

DIAT RIBAS

Juan Ritvo: **Retrato de Rectus, intelectual**
Eduardo Grüner: **Una modesta proposición**
Mario Levin: **Cine de época**
Fernando Fagnani: **Lo peor de nosotros**
Luis Gusmán: **Ni muerto has perdido tu nombre**
Jean Paul Sartre: **El oficio de inclinarse**
Marcelo Gargiulo: **Rimbaud en español**
Karl Kraus: **Contra los periodistas**
Jorge Jinkis: **Secuelas de la guerra (I)**

staff / sumario



DIATRIBAS

Periódico bimensual, escrito por Fernando Fagnani, Marcelo Gargiulo, Eduardo Grüner, Luis Gusmán, Jorge Jinkis, Mario Levin y Juan Ritvo

Diseño: Lucas Jinkis

Piezas Gráficas: Natalia Conti

Impresión: Latin Gráfica

Distribución: Alvaro Coronel (4821-1363)

En tapa: Fotograma de *Psicosis*, de A. Hitchcock

SUMARIO

Diatribas

Juan Ritvo: **Retrato de Rectus, intelectual**

Eduardo Grüner: **Una modesta proposición**

Mario Levin: **Cine de época**

Fernando Fagnani: **Lo peor de nosotros**

Luis Gusmán: **Ni muerto has perdido tu nombre**

Jean Paul Sartre: **El oficio de inclinarse**

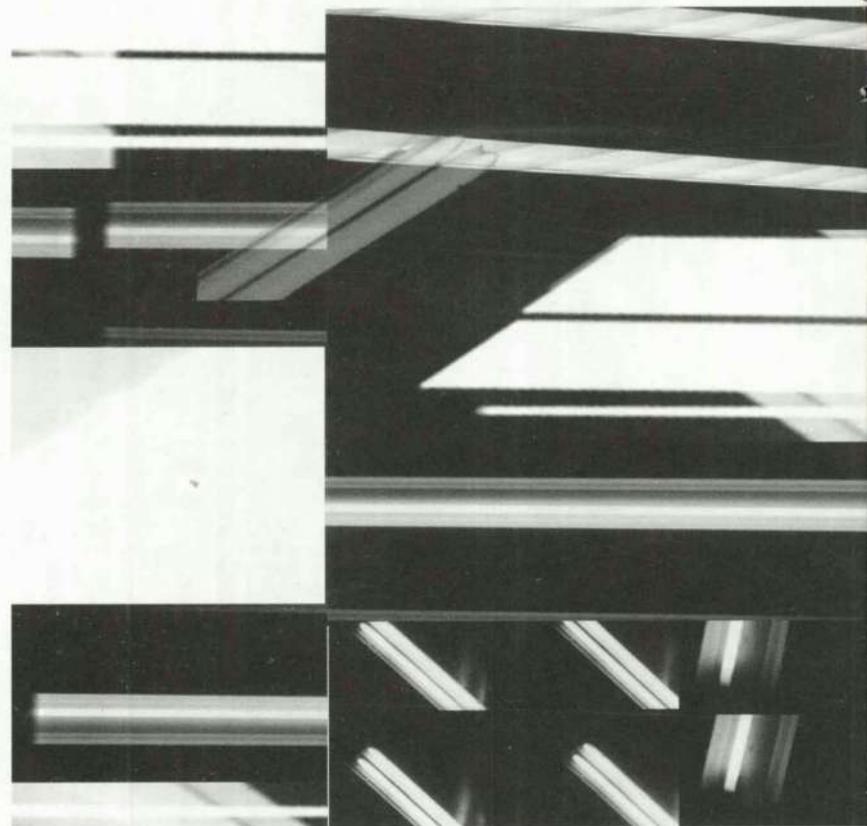
Marcelo Gargiulo: **Rimbaud en español**

Karl Kraus: **Contra los periodistas**

Jorge Jinkis: **Secuelas de la guerra (I)**

Luis Gusmán: **Hasta las piedras hablan**

Toda comunicación, comentario, colaboración crítica, puede ser dirigida a: revistadiatribas@hotmail.com



Diatribas

No es necesario esperanza para emprender ni éxito para perseverar.

El placer que genera seguir las asociaciones que provoca una palabra no es ajeno al placer de perderse. Tal vez sea ésta una de las razones del rechazo que sufre el camino asociativo desde cualquier discurso que pretende alcanzar un saber. Sin embargo, y aunque es cierto que perderse no asegura llegar a un lugar desconocido, a veces logra descubrir la ignorancia en la que nos hallamos. Perderse una segunda vez nos pone en la pista de nuestro paradero. ¿Quién llevará la cuenta de nuestras equivocaciones?

La palabra provocativa, la que nos provoca, se usa a veces para descalificar al discurso que ataca y que se sitúa en el límite de la injuria. En este caso, no habría objeciones para considerar a *Diatribas* como una tribuna, una ventana o un hueco entre las manos. Sin justificación alguna que no sea por una lejana asonancia, "tribuna" puede llevar a "tribu", pero eso supondría una organización política que no tenemos.

En latín, "diatriba" vale por "discusión filosófica" y proviene del griego, en el que significaba, más francamente, "pasatiempo", "entretenimiento", derivados todos de "desgastar". Entretenerse conversando en el modo de la crítica y la discusión, puede llevar a gastar... cualquier cosa. Desgastar, rebajar, hasta encontrar una forma.

La conversación es término amable y equívoco que rehúye las atrocidades de cualquier tipo. Podemos no obstante recordar que el amor no ha causado menos destrozos que el odio. Son extremos que el gusto no quiere admitir en nuestro medio, tan civilizado ahora que se puede decir casi cualquier cosa sin consecuencias. No se lee lo que se escribe sino que se identifica al autor; no se discute el asunto pero se mira a quien se le habla. La verdad depende del punto de vista. ¡Cuánta corrección! ¡Y qué fina ironía! El aburrimiento, pasión de estado, ha contagiado a nuestros intelectuales, que huyen del tedio hacia el activismo universitario o periodístico. A la estrella del momento se la reconoce por la cara de cerdo satisfecho cuando hace una denuncia, como quien ha terminado la cena y cumplido su tarea. Mientras la verdad del intelectual se enreda entre los pliegues de recaudos y prevenciones para evitar el sectarismo, respetar las buenas maneras y dejar, como dicen ya sin gracia, bien abiertas las cuestiones, el superperiodista, maestro de opinión, se felicita de su audacia cuando entrega la verdad a las ratas judiciales.

¿La verdad? ¿Qué es eso?

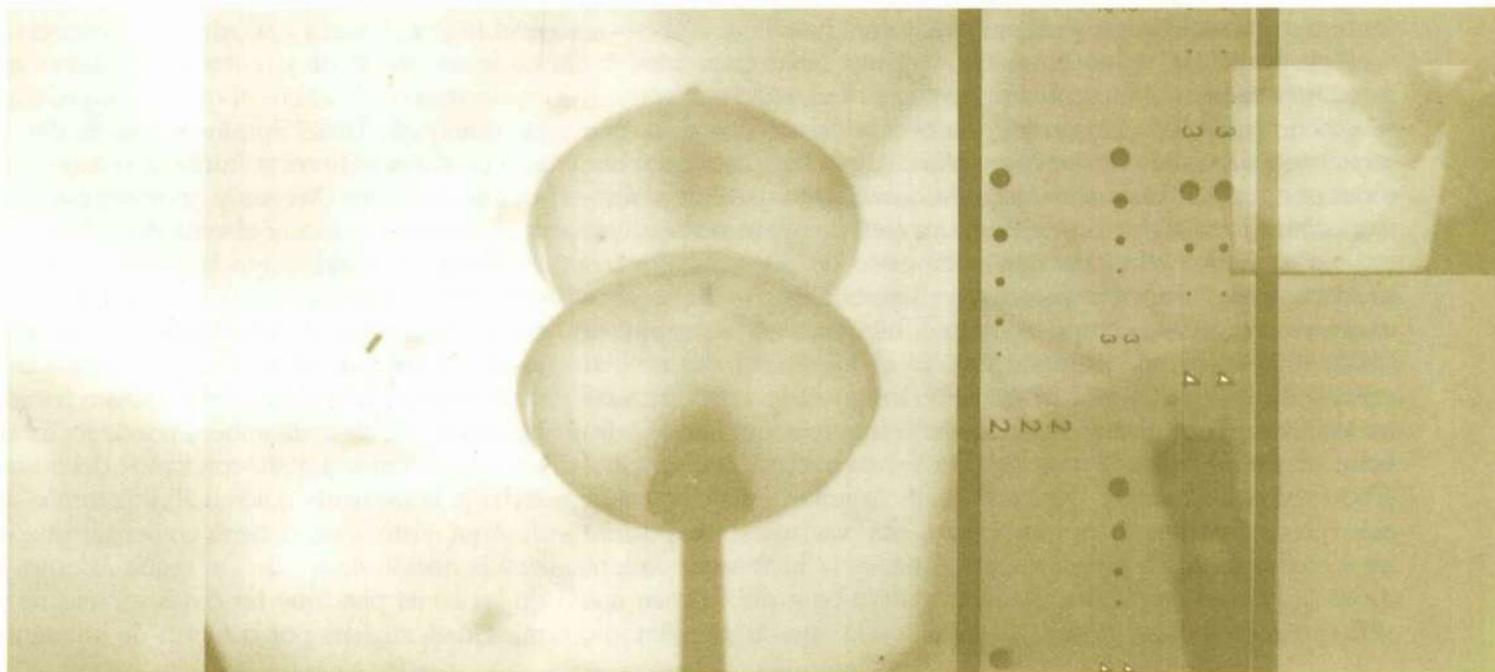
La indistinción creciente entre los discursos de periodistas, intelectuales y animadores de TV no extraña -aunque no se explica- en un país en el que la histeria no está del lado de las masas. ¡Ay Chacho, si hubiéramos sabido antes de qué era capaz aquel hombre tímido!

Si nos apartamos de la sátira para no ser cómplices de la comedia que nos envuelve a todos, tal vez podamos intensificar el ademán, a favor y en contra, exagerar el elogio, escribir una apología, no retroceder ante el panegírico, o preferir tal vez participar del ridículo con voz declamatoria, digna de la invectiva, mejor imprecación salvaje que solemne denuncia. Se lo ve, nuestro nombre, *Diatribas*, es también una maldición.

Exagerando, dejamos que la ironía retorne sobre nosotros, no sin vergüenza. Sin rechazar el arreglo verbal, es posible permitir que también se oiga la voz del libelo y de la escritura de apuro. Pero no confundimos la generosidad del error con la ampulosidad del gesto. Para equivocarse, puede bastar la sobria elegancia de la fórmula matemática o la discreción de un soneto.

¿Significa acaso que damos la bienvenida a cualquier discurso? Sólo en el sentido de lo que los tenderos llaman "género". Bienrecibidas entonces las palabras de seda, de arpillera, de terciopelo y de zaraza. Entre tantas incertezas, sabemos algo, que esta revista es una puerta cerrada y que sólo el lector, si existiera, puede abrirla. La literatura como horizonte, la escritura como política: bienvenido el discurso cualquiera, preferentemente escrito en la lengua de tu madre, no importa dónde haya nacido.

La retórica de la provocación puede ser un recurso desesperado. Sin esperanza, deja de ser un recurso: es un tanteo en la oscuridad. Allá vamos. (J.J.)



Retrato de Rectus, intelectual

JUAN BAUTISTA RITVO

Alas, poor ghost!
HAMLET

En este lugar, en este país, en el que la expresión "empresariado nacional" es la cabeza muerta del nombre muerto del nacionalismo de izquierda (¿cuánto hace, lector, que no escuchas hablar de "nacionalismo de izquierda?"); en este país en el que los restos de la extinta clase obrera distribuye su tiempo así: los hombres vagan de aquí para allá tratando de conseguir, aunque sea para la noche, alguna comida que calme el hambre; las mujeres oran ante la Virgen Desatanudos y venden choripanes en la cola de fieles del rito milagrero, sin dejar de pagar algún miserable canon al cura del barrio; en este país, en este sitio, donde los políticos llamados dirigentes fingien entender lo que no entienden, se las arreglan para no tomar la menor decisión en temas ardientes y se empeñan en desconocer lo que saben desde hace tiempo, que -para usar una expresión de Murena- nuestro Estado no es un Estado sino un campamento, poblado de infinidad de organismos burocráticos, antes habitados por menemistas cínicos, ahora por exangües radicales; en este lugar, en este país, donde los profesores eméritos, ecuménicos, dictan sus clases universitarias en aulas cada vez más invadidas por la Corte de los Milagros de tuberculosos con barbijo, rengos y tullidos que piden limosna con aspecto que sólo Quevedo o el esperpento de Valle Inclán podrían transmitir; en este país, digo, los intelectuales siguen, como siempre pero ahora más que nunca, jugando el juego del especialista:

-¿Qué eres, muchacho?

