contratado para *Viaje a la Luna*. Va a hacer de luna”.

Acepté. El film tuvo un gran éxito, pero Méliès no me pagó sino la mitad de lo que me debía. Era un ser maravilloso, muy por encima de las leyes ordinarias. Adoraba a los niños que, en cambio, no lo querían. Ese fue su drama.

Pero yo no había logrado vender ninguna tela. Los *marchands* a los que visitaba fueron unánimes: no carecía de talento, pero lo que hacía era demasiado innovador. Uno de ellos me mostró una pálida copia de Lautrec firmada por un tal Picasso, diciendo: “Esto es lo que la gente quiere hoy. Lo humano, lo satírico. O si no lo poético, como Puvis de Chavanne. Pero nada de intelectualismo. Esto nunca va a prender”.

(...)

Unas semanas antes, había conocido, en la Cloiserie des Lilas, a un refugiado ruso que se hacía llamar Lenin y profesaba ideas bastante avanzadas en política. Estaba en mi casa cuando Flora y Roselle me vinieron a acosar. Simpatizaron, y mis dos camareras no tardaron en comprometerse en un movimiento revolucionario al margen de la legalidad. Muy pronto fueron aprehendidas por la policía. El lector se acordará, quizás, de Rosita de Luxemburgo...

Infelizmente esto llegó a oídos de Frantz, con quien los vínculos se habían enfriado desde mi exposición en el Louvre. Se metió en la cabeza que había sido un plan mío para desembarazarme de esas miserables. Mis protestas de inocencia no sirvieron para nada. En esas condiciones, nuestra cohabitación se hizo imposible. Y aunque me costara más, decidí mudarme. Alquilé un taller encantador construido por Guimard, en el barrio XVI, a dos pasos de la mansión de Balzac en la rue du Ranelagh. Lejos de ser un ingrato, dejaba a Frantz una enorme composición de desnudos de un valor de dos mil francos, y muchos bocetos de una belleza absoluta.

Pero mis problemas no se habían terminado. Desde que me instalé en la rue du Ranelagh adopté un nuevo estilo. Queriendo romper con el glisismo y los desnudos que me evocaban recuerdos tan penosos, huyendo de la facilidad, empecé a pintar cubos. Sí, simples cubos. Picasso comprendió inmediatamente el partido que se podía sacar de ese hallazgo. Hizo de ellos un método, referenciándose en Cézanne y en Seurat. El cubismo nació en un departamento de Auteuil, pero de inmediato fue amamantado en Bateau-Lavoir. Marcoussis, Metzinger, luego Raynal y Gleizes me sacaron las palabras de la boca. ▶

► El cubismo se convirtió en asunto de ellos. En lo que a mi respecta, yo no veía ningún inconveniente, pero Picasso se puso celoso de mis declaraciones a la prensa. Nos peleamos. En realidad, el catalán, muy celoso, no apreciaba para nada las sonrisas que me prodigaba la bella Fernanda cuando lo visitaba. A Braque le pareció normal que nos batiéramos a duelo, y muy pronto todo Montmartre me hizo la cabeza. Poco rencoroso, tomé el asunto con filosofía. Todavía conservaba excelentes amigos: Derain, Morand, Giraudoux el masoquista, Jeanneret, mejor llamado Corbu. Mi trabajo encarnizado me permitiría soportar la soledad.

Este período rosa sigue siendo, sin discusión, el más suave que haya vivido. ¡Qué alegre era el París de antes de la guerra! ¡Y qué bueno era, por entonces, ser joven, hermoso, rico y célebre! ¡Ah! ¡No eran distracciones lo que faltaban! ¡Entre el circo y la petanca en el Bois de Boulogne, podía elegir con tranquilidad! Todas las mañanas iba de paseo hasta la cascada, donde tomaba el desayuno en compañía de Proust y de Valery Larbaud.

—¡Qué frescas que están estas magdalenas! —dije, mojándolas en el chocolate. Me hace pensar en la Madeleine...

—Ah. Bueno —dijo Proust—. ¿Y por qué?

—Porque en la plaza de Madeleine hay una panadería donde las magdalenas son las mejores de París. Pero estas son casi tan buenas.

—Sí, mal no están —asintió Valery Larbaud con la boca llena.

—La voy a mencionar en la guía de pastelerías que estoy preparando para el Mercurio —dijo Proust.

Y anotó con cuidado la dirección del negocio de la plaza de la Madeleine. *Tiempo perdido*, la obra, nunca fue terminada. Pero Proust encontró al menos un medio de guiñarme el ojo discretamente citando mi magdalena en uno de sus libros.

[...]

¡Yo los conocí a todos, a todos! Y a los que no me encontré en carne y hueso, los vi en la televisión. Fui yo quien les dio sus mejores ideas, yo quien les mostré el camino del Arte Moderno. Se contentaron con seguir el camino trazado por mi Obra.

Un hombre puede encarnar la Historia. Yo fui ese hombre para la historia del arte. La confesión me cuesta, pues puede pasar por la de un pedante o un vanidoso. Y no es el caso. Habría preferido callarme, y que otros reconocieran mis méritos. ¡Qué desgracia! Confunden todo. Su miopía es tan grande que no distinguen ni siquiera lo verdadero de lo falso, lo genial de lo que no tiene empuje. Finalmente me ahogo y tengo que gritar la verdad para que no me mate. Soy aquel a través del cual llegó el escándalo. Fui yo quien hizo que todo cambiara. ¿Por qué? Porque así lo quise. Porque quería dejar una huella indeleble en la memoria de los hombres. Creyeron que iban a comprar mi silencio ofreciéndome dinero. Mucho dinero. Pero no me pienso callar. Me parece insuficiente el arreglo lucrativo bajo el cual quieren enterrarme. Y además tengo deseos de vengarme.

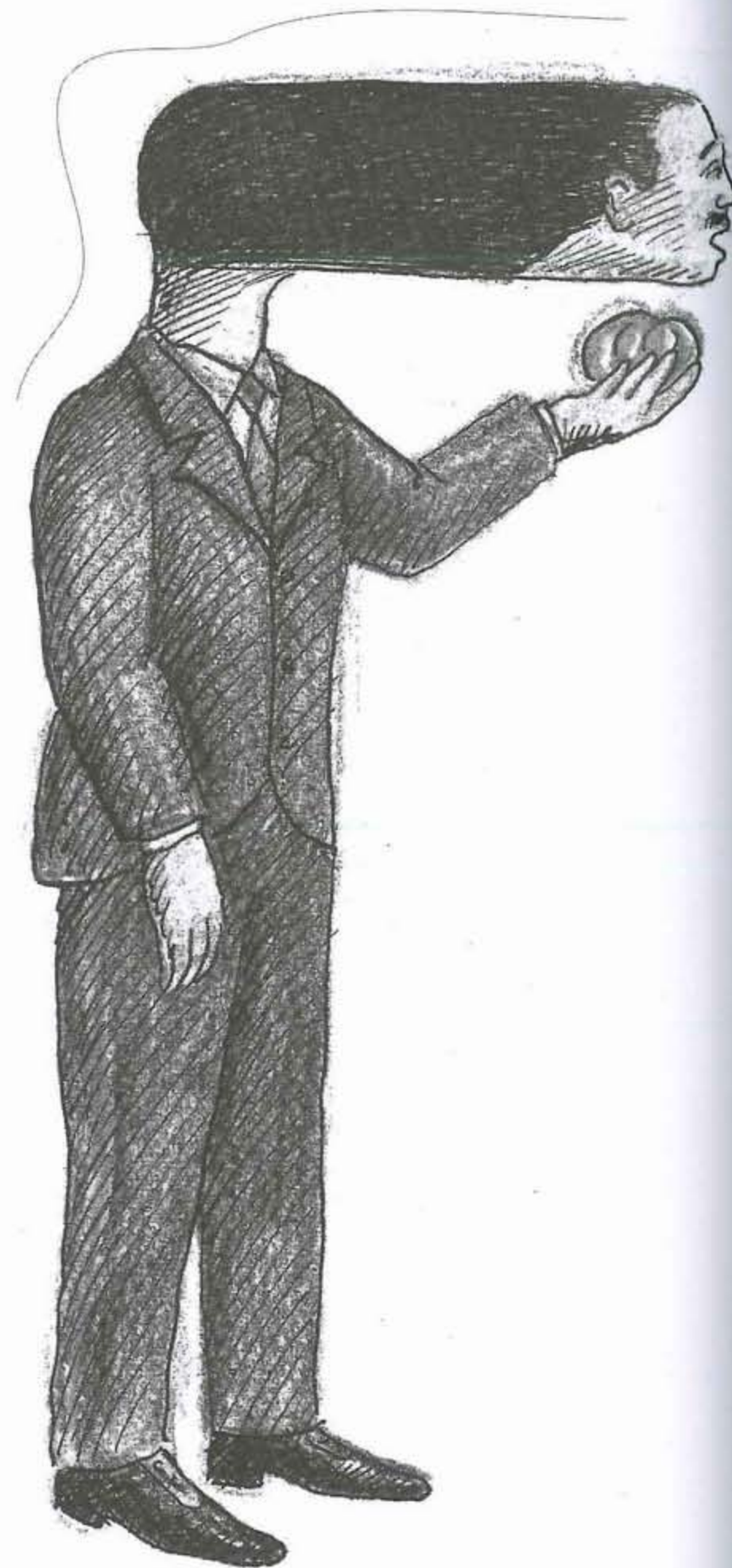
¡Oh! ¡No me gusta quejarme! Me hicieron linda la vida. Mi cólera viene de otra parte. ¡Primero de la mediocridad de mis contemporáneos! ¡Al redactar estas Memorias, los nombres de los más famosos aparecen con el correr de la pluma, y escucho las exclamaciones de sorpresa, los gritos de admiración! ¡Qué farsa! ¡Bien que los conocía a todos! ¿Y entonces? ¿Y después? En su mayor parte, eran mezquinos, vanidosos, tremendamente interesados, sin escrúpulos, inmorales, fanfarrones, pretenciosos, amargados, fracasados.

Me robaron todo. Aun lo que no poseía. Los imbéciles —la mayoría— se asombrarán de la paradoja. Pero conozco mis límites. ¡Están fuera de alcance! Podía entender todo, inventar todo, y se arrojaron sobre mí como una jauría de lobos hambrientos.

Dejé Viena para irme a Praga. Desayuno con Kafka, ceno con Hašek. Praga es una Venecia sin agua. Su tristeza insidiosa carcome a los que viven allí, o más bien a los que mueren allí. El verdadero centro de Praga es su cementerio. No me demoré. Luego Berlín. Hermosa capital. Mucho espíritu, mujeres hermosas, inteligencia. ¿Pero cómo me recibieron? En la indiferencia. Ciertamente me admiraban, me invitaban, me halagaban. ¿Pero me apreciaban en mi justo valor? ¡Nein! Y sin embargo, no vale la pena hablar de ello.

Noche tras noche, con una generosidad tenaz, repartía mis ideas y teorías espléndidas. ¡Al divino botón! Sólo encontraba una atención cortés, un desierto. Desde 1923 estaba en la medida de revelar a los artistas lo que iba a pasar en 1975. ¡Pero no les interesaba! Se preocupaban únicamente de sus pequeños problemas personales. El presente les bastaba, el porvenir les importaba un bledo. Kurt Schwitters, Grosz, Dix, Piscator y los demás enarbolaban sonrisas incrédulas. ¡Y sin embargo no eran los más tontos! No les faltaba ni cultura ni coraje. Pero no podían franquear la distancia que nos separaba. Herman Hesse intentó ponerme en escena en *El lobo estepario*. No carecía de buena voluntad, ¡pero confundió todo!

Siempre estuve delante de la vanguardia, entonces tenía que quedarme esperando al resto del pelotón, y cada vez se me adelantaban.



Por eso me olvidan en todas partes. ¡Oh! Pueden consultar sus libros de Historia del Arte, nunca me verán en el lugar correcto. Fui el campeón de los evadidos solitarios, siempre alcanzado antes de la etapa.

¡Y sin embargo, convencer a Breton de escribir su *Manifiesto del Surrealismo* no fue fácil! ¡Ah! No, no creía en ello, con su mentalidad estrecha de cartesiano francés. Me oponía los argumentos más irrisorios. Debía recomenzar todo de cero. Hacerle repasar la lista de precursores, machacarle a Fourier y a Trotsky, recitarle a Ducasse y Roussel, redactarle un resumen de Freud. Por nada del mundo quisiera pasar nuevamente por esas horas fastidiosas y desalentadoras.

“¿Y usted cree que va a funcionar?”, me preguntaba ansiosamente cada diez minutos.

–Le doy mi palabra.

–Pero esto no es serio. ¡No tiene nada que ver con la tradición francesa!

–Cambiará.

–Lo dudo.

–Intente. No pierde nada.

–Al menos sería más serio si el título de la revista lo tomara prestado de Valéry. ¿*Literatura*, por ejemplo?

–Pero no, se equivoca. Innove, le digo.

–¡Innove! ¡Innove! ¡Usted tiene cada idea! ¿Y si se burlan de mí?

–Nadie se va a burlar de usted. Por el contrario, se volverá un papa.

Y se frotaba el mentón, y gemía:

–Es que soy médico, y eso me impone responsabilidades.

Tengo que confesar que terminé mandándolo al diablo.

–¡Haga lo que quiera, pero si usted no usa al surrealismo, ¡voy a proponerlo a la U.R.S.S.! ¡O a Estados Unidos!”.

Palidecía.

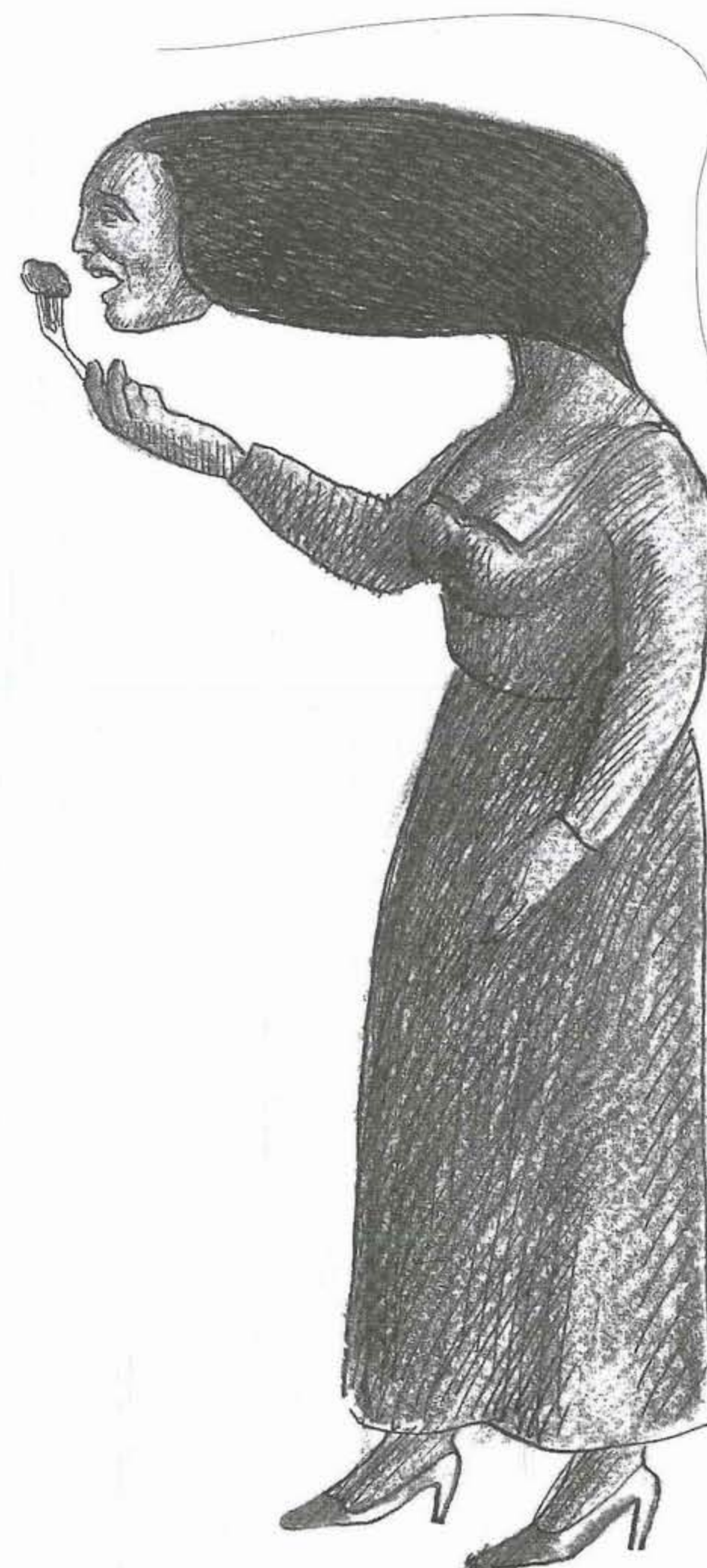
–¡Usted no puede ser así de ingrato! ¡Francia le dio demasiadas cosas! Todavía tiene un rol de primer plano que representar en el campo de las ideas.

–¡Entonces deje de portarse como un muchachito temeroso! Fíjese en el ejemplo de Tzara y Picabia. ¡Vaya más a fondo!

Siguió mis consejos e hizo aparecer su *Manifiesto* en 1924. Fue un triunfo. Pero yo no me beneficié para nada. La lucha había sido demasiado dura. Estaba agotado, superado. El grupo surrealista no me necesitaba. Y además, la manera en que el grupo estaba estructurado, como un partido político o una Iglesia, me desanimaba. Estaba demasiado aferrado a mi libertad. Tomé distancia.

Breton me hizo un juicio. Fui condenado pese al conmovedor alegato de Picasso y la intervención de Dalí. Por contumacia. Escapé de París para refugiarme en la Costa Azul. En Saint-Tropez, más precisamente, donde hacía negocios todas las mañanas, codo a codo, con Colette y Dunoyer de Segonzac. Los surrealistas no fueron blandos conmigo, no. Me acusaron de ser un soplón, de plagio, de homosexualidad. La publicidad que tuvo aquel asunto me causó no pocos disgustos. La venta de mis obras se resintió, mi popularidad se fue en picada.

Es duro para un pintor que ha llegado a una notoriedad internacional volver a encontrarse en la situación de sus comienzos. Había descubierto la luz del Mediodía y mi paleta se había enriquecido con tonos magníficos que respiraban la alegría de vivir. Y bien, era en vano que acumulara desnudos, paisajes, composiciones abstractas, collages, acuarelas: nadie los quería. Mis más fieles coleccionistas, a quienes volví a contactar por teléfono, balbuceaban excusas vagas, invocaban la coyuntura desfavorable. En síntesis, todos me soltaron la mano. ▶





► Otro que no hubiera sido yo se habría podido desanimar, o peor, agarrárselas con el público, acusarlo de ingratitud. Me cuidé de esa falta profesional. ¡El público es sagrado! ¡No se toca! Tenemos derecho a acusar a todo el mundo excepto al público. Es él quien nos hace grandes, el que nos paga, el que nos recordará cuando estemos muertos. Tiene derecho al respeto de los artistas. Los hombres son imperfectos, el público maravilloso. Siempre. En todas partes y en todo momento. En este punto soy muy formal y comparto la opinión de mis grandes amigos del café-concert, Jane Avril, Mistinguett y Maurice Chevalier, que me enseñaron tanto. En lugar de desplegar mi amargura a la luz del sol, hice aparecer mi célebre serie de grabados llamada "Bollard", maliciosa alusión a la Serie Vollard de Picasso. Esas aguafuertes fueron ejecutadas en Saint-Maxime, con los ojos cerrados. Recuerdo, por si fuera necesario, que ilustran tres temas mayores: la petanca, la sopa de pescado y las hierbas de Provenza.

[...]

En 1940 me encontraba en México. Malcolm Lowry me había informado sobre la presencia de Trotsky. Lo fui a visitar. Me recibió con entusiasmo. Me emocionó constatar hasta qué punto me recordaba.

—Querido señor Laurent, ¿cómo está?—, me preguntó mientras me ofrecía un vaso de tequila.

—Muy bien—, respondí. ¿Y usted, querido amigo? ¿Cómo lleva su exilio? ¿No extraña las importantes funciones que ejercía en su país?

Se encogió de hombros con filosofía.

—¡Bah, un hombre activo siempre encuentra en qué ocuparse! Vea, por ejemplo yo hago jardinería. Cultivo mi jardín, como aconsejaba Mirbeau. ¡Ignoraba que un mísero cuadrado de repollos y algunas plantas de lechuga exigieran tantos esfuerzos! ¡Cuando usted tocó el timbre estaba picando la tierra del jardín, y bien, ya estoy completamente fatigado!

Le propuse relevarlo, y aceptó sin hacerse rogar. Con tan mala suerte, que ocurrió un espantoso accidente. Blandiendo la pica, sucedió que su extremo puntiagudo dio contra el cráneo del desgraciado Bronstein que se había parado detrás de mí. Me incliné sobre él para constatar que no quedaba esperanza de salvarlo. Se le había hundido el cráneo. Dio su último suspiro en mis brazos, murmurando: "Usted es el mayor artista que yo haya conocido... Prométame que continuará su obra...". Las lágrimas me nublaban la vista. ¡Acababa de matar a un hombre, y qué hombre! Una horrible sensación de culpabilidad me ahogaba. Felizmente recordé a tiempo las palabras pronunciadas por Freud en Viena: "La culpabilidad sólo es un fantasma". Volví a la casa a terminar el vaso de tequila. El alcohol me devolvió la lucidez. ¿Qué hacer? ¿Entregarme a la policía? ¿Pero cómo iba a tomar mi relato? No parecía muy verosímil. Si me condenaban, ¿cómo iba a poder cumplir la promesa que le había hecho a Trotsky, la de continuar una obra que él apreciaba en su justo valor?

Del exterior me llegaban los ecos ruidosos de una “fiesta” popular. Las canciones, los gritos de alegría, las explosiones resonaban sin pausa. ¡Qué marcha fúnebre para el gran hombre que yacía a mis pies, en la hierba rojiza!

Huí de esa casa maldita y abandoné México para siempre, dejándole el lugar al tímido Siqueiros.

Es la primera vez que revelo mi responsabilidad en el trágico final de Trotsky. Pensaba irme a la tumba con el secreto, pero la muerte tarda en llegar y mi lengua es una mujer vieja, charlatana e incontinente. A la luz de los hechos, creo que mi comportamiento habla en mi favor. Si maté a ese hombre que admiraba, fue por accidente. Otros cometieron peores masacres y fueron absueltos. Se confesaron en sus libros, que se convirtieron en best-sellers. La confesión de un solo homicidio, ¿hará subir la tirada de mis Memorias? Así lo deseo.

Fui a establecerme a Argentina, mientras que en todas partes la guerra causaba estragos. Hitler, con ayuda de sus aliados italianos y japoneses, asolaba el planeta a sangre y fuego. La ronda macabra encerraba a la tierra como un anillo de Saturno. La locura de algunos hombres provocaba la muerte de millones de otros. Aunque no estaba muy dispuesto a enrolarme en la acción política, no podía sino actuar. En 1943 lancé un solemne llamamiento a los beligerantes ordenándoles que cesaran el conflicto. Exigí que los nazis se fueran, exigí la dimisión de Hitler y la evacuación inmediata de los territorios ocupados por los distintos ejércitos para volver a los límites del año 1900, a la calma y serenidad de la Belle Époque. Pero ese llamamiento no fue escuchado.

(...)

Ha llegado el momento de hablar de ese penoso asunto del cuadro falso. Hizo correr mucha tinta y decir muchas tonterías. Por cierto Van Meegeren tenía un cierto genio para la imitación, y lo hacía muy bien con los Vermeer, pero las falsificaciones que hizo de mis obras eran mucho menos convincentes. Como Goering, los coleccionistas que engañó fueron víctimas de su propia ignorancia. En todo caso, esas falsificaciones no superaron la media docena. Pero provocaron un pánico tan vivo que se comenzó a sospechar de la totalidad de mi obra. ¡Qué vida! El teléfono no paraba de sonar y frente a mi puerta había un desfile permanente de candidatos para retirar su certificado de autenticidad. Aproveché la ocasión para negar la paternidad de obras con las que no estaba plenamente satisfecho. Fui, muy a pesar mío, el responsable de escenas de desesperación desgarradoras. Una desgraciada mujer se tragó bajo mis ojos el contenido entero de tres tubos de gardenal, y muchos coleccionistas desconsolados perdieron la razón. ¿Cuál es mi parte de responsabilidad en el suicidio de Marilyn Monroe? Los remordimientos no dejaron de carcomerme. Estos incidentes me impresionaron desagradablemente. Como la pintura al óleo se me hizo odiosa en aquel momento, fui a instalarme a Vallauris, para descubrir las alegrías de la alfarería. Decoré centenares de platos, vasos, pots. Picasso vino a reunirse conmigo, y, por pedido de él, le enseñé los rudimentos del oficio. Ejecutó, bajo mi dirección, un juego de té apenas torcido. Luego pasamos a la escultura, luego a la tapicería, a la historieta y al movimiento por la paz.

Pero me cansé rápidamente de esos juegos pueriles. Volví a París, donde, después de haber inventado el collage, inauguré el *décollage*.

Todos los días veía a Sartre. Le hice descubrir el Café Flore. Acostumbrado a Les Deux Magots, nunca se había animado a cruzar la rue Saint-Benoît. Logré convencerlo de atravesarla de mi brazo. Estaba aterrorizado por los automóviles y se aferraba a mí con la energía de un naufrago. Por fin alcanzamos a salvo la vereda contraria, y entramos en el Flore. ¡Recuerdo histórico! Sartre se sentó en una banqueta y pidió un café en un cuenco. Temblaba.

—Nunca más... Nunca más... —balbuceó.

—¿Nunca más qué? —le pregunté, intrigado.

—¡Nunca más voy a volver a cruzar esta infernal calle Saint-Benoît! ¡Lo juro!

Efectivamente, instaló sus cuarteles en el Flore y pronto se hizo camaradas entre los jóvenes consumidores. El trompetista Boris Vian, Jacques Prévert, su libretista, brindaron con él sin cumplidos. Ganó en seguridad, cambió de estilo. En el espacio de algunos meses, alcanzó una madurez de espíritu asombrosa. Pero por la noche teníamos que servirle de escolta, de todos modos, hasta el Tabou. Bailaba noches enteras con Josephine Baker o la Piaf bajo el ojo burlón de Boris. La atmósfera llena de humo de los sótanos me hacía toser. Mientras los jóvenes se divertían, iba a tomar aire a orillas del Sena, a dos pasos del Hotel de la Monnaie, infinitamente más a mi gusto que el edificio del Instituto.

La Academia Francesa nunca me tentó. ¡Cuántas veces no me habrá sondeado —y con qué delicadeza! para saber si aceptaría presentar mi candidatura, llegado el caso, si se encontrara disponible un buen lugar... Y bien, siempre dije que no. Francamente, y sin equívoco posible, estoy en contra. •





UNE VIE

À LA GOMME, ROMAN VÉCU

Cuando dibujo, el tiempo pasa más deprisa. Por más que me levante al alba, apenas trazo unas cuantas líneas sobre el papel, delimito esta zona de sombras y esbozo aquel personaje, el día ya ha pasado. Por la noche duermo. Durante el día dibujo. Mi vida discurre a demasiada velocidad como para poder seguirla.

Desde luego, debería dominar mi inspiración para no acabar siendo su víctima, hacerle oídos sordos. Lo sé. Desgraciadamente, no es tan fácil como parece.

Cuando gente curiosa viene a visitar mi taller, algunos me preguntan: “¿Trabaja usted de día o de noche? ¿De dónde saca sus ideas? ¿Observando la realidad o por pura inspiración?”.

¡Qué aberración! ¡Qué alejados están de la realidad! Sin embargo, nunca trato de sacarlos de su error.

