

El juicio del siglo, psicoanálisis y cultura: Vezzetti

Políticas de la memoria: Reggiani

Olvidar a Duchamp: Aguilar

Ruinas de la vanguardia: Boym

El cine que no vemos:

Palavecino sobre Serra / Quintín

sobre Moullet / Hevia sobre

Straub-Huillet / Bernini sobre



Costa / Oubiña y Filippelli sobre

León y Rejtman / Sarlo sobre

Raya Martin / Beceyro sobre

Pennebaker

Arnaldo Calveyra: Aguirre

Portantiero: Gerchunoff

Ilustra: Félix Rodríguez

PUNTO DE VISTA

88 Revista de
cultura
10 \$
Agosto 2007



Las ilustraciones de este número son obras de Félix Eleazar Rodríguez (Buenos Aires, 1955), de sus últimas series en óleo y carbonilla (2003-2007). Más sobre el autor, en: www.felixrodriguez.com.ar

88

Revista de cultura
Año XXX • Número 88

Buenos Aires, agosto de 2007
ISSN 0326-3061 / RNPI 159207

Sumario

- 1 Hugo Vezzetti, *El psicoanálisis en el siglo. Quinto artículo de la serie "El juicio del siglo"*
- 8 Andrés H. Reggiani, "Culto de las víctimas" y políticas de la memoria en la Alemania reunificada
- 14 Gonzalo Aguilar, *Olvidar a Duchamp*
- 20 Svetlana Boym, *Ruinas de vanguardia. De la torre de Tatlin a la arquitectura de papel*
- El cine que no vemos*
- 28 Santiago Palavecino, *El (in)adaptado caballero*
- 30 Quintín, *Luc Moullet: desventuras de la cinefilia*
- 32 Hernán Hevia, *De lado a lado: una guía práctica*
- 34 Emilio Bernini, *Sobre el cambio*
- 35 David Oubiña y Rafael Filippelli, *Los pobres: maneras de ejercer un oficio*
- 37 Beatriz Sarlo, *Un cine conceptual*
- 38 Raúl Beceyro, *El documental es el cine*
- 40 Osvaldo Aguirre, *La obra poética de Arnaldo Calveyra. Niño viejo viruejo de picopicotuejo*
- 45 Pablo Gerchunoff, *Portantiero: memoria afectiva y biografía intelectual*

DE VISTA
PUNTO

Directora

Beatriz Sarlo

Subdirector

Adrián Gorelik

Consejo Editor

Raúl Beceyro
Jorge Dotti
Rafael Filippelli
Federico Monjeau
Ana Porrúa
Oscar Terán
Hugo Vezzetti

Diseño:

Estudio Vesc y Josefina Darriba

Difusión y representación comercial:

Darío Brenman

Distribución:

Siglo XXI Argentina

Composición, armado e impresión:

Nuevo Offset, Viel 1444, Buenos Aires.

Suscripción anual

	Personal	Institucional
Argentina	30 \$	60 \$
Países limítrofes	20 U\$S	40 U\$S
Resto del mundo	30 U\$S	50 U\$S

Punto de Vista recibe toda su correspondencia, giros y cheques a nombre de Beatriz Sarlo, Casilla de Correo 39, Sucursal 49, Buenos Aires, Argentina.

Teléfono: 4381-7229

Internet: BazarAmericano.com

E-mail: info@BazarAmericano.com



1

A Jorge Belinsky

I

La presencia extendida de signos y emblemas del psicoanálisis en la geografía material y simbólica de la ciudad ha hecho pensar que Buenos Aires (y, por desplazamiento, el país) estuvo desde siempre destinada a cobijarlo. Algo en la sociedad y la cultura habrían demandado el complemento de un psicoanálisis entendido sobre todo como una hermenéutica focalizada sobre las tramas familiares y las filiaciones. En ese pensamiento, la apelación argentina al psicoanálisis dependería sobre

todo del carácter inmigratorio de la sociedad urbana, de la fractura con los vínculos primarios y el vacío en el origen. La Asociación Psicoanalítica Argentina lo expone abiertamente:

En la Argentina, el descubrimiento de Freud venía a dar una salida a una sociedad marcada por la inmigración, con el pasado perdido en Europa, en muchos casos amenazante, pero a su vez con la necesidad de reencontrarse con sus orígenes, con su historia infantil olvidada y con la posibilidad de poner al descubierto sus deseos inconscientes.

En ese mito de los orígenes, el pasado familiar truncado y la pérdida de

las raíces focalizan dos rasgos de una “subjetividad nacional” que en verdad preexisten al discurso psicoanalítico. Curiosamente, para ese relato de un destino argentino, la primera exposición pública del psicoanálisis en Buenos Aires estuvo a cargo de un chileno, Germán Greve. Fue en ocasión del centenario de la Revolución de Mayo, en 1910, en el Congreso Internacional Americano de Medicina e Higiene. Freud, que se refiere al hecho en la “Historia del movimiento psicoanalítico”, creía que el autor era alemán.

Lo que emerge en ese primer enredo de los comienzos y las nacionalidades, lejos de los problemas de un Edipo inmi-

gratorio, es otra cosa: un nudo de diversas identidades, filiaciones, lenguas y tradiciones convocadas y desencontradas en la recepción del freudismo. En efecto, si un primer problema en el pasaje a un destino argentino era el de la *traducción*, un rasgo cultural (que contradice la implícita aspiración freudiana a encontrar una recepción en su propia lengua) es que casi nunca se lo lee en alemán. El freudismo llega inicialmente en francés: Germán Greve evidentemente leía a Freud en alemán, pero para destacar, de entrada, que no hay diferencias entre Freud y Janet. En verdad, no hay evidencias de que la lectura que proponía haya tenido algún impacto en las lecturas argentinas de Freud; y sin embargo la matriz francesa de recepción se va a revelar como una característica estructural a lo largo del siglo: desde las incursiones clínicas y psicopatológicas de Ingenieros y las notas humorísticas que Aníbal Ponce enviaba desde París, a las operaciones de lectura que Pichon-Rivière hace de Lagache, y Bleger de Politzer, hasta la importación del lacanismo desde fines de los sesenta. En ese sentido, Masotta puede ser situado en el desemboque de una tradición bastante larga que parte de separar a Freud y al psicoanálisis de cualquier relación con la lengua y la cultura alemanas.

Por otra parte, en el psicoanálisis oficial, en la institución y la formación autorizadas, en Buenos Aires al igual que en el resto del mundo, el psicoanálisis se lee en inglés: la *Standard Edition* ha establecido el patrón y encarna el resultado exitoso de una política de la lengua. Ninguna de las lecturas significativas o influyentes de Freud realizadas en la Argentina trabajó sobre fuentes alemanas. Y esto fue así a pesar de que dos de las tres traducciones castellanas consagradas se hicieron en Buenos Aires (parcial, la de Ludovico Rosenthal, completa la de José L. Etcheverry). Pero ninguna de esas traducciones trascendió el ámbito editorial en que el nacieron: ni el círculo de los psicoanalistas ni el más amplio de los interesados en el freudismo desde las letras, la filosofía o las ciencias sociales otorgaron importancia a la traducción o, más en general, a los problemas del pasaje y la recepción

de las tradiciones de pensamiento en las que había nacido esa obra.

II

El psicoanálisis ostenta la cualidad reconocida de apelar a dos públicos: entre la vía médica (que se extiende a las psicoterapias y la salud mental) y la vía literaria e intelectual. Es sabido, Freud dejó un legado complejo, que desborda el dispositivo clínico y el saber recortado sobre los malestares de la intimidad. Hay más de una paradoja, entre el dispositivo replegado de formación y reproducción y el impacto sobre el pensamiento y los problemas de su tiempo, o entre el contrato privadísimo de la situación psicoanalítica (que no debe interesar a nadie más que a los involucrados) y ese desborde sobre la sociedad y la cultura, la moral y la religión, los grupos y la política. La herencia freudiana es, entonces, diversa y no se deja reducir a un solo linaje legítimo.

En la Argentina, hay una línea reconocible y recurrente de un psicoanálisis aplicado a los problemas de la sociedad y de la cultura. En ella nacen diversas figuras de *intérprete*: crítico, moralista o profeta. En esa empresa, ciertos lugares y algunas preguntas parecen prefigurados, sobre todo en la búsqueda de respuestas a una condición social que inevitable y originariamente debía referirse a una dimensión *subjetiva*, oscura e intrincada. Pero no es desde abajo, por las angustias familiares de los contingentes inmigratorios, sino en la cima de las élites donde aparece la demanda que abre un ciclo de análisis de una incierta sustancia colectiva. “¿Qué somos?”, se preguntaba Sarmiento y la pregunta sigue resonando en una nutrida saga interpretativa, de A. Álvarez a M. Gálvez y, desde luego, a Martínez Estrada, en quien se desborda no sólo por el lado de las respuestas interminables sino, y sobre todo, por la desmesura del lugar de enunciación: un *yo* siempre excesivo anuda la autobiografía (y una suerte de autoanálisis) con lo que se presenta como un primer psicoanálisis social de la Argentina: *Radiografía de la pampa*, retrospectivamente presentada por su autor como una obra que se anticipa a los análisis

de Erich Fromm. El propósito de develar una “Argentina profunda” establecía una suerte de equivalencia entre una tópica de los males escondidos y una apropiación del freudismo como hermenéutica de lo latente. En esa exploración resaltan, como ha sido dicho, las “invariantes”, la densidad de esencias que sólo se revelan en el espesor del símbolo, pero también la descripción del habla y de la acción, gestos, palabras, signos, incluso un primer ejercicio de análisis de la vida cotidiana. Por otra parte, la condición del intérprete dibuja allí una posición imposible: en cuanto encarna el destino que analiza, debe incluirse en esa exploración de las profundidades; justamente uno de los reproches a Sarmiento es que no había ido suficientemente lejos en ese autoanálisis: “le faltó el coraje de conocerse a sí mismo”. Pero en la saga de sus precursores (Sarmiento, Hernández, Hudson) Martínez Estrada exalta otra condición: el exilio y la extranjería; frente a la parodia del patriotismo, el extrañamiento aparece como una condición de la posición crítica y la rebeldía.

Es claro que hay un desvío básico en esa versión “radiográfica” del freudismo: la distancia respecto de la *arqueología*, que Freud ilustró con el análisis de Roma, es la que va del peso de las determinaciones telúricas y los símbolos arquetípicos a la dinámica histórica de la represión y el retorno de lo reprimido. Y sin embargo sería injusto desestimar lo que recibe de una inspiración freudiana que opera al modo de una alegoría: ante todo, la intuición de que lo profundo a revelar está amasado de impulsos y conflictos. Y si se quiere pensar ese análisis como el comienzo de una serie, lo que resalta en ese origen (en relación con la familia, la filiación, las huellas del pasado) es que no hay familia ni comunidad en la pampa por la combinación de dos males, matrices de una patología colectiva, que se alternan o se agregan: el *trauma* (agresión externa de lo desconocido e inesperado) y la *pérdida*, el núcleo melancólico que hermana al nativo con el inmigrante, todos aplastados en esta tierra de desdichas por la añoranza de una edad de oro que sólo se encuentra en el pasado.

No hace falta decirlo, el psicoanálisis *plebeyo* (el que consumían los inmigrantes y su descendencia) estaba menos preocupado por esas latencias: su foco (como en todo el planeta) era el *sexo*, en lo cual coincidía con la *scientia sexualis* inventada por la medicina de fines del XIX. Esa inflexión sexológica estaba ya presente en el texto de Greve: un saber y un dominio experto acerca de “traumas” eróticos que requiere como fundamento necesario un dispositivo para hacer hablar, es decir, una *psicoterapia*, procedimiento reconocido y apropiado en la renovación clínica de la medicina. Ingenieros, inmigrante y miembro de una élite autoconstruida, juega en esta historia un papel ambiguo. Recibe la pregunta de Sarmiento para darle una respuesta cerrada, clausurada sobre el determinismo científico de la “raza argentina”, lanzada a un futuro prometedor: no hay, para él, males originarios ni determinismos que pesen en el pasado. A la vez, como ninguno de su generación, asume la tarea de explorar y divulgar los tópicos que van a convocar la implantación de un freudismo para las masas (el amor, la histeria, la sexualidad, el sueño). Pero en el deslizamiento a la sexualidad, el problema ya no era la familia o el Edipo generacional, sino la relación imposible del goce con las regulaciones de la alianza y la reproducción, es decir, la felicidad de la pareja: la sexología (que desborda y a la vez incluye al freudismo) no sólo reniega del fatalismo y el pesimismo sino que acompaña un proceso de modernización y reforma de la moral y las costumbres amorosas y proporciona una versión bastante más optimista que la expuesta en la literatura del corazón. En esa línea se ubica la enciclopedia de divulgación “Freud para todos”, pergeñada por un inmigrante notable y esclarecido, el peruano Alberto Hidalgo; todavía en los cincuenta, en la revista *Idilio*, la figura del psicoanalista podía aparecer como un acompañante del consultorio sentimental.

III

En los caminos de difusión y circulación del freudismo en la Argentina, la

medicina y la literatura se mezclan, se superponen y están lejos de ofrecer un paisaje armónico o de abonar la tesis del origen esencial. Una tradición psiquiátrica progresista y de izquierda busca en el psicoanálisis herramientas de reforma de las instituciones y de la sociedad. Al mismo tiempo, en la versión laxa del psicoanálisis que se reinventa en los sesenta ya no hay lugar para una hermenéutica de las profundidades; tampoco, con alguna excepción, para un intérprete olímpico que se construye como un extranjero o un exilado. Son los años de la expansión del psicoanálisis en la sociedad y la cultura: allí nace esa extensa familiaridad de la disciplina freudiana en el paisaje de Buenos Aires. Desde luego, en la primera generación de analistas casi todos son inmigrantes (algunos, como Ángel Garma y Marie Langer además son exilados) o hijos de inmigrantes, representativos de esa sociedad aluvial que preocupaba a las élites; pero podrían ser exhibidos como la demostración palpable del fracaso de las profecías trágicas sobre la pampa y sobre la metrópolis. Ni el pasado de la conquista ni el vacío de las tramas familiares inmigratorias parecen imponer su determinación a un tiempo de cambios. Lo importante es que el nuevo psicoanálisis es mucho más que una herramienta o un saber técnico: impulsa nuevas prácticas y sobre todo se integra a una formación discursiva abarcadora, polifónica, con la filosofía y las ciencias sociales y políticas; penetra en la sociedad, alimenta los debates públicos y, sobre todo, se interroga sobre su función social en un período de cambios. Lo que lo guía no es la unidad del discurso o la homogeneidad de los conceptos, sino cierta vocación *pública* que se despliega en la universidad, un lugar privilegiado en la expansión y el cruce de saberes, un marco institucional democrático (que contrastaba con la esclerosis jerárquica de la asociación psicoanalítica) y un lugar de enunciación y derivación hacia los fines de la reforma en la sociedad. Son los años en que un verdadero boom editorial difunde los saberes “psi” integrados a la trama discursiva renovada: existencialismo, fenomenología, primer estructuralismo,

semiología, marxismos.