-Yo soy crítico literario y leo a Derrida y por supuesto a Harold Bloom, sin dejar de consultar a Michel Foucault, porque soy un hombre políticamente correcto, y me emociono con Walter Benjamin y su obra de los pasajes y leo cuidadosamente los suplementos dominicales.

-Y yo soy psicoanalista, experto en nudos, afásico de profesión.

Cada uno responderá, en la comedia del espectáculo, según lo que se espera de cada cual: afable, no demasiado militante, un poco escéptico pero no demasiado, cuidadoso de las formas, ambiguo hasta la extinción. El ideal de la época, parece, consiste en no aparecer y en no poner, bajo ninguna excepción, "los pies fuera del plato"; también (pero forma parte de lo mismo) en conservarse delicadamente irónico, ligeramente ambiguo.

Los suplementos dominicales son un ejemplo maravilloso de esta tendencia. Años atrás se jugaban, de un modo superficial y snob, es cierto, pero al menos apostaban, por políticas estéticas y culturales que, como suele decirse ahora, eran "duras".

En la actualidad siguen el errático reclamo de las editoriales, casi todas extranjeras: "Ya no hay más vanguardias, muchachos míos, ni experimentos con el lenguaje, ni provocación al lector o al que escucha o al contemplador conmovido. Ahora hay que contar historias que reiteran hasta el hartazgo lo que el siglo diecinueve agotó, dormir a todo el mundo, celebrar que todavía estemos vivos, que todavía es posible el placer con poco gasto de pensamiento. Los músicos deben aburrir a sus clientes funcionales con largas evocaciones de música supuestamente medieval o renacentista (¡bah, el público no distingue mucho el medioevo del renacimiento, todo está bajo el rubro "arte antiguo!") o con dilatadas melodías sin complicaciones dodecafónicas o politonales. ¡Adelante con Paul Auster y con Eric Hobsbawn! ¡Todo es sencillo! ¡Todo es políticamente correcto! Si la Argentina revienta, aun nos queda Internet. Y por supuesto, hay variantes, no podríamos confundir a los jóvenes para quienes la literatura comienza en la era del comic, los que hacen cola para publicar su novela que, como corresponde, es una mezcla "aguda" de géneros,

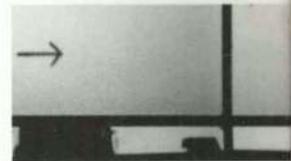
con aquellos más maduros que aun viven a la sombra, ya no protectora, del general Mitre, aquel de quien dicen que el joven Borges le destinó una cuarteta depositada ante su tumba, en la Recoleta: "Aquí yace el general Mitre/Insigne traductor del Dante/ Detente caminante/ No sea que te traduzca".

Este personaje plural, al que llamaré Rectus, es dúplice e incluso desdoblado, no opuesto a sí mismo como Florestán, el enérgico, y Eusebius, el soñador, dilemas del carnaval schumanniano, sino al modo de Guildenstern ("Mi señor, nos llaman") y Rosenkrantz ("Mi señor, no pienso en nada"), sirvientes cortesanos: si Rectus es moderadamente escéptico, el anti-Rectus es samaritano de izquierda, infalible contribuyente de los pequeños partidos que denuncian sistemáticamente el abrigo del poder, pero no dejan de estar a su sombra en virtud de su impotencia.

Ambos, adversarios especulares y cómplices cordiales, ejercen una censura en común; y el debate que traman expulsa lo que hay de inquietante y extraño en este páramo del lenguaje político. ¿Cómo no preconizar una reforma del lenguaje de la polis, cómo no formar un instrumento flexible y polimórfico, apto para revelar una realidad en descomposición? Si el escéptico tiene razón en reclamar realismo se le podrá objetar que la exigencia de realismo se inclina sin resistencias hacia la aceptación del orden neoconservador; pero el reverso no es menos cierto: el samaritano no entiende ni quiere entender que las masas ni siguen programas ni son programables, y no es la pedagogía la que podría disolver el cordón umbilical entre explotados y explotadores, porque el orden que ambiguamente las moldea es teológico-político, carismático. De otra parte se ha amputado lo que sí incumbe, legítimamente, al debate; me refiero al lugar de la violencia, la famosa "partera de la historia". Y mientras se idealiza el papel de la guerrilla y se publican una y otra vez las obras del Che Guevara (cuyo coraje personal fue tan grande como grande su incompreensión), este mismo hecho encubre la discusión fundamental. En la década del 70 (¿ya nos olvidamos?) la violencia estaba legitimada; hoy ocurre lo contrario con la violencia política, entretanto (he aquí el horror, he aquí el rostro del abismo) la policíaca no sólo es legitimada: cosecha votos de los que están en el límite entre el ghetto y la pobreza de cuello blanco. El marxismo tenía y tiene una inteligencia demasiado iluminista de la violencia: la vuelve funcional, teleológica. Pero, ya se sabe, la violencia es excesiva, en todos los sentidos, difusa y tentacular, y, sobre todo, demoníaca: quiero decir, retorna sobre el que la ejerce, como un tóxico. Y es así porque más allá del iluminismo es evidente que no tiene origen: acompaña a la historia humana como la pesadilla del incubo.

Así como por diversas y opuestas razones ni la derecha ni la izquierda quieren discutir el verdadero rostro del poder (cuando Cavallo asumió el poder, hasta la izquierda se tranquilizó: un verdadero enemigo ordena las cosas) -ese poder que los socialdemócratas europeos y sus pobres conifeos locales olvidan ahora, porque estamos lejos de Hitler y de Mussolini; más cuando de golpe todo parece venirse abajo, todas las miradas se dirigen hacia el sitio del líder, y si no hay nadie allí, hasta un imbécil puede ser inventado, siempre que posea la apostura y el gesto condigno-; del mismo modo, digo, ni la derecha ni la izquierda quieren abrir la tumba de Marx.

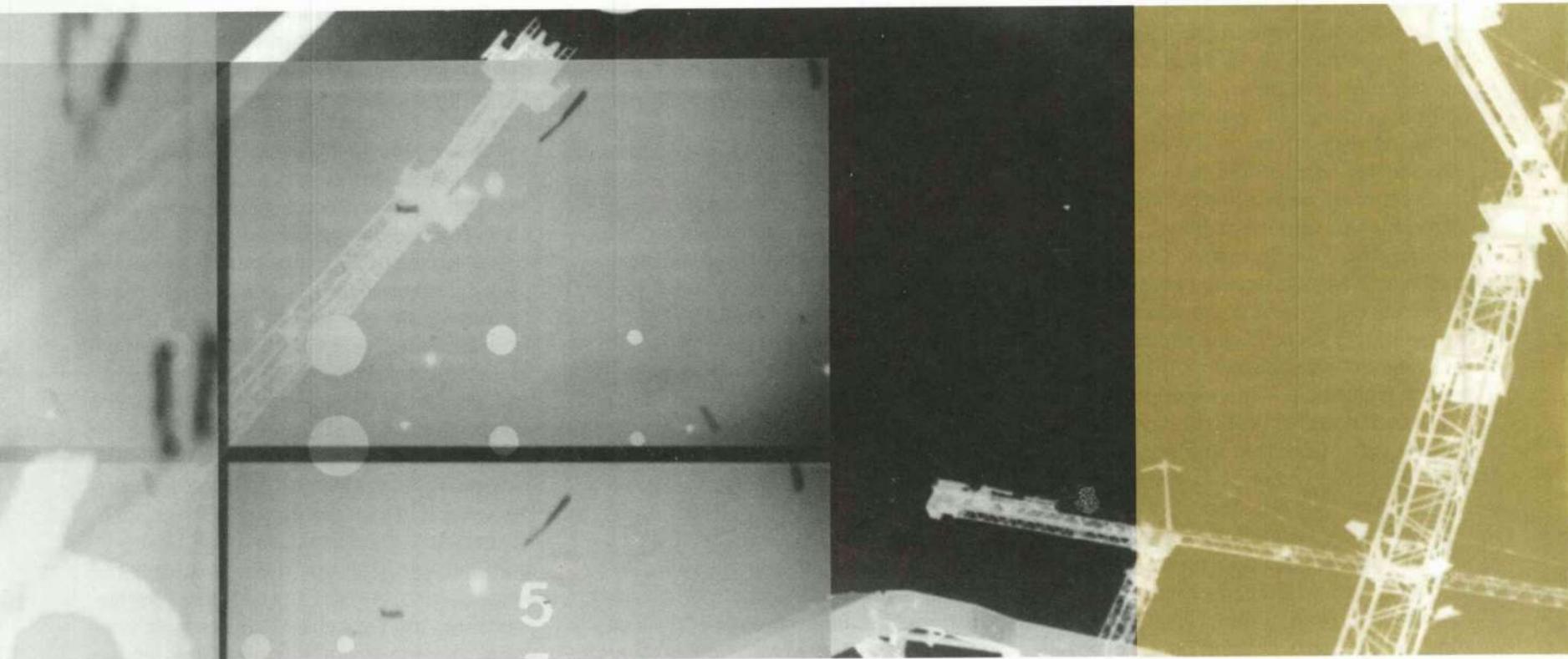
Aquí, justo aquí, debería comenzar una retórica que respondiese a la noción de mediación según Adorno: intervenir en el interior de las cosas para que las cosas mismas se vuelvan extrañas a su mismidad, atraídas por la fuerza de un argumento contrario.



Una modesta proposición

...para hacer un poco menos Humanos a los Derechos

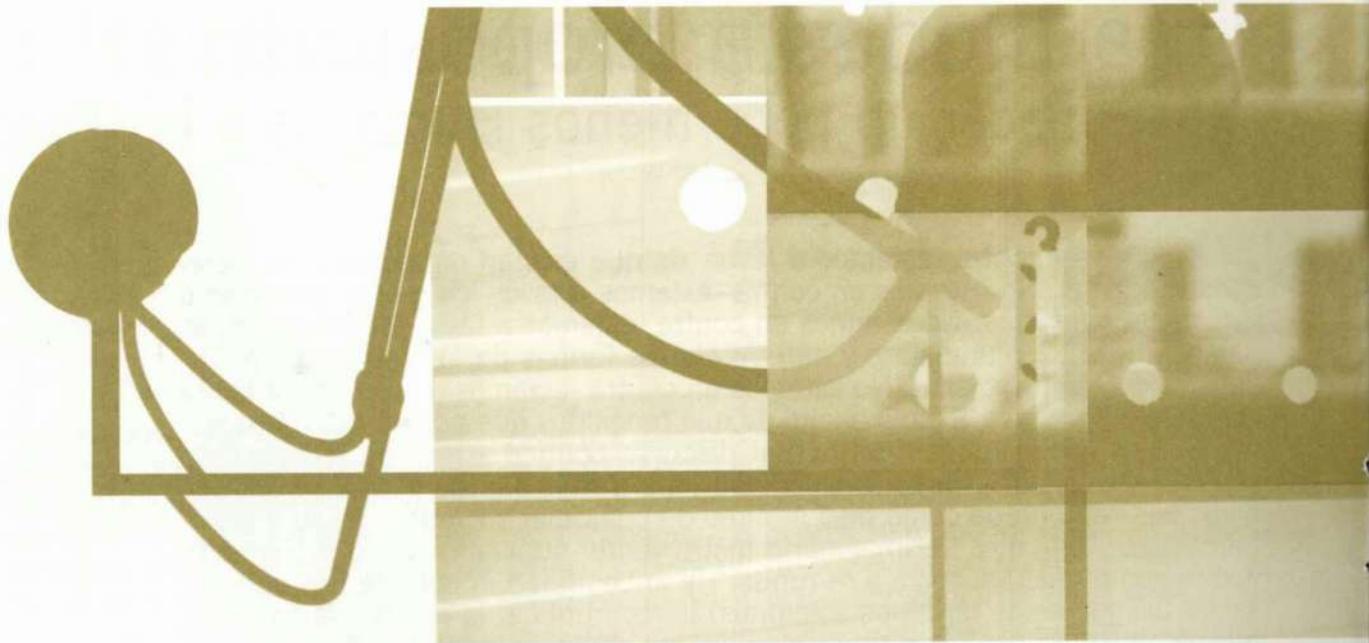
No estamos en contra -estamos a favor- de que existan organismos de Derechos Humanos. No estamos en contra -estamos a favor- de que el periodismo investigue e informe. No estamos en contra -estamos a favor- de las garantías democráticas, el pluralismo, y aún de ciertas formas de la "corrección política", como el antirracismo. No estamos en contra -estamos a favor- de la lucha contra la corrupción. El solo hecho de que tengamos que aclarar esto demuestra la impotencia imbécil del actual discurso político argentino (empezando por el "progresista"); de su incapacidad para ir más allá de lo que ya debería darse por descontado como piso mínimo de cualquier sociedad, de su imposibilidad para articular un imaginario instituyente superador de lo meramente institucional, que apuntara a re-fundar (la imbecilidad impotente nos obliga a seguir usando estos términos solemnes) la res pública, la nación, la sociedad misma, la superficie y la profundidad de una ciudadanía total. Y bien, adelante: un esfuerzo más para ser un poco menos imbéciles.