¡Dibujo cuando no puedo hacer otra cosa! ¡Y no puedo hacer otra cosa! ¡No puedo hacer otra cosa cuando una idea me envenena hasta el punto de tener que vomitarla!

Estas crisis me matan, porque cuando trabajo, no puedo vigilar las agujas del reloj. Y ellas se aprovechan para girar a un ritmo demencial. Se embalan.

Miren, llevo dos días que tumba que dale con una imagen.

Oh, es una imagen vaga, pero de esas de las que no soy capaz de desembarazarme. Se trata de un muchacho joven —pero eso no quiere decir nada porque es tan sencillo transformarlo en un anciano en el último momento...— cuya cabeza se encuentra atrapada, acorralada entre las nalgas de dos mujeres que se dan la espalda. Ya está, no hay más. Posteriormente, pluma en mano, decidiré qué ropa llevan las mujeres (si es que llevan), su edad, su expresión, los paisajes que sirven de decorado a la escena. El problema no es ese, eso no me preocupa. No, lo que me resulta insoportable es el estado de dependencia de esta imagen virtual de una banalidad repugnante en el que estoy sumido. ¿Cómo es posible que un hombre de mi edad, más bien equilibrado, relativamente inteligente y cultivado, con un carácter no desprovisto de voluntad... cómo es posible que un hombre así acepte consagrar varias horas de su vida a semejante niñería? ¡Mientras que en este mismo momento otros hombres se dedican a actividades tan serias como la guerra, el comercio, la informática o el cultivo de la remolacha azucarera! Me avergüenzo y trato de resistir, pero el combate es desigual.

Hace cuarenta y ocho horas que me resisto al muchacho atrapado por las nalgas, pero esta mañana salté de la cama, me dirigí como un sonámbulo hacia mi mesa de trabajo y, hecho polvo, de mala gana, esbocé la escena a grandes rasgos.

Ya es mediodía. ¡Qué pronto nos llega la muerte! ¿Debo envidiar a esas miles de criaturas que repiten sin descanso el mismo gesto en sus fábricas? ¿O a esos trabajadores inmigrantes condenados a las peores tareas en condiciones deplorables? ¡A ellos el tiempo se les debe de antojarse

largo! Pero no, ¡yo soy una persona sensible! La desdicha de los demás no me reconforta. Sin olvidar que me permito pequeñas compensaciones...

La mujer de la izquierda está más adelantada. Su rostro vuelto hacia el cielo es de una dulzura angelical. Estoy satisfecho con el movimiento del cuello, y también con la mano que tiende indolentemente.

Las siete. Tengo hambre. Me como un bocadillo mirando de reojo al personaje de la derecha, poniendo sumo cuidado en no manchar el papel de grasa. La más mínima miga con mantequilla causaría un daño irreparable. ¡Habría que volver a empezar!

El personaje de la derecha no está mal. Lo he rematado con la cabeza de un lechón. No era necesario, pero me ha parecido un detalle divertido. Me ha llevado tres horas. Me pongo con el niño. La figura será congestionada, grotesca, pero sin dejar de resultar conmovedora. Las manos, disimuladas tras las nalgas, quedan invisibles...

De repente me he puesto lívido: un gesto demasiado brusco ha hecho que la pluma salpique. Ha caído una mancha de tinta a unos milímetros del cerdito. Seco la mancha conteniendo la respiración. Bueno, he evitado el drama. Rasco, borro.

No se notará. Pasa de medianoche. Me concedo una copita de coñac para reponerme de tantas emociones.

El dibujo progresa. Pronto estará terminado. Lo coloco sobre un estante de la biblioteca con la intención de juzgar el conjunto. ¡Socorro! ¡Queda todo por hacer! Las sombras son demasiado suaves, los contornos imprecisos, los relieves evanescentes. Enciendo una pipa para darme ánimos y retomo mi solo de pluma: “crrr... crrr... crrr...”. Los trazos se unen a otros trazos, se cruzan, se superponen. Tengo la impresión de estar tejiendo.

Se hace de día. Llueve. Los neumáticos de un coche chirrían sobre el asfalto. Hace frío. Cierro la ventana.

Esta vez he terminado. No. El dibujo es gris, de un soso desesperante. Es deprimente. Para salvar al enfermo, solo cabe una solución: acentuar los contrastes. Tengo sueño, me muero de ganas de acostarme, pero sé que es imposible. Estoy poseído.

Mediodía. Ha dejado de llover. No he tenido fuerzas para levantarme a apagar la lámpara y sigue encendida, a pesar del sol, que me hace daño a los ojos. El dibujo en el que me empecino desde hace veintiocho horas me sigue pareciendo igual de blanco. ¿En qué se han convertido los miles de trazos sembrados con maníaca obstinación sobre la superficie del papel? Misterio. Es como si se hubiesen evaporado. La obra se esconde bajo las fibras de la hoja y la punta de mi pluma no consigue hacerla salir. La tarde entera no basta. Las primeras horas de la noche tampoco. Cuando desisto, son las veintitrés horas. Estoy exhausto. Me comporto como un zombi y tengo que esforzarme por no quedarme dormido inmediatamente, aquí mismo, sobre mi mesa. Consigo llegar al cuarto de baño. Hay un espejo colgado sobre el lavabo. Me quedo como un estúpido, con la boca abierta, descubriendo el rostro de un desconocido.

No. Es el mío, después de todo. Pero cambiado, envejecido. Sin embargo, reconozco los ojos. Están agrandados por el terror. Y es que por fin sé qué ha sido de mis innumerables pequeños trazos negros de tinta china, de mi trama laboriosa destinada a fijar lo imaginario. Comprendo por qué me han abandonado de una forma tan cruel después de treinta y nueve horas, después de treinta y nueve años...

Todos esos trazos, esos miles de trazos, los reencuentro sobre mi rostro. Convertidos en arrugas. •





"FOURROSES" PARA LUCIENNE

Aquella noche al volver a casa me encontraba ligeramente ebrio. Los colegas me habían invitado a tomar una copa a la salida de la oficina, pero una copa se multiplica pronto. Lo cual no me disgustaba, pues nada me acuciaba a volver a mi hogar. Habría que haber visto la cara de mi mujer en aquella época para comprenderme.

La pobre Lucienne no era mala. Era fea, simplemente. De rasgos toscos, una nariz inmensa, cabellos de estopa, senos a media asta, piernas que se ensanchaban en el mal sentido, y en todo ese cuerpo adiposo ni un átomo de encanto.

Ciertos hombres se casan con una mujer porque representa su ideal de la belleza, otros porque es una amiga de la infancia, otros por su inteligencia y otros, finalmente, porque temen la soledad y piensan que cualquier cosa es preferible... Éste había sido mi caso. Pero después de cinco años de matrimonio, la soledad me parecía mil veces preferible a su odiosa presencia.

Apechugando con este monstruo, la vida sólo se me hacía soportable con la ayuda de algún vaso de aguardiente, sin demasiada agua.

Lucienne me esperaba delante de la puerta, con su habitual expresión estoica de mártir, expresión que tenía el doloroso privilegio de hacer un poco más feo aún su ingrato rostro.

—¿Es ésta tu hora de volver a casa? ¿Y en ese estado? Balbuceé algunas palabras, me precipité al bar y

destapé una botella de bourbon. Lucienne continuaba con sus lamentaciones.

—¡Siempre borracho! ¿Tan desgraciado eres? ¿Es que no soy amable contigo, acaso? ¿No hago siempre tu santa voluntad? ¡Claro que no soy una pin-up! ¡Al lado de las zorras de tu oficina yo no tengo ningún interés!

Evité contestar. Conocía perfectamente el argumento de la película. Pronto se echaría a llorar. Es decir, sus ojos se pondrían rojos y las babas empezarían a escurrirse por su barbilla. Tendría que evitar mirarla para no tener pesadillas durante la noche.

La botella de bourbon era de la marca "Four Roses". Habitualmente, yo no bebía más que escocés, sin embargo me serví una buena cantidad, que vacié de un trago.

A mi espalda, la serenata proseguía:

—¿Tú crees que esto es vida para una mujer joven? ¿Quedarse en casa a esperar que el borracho de su marido vuelva a media noche? ¿Crees que eso es vida?

Las primeras lágrimas debían estar brotando. Me volví con brusquedad para lanzarle una observación desagradable sobre su sex-appeal, pero me quedé boquiabierto.

El vaso vacío cayó de mis manos y se rompió en el suelo.

—¿Qué te pasa ahora? ¿Por qué me miras con esos ojos? ¿Es que no me has visto nunca?

Me froté los ojos. Pero no, la visión no desaparecía. Al cabo de un momento, pude articular:

—¡Pero Lucienne, si... si eres bella!

Hizo una pequeña mueca extraña y se echó a llorar. Yo la observaba con curiosidad. Incluso así, era de una belleza que cortaba el aliento. De sus ojos de porcelana azul se escapaban perlas, sus labios llenos y rojos palpitaban como frutos bíblicos, sus pechos firmes se alzaban de manera adorable. Cabellos de oro nimbaban su rostro de un halo cinematográfico.



“FOURROSES” PARA LUCIENNE

Aquella noche al volver a casa me encontraba ligeramente ebrio. Los colegas me habían invitado a tomar una copa a la salida de la oficina, pero una copa se multiplica pronto. Lo cual no me disgustaba, pues nada me acuciaba a volver a mi hogar. Habría que haber visto la cara de mi mujer en aquella época para comprenderme.

La pobre Lucienne no era mala. Era fea, simplemente. De rasgos toscos, una nariz inmensa, cabellos de estopa, senos a media asta, piernas que se ensanchaban en el mal sentido, y en todo ese cuerpo adiposo ni un átomo de encanto.

Ciertos hombres se casan con una mujer porque representa su ideal de la belleza, otros porque es una amiga de la infancia, otros por su inteligencia y otros, finalmente, porque temen la soledad y piensan que cualquier cosa es preferible... Éste había sido mi caso. Pero después de cinco años de matrimonio, la soledad me parecía mil veces preferible a su odiosa presencia.

Apechugando con este monstruo, la vida sólo se me hacía soportable con la ayuda de algún vaso de aguardiente, sin demasiada agua.

Lucienne me esperaba delante de la puerta, con su habitual expresión estoica de mártir, expresión que tenía el doloroso privilegio de hacer un poco más feo aún su ingrato rostro.

—¿Es ésta tu hora de volver a casa? ¿Y en ese estado? Balbuceé algunas palabras, me precipité al bar y

destapé una botella de bourbon. Lucienne continuaba con sus lamentaciones.

—¡Siempre borracho! ¿Tan desgraciado eres? ¿Es que no soy amable contigo, acaso? ¿No hago siempre tu santa voluntad? ¡Claro que no soy una pin-up! ¡Al lado de las zorras de tu oficina yo no tengo ningún interés!

Evité contestar. Conocía perfectamente el argumento de la película. Pronto se echaría a llorar. Es decir, sus ojos se pondrían rojos y las babas empezarían a escurrirse por su barbilla. Tendría que evitar mirarla para no tener pesadillas durante la noche.

La botella de bourbon era de la marca “Four Roses”. Habitualmente, yo no bebía más que escocés, sin embargo me serví una buena cantidad, que vacié de un trago.

A mi espalda, la serenata proseguía:

—¿Tú crees que esto es vida para una mujer joven? ¿Quedarse en casa a esperar que el borracho de su marido vuelva a media noche? ¿Crees que eso es vida?

Las primeras lágrimas debían estar brotando. Me volví con brusquedad para lanzarle una observación desagradable sobre su sex-appeal, pero me quedé boquiabierto.

El vaso vacío cayó de mis manos y se rompió en el suelo.

—¿Qué te pasa ahora? ¿Por qué me miras con esos ojos? ¿Es que no me has visto nunca?

Me froté los ojos. Pero no, la visión no desaparecía. Al cabo de un momento, pude articular:

—¡Pero Lucienne, si... si eres bella!

Hizo una pequeña mueca extraña y se echó a llorar. Yo la observaba con curiosidad. Incluso así, era de una belleza que cortaba el aliento. De sus ojos de porcelana azul se escapaban perlas, sus labios llenos y rojos palpitaban como frutos bíblicos, sus pechos firmes se alzaban de manera adorable. Cabellos de oro nimbaban su rostro de un halo cinematográfico.

Tuve que sentarme.

Lucienne elevó hacia mí una mirada llena de reproche.

—¿Te divierte burlarte de mí? ¿Qué placer experimentas torturándome, humillándome? Sé que soy fea, pero no es culpa mía. Ten piedad de mí, no te encarnices conmigo.

—Pero Lucienne, si no me burlo de ti. Te aseguro que tengo ahora ante mí a la mujer más bella que haya visto nunca. ¡Eres hermosa, muy hermosa! Tú no puedes comprenderlo. ¡Quisiera poder morirme mirándote!

Lucienne me contemplaba con inquietud.

—¿Te encuentras bien, Dan? ¿Tanto has bebido? No me había dado cuenta. ¿Quieres acostarte?

—No, me encuentro perfectamente. Maravillosamente bien. ¡Oh, qué hermosa eres, Lucienne! ¿Cómo es posible?

Apenas acabé de decir estas palabras cuando comprendí CÓMO esto había sido posible.

La botella de “Four Roses” era la responsable.

Mi mujer debió pensar lo mismo, pues la vi lanzar una mirada de agradecimiento a la botella de bourbon.

Después, corrió a su espejo, y dio un grito, maravillada.

—¡Oh, Dan, es verdad! ¡Soy bella! ¡Oh, soy bella!

Reía y lloraba a la vez. Y al mismo tiempo cantaba, con la voz entrecortada por hipos y sollozos:

—¡Soy bella, yo soy bella, yo soy bella, yo soy bella, bella, bella, bella bellllllll!

Pasamos amorosamente horas deliciosas. Lucienne era exquisita, delicada, conmovedora. Las lágrimas brotaban de mis ojos cuando acudía a mi memoria su vida conmigo, mi brutalidad, mi falta de atenciones hacia ella, su desesperación. Tenía la impresión de estrechar entre mis brazos a la mujer de otro. De un granuja, de un bruto que no se merecía poseer aquel tesoro.

Fuimos a acostarnos más temprano que de costumbre.

Naturalmente, a la mañana siguiente me desperté con dolor de cabeza. Pero lo que más me hizo sufrir fue la visión del ser repulsivo, acostado junto a mí, roncando sin pudor, apretándose friolento contra mi pecho.

La náusea me precipitó hacia el cuarto de baño. De modo que no había sido más que un bello sueño. Un cuento de hadas provocado por el alcohol. Pensé que lo que tenía que hacer era aprovecharlo.

Me serví un gran vaso de “Four Roses” y lo bebí sin respirar, como si fuera una medicina.

Miré a mi mujer y no ocurrió nada.

Despechado, bebí otro vaso.

Y el milagro se reprodujo.

El ser paquidérmico tendido en mi cama se transformó en una criatura de ensueño.

En ese momento Lucienne abrió los ojos,



inmediatamente respondí a la pregunta que la atormentaba:

—¡Querida! ¡Eres cada día más bella!

Me abrió los brazos, llorando de alegría. Nos abrazamos. Y la luna de miel prosiguió.

Cuando la belleza de mi mujer comenzaba a declinar, un buen trago de “Four Roses” ponía de nuevo las cosas en su sitio. A veces, era Lucienne quien me llamaba desde el cuarto de baño, al mirarse al espejo.

—Dan, ¿te apetece beber algo? Parece que eso se va.

Yo bebía un vaso y le preguntaba a mi vez:

—¿Ya vuelve?

—Sí, ya ha vuelto. Gracias, Dan.

—De nada querida.

A partir de entonces, siempre teníamos visitas. Los amigos venían por la noche, de improviso. No llegaban a comprender la súbita transformación de Lucienne.

Intentaban sonsacarme:

—¡Es increíble lo que puede llegar a hacer la cirugía estética!

—Debe haberte costado cara la operación.

—¿Ha sufrido mucho?

Yo respondía con una sonrisa y no olvidaba llenar mi vaso.

Hasta el extremo de que un día empecé a vomitar sangre y el médico, llamado con urgencia, me previno que de continuar bebiendo a aquel ritmo iba a vivir dos años como máximo. Entretanto, me envió a seguir una cura de desintoxicación a una clínica privada, y después a la orilla del mar para la convalecencia.

Desde mi crisis no había vuelto a ver a Lucienne. No había venido a verme a la clínica ni me había acompañado a la costa. El motivo era evidente. No se atrevía a dejarse ver.

Pero me escribía. Cartas desgarradoras. ¿Qué iba a ser de su vida si yo no podía beber más? Su belleza había huido

para siempre y, como consecuencia, nuestro amor estaba muerto. Hablaba de suicidio. Yo le contestaba con exhortaciones confusas, promesas vagas, argumentos falaces en los que ni yo mismo creía.

En realidad, estaba desesperado.

Amaba tanto a una Lucienne como odiaba a la otra. Retrasé todo lo que pude la fecha de mi vuelta, hasta un día en que ya no fue posible.

Temblando de repugnancia de antemano, introduje la llave en la cerradura.

¿Cómo podría soportar la presencia de la odiosa Lucienne, de la repelente Lucienne, de la intolerable Lucienne? Desde hacía dos semanas había dejado de escribirme. ¿Habría culminado sus propósitos de suicidio?

Yo casi lo deseé así mientras entraba en el apartamento.

Lucienne estaba todavía en la cama, dormía.

Su belleza no había sido jamás tan resplandeciente.

Fue como si me hubieran golpeado con una maza.

Hacía mucho tiempo que yo no bebía ni una gota de bourbon. ¡Había, pues, encontrado otro mago! ¿De quién se trataba? Uno de mis mejores amigos, seguramente. Sentí náuseas.

Silenciosamente, volví a la puerta. Ante todo, no había que despertarla, no despertarla. Me hubiera resultado insoportable ver sus ojos. Era mejor marcharse, sin hacer ruido, sin palabras inútiles. Así podría decirme a mí mismo que Lucienne había muerto.

Pero en el momento en que franqueaba el umbral, pronunció mi nombre.

—¡Dan!

Me detuve, pero no respondí.

—Dan, sé que estás ahí. Y sé que te vas.

La emoción me destrozaba el pecho.

—Dan, te quiero.

—“¿Y el otro, entonces? —pensé—. ¿Sólo es un instrumento? No podría soportarlo”.

—No hay otro —dijo Lucienne, como si leyera mi pensamiento—. ¡Soy yo!

—¿Entonces —dije con voz ronca— te has dado a la bebida? ¿No te das cuenta de que eso no es más que un aplazamiento? Llegará un día en que enfermarás como yo, y entonces...

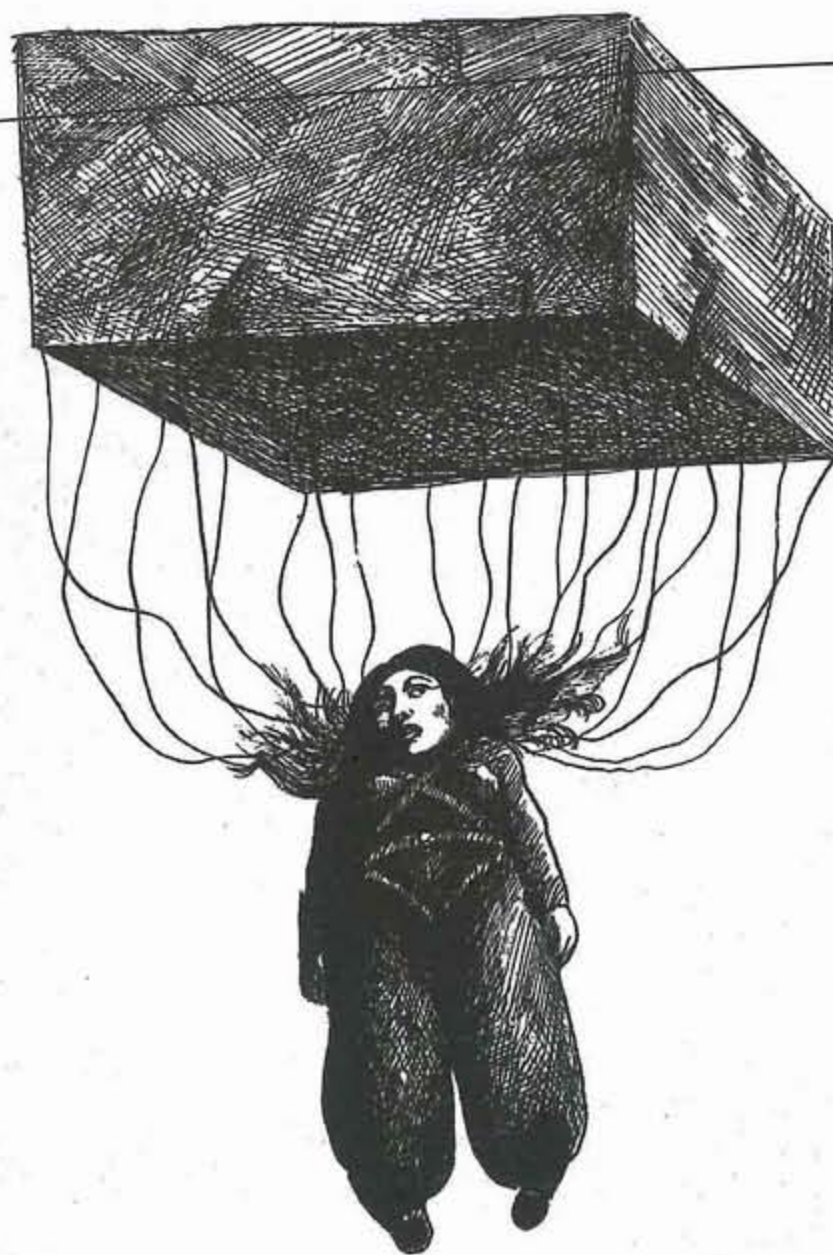
Lucienne apareció en la puerta del dormitorio, estremeciéndose de felicidad:

—Pero Dan, no es el “Four Roses” el que me produce este efecto, ¡es el aceite de hígado de bacalao! Podré beberlo toda la vida. Es un poco desagradable, naturalmente, pero vale la pena. Porque tú eres tan hermoso, Dan, tan hermoso...•

LAS VETAS DEL GENIO



Rubén Lardín



Contaba Topor que su primera conmoción artística fue la poesía lírica que atendió recitar al dramaturgo y ensayista austríaco Hugo von Hofmannsthal. Nuestro hombre no comprendía el alemán pero decía exaltarse ante la música y la sonoridad de un Goethe o un Heinrich von Kleist, de quien era capaz de silabear de memoria su obra *El príncipe de Homburg*.

Eso ocurría algo antes de que se emplease como pinche en el Hotel de Saxe et de Luxembourg, donde un maître vienés le transmitiría toda su pasión por la literatura. A él le acabaría debiendo "si no adquirir una auténtica cultura, sí al menos el presentir su existencia. [...] También me enseñó a articular mis ideas, a convivir con la contradicción, a permanecer atento".

Seguidamente, embargado de entusiasmo juvenil, se instaló en el Parnaso parisino, morada de musas y dioses que le ofrecieron consejo, admiración y hasta dinero en efectivo, y allí tuvo oportunidad de alternar con luminarias como Apollinaire, Cocteau, el catalán Pablo Picasso, Jack London, Rilke ("Quien me abrazó como a un hijo"), Mark Twain, Duchamp, Proust, André Gide o Toulouse-Lautrec, que le aseguró que él sería uno de los grandes siempre que contemplase una ley fundamental: "La inteligencia es el bastón blanco del talento".

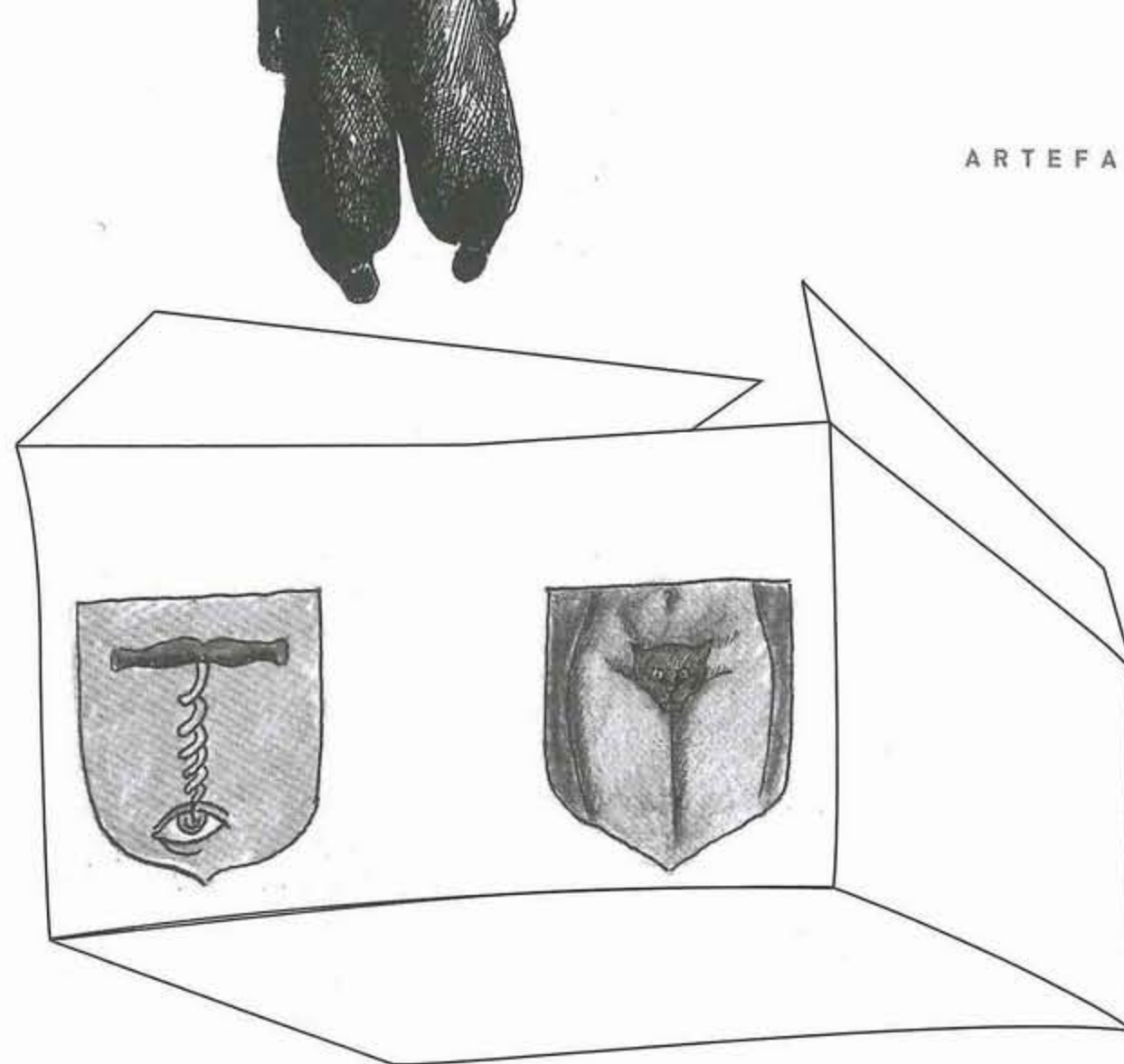
Pero todo esto es mentira.

Y no sólo es mentira sino que pertenece a una novela, *Mémoires d'un vieux con*, que ni siquiera fue escrita.

El cuerpo literario de Topor, imbricado con el resto de disciplinas que ejerció, es tan escurridizo, como arrebatador. A las letras parece tomar el testigo de un Alfred Kubin, el del artista eminentemente plástico que en ocasiones se sirve de la escritura como desaceleración al ejercicio semiautomático y sensual del dibujo, tal vez sin advertir el gran calibre que su literatura va conquistando. Desbrozar ahora su bibliografía, tan tupida y dispersa en guiones para cine, libretos de teatro, artículos, cuentos, microrrelatos, poesía, columnismo, aforismos, novela, canciones, juegos-*oulipe* o memorias falsas, se hace tarea ardua, entre otras cosas, porque su condición de judío con constantes apremios de dinero (la sangre social, como él lo llamó) le impelió a generar y diseminar obra durante toda su vida.