Si hubo una escuela argentina de psicoanálisis en esos años sus bases no estaban en la originalidad de los conceptos sino en esa apertura hacia la sociedad. Pichon-Rivière en *Primera Plana* se asociaba a una empresa que levantaba la bandera de lo nuevo: nueva literatura, nuevo cine, nueva política; voluntad de cambio en las instituciones, las dirigencias y las costumbres. Como es sabido, la revista, proyectada como una herramienta de transformación, terminó apoyando el experimento autoritario del general Onganía. Y en esa extraña amalgama de cambio y tradición se mostraba un síntoma mayor de un desorden nacional para el que se propusieron diversas hipótesis interpretativas. Algo del tenor hermenéutico retornaba, a cargo de algunas figuras del psicoanálisis, sin el tono desgarrado de las búsquedas originarias, pero a la vez sin el optimismo de los modernizadores a ultranza.

La “psicología de la vida cotidiana” de Pichon-Rivière retoma a su modo la posición de un intérprete de los sentidos latentes; se enfoca sobre los conflictos en la vida social y extrae su material de las noticias de actualidad: inundaciones, violencia social, el fútbol. La cuestión de las pertenencias y las filiaciones reaparece esta vez en relación con los migrantes internos, el problema que Gino Germani había puesto en el centro de su interpretación sobre la “sociedad de masas” y el nacimiento del peronismo. “Miedo al asfalto” es la expresión que condensa un complejo de sentimientos y fantasmas en el pasaje del campo a la gran ciudad. Una sugerida “psicología ecológica” parece igualmente retomar esa importancia atribuida al espacio (geográfico, social) en la formación y posición del sujeto privado y social. Depresión y alcohol, “sentimiento de desamparo”, “pérdida de identidad”, la ciudad como “monstruo mitológico lleno de seducción y de peligro”. En Pichon, el cortejo de la melancolía recitifica el humor optimista de los sesenta. Al mismo tiempo, es fácil ver que habla de las condiciones y los efectos del peronismo. O explora, contra el público, a propósito de Onganía y el Mundial de Fútbol de 1966, los peores rasgos

de un complejo nacional de identidades y filiaciones en las que fútbol, política y dictadura se anudan en el humor nacionalista, la ficción antimperialista y las identificaciones transferidas sobre el jefe militar.

4 La *familia* (un tema ausente como tal en la obra de Freud) es un objeto recurrente en el psicoanálisis argentino. Ese sesgo se revela en los trabajos de Pichon sobre locura y familia, en las innovaciones de Arminda Aberastury sobre el niño y los padres en el psicoanálisis infantil, en las obsesiones de Rascovsky sobre el filicidio y el sacrificio materno o en los trabajos de Marie Langer sobre sexo y maternidad. En el caso de Pichon, la familia está en el centro de su renovación clínica del tratamiento de las psicosis y a la vez le sirve de modelo para el discurso y el movimiento de los “grupos operativos”, una suerte de utopía de “familiarización” de las relaciones sociales, trasladada a la gran ciudad. Como es sabido, a través de las escuelas de psicología social, nació una suerte de movimiento (el único probablemente) que trasladaba directamente una enseñanza y una acción del psicoanálisis a la sociedad, por fuera de la institución psicoanalítica y de la universidad. Por otra parte, en el paradigma pichoniano la eficacia del *vínculo* y del grupo no podía separarse de su “teoría de la enfermedad única” que situaba a la depresión (la primera, “protodepresión”, situada en el origen: el trauma de nacimiento) como un núcleo fundamental de toda la psicopatología.

“Familiarismo” y melancolía, los núcleos mayores del paradigma pichoniano parecen recuperar algo de esas preocupaciones por el origen que nutrieron el ensayo de interpretación sobre la Argentina y a las que Martínez Estrada supo darle un tono desgarrado. En sus análisis sobre los migrantes resuenan los viejos temas del desarraigo, de las fallas en el pasado, de las historias quebradas o embrolladas. Pero en Pichon la relación de la familia con la locura carece del trasfondo de idealización de la infancia y la madre que resuena en nuestros clásicos (de Sarmiento a Martínez Estrada): es la familia presente, más que la ausente, la que domina en esa trama alienada. La familia es menos una fuente de protección

y seguridad que la sede de un sufrimiento intolerable que se descarga y “deposita” sobre un líder paradójico: el loco. Trasladado a una concepción de los grupos sociales, el activismo de la utopía grupalista recubre un fondo trágico (como es sabido, la tragedia rondaba la vida de Pichon). Si la pérdida en el pasado no depende de la simple ausencia sino que tiene su origen en la densidad de una familia demasiado presente y si el grupo es en verdad una familia sustituta y correctora, se puede decir que en ella están a la vez el mal y el remedio. Finalmente, en ese pensamiento las ambigüedades de la familia y el grupo se condensan en el otro gran tema de impacto (o de encuentro) del psicoanálisis con la cultura argentina: la *madre*.

En el círculo psicoanalítico argentino, que es el de Pichon-Rivière y Langer, la doctrina edifica un psicoanálisis de base *materna* sostenido en la recepción del kleinismo. Ya en la “psicología ecológica” de Pichon, en las referencias a la tierra y el pago, en el fondo melancólico, la pérdida originaria es interpretada según el modelo de la separación respecto del cuerpo materno. Con Marie Langer (como con Pichon o Bleger) el psicoanálisis social y político ha perdido la frescura de los comienzos: ahora pesan las doctrinas. Y sin embargo algo novedoso aparece en un primer encuentro con el peronismo a través de los análisis de Langer sobre Eva Perón. La primera condición, es la renuncia a la neutralidad política, que había sido un dogma y una moral en la primera generación psicoanalítica. En el análisis de Marie Langer sobre los “mitos de Eva Perón” el problema es la “madre mala”: una falla originaria, un agujero en toda visión armónica del mundo familiar infantil (un tópico fundante del paradigma kleiniano) es transpuesto como una clave en la interpretación de las latencias del peronismo y por extensión de la sociedad argentina. Y lo significativo es el foco en las representaciones conflictivas de Eva Perón, sobre todo la *imago* de la madre devoradora escondida detrás de la servidora de los humildes. No me propongo volver sobre ese análisis más que para señalar

en lo manifiesto una voluntad desmitificadora, confrontada al mito oficial consolidado en *La razón de mi vida*: la madre idealizada puede ser la más buena porque no tiene hijos propios que desvíen su atención de esa función maternal y mediadora entre pueblo y Líder. Pero el lugar de Perón, concluye Langer, es dependiente y subsidiario de ese sostén fantasmático, es decir de las potencias primarias albergadas en el cuerpo materno: el análisis terminaba reforzando el mito. Esa construcción de los poderes de la Madre muerta vale menos por lo que explica del primer peronismo que por lo que revela de los efectos de un mito, posteriores al derrocamiento de Perón. En efecto, esa *imago* materna (que excede al peronismo) se ha mostrado extraordinariamente eficaz en la consolidación de filiaciones e identidades, fantasmas y acciones; anida en la Santa protectora tanto como en la deidad impiadosa y vengativa que sostenía la acción revolucionaria del peronismo montonero.

IV

Como se ve, *peronismo* y *psicoanálisis* establecen una perdurable asociación que emerge en casi todos los que han buscado una interpretación de las fallas latentes en la sociedad argentina moderna. Sólo puedo enunciar las estaciones de un itinerario y algunos tópicos. El peronismo revela los males profundos de la nación o bien ofrece sus figuras y sus mitos para la exploración de un tortuoso *inconsciente nacional*. Sus formaciones no ofrecen una figura única o una materia homogénea: son, como se vio, los mitos familiares encarnados en el cuerpo trágico de Eva Perón o los miedos encarnados en los “cabecitas negras”; puede ser el populismo abordado como una estructura subjetiva de desconocimiento o los fantasmas de un Padre despótico, Perón, entre la guerra y la sangre. La saga es larga y seguramente omito a alguien: Pichon y Marie Langer, Germani, de Ipola y E. Laclau, L. Rozitchner.

De Langer a Germani se produce un desplazamiento, tanto del abordaje como del objeto; retorna (vía Erich Fromm) el freudismo clásico, de base paterna: el

problema del peronismo es el Líder y su relación con la masa. Hay dos cuestiones en la apropiación del psicoanálisis culturalista, a partir del propósito general de indagar los componentes subjetivos de la crisis argentina. Por un lado, nuevamente, la familia argentina, esa construcción problemática que había preocupado a Alberdi, a los positivistas y los higienistas. En la nueva sociedad urbana de masas, la transición de la familia “tradicional” a la “moderna” resume la dirección general del cambio caracterizado objetivamente por el desarrollo industrial y la urbanización. Por otro, las condiciones y los obstáculos, básicamente subjetivos, que han impedido la formación de una sociedad democrática integrada. No hay que decirlo, los dos problemas convergen en el problema mayor: el peronismo. La proyección modernizadora parece referirse a los efectos, tardíos en la Argentina, de ciertos tópicos propios de la posguerra: la conquista de una libertad interior que vendría a ser el mejor reaseguro contra la tentación totalitaria. La voluntad reformista quedaba asociada necesariamente a la renovación ideológica y cultural de la sociedad peronista, tema sobre el cual Germani expone sus tesis conocidas. La crisis de la familia, sobre la que se insistía desde mucho antes a partir de un tratamiento básicamente moral, era considerada ahora en el marco del impacto de los cambios económicos y sociales. El patrón tradicional (autoritarismo paterno, subordinación de la mujer y de los jóvenes) se trasladaba a la relación política con el Líder.

Germani, intérprete del peronismo, destaca las condiciones subjetivas y propone una suerte de psicoanálisis social y político que debe revisar las tesis clásicas de Fromm sobre el totalitarismo. El problema es siempre dar cuenta de una forma de liderazgo sostenida en el contacto directo del líder con la masa, es decir, un modo específico de identificación social. En ese marco, la “participación” se revela como una noción ambigua, política y psicológica, en la medida en que descansa en una esfera de sentimientos y pulsiones que, como todo afecto, puede inducir a engaño. Pero el modelo de Fromm debe ser rectificado: la *psicología social del peronismo*, es decir el

complejo de necesidades psíquicas, sentimientos e identificaciones que construyeron un consentimiento activo de masas, estuvo dominada, en la visión de Germani, por tópicos ajenos a los del fascismo tradicional. Las experiencias totalitarias respondían a necesidades psicológicas asociadas a la restauración del *orden*, las jerarquías y la sobrecompensación de vivencias de inseguridad y humillación, y consiguiendo desplegar sus mitos de la superioridad nacional y racial; pero la subjetividad social del peronismo, a partir de su base popular, debía sostenerse en un imaginario reivindicativo, que incluía la conflictividad de clases como



un componente necesario. La rectificación no era menor, y venía a decir que no era aceptable la explicación que apelaba a la “demagogia” de Perón, sin advertir que ésta debía ser explicada tomando en consideración el estado psíquico de las masas. Lo más sorprendente es que situaba el éxito más perdurable y consistente del peronismo en el terreno de la psicología social, antes que en el de la economía o la política.

V

El lugar de Masotta en este itinerario se desprende de las condiciones señaladas en el caldo de ideas y esperanzas de la cultura de los sesenta. Figura bisagra, favorece la ruptura del monopolio de la asociación psicoanalítica oficial a la vez que inaugura un repliegue ortodoxo sobre un lacanismo de escuela. *Conciencia y estructura* muestra el precipitado de múltiples referencias y proyectos, en la intersección de las corrientes de pensa-

miento de su tiempo, y por unos años produce una trama novedosa que cruza el psicoanálisis con objetos y problemas que nutrían la experiencia intelectual y estética en la literatura, las artes plásticas y la arquitectura, las vanguardias y la historieta. Si pudo ocupar ese lugar único y prolongarlo de los sesenta a los setenta, hay que buscar las condiciones que lo hicieron posible en las interconexiones de una obra compleja, al menos hasta que se recluye como jefe de escuela. Un tópico en su impacto sobre la cultura intelectual, en ese artículo germinal publicado en *Pasado y Presente*, es que el camino anunciado apunta al diálogo del psicoanálisis con

el marxismo, en este caso, a las correlaciones posibles entre inconsciente individual e inconsciente social. En efecto, cuando Masotta enuncia el problema, el “inconsciente en los fundamentos de la filosofía”, la filosofía es el marxismo y el objetivo, su radical renovación. Pero el nuevo paradigma estructuralista imponía un cambio en el corpus: no Freud sino Lévi-Strauss, Althusser y Lacan. Lo más productivo en ese primer encuentro con Lacan es que se trataba menos de instituir una ruptura con el “psicoanálisis existencial” de los comienzos o de seguir el camino de la “razón dialéctica” sartreana en su apropiación del marxismo; el problema mayor era el estatuto del inconsciente y lo que quedaba destacado, en la correlación con el lenguaje y los códigos, era sobre todo la apertura a lo social y la historia.

Como es sabido, la trayectoria de Masotta terminó absorbida por los fines de una nueva institución, una política del psicoanálisis que en sus efectos mostró los límites de un repliegue parroquial. Una de las paradojas de esta historia lar-

ga del psicoanálisis en la cultura es que fue por la acción de un hombre venido del campo intelectual, no de la corporación analítica, que se arribó a una reorganización de ese campo de ideas, de un modo que terminaba favoreciendo el divorcio del lacanismo respecto de la cultura intelectual. En el fermento de los sesenta nacen o se implantan obras que se cruzan con el psicoanálisis, en la filosofía y el marxismo, las ciencias sociales, la semiología, la crítica literaria, pero sólo algunas anudan relaciones perdurables con el discurso freudiano o lacaniano. En general, se produce un cruce curioso: algunos intelectuales se convierten al psicoanálisis (que no es lo mismo que apropiarse de él para un trabajo de pensamiento), adoptan una afiliación y una identidad lacaniana y se concentran en la formación o en la cura: es el camino de Masotta, que otros han seguido. Los años negros de la dictadura sólo consolidaron un proceso de fragmentación de ese espacio en diversas capillas, divididas por diferencias inescrutables para los ajenos al campo. Por fuera de la afiliación y de la institución, otros mantienen esa relación de uso, de libre apropiación intelectual de Freud y Lacan y buscan mantener un diálogo con la cultura intelectual y política

¿Qué queda del diálogo posible del marxismo y el psicoanálisis? Como corpus de conceptos, a partir de Althusser se consumaba un desplazamiento de Freud a Lacan. La convergencia de Marx con Freud parecía una empresa agotada teórica y políticamente desde mucho antes, aunque todavía llegaba a Buenos Aires, tardíamente, a través de la obra de J. Bleger. Esa línea que Masotta abandonó en los setenta, la exploración de un inconsciente de la política con nuevas herramientas conceptuales provenientes del lacanismo, reaparece, dispersa y separada del discurso de la institución, en algunos trabajos de Emilio de Ipola. Paralelamente, a contrapelo del lacanismo dominante, la empresa solitaria e intransferible de León Rozitchner ha podido mantener la amalgama de un “marxofreudismo” a la argentina. Lo que puede decirse de ambos aquí y ahora, en los límites estrechos de este recorrido, se enfrenta a una producción que permanece abierta en sus efectos.

