

nsomna



Separata Cultural de Posdata. N° 44. Viernes 23 de octubre de 1998

El humor en la era Ruggieri



44 **Nota:** El humor en la era Ruggieri (p 1 a 4) / **Nota:** Una conferencia de Jean Bressière (p 5 a 7) / **Anima Mundi:** (p 10) / **Libros:** Cinco escritos morales de Umberto Eco (p 11), El húsar de Arturo Pérez Reverte (p 12), Nocturno en Manhattan de Colin Harrison (p 12)/ **Tinta fresca** (p 13)/ **Apprato** (p 13) / **Revisitados:** Emile Cioran (p 14) / **Rehermann** (p 15) / **Marosa** (p 15) / **Golpe de ojo:** Tina Modotti (p 16).



El humor en la era Ruggieri

Hace un par de semanas, una revista argentina realizó un informe dando cuenta de la sobreabundancia de chistes en la televisión argentina. El informe incluía transcripciones, pero cuando llegó al ejemplo de los que cuenta Oscar Ruggieri, ex zaguero de la selección argentina, sólo apareció esta leyenda: "irreproducible". Tomando en consideración la incidencia de los programas argentinos en Uruguay, el aluvión de humores, humoradas y gestos soeces que comparecen en los monitores del Río de la Plata permite reflexionar sobre un par de fenómenos. En primer lugar, pone en evidencia un quiebre con respecto a una supuesta 'fineza' que se pretendía era una norma contra la cual algunos realizaban infracciones. Resulta hoy casi enternecedor ver al manosanta del finado Alberto Olmedo, redivivo para las pantallas, explicar que lo suyo no era el humor sino 'la chabacanería'. Observando lo sucedido en los noventa, con el liderazgo de *Videomatch* y los programas de Gasalla, es evidente que las humoradas de Olmedo, que se manejaban más por la sugerencia (tanto de gestos como de palabras), aunque siempre graciosas, han perdido el valor de transgresión que tenían en su momento. Hoy casi no queda nada para transgredir. A *El show de Videomatch* sólo le falta que Pachu y Pablo exhiban sus partes pudendas, y la gracia de tal suceso apenas residiría en que, como suelen ponerse bultos desaforados debajo de las calzas, el tamaño real de sus miembros haría pensar, fatalmente, en pildoritas o garbanzos. Es obvio que se ha acabado con muchas pudibundeces que no hacen, como piensan algunos, al buen gusto sino a la caducidad de una moneda vieja llamada decencia, que fuera una de las artimañas más eficaces con las que los burgueses consiguieron guillotinar a Luis XVI e instaurar un nuevo orden. Si hace un siglo Baudelaire, resentido con la medianía burguesa, manifestaba que "el mal gusto es el placer aristocrático de escandalizar", la convivencia de discursos y la liberación desenfrenada de los signos hacen que todo valga, sin escándalo, en esta coda en que desagua el siglo XX. Sin embargo, dentro del todo vale al que se ha llegado, sigue siendo irreproducible el hu-

mor del Cabezón Ruggieri. De patear pelotas en pantalones cortos, Ruggieri pasó a periodista deportivo y últimamente, sin quererlo, a humorista. Así como la prensa lo considera irreproducible, así también es probablemente la figura de la más chistes se repiten en el Plata. Es evidente que esta polivalencia no debe ser confundida con el surtido de inquietudes que caracterizara a algunos varones del Renacimiento; trata poco con sagacidades anómalas en un deportista profesional (como por ejemplo sucediera con su compañero de selección Valdano, quien al tiempo que jugaba escribía para la *Revista del Occidente*): se trata —en una de sus variantes rioplatenses— uno de los accidentes del cese de la representación.

Los milenios de lo burdo

Es pertinente recordar, en primer término, que el humor, al menos desde Aristófanes, ha sido inveteradamente 'chabacano' y grueso. Y que quienes todavía se escandalizan con la falta de delicadeza de los humoristas de hoy día olvidan que recién en la modernidad cuando, amparado primero por los salones franceses dieciochescos y su insistencia en el 'buen gusto' (que por ejemplo llegaba a considerar a Homero un guapo ocasional porque Odiseo era atendido por lavanderas), se llegó a un humor más 'refinado', por sobre todo basado en la ironía (con distintas modalidades, las más notorias las desarrolladas en Francia e Inglaterra). Para los claudicantes aunque aún agorridos defensores del buen gusto, baste recordar que Plautus, Boccaccio, Chaucer, Belli, Goldoni, Cervantes, Quevedo, Shakespeare o Jarry, a la hora de reír, no hacían ascos a ningún argumento. Así Sancho y Quijote toman una pócima que produce memorable caglera o los ojos del obeso Falstaff han pasado décadas que no pueden encontrar sus testículos. Del mismo modo, también sería pertinente tener en cuenta que el imperio de la decencia, un momento mínimo en la historia, llegó justo con todo un modelo de representación. Fue ese modelo que impusieron los ideólogos de la modernidad con la prete-

Insomnia es la separata cultural de la revista

Posdata

Director Responsable: Manuel Flores Silva;
SubDirector: Eduardo Alonso Bentos; **Editor General:** Gerardo Bleier; **Director de Arte:** Fidel Sclavo;
SubEditor General: Aldo Mazzucchelli; **Política, Sociedad e Investigaciones:** Pedro Cribari.

Insomnia

Editor: Aldo Mazzucchelli; **Cronistas:** Sofi Richero y María José Santacreu; **Columnistas:** Marosa Di Giorgio, Carlos Rehmann, Carlos Pellegrini, Mario Silva García; **Colaboradores:** Gerardo Ciancio, Gonzalo Curbelo, Aldo Defilippo, Feliciano Dublé, María Echenique, Amir Han, Christian Kupchik, Andrea Latorre, Sandra López, David Martino, Jorge Olivera, Alvaro Pemper, Gabriel Peveroni, Soledad Platero, Eduardo Roland, Gustavo San Román (Escocia), Fernando Santullo Barrio, Fidel Sclavo, Julio Varela. **Diseño:** Fidel Sclavo; **Fotografía:** Federico Rul. **e-mail:** posdata@adinet.com.uy

Insomnia en Web: <http://intercanal.com/posdata/edicion/separata/separata.html>



ón de mediar la 'voz al pueblo' (es decir re-presentarla). Re-presentar era 'hablar por alguien'; precisamente lo que pone en evidencia Ruggieri es que esa mediación se ha visto finiquitada y la voz de ese otro, al que se pretendió mediar y modelar, irrumpe y asalta los protocolos que por buen tiempo la asordinaron.

El garante de la risa

Como principio clásico, la representación es aquello que re-presenta o vuelve a presentar aquello que mantiene una distancia con lo representado. Como emblema se le puede asignar la frase de Hamlet: el arte es un espejo colocado frente a la naturaleza. Es una economía signífica emparentada, por ejemplo, con la representatividad política. Se supone que los políticos (bajo el convenio del sufragio) re-presentan los intereses de aquellos que metieron en la urna una papeleta con su nombre. Eso hacía que, en otro tiempo, se creyera que a tal político lo seguía determinado número de votantes, cálculo que quedó probado varias veces como erróneo, incluso en el medio uruguayo, con las transferencias de determinadas figuras de un sector a otro, que no sumaban voto alguno. En estos casos, los pasajes funcionaron más bien como garantías (por ejemplo, que Nin Novoa se añadiera a Tabaré Vázquez probablemente fue uno de los factores que fomentó la votación del Frente Amplio en el interior del país: un blanco de bien tierra adentro pasaba, tal vez, a avalar a los temidos marxistas de la capital). Es decir, con su presencia, el individuo en cuestión (Nin Novoa o cualquiera) garantizaba la representación. En lo artístico, en el Río de la Plata este criterio había conocido una variante de singularmente creativo en la literatura gauchesca que, no por casualidad, solía ser jocosa y soez. En su inicio, a partir del ingenio de Bartolomé Hidalgo, la gauchesca nació como la voz del pueblo, que salía a pelear por la libertad, pero en tono grotesco. Primero en los versos gauchescos la burla recaía sobre el godo pero luego (como en el *Fausto* de Estanislao del Campo) termina gravitando sobre la simpleza del propio gaucho. Esta literatura en buen modo continentó (al tiempo que mitologizó) la presencia de los gauderios, hasta que éstos desaparecieron (entonces tuvieron su elegía en Santos Vega o en Martín Fierro) y no fueron molestia para los códigos de la representación burguesa, democrática y 'civilizada'. Tomando la serie gauchesca como modelo resulta evidente que ahora comparece la verdadera *vox populi*, en su pureza mostrenca, casi como invitada a asaltar los templos de la representación (la televisión es uno de ellos). Y como la representación caducó, ya no necesitan garantías para su funcionamiento. Ruggieri, por