En esas disparatadas *Mémoires d'un vieux con*, libro de recuerdos apócrifos que digo no escrito porque en verdad fue dictado a un magnetófono a finales de 1975, Topor da voz a un artista de ego hiperbólico que se titula parte y maestro de todas las disciplinas de entresiglos. El narrador se muestra tan lujurioso como para canibalizar el arte y la literatura universales, destituyendo el valor de grandes nombres en mérito propio y llegando a acuñar *ismos* basados en el cuerpo femenino. De pulso oral y tripa insolente, la novela trae perlas tanto de petulancia como de agradecimiento y hasta un índice onomástico, porque en verdad no es más que un registro enmascarado de debes y haberes, una muestra de la voracidad de un hombre que se rindió a la literatura y el arte desde muy niño, entendiéndolos desde el principio como bálsamo o reconciliación. Como evasión permanente de una realidad atroz y absurda para cualquier sentido común.

Topor pudo interesarse por los libros con cinco o seis años. Le llevó a ellos la angustia que le supuso vivir separado de sus padres entre 1938 y 1944, cuando, con



París tomado por los alemanes, permaneció acogido por una familia campesina en Saboya, al sureste de Francia, en un exilio de provincias que más tarde definiría como "¡La época más ocupada de mi vida!". La vuelta a la capital mediada la década revitalizó a un niño que a los nueve años ya escribía canciones a partir de palabras capturadas al azar en el tumulto de la vida urbana. A sus oídos llegaba un sinfín de historias extremadas que iban de lo maravilloso a lo abyecto, aventuras de supervivencia y azares y otras de muerte y degradación, todas estimulantes para su creatividad. Antes de cumplir diez años, y afectado por los frecuentes fallecimientos de niños de su edad por falta de antibióticos, el pequeño Roland dormía amparado bajo un cartel de su confección donde se leía el lema "¡Abajo la enfermedad!".

Hipocondríaco desde entonces y sabedor de que a los grandes hombres nunca se les olvida, decidió de manera muy consciente dedicar su existencia al arte como receta más plausible para la inmortalidad. En esa determinación tuvo mucho que ver su padre, el pintor Abram Topor, quien le advirtió de las complicaciones de todo principio y le aconsejó que evitase acomodarse en la academia, lugar que sólo podría dar al traste con su talento. Abram le hizo entender que, siendo aquella elección vital suya más rocosa y arriesgada que cualquier otra, vivir de lo que no se ama es algo demasiado sencillo.

Por entonces, Roland acude al teatro todas las semanas con su hermana Hélène. Asiste a representaciones de Corneille, Racine, Moliere o Shakespeare. Dibuja todo el tiempo, lee y adora a Maupassant, a Collodi, Dumas, Prévert, Eugène Sue o Jonathan Swift. Devora las revistas de viajes que su padre adquiere en los mercados de pulgas y descubre a Lautréamont a los 14 años, al tiempo que se deja iluminar por el *Ubu Rey* de Alfred Jarry. Antes de alcanzar la mayoría de edad ha leído toda la ciencia-ficción y la novela negra que ha caído en sus manos, a Ramón Gómez de la Serna, Jules Renard y a los poetas surrealistas. No hay jerarquías para él, y en la misma liga juegan Segar, ▶

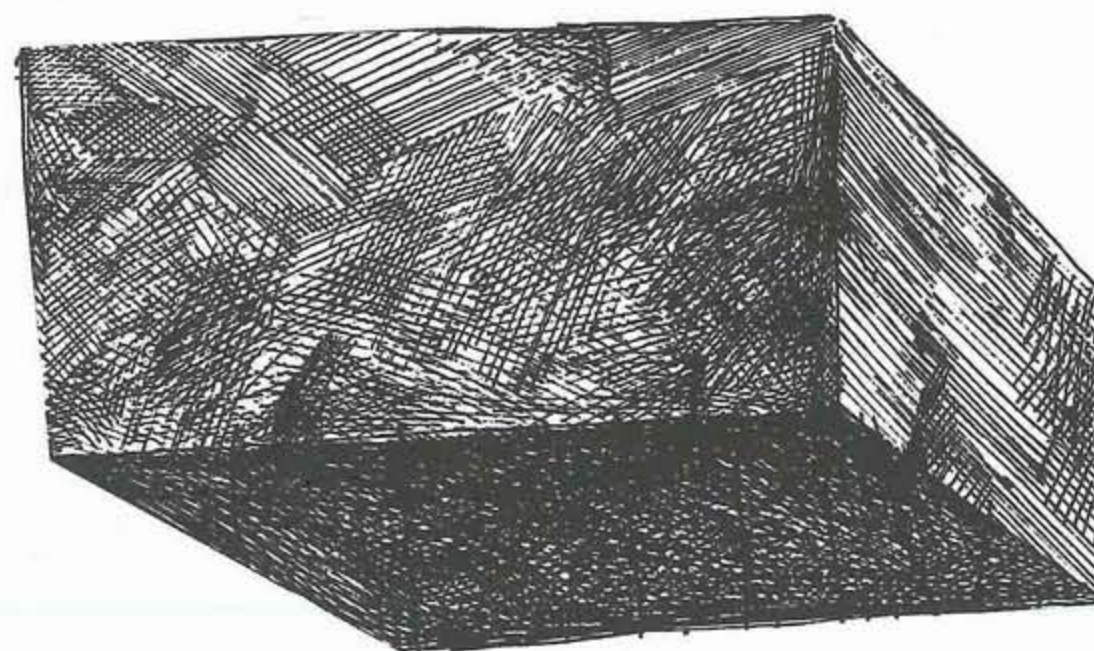
► Hergé o Chester Gould que Louis Aragon, Paul Eluard, Saint-John Perse o el olvidado Michel de Ghelderode³. Revistas como *The New Yorker* le capturan por su oferta de artistas gráficos, y del semanario satírico *Le Canard Enchaîné* se fija en el trabajo de Jean-Jacques Pauvert, editor encausado en 1947 por publicar a Sade y quien nutrirá a Topor con sus ediciones de Artaud, Bataille, Boris Vian, Genet o Raymond Roussel. Él será quien publique sus primeros dibujos cuando funde la revista *Bizarre*.

Ese mismo año de 1958 su madre, Zlata Binsztok, le regala una máquina de escribir que él se apresura a pulsar para sentirse, por fin, escritor. Una Underwood de la que salen sus primeros cuentos, que envía a la revista *Fiction*, "*Revue Littéraire de L'étranger*". Debe esperar un año para que aparezca impreso –y sin remunerar– el primero, "L'amour fou", sobre un hombre llamado Roland que sufre de imantación. Mientras lidia con los objetos metálicos que se adhieren a su piel, Roland se enamora de una muchacha a la que no puede abrazar porque ella sufre su mismo mal y su misma polaridad. Ambos son de carga negativa. La solución pasa por contratar los servicios de una tercera persona, un idiota que interpondrá su cuerpo neutro entre los de los amantes para que éstos puedan unir sus carnes.

El idiota, sabiéndose imprescindible, se va volviendo cada día más insoportable hasta que Roland lo mata en un ataque de ira. La pareja decide seguir sirviéndose de los despojos para colmar su amor físico, pero la descomposición del cuerpo les va dando a ver que el final de su romance es inminente y que en cuanto el esqueleto emerja se verán condenados a vivir el uno sin el otro.

Ese primer texto contempla ya todo el horror del corazón y apunta una gestión del dolor que dos años después sublimará en su primer y celebrado libro gráfico, *Les masochistes*, donde el perjuicio corporal se entenderá como trance festivo y favorable a intensificar la experiencia física.

A finales de los años ochenta, en el relato *Les cloches du marathon* incluido en la antología *Les combles parisiens*, Topor sale de comer en un restaurante chino y se topa con el espectáculo grotesco de estropicio físico que es la maratón de la ciudad. "*Corred, hermanos humanos, corred, banda de ratas. Aquello que creéis ir dejando atrás, os espera a la llegada*", escribirá⁴. Tiempo después, en una de sus últimas novelas, él mismo se mostrará algo fatigado y pedirá sosiego en *Jachère-party*, un libro que comparte con la prueba de la maratón el espíritu de su último tramo penitenciario, cuando el cuerpo ha perdido el fuelle del glucógeno que alimentaba los músculos y debe echar mano de las grasas, cuando deja de ser un ejercicio de resistencia física y se convierte en otro de superación psicológica. Es 1996, Topor carga a lomos una copiosa bibliografía y queda un año para su muerte. *Jachère-party* transcurre de martes a jueves y en él se habla, entre otras cuestiones, de la "dantesca" inflación cultural y de su propio agotamiento en ese sentido. Parido en una época de problemas fiscales y angustia existencial, y adscrito al género del diarismo, allí el escritor va y viene y reflexiona sobre su vida, se ve literalmente atacado por bandadas de libros que se estrellan en su cabeza como pájaros de Hitchcock y se dice tentado de no volver a consumir ni producir ningún tipo de producto cultural. Topor se reconoce contaminado por los valores pretendidamente indiscutibles con que se le bombardea, destinados a destruir su sistema inmunitario e integrarle en el rebaño, y esa es una de las razones para que decida ponerse en barbecho para devenir el jardinero de su propio paisaje según los preceptos de la Comisión de Bruselas, tal y como se resume el libro en su sinopsis. El resultado es la crónica lucidísima de una crisis que lleva al narrador a instalarse en un convento belga ocupando la celda de un jesuita recién finado, en una escena que nos remite a su primera y más famosa novela...



El quimérico inquilino, publicada en 1964 por Buchet/Chastel tras recibir ocho negativas de otros tantos editores, llevaba larvándose en Topor desde sus 14 años y estaba destinada a cristalizar, al menos desde un punto de vista técnico, en la novela más clásica y ortodoxa de todas las de su autor. Lo es al menos en cuanto a estructura y mimbres; en contenido destaca como una original farsa social gestionada como historia de conspiración y "casa encantada", urbana y mitológica, donde la peripecia de un arrendatario al que se le va embargando la cabeza puede conectarse a la ultratumba egipcia, con el apartamento haciendo las veces de sepulcro donde el difunto preserva y sostiene su identidad en fetiches como esa pieza dental que conserva en el agujero de la pared o en la momificación literal a que se aboca, que lo mantendrá suspendido en el uróboros de la lucha cíclica y por tanto inútil de la existencia. Esa idea se desprende del pasaje en que el protagonista, angustiado en las exequias por la anterior inquilina, elucubra representándose la muerte de un modo lírico y circular que lo ayude a liberarse de su influencia:

"La Muerte era la Tierra. Nacidos de ella, los brotes de vida intentaban abandonarla. Apuntaban hacia el espacio exterior. La Muerte los dejaba hacer, pues la vida le resultaba muy apetitosa. Se contentaba con vigilar su ganado, y cuando las reses estaban a punto, las devoraba como si fueran golosinas. Después digería lentamente los alimentos que volvían a su seno, feliz y ahíta como una gata gorda"⁵.

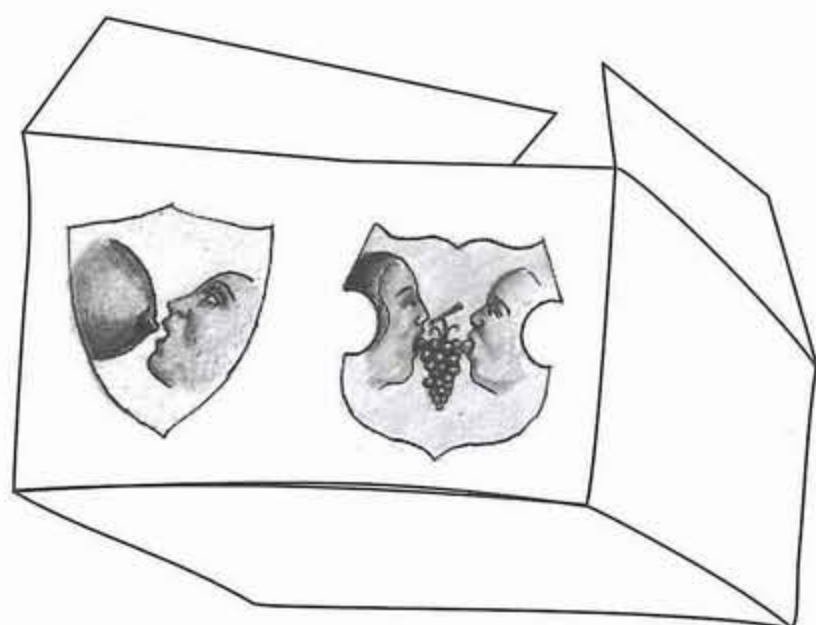
Curiosamente, tratándose de una magnífica exposición de neurosis paranoide que termina con el individuo devorado por la masa de la que siempre fue parte y



"Confío más en la animalidad del hombre que en aquellos que rechazan la bestia que habita en nosotros. La mierda, en ese sentido, me da seguridad (...) No tengo un gusto especial por ella, pero me fastidia que no seamos capaces de sublimarla. El amor ha sublimado la cópula, y en cuanto al vestir y el comer, ahí están la moda y la gastronomía para glorificarlos. Pero es poco lo que la lectura en el váter ha hecho por sublimar el acto de defecar. El asunto es tan terrible que uno ni siquiera tiene ojos detrás para verse cagar"⁶.

La intención artística de esa operación de manipulado fecal es doble, enfrentada y complementaria: la provocación, que puede entenderse como elevación individual, y la cura de humildad requerida para la supervivencia. Actitud que conlleva en sí la melancolía:

"Tus excrementos dan un sentido a tu vida. Son la mejor parte de ti mismo. A medida que se amasan en tus intestinos van confiriéndote algo de nobleza. Cuando te abandonan, vuelves a caer en tu ignominia natural. Deberías llorar cada vez que cagas"⁷.



todo, *El quimérico inquilino* se desarrolla en una tercera persona que se ve refrendada cuando el protagonista contempla desde su ventana no sólo a sus vecinos sino también a su propia encarnación. La disposición del retrete fuera de la pieza que Trelkovsky alquila en la calle Pyrénées es una decisión escénica capital que incide en otro de los temas recurrentes de Topor: "Desde allí puede verse el apartamento. Y viceversa", le informa la portera del edificio (ya por siempre jamás Shelley Winters) haciéndole un guiño obscuro. Y añade; "¡Es un paisaje que merece la pena contemplar!". El apunte de la mujer incide en el aspecto lúbrico de la cuestión, pero para Topor la operación digestiva fue siempre mucho más que una perversión sexual.

La vergüenza a la hora de tratar con las heces, como la risa, es uno de los rasgos que nos especifica como humanos, pero nuestro hombre invierte la idea y así el adulto Trelkovsky empieza a perder/configurar su identidad a partir de la evidencia de sus residuos. Cuando baja al contenedor la basura acumulada en su apartamento va tan nervioso que pierde restos de pelusa, mondas de frutas y otros desperdicios por la escalera, para descubrir a su vuelta, en uno de los primeros misterios de la historia, que han desaparecido. En otro pasaje, cuando la comunidad presenta una queja contra una vecina que molesta con sus ruidos nocturnos, la mujer se venga defecando en las puertas de todos los apartamentos menos en la de Trelkovsky, que en su momento se negó a firmar la petición. El inquilino, temeroso de verse culpado, valora vaciarse él mismo ante su puerta, aunque finalmente decide recoger un poco de excremento de otro piso y adjudicárselo. Topor voltea así uno de los mayores tabúes del hombre civilizado, el desembarazarse de la propia mierda, y en su trato con ella pretende armonizar con su animal, hacerlo latir, llevarse a sí mismo a su primera y reanimadora expresión.

Esas líneas preciosas pueden leerse en *Le sacré libre de Proutto* (1990), en cuyas páginas Topor desmiente la bondad de la naturaleza, en la que nunca hubo bares⁸, divaga acerca de los juegos de poder y despoja al lector de sus réditos de adulto para suspenderlo en su ser esencial y plantarle sobre la mesa la crueldad de las religiones. La historia es la del último superviviente de una tribu extinguida y su dios vivo, con el que entabla una perversa relación de dependencia basada, claro, en el sadismo y la sumisión. Mientras las formas, próximas a la fábula y al relato juvenil, contrastan con las aberraciones que se suceden en la isla donde habitan Proutto y su dios Gisou, directamente emparentadas con los dibujos más tremendos del autor.

Tiene su lógica, siendo como era Topor un maestro de la retórica visual, que muchos de sus textos parecieran generados a partir de una imagen y después desarrollados hasta la extenuación de la idea. Es el caso de *Portrait en pied de Suzanne* (1978), una nouvelle con dejos góticos y devenir de sueño sobre la soledad y el amor propio, en la que, con un estilo a primera vista austero que en verdad es depuración, un hombre cree descubrir en su pie izquierdo la reencarnación de la mujer que un día amó. También su recetario de prosa poética *La cocina caníbal* (ideado y editado por André Balland en 1970) puede entenderse en sinestesia y verse como un sugerente catálogo de imágenes extremas, y otros ejemplos se encuentran en sus relatos de humor, ciencia-ficción o terror estupefacto para revistas como *Elle o Fiction*, recopilados en la antología *Four Roses for Lucienne*⁹ y basados muchos de ellos en un cierre sorpresivo y visual.

De otra imagen improbable se deriva *Joko fête son anniversaire* (1969), una obra adscrita a la sátira en la que un hombre, convertido literalmente en transporte público, carga en sus hombros a extraños congresistas. Topor vuelve a poner en solfa nuestra condición depredadora y se aproxima a los modos del Grand Guignol cuando plantea una intervención quirúrgica en una cocina, además de incluir una osada escena de vómito que tomará vuelos sobre el escenario, en la adaptación teatral que más tarde firmará él mismo.

La inevitabilidad de la náusea ya se había descrito como eximente existencial en *El quimérico inquilino*:

"No era desagradable. Era como una liberación. Una forma de suicidio, de alguna manera. Las sustancias que salían de su boca, después de haberlas engullido, no le daban asco. No, le eran completamente indiferentes, como él mismo por otra parte. Sólo cuando vomitaba la vida le resultaba indiferente".

- Y metaforizado y vivificante se presentaría el vómito en Jachère-party:

"Entre los jóvenes, la indignación se traduce en vómitos. Se niegan a digerir, cuando no a tragar. El sistema digestivo, congestionado por el aspecto desabrido de la nauseabunda realidad que se le destina, se declara espontáneamente en huelga y les obliga a vomitar. Mientras los viejos, en cambio, disponen de un poder disminuido para la rebelión, ya están infestados. Por mal que pese, deben alimentarse de eso, sin renunciar a la esperanza de eliminar cagando las toxinas más nocivas. La rebeldía se transformó en cólico".

La fiebre que sumía a Trelkovsky en la alucinación y al remitir parecía haberse llevado una parte de él siempre fue entendida por Topor como un bien fortificante que nos remodela y, como el dolor, agudiza la conciencia de nosotros mismos. Tanto es así que en su segunda novela, *La princesse Anginé* (1967), las enfermedades se erigirán en protagonistas. El libro, que viene ilustrado con veintiséis dibujos magníficos inspirados en jeroglíficos del siglo XIX¹⁰, remite a la Alicia de Carroll en su sentido de viaje, más terminal que iniciático, y se abre con la siguiente advertencia del autor:

"Cuando una niña no habla para nada como una niña, lo más probable es que no sea realmente una. Puede que sea cualquier cosa, hasta una enfermedad, lo cual no es precisamente agradable. Sin embargo, si la enfermedad es benigna, uno puede encariñarse con ella y hacerla crónica. Por supuesto, sería más prudente consultar a un especialista, pero a menudo, cuando uno se decide ya es demasiado tarde... Por mi parte he dejado de fumar, aunque no aprecio mejoría".

Una introducción enigmática que alfombra la historia fantástica de una princesa con corona de papel cuyo reino está ocupado por sus enemigos, pero que en realidad cuenta la alegoría de "un joven que fuma mucho. Le duele la garganta y él cree que es una angina. Pero Angina no existe: tiene un cáncer"¹¹. Aquí Topor se sirve de todo su arsenal y se delecta en un francés sensualísimo y laberíntico, donde cada página supone la floración de un nuevo arabesco, una paradoja o un tropo al vuelo, cooperando todos en la consecución de su obra más emotiva. Tanto que su hermana Héléne lloraba dactilografiándola.

Pero la filigrana estética no es una constante en todos sus textos, que a veces parecen desistir de la plástica para reforzar cierto interés por las preocupaciones de su tiempo. Ocurre sí en antologías como *Taxi Stories* (1988), donde se recogen pequeñas historias vividas en varios asientos traseros, donde no sólo economiza y entra directo al trapo de la anécdota sin rodeos ni elevación, sino que interviene en asuntos sociales y valoraciones antropológicas que dan el metal íntimo de la ciudad y sus hombres, así como la temperatura estética del libro. El mencionado *Les combles parisiens*, libro de sobremesa publicado en 1989, será otro ejemplo de esa literatura suya que entre la ferocidad puede contener trazos de elocuencia periodística. En esa ocasión las píldoras de cotidianidad y memoria, alternadas con ilustraciones a pluma, pinturas acrílicas y litografías, dejan entrever un pensamiento que es, como siempre en él, proceso y lava, pero que por una vez y sin perder mordiente (eso nunca) ceden terreno a lo flemático, en detrimento de la mirada sanguínea.

Antes, para paliar cualquier prosaísmo al que a menudo le pueda embocar la operación reflexiva de la escritura, Topor ha publicado varios libros particulares que responden a su amor por el juego y entroncan directamente con el tacto de la

primera infancia. Son anomalías que delatan su más verdadera naturaleza, que no es la de dibujante, ni la de pintor ni la de escritor sino la de poeta visual. *Erika*, de 1969, es una audaz novela erótica que es literatura a la vez que caligrafía. Con intención de devolver a cada vocablo su expresión y hondura originales, el libro alberga un único término aislado en cada una de sus 160 páginas: "A fuerza de combatir las palabras, aprendí a valorarlas. Me parecía que la multitud de palabras que constituye un libro ejerce una presión considerable sobre cada una de ellas con el único fin de plegarse a la causa pública"¹².

De A à Z es un pequeño ejemplar único, regalo a su hermana Héléne, que en cada página contiene una frase que termina con una letra del alfabeto, de la primera a la última, recortadas de periódicos y pegadas en el libro. *Soixante-Quinze Livres* supone otro volumen no escrito, ahora compuesto por páginas arrancadas de libros ajenos, y en 1975 confecciona, en colaboración con su madre, el *Livre Panic*, en algodón, sin texto, y cuya única función es abotonar y desabotonar sus páginas como medida para templar los nervios.

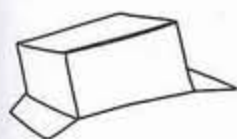
Son piezas insólitas que colorean una bibliografía de la que va siendo imposible dar cuenta aquí más allá de sus novelas, entre las que se cuenta un par que escribió bajo los seudónimos de Elisabeth Nerval (*Un amour de téléphone*, en 1969) y Maud Morel (*Pop Rose*, en 1970), ambas por encargo de la colección "Mademoiselle âge tendre" de Éditions Filipacchi, en las que endulzó su identidad morbosa para ceñirse a las necesidades de un público femenino, adolescente y yé-yé.

Topor supo bien que "la intriga importa menos que el estilo, y que uno puede escribir una obra maestra a partir de una pastilla de jabón o de un cretino"¹³. En su prosa, ahora un reguero de pólvora como un cauce líquido y romántico, palpita con violencia y en todo momento un temario, una mirada y una voz. Se huele la vida y el tabaco y se oye la risa del vientre, a menudo desplazada al bajo-ventre y confundida entre muslos de mujer. La muerte en marcha.

Porque quien ronda estas páginas sabe que Topor fue un autor siniestro en el sentido más vitalista y perverso del término, el que comporta gran consideración del fin y por tanto una euforizante angustia ante su emboscada. "No quiero morir, por tanto me defiendo", dejó dicho. Y en su combate optó por el paliativo de una risa sardónica que hiciese añicos todos nuestros tabúes, y precisamente porque vivió con la muerte encaparrada, instalado en la macabra sala de espera pero consciente de que nadie se muere la víspera, entendió la voluptuosidad como bien incomparable, riéndose así del difunto y de las plañideras. Escribió sus mejores páginas a cuatro patas, buscándose el ancestro y sosteniéndole la mirada a su bestia, transigiendo consigo y disculpándose la razón. Se simuló pueril aunque no lo fue nunca, y de su talante de hombre arrimado a la realidad y a sus peajes, a las decisiones inexorables, a nuestro patetismo conmovedor y a la resignación de algún día dejar de ser, destiló una caricatura polimoral en la que convive el hombre en bruto con su ideal más refinado.

Una síntesis perfecta de su obra (y de la de tantos franceses, de acuerdo) se despeja mencionando dos de sus últimos libros: *Made in Taiwan, copyright in México* (1997), una antología de cuentos cortos alrededor de la muerte, esta vez sin ambages y acaso oliéndose los crisantemos, y el -ya sí- postumo *L'amour à voix haute* (1998), un capricho delicioso que revierte los prestigios de la parca recopilando la oralidad del sexo, fragmentos de intimidad erótica que se precipitarán en una última línea de desplante torero: "¡Olvídame!".

Hoy, volver a cualquiera de sus páginas, leerlo haciendo de la tragedia júbilo, nos reconcilia con esta vida que de pronto parece un bien formidable en las tres acepciones que su amigo Arrabal, otro oceanógrafo de la libertad (y con quien llegó a hablar después de muerto¹⁴), le daría a la palabra: Bello. Hermoso. Asustado. •



FUENTES

“El plumín más cruel”, de Rodrigo Tarruella, fue publicado por la revista *Fierro*, en su número 88, de diciembre de 1991. “Topor = Topor”, de diciembre de 1965, y “Memento mínimo pánico”, también de 1965, fueron publicados en 1973 en el libro *Le panique*, por la Union Générale D’édition, en su colección “10/18”, y en castellano como *El pánico* (junto a “Manifiesto para el tercer milenio”, de Fernando Arrabal), con textos de Alejandro Jodorowsky, Arrabal y Topor, traducidos por Francisco Torres Monreal, en la editorial Los Libros del Innombrable, para su colección “Golpe de Dados”. “Los libertadores” y “Four Roses para Lucienne” fueron incluidos en *Acostarse con la reina y otras delicias*, editado por Anagrama, en Barcelona, en 1982 y nuevamente en 1996 (“Four Roses for Lucienne” originalmente editado por Christian Bourgois en París, en 1967). La introducción y las recetas de “La cocina canibal” fueron publicadas por la editorial Mondadori, de Madrid, en 1988 (originalmente *La cuisine cannibale*, por André Balland, en 1970). La traducción es de Adolfo García Ortega. Hay otra edición en Tropo, de 2008, con prólogo de Fernando Arrabal. “¿Qué es el pánico?” (originalmente en *Le panique*, de 1973) y “Une vie a la gomme, roman vécu” (de 1974 y publicado por primera vez en 1985 por la editorial Albin Michel en el libro *Topor*, preparado por Gina Kchayoff y Chrisioplí Stólzi), fueron incluidos en el libro *Topografías*, al igual que el artículo “Las vetas del genio”, de Rubén Lardín. “La historia de Cuello-Relleno”, “La historia de Ducha-Fría y Bellos-Restos”, y “La historia de Pilla-Vinagre y de Salón de Té”, pertenecen al libro *Café panique*, de 1982, en tanto “Mafia” fue publicado en el libro *Taxi stories*, de 1988, y “Memorias de un viejo imbécil”, en *Mémoires d’un vieux con*, de 1975. Las traducciones de los textos tomados de *Café panique*, *Taxi stories* y *Mémoires d’un vieux con* fueron realizadas por Margarita Martínez.