El camino inicial de De Ipola es bastante típico de los primeros setenta, ya que llega a Lacan a través de Althusser y en relación con el problema de la ideología; en sus primeros trabajos, el peso mayor recae en el paradigma estructuralista, es decir, en las funciones de desconocimiento propias de lo imaginario y en la eficacia simbólica, aun cuando se refiera al psicoanálisis en el marco de una crítica de las tesis althusserianas. Distanciados de esos comienzos, vienen después los usos más originales: atenuadamente en el trabajo sobre la “bemba” y explícita y audazmente en el ensayo sobre Borges y la política. En el análisis de los rumores carcelarios, el psicoanálisis parece proporcionar no sólo una matriz de abordaje de lo latente en el discurso, sino una posición de distanciamiento en una experiencia atípica. Por una parte, el modelo de la interpretación de los sueños le aporta el concepto de “elaboración secundaria” del sueño y el equivalente, en esa materia esquivada, de los procesos de censura y deformación. Por otra, en el nivel de lo propiamente reprimido, podía insinuar, en un análisis inconcluso, lo que emerge ocultándose, lo que retorna y en lo que se revela un sujeto: lo real de la castración y la muerte. Esa posición, la condición de un lugar de analista, lo distancia de los mitos y las efusiones de la militancia revolucionaria y le permite un análisis del discurso que reúne las condiciones de su producción social con el descubrimiento de un trasfondo trágico.

En el ensayo especulativo sobre Borges y la filosofía política, retoma a Lacan allí donde había empezado Masotta, en el Seminario sobre “La carta robada”. Borges es la materia de un análisis literario y una excusa para esbozar un pensamiento innovador sobre la teoría política. Podría haberse limitado, como Masotta, a reproducir la matriz lacaniana para mostrar la determinación constituyente del orden simbólico. En cambio propone una lectura, desviada de las fórmulas escolásticas acuñadas por los círculos locales, capaz de reunir a Lacan con Castoriadis para plantear el problema de la innovación y la creación en la acción política. La cuestión de la subjetividad,

liberada del vocabulario y el campo de problemas abierto por Althusser, se proyecta entonces a un espacio de teorización abierto e incierto.

Subjetividad y psicoanálisis, marxismo y peronismo: son algunas palabras clave en la extensa y sostenida empresa de escritura de Rozitchner. Quiero detenerme en algunas consecuencias de la apropiación de Freud y del psicoanálisis como un ingrediente esencial de una filosofía y una analítica de la historia reciente. En principio, en el marco teórico, reiterado *ad nauseam*, retorna una versión exasperada del Edipo clásico, que se convierte en un motivo fundamental de su freudismo: la interminable presencia de un Padre despótico, afinado en los pliegues del inconsciente y prolongado en la familia y las instituciones, que se presenta como el obstáculo mayor a toda acción de transformación política. Las fuentes son explícitas: el Edipo freudiano leído en clave de la dialéctica del Amo y el Esclavo, con el agregado de las tesis sobre la identidad de la política y la guerra, extraídas de von Clausewitz. Hay un interlocutor privilegiado: el sujeto de izquierda, más precisamente el revolucionario (de Ipola lo señalaba en un texto que disecaba en él un “dispositivo de enunciación”). Una filosofía totalizadora de la historia y del sujeto, destinado a superarla y culminarla, interviene en el interior de un “guevarismo” filosófico, que no disimula sus aristas críticas. De “La izquierda sin sujeto” (1966), hasta el libro sobre Perón, se ha mantenido en una relación de fidelidad y al mismo tiempo de crítica con esa tradición que exaltaba el componente subjetivo como el factor decisivo de la acción revolucionaria. En verdad mantiene una relación compleja con esa tradición: en principio, porque muchas de sus admoniciones sobre las trampas de la subjetividad podrían ser aplicadas a las simplificaciones moralizantes con que Guevara había planteado el tema del “hombre nuevo”; pero además porque sus señalamientos sobre el elitismo, las ilusiones y el “delirio” político de las izquierdas, lanzados contra la guerrilla argentina, podrían aplicarse sin mayores revisiones a la desgraciada aventura del Che en Bolivia.

En la interpretación y la denuncia del peronismo de izquierda hay una clave fundamental de los fracasos de una acción revolucionaria que, mientras pensaba en Cuba, establecía en verdad sus lazos de identificación y sus compromisos libidinales con Perón, es decir con un Amo equivocado. En fin, en esa focalización sobre Perón de los males de la izquierda y de las trampas de la política retorna la herencia de Martínez Estrada, sobre todo en ciertos rasgos de posición y de estilo: el tono profético, el gusto por la predicación, el lugar de ajenidad respecto de los males que denuncia. Si la pregunta “¿quién de nosotros escribirá el Facundo?” tiene algún sentido, Rozitchner ya la ha respondido en su ensayo implacable sobre Perón, un retrato desbordado y arbitrario, que busca condensar un ciclo histórico en un personaje. Libro imposible (se entiende que casi no haya suscitado lecturas), a su modo revelaba, hace casi treinta años, mucho antes del clima de revisión y autocrítica de la militancia revolucionaria, dos problemas centrales, todavía vigentes, para dar cuenta de la catástrofe de la violencia política y el terrorismo de los setenta. Por un lado, señalaba la alienación subjetiva en esa voluntad revolucionaria que pretendía sostenerse en una exaltación de un sujeto cuyos resortes al mismo tiempo desconocía. Por otro, veía en el peronismo una clave latente y opaca de la masacre sobrevinida a partir de 1976.

No ha habido, entonces, un destino prefijado ni una fisonomía uniforme para el psicoanálisis en sus diversos cruces con la cultura argentina. La pregunta por la presencia extendida de Freud y Lacan en este rincón del planeta no tiene una respuesta simple y, sobre todo, no puede ser referida a una clave del ser nacional. El legado freudiano, a lo largo del siglo XX, se ha mostrado capaz de impactar tradiciones y disciplinas muy diversas, de la medicina y la psicología a la filosofía, las ciencias sociales y los estudios literarios. La matriz lacaniana, desde mitad de los sesenta, ha impregnado una zona de la escritura narrativa y poética, con efectos igualmente diversos. Si algo puede decirse, como un juicio más general, sobre esa penetración extendida del psicoanálisis, es que lo ha hecho menos como dispositivo de saber que como un ingrediente productivo en una trama discursiva descentrada, una suerte de ensayo mutiforme y abierto, que puede ser recorrido como un corpus que borra las funciones de autor y los alineamientos disciplinares o de escuela y en el que resaltan las formas complejas de una apropiación en acto.

Bibliografía básica

Asociación Psicoanalítica Argentina, “Historia de APA”, en http://www.apa.org.ar/insti_02.php.

de Ipola, Emilio, *Ideología y discurso populista*, México, Folios, 1983. “León Rozitchner: la especulación filosófica como política sustituta”, *Punto de Vista*, 28, noviembre de 1986. “El enigma del cuarto. Borges y la filosofía política”, *Punto de Vista*, 33, septiembre 1988.

Germani, Gino, *Política y sociedad en una época de transición*, Buenos Aires, Paidós, 1962.

Langer, Marie, “El niño asado y otros mitos sobre Eva Perón”, en *Fantasías eternas a la luz del psicoanálisis* (1957), Buenos Aires, Hormé, 1966.

Martínez Estrada, Ezequiel, *Radiografía de la pampa* (1933), edición crítica de Leon Pollmann, México, FCE, 1996.

Masotta, Oscar, “Roberto Arlt, yo mismo” (1965), en *Sexo y traición en Roberto Arlt*, Buenos Aires, CEAL, 1982. *Conciencia y estructura*, Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1968.

Pichon-Rivière, Enrique; Quiroga, Ana, *Psicología de la vida cotidiana* (1970), Buenos Aires, Nueva Visión, 1985.

Rozitchner, León, “La izquierda sin sujeto”, *La rosa blindada*, 9, septiembre de 1966. *Freud y el problema del poder*, México, Folios, 1982. *Perón: entre la sangre y el tiempo. Lo inconsciente y la política*, Buenos Aires, CEAL, 1985.

Sigal, León, “La radiografía de la pampa: un saber espectral”, en Martínez Estrada, E., *Radiografía de la pampa*, edición crítica, *op cit*.

Vezzetti, Hugo, “Isabel I, Lady Macbeth, Eva Perón”, *Punto de Vista*, 52, agosto 1995. “Las promesas del psicoanálisis en la cultura de masas”, en Devoto, F.; Madero, M. (comp.) *Historia de la vida privada en la Argentina*, tomo III, Buenos Aires, Taurus, 1999.



“Culto de las víctimas” y políticas de la memoria en la Alemania reunificada

Andrés H. Reggiani

8



La nueva intimidad entre política y cultura representa un arma de doble filo para los políticos. Pues, por un lado, amplía el espacio para una política simbólica, con la que pueden compensarse casi sin costos las frustraciones surgidas en otros lugares. Pero, por el otro, el “sentido”, como medio de la cultura, constituye una materia que tiene su propia lógica, que no sólo no puede acrecentarse a voluntad, sino que tampoco consiente que se le dé cualquier forma.

Jürgen Habermas, *Necesidad de revisión de la izquierda*

Con la consigna “A cada uno lo suyo”, la misma que fuera desplegada en el portal de ingreso al campo de concentración de Buchenwald, el semanario *Der Spiegel* titulaba una nota publicada sobre los cambios en la memoria tras la reunificación de Alemania.¹ La multiplicación de demandas de reconocimiento y reparación de distintos grupos de víctimas de la dictadura nazi, y

la consiguiente proliferación de sitios de conmemoración específicos, así como la evocación pública de los sufrimientos padecidos por los “alemanes corrientes” durante la Segunda Guerra Mundial, ponen de manifiesto la gradual fragmentación del relato que, centrado en el genocidio judío, había configurado el rasgo esencial de la conciencia histórica de Alemania después de

1968. Estos acontecimientos expresan un fenómeno reciente y de mayor amplitud al cual se refería Habermas en la cita que encabeza el presente artículo, cuando hablaba de la “nueva intimidad entre la política y la cultura”, y que en el caso particular que nos ocupa podría traducirse como el de hacer política a través de la memoria.

La política de la memoria, de los sesenta a los noventa

Los ataques contra cementerios judíos de la República Federal Alemana en 1959, los procesos contra Adolf Eichmann y el personal de los campos de concentración en la primera mitad de los años sesenta, la movilización de la izquierda extraparlamentaria y el triunfo electoral de la socialdemocracia en la segunda mitad de esa década marcaron un hito en la cultura política de la Alemania de posguerra. Convencionalismos y tabúes de la década precedente, como la tendencia a la autocompasión, la complacencia, el anticomunismo y el silencio sobre el período 1933-1945 quedaron expuestos a la sospecha de las nuevas generaciones. Aun cuando albergase imágenes estereotipadas del nazismo, la protesta estudiantil escenificó un ajuste de cuentas público –y privado, dentro de la familia– con la hasta entonces dominante aversión colectiva a enfrentarse con la

1. Stefan Berg y Henryk Broder, “Jedem das Seine”, *Der Spiegel*, N° 2, 2004, pp. 128–34.

responsabilidad de Alemania en el nacionalsocialismo.

Esta revisión de la historia nacional sentó las bases de la actual cultura del recuerdo institucionalizado y comercializado. Dos rasgos merecen destacarse de este proceso. En primer lugar, la centralidad del nacionalsocialismo como hito insoslayable de la historia alemana y estigma indeleble de la identidad nacional. Ello se tradujo en una lectura crítica del pasado que, desde el marxismo dogmático de la Alemania comunista a la historia social de la República Federal, postulaba, con énfasis distintos, las continuidades históricas entre el Segundo Imperio, la dictadura nacionalsocialista y la Alemania (occidental) de posguerra. En segundo lugar, la jerarquización del genocidio judío –episodio a la vez singular por su escala y método de implementación, y paradigmático en tanto arquetipo del crimen contra la humanidad– como criterio definitorio por excelencia del período 1933-1945. Esta comprensión del pasado también se plasmó en la transformación de los campos de concentración situados en territorio alemán (Buchenwald, Dachau, Ravensbrück, Bergen-Belsen, Sachsenhausen, Mittelbau-Dora, Neuengamme) en los primeros lugares de la memoria nacionalsocialista.

Tras la reunificación, la ciudad de Berlín se apresuró a dejar atrás la división impuesta por la Guerra Fría para convertirse en el lugar central de la memoria de la nueva Alemania. La desaparición del muro y el estado comunista fue seguida por una pléthora de nuevos emprendimientos conmemorativos. El más polémico de ellos fue la restauración de la *Neue Wache*, llevada a cabo por el gobierno de Helmut Kohl en el ambiente de euforia que acompañó la reunificación (octubre 1990) y el triunfo de la democracia cristiana en las primeras elecciones nacionales (diciembre 1990).² La decisión tomada a comienzos de 1993 de reacondicionar el memorial colocando en su interior una reproducción ampliada de la *Pietà* –la pequeña escultura de Käthe Kollwitz en homenaje a los muertos en la Primera Guerra Mundial– desató un escándalo. En su rechazo de una medida que no había tenido en cuenta la opi-

nión de expertos y organizaciones de la sociedad civil, los críticos señalaron lo inadecuado de una imagen de inconfundible filiación cristiana para representar a las víctimas de las guerras mundiales. Además, denunciaron el carácter ambiguo y “nivelador” del nuevo epígrafe de la imagen, cuya referencia “A las víctimas de la guerra y la violencia estatal” sugería una reconciliación simbólica que amalgamaba de manera implícita a judíos, gitanos, homosexuales, víctimas del programa de eutanasia y de la resistencia antifascista con miembros de las fuerzas armadas y las organizaciones nazis y víctimas civiles de las acciones de guerra. Ante la ola de protestas, en noviembre de 1993 el gobierno federal agregó una lista detallando los distintos grupos de víctimas en una placa colocada fuera del recinto que aloja la estatua.

“Lobbies de víctimas” y competencia de memorias

En Berlín existen hoy una veintena de lugares de memoria –terminados, en vías de construcción o proyectados– destinados a recordar el nacionalsocialismo. Más de la mitad evocan grupos específicos de víctimas. De todos ellos, el Monumento de los Judíos Asesinados de Europa, o Monumento del Holocausto, constituye hasta ahora el proyecto más ambicioso. Sentó un precedente para otros grupos que aspiran a obtener un igual reconocimiento de su condición de colectividades perseguidas, y en consecuencia, con derecho a ser recordadas públicamente –y compensadas materialmente. Factor esencial en toda política de conmemoración, el imperativo de la “visibilidad” del sitio fue reconocido explícitamente por la impulsora del proyecto, Lea Rosch, quien a fines de 1988 inició la campaña para la construcción de un monumento “que no pueda pasar desapercibido”. Ya antes de que se concluyera la obra algunos se preguntaban ¿los otros colectivos, como los Sinti y Roma (gitanos), los homosexuales, los Testigos de Jehová y las víctimas del programa de eutanasia tendría cada uno su lugar de memoria propio? Y en ese caso, ¿no existía el riesgo de que se es-

tableciera una jerarquía, habida cuenta de que no todas las organizaciones de víctimas gozaban de la misma legitimidad social ni poseían igual capacidad de negociación frente al poder político? El problema se complicaba aún más con las demandas de aquellos que, habiendo sufrido la guerra, consideraban que no habían recibido un reconocimiento justo, ya se tratase de una restitución material o una compensación simbólica que los incorporase a la memoria colectiva. Tal era el caso de los desertores y los alemanes expulsados de Prusia Oriental, las repúblicas bálticas y los Sudetes (volveremos sobre esta cuestión más adelante). La actitud ambivalente del gobierno frente a las nuevas exigencias de reconocimiento quedó reflejada en las declaraciones del diputado socialdemócrata Wolfgang Thierse, en 2004 presidente del Bundestag y miembro del comité patrocinador del Monumento del Holocausto. Interrogado por la prensa sobre su posición frente a la multiplicación de demandas de conmemoración, respondió: “No voy a construir un segundo monumento, yo sólo soy el jefe de obra (*Bauherr*) del Monumento del Holocausto”.