ejemplo, comenzó su carrera televisiva como garante de que aún quedaba una voz capaz de dar su cuota de sensatez —o al menos de credibilidad— al sobredimensionado batiburrillo de quienes detentaban el discurso sobre el fútbol, los periodistas deportivos. Dentro de estos parámetros, cabe entender el fenómeno de popularidad de los cuentitos de Ruggieri. El Cabezón está fuera de todo protocolo: produce sus chistes casi forzado, en una tierra de nadie donde se diluye un programa humorístico, *El show de Videomatch*, y está por comenzar uno deportivo, *El equipo de primera*. Los protocolos que continentan a ambos programas se pierden y es ahí donde irrumpe el ex *back* derecho. La efectividad de sus chistes está marcada por un detalle que no es azaroso en la economía de su advenimiento: durante *El show de Videomatch* se realiza una parodia de *El equipo de primera*, que llegará a continuación (como dice su conductor, Fernando Niembro, "tras Tinelli"). En ese sketch Pachu se disfraza de futbolista alemán y guturaliza historietas soeces, cuya efectividad responde, por sobre todo, a sus gestos. El velo del lenguaje articulado (regurgita una parodia de alemán) lo deja expuesto a la pureza extenuante del lenguaje corporal. Esto era un estallido notablemente transgresor dentro del ritmo de *Videomatch*, que consiste en ir dando, programa a programa, un golpe más a los códigos de la decencia (dando a entender que todo el año es carnaval). Si bien el programa de Tinelli se caracterizó, desde sus inicios, por evadir las normas tradicionales del decoro televisivo poniendo en acción (re-presentando) una ideología barrera, de chochamus haciendo monerías y joditas frente a la pantalla, su transcurso ha sobrecodificado y sobrecarnavalizado a la propia farándula. Empezando por aquellos comunicadores que trataban de distinguirse por su 'seriedad' y que se volvieron cómplices de sus chascos e incluyendo al presidente Menem, quien siempre termina saludando a Figuretti. Todo se había vuelto una bromita algo pesada de Tinelli, hasta que llegó el Cabezón. El show del chiste del final abría la oportunidad para que se contaran anécdotas que probablemente en ninguna parte del mundo, salvo en los monitores del Río de la Plata, tolerase hasta ese momento la televisión abierta. Sin embargo, se trataba de las gesticulaciones de actores, de histriones empeñados en poner a personajes a contar (tras sus máscaras) historias que no soportaban hasta el momento las convenciones del género televisivo. Todo era chascarrillo y farsa hasta que (para contar chistes) le tocó a Ruggieri. Después de su irrupción todo se diluye. Precisamente porque, luego de la representación y desfiguración realizada por Pachu comparece el verdadero futbolista a decir los chistes que en rigor cuenta un futbolista, por ejemplo en las concentraciones previas a los partidos. Su pureza es inmanejable, pre-

cisamente porque carece de un metalenguaje (un código de representación) que le permita controlar sus chistes. Cuando en su inocencia busca sinónimos para morigerar palabras comprometedoras (como "culo") se vuelve, sin pretenderlo, sin buscar transgredir, incluso más soez y transgresor. A diferencia del futbolista alemán de Pachu, Ruggieri no gesticula. Sobre- marcado por el carnaval que *Videomatch* le ha armado alrededor, el futbolista Ruggieri, maniatado en su traje y corbata, produce una explosión que borra todo lo demás y, a partir de su candor, volatiliza a los contadores de chistes profesionales. Es sólo un futbolista contando chanzas de futbolista sin aspaviento. Un deportista que no se re-presenta, se presenta a secas (porque, por supuesto, le han dado la ocasión).

Inercias y política

Es también conveniente retener que, como afirmaba Bergson, la raíz del humor radica en exponer lo inercial de la vida y también que, como insistía Bajtin, la risa implica una actitud crítica, un distanciamiento pensante, eso que no importa tanto desarrollar de momento. Hay quienes, insistentemente, han sostenido que existe una diferencia de base entre uruguayos y argentinos, que además llegan a confundir con esencias o identidades: adjudican la chabacanería a los segundos y reivindican cierta fineza (o decoro) a los primeros. Si se atiende al *rating* de los programas argentinos en la audiencia uruguaya, es fácil darse cuenta de que esto es por completo erróneo. Sólo se advierte que a los uruguayos les encanta lo que hacen los argentinos pero no se arriesgan a fabricar algo semejante. De todas formas, basta seguir las letras que canta la farsesca banda tropical de *Plop* (otro "el humor con distinción") para advertir que semejante pretensión claudica frente a la fuerza de la realidad, que difumina fronteras nacionales del mismo modo que las genéricas. Sin duda un humor desvergonzado como el que se observa en estas pantallas jaquea a los órganos de reproducción ideológica —al decir de Althusser— del Estado uruguayo. La respuesta ha sido responder al borramiento de fronteras con otra difuminación, la de la divisoria entre el humor y la política. *Decalegrón* —rompe los ojos— no es un programa que opere sólo para hacer reír. Como la humorada se ha apoderado de todo y en Uruguay no hay farándula, ni siquiera una vida pública medianamente codificada, está a cargo de los políticos dar un lugar de figurones porque son ellos (junto con los deportistas) los únicos expuestos a los medios de comunicación. *Decalegrón*, por lo tanto, los invita a hacer campaña exponiéndose a algo que no es en rigor humor, sino pequeñas inflexiones o modalizaciones irónicas, un barniz que les permite exhibirse como 'dotados de sentido del humor'. De todas formas, el sillón de Frade está ahí justamente para garantizar que hay una continuidad de la política, y que ésta es una máquina que funciona por más que no represente de modo cabal. Se puede decir, sin mayor esfuerzo, que *Decalegrón* no es solo un programa humorístico sino un artefacto más de la carnavalización de la política uruguaya. Del mismo modo que es un puntal para sostener y exponer la continuidad de la política, también se

sostiene como programa reidero en la proliferación de chanzas previsibles, por sobre todo verbales más que específicamente televisivas. En *Decalegrón* se confunden la rutina y el ritual. Para marcarse como 'inteligentes' (a diferencia de lo que viene del otro lado del estuario) el humor uruguayo enfatiza chistes políticos, los cafetines de barrio, la parodia reafirmada al Presidente de la República: porque hay una pretendida farsa, debemos creer que la política y los políticos existen, funcionan y nos representan. Pero, por el contrario, todo está para apuntalar las instituciones: si hay un mayordomo marica éste no colide con el lugar de nadie (piénsese, por el contrario, en Fontova acosando a los invitados de Guinsburg en *Peor nada*, piénsese en Gasalla travestido en sus entrevistas). Todo en hipótesis, está en su lugar, nada se sale de cauce ni de representación. Es, por sobre todo, el ritual con el cual de algún modo los uruguayos dicen "existimos, existimos". De todas formas, dentro de esta variante —inerte o folclórica— también ha dado un movimiento semejante, por el cual la representación exige que los garantes se presenten. En vida de Enrique Almada comenzó la mescolanza, como crítica a los últimos meses de la dictadura. En aquel entonces, el sketch del Chio era, precisamente, crítico —como le gustaría a Bajtin— y exponía la inercia a la que había llegado la caducidad del régimen militar. Pasado el tiempo, *Decalegrón* imitó a los políticos, con festejo por el regreso de la democracia, pero esto pasó a ser una momificación devoradora: los hipotéticos garantes de la farandula política que son invitados a funcionar como garantía de esta rutina, se sientan en el sillón de Frade con una vitalidad semejante a la de quienes ingresan a un sarcófago. Un humor diferente nace en el actor Luis Orpi, por lo cual no es casual que pasara a contar con un programa para él solo, más genéricamente volcado hacia el humor como es *Gastos comunes*. Allí los maricas son agresivos, allí también las cosas se salen típicamente de lugar: Maraca Márquez, por ejemplo, propina preguntas livianas pero algo comprometedoras a sus entrevistados. Se dice que el humor es atributo de los dioses, porque señal de inteligencia saber reírse de uno mismo. Si se comparan las variantes de humor producidas en los márgenes del Plata, es evidente que el papel que se han atribuido muchos de los programas argentinos (por ejemplo *Caiga quien caiga*) es el de cuestionar el funcionamiento de sus instituciones. Son recibidos en Uruguay con cierta lejanía, como si fueran los argentinos los únicos con problemas. Es bastante verosímil la argumentación inversa: ellos pueden jaquearse constantemente porque tienen la fuerza suficiente para resistirlo, en tanto lo declinante es la institucionalidad de este país que necesita de rituales convencionales que la sostengan. Por ese motivo no estaría mal que, de una vez, los uruguayos aprendan a reírse de sí mismos, cuestionando lo que tienen de apolillado sus instituciones y sus modelos —que son excluyentes y que no dan más lugar que para cierta mentida identidad— en lugar de caricajearse hipócritamente con lo que otros dicen de sí mismos. Dicho de otro modo, sería conveniente que abandonásemos el pretexto de que seguimos siendo un paisaje incuestionable y empezáramos a criticar en serio.

De Paul Nizan a Pierre Bourdieu: crítica de la universidad y el campo mediático

“En la actualidad, está muy de moda preguntarse, como suelen hacerlo los medios de comunicación: ¿qué hacen los intelectuales? ¿qué pasa con su ejercicio del poder crítico? Por supuesto que por medio de esas preguntas se intenta atacar a los universitarios a quienes se les reprocha haber abandonado la crítica, haberse dejado ganar por la tentación elitista, haber incurrido en la banalización profesional”, dice Jean Bessière, presidente de la Asociación Internacional de Literatura comparada y Profesor responsable de la formación doctoral en dicha disciplina en La Sorbonne Nouvelle de Francia. Bessière estuvo recientemente en Montevideo invitado por la Facultad de Ciencias de la Comunicación, Universidad de la República, para dictar la conferencia de la que en exclusividad publicamos un extracto aquí. En ella muestra cómo diferentes visiones críticas –desde la de Paul Nizan a la de Pierre Bourdieu– se muestran como vías aptas para repensar la sutil pero muy poderosa relación que los intelectuales mantienen con la Universidad, y ésta con la sociedad y sus poderes oficiales. La situación se discute desde el ejemplo francés, pero ha resultado muy pertinente a una Universidad y una cultura uruguayas que, probablemente, aún deben a Francia más que a cualquier otro país.