Las ilustraciones de Topor fueron tomadas de los libros *Estética y humor de lo siniestro* (México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1981, edición a cargo de Héctor Trillo), *Mundo inmundo* (Barcelona, Editorial Planeta, Colección “La Nariz”, dirigida por Álvaro de la Iglesia, 1972), *Le Grand Macabre* (París, Hubschmid & Bouret y L’Avant-Scène, 1981) y *Topografías* (Madrid, Maia Ediciones, 2011)

NOTAS

- ¹ Barrio parisino elegante en el que vive la alta burguesía y la clase política.
- ² En *Le bon plaisir de Roland Topor*, programa de Noël Simsolo, France Culture, 1986. Citado por Frantz Vaillant, en *Roland Topor ou le rire étranglé*. Buchet/Chastel, París, 2007, página 52.
- ³ Cuya obra de 1934, *La balade du grand macabre*, inspiró la ópera de Ligeti *Le grand macabre*, que Topor escenificará con maestría en 1978.
- ⁴ En *Les combles parisiens*. Librairie Saguier, 1988, página 40.
- ⁵ En traducción de Juan Luis González Caballero para Valdemar Ediciones, Madrid, 1987.
- ⁶ En Frantz Vaillant. *Op. cit.*, página 174.
- ⁷ En *Le sacré livre de Proutto*. Syros Alternatives, París, 1990, página 22.
- ⁸ Nunca hubo un Café Panique en la naturaleza, mientras la naturaleza toda se convocó en *Café Panique*, serie de relatos que escribió para *Le Nouvel Observateur* y que se recopilarían en un libro homónimo en 1982.
- ⁹ Original de 1987 y publicado en castellano como *Acostarse con la reina y otras delicias*, en la editorial Anagrama, con primera edición de 1982.
- ¹⁰ En particular la de Théodore Maurisset (1834-1859), pintor, litógrafo, caricaturista y grabador parisino, recordado hoy en Francia por su dibujo de 1840 *La daguerrotipomanía*, que satiriza la fiebre despertada por el invento de Daguerre.
- ¹¹ Élisabeth Antebi. “Deux éclaireurs: Topor et Gourmelin”, en *Le Magazine Littéraire* n° 25, 1969. Recogido en Frantz Vaillant. *Op. cit.*, página 169.
- ¹² En Frantz Vaillant. *Op. cit.*, página 182.
- ¹³ En *Jachère-party*. Éditions Julliard, París, 1996, página 28.
- ¹⁴ En *Champagne pour Tous!* Éditions Stock, 2002.

DOSSIER PREPARADO POR CHRISTIAN FERRER Y MARGARITA MARTÍNEZ



ARTEFACTO

SEXUALIDAD Y PODER

EN EL ORIGEN DEL

GUSTAVO VARELA

Hablar de origen del tango supone una toma de posición. Porque lleva implícita la idea de causa, de sucesión, de continuidad, de una matriz primaria que se despliega en el tiempo como una idealidad y que se mantiene siempre la misma. Pensar el tango en su momento inicial como un acontecimiento singular exige abandonar la idea de causalidad en el origen para componer su emergencia a partir de los múltiples procesos que lo constituyen. El nacimiento del tango es entonces un suceso en el que convergen aspectos diferentes que se producen en las últimas décadas del siglo XIX. Es la "occidentalización" del país¹, la conciencia de un presente elaborada por una generación de políticos, escritores o publicistas que confían en desprenderse del pasado para inaugurar una nueva realidad de progreso, paz y administración. Nuevos problemas: en la construcción de viviendas, en la educación, en las relaciones familiares; nuevos objetos: la moneda única, el escritor profesional, el territorio nacional, el extranjero; nuevos conceptos: multitud, criminología, higiene. Es la emergencia del Estado moderno argentino, contemporáneo al nacimiento del tango, indisolublemente ligado a una nueva realidad política y social.

¿Qué significa este acontecimiento en relación al tango? En su estudio sobre higiene, criminología y homosexualidad en los comienzos de la Argentina moderna, Jorge Salessi define este cambio a partir de la emergencia de un nuevo modelo de carácter higienista articulado en torno a la tensión salubre/insalubre. El tango, desde sus comienzos, fue asociado a la "mala vida" y se lo criticó por ser una expresión vergonzosa e inmoral de los sectores marginales de la sociedad. En términos de Salessi, como insalubre. El peligro de una epidemia para el cuerpo de la nación, sea esta la viruela, la fiebre amarilla o incluso la pobreza o la inmigración, se extendía a los efectos inmorales que podría producir el tango. La concepción higienista suponía una sociedad amenazada y en riesgo y con ello, la producción de un saber que garantizara la salud de la población con fines productivos. La economía de los cuerpos, ►

► derivada de la proclama alberdiana de "poblar el desierto", se traducía en 1880 a través de leyes, reglamentos, construcción de hospitales, control de los lugares de trabajo, administración del espacio doméstico, etcétera, con el fin de conjurar cualquier amenaza que operara en contra de la circulación económica.

La prostitución es una institución de encierro más, un sistema disciplinario con efectos económicos y políticos; un infrapoder que se desliza en la conducta de los hombres y que, junto con otros focos, disemina un mismo régimen discursivo y da visibilidad al sexo como objeto. No sólo como práctica sino también como discursos generados sobre y dentro de los prostíbulos. La hipótesis que se sostiene aquí es que la procedencia y emergencia del tango tiene como principal ámbito de gestación los prostíbulos de Buenos Aires, y sus producciones dominantes entre 1880 y mediados de la década de 1910, se inscriben en esta multiplicación de discursos sobre el sexo que se da en la Argentina durante este período, siendo el prostíbulo el ámbito de visibilidad específico para este dominio del tango. El aumento exponencial de la cantidad de habitantes producto de la inmigración masiva, el hecho de que hubiera una mayoría de hombres solos, las malas condiciones de vivienda, la pobreza y la marginación, fueron algunas de las condiciones que permitieron que Buenos Aires se convirtiera, en muy pocos años, en uno de los puertos principales para el comercio sexual y la "trata de blancas"². La producción de un saber criminológico, jurídico, médico, periodístico y literario, y la discusión política y reglamentaria en cuanto a la administración/prohibición de los prostíbulos y trata de personas surge como efecto de la amenaza sanitaria y moral que significaba la prostitución y de la necesidad de control de las sexualidades periféricas.

Por ello insistimos: elegimos hablar de procedencia y emergencia del tango y no de origen, porque el origen supone una autonomía en el análisis del nacimiento del tango respecto de un proceso que es más amplio que su propia gestación como género musical o bailable. Esto no significa que el tango no tenga un origen como música o como danza; o que no pueda establecerse un comienzo histórico que permita reconocer y nombrar el primer tango de su historia; o bien que no se pueda analizar el origen etimológico del concepto tango y el uso que se hizo del mismo en el momento de la aparición del género. La bibliografía al respecto es profusa, aunque muchas veces resulta repetitiva de un mismo relato. Los conceptos

de procedencia y emergencia elaborados por Friedrich Nietzsche y retomados en el siglo XX por Michel Foucault nos sitúan en otro nivel de análisis respecto del nacimiento del tango. Porque nos permite abrir el lente y ampliar la mirada con el propósito de insertar este nacimiento del tango en un orden discursivo y en el terreno de prácticas de saber que se articulan con sus producciones dominantes. ¿Qué discursos, qué prácticas? Aquellas relativas a un estado de fuerzas que hacen del sexo su objeto de análisis. Los títulos de los primeros tangos hablan tanto de sexo como algunas novelas o ensayos; la explicitación discursiva de algunas de sus letras son tan elocuentes como las páginas de un tratado de criminología; se habla del erotismo del baile, de su lubricidad, de su indecencia, del peligro moral que entraña bajo una mirada higiénica propia de un reglamento sanitario. El prostíbulo, como institución de encierro y ámbito de referencia en la producción del tango, es relativo a la intervención del poder político respecto de otras instituciones de encierro, como el hospital, la escuela o las prisiones; intervención a través de reglamentos, censos, medidas sanitarias, procedimientos de clasificación, etcétera, con el fin de garantizar una administración higiénica de los cuerpos.

Esto significa que además de resultar controvertido para la sociedad liberal y conservadora de fines de siglo, la presencia del tango está entramada en un mismo régimen discursivo en el que la conducta sexual es objeto de análisis y explicitación. No hay aquí causalidad sino modulaciones de un mismo desvelo. Es cierto que buena parte de quienes formaban parte de la elite gobernante tiene reacciones adversas al tango. ¿Para reprimirlo, para censurarlo? No, sino para ejercer el dominio de una verdad sobre el sexo que, de un modo lindante, involucraba al tango. En este sentido el tango de los comienzos no es una provocación marginal³ hacia el poder dominante de entonces sino que está ligado a este de un modo necesario e inseparable, lo cual no obtura el que pueda ser considerado como una resistencia, pero no marginal sino inmanente a una misma práctica discursiva.

HABLAR DE SEXO EN BUENOS AIRES

Los discursos sobre la sexualidad se multiplican, se desagregan en la medicina, en la criminología, en los ensayos sobre la mala vida en Buenos Aires. Una perspectiva positivista conduce a la realidad de los hechos y a la evidencia como fuentes para una sistematicidad racional del saber; la ciencia toma a su cargo el discurso sobre el sexo para situarlo como una condición instintiva del hombre y no como un mandamiento de prohibición religiosa.

Como la administración de los cementerios, las inscripciones de los matrimonios o la formación en la escuela pública, el hablar sobre sexo cambia de manos en su gerencia discursiva. Entonces se define la sexualidad humana ya no vinculada a un orden del bien y del mal sino bajo el registro científico de normalidad o degeneración. Se clasifican las patologías describiendo la vida íntima de los sujetos, interviniendo en ellas bajo un saber en el que la medicina y la criminología parecen no diferenciarse. La pederastia, el onanismo, la inversión sexual, incluso los excesos del llamado "amor platónico", forman parte de un nuevo ordenamiento de las conductas sexuales en Argentina.

En este contexto José Ingenieros publica en 1910 su texto *Patología de las funciones sexuales. Nueva clasificación genética*⁴. Su preocupación es sistematizar las diferentes formas del "amor monstruoso" y ordenar con ellos la "vasta producción médica [que] ha florecido en torno a las anomalías y perturbaciones sexuales". Es decir, hacer de la "afrodisiología actual" –relatos descriptivos de

diferentes casos de "sexualidad mórbida" – una verdadera ciencia con enunciados generales que permita sistematizar la cantidad creciente de datos empíricos sobre el tema. Describe entonces la normalidad y el desarrollo completo de la sexualidad que consiste en el funcionamiento adecuado de tres fenómenos "biopsíquicos": la emoción sexual (reacción de los órganos reproductores); la tendencia o instinto sexual (es el despliegue de la emoción a través de la evolución de las especies); y el sentimiento sexual (la experiencia individual del instinto). Una ingeniería compleja cuya única función es la de la reproducción. Entonces, será mórbida o patológica "toda emoción, tendencia o sentimiento que no esté vinculado a esa finalidad biológica".

El principio es la biología, los efectos son psicofísicos y la regulación es objeto de la medicina y, en su extremo, de la criminología. Ahora bien, la complejidad de lo normal propuesta por Ingenieros hace que la posibilidad de lo mórbido pueda aparecer en cualquier momento y de diferentes formas. Los casos que analiza van desde la excitación femenina provocada por la música de Grieg, la utilización de objetos fetiches, "los ataques de risa histérica durante la emoción sexual", hasta los hechos patológicos por falta de educación sexual o por inexperiencia. Si una mujer rasguña o muerde al hombre en el momento de la consumación es un caso de anomalía; el hombre que seduce a múltiples mujeres también es anormal. Si bien el propósito de este ensayo es dar entidad científica a la afrodisiología, el detalle en el relato de los casos hace de la conducta íntima un objeto de apropiación por parte del saber médico. La mayor precisión implica aquí mayor dominio: el discurso científico sobre la sexualidad no reconoce clases sociales; se imprime del mismo modo sobre el cuerpo de la mujer casada, de un niño o de un anciano. En nombre de su saber deberán comparecer, si es necesario, el jefe de policía, el padre de un invertido o el ministro religioso de un joven creyente que sufre de impotencia. La extensión de la mirada clasificatoria se despliega sin límites; la sexualidad es una figura que requiere de una sistematicidad y de un discurso para cada una de sus expresiones.

ERÓTICA

"Hago notar que con su letra [en referencia al tango *Mi Noche Triste*] inauguró [Pascual] Contursi el tema repelente del *canfinflero* que llora abandonado por su querida prostituta", afirma José Sebastián Tallon en *El tango en su etapa de música prohibida*⁵. Prostitución y tango reunidos; pero, a partir de 1916, ya no como versos de origen sicalíptico sino como lírica. Con *Mi Noche Triste* el tango se vuelve argumento, pasión expresada en una emotividad estética, en los conceptos de José Ingenieros. Sin embargo la fama que adquiere este tango provoca aún la irrupción de otro modo de decir; retrogradación del tango procaz de los orígenes que insiste con su impudor a pesar del lirismo de tristeza y abandono que sostiene este tango. Entonces, sobre la misma melodía se cambian los versos: de "De noche cuando me acuesto / no puedo cerrar la puerta / porque dejándola abierta / me hago ilusión que volvés..." a "De noche cuando me acuesto / no puedo taparme el rabo / porque se me para el nabo / al acordarme de vos..."⁶. ¿Grosería de humoristas de baja categoría, como sostiene Néstor Pinzón en su nota? Probablemente, pero bajo un modo de hablar conocido en los prostíbulos de fines del siglo XIX y comienzos del XX y utilizado –entre otros– por autores de tango de esa época.

Explicitación en el hablar sobre sexo, no sólo como lenguaje de los "lunfardos"⁷, no sólo como idioma del delito; tampoco como el argot de los sectores marginales. Sino como expresión ostensible que nombra y describe, en distintos relatos, desde

la magnitud de los órganos sexuales o la intimidad más descarnada de la cópula hasta la mezcla del chiste grosero con la escatología más privada.

Así aparece en el *Tratado de la imbecilidad del país según el sistema de Herbert Spencer*, escrito por Julio Herrera y Reissig entre 1900 y 1902, un hombre de la aristocracia montevideana, poeta y escritor. Allí, desde un punto de vista sexual, describe la identidad uruguaya en los capítulos llamados "El pudor" y "La canchondez": zoofilia, especificidades sobre la masturbación femenina, desfloraciones, la esencia del hombre uruguayo definida por el tamaño del pene, todo dicho sin mediaciones ni eufemismos⁸. El texto se sitúa en la intersección del nacionalismo, el anticlericalismo y cierto erotismo modernista (junto con Roberto de las Carreras y Delmira Agustini)⁹.

Con un sentido académico, pero con el mismo grado de explicitación sobre el sexo, en Argentina, el antropólogo alemán Dr. Robert Lehmann-Nitsche reúne poemas, dichos, refranes, comparaciones, todas expresiones de carácter erótico dichas "alrededor del 1900"¹⁰. El texto forma parte de la publicación *Anthropophyteia*¹¹ que dirige el Dr. Friedrich S. Krauss en Viena y que cuenta con la colaboración de miembros de otras universidades de diferentes partes del mundo (Nueva York, Roma, Londres, etcétera), entre ellos, Sigmund Freud¹².

A pesar de inscribir su investigación folclórica en una "historia del desarrollo de la moral sexual" –tal como lo afirma en la portadilla del libro–, Lehmann-Nitsche oculta su autoría debajo de un seudónimo, Víctor Borde. El material, recogido por él mismo y por sus colaboradores de la Universidad de La Plata, está ordenado en tres partes: las poesías (populares, prostibularias, escatológicas y épicas); comparaciones, dichos, refranes, juegos, cuentos y adivinanzas; y, por último, un glosario y un comentario explicativo. Nada queda por fuera: ni la poesía infantil, más escatológica que erótica; ni las inscripciones en los baños ("El que venga al cagadero / y no traiga un limpiadero / que se limpie con la pija / del que puso este letrero"); ni aquellas expresiones que, por un juego en las palabras, tienen un doble sentido ("Estás con la cara más turbada [masturbada] que de costumbre").▶

► Podían ser versos dichos por el hombre a la mujer: "La naranja nació verde / y el tiempo la maduro / mi pija nació peluda / y tu concha me la peló"; o dichos por la mujer al hombre: "En la Plaza nace el sol / y en el Cabildo la luna / Te fuiste y me dejaste / la concha como laguna". Populares, las llama el autor, y aclara que son estas relaciones que circulan entre los adultos, cuartetos que se dicen en las pausas de las danzas folclóricas (gato, pericón), pero también sentencias o narraciones callejeras ("bolas van / bolas vienen / y en tu culo / se detienen"; o adivinanzas: "Lo meto duro / lo saco blando / queda goteando", en referencia a mojar el pan en el vino. Hay juegos de ingenio en los que la respuesta es la palabra "culo"; hay cuentos escatológicos de Santiago del Estero o un cuento del sur de la Provincia de Buenos Aires en el que su contenido da respuesta a lo enunciado en el título: "Porque se quedan afuera las bolas".

La variedad del registro tomado por Lehmann-Nietzsche, la diversidad de lugares, de situaciones, nos permite inferir que la referencia al sexo en el lenguaje no estaba clausurada a un territorio preciso sino que se extendía, de un modo subrepticio, en el habla cotidiana. Sin embargo los versos lupanarios están tratados de manera autónoma, como propios de ese ámbito de marginación. Estos versos no están definidos así por la temática, ya que hay otras poesías con temas de burdel que se encuentran clasificadas por el autor en la sección "Épicas": "El gran cojedor" o "Vida de una puta", entre otras. En "Lupanarias" probablemente el criterio de reunión seguido por Lehmann-Nietzsche haya sido el de tomar las expresiones orales que se decían de un modo espontáneo en los prostíbulos y no aquellos versos que se ordenan a partir de una métrica más precisa y pensada. Por ello la importancia de estos versos, porque permiten "escuchar" parte de lo que allí se decía sin ninguna mediación analítica o pretensión literaria. Es lo que sucede en los prostíbulos: no sólo la satisfacción sexual, no sólo clientes y meretrices, sino un orden de relación que es más que la genitalidad masculina que busca satisfacerse. En el prostíbulo se baila, en el prostíbulo se padece, en el prostíbulo se desprecia: "Vamos a ver, milongueros / La milonga está formada / Meta el dedo en el culo / y salga a la disparada"; "No hay mujer más desgraciada / Que la mujer de la vida / Viene un borracho y te pega / Viene un negro y se la tira"; "¡Que me importa que te vayas / Y que de mí no te acuerdes! / Si no es el primer cornudo / Que del camino se vuelve".

Esto no significa que el prostíbulo no sea una institución de encierro, como ya fue dicho. Hay trata de personas, comercio sexual, disciplina y aislamiento. Pero, hacia el interior, como en la familia o en la prisión, se edifican vínculos, se establecen zonas de dominio, hay relaciones de fuerzas móviles; entre las prostitutas, entre estas y la madama o el cafishio. O con los clientes: entre la amante y la querida hay diferencias, son rangos distintos, y entonces, otros reclamos de parte de la mujer y otras exigencias para el hombre.

La palabra dicha en los prostíbulos que recoge Lehmann-Nietzsche da cuenta de estas relaciones, de estas formas de sociabilidad hecha de gestos, de competencias, de acusaciones. Pero, principalmente, hace visible un modo de decir en la mujer que no tiene antecedentes en el Río de la Plata. Porque hace uso de un lenguaje soez y obsceno que da cuenta de un dispositivo moral desplazado; quienes nombran, quienes analizan con minuciosidad el sexo en el 1900 son hombres habilitados por la ciencia, por la criminología, por la "historia del orden moral", como es el caso de Lehmann-Nietzsche. ¿Qué autoriza a que una mujer pueda hablar públicamente de ese modo? ¿Sobre qué poder se legitima la palabra de una meretriz?

Son seres anónimos, cuya voz está dicha en la escritura de un hombre, pero al que podemos suponer imparcial y sin prejuicios en nombre de su voluntad etnográfica y su legitimación científica. La investigación de Lehmann-Nietzsche, a la vez que da voz a las prostitutas, traza una línea de contacto con el poder, vuelve su palabra objeto de clasificación para situarla en un régimen de inteligibilidad. Como en Herrera y Reissig, lo obsceno forma parte de un dispositivo más amplio, sea este el de la identidad nacional o el de una etnografía erótica.

En los versos lupanarios, hay una producción discursiva en el prostíbulo por parte de las meretrices. No tienen ni la descripción de la medicina, ni el carácter declaratorio de los expedientes judiciales. Hablan ellas en un estilo definido, como coplas o relaciones parodiadas, sin fórmulas previas. En ellas, la mujer se ve a sí misma casi siempre con soberbia, desafiante: "Yo soy puta que me gusta / Revolcarme en cama ajena / Ninguna puta me asusta / Si el macho vale la pena"; muy pocas veces como una desgraciada: "En el hospital estoy / De llagas y purgaciones / Ya no me vienen a ver / Ni las putas ni los carbonos". En los versos habla con el médico, con el amante, con el rufián; negocia con sus clientes una propina o abandona a su querido para irse con otro hombre. Su palabra es orgullosa cuando dice la impotencia sexual del hombre y provocadora cuando lo califica de cornudo o de invertido.

La mujer es el motor de estos relatos prostibularios. El hombre dice también, pero siempre conjugado con ella, de un modo casi infantil aunque procaz, para quejarse, para acusarla, para mostrarse dominador y posesivo, para fingir desprecio sobre un suelo de necesidad manifiesta. Empoderamiento de la prostituta por sobre la debilidad instintiva de su cliente; tensión de fuerzas que sirve como fundamento para los argumentos reglamentaristas que dominaron en Buenos Aires desde 1875 hasta 1936¹³.

"La prostituta, tipo necesario del vicio, no es más que el instrumento pasivo en el que van a amortiguarse las pasiones brutales de los hombres atemperando así los instintos y produciendo en la sociedad la tranquilidad y el orden; sin

ella, la pureza de las costumbres no tardaría en desaparecer, convirtiéndose en la guardiana más eficaz de la virtud"¹⁴.

El mismo orden legal y médico sanciona lo inevitable del sexo en sus discursos y reglamentos. El riesgo no es la presencia de la prostituta sino su desaparición. La incorporación del instinto sexual en la construcción de una subjetividad masculina sana e higiénica incorpora a la vez a las prostitutas en su discurso, las hace necesarias y moderadoras del orden social. Potencia e impotencia a la vez: la fuerza de su instinto sexual desborda la capacidad del hombre para detenerlo: es "el hombre, que por defecto de constitución orgánica ó por el influjo de causas externas, que *no le es dado evitar*, vése en la imposibilidad de seguir por la senda de la honestidad..."¹⁵.

En los discursos la prostituta es parte de una economía en la que se intercambian, no sólo sexo por dinero, sino desborde instintivo por equilibrio vital, esa es su instrumentalidad.

Ahora bien, la voz directa que recoge Lehmann-Nitsche muestra que hacia el interior del prostíbulo esa pasividad instrumental se hace activa; aquello que le permite alzar su voz es el ámbito en el que lo hace, el lugar donde la moral doméstica se detiene para dar lugar a una necesidad masculina que "no le es dado evitar". El pudor es de puertas afuera, hacia adentro su modo es imperativo: "Qué me importa que te vayas..."; "No me cojas en el suelo / que no soy ninguna perra..." (...) "Ya sabés que soy muy puta / machos no me han de faltar"; "Callate, zonzobaboso", "¿Qué te has creído medio zonzobaboso / Que por vos me ando muriendo?"¹⁶.

El orden patriarcal de la trata de personas tiene su sombra en la sexualidad prostibularia. Por entre las reglas de sometimiento y esclavitud que se imponen a las prostitutas, como por una grieta en las paredes de su encierro se filtra el mundo exterior. La voluptuosidad instintiva del hombre, su impotencia natural, podrá hacer de él un esclavo, ese es el riesgo:

"[El prostíbulo] Era el de la calle Cangallo... Una institución en Buenos Aires (...) unos cuantos hombres esperaban muy tranquilos, acomodados en los sofás y sillas del gran patio y del pasillo. Con algunos había mujeres de la casa, sentadas o de pie, pero, la mayoría estaban solos, aislados, contemplativos, sin afectar gran prisa... Eran los fieles, los que venían allí... en busca de Fulana o Mengana... Acudían como quien acude a ver la novia, esclavos de una fidelidad que tenía poco de pintoresco"¹⁷.

Habrán, entonces, historias de hombres probos entregados a ellas; jóvenes que dejan su casa de origen y su fortuna por un "amor inconveniente"; patoteros, gente de familia honrada, niños bien inducidos por una meretriz "a una vida rastrera".

Hay una fortaleza de la mujer del prostíbulo que emerge a pesar de la servidumbre en la que viven y del vasallaje al que son sometidas. Lo que es apenas un signo dado por Lehmann-Nitsche en el 1900 se hará evidente, unos pocos años después, en las letras del tango. Aunque ya no como explicitación del sexo en el lenguaje sino como el desconsuelo del hombre ante una mujer que, como en el tango *Mi Noche Triste*, lo abandona. •

NOTAS

¹⁴ Noé Jitrik. *El 80 y su mundo*. Buenos Aires, Editorial Jorge Álvarez, 1968, página 35.

¹⁵ La expresión "trata de blancas" fue reemplazada por la de "trata de personas" a partir del año 2000 de acuerdo al *Protocolo de las Naciones Unidas para Prevenir, Reprimir y Sancionar la Trata de Personas, Especialmente Mujeres y Niños*. Se utilizará en este artículo esta expresión reciente a pesar de no ser la utilizada en la época.

¹⁶ Ricardo Horvath. *Esos malditos tangos*. Buenos Aires, Editorial Biblos, 2006, página 51.

¹⁷ José Ingenieros. *Patología de las funciones psicosexuales. Nueva clasificación genética. Extracto de "Archivos de Psiquiatría y Criminología"*. Buenos Aires, Talleres Gráficos de la Penitenciaría Nacional, 1910.

¹⁸ José Sebastián Tallón. *El tango en su etapa de música prohibida*. Buenos Aires, Instituto Amigos del Libro Argentino, sin fecha de edición, página 51.

¹⁹ Néstor Pinsón. "Mi noche triste", *el tango canción*. http://www.todotango.com/spanish/biblioteca/cronicas/noche_triste.asp.

²⁰ Así se nombraba a los delincuentes a fines de siglo XIX.

²¹ Julio Herrera y Reissig. *Tratado de la imbecilidad del país según el sistema de Herbert Spencer*. Montevideo, Ediciones Santillana, 2006.

²² Véase Carla Giandrone. *La degeneración del 900*. Montevideo, Ediciones Trilce, 2005.

²³ Robert Lehmann-Nitsche. *Textos eróticos del Río de la Plata*. Buenos Aires, Librería Clásica, 1981 [1926], página 3. Los fragmentos siguientes, indicados entre comillas, corresponden a este texto.

²⁴ Friedrich S. Krauss publica en Viena el anuario *Anthropophyteia* entre 1904 y 1913 en la que se recopila el folclore erótico de distintos lugares del mundo. En 1907 la edición del folclore erótico en Japón fue prohibida y destruida por las autoridades alemanas. En 1913 es llevado a juicio acusado de publicar un libro pornográfico. Archivos de Sexología, Humboldt-Universität zu Berlin: <http://www2.hu-berlin.de/sexology/GESUND/ARCHIV/SPANISCH/CHR06.HTM>.