Estas declaraciones reflejaban la aprehensión con que muchos percibían lo que el mismo Thierse calificó como “lobby de víctimas”. Por ese entonces ya contaba con aprobación gubernamental la construcción de un memorial de las víctimas homosexuales de la dictadura nazi, proyecto auspiciado por la comisión de política comunitaria y antidiscriminatoria de la fracción verde del Bundestag. Esta propuesta tenía un carácter moderado en la medida en que no buscaba competir con otros grupos de víctimas a través de una suerte de homologación de la memoria.³ Más problemática para las

2. La *Neue Wache* fue construida en 1881 por Karl Friedrich Schinkel y reacondicionada después de la Primera Guerra Mundial por Heinrich Tessenow. En 1931 el gobierno socialdemócrata de Prusia la transformó en monumento a los caídos en la guerra de 1914–1918. Más tarde, bajo las dictaduras nazi y comunista, el sitio fue revestido de los símbolos y consignas propios de estas ideologías.

3. Otro factor, no enunciado, facilitaba la gestión política de las demandas de este colectivo específico. Pocos fueron los sobrevivientes de las 50.000 personas condenadas a prisión bajo el na-

autoridades fue la postura adoptada por las organizaciones Sinti y Roma. Romani Rose, presidente del Consejo Central para los Sinti y Roma, una de las dos organizaciones que representan la colectividad gitana alemana, junto con la Alianza Sinti, pidió la construcción de un “memorial nacional del Holocausto” que resaltara los rasgos específicos de la persecución a los gitanos y equiparara su dimensión criminal con el exterminio de los judíos. A diferencia del memorial para los homosexuales, esta posición cuestionaba implícitamente el mandato que se había conferido a sí misma la Fundación Monumento del Holocausto de “garantizar la memoria y rendir homenaje a todas las víctimas del nacionalsocialismo”. Pese a las rivalidades entre el Consejo Central y la Alianza Sinti, el gobierno alemán ya ha aprobado la construcción de un monumento que, siguiendo el imperativo de máxima visibilidad, se situará entre el edificio del parlamento y el Monumento del Holocausto.

Las incertidumbres antes mencionadas ilustran no sólo el temor a una “fragmentación” de la memoria que gradualmente substituya el genocidio judío por una serie de “holocaustos particulares”, cada uno con sus exigencias de conmemoración específicas. También ponen de manifiesto un problema de mayor alcance como es el cambio que se ha venido operando en el concepto mismo de víctima. Esta noción había quedado más o menos definida, en la práctica, a partir de la política de restituciones y reparaciones adoptada por el gobierno demócratacristiano del canciller Konrad Adenauer en la década de 1950. En contraste con el trámite relativamente sencillo que otorgaba compensaciones por la pérdida de bienes y devaluación de activos, inicialmente las leyes alemanas no prevenían ninguna reparación por daños físicos o psíquicos. Según una encuesta realizada en 1949 por las fuerzas de ocupación norteamericanas, el 54% de los alemanes se mostraba de acuerdo con la idea de compensar a los judíos sobrevivientes, pero sólo si permanecían en Alemania –el 31% estaba en desacuerdo y un 15% se manifestaba indeciso. Cuando la misma encuesta inte-

rrogaba sobre el tratamiento que debería darse a viudas y huérfanos de guerra no judíos, el 96% respondió a favor de una compensación inmediata. Ante esta situación, las autoridades aliadas adoptaron una ley que otorgaba reparaciones económicas inmediatas a los judíos sobrevivientes.

El gobierno alemán no sólo se mostró reacio a reconocer la responsabilidad del estado frente a las víctimas de sus políticas sino que otorgó un tratamiento preferencial a verdugos y cómplices. El 11 de mayo de 1951 el parlamento federal votó dos leyes: una garantizaba la compensación económica para todos los funcionarios públicos que habían sido separados de sus cargos bajo el nazismo. La otra iba en sentido inverso al reincorporar en sus cargos públicos a los funcionarios y empleados miembros de organizaciones nacionalsocialistas que habían perdido su trabajo como resultado de la política de desnazificación aliada –quedaban excluidos de esta medida, al menos en la letra de la ley, los que habían servido en la Gestapo y las SS, definidas como organizaciones criminales. En 1953 el gobierno adoptó otra ley que definía a las víctimas de la dictadura nacionalsocialista como aquéllos que habían sufrido por motivos raciales, religiosos o políticos, fuesen éstos “reales” o contruidos por sus victimarios. El efecto inmediato fue la reducción drástica del número de aquellos con derecho a exigir compensación. La restricción operaba en un doble sentido ya que la ley reservaba la compensación sólo para los ciudadanos alemanes que habían sido internados en campos de concentración, excluyendo a los extranjeros y a los alemanes que el régimen había clasificado como criminales “corrientes” –gitanos, homosexuales, vagabundos, asociales y comunistas.⁴ Una nueva ley de 1956 introdujo algunos cambios significativos, como la extensión del concepto de víctima a todos aquellos alemanes que habían sido perseguidos por motivos raciales, religiosos o políticos, independientemente de que hubieran o no sido deportados. Además ampliaba la cantidad de beneficiarios al aumentar la lista de discapacidades físicas y psíquicas que otorgaban derecho a una compensación.

Para ese entonces el gobierno de Adenauer ya había llegado a un acuerdo con las organizaciones judías y el Estado de Israel para la compensación de las víctimas del Holocausto. Esta medida fue la consecuencia de la posición tomada por Adenauer de “internacionalizar” los legados del nacionalsocialismo reclamando para la República Federal la condición de heredera legítima y depositaria única de la soberanía estatal, lo cual implicaba asumir las responsabilidades por los crímenes de la dictadura precedente –algo que la RDA nunca aceptó. La política de reparaciones quedó regulada tras la firma de los Acuerdos de Luxemburgo (septiembre de 1952) entre el gobierno alemán y la Conferencia de Reclamos Materiales Judíos contra Alemania –cuya misión era negociar con el gobierno federal un programa de indemnizaciones materiales a largo plazo. A partir de esa fecha, y tras dotar a la Conferencia de Reclamos de 450 millones de marcos para la

zismo por violación del artículo 175 del Código Penal, que definía las relaciones homosexuales como delito. Se calcula que unas 5.000 fueron internadas en campos de concentración para ser “re-educadas” a través del trabajo, mientras que otras fueron sometidas a experimentos médicos. Los peligros reales durante el régimen y la estigmatización social que continuó durante toda la posguerra –el artículo 175 no fue abolido hasta 1969– obligaron a los homosexuales a “desaparecer” por emigración, matrimonios ficticios y otras formas de ocultamiento. A esta situación contribuyeron, voluntaria o involuntariamente, los familiares y descendientes de las víctimas que, pudiendo reclamar compensaciones al estado, se mostraron poco inclinados a hacer pública la vida privada de sus desdichados parientes (International Organization for Migration / Holocaust Victim Assets Programme, “Homosexual Victims of the Nazi Regime Now Entitled to Claim Compensation”, Press Information, 4/2001).

4. El ejemplo de los sobrevivientes del campo de Buchenwald da una idea concreta del efecto restrictivo de la ley. De los 42.000 prisioneros que había en el momento de su liberación, sólo 700 podían ser considerados “víctimas del nazismo”. Quedaban excluidos los extranjeros (entre ellos 22.000 rusos) y la mayoría de los 1.800 prisioneros alemanes “asociales”. La ley de 1953 excluía a los comunistas de toda compensación sobre la base de que buscaban imponer “otra forma violenta de dominación”. Enmiendas posteriores revisarían esta definición para limitarla a los comunistas que hubiesen participado “activamente” contra el orden constitucional. Aldf Lüdtke, “‘Coming to Terms with the Past’: Illusions of Remembering, Ways of Forgetting Nazism in West Germany”, *Journal of Contemporary History*, vol. 65, Nº 3, 1993, pp. 542–572.

asistencia, rehabilitación y reubicación de sobrevivientes, Alemania desembolsó en el medio siglo siguiente alrededor de 100 billones de marcos a unos 500.000 beneficiarios judíos en 75 países. Las compensaciones abarcaban una amplia gama, desde pagos únicos extraordinarios hasta pensiones de por vida, y fueron sometidas a revisiones periódicas a fin de incorporar colectividades que no habían sido comprendidas inicialmente en el programa de asistencia –como los judíos del ex-bloque comunista y el norte de África.

La legislación también continuó excluyendo a los “trabajadores esclavos”, ciudadanos no judíos de los países ocupados que habían sido llevados compulsivamente a Alemania como mano de obra agrícola e industrial. En algunos casos el procedimiento burocrático que regulaba el otorgamiento de compensaciones obligaba a los demandantes a someterse a trámites interminables y por momentos humillantes. Por ejemplo, a fin de recibir reparaciones por haber estado detenido en un campo de concentración, el solicitante debía probar que había permanecido en ese lugar un año como mínimo. Sin embargo, como lo dictaminó un tribunal, la duración del desplazamiento hasta el campo quedaba excluida del cómputo del tiempo durante el cual la persona había sido privada de sus derechos. Asimismo, en el caso de una mujer no judía deportada junto con su marido judío, el tribunal desestimó su demanda de reparación argumentando que ella había tenido la posibilidad de divorciarse y de esa manera evitar el destino de su esposo. La causa de su sufrimiento no había sido la política estatal sino su ejercicio del libre albedrío.

Estas actitudes contrastan con la celeridad que caracterizó la política de compensaciones y restituciones en beneficio de los doce millones de refugiados alemanes oriundos de los territorios que desde 1945 quedaron bajo dominación comunista. A diferencia de las solicitudes de las víctimas de los campos de concentración que tenían fechas límite, los refugiados alemanes podían presentar una demanda de compensación en cualquier momento. Esta política preferencial, que contrastaba con la discriminación y el rechazo que

los recibió en Alemania en los años críticos de la inmediata posguerra –estigmatizados con términos por ese entonces insultantes como “refugiado” y “polaco”–, quedó establecida con la creación del Ministerio de Expulsados en 1949, la Ley Fundamental (Constitución de 1949) en su párrafo 116 y, en especial, la Ley para la Equiparación de Cargas de Guerra sancionada a comienzos de los 50. Esta política supuso la mayor transferencia de fondos en toda la historia alemana, con un total de 110 billones de marcos desembolsados hasta fines de los años 70.

Recién a mediados de los años 80, algunas organizaciones independientes –grupos de estudio y talleres de historia– y los miembros del Partido Verde, con el apoyo tibio de socialdemócratas y liberales, introdujeron el debate sobre las víctimas “olvidadas” del nazismo. Sin embargo, la demora en el reconocimiento de los gitanos como víctimas del nazismo fue no sólo consecuencia de los criterios restrictivos que habían regulado el otorgamiento de compensaciones para ciertas categorías, sino también de que los Sinti y Roma carecieron de lobby propio hasta la creación del Consejo Central en 1979.

Las compensaciones materiales resultaron fundamentales en la movilización de las colectividades de víctimas no sólo porque las legitimaron reforzando su estatuto y ampliando su visibilidad, sino también porque atrajeron al espacio público a personas que hasta ese momento habían concebido su identidad como una cuestión esencialmente privada y familiar. El momento clave en este sentido fue la creación por ley en agosto de 2000 –bajo el gobierno rojo-verde de Gerhard Schroeder– de la fundación “Recuerdo, Responsabilidad y Futuro” que, con fondos provenientes del gobierno y la industria alemanes por un total de 5 billones de euros, se fijó como misión la compensación económica de las “víctimas no judías del nacionalsocialismo”, fórmula que llegó a abarcar prácticamente todas las categorías cuya situación no había sido contemplada por la ley o que, habiéndolo sido, no habían conseguido, en la práctica, la satisfacción de sus derechos.

A fines de 2001 la Oficina Internacional para las Migraciones –organización con base en Ginebra encargada de determinar la elegibilidad de los demandantes– anunció el pago de compensaciones a miembros de las comunidades Sinti y Roma (sin distinción de nacionalidad) que hubiesen sido deportados e internados en campos de concentración en Alemania y la Europa ocupada, que hubiesen sufrido daños físicos ocasionados por experimentos médicos involuntarios, o que hubiesen perdido bienes como resultado de la política del gobierno. En ese mismo año también comenzaron los pagos a todos aquellos ciudadanos extranjeros que habían sido reclutados compulsivamente para trabajar en Alemania como mano de obra “esclava”, estableciéndose condiciones rigurosas de elegibilidad y fechas límites para la presentación de las demandas.

Los “alemanes corrientes” y la memoria de 1945

Desde fines de los 90 adquirió mayor relieve otro recuerdo del período nacionalsocialista centrado en la experiencia social del “hundimiento” (*Untergang*) o “catástrofe” que sobrevino con la derrota del Reich. Privada del reconocimiento oficial y la posibilidad de conmemoración pública, esta otra memoria sobrevivió en las genealogías y relatos familiares de los millones de alemanes “corrientes” que, sin ser víctimas putativas del régimen, habían sufrido las consecuencias de sus políticas a través de las acciones de guerra.⁵ Marcada por la destrucción física del país, la ocupación extranjera y el colapso del estado, esta comprensión de lo ocurrido durante los años 1939-1945, que implicaba también una autocomprensión en tanto colectivo nacional, había sido tempranamente detectada

5. Utilizado para caracterizar el temperamento conservador y las actitudes derechistas de unas clases medias “apolíticas”, el término “alemanes corrientes” (*ganz normale Deutsche* o *gewöhnliche Deutsche*), traducción del inglés “ordinary Germans”, hizo su ingreso en el vocabulario habitual tras la polémica suscitada por el libro de Daniel J. Goldhagen, *Los verdugos voluntarios de Hitler: los alemanes corrientes y el Holocausto*, Madrid, Taurus, 1997.

por los observadores extranjeros que visitaron el país en ruinas. Los testimonios de periodistas y escritores como Hannah Arendt, Martha Gellhorn, Max Frisch, Edmund Wilson entre otros, coincidían en sus veredictos lapidarios sobre un pueblo que, pese a la derrota y revelación de los crímenes cometidos en su nombre, añoraba los tiempos de la dictadura anteriores a la guerra —o, como los llamaban algunos, los años del “buen nazismo”. Incapaz o falta de predisposición para entender el encadenamiento infernal de acontecimientos que habían desembocado en su ruina, a partir de 1945 ese pueblo reclamaba para sí la condición de víctima. La actitud de “huída hacia delante”, la obsesión por eliminar los rastros ubicuos de la pasada tragedia y la autocomplacencia fomentada por el “milagro económico” dejaron poco espacio para cualquier debate público sobre la “catástrofe”. Esta “realidad sin historia” de una sociedad orientada hacia el futuro tuvo el efecto de una “segunda liquidación de la propia historia” y constituyó el trasfondo, en el terreno de las mentalidades, de lo que Jürgen Habermas llamó las “hipotecas de la restauración de Adenauer”.