Este título, *La Universidad y el campo mediático*, hace referencia a un proyecto propuesto por Ciencias de la Comunicación y que, al vez, se desarrollará en colaboración con París III, mi Universidad. Para justificar el tema, me permitiré aludir, a manera de introducción, a una anécdota que ocurrió hace poco. Un ministro de Educación de Francia se preguntaba por qué Sartre nunca había pertenecido a la Universidad. Si hubiera pertenecido –decía– la Universidad habría ganado influencia, así como la habría ganado el propio Sartre. Tanto la observación como la pregunta son ingenuas, sin duda, ya que ignoran el estatuto de la Universidad, de los medios, de las editoriales, que se daba en Francia desde 1930 a 1970. Con frecuencia, en la época posterior a los acontecimientos de Mayo del 68, se formulaba la siguiente pregunta: ¿quién tiene mayor influencia intelectual e ideológica, un universitario en su universidad y a lo largo de toda su carrera, o un periodista? Llama la atención que, de esta comparación, se haya excluido a quien es un escritor. En la actualidad, está muy de moda preguntarse, como suelen hacerlo los medios de comunicación: ¿qué hacen los intelectuales? ¿qué pasa con su ejercicio del poder crítico? Por supuesto que por medio de esas preguntas se intenta atacar a los universitarios a quienes se les reprocha haber abandonado la crítica, haberse dejado ganar por la tentación elitista, haber incurrido en la banalización profesional.

Repetidas bajo numerosas variantes, estas objeciones y preguntas suponen, para hablar como Althusser, continuar poniendo el aparato ideológico del Estado, del que es parte la Universidad y el sistema educativo, a aquello que por no proceder de ese aparato, se vería libre de esa pertenencia ideológica. La referencia a la noción de aparato ideológico del Estado tiene el inconveniente de no describir la situación actual. La Universidad constituye, en efecto, un aparato de Estado pero no aparece nítida su función propiamente ideológica, alejada tanto de un ejercicio crítico como de la vigilancia intelectual e ideológica. Estas dos funciones, precisamente, se encuentran en la actualidad aseguradas



por los medios de comunicación, en condiciones de celeridad que nunca son propias de la Universidad. Habría que señalar la oposición que se da entre una información de gestación lenta en la Universidad, y una información de gestación rápida en los medios. [...]

Si me interesaba recordar alguna anécdota, era porque quería indicar con claridad la disociación, más o menos constante en Francia, que se registra entre el campo universitario y el mediático. Fundamentada en las diferentes formaciones de ambos campos,

esta disociación se pone en evidencia por el hecho de que no se haya impuesto en Francia la idea de una *open university* que, como tal, recurriría con mayor frecuencia a los medios. El campo mediático no se concibe a sí mismo como un espacio de reflexión lenta y, por lo tanto, una perspectiva crítica de larga duración le resulta ajena.

Sin embargo, habría que señalar que esta disociación no cuenta para los universitarios que son también escritores, es decir quienes por dedicarse a la ficción, al teatro, pasan al campo mediático, pero a título de escritores. Tampoco cuenta esta disociación para algunos espacios del saber (economía, sociología, derecho) desde donde los universitarios tienen, en los medios, una función de expertos o de vulgarizadores. Su compromiso revela el silencio que guardan los agentes públicos o privados en temas de economía, de derecho y de organización social. [...]

La Universidad es un mundo totalmente centralizado que se encuentra bajo la estrecha gestión del ministerio, bajo el estrecho control de la reproducción del saber por parte de los universitarios más acreditados. Desde el punto de vista de los universitarios, esta centralización no debe ser interpretada necesariamente en términos de obediencia. De hecho, conduce a lo que Péguy denominaba un anarquismo de Estado. Se entiende, en consecuencia, que si bien existe en la Universidad un pensamiento crítico caracterizado por prácticas anarquistas, éstas se dan siempre que se mantengan dentro de ese mundo centralizado. [...]

Esta disociación plantea el problema esencial sobre lo que puede ser en la Francia moderna *un lugar de crítica*, y en qué medida los universitarios pueden participar en esa crítica. La hipótesis de un lugar crítico está relacionada con dos cosas: la concepción de la Universidad que prevalece y su permeabilidad a los movimientos ideológicos exteriores. En la actualidad, la concepción de la Universidad, en gran parte, corresponde esencialmente a la de la formación liberal y por eso, libre de toda restricción pero, al mismo tiempo, ligada a su propia tradición, a su propia regulación, es decir, a una regulación única. Esto no excluye la perspectiva crítica pero la radica en un mundo definido, donde participa más bien de un pensamiento que sobrevuela, para retomar un término de Sartre, y donde se valida a sí misma y no en la relación con los debates del mundo exterior. De hecho, la crítica es indisociable de una tradición de la *paideia*, que remite la crítica al sector de la crítica humanista. Esta perspectiva es, en realidad, una perspectiva crítica que se aplica –menos a sí misma– a todo, particularmente, a los movimientos ideológicos de su entorno. Entre los filósofos que tuvieron relaciones con los medios de comunicación Bergson y Alain ilustran perfectamente esta posición. El equívoco de esta crítica, que se produce en el interior de la institución, es no poder ser una crítica de la institución, desde el momento en que la institución es una y la misma, con la *paideia* que la justifica. Esto no quiere decir que no haya una influencia de tal crítica fuera de la Universidad; se da a través de nexos y grupos, así como a partir del efecto continuo de la propia formación.

Aunque modesto en su forma material, el debate crítico acerca de la Universidad, que compromete a los medios de comunicación, comienza temprano. El verdadero precursor de Nizan y Bourdieu fue Péguy, quien fundó *Les Cahiers de la Quinzaine* y dirigió una campaña contra la Sorbona. En nombre del pueblo, en contra de la *paideia*, en contra de la institución que se declara autosuficiente, en contra de los grupos de la Universidad. [...]

Desde esta misma perspectiva, en los años treinta, con supuestos ideológicos y según referencias diferentes, aparece Nizan con *Les chiens de garde* y Aden Arabie, al mismo tiempo que se vuelca hacia

el periodismo; en los años sesenta y setenta, aparece Bourdieu con su sociología de la educación, de la Universidad, de los intelectuales, quien se vale de la edición no universitaria o al margen de la Universidad, contra la Universidad, utilizando este juego para situarse tanto en el campo intelectual como en el campo mediático. La base de la crítica es institucional. La Universidad es un aparato, relativamente autónomo, librado a su propio pensamiento que es un pensamiento conservador –como opomoc– Nizan– o un pensamiento de su propia reproducción –como opomoc– Bourdieu. Esta crítica autonomiza a Nizan y a Bourdieu con respecto a la institución, aunque Bourdieu no haya cesado de formar parte de ella. Les da un arma que puede ser utilizada en un espectro social más amplio.

Para ambos, la paradoja radica en que el modelo crítico que adoptan se aplica perfectamente a los grupos políticos, a los grupos mediáticos, tal como existen en Francia. De ahí las relaciones difíciles de Nizan con el Partido Comunista y *L'Humanité*, el diario en el que trabajó como periodista; la crítica de Bourdieu trata a los medios de comunicación de la misma manera en que trataba antes a la Universidad. La misma disociación que aplicaba con respecto a la Universidad, la aplica ahora con respecto a los medios de comunicación. De ahí que corresponda formularse las siguientes preguntas: ¿en qué medida la crítica de la Universidad puede ser un modelo? ¿cuál podría ser el lugar de una crítica, si la crítica está ligada inevitablemente al estatuto del intelectual y a las condiciones de difusión?

En el fondo, si se entiende como un pensamiento verdaderamente actual y no un pensamiento crítico de carácter histórico como era el de Sartre, el pensamiento crítico no encuentra su lugar ya que se considera un pensamiento consecuente con principios, consecuente de una libertad, consecuente de la exigencia de un hacer. Sin embargo, no habría que leer esta situación intelectual y de la crítica según un modo nostálgico o derrotista que adhiriera a la relectura de las tesis de los sociólogos de la escuela de Francfort. En el fondo, el modelo de la crítica dirigida contra la Universidad y dirigida contra los medios de comunicación, es el modelo de la crítica del Estado; simplemente esta crítica de la Universidad y de los medios tiene un objeto más específico. La justificación de esta crítica no es, esencialmente, una crítica de la información ni de la formación; más bien se trata de una crítica del Estado, una crítica difícil desde una perspectiva de izquierda donde parece o bien requerir la decadencia del Estado –desde la perspectiva marxista– o bien, una disminución del papel del Estado –desde una perspectiva neoliberal. El límite de esta crítica no se encuentra tanto en el análisis de su objeto como en el que impone concretamente este objeto. Pero ¿qué puede querer decir destruir a la Universidad cuando ella continúa siendo un lugar de libre pensamiento? Pero ¿qué puede querer decir destruir a los medios que continúan siendo un lugar de información que los que no se puede controlar todo?