EDUARDO GRÜNER

En los diarios de las últimas semanas se pudieron leer las "confesiones" de un general francés, Paul Aussaresses, que "reconoce" haber aplicado -durante su actuación como represor en la revolución argelina- exactamente los mismos métodos de genocidio clandestino que veinte años después parecieron ser una creación sudamericana. También "confiesa" y "reconoce" que los expertos franceses en estas cartesianas metodologías asesoraron a sus colegas argentinos, ya desde el plan Connintes de Frondizi, hasta llegar por supuesto al llamado "Proceso". Primer dato: estas "confesiones" y "reconocimientos" están publicadas, escritas, por el general en cuestión, en un libro: Servicios Especiales: Argelia 1955-1957. Segundo: "confesión" y "reconocimiento" no son términos que utilice el general, sino el periodismo que "relata" el contenido del libro. No es un dato menor, porque arriesga introducir algunos equívocos de-

cisivos. Uno lee "confesión", "reconocimiento", y se dice: ah, es como nuestro compatriota el capitán Scilingo (cuyas confesiones también están escritas, aunque no por él, sino por un periodista: retengamos el tercer dato). Pero no. Aussaresses no se arrepiente -lo cual es una condición retroactiva para que sus dichos puedan entenderse como una confesión- sino que reivindica su actuación: han sido actos de servicio, como indica el título de su libro; los de Scilingo sin duda también. Pero para él, para su "subjetividad", fueron crímenes, o pecados, y por eso materia de confesión. Para el francés no: escribe ahora, más de cuarenta años después, que fueron servicios. Y el hombre no parece ser un cínico. Se le puede atribuir mala fe, o lisa y llana hijaputez, pero no hipocresía. Incluso tiene, por así decir, un cierto candor: se sorprende de que un juez le pregunte por el Plan Cóndor, por Pinochet: ¡pero si Pinochet siempre le produjo "vómitos", "lo



despreciaba profundamente"! Y se entiende por qué: Pinochet dio un golpe "ilegítimo" contra la Constitución de su país. El, Aussaresses, lo declara su abogada, "fue un general que actuó en el marco de órdenes republicanas". Aunque, en realidad, no siempre: cuando la "república" era la de Vichy, durante la ocupación alemana, parece ser que se puso del lado de De Gaulle. Lo cual es perfectamente lógico: la de Vichy era una república falsa, "ilegítima" (tan "ilegítima" como después lo sería, para él, la insurgencia argelina contra la república francesa auténtica, ya liberada y democrática). El no es lo que se llama un fascista: es un "republicano". Y no de una república cualquiera —menos aún de una republiqueta como el Chile de Pinochet— sino de la República: la que consagró universalmente los derechos universales del Hombre. Es en tanto republicano francés que desapareció gente, torturó y lanzó cuerpos al mar. Scilingo nunca pretendió semejante cosa: también él era un esbirro de una republiqueta falsa, ilegítima, cuyos conductores jamás podrían haberse arrogado creíblemente —no es que no lo hayan intentado— representación alguna de un Universal Abstracto, como el que históricamente se identifica con Francia, la República de los Derechos Humanos. Sin saberlo, los militares sudamericanos que en aquellos tiempos asistieron a los cursillos de los asesores franceses y también de los norteamericanos, le dan a esa representación toda su dimensión, si puedo decirlo así, filosófica: cuentan que los yanquis sólo pudieron transmitirles lecciones prácticas, seguramente muy eficientes; pero los franceses tenían una concepción teórica, integral —"globalizada", dicen, otra vez sin saber lo que dicen— de la guerra.

Vamos por partes, aquí hay demasiadas cosas: ¿se puede sostener simultáneamente la enunciación del Universal Abstracto "Representación de la República de los Derechos Humanos" y actuar como el general Aussaresses en Argelia? Sí, claro que se puede. El discurso llamado "ideológico" no sólo permite esa operación, sino que la supone, es su condición: no

es "ideológico" elegir uno de los términos de esa "contradicción"; lo "ideológico" es la pretensión verosímil de que no hay contradicción alguna, sino coexistencia —quizá lamentable, pero ¿qué se le va a hacer?— entre el Universal Abstracto "representar a la República de los Derechos Humanos" y el Particular Concreto, concretísimo en tiempo y espacio, "desaparecer y torturar argelinos insurgentes entre 1955 y 1957". Pero para resolver la contradicción en lo "imaginario", para neutralizar el peligro de un retorno en lo "real" del conflicto, uno de sus términos debe ser privilegiado y dominante, el otro subordinado. Todos los quinientos años de genocidio de la conquista colonial se llevaron a cabo siguiendo la lógica de esa subordinación: a la Fe Cristiana, a la Razon, a la Civilización, lo que fuese. Nuestros tiempos "globalizados", sin embargo, aunque respetando esa lógica básica, la han alterado en un punto sustancial. Como la postmodernidad, la "corrección política" y el "multiculturalismo" ya no permiten sostener creíblemente la dominación de cualquiera de esos Universales Abstractos, sólo queda el recurso de apelar al único Universal que, en su propia abstracción, es insospechable, puesto que es el que garantiza en última instancia que ningún otro Universal levante la pretensión "logocéntrica" —o racista— de superioridad sobre los particularismos. Es bajo la bandera de ese único Universal todavía legítimo que Clinton pudo verosímilmente bombardear a la población indefensa de Kosovo en nombre de... los Derechos Humanos.

Como suelen decir ahora los economistas: hay algo en todo esto que no cierra. Lo que no cierra es que no hay tal cosa como el Universal Abstracto, salvo como pura hipótesis heurística: el Universal es siempre concreto, cargado con sus determinaciones particulares e históricas, con las que frecuentemente está, en efecto, en estado de irresoluble conflicto. ¿El concepto universal de los Derechos Humanos es también así? Desde luego, puesto que es el permanente botín de guerra de distintos

bandos políticos, cada uno de los cuales reclama la representación exclusiva del Universal. Eso, en sí mismo, no es ni bueno ni malo: eso es la política, ya que necesariamente la defensa de los intereses particulares que representa mi partido (que, como su nombre lo indica, es una parte y no el Todo) tiene que mostrarse como coincidiendo con los intereses universales de la sociedad, para tener alguna esperanza de conquistar la hegemonía. Pero entonces, que el discurso de los Derechos Humanos sea la única legitimidad "universalista" que queda por reclamar, sin que nadie se haga cargo de que también él es un producto histórico y por lo tanto político, habla de una crisis grave de la política. Muchos, desde hace tiempo, vienen hablando de esta crisis; pocos, casi nadie del lado "progresista", han podido sustraerse a la tentación de sustituir la política partisana por los Derechos Humanos, como si este discurso fuera políticamente indiscutible. Porque, una de dos: o el discurso de los Derechos Humanos es también político —y entonces hay que admitir que puede estar sometido a una legítima lucha por su apropiación "partidaria"— o no lo es, y entonces es una abstracción jurídica sometida a la ley universalista del equivalente general, deshistorizado y despolitizado, y tienen completa razón los represores como el general Aussaresses (para no hablar de los nuestros) cuando reclaman los mismos derechos para ellos que para sus víctimas, y argumentan que si los combatientes argelinos asesinaban clandestinamente a los oficiales franceses ¿por qué sería cuestionable la inversa?

En un país como la Argentina es comprensible que el hartazgo con la corrupción, o con la mera imbecilización de la política, empuje a muchos a la búsqueda de sustitutos. Pero habría que recordar que esto no fue siempre así: en los años 70 ninguno de los bandos en pugna luchaba, ni le pasaba por las mientes hacerlo, en nombre del Universal Abstracto de los Derechos Humanos. Habría que recordar que en la Argentina eso fue una bandera universal sólo con el adveni-

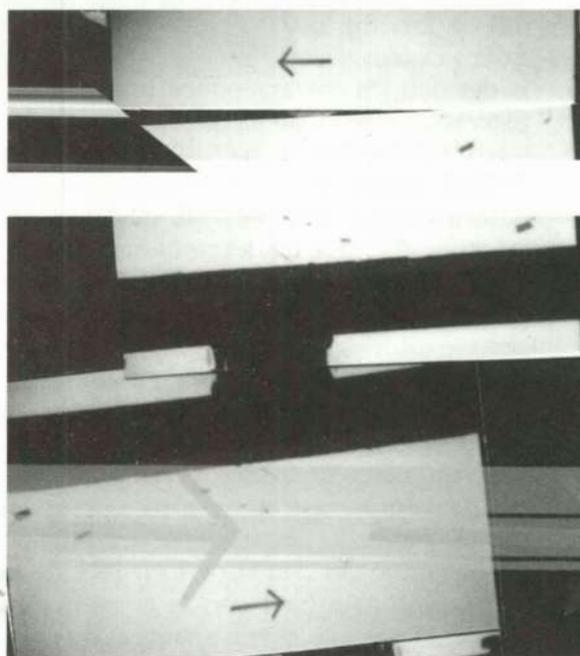
miento de la "democracia" alfonsinista, cuando antes era la consigna política de un muy particular bando de "locas" que caminaban por la Plaza de Mayo. Y, a riesgo de ponernos insoportables, habría que recordar que el primer intento argentino de universalizar ese discurso fue por parte de la dictadura, con su impecablemente universalista declaración de luneta trasera de automóvil: los argentinos somos "derechos y humanos", especialmente cuando jugamos al fútbol. O sea: es un Universal que viene fallado de fábrica. Tan fallado, o tan fallido, como ese otro Universal sin determinaciones particulares, la Democracia, "refundado" a los apurones mediante un expediente sumario: la práctica litúrgica de la oración constitucionalista del 83, con las consecuencias que ya conocemos.