El primer intento más o menos articulado de evocar abiertamente el sufrimiento de los alemanes “corrientes” tuvo lugar a mediados de los ochenta, en el marco de la “disputa de los historiadores” (*Historikerstreit*). Esta se inició a mediados de 1986 tras la publicación del artículo de Ernst Nolte “El pasado que no quiere pasar” en el *Frankfurter Allgemeine Zeitung* —periódico conservador dirigido en ese entonces por Joachim Fest.⁶ Nolte hacía un llamado a superar la vergüenza colectiva derivada del pasado nazi que, según entendía, impedía a los alemanes comportarse y autocomprenderse como una nación “normal”. La polémica desatada por su artículo otorgó notoriedad a otras voces que, como la de Andreas Hillgruber, reivindicaba el papel de los ejércitos alemanes en su lucha por proteger a la población civil de las exacciones de las tropas soviéticas.⁷ La interpretación de Hillgruber realizaba, en clave anticomunista, el otro argumento que deslizaría Nolte poco después en *La guerra civil europea* (1987),

según el cual el exterminio racial nazi había sido la respuesta al exterminio de clase estalinista.⁸ También ponía en perspectiva el “caso Bitburg”, cuando, en el marco del 50° aniversario de la capitulación alemana (mayo de 1985), Reagan y Kohl reafirmaron la “reconciliación” entre ambos países —es decir, la alianza estratégica— con una visita al cementerio militar de Bitburg, donde yacían los restos de soldados de las SS. En la medida que hizo evidente la “intimidad” entre lo político y lo cultural, el intento neoconservador de revisión del pasado generó una respuesta inmediata —muy propia de la sensibilidad extrema que caracteriza los pronunciamientos públicos sobre estos temas— de parte de los sectores de opinión que se percibían, para decirlo en los términos grandilocuentes del momento, como la “conciencia moral” de la república y los guardianes de su memoria.⁹

Tras el ascenso de la coalición rojo-verde al poder en 1998 el consenso en torno al “relato unificado” sobre el nazismo comenzó a resquebrajarse y se abrió la discusión pública de experiencias históricas que hasta entonces habían estado prácticamente ausentes de los debates. Criticado por algunos como un nuevo “culto de las víctimas”, este recuerdo emergente quedó cristalizado en el tratamiento de episodios individuales

de fuerte carga emotiva —y que por ello se prestan más fácilmente a su escenificación como símbolo de una tragedia mayor.¹⁰ El hundimiento del *Wilhelm Gustloff* —un buque atestado de refugiados que, tras ser torpedeado por un submarino ruso en las aguas del Báltico el 30 de enero de 1945, se convirtió en el ataúd de 9.000 de sus 10.000 pasajeros— constituye hoy uno de los lugares de memoria de las minorías alemanas expulsadas de Prusia Oriental, Silesia y los Sudetes, además de haber pasado a la historia como la peor tragedia naval. Igual función simbólica desempeña la destrucción de la ciudad de Dresde, arrasada por los ataques incendiarios de la noche del 13 al 14 de febrero de 1945, para la evocación de las 600.000 víctimas de los bombardeos angloamericanos. A estos ejemplos cabría agregar el tema de los niños soldados y las mujeres violadas por las tropas soviéticas.

¿Qué consecuencias han tenido estas manifestaciones en el campo de la política? Uno de los resultados más visibles, aunque no necesariamente el más significativo, ha sido la apropiación del discurso sobre el “sufrimiento alemán” por parte de las organizaciones ultraderechistas. Desde hace tiempo los neonazis han venido denunciando la hipocresía del doble rasero aliado que había juzgado los crímenes de los vencidos

6. Ernst Nolte, “Vergangenheit die nicht vergehen will: Eine Rede die geschrieben, aber nicht gehalten werden konnte”, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 20/6/1986. Fest es lo que en Alemania llaman un *Publizist*, un divulgador. En los años 70 había publicado una importante biografía sobre Hitler, pero su nombre alcanzó fama mundial con el *El hundimiento: Hitler y el final del Tercer Reich* (México, Galaxia Gutenberg, 2005), libro que sirvió de base al film de Oliver Hirschbiegel, *La caída*.

7. Hillgruber retomaba la difundida visión de una Wehrmacht impermeable a la ideología y radicalmente diferente de las fanatizadas Waffen SS. Construido a partir del complot contra Hitler de julio de 1944, reiterado por los altos mandos enjuiciados por el Tribunal Militar Internacional de Nuremberg, y preservado luego de la guerra por una Bundeswehr (fuerza armada de la república) integrada por los antiguos cuadros del ejército de Hitler, el mito resistió el paso del tiempo hasta que en 1997 sus crímenes fueron puestos al descubierto en una polémica exhibición organizada por el Instituto de Historia Social de Hamburgo. Al respecto véase: Hamburg Institute for Social Research, *The German Army and Genocide: Crimes Against War Prisoners, Jews, and Other Civilians, 1939–1945*, Nueva York, New

Press, 1999. Sobre las repercusiones de la exhibición, véase Hannes Heer, “The Difficulty of Ending a War: Reactions to the Exhibition ‘Crimes of the Wehrmacht 1941–1944’”, *History Workshop Journal*, n° 46, 1998, pp. 187–204; Hans-Ulrich Thamer, “Vom Tabubruch zur Historisierung? Auseinandersetzung um die ‘Wehrmachtausstellung’”, en M. Sabrow, R. Jessen y K. Grosse Kracht (comp.), *Zeitgeschichte als Streitgeschichte: Grosse Kontroversen seit 1945*, Munich, C. H. Beck, 2003, pp. 171–185.

8. E. Nolte, *La guerra civil europea: nacional-socialismo y bolchevismo, 1917–1945*. México, FCE, 1994.

9. Sobre esta polémica véase el dossier “Special Issue on the *Historikerstreit*”, *New German Critique*, N° 44, 1988; Reinhard Alter, “Cultural Modernity and Political Identity: From the Historians’ Dispute to the Literature Dispute”, en R. Alter y P. Monteath (comps.), *Rewriting the German Past: History and Identity in the New Germany*, Nueva Jersey, Humanities Press, 1997, pp. 152–174.

10. Sobre el concepto de “culto de las víctimas” véase Hans-Ulrich Wehler, “Auf dem Weg zum neuen Opferkult? Alliierten Bombenkrieg gegen Deutschland, 1940–1945”, en *Konflikte zu Beginn des 21. Jahrhunderts*, Munich, C. H. Beck, 2003.

(Auschwitz) a la vez que pasaba por alto las atrocidades cometidas por los propios vencedores (Dresde, Hiroshima, Nagasaki). Más allá del impacto desproporcionado que la más nimia actividad de los *skinheads* produce en los medios alemanes –fenómeno que refleja hasta qué punto Hitler, y todo lo relacionado con él, se ha convertido en uno de los productos comerciales de mayor éxito de la industria cultural contemporánea–, su capacidad para extraer beneficios políticos de los cambios sociales en la manera de comprender el pasado se ha visto reducida por el carácter exclusivamente denunciante de unas consignas vaciadas de cualquier intención deliberativa, así como también por el rechazo generalizado que produce la violencia (real y simbólica) que caracteriza la coreografía ultraderechista. Un ejemplo claro en este sentido fue el fracaso de las organizaciones neonazis en su intento por transformar los actos conmemorativos del 60° aniversario de la destrucción de Dresde en un gran evento político de corte nacionalista.

Un caso diferente, por historia, organización y alcance político es el de los colectivos de refugiados y expulsados. Los 12 a 13 millones de alemanes étnicos que llegaron a la Alemania en ruinas en apenas dos años (1945–1946), unos huyendo de las tropas rusas, otros tras ser expulsados de sus países de origen conforme lo acordaron las potencias vencedoras, crearon uno de los problemas más agudos de la posguerra. El peligro político que representaba para la joven democracia la presencia en su suelo de millones de extranjeros (uno de cada cinco habitantes en la República Federal en 1950), resentidos por la pérdida de familiares, hogares y bienes, así como por el desprecio con que fueron recibidos, se hizo evidente en la proliferación de partidos de ultraderecha que, como la Liga de Expulsados y Desposeídos, se disputaban el voto de los refugiados.

Dos factores contribuyeron a desarrollar el potencial desestabilizador de estos grupos. El primero fue la decisión del gobierno de Adenauer de restituirles parte de sus bienes a través de una compensación monetaria –la ya mencionada política de “equiparación de cargas” de 1952. El segundo, más importante a largo plazo, fue la propia di-

námica de la recuperación económica que permitió absorber la totalidad de esta mano de obra, asegurando de esa forma su integración en la sociedad –objetivo alcanzado a comienzos de los años 60. Estos factores y la reforma electoral de 1953 –que establecía un piso mínimo del 5% de los votos para obtener representación en el parlamento federal–, hicieron que los partidos que habían atraído el voto de estos grupos desaparecieran, dejando a sus antiguos electores sin otra opción racional que votar por la democracia cristiana. Sin embargo, las colectividades de refugiados continuaron manteniendo una cohesión sociocultural, al comienzo muy fuerte, gracias no sólo al recuerdo compartido del *Heimat* (terruño) perdido –elemento que contribuyó a diluir su revanchismo en un brebaje folclórico-político– sino también a su concentración geográfica en algunas zonas occidentales, como Baviera y Schleswig-Holstein.

En los últimos años varios de estos grupos se unieron en la Liga de Expulsados a fin de ejercer presión para obtener la restitución de los bienes. Dirigida por la mediática diputada demócrata cristiana Erika Steinbach, la Liga ha venido realizando una campaña para la construcción de un sitio en el centro de Berlín que conmemore las expulsiones. Resistida por las autoridades del gobierno rojo-rojo de la ciudad, denunciada por otros –especialmente en Polonia y la República Checa– como un intento de transformar a los verdugos en víctimas, la iniciativa quedó un paso más cerca de su eventual realización luego de que el Museo Histórico Alemán –ahora bajo dirección conservadora– organizara, en 2006, la exhibición “Huida, Expulsión, Integración” que, si no legitimó a la Liga, sí lo hizo con los temas que ésta busca colocar en el debate.

Una manera de comprender estos fenómenos es verlos como parte de un proceso más amplio de renacionalización de la memoria, es decir, de apropiación de una reflexión sobre el pasado que había quedado sujeta, primero, a los condicionamientos exteriores impuestos por la derrota y, más tarde, al paradigma político e intelectual de los años 70 y 80 –refractario a cualquier reivindicación de lo “nacional”. Hoy la

proliferación de relatos sobre el pasado forma parte de las reglas de juego de una cultura política sensible a las cuestiones de identidad –nuevamente la intimidad entre política y cultura, aunque ahora, o quizás debamos decir *por ahora*, con un signo diferente del que marcó esta convergencia en los años 80. Al mismo tiempo, y más allá de las especificidades derivadas de la experiencia nacionalsocialista, el caso alemán se inscribe en un proceso de escala europea, e incluso global, en el cual la memoria parece haberse convertido en un sustituto de la política.¹¹ En tiempos en que los márgenes para la gestión de la economía, el bienestar social y la seguridad se ven severamente limitados por la globalización de los mercados y los mecanismos de integración regional, el debate sobre el sentido del pasado y su importancia para el presente aparece como una de las formas más evidentes de hacer política.

Ya se trate de la (aún no sancionada) Ley de Memoria Histórica impulsada por el actual gobierno español o las muy controvertidas “leyes de memoria” francesas, para citar algunos ejemplos relevantes, una de las expresiones más visibles de este fenómeno es la constitución de colectivos de “víctimas” y la exigencia de reconocimiento y reparación. Sin embargo, el carácter problemático de estas medidas reside no sólo en lo que desde algunos sectores se define como una larvada guerra civil cultural que imposibilita la “reconciliación nacional”, sino también en el hecho de que el concepto mismo de víctima ha sufrido una alteración fundamental, ya que perdió la nitidez explicativa “convencional” para volverse más fragmentario y susceptible de que se sustituya la universalización de un acontecimiento como fenómeno paradigmático por una gestión de la memoria basada en el reconocimiento del carácter a la vez ubicuo y difuso de la violencia política.

Deseo agradecer los comentarios y sugerencias de Svenja Blanke, Philip Kidberger y Roberto Gargarella.

11. Sobre la dimensión transnacional del fenómeno véase Tony Judt, “Desde la casa de los muertos. Un ensayo sobre la memoria europea contemporánea”, *Claves de Razón Práctica*, N° 106, 2006, pp. 4–23.

Olvidar a Duchamp

Gonzalo Aguilar



Proyecto
Documenta 12

¿Es la modernidad
nuestra antigüedad?

14



Cuando de arte se trata, Marcel Duchamp está por todos lados. La sola mención de su nombre sirve para justificar cualquier tipo de emprendimientos: no cabe duda, el artista de *El Gran Vidrio* es, hoy por hoy, una fuente de autoridad y legitimación. Es lo que sucede con los clásicos, sólo que los actuales procesos de canonización ostentan como nunca antes el condimento de la inflación bibliográfica y del poder económico y simbólico de los museos y el mercado del arte. En nuestro país, sin ir más lejos, se encuentran actualmente en preparación una serie de eventos que evocan la obra y la estadía de Duchamp en Buenos Aires a

finis de 1918: una película dirigida por Hugo Santiago con guión de Alan Pauls, y dos muestras, una a realizarse en el Fondo Nacional de las Artes con curadoría de Marcelo Gutman y una retrospectiva en la Fundación Proa, curada por Elena Filipovic. Estos eventos se suman a otros acontecimientos de los últimos años: un documental televisivo emitido por *canal (à)* realizado por Andrés de Negri y Alejandro Schianchi, la instalación “MD Jaque Mate DJ” en el Estudio Abierto de 2005 presentada por el grupo pseudofantasmal IMAduBA (Instituto Marcel Duchamp en Buenos Aires) y dos libros editados en el 2006: *Maria con Marcel (Duchamp en*

los trópicos) de Raúl Antelo y *Fuera de campo (Literatura y arte argentinos después de Duchamp)* de Graciela Speranza. También en *sites*, catálogos y ensayos proliferan las invocaciones al *marchand du sel*, entre las que se destaca la reiterada vinculación entre Duchamp y Pierre Menard, el protagonista del cuento de Borges. En el citado libro de Speranza, en *Desencuadrados* de Julio Prieto, en *Borges y la crítica* de Sergio Pastormerlo pero también en intervenciones de Belén Gaché o Luis Chitarroni se ensayan a partir de esta relación algunas hipótesis de lectura. La insistencia en la comparación hace desear, en contrapartida, una argumentación que exhiba las diferencias entre ambos, los antagonismos entre el escritor obsesionado por las artes de la narración y el artista del eros que siempre fue un antinarrativo programático. Las comparaciones hablan, de todos modos, del lugar central que Duchamp y Borges han adquirido en el canon de la cultura contemporánea. Si algo puede concluirse es que Duchamp, aquel cuestionador radical de la noción de fetiche, se ha convertido él mismo en un fetiche, en el “irreverente reverenciado” (la denominación es de Pastormerlo), en un significante vacío que soporta todos los deseos, en nuestra Mona Lisa, una Mona Lisa a la que no resulta fácil pintarle bigotes.