Las revistas y los debates en los canales de la TV cable son una respuesta práctica a esta situación. Quiere decir, más concretamente, que la crítica acepta ser una crítica de expertos que se sitúa en un marco menor que sólo habilita algunas escasas variantes de la crítica y de los debates. Significa que la reflexión no constituye un bien público ni un objeto de congresos, y que la crítica se encuentra librada a cada uno y a lo que cada uno puede hacer, según el obstáculo del momento, según la hospitalidad del medio en cuestión. Indica, además, que no existe una crítica válida fuera de aquella que contribuye a nuestra salud social. Ninguna construcción de ideas, ninguna institución pueden valer para



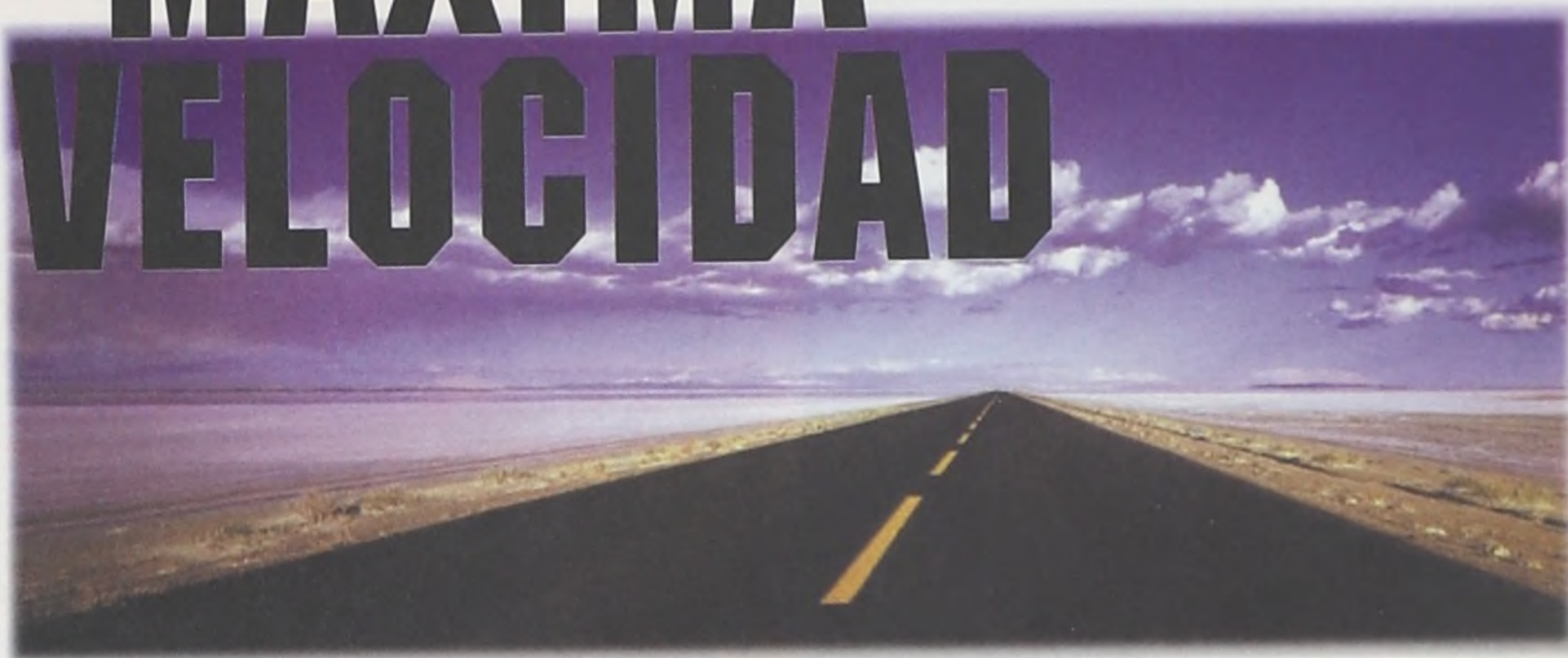
mundo, para nuestro mundo; tampoco la Universidad, tampoco los medios. Es, en este sentido, que debe comprenderse el éxito editorial de los libros de la colección Liber, lanzada hace poco por Bourdieu. Son tan pequeños que no pueden pretender tener valor para el mundo. Son tan rápidos que tampoco pueden pretender tener valor para construir un sistema de pensamiento. Intentan decir una apariencia verdadera que es, por lo tanto, una apariencia crítica.

Esto nos remite nuevamente a la crítica de la Universidad y de los medios de comunicación pero reformulándola con mayor simplicidad: la Universidad y los medios no son el mundo, o no son una representación del mundo. En consecuencia, es necesario comprender que no debemos perdernos en nuestra institución, en nuestras mediaciones, aun cuando esta institución y estas mediaciones no tengan ninguna intención falsificadora. De hecho, se plantea otra cuestión: ¿cuál sería la representación de este mundo y cómo daría derecho a todos? Se trata de la cuestión misma del estatuto del saber, que no alcanza con definirlo por su coincidencia con la verdad y con su organización. El cara a cara de la Universidad y de los medios se vuelve el modo de denunciar una óptica en circuito cerrado, y de un desdoblamiento del principio de realidad, tal como la Universidad lo ilustraría.

En estas reflexiones, he considerado los medios sólo en forma muy restringida pero sintomática. El debate resulta confirmado por el desarrollo de las técnicas. ¿Qué decir a partir de estos pocos ejemplos sobre la Universidad y sus relaciones con los medios de comunicación? Volveré a la observación que hacía al principio: la distinción entre un pensamiento que se toma su tiempo y un pensamiento que no puede perder tiempo. El trabajo universitario sería aquel que no puede consentir una superación intempestiva de la objetividad, su comunicación necesita de cierta demora. El trabajo universitario en los medios consistiría en impedirles volverse ciegos a fuerza de ver y mostrar. De la misma manera que uno podría volverse ignorante a fuerza de saber –tal como le reprochaba Péguy a la Sorbona. Como ya se sabe, el efecto de la propaganda y de la ideología no es tanto la mentira, que puede ser demostrada, como el efecto de saturación que impide ver. En consecuencia, esto supone que el saber sea el saber de lo *irreparable*. Comprendo este irreparable de dos maneras: como lo que no puede ser reparado y como lo que siempre debe verse, es decir, lo que pasa ahora, en nuestro mundo,

No es nuestro saber universitario en tanto que tal el que puede interrogar a los medios, sino una disposición a atender lo irreparable. Nizan encontró este irreparable primero en Arabia, en Aden. Los sociólogos pueden encontrarlo en la actualidad en la miseria cotidiana. En tanto que literatos, podemos encontrarlo en la literatura –Rimbaud nunca dejó de tratar con lo irreparable. En tanto que especialistas de la comunicación, podemos encontrarlo en lo que hay de intolerable en la tolerancia de los medios, la tolerancia de las diferencias que practican y en el hecho de que ese mundo arreglado que nos proponen, no constituye de ninguna manera este mundo. Habría que decir, desde una perspectiva literaria, que se ha roto una tradición: las artes de la ficción, el teatro, la novela, el cine, aseguraban hacerse cargo de la necesidad de desmesura del hombre, que sólo es la necesidad de lo irreparable. Es diferente lo que ocurre con las industrias de lo imaginario. Ya no es el mundo que se hace imagen, es lo imaginario que se hace mundo. Al decir esto, no me alejo de Nizan ni de Bourdieu, ni de Péguy, ya que ellos rechazaban que nuestros pensamientos e imágenes trabajaran para nosotros. En este rechazo radica la articulación de la crítica de la Universidad y de los medios.

MAXIMA VELOCIDAD



***Deje atrás el tránsito pesado,
peajes y congestionamientos
y entre a Internet por una vía
más rápida: UruguayNet,
la Red Uruguaya de Información
que está a su disposición pagando
solamente una llamada local.***

 Más líneas de entrada y modems
de mayor velocidad, para
conectarse rápidamente y lograr
una comunicación más fluida.

 Mayor seguridad en las
transmisiones, gracias al empleo
de la más moderna tecnología
en comunicaciones.

 Posibilidad de utilizar el servicio
desde cualquier lugar, simple-
mente con su nombre y contraseña.

**LLAME AL 0800-1111 Y UNA PERSONA ESPECIALIZADA LO REGISTRARA
AUTOMATICAMENTE EN URUGUAYNET, SIN TRAMITES NI DEMORAS.**

 **UruguayNet**

La industria del tercer milenio.

NO HAY LIMITE DE CONDUCTORES



Porque nosotros, en el B.S.E., no limitamos la cantidad de personas con derecho a sentarse al volante de su auto, ni le imponemos hasta qué edad puede hacerlo.

Nosotros aseguramos su vehículo con todas las ventajas del **Seguro de Automóviles del Banco de Seguros** y usted no tiene que pagar ni un centésimo más por ello.



BANCO DE SEGUROS

EN URUGUAY, NADIE LE DA MAS SEGURIDAD

Consulte con su corredor sobre las ventajas que le ofrece el Banco, o visítenos personalmente.

Escribir ¡es fácil!

A pesar de que los procesadores de texto han hecho mucho más fácil el oficio de escribir (bendito seas comando deshacer), la angustia frente a la página en blanco no ha cambiado sólo porque la página aparezca ahora en la pantalla de una computadora: escribir o no todavía depende de uno mismo.

O casi. Porque Macintosh ha creado un nuevo programa, llamado McPoet, que, a pesar de ser incapaz por sí mismo de crear una novela o un simple artículo periodístico, es presentado como "una herramienta para generar, dar forma o deconstruir un texto". El programa es capaz de realizar sus propias composiciones o transformar un texto dado en una amplia gama de estilos literarios y, a pesar de que no es lo que Jack Kerouac tenía en mente cuando hablaba de las bondades de la prosa espontánea, McPoet, está armado de listas de palabras y algoritmos y está diseñado para hacer el trabajo de tipeo y proporcionar cierto tipo de alivio cuando de pensar se trata.

McPoet es gratuito, puede ser bajado por Internet a través del Info-Mac Archive y fue incluido en el CD-ROM que acompañaba la edición de octubre de la revista *Mac Addict*.

Creado con Hypertalk, un lenguaje de escritura de Macintosh, McPoet ocupa poco lugar en el disco, algo así como cuatro megabites, y es muy fácil de operar, al punto que con un solo comando el programa puede escribir un poema, teniendo la delicadeza de preguntar al usuario de cuántas líneas lo quiere. Por supuesto puede ser el usuario quien escriba el poema, y en ese caso McPoet le dará una amplia selección de estilos literarios de donde escoger la forma deseada: dadaísta, o quizás en el estilo de Shakespeare, de Kant o de la Biblia.