"Las consecuencias que ya conocemos", por nombrar solamente una, es la de que si la política está en crisis grave, la política argentina es un enfermo irrecuperable: que el único antídoto que en su momento se haya ensayado para su dolencia sea el de la universalidad abstractamente jurídica de unos Derechos Humanos pretendidamente apolíticos, ya sería suficientemente dudoso. Pero ya ni siquiera eso tapa las fallas de fábrica. En la fábrica de democracia argentina levantada en el 83 se nos aseguró que con ese nuevo producto habíamos alcanzado tal excelencia universalista que con él solo bastaba para comer, educar, curar y hacer justicia. Hay que decir que la manifiesta y dramática reducción posterior de todos esos consumos básicos ha contribuido de manera extrema a transformar en agnósticos, cuando no en cínicos, a la inmensa mayoría de los fieles del 83. Porque, vamos a ver, ¿quién, de verdad, les cree hoy —no digamos a los políticos— a los jueces argentinos? Duele decirlo, pero hay que hacerlo: esto todavía es una diferencia con Francia. Volvamos al principio: el general Aussaresses, interrogado por un juez, reivindica, con argumentos "republicanos", su actuación; el capitán Scilingo, solicitado por un periodista, confiesa, con argumentos "psicológicos", la suya. El general escribe su convencida autodefensa, el capitán declara, ante un "escriba", su mea culpa. ¿Se ve que lo que va de uno al otro, aparte de que sean igualmente canallas, es una degradación que va más allá de la diferencia de rangos, una degradación fuertemente simbolizadora de aquella "crisis terminal"? No hace falta aclarar que lo que nos importa aquí no es la diferencia entre escribir y hablar (viniendo de quienes vienen, en los dos casos el lenguaje queda igualmente corrupto), sino la equivalencia entre -o, peor, la sustitución de- la Ley por el periodismo. Una sustitución que alcanza máximo estatus de síntoma cuando un notorio periodista -casualmente el mismo que le tomó la confesión a Scilingo- resulta ser presidente de uno de los más importantes

organismos argentinos de Derechos Humanos (y se entiende, suponemos, que no estamos calificando aquí personas, ni sus buenas intenciones). También de esto se ha hablado mucho: incluso muchos periodistas se han quejado amargamente del nuevo rol de justicieros sustitutos que ellos mismos empezaron por asignarse ante la inacción de la Ley. Otra vez: no se trata de las personas, sino de una identificación -más: una identidad -entre universales como los Derechos Humanos, la Democracia, la Ley y... la sacrosanta Información. (Agreguemos el Mercado, epítome de Universal Abstracto que cubre la entera superficie planetaria, y tendremos la ecuación completa de la "transparencia comunicativa" del postmodernismo criollo). Pero ¿qué hay del otro bando, el de la apropiación particular y ella sí política de la bandera de los Derechos Humanos? Hay algo en principio mejor, porque precisamente se hace cargo de ese carácter "partisano" del discurso de los Derechos

fórmula "recordar para no repetir"; pero esto, dicho hoy desde el poder, ¿no supone una cierta amenaza, como cuando se dice -se ha dicho- "no vaya a ser que volvamos a tener Madres de Plaza de Mayo?". ¿Hay que volver a recordar, aquí, que una política de la memoria es lo contrario de aquel automatismo del recuerdo?, ¿que una política de los Derechos Humanos es lo contrario de su "naturalización" ahistórica? Para ir más lejos: ¿que la propia denominación asume lo "humano" como una esencia universal ya alcanzada y completa, y para colmo sometida al registro excluyente de unos "derechos" igualmente "naturales"?

Queda el hecho ya apuntado de que los represores franceses escriben libros. Al prestigio de la institución literaria se suma aquí el prestigio de la lengua francesa: algo con lo que el "campo cultural" argentino (un concepto él mismo francés) ha estado históricamente fascinado, desde los ideólogos de Mayo, pasando por



Humanos, pero que no se aparta del todo de la lógica descripta. Hay también, a su manera, la renuncia a disputar políticamente en el campo del conflicto entre el Universal y el Particular, y la sustitución de ese conflicto por un automatismo del recuerdo: no otro es el sentido de una reivindicación acrítica, deshistorizada, de lo actuado por los grupos armados de hace un cuarto de siglo; descontando que ya entonces esa actuación era discutible -y fue discutida, desde el mismo lado de la barricada: lo cual sí suele olvidarse-, su reivindicación hoy, en condiciones irrepitibles, no puede sino tener un efecto a la larga también despolitizador, para terminar dándole sus razones a ese discurso de la derecha que dice que el pasado está muerto, y que ahora se trata de mirar para adelante.

Eso, para no olvidar que la derecha también tiene su política de la memoria, bien instalada en el presente (y de la que el periodismo "progre", inadvertidamente, suele hacerse eco con su insistencia en la

los epígrafes del *Facundo*, hasta nuestros sartreanos, althusserianos, barthesianos o derridianos de décadas recientes. Sin olvidar que tuvimos, ocasionalmente, también nuestros maurrasianos, el prestigio de esa institución y de esa lengua cumplió una función mayormente progresista. ¿El libro del general Aussaresses será a su vez un síntoma del fin de ese prestigio? ¿Podremos volver a discutir la lengua en la que se hablaron los Derechos Humanos los últimos doscientos y pico de años? En otro libro recientemente publicado de otro francés (Lucien Fèvre), se somete la historia de Universales Abstractos tan prestigiosos como las palabras Honor y Patria a lo que el autor llama, en el primer párrafo, "las exigencias escrupulosas que la búsqueda de lo auténtico dicta a la conciencia moral". Una modesta proposición, sin duda. Pero, ya lo dijimos: la imbecilidad reinante nos ha llevado al punto -que era también el de los jacobinos franceses- en que la modestia pueda volver a ser revolucionaria.

Cine de época

MARIO LEVIN

Hay películas que aparecen en el momento justo y en el lugar correcto -como suele decirse- y de alguna manera representan el espíritu de la época, acierto que no es ajeno al éxito popular que reciben.

Representar quiere decir que reflejan de un modo muy directo algo sobre lo que se ha creado un consenso social, y que logran apropiarse de algo que realmente "está en el aire", algo para nada demasiado complicado y que eventualmente puede expresarse en una simple frase.

De la película *Plata dulce* (fines de la dictadura), la frase que la resumiría es "los argentinos nos afanamos todo". De *La historia oficial* (comienzo de la democracia), "los argentinos no nos dimos cuenta de nada", y de la que fue el boom del 2000 -nos referimos a *Nueve Reinas*-, "los argentinos somos unos estafadores". El subtítulo de esta última podría ser: "A veces las cosas nos salen bien y otras mal", o si no algo más sociológico: "La estafa en la Argentina o el trasvasamiento generacional en las familias de clase media". No es necesario pensar que haya por parte del productor o el director alguna premeditación para plegarse a eso que llamamos antes "el espíritu de la época". De hecho, el guión de *Nueve Reinas* fue escrito durante más de ocho años, aunque quizás no sea éste el caso de los otros dos films, ya que de hecho responden a un tema de actualidad política. Si en *Nueve Reinas* el diablo metió la cola es más la cola del productor: se trata de Patagonik asociada con el Canal 13 y una distribuidora subsidiaria de la Disney llamada Buena Vista. Es lo menos que se puede decir que esta gente tiene, ya que en un año de merma de espectadores vendieron 1.250.000 entradas.

Al frente del reparto actoral de los tres films hay tres excelentes performances: Norma Aleandro incluso ganó un Oscar de la Academia americana. Luppi-Lunadei hacen lo que tienen que hacer y el galán Darín crea un personaje que va mucho más allá del trabajo de los demás actores. Vale la pena remarcarlo, ya que la angustia, que es la estofa del personaje de Darín, sostiene toda la película y permite que nos olvidemos del mecanismo de la estafa que por momentos puede resultar tedioso, en la medida en que el saber está enteramente del lado del otro. A Darín se lo podría comparar con Sterling Hayden en la película que hizo con Kubrick, *Casta de Malditos*. Ambos personajes son decadentes, están acabados y piensan que tientan al destino por última vez, lo cual no es un dato menor. Es esa idea o ese momento en que alguien dice: "ésta es mi última oportunidad"

e inevitablemente desencadena el mecanismo de la esperanza que, como dice en un momento Sterling Hayden, "es el camino más corto hacia el suicidio".

Un estafador, una madre para quien la relación con su hija ya no será lo que era antes y un pobre tipo que pierde en su ley. Con esto se hicieron grandes éxitos porque fueron asociados claramente con lo que ocurría en la época del estreno.

En el caso de *Plata dulce* nadie dudaba de que los militares eran capaces de todo, pero todavía no sabíamos que durante la dictadura se habían amasado nuevas fortunas y engrosado otras ya existentes con estafas de Estado (así como se dice terrorismo de Estado), que aumentaron la deuda externa varias veces; sin saberlo, la moraleja del film ("a los argentinos nos gusta la plata fácil, o sea aquella que se hace sin laburar") nos ponía al pie del muro por su imbécil simplicidad, o sea, donde ya nos habían puesto siete años de dictadura. Al terminar el film, Lunadei se lleva la plata y la mujer de un amigo. El desarrollo del argumento se emparenta con *Nueve Reinas* porque en ambas se trama una estafa que se oculta al espectador. En *La historia oficial*, Norma Aleandro es estafada por su marido, porque "ella no sabía". Ella, en el film, es cualquier madre, a punto tal que no logra encarnarse en ninguna a pesar del premio otorgado; seguramente esto último no tiene que ver con la performance de la actriz, sino más bien con la construcción del personaje que suena a falso e impostado a fuerza de ser excepcional.

Las tres películas están bien manufacturadas y carecen de marca autoral. O sea que, viéndolas, el nombre del director resulta indiferente, tal como sucede en *Nueve Reinas*, donde no hay nada que nos permita presuponer para dónde va a seguir el *operaprimista* que la dirigió. En los tres casos, los directores trabajaron con oficio. Films industriales, parejos y razonablemente bien contruidos que tuvieron éxito comercial convocando desde su prolijidad a la mayoría del público (ese que Godard llama "el enemigo público"), que exige que una película esté bien fabricada, lo que no es sinónimo de buen cine e incluso de cine a secas.

En las tres se opera sin resto. Efectivamente los tres films cierran y reivindican que un ciclo se ha cumplido. No hay cavilaciones que pongan a prueba nuestro juicio, que ya estaba de acuerdo con la tesis del film (*los argentinos somos...*). Cada film, a su manera, ensaya su respuesta, que no es ni más ni menos que lo que piensa cualquiera. En este sentido reflejan el momento actual, son de actualidad aunque recurran al reservorio local de

personajes, sobre el cual hay un acuerdo tácito con el espectador.

El hecho de que sean films sin resto es menos seguro en *La historia oficial* y absolutamente evidente en *Nueve Reinas*. Caso en el que la estrategia del film lo vuelve casi contra sí mismo, poniendo al descubierto su mecanismo y con eso la gratuidad de toda obra de arte, donde el artista muestra su manera de enrular el rulo, acción que el espectador prefiere que se le oculte, sobre todo si hay algo de virtuosismo en juego. Qué diferente habría sido esta partida de póker si hubiera dejado un pato de la boda, cuanto más que está en el film. Nos referimos al hermanito menor de Darín, que podría no darse por satisfecho como la pareja de jóvenes estafadores que victimizan al veterano estafador, ya que no hay que olvidar que no sólo se trata de un "deporte" o del "arte" de la estafa, sino que el asunto es una venganza familiar que el film no toma sobre sus espaldas, o sea que no se hace cargo a pesar de plantearla. El hermanito menor, a modo de un cuento oriental, hubiera desplazado el sentido al encontrarlo, restando importancia a la cuestión del mecanismo de la estafa, ocultándolo y marcando un dejo amargo hacia el cierre que resignificaría todo el film. Pero no. La Walt Disney no suele perder espectadores, no sea que a algún tarado se le ocurra decir que le dio pena el hermanito. Es evidente que en *Plata dulce* no se plantearon estos problemas. Se podría argumentar que en *La historia oficial*, la nena -hija de desaparecidos- sería ese resto insobornable, pero como carece de existencia dramática nos quedamos en ascuas. Con razón, se nos puede responder, ya que en ese entonces todavía los hijos de desaparecidos no habían comenzado a hablar, eran muy pequeños, y nadie, ni el cine de la época fue capaz de escucharlos. En cambio, hasta la Academia podía vibrar con las lágrimas de una madre. Hay algo en este cine, cuyos productos cierran argumental y económicamente, que está definitivamente reprimido, convirtiéndolo en entretenimiento.

Hay otro cine donde el cine es una operación que fuerza la realidad al confrontarla con su propia imagen ("La imagen es redención de la realidad", Godard), interrogándola aun cuando la estetice (Sokurof) o que la hace pasar por el género ("La comedia de la inocencia", Raúl Ruiz); un cine de "acercamiento moral al personaje" (Rosellini), que lo vuelve imprevisible y con ello mantiene en vilo el sentido del film (Eisenstein), convirtiéndolo en una conjetura, la única correcta, sobre sus propios personajes (Fassbinder).

Lo peor de nosotros

FERNANDO FAGNANI

Según la definición canónica, el naturalismo del siglo XIX es un movimiento que pugna por presentar la verdad tal cual es, sin embellecerla, de manera brutal, a la vez que carga las tintas sobre los aspectos materiales de la existencia humana. En su momento, se lo combatió porque se argumentaba que aprovechaba esa pantalla para fines más directos: mostrar lo peor del ser humano, a secas. Tuvo que llegar Brecht para avisar que ni una cosa ni la otra: el naturalismo, en su supuesta acción crítica, era una mistificación del hombre, y sobre todo un movimiento que deshacía los poderes transformadores de la historia en las fauces de una naturaleza inmutable y malvada.