¿Cómo explicar el retorno de Duchamp? ¿Cómo es que ha llegado a convertirse en *el* artista del siglo XX y a tener una bibliografía que en la última década conforma por sí sola toda una biblioteca? Y en relación con su

viaje de 1918 a Buenos Aires, ¿por qué Duchamp reaparece como un fantasma en esa ciudad a la que él nunca pensó volver y que nunca recordó con afecto? El “efecto Duchamp”, sin embargo, no deja de ser ajeno al principio que el artista aplicó durante toda su vida con una integridad extrema: el *principio de indeterminación*. Para sostener la indeterminación, Duchamp explotó al máximo los desfases entre imagen visual y lenguaje, fue absolutamente parco —cuando no desconcertante— en la explicación de sus obras y se posicionó en un nominalismo radical. Mediante este principio, que podría definirse con la frase “el espectador hace la obra” del propio Duchamp, el artista francés puso a su arte y a su silenciosa figura en el centro de la manía interpretativa que se desató en la crítica artística y cultural después de los años sesenta. Comenzó a gestarse desde entonces una inmensa bibliografía de excelente nivel, pero que estuvo marcada desde el inicio por un embelesamiento ante todo lo que hizo, dijo, escribió y produjo el artista (fenómeno que no sucede, por poner sólo otro ejemplo, con la bibliografía picassiana). Pero si la calidad de la crítica puede convivir con su carácter reverencial es porque, en cierto modo, no se ha limitado a una lectura inmanente sino que utilizó la obra de Duchamp como *dispositivo* para leer otras cosas, desde la revolución en la física moderna hasta las penurias del capitalismo pasando por las reivindicaciones feministas, asociaciones todas que la indeterminación no ha impedido sino más bien estimulado. Obviamente, una vez que optamos por criterios de productividad de sentido antes que por criterios de verdad, no parece lícito legislar sobre estos usos; no obstante, sí resulta necesario preguntarse sobre la potencia del empleo del dispositivo Duchamp para hacer un juego de iluminación mutua entre su obra y los objetos que el discurso crítico trae a escena.

La aplicación que hizo Duchamp del principio de indeterminación ha sido tan eficaz que artistas y críticos no han dudado en erigirlo como inspirador de la mayoría de los movimientos del siglo XX. Convertir a Duchamp en la gran esponja que absorbe y a la vez

somete y asfixia todo lo que se le opone, provoca uno de los efectos más empobrecedores de su canonización. El caso del conceptualismo es ejemplar ya que fueron sus propios integrantes quienes, en los comienzos, lo postularon como uno de sus precursores. Pero cuando la crítica comenzó a obturar a otras figuras no menos significativas y colocó a Duchamp como el origen de todas sus innovaciones, los mismos artistas, entre ellos Joseph Kosuth, advirtieron sobre la simplificación.¹ Pese a tener componentes valederos, la atribución genealógica resulta opresiva y desproporcionada al olvidar que Duchamp trabajó siempre dentro de la partición de lo sensible, dimensión que los conceptualistas atacaron sistemáticamente. Tampoco parece necesario atribuirle a Duchamp —aunque también se lo ha hecho— el marco *conceptual* en el que se mueven hoy las obras de arte que necesitan asumir, a menudo, la forma de proyectos explicativos con el fin de conseguir becas o financiación, como si la conceptualización —por presiones del mercado— se hubiera convertido en un paso necesario que debe atravesar toda obra para poder ser realizada. En este sentido, el nombre de Duchamp, antes que iluminar relaciones, más bien las obtura, sobre todo cuando se quiere presentar su obra como única *fountain* de unidad de las manifestaciones artísticas del siglo pasado.

Frente a esta maniobra, sería deseable que la crítica pudiera restituir el entramado complejo y heterogéneo de las vanguardias antes que reducirlas a un criterio único —la fusión de arte y vida según plantea Peter Bürger— o a una sola figura —en este caso, Duchamp. Esto es: antes que un recorrido arbóreo, habría que emprender o estimular investigaciones y recorridos más rizomáticos que, a su vez, revisaran los intereses, las motivaciones y las condiciones que hicieron posible ese relato del arte contemporáneo cuyo protagonista pasó a ser Duchamp. Evidentemente sería impensable este protagonismo sin la ‘genialidad’ del propio artista (categoría que parece haber abolido y reservado para sí mismo) y sin las relecturas retrospectivas de los movimientos artísticos de los años sesenta. Sin embargo, en la construcción de ese

relato hay que tener en cuenta también el peso de la academia norteamericana en la producción crítica durante la última década, así como hechos relativamente azarosos entre los que no habría que descartar la buena fortuna que tuvo la mudanza de Duchamp a Nueva York (que lo haría un heraldo del robo estudiado por Serge Guilbaut en *De cómo Nueva York robó la idea del arte moderno*), su relación afectiva con un grupo de intelectuales brillantes y adinerados (que también fueron grandes *marchands* de arte) y, finalmente, la aversión que siempre provocó en Clement Greenberg, blanco declarado de las revisiones posmodernas. Es decir que se trata de un relato poderoso pero que tal vez sería conveniente poner en cuestión.

La canonización de Duchamp produce, en definitiva, dos efectos que, aprovechándonos de la indeterminación de sus títulos, podríamos denominar *efecto poussière* (el artista como polvo que se disemina al infinito) y *efecto d'un seul œil* (la historia del arte vista a través de la lente Duchamp durante más de una hora y con un solo ojo). Este crecimiento desmesurado da la sensación, por momentos, de que Duchamp puede ser cualquier cosa, afirmación que se complementa con el gesto duchampiano por excelencia: cualquier cosa puede constituirse en obra de arte. Pero, con el paso del tiempo, ese sencillo mingitorio ha dejado de ser cualquier cosa para volverse un tótem.

Otra modernidad del arte

Es en este contexto de consagración absoluta que la figura del autor de *El Gran Vidrio* retorna y vuelve a desembarcar en Buenos Aires. Debieron pasar muchos años para que su estadía adquiriera la visibilidad que presenta actualmente. En el interregno las menciones fueron escasas: Julio Cortázar en *Último round*, Octavio Paz en su obra maestra *La apariencia desnuda*,

1. En relación con el minimalismo (otro de los movimientos cuya paternidad se le ha atribuido), Georges Didi-Huberman ya ha hablado sobre la trivialidad que postula a Duchamp como origen genealógico en su libro *Lo que vemos, lo que nos mira* (Buenos Aires, Manantial, 1997, p.27).

el *patafísico* Juan Esteban Fassio y su relato de 1975 (a propósito de la visita de Merce Cunningham con su obra *Walkaround Time*, en la que se danza alrededor de una reproducción de *El Gran Vidrio* realizada en paneles por Jasper Johns), Lea Lublin y su instalación *El ojo alerta – El presente suspendido* de 1991.² Todas estas invocaciones nos llevan a preguntarnos por el interés de incrustar a Duchamp en la tradición argentina o de volver a narrar el viaje de Duchamp a Buenos Aires, más allá de su atractivo arqueológico y de la importancia que pudiera tener en su obra. Si algo interesa de su viaje sin huellas (no hay *ready-mades* argentinos), de su retorno retardado, es que con su figura puede pensarse una versión *alternativa* de la modernidad periférica. Como si el perfil del artista, que no encontró trazos de modernidad en la ciudad que visitó en 1918, fuera ahora trazado por un relato escrito desde la actualidad.

De hecho, al menos desde los años ochenta, la obra de Marcel Duchamp resultó fundamental para las relecturas de la modernidad que hizo la crítica. Fueron los historiadores del arte Hal Foster y Rosalind Krauss, codirectores de la revista *October*, quienes en sus libros *Compulsive Beauty* y *The Optical Unconscious*, respectivamente, entregaron una vigorosa interpretación del surrealismo, que tuvo como objetivos poner el deseo como núcleo de la experiencia estética e impugnar el canon formalista propuesto por Greenberg y el *high modernism* (noción localizada que se universalizó desmesuradamente en los últimos años) de los cincuenta. En *El mito de la vanguardia*, además, Krauss utiliza a Duchamp ya no solo para impugnar una tradición sino para colocarlo en el centro de la escena posmoderna a través de la noción peirciana de *índice* (signos que responden a una conexión física) que, con la fotografía, se habría erigido en el modelo de la producción artística de los noventa. El movimiento de Foster no está menos cargado de consecuencias: en *The Return of the Real* vuelve a narrar la historia del arte de la segunda mitad del siglo XX reinstalando la singularidad de los movimientos neovanguardistas y otorgándole a Duchamp un papel funda-

mental por su testeo de los espacios de exhibición de la obra y su lugar en la sociedad capitalista de consumo.³

En cambio, en la crítica europea, donde no existieron los conflictos de orgullo nacional y de purismo ligados a la noción de *high modernism*, el lugar de Duchamp, que nunca había sido puesto en duda, ya había recibido un nuevo giro con la exposición *Los inmateriales* realizada en 1985 en el Centro Pompidou y curada por Jean-François Lyotard. Con esta exposición, Lyotard mostraba cómo las nuevas tecnologías de información cambiaban nuestra relación con lo real y exigían una redefinición del estatuto de la obra de arte en la sociedad. En la muestra, de hecho, *Etant donnés* convivía con objetos antiestéticos y no estéticos. El interés de la propuesta del autor de *La condición posmoderna* radica, entre otras cosas, en que se propone desplazar la dialéctica de la forma por el criterio de *energía* que encuentra, en el sublime kantiano y en el “transformador” Duchamp, dos de sus referencias configuradoras. La noción energética de lo sublime, que Lyotard lanza retrospectivamente capturando todo acto vanguardista, tiene la virtud, sobre todo si se la enlaza con la noción de índice, de entender una serie de actos artísticos que ya no pueden ser observados desde el mirador de la forma –entre ellos la obra del propio Duchamp.⁴

En el caso de la Argentina, los mencionados libros de Graciela Speranza y Raúl Antelo, publicados en 2006, han tomado como punto de partida el viaje de Duchamp a Buenos Aires. En *Fuera de campo*, Speranza propone leer la literatura y el arte argentinos después de Duchamp a partir del “uso creativo de la copia y la reproducción” según aparecería en la narrativa de Borges, Piglia, Aira, Cortázar y Puig, y en la obra plástica de Kuitca. El imaginativo recorrido que efectúa Speranza en su libro es mucho más ambicioso que el punto de partida: en él no sólo hace una actualización exhaustiva de la bibliografía duchampiana, sino que desarrolla lo que denomina el giro conceptual de la narrativa del siglo XX argentino cuyo antecedente más radical habría sido el inventor de los *ready-mades*. Por su parte, en *Maria*

con Marcel (Duchamp en los Trópicos), el libro más riguroso y arriesgado que se ha escrito sobre el artista francés en la Argentina, Antelo parte de la estadía de Duchamp en Buenos Aires (que vincula con la Semana Trágica y la revuelta anarquista) para hacer un recorrido laberíntico cuyos hitos fundamentales son su relación amorosa con la artista brasileña Maria Martins, los vaivenes latinoamericanos entre el surrealismo bretoniano y batailliano y la noción duchampiana de “infravele” aplicada a la experimentación ensayística. El libro es de por sí extraño para el tipo de crítica que se practica en nuestro país: haciendo caso omiso de los ordenamientos nacionales (la “coerción identitaria nacionalista”) y con un método de ficción crítica, Antelo compone un palimpsesto en el que los acontecimientos se enhebran mediante indicios alrededor de Duchamp, para reflexionar sobre el estado del arte y sobre la modernidad latinoamericana y sus diversos orígenes.

Ambos libros hacen comparecer a Duchamp y esto no es sólo con el fin de reflexionar sobre su obra sino porque consideran que, a través de él, pueden postularse otros relatos posibles de nuestra modernidad y repensar la cuestión del origen: un origen desviado, como sostiene Graciela Speranza, o ficcional, en la propuesta de Raúl

2. Ni la importante exhibición de homenaje a Duchamp a diez años de su muerte en la galería Arte Nuevo, en la que participan, entre otros, Eduardo Costa, Víctor Grippo, Libero Badii y Clorindo Testa, ni la otra exposición colectiva significativa, *Arte-Objeto (Homenaje a Marcel Duchamp)*, realizada en la Fundación Andreani en 1998, hacen referencia a su estadía en la ciudad.

3. Ver *The Optical Unconscious* (Massachusetts, October-MIT Press, 1993) y *La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos* (Madrid, Alianza Forma, 1996) de Rosalind Krauss, y *Compulsive Beauty* (Massachusetts, October-MIT Press, 1993) y *The Return of the Real* (Massachusetts, October-MIT Press, 1996) de Hal Foster.

4. En “Después de lo sublime, estado de la estética”, Jean-François Lyotard se refiere a la energía como “un empuje oscuro y vago (un empuje, un crecimiento, la *physis* como potencia del *phyen*, de crecer), el empuje que es obra de la materia” (en *Lo inhumano (Charlas sobre el tiempo)*, Buenos Aires, Manantial, 1998, p.143). Considero que esta preeminencia de la energía se corresponde con el lugar central que adquiere el tema (ya no necesariamente dependiente de una voluntad de forma) en algunas expresiones artísticas contemporáneas.



Antelo. El movimiento implica varios riesgos: poner al siglo XX argentino *sub specie duchampiana*, forzar su presencia suprimiendo otras más significativas y atribuirle a Duchamp rasgos que no son individuales sino más bien epocales o grupales. Para evitar estos riesgos, es fundamental atender al lugar que se le otorga al artista francés en el entramado argumentativo y al método que impulsa las comparaciones, porque si bien el comparatismo nos ha convencido de que (casi) toda comparación es factible, también nos ha enseñado que su eficacia depende del método y los supuestos que la han hecho posible. En *Fuera de campo*, el concepto al que hace referencia el título construye, a partir de la idea de que “ya no hay artes puramente visuales o verbales”, una zona en la que en realidad se mezclan

los cruces entre diferentes prácticas artísticas (un escritor que se inspira en un cineasta) con las relaciones interartísticas (colaboraciones entre diferentes disciplinas) y con el campo experimental generalizado de signos de diferente orden que, desde el futurismo y el cubismo, es distintivo de todos los movimientos de vanguardia. El fuera de campo es, aquí, el lugar supuesto de la comparación. Aunque en el prólogo se explica que “el entre dos” (Duchamp y los otros) “es meramente especulativo y no necesariamente implica relaciones de influencia o de contacto directo”, atribuirle este fuera de campo a Duchamp tiene por momentos un efecto homogeneizador que parece admitir cualquier semejanza. En este punto cabe preguntarse si la omnipresencia de Duchamp no termina obturando sentidos como

los efectos satíricos en *Las crónicas de Bustos Domecq* o las relaciones totalmente prescindentes de Duchamp entre Borges y Macedonio, aunque pueda también llegar a ser intensamente productivo en las comparaciones por afinidades (en el caso de Cortázar) o por contrastes (en el de Kuitca).