²⁵ En 1910, ante la acusación de ser una publicación con contenido obsceno y pornográfico, Krauss le solicita a Sigmund Freud que le brinde su apoyo a través de una carta que hace pública. Freud acentúa en su carta el valor científico que tienen las recopilaciones del folclore erótico en relación con la psicología y resalta la imparcialidad teórica de quienes hacen las recolecciones de datos ("Los compiladores ignoran los resultados teóricos del psicoanálisis y reúnen el material sin dejarse guiar por determinados puntos de vista"). En Alan Dundes y otros. *International Folkloristics, Classic Contributions by the Founders of Folklore*. Oxford, Rowman & Littlefield Publishers, 1999, página 178.

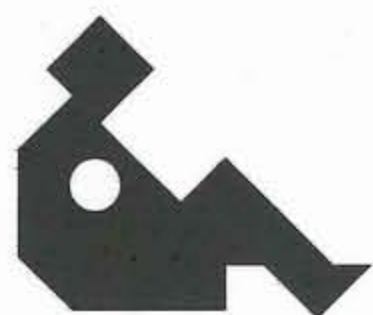
²⁶ En 1875 se sanciona en Buenos Aires la primera ordenanza que reglamenta el ejercicio de la prostitución. Recién en 1936, casi sesenta años después, la Ley Nacional de Profilaxis define a la prostitución como un delito.

²⁷ R. Helman Gauna. *Apuntes sobre la prostitución y la sífilis*. Tesis, 1900. Buenos Aires, sin más datos. En H. Recalde. "Prostitutas reglamentadas. Buenos Aires 1875-1934", en revista *Todo es Historia* n° 285, de marzo de 1991, página 75.

²⁸ E. Gómez. *La mala vida en Buenos Aires*. Buenos Aires, Editor Juan Roldán, 1908, página 122. El subrayado es mío.

²⁹ Robert Lehmann-Nitsche. *Op. cit.*, páginas 156 a 168.

³⁰ J. Belda. *El compadrito*. Madrid, Biblioteca Hispania, 1919. Reproducido en E. M. Danero: *La yiranta*. Buenos Aires, Fontefrida Editora, 1971, página 71.



CHRISTIAN FERRER

En un cuento alucinado, por no decir extraterritorial, de Howard Phillips Lovecraft, llamado "En las montañas de la locura", se describe una ciudad antártica y dantesca, de formas anómalas, retorcidas, bizarras, esculpidas en superficies imposibles e innúmeras. Un paisaje desconcertante, arduo de imaginar para quienes estamos habituados a las tres dimensiones consabidas, el ancho, el largo y el alto, que suscita la incredulidad y también el escalofrío de sólo pensar que tal mundo "deforme", construido según leyes geométricas incoherentes u oníricas, en todo caso desconocidas, pudiera haber sido erigido. Sólo existen en conjeturas, en las pesadillas, en antípodas improbables. Lo cierto es que hay autores que logran imprimir en nuestro ánimo imágenes o pensamientos que perturban u ofuscan, como a veces también los atisbamos en los laberintos, en las salas de espejos deformantes o en las cavernas que antaño fueron visitadas y tiznadas por hombres remotos. Ser trasladados a ámbitos donde lo abierto sólo se comunica con lo abierto, sin separadores ni confines, es cosa aún más inhabitual.

Con disposición más reposada y más amable, Edwin Abbott, que fue educador y eclesiástico, dio a conocer en 1884 una pequeña obra maestra que relata las peripecias y tribulaciones de un ciudadano de "Mundo Plano", lugar donde sólo se conocen dos dimensiones. Ese ciudadano —una figura en ancho y largo— descubre la existencia de otro mundo que incluye una tercera dimensión, profunda hacia arriba y hacia abajo, que hasta ese momento le había sido ajena. Era una revelación. El libro salió de imprenta con el subterfugio de un seudónimo: "A. Square", es decir "Un Cuadrado", que es el protagonista de esta aventura de paso de frontera, cuyo corolario es más conocimiento del que se tenía, o bien elevación espiritual y política más que geométrica, aun cuando todo concluya en una mazmorra. Entre ascensos y caídas el lector experimenta el mismo avatar del relator, la metamorfosis de cuadrado en cubo, lo que supone una nueva percepción de sí mismo y de la realidad, al igual que sucede cuando en un desdoblamiento inusual e involuntario vemos una jaula en lo que hasta entonces tomábamos por nido, y para eso basta un pestañeo. Al culminar esta parábola de puntos, líneas, figuras y volúmenes un dilema perceptivo nos es transferido: ¿acaso habrá más dimensiones en el mundo que creemos formulado y concertado ya por completo? ¿No las hay en los sueños?

Abbott describe cuatro mundos articulados y superpuestos, y los más simples desaperciben la existencia de los planos que dan estructura a los demás. De menor a mayor: Puntolandia, Tierralínea, Mundo Plano y Espaciolandia. En

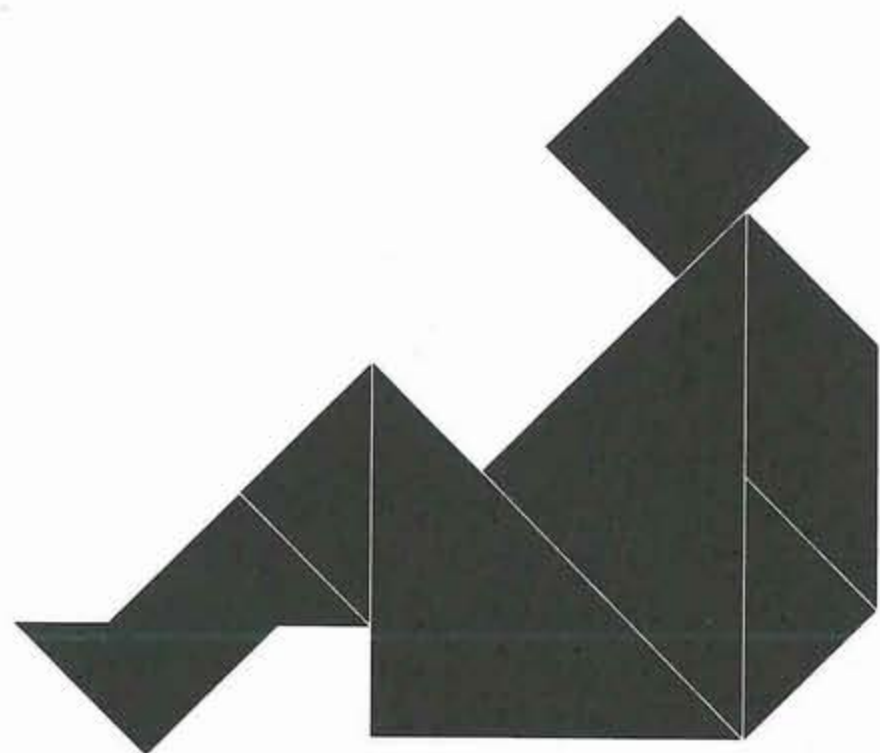
EL CUADRADO MÁRTIR

SOBRE LA FÁBULA

Puntolandia, "un abismo sin dimensiones", vive un rey -un punto- solo consigo mismo, como un dios, o un solipsista. Desconoce que haya algo superior o distinto a sí mismo. En Tierralínea sólo hay rayas rectas, hileras de puntos encadenados entre sí. Sus habitantes nada saben acerca de seres conformados por varias líneas. En Mundo Plano viven figuras diferenciadas por la cantidad de lados que les dan contorno, es decir triángulos, cuadrados, pentágonos, y así sucesivamente hasta llegar al más importante, el círculo. La posición social de cada cual está asignada casi inexorablemente desde el nacimiento, o sea por su estirpe. Mientras más lados, más relevancia, más honor, mayor jerarquía. Ignoran que haya masas por encima o por debajo de ellos. En cuanto a las mujeres, sólo pueden ser líneas rectas. Y en Espaciolandia, al fin, levitan volúmenes, las pirámides, los cubos, los conos, las esferas, etcétera. Cada nivel contempla a su anterior como si fuera subalterno, o insignificante, o incompleto, aunque en verdad cada uno es un microuniverso, puesto que en un mundo de x elementos no es posible concebir un mundo de x elementos *más un elemento*. En este caso, una esfera proveniente de la tercera dimensión guía al cuadrado en su proceso de transfiguración en cubo.

Si se atiende al momento en que fue escrito, *Mundo Plano* resulta ser una caricatura de la sociedad del siglo XIX, jerárquica, autocrática y sexista, siendo la caricatura un arte eminentemente decimonónico. Considérese que por entonces había muchas autocracias en Europa, pronunciadas algunas, otras menos, y eso significaba castas. Las había en Rusia, en Austria-Hungría, en los Balcanes, pero, en verdad, merced a una telaraña de colonias y también englobando a todos los pueblos y naciones en un fenómeno universal cuyos orígenes se retraen en la oscuridad y el olvido, se nos retrata el orden piramidal de antes, de ahora y de siempre, sin excluir el sempiterno estado de inferioridad de las mujeres o bien las artes de gobierno con que las autoridades conjuran los desafíos a la estabilidad del sistema. Cabe leer este libro como una sátira de las clases dominantes, de sus alcurnias, y de los hábitos aprendidos, en una tradición que se remonta modernamente a Jonathan Swift. La sátira suele ser una protesta contra el estado de cosas, contra el modo en que se gestionan almas, riquezas y territorios. Es un género cruel y pugnante, pero esclarecedor.

No es difícil criticar un orden político si se toma el punto de vista del conflicto, de su eventual transformación. Menos sencillo es tener en cuenta que la geometría pudiera ser un fenómeno psicológico, consensual, propio de una determinada mentalidad de época, lo que significa lindes establecidos y carteles de evicción. Otras formas de ver o de reorganizar sensorialmente perspectivas y contornos ▶



MATEMÁTICA

DE MUNDO PLANO

- pasan a ser asunto tabú, lo impensable, en todo caso interdicto y declarado irreal, al menos hasta la siguiente vuelta de campana. Sin embargo, han existido muchas maneras distintas de entender a los números y las formas. En las escuelas anarquistas de un siglo atrás, también llamadas "racionalistas", se planteaban a los alumnos problemas como el siguiente: "Dado que un obrero fabrica diez sombreros en un día de trabajo y dado que el patrón le paga un peso por cada sombrero pero los vende a cinco, ¿cuánto dinero le robó el patrón al obrero?". En ciertas culturas los números, las figuras y los volúmenes asumen propiedades cabalísticas, enigmáticas, mágicas. Son percepciones en trance. Por comparación, en nuestras escuelas, las matemáticas son enseñadas con fines adaptativos y por cierto que de forma muy poco atractiva, por no decir contraproducente.

EN ÉL PRIMA, ANTE TODO,
LA RESISTENCIA,
LA NEGACIÓN, EL TEMOR
A ACEPTAR QUE SUS
CERTEZAS DE VIDA
RESULTASEN SER
ENGAÑOSAS O INFUNDADAS,
TAN PLANAS
COMO CUADRADAS.

El cuadrado, que es el héroe de esta historia, es conducido desde Mundo Plano a Espaciolandia, "hacia arriba", no se diría que por propia voluntad. En él prima, ante todo, la resistencia, la negación, el temor a aceptar que sus certezas de vida resultasen ser engañosas o infundadas, tan planas como cuadradas. ¿Es el razonamiento deductivo la causa de la apertura mental que le posibilita ascender a una dimensión más verdadera? ¿O el cambio es fruto de una visión súbita que lo compele a reordenar sus categorías mentales? ¿Fábula científica, política o teológica? Sin duda estamos ante un texto de ilustración que nos incita a ampliar nuestras inquietudes morales e intelectuales, a que confiemos en los poderes derivados de la "toma de conciencia", consigna propia de la Modernidad, pero ninguna iluminación es posible sin su contraparte de oscuridad. Son reinos originarios.

Hay mínimo de luz en Puntolandia, media luz en Mundo Plano, plena iluminación de mediodía en la tridimensional Espaciolandia. Es este un relato en que abundan las alusiones lumínicas, que son consustanciales a la historia del conocimiento, sean la caverna de Platón o el rostro iluminado de Cristo, o bien las enseñanzas que refulgían en los vitrales tornasolados de las iglesias góticas, la fe iluminista de los autores de la Enciclopedia, o la pretensión científica de revelar hasta el último misterio del universo. ¿No se dice que "hágase la luz" habrían sido las primeras palabras jamás pronunciadas? Mucho más escasas, en los anales del saber, han sido las metáforas nocturnas o lunares, destacándose románticos y surrealistas entre sus propulsores, amén de quienes enfatizaron que el "inconsciente" también es creador de realidad. En todo caso, el cuadrado, una vez ilustrado, deviene "iluminatti". Ahora tiene una misión. No le basta con saber, quiere regresar para difundir el evangelio de las tres dimensiones. Pero en Mundo Plano la propagación de la nueva fe es impedida por "Razones de Estado", dado que el secreto es el fundamento de las sociedades organizadas jerárquicamente,

ESCASAS HAN SIDO LAS
METÁFORAS NOCTURNAS O
LUNARES, DESTACÁNDOSE
ROMÁNTICOS Y
SURREALISTAS ENTRE SUS
PROPULSORES, AMÉN
DE QUIENES ENFATIZARON
QUE EL "INCONSCIENTE"
TAMBIÉN ES **CREADOR**
DE REALIDAD.

donde los habitantes viven en su propio "sueño", como bajo cúpulas, liados entre sí por finas hilaturas que enhebran miedo, tradición y poder.

De modo que, a fin de cuentas, este libro es un documento de concientización, de apostolado y de martirio. Podría corresponderse con otros tantos testimonios de vidas esforzadas y batalladoras que fueron habituales en la historia de la disidencia humana, los así llamados "martirologios", aquellos en que el malestar plebeyo clamó contra las prerrogativas de casta a través de casos ejemplares de los que nunca estuvo ausente la rica tradición de las utopías políticas. Así como en los mitos y las fábulas, o en los dibujitos animados de la actualidad, los animales nos dan lecciones de moral y recta conducta, aquí las figuras y los volúmenes sustituyen a insectos, aves y mamíferos, sin perder ni una sola pizca de frescura y sorpresa. Nuestra simpatía y piedad fluye hacia el cuadrado mártir, que es cubo redentor. Él nos previene contra la desconfianza estatal en la irregularidad, pues es admisible que una sola excepción no destituya a una regla, o a una ley, pero sin duda no las confirma.

ÉL NOS PREVIENE CONTRA LA **DESCONFIANZA** ESTATAL EN LA IRREGULARIDAD, PUES ES ADMISIBLE QUE UNA SOLA EXCEPCIÓN NO DESTITUYA A UNA REGLA, O A UNA LEY, PERO SIN DUDA NO LAS CONFIRMA.

Y SIN EMBARGO, TAMBIÉN LA ESFERA TIENE UN "PUNTO CIEGO", PUES SE NIEGA A CONSIDERAR LA POSIBILIDAD DE MÁS **DIMENSIONES** DE LAS QUE CONOCE.

¿O nos hallamos ante una anunciación, de esas que se manifiestan una vez cada mil años? Hay indicios teológicos en la narración. Es notorio que la esfera, que orienta los pasos del cuadrado por la imperceptible y etérea cordillera que conduce al mundo de tres dimensiones, es sentida por éste mismo, y no sin estremecimiento, como una "presencia". ¿Maestro, liberador o Dios? Y sin embargo, también la esfera tiene un "punto ciego", pues se niega a considerar la posibilidad de más dimensiones de las que conoce. Incluso en un mundo de tres dimensiones, el de los volúmenes, no todo está dicho. Es evidente que mientras menos dimensiones existan más fácil es predecir movimientos y desplazamientos, más ciertos son el orden y la estabilidad, pero quizás haya más flancos y puntos de fuga en nuestro mundo, más de los que suponemos. Las fantasías, las paradojas, los milagros y las intuiciones lo atestiguan. Cuando soñamos lo hacemos en dimensiones irreconocibles. Lo mismo nos sucede cuando gozamos. Tales son los prodigios de los sentidos corporales, que son las puertas de la percepción. O sus muros. •

Prólogo a *Mundo plano. Una fábula matemática.*
En Ediciones del Zorzal.

A N T Á R T I D A,

Pablo Wainschenker

La Antártida es, hoy en día, casi tan conocida como la ciudad de Nueva York. En el gran continente austral hay asentamientos de todo tipo: bases permanentes, instalaciones temporarias, campamentos científicos, aeropuertos, centros logísticos de distribución de víveres y provisiones, museos... Hay hasta una iglesia ortodoxa rusa y un ex bar británico hoy administrado por ucranianos, donde el vodka (de producción local) se sirve gratis a quien deje un corpiño sobre la barra. Durante la temporada estival (desde fines de octubre hasta mediados de marzo), más de treinta mil turistas visitan el continente y las aguas que lo circundan. Sus mares son recorridos por embarcaciones pesqueras legales y piratas. Su espacio aéreo es cruzado una y otra vez por aviones de decenas de países. El propio Polo Sur cuenta con una pista de aterrizaje.

A pesar de todo esto, la Antártida sigue siendo narrada como si fuese un lugar misterioso y prístino, una zona de la que nada se sabe. Tanto en los medios de comunicación como en películas y libros, las regiones polares del sur aparecen con frecuencia como un sitio que encierra una gran incógnita. En la literatura argentina pareciera haber una necesidad imperiosa de pintar el Polo Sur como un lugar enigmático, a pesar de que décadas de investigaciones científicas han hecho de la zona un sitio que difícilmente guarde demasiados secretos. Hace decenios ya que se describieron, de manera minuciosa, las características geográficas del continente y las especies que habitan la superficie polar. Incluso hoy se sabe, gracias

a la toma de imágenes aéreas subglaciales, cómo se conforman los perfiles de amplias cadenas montañosas que se extienden por debajo del grueso manto de hielo. Además, cada año surge una importante cantidad de información nueva como consecuencia del análisis de lo que se denomina "testigos de hielo", cilindros que son el resultado de las perforaciones que se realizan en distintos puntos del Polo y que contienen burbujas de aire encapsulado hace centenas de miles de años. En el Océano Austral, durante los últimos años se ha filmado el estrambótico mundo de las especies bentónicas, esos seres que parecen salidos de una película de ciencia ficción de la década de 1950 y que constituyen una violenta caterva de indisputables amos del fondo del mar.

En otras palabras, no sólo se conoce lo que se encuentra a simple vista, sino también lo que no se ve. La Antártida está lejos de conformar un gran enigma. Si bien es cierto que, cada tanto, una universidad o un instituto de investigación anuncian el hallazgo de algún microscópico bicho polar hasta entonces desconocido, hoy en día no queda allí casi nada por ser descubierto. Y, sin embargo, la idea permanece. A pesar de la enorme cantidad de evidencia en contra, la imagen de la Antártida como un lugar ajeno e ignoto persiste con una obcecación notable.

Pensándolo bien, la propia existencia social de tierras en el hemisferio sur es hija de la tozudez. La concepción de un gran continente austral estuvo presente desde mucho antes de que alguien pusiera un pie en tan misterioso sitio. Aván

ENIGMÁTICO

MUNDO

SIN

MISTERIOS

Stallard, quien se dedicó a estudiar este asunto, cuenta que la idea de un imaginario continente austral estuvo presente con fuerza en el discurso europeo durante dos milenios en una ininterrumpida cadena de textos académicos, desde la Antigüedad hasta la cima de la época moderna.

NO EXISTÍS

Domingo Faustino Sarmiento, uno de los principales representantes de lo que se conoció como la Generación del '37, fijó la margen sur del mundo en el Estrecho de Magallanes, mucho más al norte de los sesenta grados de latitud sur, actual límite político de la Antártida. En la frontera meridional –dice Sarmiento en *Facundo*–, lo que prevalece es la pampa, que ostenta su lisa y velluda frente, infinita, sin límite conocido, sin accidente notable; es la imagen del mar en la tierra, la tierra como en el mapa; la tierra aguardando todavía que se le mande producir las plantas y toda clase de simiente. Así, el Sur sarmientino se define en un oxímoron: es un infinito con margen, una lisa y velluda frente, sin límite conocido... que se termina. Sarmiento ubica el non plus ultra de la Argentina al norte de la isla de Tierra del Fuego; el Estrecho de Magallanes marca el fin de la geografía nacional. La idea se repite en *Argirópolis*, donde Sarmiento otra vez contribuye al imaginario geográfico de la patria al afirmar que “la República Argentina, por ejemplo, es un país despoblado desde el Estrecho de Magallanes

hasta más allá del Chaco”. Para Sarmiento la Antártida no existe. O, para ser más precisos, tanto la Antártida como Tierra del Fuego se encuentran extramuros y, por lo tanto, carecen de interés.

EL PARAÍSO ESTÁ POR ALLÁ

La primera obra argentina que habla de la Antártida la describe como otro mundo, mágico y maravilloso. Es el comienzo de una cadena aún viva, una terca tradición que representa las zonas polares del sur como ámbitos fabulosos. Probablemente nunca se pueda saber el nombre de quien inició esta costumbre en la literatura vernácula. Se conoce, sí, su seudónimo: Antáres (así, con tilde en la *a*). Con este alias en 1886 se publicó *La vida en el Polo*, un poema recientemente rescatado del olvido por Luis Pedro Barcia. Dado que sobre el nombre real del autor no hay más que conjeturas, quizás jamás se sepa quién es el responsable de que en la literatura argentina la Antártida haya nacido como una utopía. Pues de eso se trata: para Antáres, el polo es un lugar perfecto. Es decir, centroeuropeo. El paisaje polar está formado por suaves colinas, el agua fluye en manantiales y se ven animales por doquier. Algunas criaturas, como las liebres y los zorros, son comunes al resto del planeta. Otras, en cambio, son desconocidas. Los únicos habitantes permanentes de este vergel polar son tres alemanes de hermosa traza, rubios y de ojos azules. El clima, cálido y ▶

PODRÍA DECIRSE QUE ESE ÁMBITO SIN SOL Y EN EL QUE LA LUZ EMANABA DEL EJE PLANETARIO SE ENCONTRABA DOBLEMENTE SEPARADO DE LA GEOGRAFÍA ARGENTINA: A LA DISTANCIA GEOGRÁFICA SE SUMABA LA LEJANÍA CONCEPTUAL, LA IDEA DE QUE EL POLO ERA UN SITIO REGIDO POR NORMAS DISTINTAS A LAS QUE GOBERNABAN EL RESTO DE LA TIERRA.

- amigable, más que germano parece caraqueño. Si bien el sol permanece oculto, una luz "intensa y rara" brota desde el eje terrestre y todo lo cubre, llenando el espacio con calor y vida.

Las imágenes que describe Antáres remiten a otros relatos del siglo XIX. En particular, a las ideas de John Cleves Symmes. Ex capitán de infantería estadounidense, Symmes había publicado en 1818 un manifiesto dirigido a "todo el mundo", en el que afirmaba que la Tierra era hueca. Al habitable interior se accedería por dos entradas: una en el Polo Norte y otra en el Polo Sur. Tal como luego describiría Antáres, la teoría de la Tierra hueca sostenía que el interior terrestre contaba con sus propias fuentes de luz y calor. Symmes estaba lejos de ser un delirante solitario. Según el investigador Harold Beaver, en 1822 el hombre había solicitado al Congreso de Estados Unidos que se enviara una expedición al Ártico para verificar sus afirmaciones. Al año siguiente, ese pedido ya sumaba veinticinco votos positivos entre los congresales.

Symmes estaba convencido de que a la Tierra la formaban cinco esferas concéntricas, con grandes accesos en los polos. Debido al enorme tamaño de estas aberturas, y a las frecuentes tormentas que asedian las regiones extremas del globo, un barco que navegara desde el ecuador hacia los noventa grados de latitud norte o sur podría pasar del lado exterior al interior del planeta sin que su tripulación lo notara. En 1826, James McBride (quien era discípulo de Symmes) publicó *La teoría de Symmes de las esferas concéntricas*, donde se brinda la siguiente explicación:

"Se cree que cada una de las esferas que componen la Tierra, así como las que forman a los otros planetas a través del universo, son habitables tanto en su cara interior como en su superficie exterior; y que se iluminan y calientan de

acuerdo con las leyes generales que irradian luz y calor a cada rincón del universo. La luz puede no ser tan fuerte y el calor no tan intenso (...) pero son sin duda suficientes para permitir la propagación y el sustento de la vida animal y vegetal".

Con esto, Symmes y McBride allanaron el camino de la utopía polar. Sin embargo, el texto que instaló las ideas de Symmes en la sociedad norteamericana no fue la explicación científica dada por su discípulo, sino una novela. Se trata de *Symzonia, un viaje de descubrimiento*, publicada en 1820. Su autor, como ocurrió con *La vida en el Polo*, se escondía bajo un seudónimo (capitán Adam Seaborne) y Beaver sostiene que detrás de ese apodo estaba el propio John C. Symmes. *Symzonia* narraba un viaje a través del agujero del Polo Sur. Tras cruzar la ignota frontera, los protagonistas llegaban a un mundo ideal, similar al de los alemanes imaginado por Antáres.

Con *La vida en el Polo*, la Antártida debuta en la literatura argentina como un espacio *otro*, un mundo ajeno. Se podría decir que ese ámbito sin sol y en el que la luz emanaba del eje planetario se encontraba doblemente separado de la geografía argentina: a la distancia geográfica se sumaba la lejanía conceptual, la idea de que el polo era un sitio regido por normas distintas a las que gobernaban el resto de la Tierra. Las referencias geográficas son mínimas y existen algunos vínculos implícitos con otros lugares comunes del imaginario geográfico (las menciones a la fertilidad polar, por ejemplo, remiten a las descripciones de América hechas por los primeros navegantes europeos). Más que un sitio específico, el Polo de Antáres era un espacio abstracto. Antes que constituir un muestrario de los descubrimientos geográficos de la época, *La vida en el Polo* se erigía como una proyección de los anhelos de la elite ilustrada argentina de fines del siglo XIX.

SI BIEN EL LUGAR HABÍA DEJADO DE CONSTITUIR UN MISTERIO PARA LA CIENCIA, EN EL IMAGINARIO LAS ZONAS POLARES SIGUIERON SIENDO SITIOS ENIGMÁTICOS, ESCENARIO DE LO IMPOSIBLE, FUENTE DE FENÓMENOS ASOMBROSOS, GUARIDA DE CRIATURAS EXTRAÑAS.

¿ EL FIN DE LOS SECRETOS ?

A comienzos del siglo XX, un joven explorador, nacido en un remoto país del norte de Europa, en muy pocas líneas daría al mundo una de las mayores desilusiones de la historia reciente:

"14 de diciembre. Tiempo magnífico. Prestamente damos fin al desayuno. Los preparativos de partida se hacen en un abrir y cerrar de ojos. Todos tenemos prisa en llegar... Avanzamos en el orden habitual. Un explorador [así es como Amundsen se refería a sí mismo], Hanssen, Wisting, Bjaaland y un hombre a la retaguardia. (...) A las tres, la columna se detiene. Los contadores indican que, desde el alto del mediodía, hemos recorrido exactamente siete millas. Hemos tocado el objetivo. ¡Nuestra empresa se ha cumplido!".

Con un estilo despojado e impersonal, el noruego Roald Amundsen relata su llegada al Polo Sur y parece así dar fin a un anhelo que había sobrevivido durante dos milenios. En el instante en que Amundsen y sus compañeros pisaron el Polo, la pregunta y las conjeturas sobre qué había más al sur perdieron todo sentido. Se había alcanzado el límite sur absoluto y allí no existía ningún misterio. Ni monstruos fantásticos, ni alemanes esbeltos, ni accesos al interior de la Tierra. Nada. El Polo Sur no era más que una elevada, triste meseta indistinguible del resto del paisaje. Más allá quedaba solo un penoso regreso al norte.

PERSISTENCIA DE UNA IDEA

A pesar de lo que se podría suponer, la llegada de Amundsen al Polo Sur no provocó la muerte de la imaginación sobre el Polo. Si bien el lugar había dejado de constituir un misterio para la ciencia, en el imaginario las zonas polares

siguieron siendo sitios enigmáticos, escenario de lo imposible, fuente de fenómenos asombrosos, guarida de criaturas extrañas.