El programa se califica a sí mismo como "dadaísta". Con espíritu dadaísta, McPoet ofrece una cita del poeta Tristan Tzara en su pantalla de apertura luego de instalado y ataca la rigidez del copyright que normalmente se aplica al software: "En honor a sus raíces dadaístas, explícitamente renuncio a cualquier copyright sobre McPoet", declara el autor del programa, Chris Westbury. "Esto significa que McPoet puede ser distribuido de cualquier modo, por cualquiera y bajo cualquier motivo. Todo en él puede ser robado, alterado, comprado, vendido, re-usado, re-distribuido y publicado en todas las formas posibles."

Westbury es un neuropsicólogo de 35 años que trabaja en la Universidad de Alberta y comenzó a interesarse por los textos azarosamente generados por computadora cuando cursaba estudios secundarios: "Un amigo mío vino a verme con un papel cubierto de palabras impresas por computadora, habiendo subrayado unas cuantas de ellas. Mi amigo había creado un programa en Basic que simplemente imprimía palabras al azar, luego había leído el texto y subrayado pares o tríadas de palabras que resultaron combinaciones interesantes. Yo tenía 16 o 17 años en ese entonces y quedé inmediatamente fascinado con cuán profundamente azaroso es el mundo, una fascinación que subsiste hasta el día de hoy, por lo que encuentro el programa muy intrigante."

Carmen Posadas premiada en España

La escritora Carmen Posadas (Montevideo, 1953) ganó, en España, el Premio Planeta con la novela *Pequeñas infamias*, lo que la convirtió en la séptima mujer que logra el premio en sus 70 años de historia. La obra es el relato de un asesinato en la que la casualidad juega un importante papel y que, según Posadas, puede leer en clave de intriga, pero admite diversas lecturas e incluye cierta sátira social.

Carmen Posadas, que recurrió al seudónimo de 'Delmira Ibarrourou' para firmar su novela, ambientó su historia en la España actual. La misma es una obra larga y coral en la que la casualidad adquiere entidad de personaje. A partir de la historia de un crimen por venganza, la autora se aproxima con ironía al género policíaco, aunque el humor no es un ingrediente básico de la novela, que tiene una vertiente trágica.

En la documentación distribuida por la editorial sobre las novelas finalistas, la obra de Posadas es presentada con el siguiente texto: "La novela empieza con una extraña muerte que posiblemente no es más que un asesinato; pero los sospechosos son múltiples, porque todos los de la casa tienen motivos para hacer desaparecer a la víctima", una descripción que podría figurar en la solapa de cualquier novela de Agatha Christie.

"Es una novela sobre cómo afectan las casualidades en nuestra vida, las casualidades que se descubren y nos sorprenden, y que no llegan a conocerse nunca, pero que sin embargo cambian nuestro destino y también aquellas que preferimos ignorar porque hay verdades que es mejor no conocer nunca", dijo la ganadora, quien afirmó que en un momento en que no sabía cómo seguir escribiendo la novela, intervino una de esas casualidades: paseando por una calle descubrió un graffiti con una cita de Santa Teresa, que comienza diciendo: "Nada te turbe, nada te importe todo se pasa, Dios no se mueva, la paciencia todo lo alcanza". Santa Teresa, qué casualidad, es el día en que se concede el Planeta como homenaje del editor Lara a su mujer Teresa.

Los vínculos entre realidad y ficción no son una casualidad en la producción literaria de Carmen Posadas. La novela que le dio mayor popularidad literaria, *Cinco moscas azules*, estaba tejida a partir de referentes reconocibles: en ella, la autora introdujo ambientes y anécdotas relativos a la moderna sociedad madrileña, desde una perspectiva realista que incluía el dibujo psicológico de los personajes.

Esta obra dio gran empuje a una trayectoria compuesta por una veintena de libros infantiles, varios conjuntos de relatos breves, tres ensayos, colaboraciones esporádicas en guiones de cine, televisión y una novela rosa firmada con seudónimo. Su último libro editado es *Nada es lo que parece*, un conjunto de relatos de corte fantástico centrados en el conocimiento de la psicología masculina.



M I C R O



El Baile se presenta en la Emad

El Baile, grupo de danza contemporánea surgido del trabajo en los talleres formativos para alumnos avanzados de Contradanza, presenta *Algo de dos*. El espectáculo busca generar sensaciones, imágenes, climas, a través de tres coreografías: 'Velos', 'Teléfonos' y 'Algo de dos'. Participa con su música en vivo el grupo Ojos del Cielo. Sábados 24 y 31 de octubre a las 20

horas, en Sala 1 de la EMAD (Buenos Aires 686). Las integrantes de El Baile son Catalina Cappeletti y Paula Giuria. Bailarina invitada: Laura Bodner. El grupo ha desarrollado varios trabajos coreográficos que fueron presentados en distintos lugares como el Atrio de la IMM, el teatro Puerto Luna, el INJU y Margaritón. Se puede contactar con las bailarinas por los teléfonos 707 5109 o 600 4091.

Definitivamente integrado



Aventuremos una hipótesis: Umberto Eco se ha cansado de tanto libro y conferencia y se ha tomado un año sabático, pero para no perder presencia en el mercado editorial—le ha pedido a Fernando Savater que, en sus ratos libres, le redacte un par de libritos basados en los papeles que, a los efectos, había bosquejado antes de partir. Savater ha aceptado a regañadientes y no ha puesto demasiado empeño en la tarea: el resultado ha sido *En qué creen los que no creen* y *Cinco escritos morales*, dos libritos que tratan vagamente sobre ética, con poco rigor y variable encanto, de ése al que los dos tienen acostumbrados ambos autores.

Si lo anterior no resulta convincente, podemos elegir entre algunas otras hipótesis para tratar de entender los productos que últimamente llevan la firma del austro italiano: Eco ha decidido hacer sus primeras armas en otra disciplina —a saber, la ética— llevado por el evidente agotamiento de los campos en que otrora brillaba: semiótica en crisis, Edad Media pasada de moda —ahora se lleva el Renacimiento—, novela histórica abordada por un sinnúmero de novelistas de cuarta. O quizás le pase como a tantas estrellas del rock y se vea obligado por contrato a producir un determinado número de libros por año, y pronto veamos a Eco, como Prince, con la palabra *Slave* pintada en sus mejillas para denunciar lo tiránica que puede ser una editora.

Cinco escritos morales es, a la vista, al tacto y al olfato —nos abstuvimos de gustarlo—, nuestro oído no registró sonido alguno—, un libro hermoso. De formato pequeño, amarillo, con lomo de tela negra en el cual resalta el título, el autor y el logotipo de la editorial en grandes letras doradas, cuenta con un cuidadoso diseño interior que repite —con variantes— el motivo del árbol y las hojas. Cinco hojas azules rodeando un otoñal árbol dorado, todas ellas diferentes entre sí, nos recuerdan —desde la tapa— que son cinco los escritos morales. Las hojas

—esta vez las del libro— son de un blanco purísimo y cada escrito se identifica con un tipo diferente de hoja —las del árbol— que aparece sobre el margen ‘protegiendo’ el número de página. Sin duda un libro que invita a ser regalado. “Si tan sólo fuera de poesía...” —habrá pensado algún enamorado—, pero cinco escritos morales parecen poco adecuados, sobre todo si versan respectivamente sobre la guerra, el fascismo, la prensa, la base de la imperatividad moral para un laico y un montón de cosas que sería engorroso enumerar aquí, el último.

El libro —su contenido— es declarado por el autor como portador de dos características: ‘ocasional’ y ‘de carácter ético’. Tan ocasional que a Eco le parece indispensable “aclarar en qué circunstancias los he escrito, si no, podrían resultar poco comprensibles”. Un artículo de 1991, una conferencia en Norteamérica en el 95 —lo que explica las citas a Roosevelt y cómo Eco niño se encontró con el primer norteamericano de su vida, que de tan americano mascaba chicle, era negro y hablaba en francés—, un escrito presentado en una serie de seminarios organizados por el Senado italiano, un pedazo del libro *En qué creen los que no creen* y un quinto escrito moral que dilucida su origen así: “el primer párrafo reproduce la primera parte de una conferencia leída el 23 de enero de 1997 [...] El segundo readapta y traduce la introducción al Forum Internacional [...] El tercero lo publiqué con el título [tal] en el periódico [cual]...”.

En resumen el libro es —parece gracioso constatarlo— nuevamente un mosaico de citas, aunque esta vez se trata de autocitas.

Que los escritos sean ‘morales’ es, por lo menos, dudoso. Versan, sí, sobre temas respecto de los cuales se puede tener una posición moral y el autor asume, de una forma u otra, una postura. Pero decir que, por ejemplo, el primer escrito es un “escrito moral sobre la Guerra” (con mayúscula) excede ampliamente lo que en verdad el

artículo es, a saber, una reflexión sobre la imposibilidad de toda guerra en la época actual (à la Baudrillard).

Sin embargo, la solvencia de Eco no está totalmente ausente de estas páginas y, entre tanta contingencia, es posible todavía encontrar reflexiones interesantes, como la que motiva el hecho de que la palabra “fascismo” haya quedado fijada en el lenguaje como sinécdote de cualquier totalitarismo: “El término ‘fascismo’ se adapta a todo porque es posible eliminar de un régimen fascista uno o más aspectos, y siempre podremos reconocerlo como fascista. Quítenle al fascismo el imperialismo y obtendrán a Franco o Salazar; quítenle el colonialismo y obtendrán el fascismo balcánico. Añádanle al fascismo italiano un anticapitalismo radical (que nunca fascinó a Mussolini) y obtendrán a Ezra Pound”, anota Eco, sacrificando en honor a la metáfora, la poesía que hizo Pound a Pound (que no el fascismo).