En *Maria con Marcel*, antes que el uso de Duchamp como relegitimación de los ya consagrados, lo que se produce es una deriva delirante a través de la cual se advierte una meditación sobre los modos teóricos de releer el pasado. Por su fuerte reflexión sobre cómo recorrer los archivos, el libro de Antelo admite ser colocado en el contexto de la crítica cultural argentina de los últimos años que, con obsesión archivista y ensayos de largo aliento, logró liberarse del textualismo. Sin embargo, aunque resulta indudable

para estos trabajos que la historia es el ojo de la cerradura por el cual deberá pasar el camello de la crítica, la ordenación cronológica con la que se presentan los materiales y los argumentos termina abriendo una brecha entre el presente y el pasado que los acerca a un nuevo historicismo. Como salida a este dilema, Antelo –en un estilo muy personal– trabaja los archivos con la premisa duchampiana de un “presente de múltiples duraciones”: con una investigación detallista, renuncia a los ordenamientos por autor, por nacionalidad o por movimientos, e inicia un recorrido impulsado por la idea de que no hay fundamento trascendental (este sería el aporte de Duchamp al arte) sino simulacros o semblantes. De ahí la rara textura de *Maria con Marcel*, producto de la convivencia de la minuciosa investigación de archivos con los experimentos casi ficcionales de la imaginación.

En sus intrincados recorridos, Antelo se vale de Duchamp con el fin de desmontar la vertiente vanguardista que denomina pedagógica y que está atravesada por la pregunta sobre la identidad nacional (una vanguardia, según su descripción, con inclinación por “el fuerte liderazgo personal, la estadolatría y el nacionalismo cultural”). Siguiendo esta línea, *Maria con Marcel* dibuja una trama en la que el vanguardismo pedagógico se continúa en el realismo maravilloso de Alejo Carpentier, de evidente filiación surrealista, y en los ensayos de la identidad nacional cuyo corolario es el *leitmotiv* de la *soledad*, que se convierte en rasgo identitario en Octavio Paz y llega hasta García Márquez como consecuencia –podría pensarse– del dramático desnivel entre la escritura del letrado y una supuesta esencia oral-popular que se escapa irremediamente. Frente a esta genealogía, *Maria con Marcel* propone leer las configuraciones de otro surrealismo (acéfalo, batailliano, antibretoniano), y aun de un barroco latinoamericano diferente, siempre a partir de distintos hitos de la vida-obra de Duchamp.

Más allá de la belleza

En tanto artista que postula el arte como

hecho nominal y que pone en crisis la apariencia estética, Duchamp parece servir también como dispositivo para pensar una modernidad alternativa al modernismo formalista. Esta reapropiación exige, por supuesto, una reelaboración de la narrativa histórica y una recolocación de la autonomía del arte.

Para lo primero, el viaje de Duchamp es clave porque si bien no es parte de nuestra historia (no dejó huellas), sí lo es del devenir del arte, devenir que no deja de revelar la actualidad de ciertos anacronismos. Como si su carácter intempestivo nos forzara a ubicarnos en la estela benjaminiana de “leer en el pasado el presente que lee” o en el concepto de “lectura sincrónico-retrospectiva” de Haroldo de Campos, Duchamp sería uno de los orígenes posibles lanzados desde el presente y permitiría trazar un itinerario en el que también podrían estar otros orígenes, como *Espantapájaros* de Gironde y sus estrategias de promoción (nuestro primer poemario informe y nuestro primer *happening*), las actividades del Di Tella en los sesenta y ciertas partituras de Juan Carlos Paz. Una *modernidad anestésica* que encontraría en Duchamp uno de sus nudos.

En su certero análisis contenido en “Acerca del arte más contemporáneo”, Andrea Giunta señala que “no es posible establecer una fecha demarcatoria para decir cuándo la certeza de que había un camino evolutivo para el arte entró en crisis, pero sí se puede sostener que entre finales de los cincuenta y durante los sesenta, distintos episodios fueron leídos como un cuestionamiento de la autonomía de los lenguajes artísticos”.⁵ Esto, por supuesto, no significa que el pasado haya sido arrojado por la borda, sino que debemos revisar nuestros principios de lectura para no terminar haciendo interpretaciones exteriores y defensivas del arte de los últimos cuarenta años. En esta necesidad de autocuestionamiento del trabajo crítico, y sin compartir por completo el andamiaje teórico de Krauss o de Lyotard ni sus fobias a determinadas tradiciones (sobre todo en el caso de la primera), encuentro que hay una apertura mayor hacia la creación con-

temporánea en los conceptos de indicio y de energía antes que en el de forma. En el caso de Duchamp, la aparición del índice ha sido una de las preocupaciones mayores de su obra: es que el indicio es, por un lado, la huella de una realidad que nos excede y que, disparándose como una flecha, nos hierre, mientras, por otro lado, es algo, una marca, una cosa cualquiera que quiebra la autonomía de la forma y su autosuficiencia. En el *Ready-made malhereux*, regalo de bodas a su hermana que le envía desde Buenos Aires, Duchamp utiliza un libro de geometría euclideana para someterlo a las inclemencias del tiempo y del azar: el libro, colgado de un balcón, se destruiría con el paso del tiempo y en el medio de ese proceso –según las precisas instrucciones que le daba a su hermana– ésta debía pintar un cuadro del libro deshaciéndose. El sádico regalo duchampiano pone en cuestión la forma desde el momento en que no incide en los objetos elegidos e incorpora a la obra las fuerzas del azar.⁶

En cuanto a la cuestión de la autonomía, ésta no sería algo cerrado o propio del objeto sino un límite que se testea y se disputa permanentemente. El tan trajinado mingitorio, expuesto con el título de *Fountain* en la Society of Independent Artists de Nueva York en 1917, parece eximir de argumentos y mayores explicaciones. Como es sabido, Duchamp –quien por ese entonces vivía en Nueva York– se inscribió con el seudónimo de R. Mutt y pagó los seis dólares, único requisito para participar de la muestra. Cuando el *ready-made* fue presentado algunos organizadores intentaron rechazarlo, y fue el propio Duchamp –quien era miembro del comité organizador– el que exigió que se aceptara la contribución. Como buen vanguardista, Duchamp atacaba las instituciones y llevaba el arte al extremo transformándolo, humorísticamente, en

5. Andrea Giunta: “Acerca del arte más contemporáneo”, *Punto de Vista*, 79, agosto 2004.

6. La obra admite otras lecturas, como la del uso de la suspensión y el umbral para tratar el deseo así como de la promesa de una cuarta dimensión –que fascinaba a casi todos los artistas del período desde Malevitch a Borges– en el uso de un libro de geometría euclideana para refutarlo en una demostración absurda y humorística.

una cuestión nominal.⁷ En palabras de Hal Foster en *The Return of the Real*, con los *ready-mades* el artista *testeaba* los límites entre arte e institución exhibiendo el papel activo de las instituciones para determinar qué era arte y que no. En términos de obra, la operación no era menos radical: porque si bien se ha hablado de belleza y se lo ha asociado con diferentes figuras (una lectura temprana lo comparó con un Buda), lo que impugna *Fountain* es la noción misma de apariencia estética y la voluntad de forma que recorre buena parte del arte contemporáneo. Desde ya, esta apertura violenta no es exclusiva de Duchamp y puede encontrarse, en términos muy diferentes, en innumerables artistas de las vanguardias, con Schwitters y su utilización de lo abyecto, Moholy-Nagy y sus composiciones realizadas por teléfono en 1922, o Rodchenko y sus pinturas monocromas.

En el contexto de las vanguardias, el mingitorio de Duchamp surge como el índice de una doble tensión: la pérdida del aura del arte y, a la vez, el crecimiento de nuevos modos de auratización, diagnósticos contrapuestos que, en el campo de la teoría crítica, fueron formulados en los mismos años por Walter Benjamin y André Malraux. Ambos diagnósticos deben ser testeados entre sí en los *ready-mades* que marcan el fin de la unicidad del objeto y también anuncian la restitución del aura por medio de la reproducción y de una nueva espacialidad que Malraux denominó "museo sin paredes". El mingitorio, cuyo original se

perdió, ya en su momento circuló en una revista en la famosa foto de Stieglitz. Lo que se perdió, entonces, no es el aura sino su localización espacial más o menos fija. Y aunque se trate de auras frías (como las denominó José Luis Brea), la superposición de ambos diagnósticos regula todavía hoy las relaciones con el arte y su pelotón de practicantes.

Los *ready-mades* han sufrido un proceso de auratización que ya a esta altura resulta irreversible, y artistas y críticos llegan a la contradicción de ejemplificar la desmitificación del arte justamente con estos objetos, fetichizados como pocos otros. Quien vio claramente esta contradicción fue Joseph Beuys cuando consideró a Duchamp responsable por la mitificación del objeto artístico en su incendiario *El silencio de Marcel Duchamp está sobrevalorado*, de 1963. Pero si *Fountain* sigue retornando obcecadamente es también por la inclinación actual a considerar a las instituciones inevitables y a los museos el lugar natural del arte. Así, no es casual que haya hoy en día una mayor inclinación por Duchamp (cuyas obras casi siempre jugaron con la idea de exhibición y colección) que por un artista como Beuys, quien cuestionaba sin concesiones las instituciones tradicionales.⁸ En esta crisis, no le toca a la crítica determinar qué es lo autónomo del arte sino desencadenar procesos de sentido a partir de una frontera que no cesa de desplazarse entre todo tipo de objetos.

Marcel Duchamp regresa y no será por última vez. Pero si la idea es construir un mito, si la idea es hacer a Duchamp responsable de cualquier obra, si lo estamos convocando para reinstalar la idea de gusto que siempre detestó (y lo que es peor: la idea de *buen* gusto y hasta de elegancia), si la idea es convocarlo para rehacer un canon ya hecho (el canon como *ready-made*), entonces mejor será olvidarlo. Dejarlo, como tal vez también él lo quiso, al convertirse en aire, en presencia infraleve, en una carcajada de la cuarta dimensión. Sería el modo más intenso de evocarlo: como quien nos mostró que el acto de libertad funda algo que todavía no había sido pensado, percibido, experimentado.

7. Sobre esta cuestión y también sobre la diferencia que introduce Duchamp entre estética y arte hay que consultar los indispensables libros de Thierry de Duve: *Pictorial Nominalism (On Marcel Duchamp's Passage from Painting to the Ready-made)* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984) y *Kant after Duchamp* (Massachusetts, MIT, 1996).

8. En este sentido, Beuys me resulta un artista ejemplar de cómo olvidar a Duchamp y, a la vez, ir más allá (esto es, incorporarlo). Pese a ser un dibujante eximio comprendió que en la encrucijada posvanguardista no podía refugiarse en su habilidad artesanal y realizó una serie de actos en los que se interrogó sobre el estatuto del arte y del artista en el mundo contemporáneo.

La Intemperie Recíbala en su domicilio
Política y Cultura

5 números \$ 40
Todo el año \$ 70

Solicítela: info@revistalaintemperie.com.ar

La revista que instaló el debate "No Matarás"

REVISTA DE CRÍTICA CULTURAL

DIRECTORA:
NELLY RICHARD

SUSCRIPCIONES INTERNACIONALES
1 año, 3 números, vía aérea

Personal U\$S 20 / Instituciones U\$S 30
Adjuntar cheque a nombre de Nelly Richard. Revista de Crítica Cultural, Casilla 50736, Correo Central, Santiago de Chile

Ruinas de vanguardia

De la torre de Tatlin a la arquitectura de papel

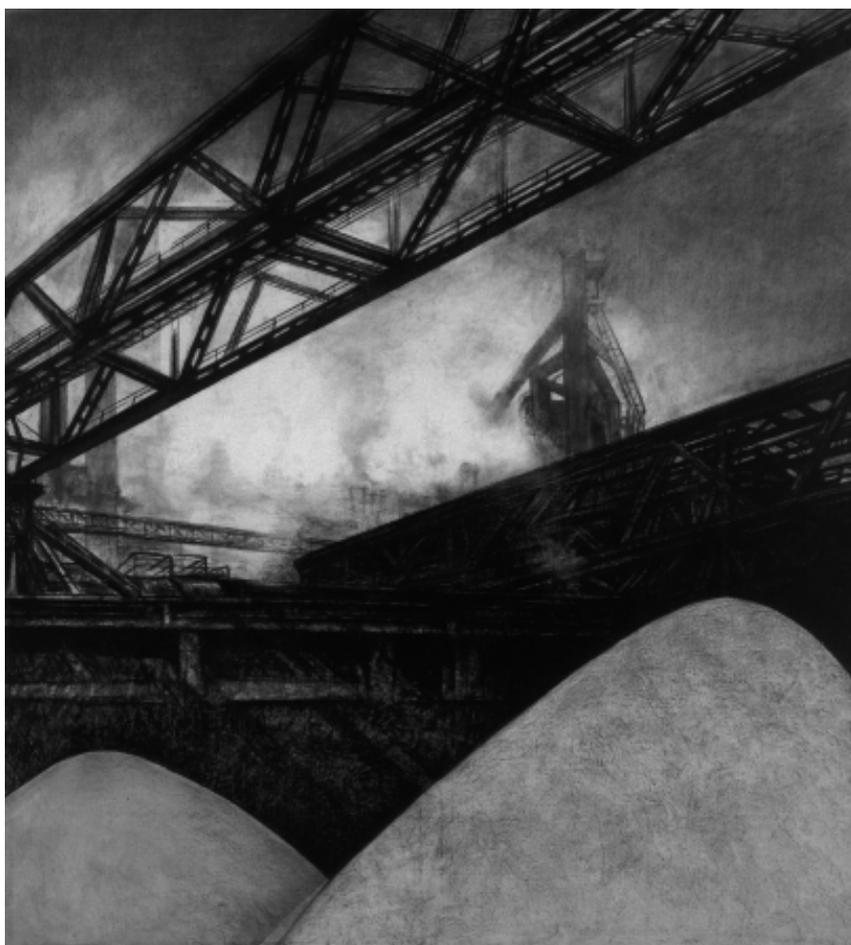
Svetlana Boym



Proyecto
Documenta 12

¿Es la modernidad
nuestra antigüedad?

20



Los comienzos del siglo XXI exhiben una extraña ruinafilia, una fascinación por las ruinas que va más allá de las citas postmodernas. En nuestra era crecientemente digital, las ruinas aparecen como especies en riesgo, la encarnación de paradojas modernas que nos recuerdan los desaciertos de las teleologías y las tecnologías y los flagelos de la libertad humana.