Muchos años después de esta controversia, y sin necesidad de saber que alguna vez tuvo lugar, llegó a la televisión *El gran hermano*, un reality show que, según se afirma, tiene su mayor atractivo en mostrar lo peor de nosotros mismos. De los argentinos, en este caso, pero también de los suecos, los norteamericanos, los españoles, los holandeses, los italianos, etc., de todos los lugares donde se emitió.

Desde su primera emisión hasta el final, la discusión ha sido acalorada y funcional al programa. Hay debates sobre la conducta de los participantes y debates sobre los debates, que tienen más snobismo que el programa en sí, si cabe. Hubo indignación al descubrir que Soledad Silveyra se disponía a presentar semejante mamarracho y a ser su nexa con el público. Gente que la respetaba (y que sin querer la confundía con Catherine Deneuve, con Pina Bausch o con Delia Garcés), adujo que una señora actriz no tenía por qué hacer eso. Después se lo perdonaron, y terminaron admitiendo que para semejante faena hacia falta exactamente una actriz, y de las buenas.

Sobre todo cuando se hizo obvio que el escenario del programa no era la casa donde un grupo de arribistas trataba de sobrevivir para ganar una millonada, sino el país entero, o buena parte de él. Los personajes que son echados de la casa lloran, y hay que estar junto a ellos en ese difícil trance; los familiares se mueren de vergüenza y son una nota periodística ya prevista; y el público disfruta de un show que no tiene fronteras, porque los espectadores también votan. Todo el mundo habla del asunto, toma partido y se preocupa. Cosa comprensible con un programa que muestra lo peor de nosotros mismos y que exige, cuanto menos, nuestra opinión.

Y la verdad que está tramado como un plan maestro. Es perfecto y es la etapa superior del naturalismo, con Brecht adentro: incluye la lucha de clases, da por sentada la convención de unos actos que son filmados hasta el hartazgo y que, de tan lavados,

acaban pareciendo naturales, distancia al televidente porque está en un televisor y lo acerca porque parece el living de la casa, brinda la ilusión de realidad y su edición ajustada, con los precisos momentos muertos, lo vuelven un modelo muy atinando de ficción. A veces parece una película alemana de la década del setenta y otras una comedia dramática norteamericana. Muy seguido es un melodrama argentino de factura irregular.

El único problema es la idea macabra de que eso que se ve ahí es lo peor de nosotros mismos. Repasar los últimos 25 años de historia argentina, o si se quiere ir por la vía rápida, los últimos 25 días, y suponer que la ambición desprejuiciada, la hipocresía barata, el voyeurismo, la merma del pudor y la abolición de lo público y lo privado son los pecados más intensos que podemos exhibir es de una complacencia que da pena. Creer que un país donde se ha dejado de hablar de la desocupación, porque es un hecho estructural y aceptado del que ya ni recordamos la cifra, está representado por esa lucha de salón y por comentaristas que se muestran azorados ante las cosas que allí suceden, es desconocer la singular y trágica condición argentina y agravarla otro poco con la estupidez que produce esa ignorancia. Imaginar por un solo momento que la televisión, que es el mayor espectáculo contemporáneo, va a permitir mostrar lo peor de algo o alguien, sin antes estilizarlo, sin redoblar su efectismo a expensas de sus aristas más filosas e indómitas, es haber asumido que ese lenguaje pueril y elemental (y tan efectivo) es un dogma irrefutable, y que sólo podemos reconocer nuestro destino en el interior de su discurso y en los meandros maniqueos de sus procedimientos.

Si alguien quiere bucear lo peor de nosotros mismos, puede leer los diarios, las novelas de Roberto Arlt, las declaraciones que alguna vez hizo Videla, ver las primeras películas de Leonardo Favio o los noticieros. A escala universal, y para corroborar que la falta de humanidad es un virus de raíz mundial, siguen siendo válidos los libros de Primo Levi, los diarios extranjeros o las novelas de Balzac y Dostoevski. Si por último se quiere entender qué es el encierro y cuáles son sus consecuencias más extremas, es pertinente ver *El huevo de la serpiente*, de Bergman. En cambio, para comprender el origen de *El gran hermano*, y su éxito implacable, y para entender cómo el máximo de autocrítica que es capaz de tolerar la clase media argentina se convierte en el discurso sobre lo peor de nosotros mismos, basta con recordar *The Truman Show* y su no menos exitosa carrera por las boleterías porteñas.

Ni muerto has perdido tu nombre

LUIS GUSMAN

Hay en *Juan Moreira* de E. Gutiérrez un misterio que siempre me desveló y para el cual intenté encontrar una conjetura aproximada basándome fundamentalmente en sus dos finales y en el último capítulo: *El epitafio de Juan Moreira*.

En un apartado de su trabajo sobre Mansilla ("Genealogías y epitafios"), David Viñas se refiere a cómo la generación del 80 -la que él llama "los escritores *gentlemen*"- pasan de la genealogía al epitafio y ese circuito de repetición y de contracción natural reasegura o preserva los intereses de esa misma clase.

En la reedición de *Literatura argentina y realidad política*, en un agregado que no figura en la primera edición, Viñas afirma que en la "colección de cicatrices labradas en el cuerpo del personaje Juan Moreira está el verdadero texto".

No obstante, en la novela de E. Gutiérrez, las vicisitudes de Juan Moreira respecto del destino de sus huesos presenta una serie de accidentes que revelan otra función y circulación posibles del epitafio en el folletín.

Moreira padece la condición de paria -es decir, vagar eternamente en su propia tierra- por dos razones ordenadas de acuerdo con una causa principal: la relación de la ley con el gaucho y del gaucho con la ley.

La primera razón es social, es decir política, y da cuenta de ese vagar errante por el cual un gaucho tiene forzosamente dos caminos para elegir: uno es el camino del crimen; otro es el camino de los cuerpos de línea en la frontera, que le ofrecen un puesto de carne de cañón.

La segunda razón la situamos a nivel de la superstición, bajo el tópico de lo que se conoce como "alma en pena". Esta sombría existencia puede deberse a infinitas cuestiones que impiden que el alma descanse en paz. Leído retroactivamente en la trama, el vagar de Moreira podría explicarse por la venganza no realizada.

El capítulo titulado "El cacique" se refiere a la relación que Moreira mantiene con su perro y preanuncia el final de Moreira y de la novela, ya que allí se cuenta cómo un gaucho enterrado en el Cementerio del Norte fue acompañado hasta la última morada por su cuzco. A la vez, la escena que acaba de narrar es muy común, ya que no es infrecuente que un perro se convierta en el centinela de la tumba de su amo.

A lo largo del relato, Vicenta -esposa de Moreira- pregunta por la tumba de su marido, a quien cree muerto, para ir a llo-

rar sobre su lápida. Sobre el final -y aun cuando Moreira ya ha muerto- vuelve a inquirir por la tumba inhallable. Lo cual es sumamente significativo, ya que la historia ha concluido y el lector sabe, por el capítulo anterior, que cuando Julián va al cementerio de Lobos logra encontrar la tumba de Moreira gracias al alarido fúnebre del perro de su amigo, como había sido anunciado en el capítulo de "El cacique". Julián carga el animal y se lleva ese índice viviente que señalaba con su presencia el montículo sepulcral, apenas identificado mediante un número.

La moraleja no hace más que devolvernos al comienzo del relato, donde lo sucedido no es más que el producto de los defectos de la Justicia de Paz. El gaucho no debería ser un paria sobre la tierra, puesto que la Constitución tendría que asegurarle sus derechos de ciudadano por las leyes divinas y las escritas. Esto es claro, porque en *Moreira* el elemento de fatalidad nunca está dado por una causa divina o por una prueba a que Dios lo somete, sino como consecuencia de un defecto de la justicia humana.

El epitafio de Juan Moreira

El epitafio es un género, un género para la muerte que comienza con la epigrafiya de la Grecia clásica y define como condición primera que la inscripción sepulcral es inseparable de la materialidad del monumento.

El género tiene sus tópicos. De *la consolatio*, de los muertos en circunstancias violentas, de aquellos sepulcros donde el epitafio denuncia la falta del cuerpo, que por diversas circunstancias no ha sido encontrado. A esta operación simbólica se la llama cenotafio y es muy común en los casos de muertes en el mar.

¿Qué sucede en *Moreira* al respecto? El epitafio de Moreira reviste la singularidad de que no existe como tal. Sólo un número y la presencia de su perro. El relato no brinda ninguna explicación respecto al anonimato de la tumba de Moreira, cuestión que no se explica siquiera por su condición de asesino o su calidad de paria. El texto lo indica bajo la forma de "sólo un número".

Hay en la estructura formal del epitafio algo a lo cual quiero referirme.

En su libro *El hombre frente a la muerte*, P. Ariés habla de la construcción epigráfica señalando que a partir de lo que se llama el tópico de la plegaría queda dividida en dos:

el dato biográfico y la plegaría a Dios.

En la epigrafiya funeraria griega, la estructura se funda en dos partes donde la primera, el dato biográfico, es invariable, y la segunda puede alternar en distintas fórmulas como, por ejemplo, la que definimos como la "llamada al caminante". Es decir, el pedido explícito de que el caminante se detenga piadosamente ante la inscripción.

Esta función es verdaderamente parlante y vocativa, ya que resalta la lectura de la inscripción en voz alta -el caminante se detiene a leer el nombre del difunto-, puesto que en la tradición griega la supervivencia del muerto a través de su pronunciación era esencial. Es lo que se puede escuchar de boca de Agamenón en el Canto XXIV de *La Odisea*: "Ni muerto has perdido tu nombre".

En la tumba de Moreira, lo que hace detener a su amigo Julián es el aullido de Cacique, que funciona como llamada al caminante y a su vez lo conmina a despedirse del difunto bajo una forma vocativa y de saludo: "Adiós, amigo Moreira...".

Pero creo que podría arriesgar otra interpretación respecto de cómo funciona este último capítulo de Moreira y analizar si se siguen cumpliendo las reglas del género relativas a la escritura como inscripción.

Es interesante empezar a relevar en el arte lapidario cómo actúan entre sí los dos términos en el epitafio. Por ejemplo, cuando el epitafio cuenta con su soporte material, la estela, pero falta el cuerpo.

En el caso de Juan Moreira falta el epitafio, que alusivamente y en forma oral estaría en la despedida piadosa de Julián. No hay que olvidar que después de su partida, Vicenta, la mujer de Moreira, vuelve a interrogar con su mirada la necesidad de localizar la tumba.

Sugiero la hipótesis de que las letras que faltan en el epitafio como inscripción lapidaria retornan en el capítulo siguiente, agregado con posterioridad a la primera edición, que se publica después de la última entrega en enero de 1880 en *La Patria Argentina*.

De tal manera que la novela cuenta con dos finales, equiparables a los términos de un epitafio: formalmente, un final actúa retroactivamente sobre otro. Es decir que La daga de Moreira, el capítulo agregado, actúa sobre el Epitafio de Moreira.

Actúa en lo que podríamos considerar como el retorno sobre una ausencia primordial de inscripción. ¿Y de qué manera

se produce el retorno? Por vía de la letra.

El capítulo agregado describe la manera en que Moreira usaba la daga que le había regalado Alsina. La daga en Moreira es lo que inscribe y hace diferencia. A lo largo de toda la novela folletinada se narra cómo Moreira mata ensartando la daga en el cuerpo del enemigo, de tal modo que imprima en la carne las sinuosidades de una S.

Gutiérrez, siguiendo la costumbre de

esa geometría, la adscribe durante todo el relato a la empuñadura en S de todos los puñales criollos, es decir, a una generalidad. En el capítulo agregado se descubre el misterio de que en realidad Moreira había hecho una modificación -por problemas técnicos en relación a un mejor uso en el duelo- en la empuñadura de su daga. Moreira se transforma en una excepción respecto de los paisanos: había mo-

dificado su empuñadura según el trazo de una gran U en vez de la S vulgar. Esta modificación diferencia su daga de cualquier otra, la vuelve inconfundible.

Era la marca de Moreira.

Esta daga retorna más allá de la muerte en forma de letra y rubrica el pasaje de la escritura en el cuerpo y esculpe el nombre de Moreira en la inscripción de ese epitafio, que no era más que un número.