Pero estos breves destellos son escasos para justificar la pertinencia de los cinco escritos que Umberto Eco decidió rescatar de formatos más efímeros y volcarlos al libro.

Sin embargo, y quizá extrañamente, el solo gesto de Umberto Eco de transformar estas conferencias, cartas y escritos a un formato todavía prestigioso tiene el curioso efecto de volverlo indispensable (para quien aspira tener las obras completas de Umberto Eco). Curiosidades de la industria.

María José Santacreu

CINCO ESCRITOS MORALES -
Umberto Eco - Lumen - Barcelona, 1998 -
140 págs - Distribuye Blanes.

Por el repecho vienen llegando ya los franceses

El joven alférez alsaciano Frederic Glüntz atraviesa las páginas (y los breñales y lodazales del campo de batalla) de la novela *El húsar*, abriéndose paso por entre las horas lentas del vivac anodino, de las marchas forzadas para llegar a la zona de combate, por entre los cadavéricos paisajes de muerte en la Andalucía posible de 1808.

Sube la loma—ya el lector se instaló mediante una placentera cabalgata literaria, en el quinto capítulo— que lo separa del enemigo. Sólo ve “la densa humareda suspendida entre cielo y tierra” (pág. 135); después, el fragor y el horror de la batalla.

Las imágenes escritas que devienen en un vértigo amontonado de imágenes mentales, avisan del velo cinematográfico que cubre esta primera novela, redactada en 1983 por Arturo Pérez-Reverte. Es que este murciano de 47 años conoce muy bien el trajinar de la cámara por los espacios de la guerra: fue corresponsal de prensa y de televisión en muchos escenarios bélicos.

La guerra puede aparecer bajo formas imprevisibles: “un laberinto de barro, acero, sangre, plomo y pólvora” (pág. 144); una fusión expresionis-

ta de “barro, sangre y mierda” (pág. 158). El oficial de 19 años, recién egresado del instituto militar, uniformado como para un catálogo de coleccionistas de soldaditos de plomo, se embarra—simbólica y literalmente—de cuerpo entero en el fango de una guerra sucia. Porque la que se desarrolla entre tropas francesas imperiales y guerrilleros españoles durante los años de la invasión y ocupación napoleónicas es, precisamente, una guerra no-limpia, hartamente maculada.

Es una “guerra anónima y sucia” (pág. 73) en la que, confiesa un bisono y reflexivo oficial de caballería ligera, “a uno le cuesta cierto trabajo desechar la idea de librar batallas cabales, contra enemigos perfectamente reconocibles y alineados frente a frente” (pág. 63). Guerra que es un casi sinsentido para algunos personajes que, no obstante, participan del espíritu de la épica en el refriega real o en la nostalgia borgeana del combate. Un anciano aristócrata español recibe a los militares invasores en su casa y confiesa su desazón y su furia: “Ya sólo queda la guerra, y esa guerra se hace en nombre de un imbécil medio tarado que se llama Fernando, pero que, por una u otra razón, se ha convertido en un símbolo de resistencia. Es una tragedia” (pág. 107).

Aquí no importan los distinguos entre novela



histórica, historia novelada, ficción tipológica, o cualquier otro tipo de tipológico al que se quiera echar mano. Al leer esta fábula guerrera, escrita con precisión narrativa de un Galdós y la lírica aventurería de un folletín, experimentamos el genuino placer del texto: la apropiación de una historia bien contada, que cabalga con elegancia sobre un discurso sólido.

Pérez-Reverte no rompe aquí los esquemas narrativos de la vasta tradición novelística de la monotonía. La ruptura, si es que existe en su narrativa, pasa por otros canales.

Cuando una periodista gijonesa le preguntó al autor de marras si le gustaba romper los esquemas, el creador de *Las aventuras del capitán Alatriste* respondió: “Yo podría haber perdido una pierna en Bosnia y estar pidiendo limosna en la puerta de una iglesia. Y además en este país de hijos de puta, si yo me hubiera quedado inválido en Bosnia seguro que estaría pidiendo limosna [...] Pero eso no ocurrió y mis novelas me dan un especie de libertad”.

Gerardo Cianciulli

EL HÚSAR - Arturo Pérez-Reverte
Akal - 5ª edición - 176 págs.

Sexo, sangre y lugares comunes

“Un buen detective no se casa jamás”, dijo Raymond Chandler en 1949, agregando que “el amor casi siempre debilita una novela policíaca, pues introduce una especie de suspenso contrario a la lucha del detective por resolver el problema”. Leyendo *Nocturno en Manhattan*, el más reciente libro de Colin Harrison, parece que el creador de Marlowe no se equivocó.

Para empezar, la novela se estructura sobre esa misma contradicción: Porter Wren es el columnista estrella de un diario sensacionalista de Nueva York. Su trabajo es rastrear el crimen que tenga más aristas explotables y redactar una cruda crónica. Es un feliz marido y padre pero cuando conoce a “la bella y enigmática” Caroline todo ese dulce entorno desaparece. Impulsado por su pasión (por Caroline, obvio), Wren se ve envuelto en lo que parece ser una complicada trama policial con videos robados, marido muerto y millonarios gordos y decadentes.

Hasta aquí hay una doble violación del código Chandler: 1) el hombre es casado, y 2) se mete en el asunto por amor (o sexo, que

a los efectos del problema es lo mismo). Todo esto no sería problema si la acción fuera nítida y quedara claro qué es lo que Wren puede hacer, qué no puede hacer y por qué lo hace o deja de hacerlo. Pero en *Nocturno en Manhattan* no hay nada que, en forma realista, explique por qué el tipo decide meterse con los pescados gordos y joder su vida familiar, descrita dos docenas de veces en la novela como más que satisfactoria. La “enigmática” Caroline tiene tanto aire de misterio como un parabrisas y su intención de usar al periodista para sus propios fines es tan sutil como un elefante a la carrera. Así las cosas, sólo un imbécil podría entrar en su red sin medir un poco las consecuencias.

La respuesta a todo esto podría ser que Harrison no se propuso escribir una novela policial sino “una radiografía cruda y melancólica del lado oscuro de la gran ciudad”, como apunta la contratapa. Entonces el problema es el medio camino en que se encuentra el libro: si como policial es endeble, como



radiografía no aporta nada que haya sido esquematizado por las películas sobre ‘la otra cara’ de Nueva York. Peor todavía, por momentos, es difícil pensar la ciudad en términos de Nueva York ya que los lugares comunes sobre la violencia urbana la hacen parecer cualquier ciudad más o menos grande de los Estados Unidos.

Harrison tiene oficio, escribe bien, con truye un par de personajes correctos (el marido muerto y un lisiado que pasa información a Wren), pero en general maneja el asunto con poca firmeza. Queda la sensación de que el escritor nunca decidió si quería hacer una novela de amor o una policial. La pugna entre ambas tensiones (*remember* Chandler) logra que el libro no vaya a ninguna parte.

Fernando Santullo Barrio

NOCTURNO EN MANHATTAN - Colin Harrison - Emecé Editores - Buenos Aires, 1998 - 373 págs - Distribuye Emecé.

SEXSHOP. Cuentos eróticos argentinos - Aves varios - Emecé - Buenos Aires, 1998 - 249 pgs - Distribuye Emecé.



Que los géneros literarios son un problema, no es ninguna novedad, pero eso además se le suman las dificultades que supone hablar de 'literatura erótica', pues el problema terminará puramente hastiando. La presenteología evita elegantemente desde su prólogo la teorización inconcente, y propone una muestra caudalosa de "historias que, como escribió Paul Valéry, tratan de '...cosas a veces mejores y más amables que el simple copular'." Abelardo Castillo, Silvina Ocampo, Dalmiro Sáenz, Juan José Saer, Edgardo Szmajnski, Ana María Shua y Elvio Gandolfo, son algunos de los escritores antologados.

EN TORNO AL MEDITERRÁNEO - Fernand Braudel - Paidós - Barcelona, 1997 - 526 págs - Distribuye Blanes.



Junto a nombres como los de Marc Bloch o Lucien Febvre, Fernand Braudel es uno de los pesos pesados de la historiografía francesa, sobre todo a partir de una serie de trabajos de gran impacto universitario en las décadas del 50 y 60. Braudel no se sometía a presiones editoriales, porque el tiempo de un libro, para él, no se medía por años, sino por décadas. Será por eso que si se compara su obra con la de Bloch y Febvre se llegará a la conclusión de que este historiador escribió relativamente poco. El hecho es que toda su obra –prolífica o escasa– logra ingresar en este volumen de 500 páginas. Junto a sus tres grandes obras –*La Méditerranée*, *Civilisation matérielle, Économie et Capitalisme*, y *L'identité de la France*, esta última inconclusa–, el lector encontrará un conjunto de artículos, reseñas, prefacios, conferencias. Contribuciones diversas que ayudan a redondear temática, teórica y biográficamente la evolución de la obra y la vida del historiador. *En torno al Mediterráneo* se titula el volumen no por casualidad: fue *La Méditerranée* su trabajo consagrador, y el proceso de su redacción –larguísimo, por cierto– continúa conmoviendo desde un punto de vista anecdótico. La primera versión fue escrita a modo de juego de memoria e imaginación durante su cautiverio en los campos de Mayence y de Lübeck, a partir de notas previas.

Otra zona

(I)

En algunos momentos, cuando uno está leyendo, algo pasa: la trama del cuento o la novela, la sucesión de los versos, se detiene sin atención aparente. El lector quiere saber quién es el hombre al cual llamaron por teléfono para que se encontrara con alguien en un bar, quién es esa mujer que apareció de golpe en la conciencia del protagonista, o cómo va a seguir esa reflexión sobre el tiempo que se planeó de entrada, en los primeros dos versos del poema. Es decir, hay algo que arrastra hacia adelante, que interesa: hay un tema que más o menos puede desprenderse de lo que se dice, y que está ahí como un planteo, una base ante la cual uno puede situarse sin problemas.