En 1932, perdido entre un conjunto de relatos agrupados bajo el título de *La tierra maldita*, aparece en Argentina un cuento atípico en el que se vuelve a hablar de las zonas polares como sitios mágicos. La obra se llama "Las brumas del Terror" y su autor la publicó con el seudónimo de Lobodón Garra. Hoy se sabe que ese alias escondía a Liborio Justo, hijo renegado de Agustín Pedro Justo (militar argentino que ocupó la presidencia del país entre 1932 y 1938, en el período conocido como la Década Infame). El protagonista de "Las brumas del Terror" es un estudiante enviado por el gobierno de Chile como asistente de dos ingenieros que viajan a la isla Hoste, en la zona de Tierra del Fuego, para evaluar una mina descubierta poco tiempo antes. El personaje principal tiene un sorprendente encuentro con un hombre harapiento que lleva por mascota un guará (*Dusicyon Australis*), especie de zorro-lobo nativo de las Islas Malvinas que se había extinguido en el siglo XIX. El aparecido cuenta una experiencia fabulosa ocurrida durante un viaje a la Tierra Victoria del Sur, en el cuadrante de la Antártida que se enfrenta a Australia. Allí, el hombre había alcanzado las laderas del volcán *Terror* y presenciado una violentísima erupción que dejó al descubierto una gran cantidad de diamantes. Antes de que el protagonista le pidiera indicaciones acerca de cómo llegar a la mina, el enigmático expedicionario le aconseja no intentar ir en busca del sitio, pues si lo hiciera no volvería. En cierto modo, el cuento de Liborio Justo es único: no hay registros de otro relato argentino que transcurra en la Tierra de la Reina Victoria. En otros aspectos, en cambio, el relato se enlaza con una cadena de historias que pintan la Antártida como un sitio misterioso y de características peculiares. En el cuento de Justo hay dos elementos que se re- ►

► petirán en otros textos posteriores, tanto en castellano como en otros idiomas. El primero es la mina de diamantes, que remite a la idea de que el Polo encierra un tesoro. Un tanto más sutil, el segundo elemento lo constituye la mascota del expedicionario, pues (dado que pertenece a una raza extinguida) la existencia de este animal hace resonar la imagen de la Antártida como sitio a resguardo del paso del tiempo.

Curiosamente, en el relato de Justo no hay patria. La concepción de la Antártida como parte del territorio de un país está ausente por completo. De hecho, la región en la que transcurre la historia es aun hoy inalcanzable desde Argentina. Mientras que para Sarmiento en la patria no había lugar para la Antártida, Liborio Justo no deja en la Antártida sitio para la patria.

UNA EXTENSIÓN DE LA PAMPA

Durante gran parte del siglo XX y, en particular, a partir de la incorporación de un sector antártico a los mapas argentinos en la década de 1940, las narraciones sobre la Antártida la identifican como un rincón del territorio nacional. Pero, ¿cómo es posible, en el imaginario geográfico, absorber esas lejanas regiones, excéntricas por naturaleza, y hacerlas parte de la esencia argentina? ¿Cómo se puede hablar de un sitio "otro", misterioso e inmune al paso del tiempo, que a la vez sea parte indisoluble de la geografía nacional? Lo que parece una empresa imposible se torna realidad extendiendo la imagen sarmientina de la pampa infinita hasta el Polo Sur. Si la patria es el gaucho, el caballo y la pampa, el Polo (esa nada lejana, ajena y atemporal) se convertirá, cual anexo de la pampa sarmientina, en una extensión de la llanura bonaerense.

El puñal de Orión, un relato de viaje al Mar Austral escrito por Sergio Piñero

(h.), presenta varios ejemplos de este esfuerzo por construir analogías entre regiones cuya diversidad es evidente. Así, la obra habla de los capitanes ballejeros como gauchos y de las embarcaciones como equinos. Para Sarmiento la llanura pampeana era la imagen del mar en la tierra; para Piñero el mar es una extensión de la pampa. A la vez, en otras secciones de *El puñal de Orión* se describe la Antártida como un lugar ajeno y espantoso, una tierra estéril, inhospitalaria y tétrica donde los seres humanos desentonan. El juego retórico es efectivo: la Antártida sigue siendo terrible y enigmática, pero también es gaucha.

Quizás el giro más ingenioso en torno a los vínculos entre la Antártida y la construcción de la argentinidad haya sido el que logró Roberto Fontanarrosa en 1988 con un cuento en el que los mitos sobre la patria se funden con el ideal decimonónico del avance sin fin y con un escenario poco frecuente para las historias de indios y montoneras. El relato se titula "La carga de Membrillares" y su protagonista es el capitán Membrívez, quien junto a otros veinticuatro hombres marcha a toda prisa a través de la pampa húmeda hacia el sur. Además del acoso de las tropas enemigas, a Membrívez lo apremia la necesidad de llegar a las blancas salinas de Laguna del Tala para hacer charque y así salvar los últimos restos de comida que les quedan. Si no alcanzan el salar a tiempo, los hombres morirán de inanición.

Desarrollando hasta el absurdo el pensamiento que extiende la patria hasta el Polo Sur, Fontanarrosa se ríe de los clichés sobre la argentinidad con una precisión sin igual. Cabalgando, Membrívez y los suyos terminan en la Antártida. Son tan bravos y tan valientes, tan machos y aguerridos, que lo hacen sin darse cuenta. Sólo advierten dónde están cuando se cruzan con Roald Amundsen, aquel muchacho del relato lacónico sobre la llegada al Polo Sur.

¿CÓMO SE PUEDE HABLAR DE UN SITIO "OTRO", MISTERIOSO E INMUNE AL PASO DEL TIEMPO, QUE A LA VEZ SEA PARTE INDISOLUBLE DE LA GEOGRAFÍA NACIONAL? LO QUE PARECE UNA EMPRESA IMPOSIBLE SE TORNA REALIDAD EXTENDIENDO LA IMAGEN SARMIENTINA DE LA PAMPA INFINITA HASTA EL POLO SUR.

EN EL IMAGINARIO POPULAR, LA ANTÁRTIDA AÚN HOY PUEDE SER ESCENARIO DE LO IMPOSIBLE. ES UN MUNDO INCREÍBLE, FABULOSO, FUERA DE LO COMÚN. UN LUGAR "OTRO" EN EL QUE TODO ES MEJOR QUE EN NUESTRA SOCIEDAD. O PEOR. O, SIMPLEMENTE, INVERTIDO. UN MUNDO QUE NO EXISTE. Y QUE EXISTE.

METÁFORAS DE LA LUCHA POLÍTICA

En 1970 la revista *2001* publicó *La guerra de los antartes*, una historieta escrita por Héctor Germán Oesterheld y dibujada por León Napo (nombre artístico de Monghiello Ricci). En la segunda edición, dibujada por Gustavo Trigo y distribuida en 1974, Oesterheld firmó con el seudónimo de Francisco G. Vázquez. Eran años turbulentos en Argentina y la Antártida servía como lienzo en blanco, como escenario vacío en el que se volcaban cuestiones que tenían en vilo a la sociedad argentina de la época. En los primeros cuadritos de la historieta, la Antártida aparece como un lugar remoto en el que se realizan estudios científicos. Poco después, el continente se convierte en una pesadilla: los Antartes, una civilización de figuras semihumanas, de rostros grotescos e inteligencia mayúscula, lanzan desde el Polo Sur un ataque contra la Tierra. Asustados, los líderes mundiales deciden entregar Sudamérica a los Antartes para salvar el pellejo. A los héroes de esta historia no les queda más que resistir al invasor o morir en el intento.

La Antártida le sirve a Oesterheld como excusa, como punto de partida para presentar asuntos y miradas que nada tienen que ver con el Continente Blanco. Los esperpentos que habitan el remoto continente austral no son más que un pretexto para tomar una fuerte posición política sobre sucesos que acontecen en otra parte. La investigadora australiana Elizabeth Leane ha notado que existe un conjunto de obras en inglés en las que la Antártida se usa, precisamente, como lugar donde se instalan problemas provenientes de otras zonas del planeta. La historieta de Oesterheld quedó trunca: en agosto de 1974 la policía cerró *Noticias*, periódico en el que se publicaba. Oesterheld fue secuestrado por la dictadura militar en la ciudad de La Plata el 27 de abril de 1977 y es uno de los desaparecidos. Al momento de su secuestro tenía 57 años. Sus cuatro hijos y sus dos yernos también fueron muertos por la represión estatal.

VIDAS PARALELAS

A mediados de 2012 circularon con fuerza por Internet una serie de videos e informes periodísticos internacionales en los que se afirmaba (con testimonios gráficos y todo) que, debido al derretimiento de los hielos producido por el calentamiento global, habían quedado expuestas tres misteriosas pirámides, aparentemente erigidas por una milenaria civilización desconocida, que estarían siendo estudiadas por científicos de Estados Unidos y la Unión Europea. Semejante afirmación era, a todas luces, un dislate. Pero permite mostrar como, en el imaginario popular, la Antártida aún hoy puede ser escenario de lo imposible. Es un mundo increíble, fabuloso, fuera de lo común. Un lugar "otro" en el que todo es mejor que en nuestra sociedad. O peor. O, simplemente, invertido. Un mundo que no existe. Y que existe. Que no se puede visitar y al que se deberían mandar expediciones. Un mundo que ansía nuestra llegada y que la rechaza violentamente. La Antártida es un continente descubierto por los españoles. No; por los ingleses. No; por los rusos. Es un lugar cuyas actividades principales son la paz y la ciencia... o la pesca y el turismo. Es un botín latente de recursos naturales. Es argentina. Es australiana. Es británica. Es chilena. Es francesa. Es neocelandesa y es noruega. Con la misma fuerza no es de nadie. Es de todos. Es un desierto helado, limpio y puro. Es un sitio contaminado por la invasión de especies de otras latitudes. Es el hogar del mal y el frágil refugio de la salvación universal.

La Antártida sigue siendo hoy una región indeterminada. Y en las formas de su determinación poco parece importar lo que las últimas investigaciones tengan para decir sobre ella. A fin de cuentas, ¿a quién le importa lo que pueda haber en esas ínfimas burbujas de aire prehistórico recuperadas por los científicos cada verano? •

CIENCIA ESOTÉRICA

INGRID SARCHMAN



El pincel y el bisturí

Varios han sido los instrumentos con los que se ha escrito el relato ascendente y progresivo de la Modernidad. El pincel, junto con la pluma, el cincel y el bisturí tienen en común su forma alargada, maleable por medio de la motricidad fina que la mano humana ha sabido desarrollar. Pero esos atributos siempre han necesitado de otros complementos; de lo contrario, ¿qué sería de la medicina sin la fe en la curación, del pincel y de la pluma sin la confianza en las musas inspiradoras? Muchos son los nombres que se le han dado a ese plus, pero en todos los casos, es la evidencia de un nuevo orden, superpuesto al establecido, el que ha colaborado en el nacimiento de nuevas ideas.

A principios del siglo XX, el historiador del arte Aby Warburg propuso la convivencia [pacífica y complementaria] entre *Pathosformel* y *Denkraum*. Mientras el primero describía un patrón de experiencias genéricas que a lo largo de la historia de la humanidad habían configurado los moldes de un comportamiento progresivo, su contraparte, la *Denkraum*, había venido en su auxilio toda vez que el modelo mostraba sus límites. ¿Qué otro nombre podría definir a este segundo término, sino magia? Se hace magia toda vez que, reconociendo los imposibles del pensamiento lógico racional, se apela a nuevas significaciones, a la manera de círculos y caminos sinuosos que desembocan en paisajes desconocidos. Es por eso, por su carácter eminentemente pictográfico, que en las artes plásticas, en la representación de la pintura, este gesto de búsqueda alternativa se hace especialmente presente, porque tal vez sea la pintura la manifestación evidente de un proceso de pensamiento marginal y complejo que la ha hecho surgir. Desde esta perspectiva, entonces, no se trata de darle a la pintura el lugar reservado a la sofisticación del arte, o a la representación de un mundo exterior que el pincel reproduce, sino más bien, de pensarlo como parte de una lógica en la cual el pensamiento se integra en múltiples manifestaciones: pincel, palabra, pluma o lanza, cualquier herramienta sirve para salir del círculo cerrado del pensamiento lineal.

דבר

ד

De lo imperceptible

Cualquier representación del mundo es una interpretación, una mirada sobre aquello que la subjetividad percibe y así como la Razón ha construido su propio registro de imágenes, la magia ha montado el suyo. Y su condición de posibilidad no sólo radica en que sus líneas no son uniformes, sino que habilitan a un mundo de posibilidades que trasciende lo previsible. Este ámbito, repetidamente visitado, ha sido nombrado de diferentes modos, y por supuesto, cada uno de ellos, construye mundos de certezas, nombres, campos de capacidades de acción. Aquí, cabe preguntarse qué sucede cuando ese ámbito de acción se cruza con la pintura. Si el arte representacionista tenía sus reglas (y sus transgresiones), será que existe otro arte, un modo de dibujar esa otra percepción.

Rastrear el momento en el cual Alejandro Oscar Schulz Solari, mejor conocido como Xul Solar, advirtió ese otro orden invisible, constituye desde el comienzo una empresa sin más sentido que el cronológico. Cuentan que su infancia estuvo atravesada por la muerte temprana de su única hermana y que fue a partir de ese momento en el cual, el aún niño no pudo evitar preguntarse por la "vida después de la muerte". Sea cierto esto o no, es indudable que la posibilidad de visionar, de advertir ese otro orden más allá de lo visible, no es algo que le suceda a todos, por lo menos no a la mayoría. Y entonces, veinte años después, sus encuentros en Europa con Alistair Crowley o Rudolph Steiner no hicieron más que canalizar toda esa línea de pensamiento que ya estaba presente en su obra: la pictórica pero también la literaria.

Incluso, hacer una diferencia entre una y otra no sería más que una distinción nominal, porque recorriendo sus escritos se encuentra fácilmente una correspondencia entre las telas y el papel. Justamente, quizá aquí resida una particularidad en el pensamiento esotérico, aquel que más que limitantes en los soportes encuentre continuidades, medios de expresión creativos para referirse a todo aquello que no es evidente pero que sin embargo sostiene el supuesto mundo de certezas. La invención del neocriollo, un lenguaje que mezcla elementos

del español, inglés, alemán e italiano, vino a suplir la insuficiencia de un idioma hecho de fonemas limitados, para lograr ese estado de conciencia múltiple. Por eso incorpora al mismo tiempo símbolos, a la manera de jeroglíficos, notas musicales o signos del I Ching. Todo es medio de expresión de un mundo que no se maneja con la lógica de lo progresivo y lineal. Tal vez un buen ejemplo de eso sea la serpiente, un elemento que aparece repetidamente en sus obras: un cuerpo que representa en su propia linealidad la línea curva y la metamorfosis. Una figura que al enroscarse en sí misma va potenciando su propias energías, hasta lograr su total metamorfosis, abriendo accesos a nuevos mundos más espesos y más complejos.

Estos elementos que se experimentan en la naturaleza son, para el pensamiento esotérico, la duplicación o la evidencia de otro orden, pero no originario, sino más bien duplicador, potenciador. No hay un elemento esencial y su copia, hay multiplicidad de fuerzas naturales que se van retroalimentando a sí mismas: en la serpiente, la cola y la cabeza son dos objetos que no hacen más que mostrar las posibilidades infinitas de transformación.

En la misma línea, sería un intento vano buscar el momento en el cual la lengua ha sido apropiada por los expertos. La ciencia moderna ha llamado a la disciplina lingüística, y en el mejor de los casos esto ha derivado en el estudio sistemático de los signos en la vida social. Pero los debates que intentaron liberar esa lengua aprisionada de una supuesta obligación representacional creyeron que, al apropiarse del objeto, sería posible pensar en una palabra fuertemente anclada en su presencia. Asumir, desde posturas más refinadas, que no hay lenguaje que preexista al sujeto, o aún más, que el hablante es escandido por él, o redoblando la apuesta, que lo dicho siempre tiene un resto, un plus de sospecha, no llega a aprehender el proceso del neocriollo plasmado en el invento xulsolariano: un lenguaje que en su propia enunciación excede cualquier significación y vale por sus reverberaciones.

דב ר

דבר

- *Plantas de a un zigzag se biomuevan i canturrian. Xu color qiervaría de granate a rós- Están sobrs loma floti del mismo aire mas denso, soesfúminse. Yi yuxtavuelan pájaros co huevos pintos, no con alas, sino con muchas cintas. Otrur hai muchas columnas color, sin suelo, qe sostienen nube techo: es templo floti qe oran muchos. Cuando se teocoexaltan se hinchan, xus auras irradian vita, talue qe alz la nube techo i circunseparan las columnas, i todo se ferviagranda i sanluze. Otrur hai obelisco ancho ho torre, bambolea por su base flotifloja. Su primer piso, libros piedra, encima libros barro, encima libros leña, encima libros rollo, la cima libr Casi como torre naites, erizada cintas papel i banderolas, perivuelada de letrienjamb moscue, yuxtaro-deada de qizás mangente vaga estudi. En el poco suelo floti sueñan much yi mérgidos.*

Aquí se trata de pensar en un lenguaje donde no sólo hablante y signo son indeterminados, sino también donde se asume que la misma palabra abre nuevas puertas a nuevos estadios de comprensión. Todo sucede como si el mismo lenguaje, en su sonido excesivo, presentara en su propia constitución nuevas significaciones que no obstante se vuelven comprensibles más allá de su sentido manifiesto. Curiosamente, la fórmula "abracadabra", deformación de la expresión en arameo "Avrá kadavri", podría traducirse como "crearé según mis palabras". Es en la enunciación donde se constituye el mundo de sentidos, no sólo no determinados sino también en constante transformación. Porque no es una enunciación que depende de la voluntad del hablante, sino más bien que a determinado estado de conciencia le corresponde una cierta revelación del mundo que se manifiesta en fonemas. Así, cada revelación fonética se vuelve una especie de varita mágica que se transforma en serpiente, que se transforma en escalera, que se transforma en edificio, que se transforma en sol, que se transforma en cuerpo humano con apéndices animales, que se transforma... Y todo eso va construyendo un texto, a la manera de los jeroglíficos: un encadenamiento de dibujos y símbolos que se encastran y desencastran, y de su interpretación, de su lectura, emerge un estado de realidad. La frase "así en la tierra como en el cielo" es equivalente a "así en la imagen como en el mundo (y viceversa)".

Los San Signos

A partir de 1923, Xul Solar comenzó a escribir los "San Signos". En esos escritos se propuso plasmar sus visiones. Bajo esta perspectiva era lógica la invención del neocriollo. Incluso se podría pensar que su invención y su uso no fueron más que una manera de subversión del idioma tradicional, versión que sostiene que el lenguaje sólo sirve para comunicar, conectar conceptos con ideas; esa mirada canónica y cerrada en la que se han constituido los sistemas dicotómicos de comunicación. En ese contexto, para que ese lenguaje fluya en distintos planos, era necesaria la creación de nuevas palabras que no estuvieran desgastadas, contaminadas o ligadas a una tradición prefijada. Por eso, como artista, necesitaba crear nuevos sonidos. Y para eso se valió de un sincretismo en el que hizo convivir realidades sociales y lingüísticas provenientes de distintas tradiciones. Algunas son las que formaron parte de su infancia, el lenguaje de sus padres, otras tomadas de las tradiciones americanas, y luego de su experiencia en Europa a lo largo de doce años. Pero sería falaz suponer que ese artefacto inventado, que fue su lenguaje, es la conjunción de sus componentes. Es el mismo sincretismo de los elementos el que lo transforma en una experiencia reveladora de otros planos y que sólo sucede en el momento de la enunciación, en ese plus que se actualiza cuando es pronunciado y leído, aunque no necesariamente en ese orden.

Aquí el pensamiento esotérico se constituye como modo de transmisión de estados, pero que parte de la premisa opuesta a la convencional, y esto es así por dos razones. Por un lado, porque la narración de la experiencia en términos esotéricos no puede ser una práctica colectiva. Por su propia constitución es un tránsito singular y actualizado toda vez que se lo atraviesa, en definitiva un proceso intransferible, pero que sin embargo obedece a un método inicial. Por el otro, asume que no existe ligazón entre las ideas abstractas y los conceptos, porque en el mundo no existe tal división. Al imponerse la continuidad existen diferentes capas, atmósferas perceptivas, fuerzas múltiples. Y ya no se trata de describir estados, sino más bien de sumirse en uno, en otro, en mirar, oler, es-

cuchar y sentir con más sentidos que los orgánicos para lograr esa trascendencia propia del pensamiento no lineal. Y eso es lo que hace de la experiencia un método, sólo que este, contrario a la ciencia moderna, necesita sí o sí de un sujeto que la atraviese, de un nombre propio.

En los "San Signos" existe ese otro mundo revelado que habilita al acceso a otro orden del universo, donde las cosas adquieren más espesor que medios para fines. Y esto es así porque lo que se produce es el vislumbramiento de otro plano de existencia, algo así como la salida del cuerpo físico para proyectarse hacia otras zonas sin dejar de habitar el propio. Pero esta especie de estado de trance que experimenta el artista solamente puede darse por medio de este nuevo lenguaje. Uno que explore, no la palabra llena, sino sus intersticios. Porque la palabra del lenguaje inventado no parte de un sentido pleno, más bien aparece como una posibilidad, un lazo que irá tomando forma a medida que vaya recorriendo los espacios de los distintos planos, atada de la mano de ese viajero heroico. Por eso la serpiente, como símbolo, puede convertirse en la extensión del propio brazo y al tiempo que hace camino al andar accede a una instancia indeterminada, y sigue avanzando con destino incierto. Y está claro que ese a estado alterado de la conciencia le corresponde un estado alterado del lenguaje. Si es la propia conciencia la que no permanece igual, la palabra debería sufrir las mismas alteraciones. Palabra y cuerpo mágicos quedan amalgamados en un mismo movimiento de transformación.

Y sin embargo, el sentido persiste, pero no desde un lugar fijo, sino más bien desde sus intersticios. Aquí las reglas gramaticales hacen lugar a una sonoridad que vuelve los objetos tangibles con tan solo nombrarlos. El "abra cadabra" no es más que nombrar a la palabra subversiva y rebelarla contra su destino de significante fijo.

La tela que resulta de estas visiones se sostiene en la impronta del reflejo: "así en la tierra como en el cielo" (y su correlato: "así en el cielo como en la tierra"). Y si este soporte refleja en el suelo es porque otro orden de cosas se sucede en el cielo. Del tránsito planetario, pero también de distintos órdenes que constituyen la subjetividad de las energías disponibles, de los elementos que se transforman en otras materias, de las causalidades y de los encuentros de eso se trata el pensamiento mágico. De no buscar certezas, porque tal como lo sospechó Descartes, los sentidos engañan, filtran, velan, y son limitados.

De la epistemología del objeto mágico

De manera inevitable, el objeto mágico deriva de un proceso, que bien podría pensarse en términos epistemológicos. Porque la magia misma es un proceso de apropiación de saberes. Al fin y al cabo desde la imaginería del sentido común el mago ha quedado ligado a la figura del sabio, alguien que ha atravesado un proceso de iluminación: de lo terrestre a la elevación. Y de esa elevación a la traducción en un texto nuevamente terrenal. Los "San Signos" y su correspondiente traducción ha requerido de un método de lectura que exige un estado mental específico.

Dice María Cecilia Berdinger, interpretadora y traductora del neocriollo al español de los "San Signos", que al interpretar las visiones xulsolarianas se ha observado que no se sabe a ciencia cierta cuál ha sido el método del artista para meditar y para visionar, pero que, sin embargo, se advierte que, en cualquier proceso de revelación, Xul "puso en circulación la energía de los dos polos ▶

דבר

דבר

- Yang-yin, de lo luminoso y lo oscuro, a fin de ganar la transición superior, desde el primer chakra hasta el último, a través de la kundalini, observando diferentes escenas y registradas en sus cuadernos”.

La energía kundalini, que es representada por los hindúes como una serpiente, se localiza en la base de la columna vertebral y es la que una vez que se despierta se desplaza a lo largo del cuerpo, activando el resto de las energías disponibles. Cuando kundalini llega a la coronilla, el meditante experimenta un estado de trance profundo que le permite conectar con el mundo espiritual. Es por eso que más adelante el mismo Xul define que: *“La energía luminosa yang es absorbida por la energía del lóbulo frontal... la conciencia se mueve y el niño viene a la vida”*. Abra cadabra, el nacimiento de una nueva línea vital, un nuevo ser de cuerpo múltiple, alas adosadas a los pies, branquias y pulmones conviviendo, bocas y picos. El trastrocamiento de toda ley lineal da lugar al acceso de nuevos mundos por medio de la sinuosidad y el carácter mutante de la figura de la serpiente.

En las notas sobre los “San Signos” se ha advertido que Xul dividió sus escritos en diferentes párrafos que equivalen a distintos niveles del despertar de la conciencia. El primero refiere *“cuando el corazón celestial todavía conserva tranquilidad, el movimiento antes del tiempo es una falta de blandura”*.

Primero es todo fluido, y dudo y duro. Entro al bi-signo una noche brillante y lejos me arrebatan vórtices y curvas y corrientes de hilos, de pelos, de aguas como cabelleras verdes oscuras, leves entre tejidos de corrientes más leves, por doquier, con mucha gente y cosas. (Hexagrama 16)

Para pasar al segundo estadio, es necesario tener cuidado de no perderse en el Mundo de la Fascinación donde las cinco clases de demonios oscuros “hacen de las suyas”, el mundo de los deseos ilusorios o demonios sombríos:

Arriba vuelan densos vientos en contra, soplan vientos rojizos, gris verduscos, llenos de visiones sobre la noche, densos vientos que me llevan revuelto, casi me trituran sus presiones e inmensas cosas que allí se agitan, como naufragios en gigantes serpientes, otros monstruos y mucha gente con algún diablo y mucha basura viva, cosas críticas y rocas por el aire, muy densas, cosas deformes sacudidas por lo que ocurre y de cuyas ventanas salen hombres desesperados, ganchos rabiosos y trapos más acá. No hay suelo ni calma y el cromo color que se repite sin fin. Me pasan por todos lados vientos temblorosos cargados de epidemias yoístas. Siempre con el mismo peso, densidad, el mismo viento.

Este contraste dramático, con noche activa arriba y paz abajo y con noche rojiza de sustos difundidos que cuelga del cielo de aquí. (Hexagrama 11)

Superar el estadio de los “hombres desesperados” y “vientos temblorosos” podría ser pensando como el modo en el cual Xul describe los dos estados del individuo moderno. Aquel que en términos contextuales está viviendo un período entre guerras (con el fascismo a sus espaldas y el nazismo ante sus ojos) y el interno, una sensación de profundo malestar propio de un pensamiento cerrado sobre sí mismo. Sólo superados estos miedos se penetra en otro estado de conciencia:

Estoy luego en un país de oro. Su suelo rojizo está vivo: se alza y baja, se desplaza y tiembla continuamente. Allí crecen selvas luminosas o van a la deriva, sobre un suelo nube rojizo o sobre soso sus raíces con gemas tubérculos que se alimentan. Palmeras de ramas como mangas de seda, grandes troncos cristalinos con forma de borra de luz, lianas-serpientes vivas. Plantas de hojas banderas, lila, púrpura, bosques flotando hacia arriba y hacia abajo, lagos suspendidos en el aire y hombres de todo tamaño por doquier. 10.000 vidas. Vida nunca igual. (Hexagrama 21)

Y se sigue ascendiendo...