El oficio de inclinarse

JEAN PAUL SARTRE

No queremos avergonzarnos de escribir y no tenemos ganas de hablar para no decir nada.

Todos los escritores de origen burgués han conocido la tentación de la irresponsabilidad; desde hace un siglo, esta tentación es tradicional en la carrera de las letras. El autor establece rara vez una relación entre sus obras y su remuneración en metálico. Por un lado, escribe, canta, suspira; por el otro, recibe dinero. He aquí dos hechos sin relación aparente; lo mejor que puede hacer el autor es decirse que le dan una pensión para que suspire. Esto le permite considerarse más como un estudiante titular de una beca que como un trabajador asalariado por su esfuerzo. Los teóricos del arte por el arte y del realismo le han inducido a aferrarse a esta opinión. ¿Se ha advertido que unos y otros tienen el mismo fin y el mismo origen? El autor que sigue las enseñanzas de los primeros tiene por cuidado principal hacer obras que no sirvan para nada (...) De este modo, se pone al margen de la sociedad o, mejor dicho, acepta figurar en ella exclusivamente a título de consumidor puro, exactamente como el becario. El realista también consume muy a gusto. En cuanto a producir, es otra cosa: le han dicho que la ciencia no se preocupa por lo útil y busca la imparcialidad estéril del sabio. ¡Cuántas veces nos han dicho que "se inclinaba sobre los ambientes que trataba de describir"! ¡Se inclinaba! ¿Dónde estaba, pues? ¿En el aire? La verdad es que, inseguro de su posición social, demasiado tímido para rebelarse contra la burguesía que le paga, y demasiado lúcido para aceptarlo sin reservas, ha optado por juzgar a su siglo y se ha convencido así de que quedaba fuera del mismo, como el experimentador queda fuera del sistema experimental. De esta manera, el desinterés de la ciencia pura se une a la gratuidad del arte por el arte (...).

Esta herencia de irresponsabilidad ha llevado la turbación a muchos espíritus. Su conciencia literaria no está tranquila y ya no saben a ciencia cierta si escribir es admirable o grotesco. Antes, el poeta se tenía por un profeta, lo que era muy digno; luego se convirtió en un paria o un maldito, lo que todavía podía pasar. Pero hoy, ha descendido a la categoría de los *especialistas*, y no deja de sentir cierto malestar cuando menciona en los registros del hotel el oficio de "escritor" detrás de su nombre. "Escritor": en sí misma, esta palabra tiene algo que fastidia al escribirla; se piensa en un Ariel, en una Vestal, en un niño terrible y también en un inofensivo maníaco emparentado con los gimnastas o los numismáticos... Todo esto es bastante ridículo. (...)

Ante los burgueses que lo leen, tiene conciencia de su dignidad, pero ante los obreros, que no lo leen, padece un complejo de inferioridad. Es indudablemente este complejo lo que se

halla en el fondo de lo que Paulhan llama *terrorismo*, lo que ha inducido a muchos a despreciar la literatura de la que vivían. (...) Hubo una crisis de la retórica y luego una crisis del lenguaje. La mayoría de los literatos se habían resignado a ser únicamente ruseñores. Finalmente, hubo algunos autores que llevaron al extremo el asco de producir: yendo más allá que sus predecesores, estimaron que no hacían bastante publicando un libro inútil y sostuvieron que la finalidad secreta de toda literatura era la destrucción del lenguaje y que para conseguirlo bastaba hablar para no decir nada. Este silencio inagotable estuvo de moda durante algún tiempo y las editoriales distribuyeron entre los puestos de libros de las estaciones comprimidos de silencio en forma de voluminosas novelas. Hoy, las cosas han llegado al punto de que hemos visto expresar un dolorido asombro a escritores criticados o castigados por haber alquilado su pluma al enemigo. "Pero ¿cómo? -dicen- ¿Es que esto de escribir *compromete*?"

No importa cuándo, dónde, para quién, escribió Sartre lo anterior: importa que hoy, aquí, entre nosotros, sigue habiendo (más: nacen a diario) de esos que no saben qué escribir, en el registro del hotel de la cultura en el que se albergan cada tanto, detrás de su nombre: hace tanto que no se afeitan que la pelambre les traba la lengua. A falta de becas, habrá concursos, suplementos o cualquier otra forma de suspirar por metálico sin que sientan que "esto de escribir compromete". Saben que el mercado ya no da para Arieles o Vestales, parias o malditos. Muchísimo menos para profetas. Pero no por eso "asumen como proyecto su destino" -es también Sartre quien lo dice, en otras circunstancias- de ser alternativamente admirables o grotescos: si lo hicieran, su escritura podría ser un poco -no pedimos mucho más responsable. Pero no: ni siquiera llevan al extremo "el asco de producir". Entienden, sí -son inteligentes-, que el agujero en la capa de ozono de la cultura argentina ha vuelto el aire irrespirable para los ruseñores; y en esa atmósfera pesada, igual "se inclinan": llegan, por lo tanto, hasta el suelo. No podemos saber hasta cuándo seremos capaces de afeitarnos la lengua, cuánto podremos andar sin inclinarnos -o erguirnos- en exceso. Sí sabemos esto, que decimos con la frase de Sartre que venía inmediatamente a continuación del fragmento elegido, y cuya modestísima programática puede hoy (a ese punto hemos llegado) servirnos de orgullosa insignia: "No queremos avergonzarnos de escribir y no tenemos ganas de hablar para no decir nada". (El título de este fragmento es nuestro. E.G.)

Rimbaud -*padre adolescente de la poesía moderna*- funda y encarna una condición antes que una obra: la del poeta moderno, término que puede aplicarse como sinónimo de solitario, descastado, vidente, nómada, misántropo, transgresor o genio incomprendido.

Ejerció la diatriba y la ofensa en casi todas sus variantes, aun las sacrílegas. En poco tiempo sus acusaciones despertaron el júbilo de los mismos acusados¹. En ambos casos los apóstrofes resultaron admirables (Andre Gill lo llamó "asno lúgubre"; André Gide, "místico en estado salvaje"). Prócer maldito de la literatura académica, su bronce deslumbra más que su palabra.

Su obra, la *lectura* de su obra -y sin duda su valoración- sigue siendo, incluso para muchos que se ufanan de haber pasado *instructivas* temporadas en el infierno, territorio tan ignoto como Choa, Tadjourah u Obock. "No existe ni un solo estudio monográfico medianamente extenso sobre Rimbaud publicado por un escritor de habla hispana", afirma con razón Carlos Barbáchano en el prólogo de su traducción (*Una temporada en el infierno. Las iluminaciones*. Montesinos, Barcelona, 1990).

Según mis datos, el primer traductor rioplatense de Rimbaud fue E. M. S. Danero, quien también se ocupó de las obras de Whitman y de Rilke.

Mi pesquisa bibliográfica se remonta hasta una edición cuidadosamente barata, editada por Librería Perlado (*Obra poética*, Buenos Aires, 1946), que a su vez hizo metástasis en otras ediciones posteriores (la de Efecé Editor, Buenos Aires, 1973, y en otras igualmente humildes pero de estampado masivo). Obra difundida, por lo tanto, la de E. M. S. Danero, incluso más que la del propio Rimbaud.

En su prólogo, Danero anticipa que "ha preferido sustituir con blancos la violencia de ciertos vocablos", en aquellos poemas donde "el poeta volcó toda su ruda impertinencia de fondo y de forma". Se refiere sobre todo a los poemas de Rimbaud publicados en 1923, escritos en colaboración con Germain Noveau y jamás publicados en vida del poeta.

Uno de ellos -"Los Stupras"- habilita a Danero a escatimar de esta manera algunas locuciones:

Nuestros padres desplegaban su m... ufanamente

o

La enormidad de su m... sin razón nos asombra

En efecto, podemos leer *mierda* donde dice *m...* o imaginar razonablemente un *culo* donde se lee *c...*

Pero la perplejidad comienza cuando nos enfrentamos a versos tales como

De pelos; por ellas es que solamente en la r...

Encantador; florece el largo satín espeso, donde, como podrá apreciarse, los escrúpulos de Danero abren un sinfín de du-

das y alternativas.

Otros casos presentan dificultades más arcanas y pueriles:

Húmedo todavía del amor que rezuma en la rampa suave.

De las n... blancas hasta el borde de su rodete.

Al reponer suspicazmente "la violencia del vocablo" por una inocente *nalga* advertimos que, tres estrofas antes, el propio Danero no tuvo empacho en respetarla al pie de la letra.

No discutiría con E. M. S. Danero si la palabra *glúteo* es de mal gusto (*Con los gl... cubiertos de sangre y de excremento*), o si cuando incluye una línea de treinta puntos suspensivos el lector debe operar como él sugiere e imaginar una andanada de improprios o, al contrario, se trata de una intención deliberada del propio Rimbaud.

Pero quizás la profanación más exitosa de la obra de Rimbaud corresponda a otra de sus ediciones más populares: la de la editorial Río Nuevo, en versión de J. F. Vidal Jover. Esta traslación ostenta sin pudores el original francés pareado a su traducción castellana, como si Vidal Jover exhibiera su cuello ante la daga y nos señalara la línea de corte.

Echemos una ojeada a uno de sus poemas más breves.

Realeza

Una hermosa mañana, en un pueblo muy tierno, un hombre y una mujer, soberbios, gritaban en la plaza pública: "Amigos míos, ¡quiero que ella sea reina!" "¡Quiero ser reina!". Ella reía y temblaba. El hablaba a los amigos de revelación, de prueba cumplida. Se pasaban uno contra otro.

En efecto, fueron reyes toda una mañana en la que los reposteros acarminados adornaron las casas, y toda la tarde durante la cual se adentraron por el lado de los jardines de palmeras.

Rimbaud. *Obra completa*. Versión Vidal Jover. Libros Río Nuevo, Barcelona, 1972

Veamos cómo opera Vidal Jover. Ya en la primera línea opta por otorgar a *peuple* el valor de "pueblo" cuando, por fuerza de las circunstancias, corresponde a "gente". En la misma línea demora sin razones el aliento de la frase, colocando entre comas la palabra "soberbios". Acordemos que "pasmarse" vale por "asombrar", y que, en todo caso, pasmarse uno al otro no deja de traslucir una diáfana y poética inquietud. Sin embargo Vidal Jover no vacila ante el galicismo y vuelca la oración al pie de la letra, asumiendo la incongruencia de la frase (*Se pasaban uno contra otro*). Ahora bien, ¿cómo alguien podría pasmarse de semejante forma? Dejamos el acertijo en manos de contorsionistas.

Raúl Gustavo Aguirre -dueño de inefables secretos- ofrece una versión distintiva y patradójicamente más literal: "Desfallecían el uno junto al otro". Otros traduc-

tores posteriores los imitaron, con idéntico y previsible éxito.

Pero aquí llega lo más desalentador. Donde Rimbaud escribe *tentures carminées*, Vidal Jover traduce "reposteros acarminados". Aun cuando la elección no sea estrictamente errónea, indica un sentido poético digno de un tatú carreta.

Es cierto: se dirá que María Moliner acepta como tercera acepción de "repostero" el tapiz o paño bordado con el escudo de armas de la persona a la que pertenece, con que se decoran, como colgadura, los balcones, escaleras, etc. ¿Debemos entonces rastrear en aquellas lejanías el sentido de la frase? Por tal motivo otros traductores -no menos españoles que Vidal Jover- dieron, como equivalencia de *tentures*, "colgaduras", "tapices", "tapicerías". Estos términos complacen la intención original: la de simbolizar sin rebuscamientos la puesta de sol sobre las techumbres de las casas.

Al final del poema, donde el efecto poético impone una cierta economía de palabras -una de las convenciones menos discutidas del oficio del traductor-, Vidal Jover desata una verborrea en la cual la lectura va atascándose como sobre una cremallera de dientes rotos:

y toda la tarde durante la cual se adentraron por el lado de los jardines de palmeras.

Olvidemos la omisión de la coma después de "tarde", sin la cual el sentido de la frase cambia sutilmente. Sin la coma, la tarde donde "los reposteros acarminados adornaron casas" podría haber ocurrido diez o veinte años después, pues deja de ser la tarde en que ocurrieron esos hechos para decirnos simplemente que esos hechos ocurrieron una tarde. La diferencia, en este caso, no es despreciable. Lo mismo vale por la omisión de la coma después de "la mañana".