Pero además hay otra cosa. Un punto mínimo de demora en la exposición, un desvío en relación con el significado que el lector ya estaba preparado para asignar a lo que venía leyendo; un momento extraño, ilógico, sorprendente, que se separó de la relación mecánica entre lector y texto, entre palabra y significado. El hombre, por ejemplo, no hace lo que uno espera que haga; la idea de tiempo que uno tiene no coincide con esa que el texto impone de pronto, como un desarrollo secundario que se convierte en primario; la descripción de los movimientos de un caballo dura más de lo que necesita. Tenemos la impresión de que una determinada imagen, por otro lado, desapareció antes de que pudiéramos, cómodamente, convertirla en símbolo.

Éstas son sólo suposiciones que no agotan el fenómeno, ni mucho menos; tampoco pue-

den atribuirse a tales o cuales escritores. En esos momentos en que se detiene, extrañado, el lector no piensa en escritores. Tampoco en etapas históricas de la literatura, ni en el gusto o disgusto anteriores por el autor. Por otra parte, es probable que esté haciendo una lectura distraída, que busque un placer momentáneo y vago. Pero algo le pasa, que puede aceptar o rechazar, no negar; algo que golpea en el nivel de sus expectativas y, unos segundos más tarde, cuando ha cobrado conciencia de que no es un hecho místico sino literario, se verifica en el texto como un desarreglo que propone otra cosa: se ha 'levantado', con ese desarreglo, una posibilidad de la literatura y del arte todo, que no pertenece a nadie, y que hace pensar (si prosigue la lectura) simultáneamente en la historia que se está contando y en su modo particular de mostrarse.

En eso, evidentemente, hay un hecho nuevo de comunicación. 'Nuevo' no porque pertenezca a vanguardia alguna: no hay nada que se 'adelante' a una supuesta corriente general de escritura, o que marque una moda que pueda seguirse por superación de otra. Lo que se juega en este extraño fenómeno de lectura, o de cambio de hábitos de la lectura, es la novedad o diferencia que lo leído allí –ese adjetivo, esa prolongación de la frase, ese deslizamiento de una afirmación en otra, ese bloque entero que aparece como una historia en medio de la principal– exhibe respecto de lo que el lector espera. Y la espera, determinada la mayor parte de las veces por el sentido, se encuentra ante otra cosa –porque se impone como 'cosa'– que no es el sentido, ni tampoco la forma como

alarde, como gesto para impactar. Tampoco es sólo el hecho de lo 'extraño' en sí mismo, sino lo que resulta de allí. Es evidente que las acciones, los desarrollos, los cortes en la percepción, tienen otra manera de ser: independiente, abierta.

Lo que ha sucedido es que el texto no se dejó tragar por el sentido: ese conjunto de ideas, sentimientos, asociaciones, que guía habitualmente toda experiencia estética, aquí no se confirma: se corta y deja que actúe el otro, el que sale del mismo texto.

Sigo sin dar nombres. Por lo demás, cualquier nombre despertaría sospechas –¿por qué ése y no aquel otro?– y no dejaría leer. Sin embargo, pienso en nombres: no son pocos, ni de una sola 'raza', ni sólo escritores. Junto con eso, pienso en lo que hacen a mi lectura, a cualquier lectura que se deje atacar por algo que le habla, que no para de hablarle, pero en otro idioma. Lo que se comunica traquetea entre neuronas literarias, se abre camino tocando en una zona que no puede expresarse de otro modo. Es una cuestión de comunicación, pero también de valor. Lentamente, en la cabeza del lector se traza una línea que separa esto de aquello, lo que le pasa con cualquier novela, cuento, poema. Aquí hay algo, diferente.

(Continuará...)

Roberto Appratto

Émile M. Cioran



Émile Mihai Cioran, nacido en Rasinari, Rumania, y educado en la Universidad de Bucarest, considerado uno de los más grandes escritores contemporáneos en lengua francesa. Su obra ha sido calificada como una "novela filosófica sobre los temas modernos de la alienación, el absurdo, el aburrimiento, la futilidad, la podredumbre, la tiranía de la historia, la vulgaridad del cambio, la lucidez como agonía y la razón como enfermedad". El texto que ofrecemos a continuación es un fragmento de *Adiós a la filosofía* (Ediciones Altaya, Barcelona, 1995).

En sí misma, toda idea es neutra o debería serlo; pero el hombre la anima, proyecta en ella sus llamas y sus demencias; impura, transformada en creencia, se inserta en el tiempo, adopta figura de suceso: el paso de la lógica a la epilepsia se ha consumado... Así nacen las ideologías, las doctrinas y las farsas sangrientas.

Idólatras por instinto, convertimos en incondicionados los objetos de nuestros sueños y de nuestros intereses. La historia no es más que un desfile de falsos Absolutos, una sucesión de templos elevados a pretextos, un envilecimiento del espíritu ante lo Improbable. Incluso cuando se aleja de la religión el hombre permanece sujeto a ella; agotándose en formar simulacros de dioses, los adopta después febrilmente: su necesidad de ficción, de mitología, triunfa sobre la evidencia y el ridículo. Su capacidad de adorar es responsable de todos sus crímenes: el que ama indebidamente a un dios obliga a los otros a amarlo, en espera de exterminarlos si se rehusan. No hay intolerancia, intransigencia ideológica o proselitismo que no revele el fondo bestial del entusiasmo. Que pierda el hombre su facultad de indiferencia: se convierte en asesino virtual; que transforme su idea en dios: las consecuencias son incalculables. No se mata más que en nombre de un dios o de sus sucesores: los excesos suscitados por la diosa Razón, por la idea de nación, de clase o de raza son parientes de los de la Inquisición o la reforma. Las épocas de fervor sobresalen en hazañas sanguinarias: Santa Teresa no podía por menos de ser contemporánea de los autos de fe y Lutero de la matanza de los campesinos. En las crisis místicas, los gemidos de las víctimas son paralelos a los gemidos del éxtasis... Patíbulos, calabozos y mazmorras no

prosperan más que a la sombra de una fe, de esa necesidad de creer que ha infestado el espíritu para siempre. El diablo palidece junto a quien dispone de una verdad, de su verdad. Somos injustos con los Neronos o los Tiberios: ellos no inventaron el concepto de *herético*: no fueron sino soñadores degenerados que se divertían con las matanzas. Los verdaderos criminales son los que establecen una ortodoxia sobre el plano religioso o político, los que distinguen entre el fiel y el cismático.

En cuanto nos rehusamos a admitir el carácter intercambiable de las ideas, la sangre corre... Bajo las resoluciones firmes se yergue un puñal; los ojos llameantes presagian el crimen. Jamás el espíritu dubitativo, aquejado del hamletismo, fue pernicioso: el principio del mal reside en la tensión de la voluntad, en la ineptitud para el quietismo, en la megalomanía prometeica de una raza que revienta de ideal, que estalla bajo sus convicciones y la cual, por haberse complacido en despreciar la duda y la pereza —vicios más nobles que todas sus virtudes—, se ha internado en una vía de perdición, en la historia, en esa mezcla indecente de banalidad y apocalipsis...

Las certezas abundan en ella: suprimidas y suprimiréis sobre todo sus consecuencias: reconstituiréis el paraíso. ¿Qué es la caída sino la búsqueda de una verdad y la certeza de haberla encontrado, la pasión por un dogma, el establecimiento de un dogma? De ello resulta el fanatismo —tara capital que da al hombre el gusto por la eficacia, por la profecía y el terror—, lepra lírica que contamina las almas, las somete, las tritura o las exalta... No escapan más que los escépticos (o los perezosos y los estetas), porque no *proponen* nada, porque —verdaderos bienhechores de la humanidad— destruyen los prejuicios y analizan el

delirio. Me siento más *seguro* junto a Pirron que junto a un San Pablo, por la razón de que una sabiduría de humor negro es más dulce que una santidad desenfrenada. En un espíritu ardiente encontramos la bestia de presa disfrazada; no podríamos defendernos demasiado de las garras de un profeta... En cuanto eleve la voz, sea el nombre del cielo, de la ciudad o de otros pretextos, alejaos de él: sátiro de vuestra soledad, no os perdona el vivir *más acá* que sus verdades y sus arrebatos; quiere haceros compartir su histeria, su bien, imponérsela y desfiguraros. Un ser poseído por una creencia y que no buscase comunicársela a otros es un fenómeno extraño a la tierra donde la obsesión de la salvación vuelve la vida irrespirable. Mirad en torno a vosotros por todas partes larvas que predicán; cada institución traduce una misión; los ayuntamientos tienen su absoluto como los templos, la administración, con sus reglamentos —métrica física para uso de monos...—. Todos se esfuerzan por remediar la vida de todos: aspiran a ello hasta los mendigos, incluso los incútiles; las aceras del mundo y los hospitales se bozan de reformadores. El ansia de llegar a ser fuente de *sucesos* actúa sobre cada uno como un desorden mental o una maldición elegida. La sociedad es un infierno de salvadores. Lo que buscaba Diógenes con su linterna era un *indiferente*...

Me basta escuchar a alguien hablar sinceramente de ideal, de porvenir, de filosofía, e escucharle decir "nosotros", con una inflexión de seguridad, invocar a los "otros" y sentir su intérprete, para que le considere mi enemigo. Veo en él un tirano fallido, casi un verdugo, tan odioso como los tiranos y los verdugos de gran clase. Es que toda fe ejerce una forma de terror, tanto más temible cuanto que los "puros" son sus agentes.