Un dios sin nombre en que me disuelvo me pierdo como en un mar de esperma tibio. Divi ducha me enloquece y no soy más humano, sin que se pueda medir la extensión ni el tiempo del placer que me vuelca todo el ser hacia más arriba, una honda sensación de un sentido nuevo o gusto, olor o sonido, no se que me barre como en gran pétalo blanco. Hasta la mitad del torso, pero no tengo más fuerza y caigo todo aniquilado por dios hasta la primera columna con el ángel. En un rollo entre los libros revueltos leo: “El tonto gozando”. En otro leo “Solo con el gozo se llega al cielo” y luego leo y oigo, no sé si dónde: “enseña a tus hermanos a gozar del cielo”. (Hexagrama 25)

Y luego en otro super espacio, más cristal aún, veo otros enjambres de oro, ángeles nube y manchas de luz, en armonía, girando revoloteando en danza, alrededor de conjuntos de crisálidas que se mezclan y parten y danzan, él dice: “nuestra brillante lucha construye edificios de pensamientos en el cielo”. (Hexagrama 16)

Finalmente, la Flor de Oro se cristaliza y el oro amarillo llena la casa, el jade blanco, los peldaños, la sangre roja se torna leche y el cuerpo carnal es oro vano y piedra preciosa.

...Y su mano me dibuja a rojo fuego del lado del corazón: XUL, con grandes y gordas letras, que me arden gustoso. (Hexagrama 14)

El fin del viaje no podía traer más que la revelación del nombre. Si todo aquí se trata de mostrar cómo la palabra se espesa en lo nombrado, y lo nombrado es el espesor de ella, en esta última revelación el nombre se manifiesta como ese punto que hace nacer al hombre, ese acto mágico que nombra y hace surgir al cuerpo. En el nombrar se forman nuevos mundos, fácilmente perceptibles para algunos, invisibles para otros, pero no por eso menos ciertos.

La varita y el museo

Magia y ciencia, en ambos hay que atravesar el camino. Pero el mago, contrario al científico, no puede dejar cumplir el manual al pie de la letra, sino que él mismo debe estar abierto a un estado de conciencia que le permita trascender su método, debe crear sus herramientas singulares que lo separen del cuerpo físico. Para Xul, su varita fue el neocriollo, ese lenguaje más expansivo, más amplio y al mismo tiempo más ambiguo que logra plasmar en sus formas fonéticas las múltiples visiones que se le aparecen a la conciencia luego del proceso de trance que la ha hecho llegar hasta allí. El método y la herramienta se unen en el discorrir de la escena. La secuencia se da entonces en un orden establecido, donde primero se contempla la meditación, luego se la traduce escribiéndola y por último surge la pintura como revelación de un estado de conciencia. De manera que la escena representada no es más que ese pensamiento, una visión que ha surgido de un estado de conexión entre los múltiples planos. Se hace magia entonces, toda vez que se logra la conjunción integral entre pensamiento, palabra y representación. Cuando se consigue esta plasmación, entonces el pensamiento ha podido trascender a su destino fundado en la razón, en la evidencia de un lenguaje que describe un estado de cosas y ha cambiado a la construcción de un *lenguajemundo* donde palabra y acto, acto y palabra, no son meras reproducciones de lo mismo. Son, en cambio, modos en los cuales el cuerpo involucrado, mediante la conciencia, transforma la materia de manera total. Y esto es así aunque en el museo los espectadores y asistentes crean ver una tela coloreada, allí donde hubo, hay y habrá, revelación de nuevos sentidos y nuevos mundos. •

ד פר

ד פר



Salamone:

El desbocado relieve de la pampa

Margarita Martínez
Pablo Rodríguez

FRANCISCO SALAMONE, siciliano, nació en Leonforte, provincia de Catania, en 1897, pero algunos señalan que fue en 1904. Su padre emigró a la Argentina siendo él muy pequeño. Cursó la escuela secundaria en el Otto Krause, el principal colegio industrial de la Ciudad de Buenos Aires. Trabajó en diversas obras en La Plata, siguiendo la estela de su padre maestro mayor de obras, y luego se mudó a Córdoba para recibirse allí, en 1922, de "ingeniero arquitecto" y luego de "ingeniero civil". Antes, en 1919, ya había recibido premios en Milán y en Barcelona en sendos concursos internacionales a los que enviaba, desde Argentina, sus trabajos.

En 1923 fue candidato a senador por el radicalismo en la región del valle de Punilla, en las sierras cordobesas, y al año siguiente se convierte en socio de la Sociedad Central de Arquitectos. No ganó las elecciones y finalmente también dejó la SCA, en protesta contra su titular, Alejandro Christophersen. Según cuenta Juan Forn en un extenso artículo de 2002 en el suplemento *Radar*, de *Página/12*, Salamone lo acusó a él y al resto del jurado de negarle en 1926 la realización de la Bolsa de Comercio de Rosario para darle el premio

a un proyecto calcado del Banco de la República uruguayo. El primer premio fue para un proyecto que era una copia exacta de la Bolsa de Comercio de Montevideo. Dos años antes, la SCA ya había rechazado la publicación de su diseño de carátula de la revista de la institución, que había obtenido el segundo premio y que, según se acostumbraba, debía ser publicado.

Muy poco tiempo después, cuando el célebre gobernador de Buenos Aires Manuel Fresco, símbolo de la Década Infame, decidió poblar a la provincia con fastuosas obras públicas, esta división seguiría intacta: Salamone pudo realizar obras en el interior de la provincia, pero Alejandro Bustillo, de familia patricia y hermano del ministro de Obras Públicas de Fresco, se quedó con el botín principal: la rambla, el casino, el Hotel Provincial y la Municipalidad de Mar del Plata, entre otras muchas obras.

Lo que sigue ya no es la vida de alguien apenas inquieto y activo, sino de alguien desbocado y extraordinario. Es cierto que Salamone ya había despuntado su vicio en Valle Hermoso, Villa María y Las Varillas realizando mataderos, cines y plazas centrales; se habla de que en la provincia de Córdoba hay más

obras suyas no detectadas. Pero entre 1936 y 1940, con una concentración particular en 1937 y 1938, y cumpliendo con el plan de obras públicas de Fresco, el "director ingeniero Francisco Salamone" (luego del conflicto con la SCA no firmó más como arquitecto) concibió y ejecutó, entre otros:

- Los Palacios Municipales de Alberti, Carhué, Chascomús (en estilo neocolonial), Coronel Pringles, Gonzáles Chaves, Guaminí, Laprida, Carlos Pellegrini, Rauch, Tornquist, Tres Lomas y Vedia.

- Las Delegaciones Municipales de Leandro N. Alem, Cacharí, Chillar, Cuartel VII, Los Pinos, Miranda, Pirovano, Saldungaray, San Agustín, San Jorge, Urdampilleta.

- Las plazas centrales de Alberti, Azul, Balcarce, Coronel Pringles, Guaminí, Laprida, Carlos Pellegrini, Tornquist, Rauch, Saldungaray, Tres Lomas y Vedia.

- Los mataderos municipales de Leandro N. Alem, Azul, Balcarce, Cacharí, Carhué, Coronel Pringles, Guaminí, Laprida, Carlos Pellegrini, Saldungaray, Salliqueló, Tornquist, Tres Lomas y Vedia.

- Los cementerios de Azul, Balcarce, Laprida, Saldungaray y Salliqueló.

Luego de esta vorágine de cuatro años y más de setenta obras en veinticinco municipios, abandona la construcción. Con su hermano Ángel se transformó en pavimentador. El nuevo gobierno de facto de 1943 le hizo un juicio por una licitación irregular en Tucumán, durante el cual se mudó a Uruguay con su familia para volver dos años después sobreesido.

Durante los gobiernos de Perón, Salamone creó la sociedad SAFFRA con algunos de sus hijos y de ello quedan el discreto testimonio de un par de edificios en la ciudad de Buenos Aires: en la esquina de Alvear y Ayacucho, en plena Recoleta, y en la calle Zufriategui, en Vicente López, donde confluyen la General Paz y la avenida Libertador. Sin otros datos que algunas tertulias con amigos y escritores y seis infartos a cuestas, Salamone murió en 1959. Su minucioso archivo personal se perdió en un sótano inundado.

El interés de Salamone se despertó en la década de 1990. En 1992, después de asumir la dirección del Museo de Arte Decorativo y del Museo

Nacional de Bellas Artes, el arquitecto Alberto Bellucci publicó "Monumental Art Deco in the Pampas: The Urban Art of Francisco Salamone" en *The Journal of Decorative & Propaganda Arts* (vol.18, Miami, Wolfsonian Institute-University of Florida, pp.90-121). En 1997 los norteamericanos Ed y Tom Shaw realizaron la exposición "Salamone resurge" en el Centro Cultural Borges.

En 2001 el gobierno bonaerense declaró su obra de interés provincial. Se iniciaron algunas tareas de restauración. Los arquitectos Alejandro Novacovsky, Felicidad Benito y Silvia Roma, de la Universidad Nacional de Mar del Plata, editaron dos volúmenes titulados *Francisco Salamone en la Provincia de Buenos Aires. Reconocimiento Patrimonial de sus Obras*, con un relevamiento teórico, catastral y arquitectónico de gran nivel (las ediciones de 2001 y 2004 en dos volúmenes fueron reeditadas en 2011 en un volumen único). A raíz de la segunda gran exposición sobre la obra de Salamone vía el arte fotográfico de Esteban Pastorino en la Fotogalería del Teatro San Martín, Forn publicó el artículo ya citado. Carlos Sorín incluyó el perfil de la obra salamónica como fondo en sus *Historias mínimas* y Lisandro Grané inició la serie de cineastas imantados por la obra del ingeniero siciliano, aunque nunca finalizó su *Salamone trip*.

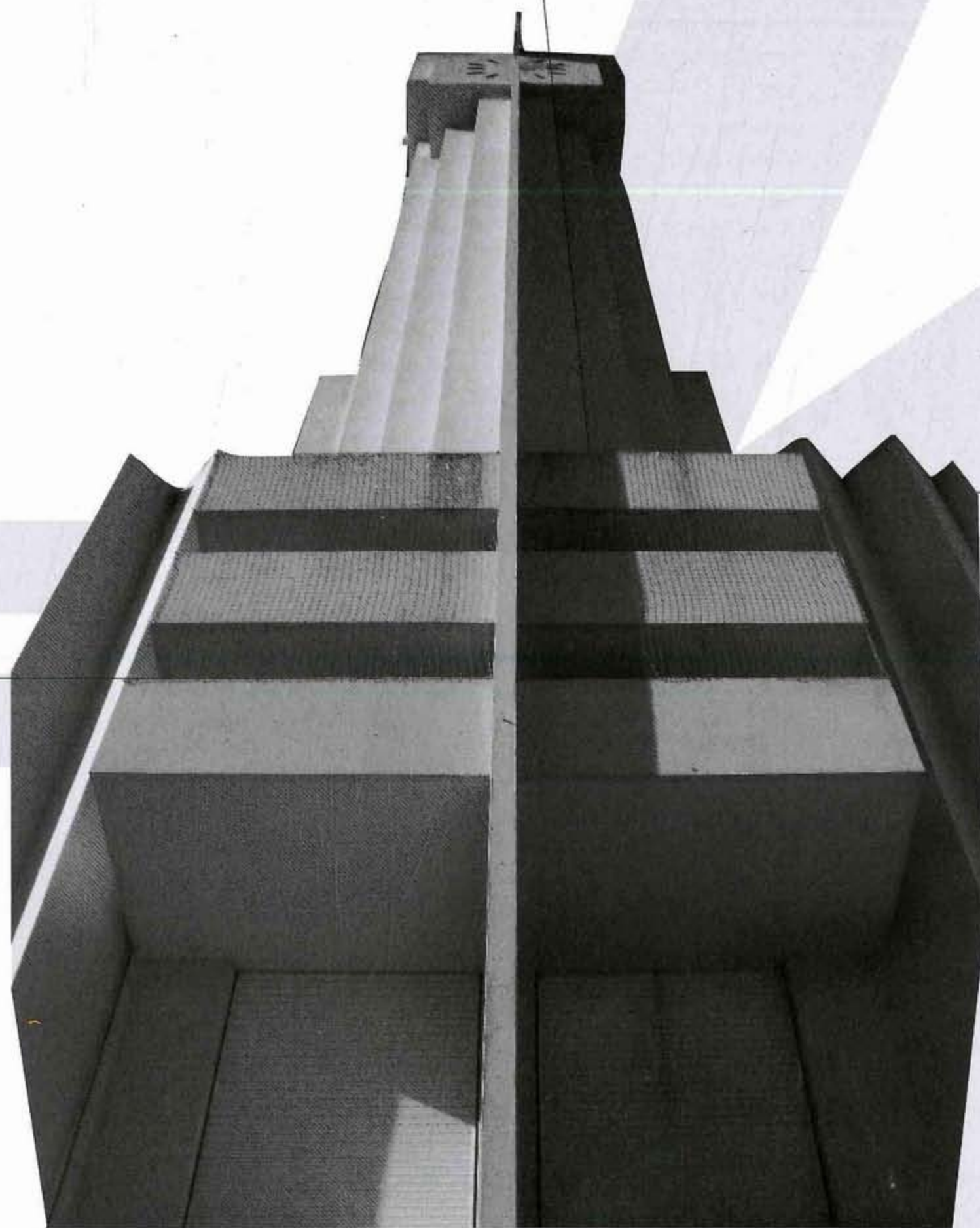
En 2008 Mariano Llinás bosquejó rápidamente su paso incandescente por la obra pública en una parte de sus extraordinarias *Historias extraordinarias* mientras Adrián Caetano sacaba a la luz *Piedra líquida*. Un año antes Tom Shaw, uno de los pioneros en el rescate de Salamone, había montado otra exposición fotográfica, esta vez en el Centro Cultural Borges. En 2009 el diario *La Nación* publicó el artículo "La cultura del cemento" firmado por el arquitecto Fabio Grementieri. Andrés Tórtola dio a conocer en 2010 *Las minas del rey Salamone* y Diego Avalos y Francisco Larralde, dos años después, la "docuficción para TV" *Invasión Salamone*; en tónica de *road movie*, Josefina Licitra publicó en 2012 su relato de viaje en la revista *Orsai*.

Los monumentos de Salamone empiezan a ser emblema. En Azul, una de las ciudades más benefi-

ciadas por el ingeniero-arquitecto, se organiza desde hace algunos años un "tour" Salamone. En 2013, en dos lugares mucho más pequeños que Azul, como Laprida y Saldungaray, se edificaron sendos "Centros de interpretación de la obra de Salamone": lugares muy bien acondicionados donde, en el segundo, se pasa material documental en video sin que necesariamente haya personal de apoyo. Por ahora, los recursos se derivan a estas instancias sin que se derrame un peso a la obra objeto de tantos desvelos que, a pocos pasos, se degrada (como en el caso del matadero de Laprida, el Portal del Cementerio de Saldungaray, una obra mayor, o el matadero de Saldungaray). El matadero de Carhué, casi perdido por haber estado sumergido durante años en las aguas salitrosas de la laguna de Epecuén, es un destello fantasmagórico todavía de enorme belleza.

El gobierno nacional declaró en julio de 2014 a gran parte de la obra de Salamone como "monumento histórico nacional". Ojalá esto colabore para que la pampa recupere a quien fuera su mayor arquitecto. •

En internet: <https://es-la.facebook.com/franciscosalamone> www.salamoneba.com.ar



Margarita Martínez

**LA FORMA
QUE CAYÓ DEL** **C I E L L O**

Pueblos todos iguales y todos distintos; obras todas iguales y todas distintas. Así es el rastro de Francisco Salamone: un rosario de obras en un rosario de pueblos en el ocaso de la provincia. Municipalidades, delegaciones, plazas, cruces, cementerios y mataderos; farolas y mobiliario, pérgolas y embaldosados. Sobrevivieron por la gracia del olvido y ahora quizás el recuerdo las blinde. El recuerdo o el reconocimiento patrimonial que pueda devolver a aquellos pueblos, bajo la forma de regalías turísticas, el desdén con los que recibieron la arquitectura de Francisco Salamone.

De la tenue recuperación de hace dos décadas a la vigente pasión inconducida, el absurdo de la atención prestada a Salamone no es menor que el de su carrera vertiginosa. Fueron muy pocos años de febrilidad constructiva, dos o tres para cerca de setenta construcciones. De ellas no sólo había concebido la estructura en su mismo emplazamiento; las había bocetado con tintas, luego diseñado, había escrito los pliegos de condiciones de obra, había supervisado, como director técnico, su ejecución. Las había erigido por fuera y cerrado por dentro en sus pequeños detalles. Solitario, de carácter fuerte y trabajo indelegable, Salamone sembró las moles de sus obras seguro de lo promisorio de la escena. Luego, súbitamente, una coyuntura política desfavorable, algún factor incierto, lo hacen abdicar de sus proyectos y retirarse a su África personal, la empresa SAFRRA, sociedad familiar dedicada primariamente a la ingeniería vial y los pavimentos. Construyó caminos. Algunas casas más. Pero dejó atrás la épica constructiva y a sus obras que, arrojadas a la pampa, todavía hoy se mecen en soledad. Quedaron "dispersas en pueblos mal comunicados" como extraños monumentos emplazados "en un paisaje urbano y rural despojado, chato, discreto y silencioso"¹. Están lejos de todo y lejos entre sí, desperdigadas en pueblos no necesariamente cercanos a algún centro turístico, la mayor parte de ellos a más de 500 kilómetros de Buenos Aires en lo que fue, hasta fines del siglo XIX, una antigua línea de fortines.

Muchas aristas presentan las estructuras de Salamone. Algunas impulsaron el debate hacia la posible inscripción de su obra en la arquitectura Art Deco, en la arquitectura monumental, en el neoclasicismo, incluso en la arquitectura fascista. Pues los pocos años de mayor productividad de Salamone, aquellos que lo revelan como un artista sin parangón de la forma arquitectónica, esos años fueron parte del período de gobierno del Manuel Fresco en la provincia de Buenos Aires (1936-1940). Pero aun aquí, muy pronto comienzan los disensos: se suele abordar su obra con un preludeo referido a la obra pública como emblema de los estados fuertes; se suele mencionar la relevancia del gobierno de Fresco en el desarrollo de la obra pública provincial y sus simpatías fascistas. Y sin embargo muy pronto queda en evidencia que Salamone, más que un partícipe ideológico del gobierno de Fresco, era un conocido de Fresco que se valió de ese conocimiento para hacerse de encargos públicos en pueblos por entonces asaz pequeños y olvidados. Otros lograban hacerse de plazas más visibles, publicitadas y prestigiosas (es el caso del encargo a Alejandro Bustillo de lo que será la zona de Ramblas y el ▶

► Casino y Hotel Provincial de Mar del Plata). Ninguneado por los arquitectos de su tiempo y en conflicto con la Sociedad Central, le quedó el consuelo o el desquite de la pampa, que en aquel entonces era más o menos como decir la libertad.

Resulta difícil entonces homologar la figura de Salamone a la del "arquitecto del poder", pero aun en la polémica que este punto suscitara, las posiciones son encontradas. Es cierto que los encargos eran estatales y que quizás hubiera, de parte de Fresco, la intención de reforzar o renovar la presencia del Estado en aquellos pueblos que habían formado parte de una línea de avanzada contra el indio, y que heredaban, por igual razón, esa misma fortaleza, esa misma debilidad. Los encargos se resumían, en apariencia, en edificios tranquilos de la vida de los poblados: municipalidades (o sus delegaciones), cementerios, mataderos, entre los principales. Parece forzado, en esas geografías alejadas de vacas y pastizales, ver un escenario propicio para implantar una obra pública que quisiera ser emblema del Estado, así como resulta inverosímil imaginar a un arquitecto díscolo, que ya había probado sus armas enemistándose con la plana mayor de los arquitectos de su tiempo, operar como un constructor obsecuente de los designios de un gobierno de turno, así se creyera perenne. Tampoco vemos a Salamone acatar el discurrir tranquilo de la vida de los pueblos, ni considerar la opinión de los habitantes respecto de esas nuevas presencias que ideaba. O la llanura significaba la garantía de un trabajo sin cuestionamientos, sin mayores intervenciones o, más sencillamente, ofrecía el plano fabuloso en el que soñar una obra hasta entonces inimaginada.

Respecto de lo primero, la llanura no cumplió con sus promesas. Los rechazos y cuestionamientos llegaron a obra consumada. No sólo estuvo el recelo de los pobladores que, desconfiados de la estética de las estructuras, abandonaron en algunos casos los espacios rediseñados, como sucedió con la plaza de Guaminí. Sin llegar a demolerlos, se dispusieron a ignorarlos. A posteriori, la lejanía fue garantía de invisibilidad para el común, y para los entendidos, el hecho de que se vinculara a Salamone estilísticamente con el Art Déco fue razón suficiente para un "olvido" disciplinar no despojado de desdén. Lo señala Alberto Petrina en un documento que forma parte del primer movimiento de reconocimiento de la obra de Salamone². "Doblemente sospechoso -de banalidad burguesa por apelar al Art Déco, y de simpatías totalitarias por su aliento monumental-, la suerte de Francisco Salamone estaba echada desde el vamos: ser arrojado a la oscuridad perpetua del olvido"³. Petrina subrayaba que al "anatema arquitectónico" había que agregarle la sospecha sobre alguna inclinación ideológica, pues Salamone cargaba "con el lastre gratuito que le proveía el perfil político de su príncipe, esto es, de Fresco"⁴. En la falta de acuerdo para su inscripción estilística, sin certeza de su inclinación ideológica, y sin consideración de lo que supusieron en términos de renovación algunas de sus obras, parece plausible pensar que el olvido de

Salamone tuvo más que ver, sencillamente, con la ausencia de simpatías en el rubro y la falta de cultivo de relaciones con sus pares. Nadie podía filiar con claridad las ideas que lo llevaron a introducir, en el corazón de edificios tradicionales de la vida rural, como los mataderos, una distribución de los espacios y las funciones que eran tan novedosas que, en algunos casos, obligaron al tendido de electricidad a poblados que carecían de ella. El argumento estilístico, en cambio, puede explicar, en las décadas siguientes, marcadas por el primado de un cierto racionalismo en la crítica arquitectónica, el olvido de Salamone⁵.

Otras tantas disquisiciones giran en torno de la incorporación de innovaciones arquitectónicas y la introducción de emblemas de la técnica que le era contemporánea. Aunque aquí tampoco hay homogeneidad de opiniones. Por un lado, hay quienes consideran que Salamone llevó a localidades de pocos pobladores y menor importancia política y administrativa elementos de vanguardia (materiales, modos de empleo), a los que les dio una "oportunidad" en la pampa: hormigón armado, acero cromado, vidrio esmerilado y ciertos revocos, como señala Graciela Viñuales⁶. Están, como dijimos, quienes lo colocan en el linaje del futurismo y la arquitectura fascista. Pero también hay quienes piensan que "es claro que Salamone no ingresa en absoluto al pensamiento utópico de la 'ciudad futura'⁷. Los tres tipos principales de construcciones que le fueron encomendadas, palacios municipales, mataderos y cementerios, dan fe de la introducción de elementos técnicos novedosos no sólo en los procedimientos constructivos sino también en términos ornamentales. Y esos elementos técnicos, cuando son decorativos, tampoco remiten únicamente a la industrialización y la modernidad. No se trata sólo de la técnica industrial, como los engranajes ("elementos inspirados en la máquina, en la velocidad, en la reproducción en serie"⁸), sino también de técnicas arcaicas, como las del cuchillo como emblema en el matadero. El cuchillo, presente en más de una obra alzado hacia el cielo, evoca el movimiento rápido de la mano en la ejecución, la fuerza de la empuñadura; como emblema de un matadero, explicita la crudeza de la tarea sin ambages. El mismo gesto repiten los edificios que recuerdan embarcaciones, los que sugieren ruedas, los que emulan antenas, los que disponen un extraño paisaje de formas cónicas que invocan una sensibilidad ajena a las arquitecturas conocidas.

No hay tampoco consenso en adjetivar la obra como fascista, aun preservando al autor de este calificativo por su ideología: apoyándose en una apreciación de Fabio Grementieri, algunos especialistas, como Petrina, prefieren denominarla "arquitectura monumental". La encuentran cercana, en sus líneas, al estilo predominante en entreguerras en varios países centrales, como la Francia de la III República, la Rusia de Stalin o los Estados Unidos de Roosevelt. Aun calificada como monumental y no como fascista, los parentescos se terminan pronto: todas las obras de referencia para estos acercamientos son obras urbanas. Ningún monumentalista se había lanzado a levantar sus obras en medio de nada. Ningún monumentalista, incluso ningún fascista de la arquitectura, había tenido la audacia de prescindir del diálogo entre los edificios propios y los restantes emblemas de poder del entorno. El sentido monumental emerge en función del roce con otros sentidos y fundamentalmente del roce con otras proporciones. El fascismo se impone como sentido aplastante del resto de los sentidos que tejen la historia de la ciudad, así exigiera la destrucción de antiguas partes de la urbe. Salamone sólo tenía a su lado la medida del cielo.

No desdeñó la provocación a otros emblemas de poder. Se resalta su siempre viva voluntad de elevar la torre municipal encima de la torre de la iglesia, y también su intención de recordar, con este movimiento, la antigua torre comunal italiana⁹. Ni por esto, ni por la innovación técnica en el armado y materiales (como por ejemplo el empleo de la famosa "piedra líquida", el hormigón) esta obra enigmática logró cambiar del todo el carácter de los poblados en aquel lugar que Fresco había calificado como "un solar abrumado por la molición"¹⁰. Su aparición es un desgarramiento del espacio. Hace cuajar una extraña ecuación de los grandes volúmenes y las materias pesadas, haciendo la sustancia de su obra del peso de la luz y la levitación de la forma. Volviendo a unas palabras de Erwin Panofsky, quizás se pueda hablar, a propósito de Salamone, de una metafísica de la luz que evoca esa sentencia antigua: "El espacio no es otra cosa que la sutilísima luz", escribe Proclo, con lo cual el mundo, igual que el arte, es definido por primera vez como un *continuum* y queda al mismo tiempo privado de su compacidad y de su racionalidad. El espacio se ha transformado en un fluido homogéneo¹¹. En esa luz, el paisaje es constitutivo de la obra de Salamone, y disemina una dialéctica entre los ejes vertical y horizontal. En el eje horizontal la mitad del paisaje, la pampa; en el eje vertical, la otra mitad, el cielo. Cielo y verde constituyen el fondo sobre el que se despliega el efecto luz de la estructura. A los pastos corresponde lo plano, lo extenso, lo quieto, lo permanente; a los cielos la profundidad, el movimiento (las nubes que estructuran diversas perspectivas como fondo constitutivo de la obra). Al eje horizontal corresponde la extensión del edificio, por lo general no muy alto, mientras que el eje vertical es alcanzado por una sola forma que, rápida, se cuadra y se fuga hacia arriba. Quizás esta tensión entre una horizontalidad y una verticalidad estructuran el espacio cerrado de cada obra de Salamone. Esa puñalada vertical también es como un eje que organiza el giro del cielo. El movimiento, abajo, apenas está dado por el agitarse de los pastizales por los vientos.

La obra de Salamone es la de una dialéctica entre lo alto y lo bajo, porque en la llanura, la planicie se eleva hacia arriba sólo en los horizontes y el peso del cielo se suspende imperturbable. A una arquitectura "'pegada', expresada en lo plano, lo chato, lo terroso, lo extenso, lo simple y lo mínimo"¹², Salamone opuso la desmesura de la forma que, medida con lo inmenso, no logra anonadarse. Y si

las obras más monumentales son los portales de los cementerios que, alejados, cortados de la vida, condensan un *pathos* más violento, es porque resumen, con más claridad, la desmesura de la escala, porque siempre son muchos más los muertos a nuestras espaldas que los vivos que nos acompañan.