Raúl Gustavo Aguirre abrevia así el asalto final del poema:

Y toda la tarde, en que avanzaron en dirección a los jardines de palmeras

Solución quizás no del todo brillante, pero incalculablemente más provechosa que la de su par catalán. Precisamente el poema imprime una sensación de movimiento y fugacidad a la escena final, contrastándola con el advenimiento de lo permanente (la ascensión de la realeza). De ahí la elección del raudo crepúsculo, del verbo "avanzar" y de la relativa imprecisión del ámbito ("en dirección a los jardines de palmeras"). Como diría luego Mallarmé, las palabras que insinúan son más contundentes que las más rotundas palabras. El andamiaje verbal tendría entonces que ser consecuente con esta noción, donde lo ínfimo contrasta con lo extraordinario. Releamos ahora la versión de Vidal Jover. Nos embarca en una alambicada comedia donde unos se pasman contra otros y los reposteros adornan paredes.

Y esto es un ejemplo. La obra de Vidal

Jovet está colmada de error y traición, como suele decirse del traductor que pretende ser honesto. Y si el estrabismo de Vidal Jovet fue causado por fijar demasiado la vista sobre las palabras del francés, caiga el peso de la daga sobre su pescuezo y no sea yo quien lo apuñale sino el Sr. Alfredo Terzaga, quien, infinitamente menos difundido que los anteriores, nos ofrece la mejor traducción castellana de la obra del poeta ardenés.

Veamos cómo recauchuta el saldo vandálico de su colega:

Realeza

Cierta mañana, entre gentes muy dulces, un hombre y una mujer magníficos gritaban en la plaza: "¡Amigos míos, quiero que ella sea reina!" "¡Quiero ser reina!". Ella reía y temblaba. El hablaba a los amigos de revelación, de pruebas terminantes. Se pasaban el uno al otro.

Y fueron en efecto reyes, toda una mañana, cuando los tapices carmesíes se alzaron sobre las casas, y toda la tarde, cuando avanzaron junto al jardín de palmas.

Cautamente infiel a su modelo, acierta en el sentido de la pieza y nos ahorra unas diez palabras respecto de la a-versión de Vidal Jovet. En otro aspecto y como era de prever, la traducción de Terzaga resulta inconseguible y la de Río Nuevo se reimprime alegremente desde 1972.

Una temporada en el Infierno tuvo más suerte en la mesa de disección. Paradójicamente su mejor intérprete fue quien arrastró al llano la obra cumbre de otro pope francés: Charles Baudelaire. Me refiero a Nydia Lamarque, quien versionó *Las flores del mal* en joviales versos consonantes. Imposible conjugar tal fiasco con semejante prodigalidad a la hora de tratar con adolescentes. Por fortuna se le suma a esa edición rimbaudiana -hoy inhallable- otras más ordinarias e igualmente bien traducidas².

André Breton lo consideró el primer poeta surrealista ("Rimbaud es surrealista en la vida práctica y en todo"). Saint John Perse y René Char invocan su nombre como el de un maestro. La tradición posterior lo celebró como uno de los autores que más influencia han ejercido en las letras desde el nacimiento del siglo XX, y hasta por error le adjudican la "invención" de la llamada prosa poética (Baudelaire ya había escrito, quince años antes de que viera la luz *Una temporada en el infierno*, sus *Pequeños poemas en prosa*). La Carta del Vidente fue institucionalizada como el *decálogo del poeta* y sin duda también como su testamento. Su frase "Yo es otro" recorrió las graves miradas de los aspirantes a la lira de Orfeo. Su melena desmañada y su hosquedad fueron calcados sesenta y aun setenta años después por eternos jóvenes rebeldes. Su aventura africana no tardó en ser considerada ejemplar. Ateos y santurrones parafrásticos lo consideraron aliado de sus filas. Su renuncia a las letras y al mercado poético colma los corazones; su talento impone admiración y su exilio voluntario lo codea con beatos y mártires. Su silencio, por último, fue reciclado como emblema de la vanidad de todo empen-

dimiento. Su inocencia terminó de consolidar el romance entre poesía e inocencia. Su rasgo maldito fue exaltado hasta lo inverosímil y -con la tríada Baudelaire, Ducasse y Verlaine- fue exhibido en los anaqueles literarios de las últimas cuatro generaciones. Y no faltó quien lo considerase modelo de comunista por un panfleto que escribió en ocasión de la Comuna -extraviado y por lo tanto jamás leído-, ni tampoco quien viese en algunos de sus poemas el sino profético: "He aquí el tiempo de los asesinos". Muchas de sus biografías resultaron éxitos de venta -Jean Marie Carre, Enid Starkie- y fueron reimpresas a la sombra de la obra rimbaudiana. De él se ocuparon el cine y el turismo de aventura, la industria textil y los estudiantes de esoterismo.

Y no citaré aquí a los epígonos e imitadores que engendró Rimbaud, como si todos los caminos de la poesía -parafra-seando inversamente a E. Blanchard-con-

dujeran inexorablemente al mismo infierno: el suyo.

Según Alain Borer, la primera mención pública del nombre de Rimbaud ocurrió en *L'exploratore*, una revista editada en Milán en diciembre de 1881. No fue en calidad de poeta sino de explorador.

Setenta años más tarde, Henry Miller resolvía esta paradoja, reintegrando la obra de Arthur Rimbaud a un extenuado desafío: "Por arduos e inasibles que puedan ser su estilo y su pensamiento, Rimbaud no es intraducible. Hacerle justicia es otra cosa" (*El tiempo de los asesinos*. Alianza, Madrid, 1956).

1- Es curioso cómo Rimbaud fue celebrado incluso por fervientes católicos, como Daniel Rops, quien no ve en la obra de ardenés sino el paradigma del combate espiritual cristiano. En ese aspecto, la obra de Rimbaud podría considerarse tan aliada de Satán como de la Providencia.

2- Son igualmente destacables, además de la mencionada (*Una temporada en el infierno*. Traducción de Nydia Lamarque, ed. Kraft, Buenos Aires, 1959), las versiones de Oliverio Gironde-Enrique Molina (Compañía General Fabril Editora, Buenos Aires, 1959) y la de Raúl Gustavo Aguirre (*Iluminaciones. Una temporada en el infierno*. Biblioteca Básica Universal. CEAL, Buenos Aires, 1969).

Demandons grâce au jour.
*Chaque chose a son lieu, l'espérance et l'angoisse
 galère, était en point d'ennui. De semblait qu'un
 air de notre travail, toujours accablé de la pluie et main,
 et le mendant-sigilés des machines, indistinctes
 allongés sur un banc d'angoisse précurseurs des éclats d'imp
 En pleurant sur leurs yeux bleus aveugles, sur les lince
 blancs ou bleus, tout s'embourbant leurs maigres. O buanderie
 militaire, o bain populaire. L'eau était toujours noire,
 et nul infirme n'y tombait même en sang.
 Mais la nuit, le jour, l'été, les premiers deux grands, avec
 les infames infirmes. Il y avait un jour, de septembre
 orage ou avril, où le soleil de 2 h après midi, laissant
 s'étaler une grande bande de lumière sur l'eau ensablée,
 et comme le bas-fond d'un infirme, j'aurais pu
 saisir tout ce que le rayon seul révélait au baigneur
 de cristallin, et de vers, plus le soleil grandit à une
 ange blonde couchée sur le côté, tous les reflets infirmes
 paraissaient.
 Le paradis au-dessous de la terre, de l'été, de l'été
 de la terre. Tout le paradis, fils légers des tentes de l'enfer,
 qui paraissent les vents un peu subtils, rendant les hommes
 plus effrayant que les monstres, voulaient se jeter à
 cette eau. Les infirmes descendant, ne riaient plus,
 mais parlaient.
 Le premier entra tout d'un coup, disant. Non
 de peche les regrettais sur les marches, et le forçait
 de s'élancer d'autres portes et le démon ne peut
 rester qu'aux lieux de l'air nous est sûr.
 Vaudrait de nous, à volonté d'un jour et d'un autre
 est pour nous, à volonté d'un jour et d'un autre
 de nous entra au-dessous de l'heure de midi. Personne
 ne savait ni ne descendait de l'été. La lumière dans la prison
 était comme comme la dernière feuille des verges. Le
 divin maître se tenait contre une colonne et regardait le
 fils de l'été; le démon traitait la langue en leur langue, et riait amant
 de Paralytique de l'été, qui était resté couché sur le flanc
 franchit la galère, et ce fut un pas singulier d'assuré
 qu'il le vint. Partit de la galère et des paravents de
 ville, les Dames.*

Kraus contra los periodistas

El Dios del cielo lo sabe: la sed de sangre es ajena a mi alma, y creo tener también hasta un grado espantoso la idea de mi responsabilidad ante Dios. Pero no obstante, no obstante, quisiera cargar, en el nombre de Dios, con la responsabilidad de abrir fuego, con sólo previamente cerciorarme, con el más angustioso y concienzudo de los cuidados, de que ante el cañon no se encuentre ningun otro ser humano, ningun otro ser vivo más que: periodistas.

SÖREN KIERKEGAARD, 1846

Karl Kraus nació en 1874 en Gitschlin, actual República Checa, y murió en Viena en 1936. Elías Canetti lo reconoció como su maestro. Su influencia en la Viena del imperio marcó profundamente a los intelectuales de una época, donde la genialidad amenazaba convertirse en moda: Arnold Schönberg, los hermanos Strauss, Anton Webern y Alban Berg bebían café codo a codo con Freud, Klimt, Kokoscha, Franz Werfel y Hofmannsthal.

A la edad de 24 años Kraus edita una revista satírica -*Die Fackel* (La Antorcha)-, desde donde inició un sistemático programa de demolición contra la vida cultural, social y política de Viena.

Desde 1911 él mismo se ocupó de escribir la totalidad de la revista, a excepción de uno de los números correspondientes a 1912, en el cual hay una colaboración de August Strindberg. Al respecto escribió: "Ya no tengo colaboradores. Los envidiaba. Me ahuyentaban los lectores que quiero perder yo mismo".

Selección de aforismos krausianos

(tomado de *Contra los periodistas y otros contras*, Taurus, Madrid, 1981)

Si uno cotorrea de la eternidad ¿no tendría que ser oído por lo tanto mientras la eternidad dure? De ese sofisma vive el periodismo. Siempre tiene los temas mayores, y entre sus manos la eternidad puede hacerse actualidad. Pero a él se le hace otra vez inactual con idéntica ligereza. El artista da forma al día, a la hora, al minuto. Por muy restringido y condicionado en lo local y lo temporal que pueda ser su tema, en esa misma medida crece su obra más libre e ilimitada una vez arrancada a éste. Envejece en un parpadeo: rejuvenece en décadas. Lo que vive del tema muere de él. Lo que vive en el lenguaje vive con él.

Es fácil morir por una patria en la que no se puede vivir. Pero como patriota preferiría el suicidio a una derrota.

No tener una idea y poder expresarla: eso hace el periodista.

Los periodistas escriben porque no tienen nada que decir, y tienen algo que decir porque escriben.

La democracia significa poder ser esclavo de cualquiera.

Jamás diré que soy uno de los nuestros.

Obró mal una vez: no se puede concluir por ello sobre su carácter. Pero luego obró noblemente, y ahora sospecho que es un mal tipo.

La verdadera metafísica reposa en la fe de que algún día habrá calma. Se le opone la idea de una resurrección de la carne.

Mi lenguaje es la prostituta universal a la que convierto en virgen.

A nadie le pido fuego. No quiero agradecérselo a nadie. Ni en la vida, ni en el amor, ni en la literatura. Y sin embargo fumo.

Yo y la vida. El asunto ha sido dirimido caballerosamente. Los adversarios no se han avenido.

En una de las editoriales de los primeros números de la revista que dirigía se puede leer: "En un tiempo en el que Austria amenaza con desplomarse de aburrimiento agudo ante las soluciones propugnadas por las páginas radicales, en días que han traído a este país necedades políticas y sociales de todo tipo (...) ministros que no quebrantan más que todas las leyes menos una, la de la inercia, en virtud de la cual este estado aguanta todavía (...) lo que aquí se persigue no es sino una desecación de los vastos pantanos de la fraseología, que otros quisieran acotar en términos nacionales...".

Por lo que se sabe, el editor y escritor satírico Karl Kraus jamás residió en la Argentina. (M.G.)