Todo, aquí, ya



R e h e r m a n n

Nadie habrá dejado de observar que los teléfonos celulares y los vehículos de acción en las cuatro ruedas significan lo mismo: acceso total a cualquier parte. Ambos signos comenzaron como atributos de clase, aunque las necesidades de expansión de los mercados han ido desdibujando esas limitaciones. Todos quieren poder llegar por sus propios medios al más hondo de la selva de Petén, y a la vez allí, quieren poder recibir llamadas telefónicas.

Si antes el automóvil de lujo era una cosa alemana o inglesa de suave ronroneo cremoso, ahora se nota un desplazamiento del prestigio hacia los todoterrenos de lujo. El tipo no se siente a gusto al menos que esté dentro de una máquina que parece más bien una fiera apenas en la carretera, lustrosa y rugiente, lista para pasar por arriba de un baobab o atravesar el cañón del Río Colorado. Es curioso que hayan surgido estos dos símbolos en una época en la que es difícil caminar por la calle sin tropezar a cada paso con un teléfono público, y por otra parte la más minúscula agencia de viajes puede colocarnos en menos de veinticuatro horas debajo del único árbol del Kalahari.

Teléfono celular significa independencia de tiempo y lugar, instantaneidad. Número personal, tres segundos, aparición mediúmnica del invocado. El invocado,

por lo demás, tiene miedo de no ser localizado. La increíble oportunidad única lo está esperando detrás de cada acariciante liruliru de su teléfono. El tipo siempre está localizable. Nunca desaparece. Siempre está. No tiene horario, porque es muy dinámico, nunca descansa, es infatigable, siempre se ocupa de sus cosas y aún más. Deja el teléfono encendido al lado de la red de tenis, por si en ese momento llama el Dueño de Todo y le propone asumir la Gerencia General. En el fondo, el tipo tiene terror a desaparecer. Cree firmemente que no vale nada, que si no se apura a atender, quien lo estaba buscando va a buscar a otro. Está convencido de que nadie es imprescindible, gran error del tipo, que lo convierte en prescindible, por supuesto. (Entre otras cosas, el tipo es imprescindible para el vendedor de celulares.) Por eso, con su teléfono celular, el tipo está diciendo: "YO ESTOY SIEMPRE".

En cuanto puede, el tipo del celular se compra un todoterreno. ¿Porque le gusta la caza o la pesca, porque es observador de pájaros o geógrafo? Nada de eso: el tipo tiene agorafobia, no soporta el campo, odia la pesca y no es capaz de matar ni una mosca, perdió Geografía en el liceo y no le gustan los pájaros, salvo con polenta. Por eso, no queda más remedio que concluir que el todoterreno sólo le sirve para significar literalmente:

"YO LLEGO A DONDE QUIERO".

Así que un tipo con celular y todoterreno *está siempre en cualquier lugar*. Trasciende simbólicamente el tiempo y el espacio, existe eternamente en todas partes, se desmaterializa y adquiere el don de la ubicuidad, es como un dios a batería y turbodiesel.

Y el mundo en el que vive se parece a su fantasía místico-tecnológica. Están allí los no lugares de Augé, ese universo de carreteras y redes virtuales que convierten nuestro planeta en un lugar donde el tránsito rápido tiene la absoluta preferencia, donde hablar con el vecino es más difícil que hablar con un panadero de Sri Lanka vía Internet, donde las ideas de cercanía y contacto se trastocan y pierden sentido. Y la pérdida de sentido espacial cierra a la perfección, paradójicamente, el círculo simbólico aparentemente absurdo del todoterreno y el celular: si el vehículo es inútil para llevarlo *realmente* a lugares inaccesibles (aunque sea porque él no quiere ir), lo lleva eficientemente a través de su significado; si el teléfono celular no le otorga la felicidad de la llamada salvadora, al menos le sirve para llamar al mecánico cuando pincha en 18 de Julio y Yi.

Sobre *Árbol veloz*, de Luis Bravo

M a r o s a

"Por supuesto —dice Luis Bravo—, nadie, ningún 'yo' unívoco, es quien se autoevoca en estos poemas. En todo caso la escritura se ha sumergido en esas experiencias, casi todas límites del amor loco, el sueño, la pesadilla, la música verbal, el laberinto del tiempo, la memoria, la otredad de la escritura, el suicidio, el derroche del deseo...)"

Y comienza con un espejismo doblado, cuajado en una mujer desnuda cuyo pelo de serpientes, cuya voz, atrapan una verde sombra", augurio de tormentas. Entonces, como en un cristal se filan las visiones.

Feérico, patético andamio, hechizos, reflejos, movimientos circula-

res, brumas malvas; acoso angustiado y feliz a las palabras, desconstrucción y construcción.

Este *Árbol veloz* (Trilce), sale de sí, y va siempre consigo, fabrica zumos oscuros, encuentra y enarbola "la melena negra del corazón".

El poeta transita "con la punta de los pies en llamas".

"Sale de la puerta del funicular a la pantalla rocosa de la noche. Sale y mata a la florista. Mata al mago, de paso, también."

"Sin testigos, palabras inexpugnables, catedral de nieve el rostro."

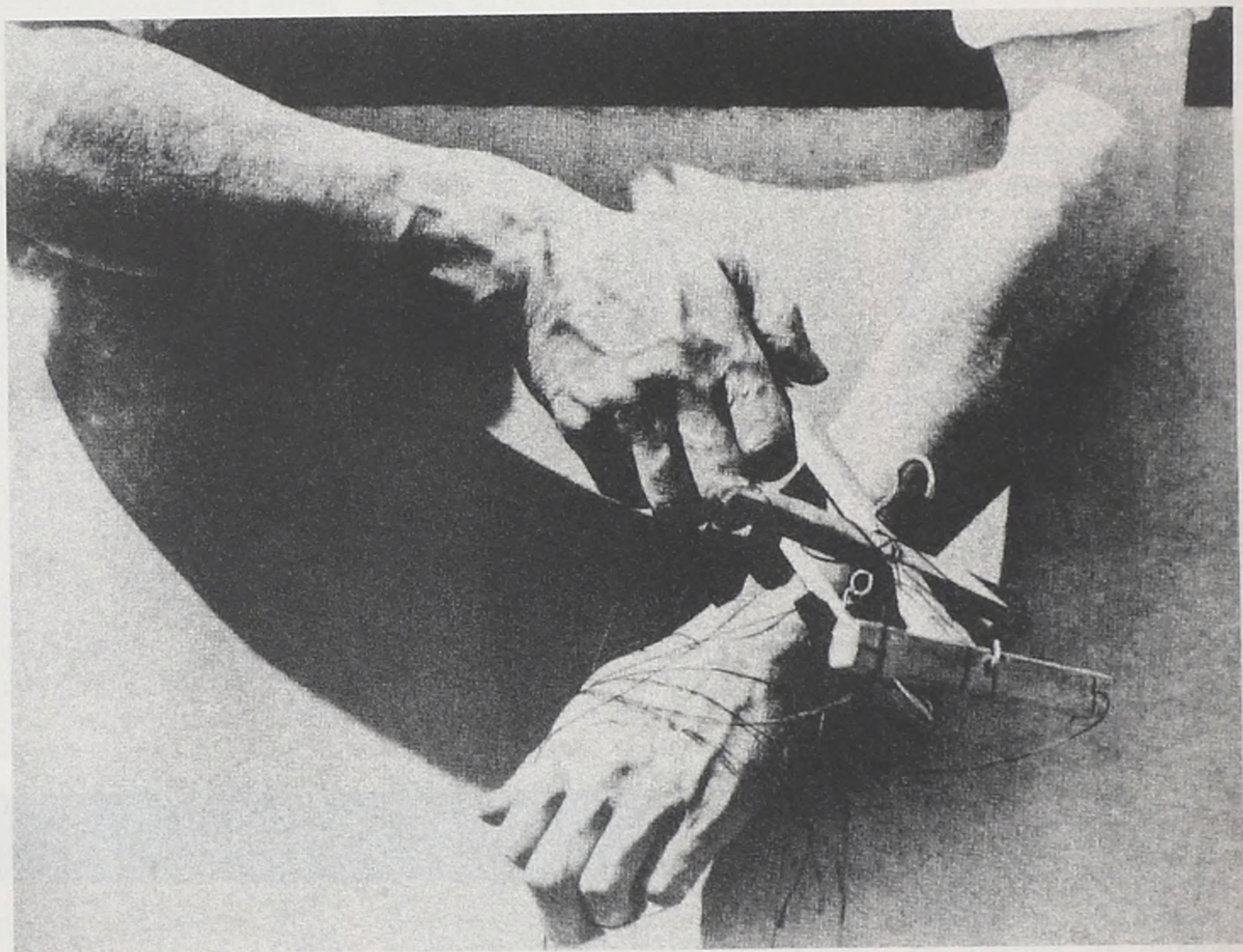
"Dejó un altar con velas, figuras de trapo, tierra de colores."

"Encendida en el galpón su sombra reza."

Es un asalto vertiginoso, meticuloso, a la vida, la muerte, los ritos, los recuerdos, camas, altares, leche, sangre. Construir, levantar, hacer, deshacer, deshacer, hacer, el valle de la sombra, la mañana de la gloria.

Luis Bravo, joven y maduro poeta, bardo de los tiempos que corren —eléctricos, enmascarados— y de los que están llegando ya, asombrantes.

Es profesor, performer, autor de numerosos libros, y hace surgir de la sombra, de la llama, de la lluvia, agujas, cuchillos, sangre, nardos, una melena amarilla, de luz indeleble.



Tina Modotti
Manos de un titiritero, 1926