Nadie sabe a qué edad Salamone llegó a la Argentina con su padre, maestro constructor de obras, provenientes de un pequeño pueblo del centro de Sicilia. Sólo se sabe que era muy pequeño. Nadie lo sabe con certeza, y entonces quizás se pueda imaginar que pudo no haber olvidado esos paisajes evocados en relatos sin memoria: las inmensas columnas de los templos, en Sicilia, irguiéndose contra el cielo azul. •

NOTAS

¹ Alberto Nicolini, "Presentación", en Felicidad Benito P. y Héctor Novacovsky (eds). *Francisco Salamone en la Provincia de Buenos Aires. Obra y patrimonio, 1936-1940*. Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar del Plata, 2011, página 10.

² Felicidad Benito P. y Héctor Novacovsky (eds). *Francisco Salamone en la Provincia de Buenos Aires. Obra y patrimonio, 1936-1940*. Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar del Plata, 2011.

³ Alberto Petrina, "La estética de un orden", en Felicidad Benito P. y Héctor Novacovsky (eds), *op. cit.* página 68.

⁴ Alberto Petrina, *idem*, pág. 68.

⁵ Alberto Petrina, *idem*.

⁶ Graciela Viñuales, "La trayectoria de Salamone", en Felicidad Benito P. y Héctor Novacovsky (eds), *op. cit.*, pág. 77.

⁷ Ramón Gutiérrez, "Ideas y pensamiento en la arquitectura de Estado", en Felicidad Benito P. y Héctor Novacovsky (eds), *op. cit.*, pág. 27.

⁸ Romina Florentino, "Formas-contenido del accionar de Francisco Salamone", en Felicidad Benito P. y Héctor Novacovsky (eds), *op. cit.*, pág. 97.

⁹ Ramón Gutiérrez, *op. cit.*, pág. 26.

¹⁰ Graciela Zuppa, "El espacio de la plaza como ámbito para la interpretación de historias significativas", en Felicidad Benito P. y Héctor Novacovsky (eds), *op. cit.*, pág. 119.

¹¹ Erwin Panofsky. *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona, Tusquets, 1995, pág. 31.

¹² Jorge Ramos, "Salamone en la pampa. Una estética del justismo", en Felicidad Benito P. y Héctor Novacovsky (eds), *op. cit.*, pág. 35.

BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

Panofsky, Erwin. *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona, Tusquets, 1995.

Benito, Felicidad P. y Héctor Novacovsky (eds). *Francisco Salamone en la Provincia de Buenos Aires. Obra y patrimonio, 1936-1940*. Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar del Plata, 2011.

Florentino, Romina. "Formas-contenido del accionar de Francisco Salamone". En Benito, Felicidad P. y Héctor Novacovsky (eds). *Francisco Salamone en la Provincia de Buenos Aires. Obra y patrimonio, 1936-1940*. Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar del Plata, 2011. Páginas 93-99.

Gutiérrez, Ramón. "Ideas y pensamiento en la arquitectura de Estado". En Benito, Felicidad P. y Héctor Novacovsky (eds). *Francisco Salamone en la Provincia de Buenos Aires. Obra y patrimonio, 1936-1940*. Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar del Plata, 2011. Páginas 21-31.

Nicolini, Alberto. "Presentación". En Benito, Felicidad P. y Héctor Novacovsky (eds). *Francisco Salamone en la Provincia de Buenos Aires. Obra y patrimonio, 1936-1940*. Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar del Plata, 2011. Páginas 9-11.

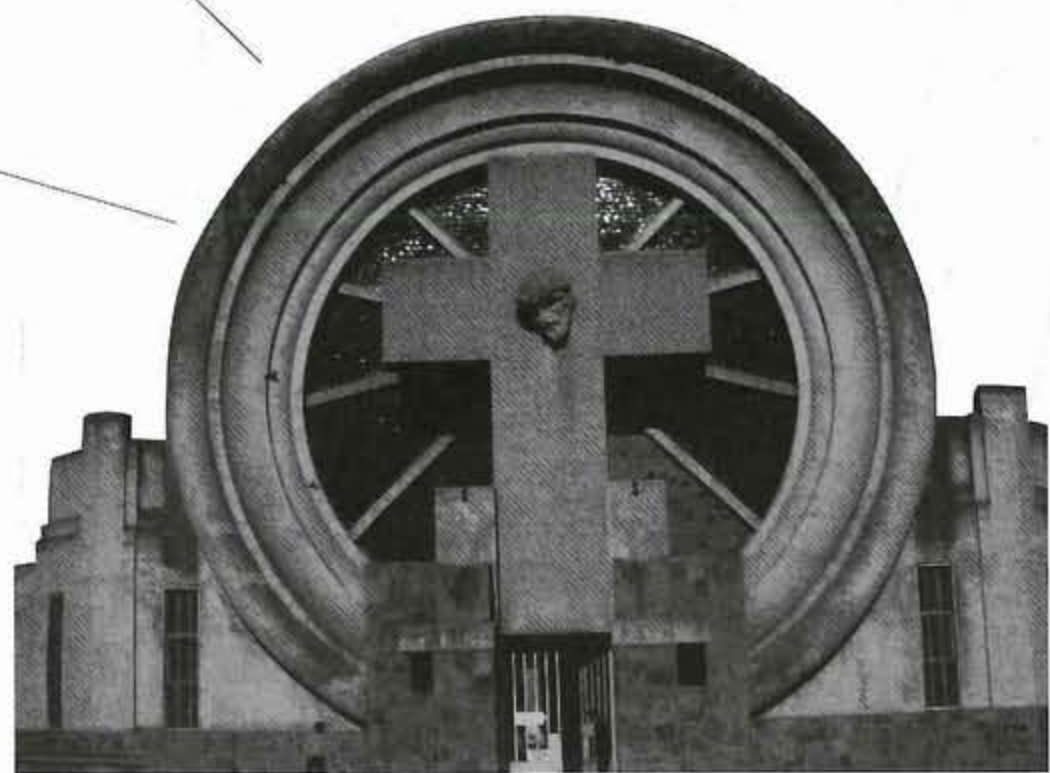
Petrina, Alberto. "La estética de un orden". En Benito, Felicidad P. y Héctor Novacovsky (eds). *Francisco Salamone en la Provincia de Buenos Aires. Obra y patrimonio, 1936-1940*. Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar del Plata, 2011. Páginas 55-69.

Ramos, Jorge. "Salamone en la pampa. Una estética del justismo". En Benito, Felicidad P. y Héctor Novacovsky (eds). *Francisco Salamone en la Provincia de Buenos Aires. Obra y patrimonio, 1936-1940*. Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar del Plata, 2011. Páginas 32-45.

Vernant, Jean-Pierre. *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*. Barcelona, Ariel, 1993.

Viñuales, Graciela María. "La trayectoria de Salamone". En Benito, Felicidad P. y Héctor Novacovsky (eds). *Francisco Salamone en la Provincia de Buenos Aires. Obra y patrimonio, 1936-1940*. Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar del Plata, 2011. Páginas 47-53.

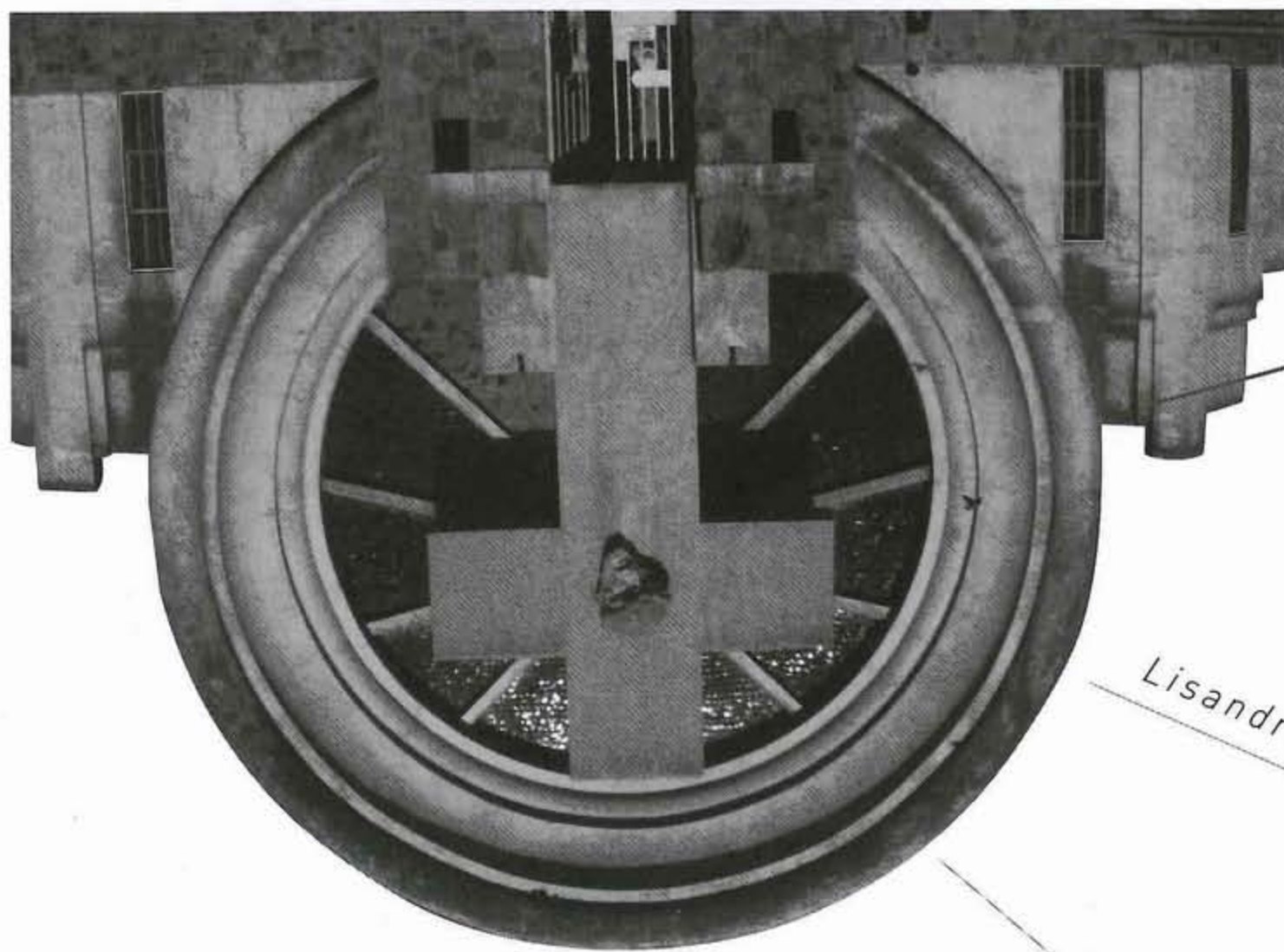
Zuppa, Graciela. "El espacio de la plaza como ámbito para la interpretación de historias significativas". En Benito, Felicidad P. y Héctor Novacovsky (eds). *Francisco Salamone en la Provincia de Buenos Aires. Obra y patrimonio, 1936-1940*. Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar del Plata, 2011. Páginas 115-127.



"En la geografía abstracta de la llanura, en el vacío sin fin del desierto, ciertos actos humanos, individuales o colectivos, ciertas presencias fugitivas, han adquirido la perennidad maciza de las pirámides o las catedrales. Y si flotan, aéreas en la transparencia de la llanura, revelando su carácter de espejismos, no debemos olvidar que, desde cierto punto de vista, catedrales y pirámides no son otra cosa"

[Juan José Saer, El río sin orillas, pp.23-24].

recuerdos del futuro de **hoy**



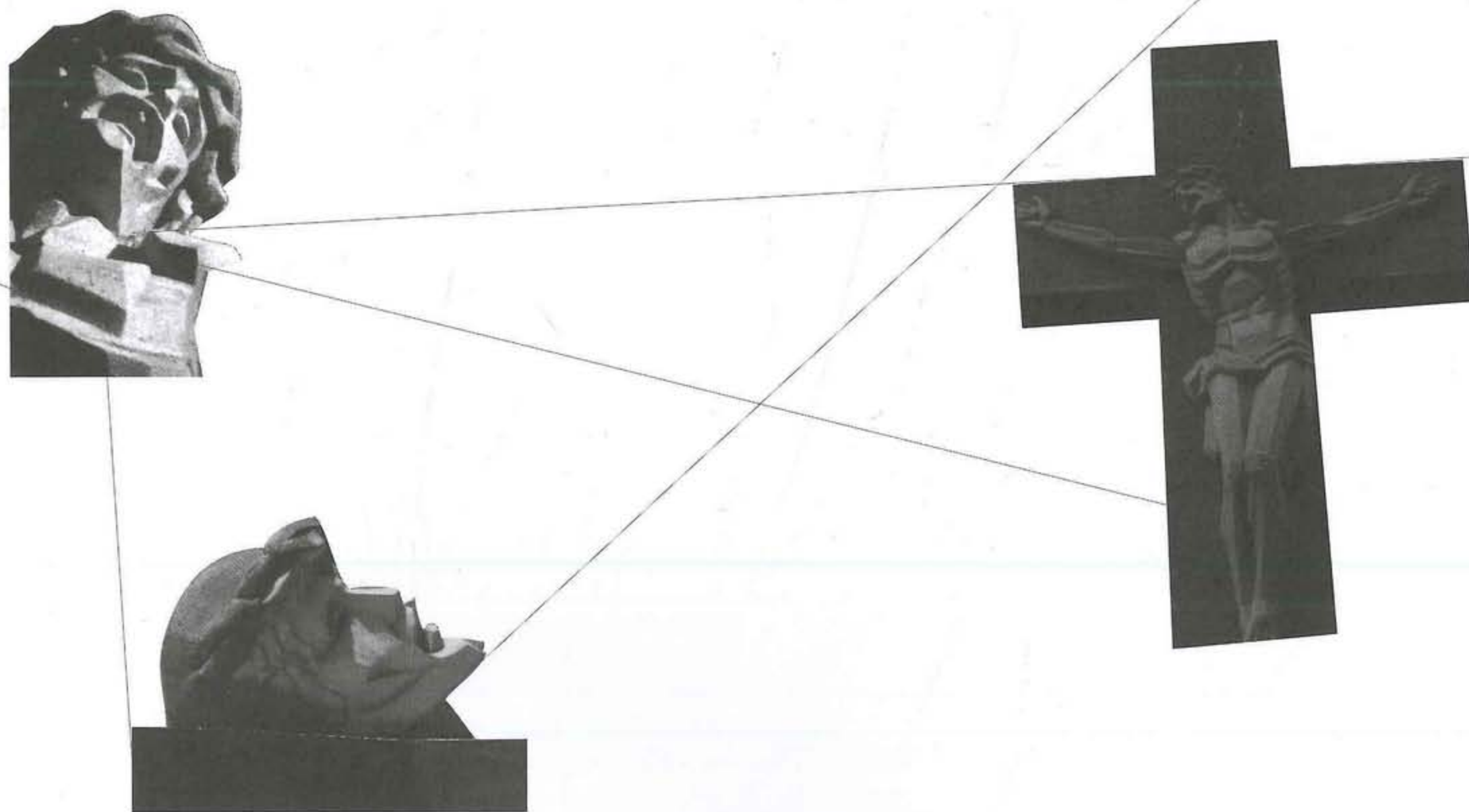
Lisandro Grané Pablo Rodríguez

Alguien definió a la obra de Francisco Salamone como "un grito al paisaje". Podría ser también un grito al tiempo; al pasado que imagina un futuro (glorioso) y que hoy es un presente con vestigios de pasado futurista. Ocurre que las obras de Salamone ostentan un futuro que ya les pertenece. Ya paladean un perdurar. Nacieron para ser eternas y se pavonean en medio de la nada. Para nadie. Lo monumental en la llanura solitaria. La piedra reina en el barro.

Es tan delirante lo que hizo Salamone como toparse con su obra allí donde está emplazada. En Europa no se consigue. Si semejante parque arquitectónico se encontrara en la llanura menos poblada de Francia o Alemania, la usura de la historia del Viejo Continente ya lo habría convertido en Patrimonio Universal y Eterno de la Humanidad. En Brasil hubiera sido Oscar Niemeyer, el arquitecto y planificador nacional, el diseñador de ciudades enteras. Pero allí, en la plana provincia de Buenos Aires, apenas interrumpida por las humildes sierras de la Ventana y de Tandil, los edificios de Salamone se yerguen despintados, derruidos, sólo eventualmente mantenidos; restaurados. Ciertamente, hay un Paseo

Salamone en la ciudad de Azul, y son cada vez más lo que descubren las moles salamónicas en películas, fotos, muestras y programas provinciales de recuperación; ya existe lo que suele llamarse actualmente "la puesta en valor". Pero hablar de Salamone sigue siendo hablar de una rareza de tintes polémicos.

Se trata de más de 60 edificios públicos esparcidos en el centro y sur de la provincia de Buenos Aires hechos entre 1936 y 1940. Tres tipos de construcciones son las predominantes: mataderos, cementerios y palacios municipales. El estilo es algo insólito: combinación de elementos del *art déco* y el futurismo, del funcionalismo racionalista y el clasicismo monumentalista. Un Cristo cubista con un aro gigante que se asemeja a la turbina de un avión como pórtico de un cementerio detrás del cual, justamente, hay una pista de aterrizaje; plazas centrales con efectos ópticos de ondulación tales que el piso parece moverse como el mar; torres con líneas rígidas que se elevan para culminar en inmensos relojes; cuchillas que cortan el cielo, letras gigantescas, ventanas imposibles, estructuras cónicas con piedras incrustadas, perfiles agresivos, puntiagudos. ¿Se podría tratar, como dice el arquitecto Mario Sabugo, de un *futurismo populista bonaerense*? ►



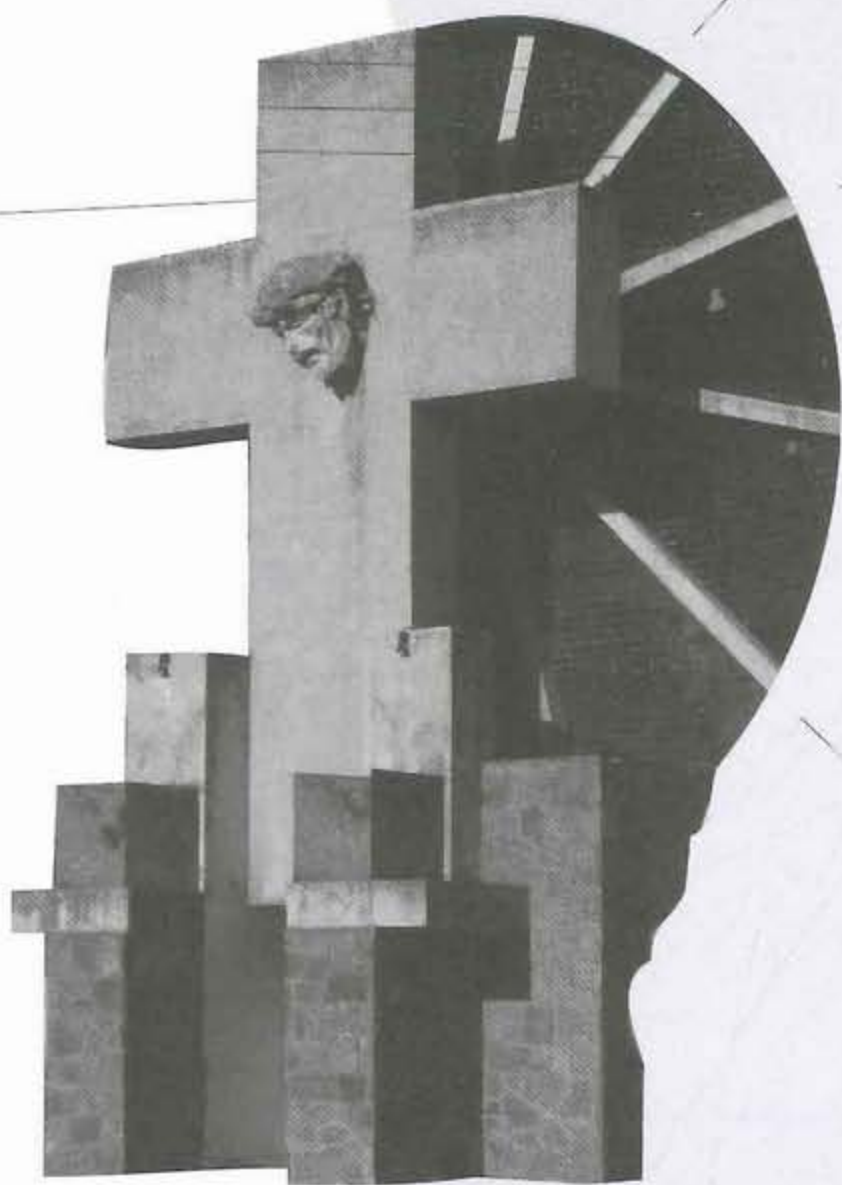
- Salamone es un personaje difícil de rastrear. Su estilo se vuelve más demencial en la medida en que reina el misterio sobre su vida, sus opiniones, sus proyectos, hasta sus posiciones políticas. Ni antes ni después de esta furia constructora dio muestras de su genio. Hubo un extraño exilio a Uruguay, una empresa por él dirigida que hacía pavimentos, unos archivos que se perdieron y escasísimas referencias a su vida en medios de comunicación o en cartas a sus casi inexistentes amigos.

Se ha vuelto un lugar común, entre los estudiosos de su obra, señalar sus supuestas simpatías fascistoides, tan sólo porque las tenía quien le encomendó las obras, el gobernador bonaerense Manuel Fresco; o también porque, visto a la distancia, ese tipo de arquitectura, que podía observarse en aquellos años en cualquier país, desde Estados Unidos a la Unión Soviética, terminó siendo identificado con el fascismo. Quizás sea tan sólo una manera de "tramitar" la sorpresa que causa todo en Salamone, un modo sin dudas burdo, que no explica nada, que aplasta la singularidad de una obra con una siempre rentable lectura crítica de tintes sociológicos.

Todo indicaría que Salamone se enemistó con el *establishment* arquitectónico de su época, que a partir de ese momento firmó sus obras como "ingeniero civil" y no como "arquitecto", y que esa disputa fue utilizada por Fresco para or-

ganizar una división del trabajo. Las obras importantes de la provincia, las que irían a lucir (por ejemplo, el Casino Provincial de Mar del Plata), serían encargadas al conocido Alejandro Bustillo, hermano de su ministro de Obras Públicas; el patio trasero de Buenos Aires, los pueblos olvidados, serían confiados a Salamone. Se decía: "Cuando Fresco coloca un ladrillo, lo llama a Bustillo. Y lo que Fresco propone, lo construye Salamone". Parece ser cierto, también, que los precios que pasó Salamone eran muy inferiores a los de Bustillo y compañía, quizás por su trabajo insuperable y pionero con el hormigón armado, la "piedra líquida", o por el hecho de que no había demasiado personal de dirección: él dirigió todas las obras de inicio a fin.

Quienes no tenían más remedio que convivir con la novedad, los pobladores de la zona, no podían creer lo que pasaba. Las obras fueron recibidas con enorme frialdad (¿podría haber sido de otro modo?): en Laprida, por ejemplo, el palacio municipal ni siquiera fue inaugurado y en Balcarce la fuente principal de la nueva plaza, llamada irónicamente "torta de bodas", fue demolida ni bien Fresco abandonó la gobernación. La descendencia de aquellos habitantes azorados ahora ven venir a los extranjeros y a los porteños que filman y se sacan la fotito con "el edificio raro".



La inmensa llanura bonaerense donde Salamone aplicó su vértigo vertical fue desde siempre un lugar donde nadie se quería quedar. Los indios de la zona, cazadores y recolectores, eran esencialmente nómades. Los colonizadores españoles jamás confiaron en afincarse allí; la aldea llamada Buenos Aires fue fundada dos veces en medio siglo y recién cuando el Imperio español languidecía se transformó en cabeza de un virreinato únicamente por la importancia de su puerto. Cuando la República Argentina comenzó a ser tal, los inmigrantes invitados a poblar la nación se apiñaron en las ciudades y los ríos y sólo una parte entró a la pampa a labrar la tierra y a conducir al ganado. Es que, más allá de lo que imaginaban los organizadores de la joven nación, que proclamaban "gobernar es poblar" pero dejaban a los nuevos pobladores a la buena de Dios, algo de esa planicie infinita asusta. De hecho, según cuenta Saer, ni siquiera era conocida entonces como *pampa*, término quechua para llanura, devenido sinónimo de fertilidad y de riqueza, sino como *desierto*; un desierto que se desplazaba junto a la frontera con el indio; un desierto creado, en realidad, por su propia conquista.

Existió entre 1876 y 1877 ese curioso experimento que fue la Zanja de Alsina. Se trataba de un foso de 600 kilómetros que debía recorrer una medialuna

trazada de noroeste a suroeste de la provincia de Buenos Aires, con una abertura original prevista de 2,60 metros y una profundidad de 1,75 metros. Con esta suerte de muralla china invertida se pretendía dificultar el ingreso de los malones y el consiguiente egreso de ganado, amén de los famosos raptos de mujeres.

De la zanja imaginada por el ministro de Guerra Adolfo Alsina se realizaron 400 kilómetros. Quedó inconclusa por muchas razones, entre las cuales figura la carencia de personal para mover dos millones de metros cúbicos de tierra, la corruptela alrededor de la obra, la desertión de los soldados y hasta la imaginación de los indios para rellenar los pocos trechos realizados de foso con los mismos animales que se pretendía proteger para que les pasaran por encima aquellos que se robaban. Y hubo otro motivo. Alsina murió y asumió en su lugar Julio Argentino Roca, que tenía otra idea para una solución definitiva del problema del indio. Él sí pudo terminarla.

Las obras de Salamone continúan curiosamente, 60 años después, el trazado de la malograda zanja. Extraña condensación de la historia, en la que a un hijo de inmigrantes, de hecho un extranjero, se le encomienda transformar la vieja frontera del indio –que está clara en Saldungaray, por ejemplo, cuyo emblema son los perfiles de un soldado y un indio dándose la espalda– en un símbolo de la presencia de un "nuevo Estado" y convertir, finalmente, a la terrible llanura desertificada en la pampa fértil donde brota la riqueza. Salamone debió realizar palacios municipales para que el fortín pasara a ser un municipio. Las hizo con torres altísimas, superiores a las de la iglesia del pueblo, con un reloj para marcar las horas del trabajo y del descanso.

Debió realizar monumentales pórticos de cementerios para conseguir que los inmigrantes puedan fijarse al suelo argentino enterrando aquí a sus seres queridos, y que no piensen más en huir como todos sus antecesores. Debió edificar mataderos para darle carácter público y nacional a la faena que gauchos e indios hacían de modo caótico: trascendencia y autoridad para el matarife, sangre que corre industrialmente forjando la nación frigorífica. Debió diseñar plazas para que los habitantes ganaran el espacio público. Pero las multitudes nunca se congregaron en la plaza, frente al palacio. No ha crecido el número de huéspedes de los cementerios. Ni están los obreros del cuchillo entrando en fila al matadero; como mucho, en algunos pueblos se los transformó en centros apicultores. Los pueblos han sido olvidados, pero los monumentos a sus antiguos anhelos siguen en pie.

"El Futuro es hoy". Es el slogan de la administración del partido de Valentín Alsina con sede en Carhué. La máxima es proclamada desde un cartel que está ubicado en la fachada del municipio. Es el edificio más alto que construyera Salamone. Y en Carhué el atardecer dura más. Dicen que es por los cristales de sal de la laguna, que siguen despidiendo luz aún entrada la noche, quizás para iluminar el matadero que erigiera Salamone: lo único que queda en pie cuando bajaron, turbias, las aguas que sumergieron durante años el pueblo de Epecuén. •



2015

ETERRA

Roland
Topor

Francisco
Salamone



Vicente Mario di Maggio Martín Albornoz Flavia Costa Paula Sibilía
Daniel Mundo Gustavo Varela Christian Ferrer Pablo Wainschenker
Ingrid Sarchman Margarita Martínez Pablo Rodríguez Lisandro Grané

FAVACULO