Secuelas de la guerra (I)

JORGE JINKIS

La *infamia* es una antiquísima institución de la justicia popular: era el procedimiento que aseguraba el respeto a las costumbres y a la vez la sanción de las faltas. *In* (prefijo peyorativo) y *fama* (viene de hablar) significa reputación. Con el tiempo, el pueblo fue despojado de su derecho antiguo y se convirtió en un elemento penal reglamentado por el Estado. *Infame* es todavía alguien de mala reputación, así como *ignominia* es "mal nombre" (una mala mención escrita en el nombre por el censor romano) y *envidia* el hecho de hallarse mal visto. El respeto a la palabra y la fidelidad a los compromisos era el crédito moral de un individuo bajo pena de infamia. Y todavía.

La *existimatio*, es decir, el honor, la consideración de la que alguien goza en la comunidad, podía verse afectada por un uso político de la infamia; el estado la sometió entonces al control de autoridades jurídicas. Sin embargo, y ésta es una torsión que nos importa, la infamia controlará que los jueces cumplan con su deber.

Parece legítimo conservar el derecho de infamar o difamar al enemigo, y quienes realizan esa tarea política podrían felicitarse de hacerla sin comprometerse con la mentira.

Sin embargo, una Asociación llamada PERIODISTAS (www.asociacionperiodistas.org/), entre cuyos integrantes se cuentan M. Grondona, M. Ruiz Guiñazú, N. Castro, H. Verbitsky, A. Delgado, entre otros, que se definen como "*independientes..., sin compromisos económicos ni políticos...]* y que tienen en común la inquietud por la suerte de la libertad de expresión, que cada uno ejerce a su manera", realizan gestiones para que el Senado corrupto modifique la ley y excluya a la difamación de los delitos punibles. El objetivo es que los periodistas puedan decir sus sospechas y realizar denuncias sin recibir los contragolpes de los delincuentes mafiosos que se presentan ante los jueces que nombraron cuando eran autoridades políticas. Se entiende el problema, pero ¿qué incómodo tener que abogar para que el acusado pruebe su inocencia en lugar de demostrar su culpabilidad! ¿Cómo se llega a esta situación?

Se trata de política. ¿Cómo entonces desatender la desafortunada fórmula "libertad de expresión", que "cada uno ejerce a su manera"? No dicen "libertad de información" ni hablan del derecho de acceso a la prensa ni de volver pública la opinión ciudadana. ¿Son económicamente independientes de los medios? Es literalmente inexacto, personalmente verdadero y, lo lamento, estructuralmente falso. Pero agregan que no tienen compromisos políticos, cuando cada uno tiene un público que los aprecia por reconocerles ese compromiso. ¿Habremos llegado al extremo

que para hacer política se ha vuelto necesario negarlo? Sufren de la misma indefensión que tantos fatigadores intelectuales que no hablan en nombre de un grupo o comunidad identificable; lo hacen en nombre de una idea casi siempre con mayúscula, es la Justicia, la Democracia, la Razón. A esta costumbre francesa, perdón, argentina, se suma una trampa ideológica.

La política dominante de estos últimos años logró incorporar el estado argentino al mercado; el mismo estado se convirtió en un mercado. El afán privatizador desreguló para monopolizar acrecentando libertades y derechos de compradores y atenuando sus responsabilidades y obligaciones. Esto también ocurrió con los medios, prensa, televisión y radio. Existen 10 multinacionales de mercantilización mediática, agencias satélites retransmisoras y las bocas de expendio de una producción específica y múltiple: fabricación y comunicación de noticias, productos educativos, agentes de cultura, industria del ocio, condicionamiento intelectual, marketing, publicidad. En nuestro país, 4 consorcios concentran los circuitos de comunicación masiva, los dueños son empresarios de industrias de servicios afines. Como en casa de zapatero, nuestros periodistas aún no recibieron la noticia del fallecimiento del Cuarto Poder. También, es cierto, como ocurre con el almacenero y los supermercados, que alguna radio de barrio persiste, que algunos periodistas sobreviven en los intersticios de este funcionamiento.

En este marco, y no en el encuadre idealizante del ejercicio de las libertades democráticas, ¿qué puede significar "libertad de expresión"? En *Robo para la Corona*, del actual Presidente de C.E.L.S., se lee que "*la denuncia de la corrupción se ha convertido en un instrumento de acción política y económica.... Las embajadas extranjeras, la prensa independiente, las empresas, los sindicatos, los partidos políticos y dentro de ellos sus distintas facciones se ejercitan con entusiasmo en su uso!*" ¿No es cómico que la prensa sea la única parte independiente? Y si la denuncia de la corrupción es la política de las embajadas extranjeras, de las empresas, etc, ¿no habría que concluir que nuestra prensa independiente está haciendo esa misma política? Y esa misma política, ¿no es la política de los otros? Y si son los otros los que hacen la política, ¿no pasamos nosotros, periodistas independientes, a no tener más que soportar los efectos de la misma? Entonces esperamos que los senadores denunciados cambien la ley para que los jueces denunciados puedan juzgar a los políticos denunciados, sin que el denunciante incurra en el delito de difamación. Aunque esta estrategia tuvo algún éxito significativo, como lograr que se declare ile-

gal la ley de "obediencia debida", en un país que borró diferencias semánticas entre ajusticiar y asesinar, y donde esto se hacía sin recurrir a un marco jurídico que permitiera construir las pruebas de la culpabilidad de los sentenciados, proponer ahora a la justicia corrupta que el acusado deba probar su inocencia, es usar las armas del enemigo y seguir su política... con las mejores intenciones.

Reducir el periodismo político a la práctica de denunciar a los corruptos es, en la Argentina de hoy, desesperante, pusilánime, a veces tramposo, y con notable frecuencia, adecuación activa a las leyes del espectáculo (como el entretenimiento bufonesco que ofrece Lanata).

Hubo en nuestro país una guerra que, al menos en los términos en que fue entablada, concluyó. No concluyó, en cambio, el crimen cometido; los "desaparecidos" fue un nombre hallado para las víctimas de un crimen que no estaba nombrado en nuestra ley, y que aún conserva ese estatuto. La paradoja es pues que se apela a las instancias jurídicas de un sistema sostenido en esa imposibilidad.

Recordar la institución de la *infamia* no es seguir un gusto arcaizante; pretende interrogar la supuesta incompatibilidad de las formas de justicia popular con los poderes del estado, sin hacernos los desentendidos sobre esa imposibilidad.

Si alguno asocia el sintagma "justicia popular" con la imagen del linchamiento, puede tranquilizarse pensando en acciones tanto más civilizadas que las leyes del mercado, como el compra nacional por el consumidor, el auge actual de las economías de trueque, la omisión de un nombre, el boicot a tal empresa o al pago de un impuesto, y cientos de etcéteras que, por supuesto, incluyen la difamación.

Si alguna vez el honor fue un sentimiento de grupos aristocráticos, ya es hora de advertir que lo perdieron (como les ocurrió a los militares), y que son los sectores más postergados de nuestra sociedad los que hablan de los valores de la dignidad.

Recordar la institución de la *infamia* es también sugerir que una política puede no ser tan sólo "reactiva", lo que la reduce a respetar los límites del campo que le fija el enemigo. Una política ofensiva puede ser *ofensiva*, y la difamación de los sin-vergüenza que han comprometido el honor y la dignidad de todos, podría demorarse en situar, analizar, argumentar, sin vestir a la palabra "justicia" con el traje leguleyo con el que se pierde, desapercibida, en los laberintos de Tribunales. Pero esto, claro, es otra política.

LUIS GUSMAN

MOTONIMIA O O
US 201011

Hasta las piedras hablan

En el prefacio al *Facundo*, Borges -refiriéndose al libro escrito por Sarmiento- afirma que si lo hubiésemos canonizado como nuestro libro ejemplar seguramente otra sería nuestra historia y mejor. Pero un párrafo antes atempera lo dicho bajo la forma de una preterición, diciendo que las afirmaciones categóricas no son camino de la convicción sino de la polémica.

Como Borges no ignoraba el carácter polémico de la prosa de Sarmiento, ni de la suya, es posible pensar que quiere que su propia frase suene convincente y, por extensión, referirse al poder retórico y persuasivo que en *Facundo* está formulado desde el exordio.

Borges, Sarmiento, *Facundo*, una genealogía sacralizada que hoy ya no nos ayudan a interpretar algo de una realidad que se nos escapa. ¿Es que nadie posee el secreto? ¿No hay oráculo que pueda develar nuestro secreto? ¿La Esfinge ha cambiado de cara y ya no hay oráculo que pueda devolvernos algún enigma que podamos descifrar?. Es cierto que el desciframiento ha perdido hace mucho tiempo el poder del *rebus*. De él sólo pervive una literatura cifrada que acabó por convertirse en la dama de compañía de un discurso académico alimentado por un saber especializado que nada tiene que ver con la literatura y mucho menos con algún secreto que podría develar una verdad.

Pero quien dice oráculo, quien dice enigma, habla del poder de la enunciación y no del enunciado. Y ese poder puede estar escrito desde cualquier lado: un panfleto, una diatriba, un epitafio. La historia nos informa que desde los griegos el arte lapidario llamaba, a las piedras funerarias, piedras parlantes. Es decir que la escritura en la piedra habla. Y seguramente no alcanza con decir que se trata solamente de 30.000 cuerpos desaparecidos, sino de 30.000 epitafios que faltan.

En aquel umbral del *Facundo* que Sarmiento llama "La advertencia del autor" cita la frase de Fortoul: "*On Ne Tue Point Les Idées*". Traducida, a la manera de una metonimia del lema mazorquero: "A los hombres se los degüella, a las ideas no".

La anécdota me es conocida, no sé si alguna vez leí los términos de la misma. Sarmiento cuenta que al pasar por los baños de Zonda escribió con carbón la frase de Fortoul. Enterado el gobierno de Rosas de la pintada, mandó una comisión a descifrar el jeroglífico que se decía contener desahogos innobles, insultos y ame-

nazas. Oída la traducción dijeron "Y bien ¿qué significa esto?".

Y ¿por qué ni insultos, ni amenazas ni desahogos? Porque no hubiesen cumplido con la condición del jeroglífico. Tampoco habría que desdeñar, por pudor, la ironía bárbara acerca del estado de lengua de la barbarie rosista que tuvo que enviar una comisión para traducir la frase del francés.

Para Sarmiento, el grafiti significaba algo muy concreto. Que viajaba a Chile para utilizar la libertad de prensa que ese país le posibilitaba y por lo tanto hacer su política.

Por supuesto, es notable que nuestro libro ejemplar haya nacido de un grafiti escrito en una piedra, por fuera de los circuitos en que la política se institucionaliza. Pero no es solamente este valor marginal que incluso desde la obscenidad hasta lo satírico tiene el prestigio de la epigrafía griega sino que importa señalar lo que "La advertencia del autor" nos indica acerca del lugar de la enunciación en *Facundo*. Esto es, que la política de Sarmiento logra cambiar el lugar de la enunciación. Ya no es Rosas, y esto ya está dicho desde el comienzo, "el esfinge argentino" a quien hay que develar sino que aquella cita enigmática escrita sobre una pared y que sus enemigos acuden a descifrar y que seguramente las distintas versiones de la traducción ("Las ideas no se matan", o "Bárbaros, las ideas no se matan" o "A los hombres se los degüella, a las ideas no") son todas válidas porque están colocadas en el lugar del enigma, interrogan y exigen una interpretación por parte del enemigo. La frase citada hace hablar más allá de la otra lengua en que está escrita, mucho más allá de la aforística de Fortoul que en sí misma, si no hubiese quedado en el lugar del enigma que podía develar la historia argentina, no quiere decir nada.

Cuando entonces digo el lugar común, "hasta las paredes hablan", no me estoy refiriendo a una conspiración paranoica, ni a un estado de terror ni tampoco al mero cuchicheo que puede producir un secreto y que quizás dio origen al lugar común. Pero es cierto que basta recorrer las calles de Buenos Aires -incluido el Gran Buenos Aires- para escuchar que las paredes hablan. Hablan de la desocupación, de sexo, de bandas de rock. Hablan de proyectos electorales, no sé si de política. Hablan de lo que se les ocurre, en más de una lengua. A veces me parece estar viendo -en una gran pantalla móvil- escenas de *El fantasma de la libertad*, de Buñuel.