Según Georg Simmel, las ruinas son lo opuesto del “momento fecundo”, lleno de potencia: revelan retrospectivamente la epifanía que tenían por delante.¹ De todos modos, su dimensión esperanzada y trágica no señala simplemente decadencia. La contem-

plación contemporánea de la ruina es la contemplación reconciliada con la historia conjetural y la discontinuidad espacial: requiere la aceptación de la desarmonía y el contrapunto entre las temporalidades humana, histórica y natural. Más que postmoderna, podríamos llamarla “off-moderna”: una modernidad lateral que nos exige la exploración de los senderos secundarios de la historia del siglo XX en los “márgenes de error” de las principales narrativas teóricas e históricas.² Revisitar las ruinas del siglo XX desafía la hipótesis de la “originalidad de la vanguardia” (Rosalind Krauss) o la continuidad de la visión utópica entre el artista

de vanguardia y el estado socialista (Boris Groys).³ En su lugar, revela la diversidad interna de la vanguardia, sus singularidades y excentricidades, que prueban ser tan persistentes e históricamente relevantes como sus elementos visionarios y su utopismo colectivo.

Las revoluciones rusas del siglo XX produjeron muchas ruinas, pero raramente las tuvieron en cuenta: su lógica fue la de la destrucción y renovación, no la de la contemplación de las contradicciones. Pero las ruinas sobrevivieron las revoluciones y formaron su propio teatro subversivo, ofreciendo puntos de vista laterales sobre la historia del siglo XX.

1. Ruinas de la revolución: *nature morte* con torre de Tatlin

El Monumento a la Tercera Internacional de Vladimir Tatlin (1919-1925) quiso ser radicalmente antimonumental. Como manifiesto de la revolución en arquitectura, la torre de Tatlin desafía-

1. Georg Simmel, “Las ruinas”, en *Sobre la aventura. Ensayos de estética*, Península, Barcelona, 2002.

2. Para una teoría de la nostalgia y la “off-modernidad”, ver Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*, Nueva York, Basic Books, 2001.

3. Me refiero a Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant Gard and Other Modernist Myths*, Cambridge, MIT Press, 1985, y Boris Groys, *The Total Art of Stalinism: Avant Garde, Aesthetic Dictatorship and Beyond*, Princeton University Press, 1992, cuyas ideas suponen actitudes contradictorias respecto de la vanguardia.

ba al mismo tiempo a la torre Eiffel burguesa y a la Estatua de la Libertad. Se proponía superar las grandes ambiciones urbanas de Pedro el Grande venciendo la rebelde naturaleza. La torre de hierro y vidrio estaba compuesta por tres volúmenes giratorios: un cubo, una pirámide y un cilindro. El cubo debía albergar el Sovnarkom (Sóviet de los Delegados Mundiales), y girar completando una revolución a lo largo del año; la pirámide, sede de los comités ejecutivos y administrativos de la Tercera Internacional, rotaría por completo una vez por mes; y el cilindro, centro de información y propaganda, describiría una revolución diaria. Las ondas de la radio prolongarían la torre hacia los cielos. Orientado hacia el cosmos, el monumento no sólo desafiaba la jerarquía de los estilos tradicionales de arquitectura y escultura, sino la misma fuerza de gravedad. La espiral dramáticamente abierta de la torre representaba el “movimiento de liberación de la humanidad” y derrotaba así la vieja alegoría figurativa de la Estatua de la Libertad.

La torre condensaba muchos significados implícitos y explícitos de la palabra “revolución”. Esa palabra provenía del lenguaje científico y, en su origen, significaba repetición y rotación. Recién en el siglo XVII comenzó a significar su opuesto: una ruptura, un acontecimiento irrepetible. La historia de la torre ilumina la relación ambivalente entre arte y ciencia, revolución y repetición. Configurada como una espiral, reminiscencia de una forma marx-hegeliana, la torre culminaba en una apertura radical que sugería la no completitud en lugar de la síntesis. La torre, de hecho, conmemoraba la breve utopía de una permanente revolución artística. Tatlin fue uno de sus dirigentes. Declaró que la revolución no había empezado en 1917 sino en 1914 con una transformación artística; la revolución política siguió los pasos de la artística, sin ninguna fidelidad.

Nikolai Punin describió el monumento como la anti-ruina *par excellence*. Desde su punto de vista, la arquitectura revolucionaria de Tatlin reducía a cenizas la tradición clásica y renacentista y “las calcinadas ruinas de Europa comenzaban a limpiarse”.⁴ Por su forma

espiralada y su inclinación, la torre de Tatlin saboteaba la perfecta verticalidad de la torre Eiffel.

Sin embargo, ambiguamente, el monumento de Tatlin no estaba libre de los “encantos de la ruina” despreciados por los pensadores revolucionarios. El Lissitsky elogió la torre de Tatlin por la “síntesis entre técnica y arte” y entre formas antiguas y nuevas: “Aquí la pirámide Sargon de Khosabad fue recreada en un nuevo material con un nuevo contenido”. El proyecto de Khosabad fue en verdad un zigurat, una pirámide trunca muy parecida a la mítica forma de la torre de Babel. En efecto, en su intento de ser la anti-torre Eiffel, el proyecto empezaba a parecerse a la torre de Babel, otro monumento utópico abandonado que se convirtió en una ruina mítica. Se construyó para asegurar una perfecta comunicación con Dios y su fracaso aseguró la supervivencia del arte. Desde entonces, todo constructor de una torre sueña con tocar el cielo y el gesto seguirá siendo para siempre asintótico. Cada torre “funcional” moderna evoca el mítico fracaso de la comunicación original. Roland Barthes celebró poéticamente la inutilidad de la torre Eiffel; lo que escribió podría aplicarse también a su rival soviética. Barthes sostiene que Eiffel consideró su torre “como un objeto serio, racional, útil, pero los hombres lo ven como un gran sueño barroco que muy fácilmente toca los bordes de lo irracional”.⁵ Según Barthes, gran parte de la arquitectura visionaria encierra un doble movimiento profundo; es siempre “un sueño y una función, expresión de una utopía e instrumento de una conveniencia”. La torre Eiffel, para Barthes, es un memorial “vacío” que no contiene nada, pero desde cuya cima podía verse el mundo. Fue el dispositivo óptico de una visión de la modernidad. La torre de Tatlin tuvo una función similar como observatorio del palimpsesto de los panoramas revolucionarios que incluían ruinas y construcciones.

A diferencia de la torre Eiffel, la de Tatlin nunca fue construida. El fracaso no se debe meramente a problemas de ingeniería ni dudas sobre su factibilidad. La torre estaba tan adelantada como atrasada respecto de su época, y chocaba con las tendencias arquitectónicas del

régimen soviético. Parecía un escenario teatral incompleto, no gigantesco sino a escala humana, testimonio de la transitoriedad revolucionaria. El modelo original no fue conservado. Todo lo que queda son dos fotografías de noviembre de 1920 y mayo de 1925, que muestran la torre como un modelo artístico inconcluso (*izoustanovka*).⁶ En 1920, aparecieron en la revista muniquense *Der Ararat* algunos artículos sobre la torre, que llamaron la atención de los dadaístas. “El arte ha muerto”, declararon, “¡Larga vida al arte maquínico de Tatlin!”⁷ Sin embargo, en alguna medida la celebración dadaísta de la muerte del arte en la guillotina espiralada de Tatlin fue un acto de traducción desviada, común en las erradas concepciones occidentales sobre la vanguardia rusa. De ningún modo Tatlin proponía un suicidio artístico por la máquina, justamente en un momento de la revolución en que la “muerte del arte” era algo más que una metáfora. Polemizaba, en cambio, con “la tiranía de las formas surgidas de la tecnología sin la participación de los artistas”. Sus propias consignas, “Arte en la vida” y “Arte en la técnica” no sugieren meramente que el arte se ponga al servicio de la vida o de la tecnología, ni que la vida sea puesta al servicio de la revolución política o social.⁸ Más bien proponen revolucionar la tecnología y la sociedad abriendo horizontes de imaginación, superando los clisés mecanicistas y lo que Tatlin llamaba “constructivismo entre comillas”.⁹

Desde el principio, la torre de Tatlin engendró su doble: un monumento discursivo casi tan importante como su

4. Nikolai Punin, *Pamiatnik Tret'emu Internatsionalu*, p.2.

5. Roland Barthes, “The Eiffel Tower”, *The Eiffel Tower and Other Mythologies*, Nueva York, Noonday Press, 1979.

6. El modelo de noviembre de 1920 fue discutido en el Club Cézanne (que desaparecería enseguida), donde Lunacharsky, Meyerhold y Mayakovsky debatieron los proyectos de Tatlin.

7. Tales consignas fueron propuestas en la Primera Exposición Dadaísta en la primavera de 1920 por Grosz, Hausmann y Heartfield.

8. Vladimir Tatlin, “Iskusstvo v tekhniku”, en *Vystavka rabot zaslužhennogo deiatelia iskusstva V.E. Tatlina*, Moscú-Leningrado, 1932, p. 5.

9. Anatolij Strigalev y Jurgen Harten, *Vladimir Tatlin, Retrospektive*, Colonia, Du Monte Buchverlag, 1993, p. 37.

original. Victor Shklovsky fue uno de los contemporáneos que apreciaron la arquitectura no convencional de la torre; para Shklovsky se trataba de arquitectura del extrañamiento. Sus vectores temporales apuntaban hacia el pasado y hacia el futuro, hacia la “edad de hierro de Ovidio” y la “edad de las grúas, bellas como sabios llegados de Marte”.¹⁰ Si recordamos a Walter Benjamin, diríamos que, en este caso, “la modernidad cita la prehistoria”. Las grúas, los sabios marcianos y el exilado poeta Ovidio colaboraron en la construcción de la torre. Shklovsky termina su ensayo señalando sus materiales no convencionales: “El monumento es de hierro y vidrio y revolución”. El oxígeno de la revolución funciona como el cemento inmaterial del proyecto. Así, en los orígenes del funcionalismo moderno está la función poética tanto como la invención de la ingeniería. Al describir la “semántica” de la torre, Shklovsky habla de poesía: “La palabra no es sólo una palabra en poesía, sino que arrastra decenas de asociaciones. Esta obra está llena de asociaciones, como el aire de Petersburgo en el molino invernal”. La torre de Tatlin es un monumento a la función poética. Los dos significados de la palabra “techne” (arte y artesanado técnico) se entrecruzan constantemente.

Por eso, la torre no es sólo un fracaso de la ingeniería sino un caso ejemplar de arquitectura constructivista. La arquitectura era considerada un archi-arte, esquema de una visión del mundo y continente de sueños futuristas. Esto la volvía más y menos que arquitectura en el sentido de entorno construido. La arquitectura revolucionaria ofrecía la escenografía de una experimentación futura y encarnaba las alegorías de la revolución. Los ejemplos más interesantes de esta archi-arquitectura no eran los monumentos construidos sino los entornos soñados y los memoriales no intencionales. Shklovsky describe su propio escenario lúdico de ruina y construcción, que ofrece su base a la práctica subversiva del extrañamiento.

Pocos saben que Victor Shklovsky fue el primero en describir la Estatua de la Libertad Soviética en la misma colección de ensayos donde se refiere a la

torre de Tatlin. En *The Knight's Move* (1919-1921), escrito en Petrogrado, Moscú y Berlín, Shklovsky ofrece una parábola sobre las metamorfosis de los monumentos históricos que funciona como extraña coartada para no decir “toda la verdad” o, ni siquiera, “un cuarto de la verdad” sobre la situación en la Rusia postrevolucionaria. En 1918 en Petrogrado, el monumento al zar Alejandro III fue cubierto con cartones con consignas que celebraban la libertad, el arte y la revolución.¹¹ El “Monumento a la Libertad” fue uno de esos monumentos efímeros y no objetivos de la propaganda visual postrevolucionaria, antes de que se impusiera la megalomanía granítica del período stalinista:

Hay una lápida cerca de la Estación Nicolás. Un caballo de arcilla está parado allí, con una caja de arcilla sobre su lomo de arcilla [...] Están cubiertos por los paneles de madera del “Monumento a la Libertad”, con sus cuatro altos mástiles que salen de los ángulos. Los chicos de la calle venden cigarrillos, y cuando los milicianos con sus pistolas llegan para agarrarlos y llevarlos a los centros de detención juvenil donde sus almas serán salvadas, los chicos gritan “¡rajen!”, silban profesionalmente y corren por todas partes hacia el “Monumento a la Libertad”. Allí se refugian y esperan, en el vacío debajo de las planchas, entre el zar y la revolución.¹²

En la descripción de Shklovsky, el monumento al zar todavía no ha sido destruido ni completado el monumento a la libertad. Ese signo político dual se convierte en un entorno urbano vivaz y ambivalente, ocupado por los chicos de la calle de modos impredecibles. (Shklovsky los llama “los gavroches de Petrogrado”, aludiendo explícitamente a la revolución francesa y sus representaciones.) En su descripción, el monumento adquiere un interior; el espacio público se convierte en escondite. Shklovsky identifica su punto de vista con los chicos de la calle que, en sus juegos peligrosos, se esconden “entre el zar y la revolución”; busca una tercera vía, la arquitectura efímera y juguetona de la libertad.¹³ Opera con un doble extrañamiento, desfamiliando tanto la autoridad del zar como la teología liberacionista de la revolución. La “tercera vía” su-

giere una paradoja espacial y temporal. El monumento, captado en el momento de su transformación histórica, encarna lo que Walter Benjamin llamó “la dialéctica detenida”. La primera estatua soviética de la libertad es una ruina y un predio en construcción; ocupa el hueco entre el pasado y el futuro, donde se enfrentan diversas versiones de la historia rusa.

Para Shklovsky, el extrañamiento produce asombro, permite pensar el mundo como pregunta y no proporciona ninguna gran respuesta. Deja al desnudo los límites entre el arte y la vida, sin pretender abolirlos o esfumarlos. No habilita una traducción perfecta de la vida en arte, ni una completa estetización de la política. El arte sólo tiene sentido cuando no está completamente al servicio de la vida real o de la Realpolitik, cuando su extrañeza e individualidad quedan intactas. De este modo, el procedimiento del extrañamiento puede definir y desafiar la autonomía del arte.

Tal planteo sobre el extrañamiento difiere de las nociones hegelianas y marxistas de alienación. El extrañamiento artístico no se compensa por incorporación o pertenencia a la comunidad. Distinto de la noción marxista de libertad, que consiste en superar la alienación, el extrañamiento shklovskiano es, en sí mismo, una forma de libertad limitada, asediada por todo tipo de teleologías modernas.

A mediados de la década del veinte, el clima artístico de la Rusia soviética había cambiado. En su diario de 1927, Lidiia Ginzburg, crítica literaria y joven discípula de Tynianov y Shklovsky, anotaba: “Los tiempos dichosos en los

10. Victor Shklovsky, “Pamiatnik tret'emu internatsionalu”, en *Khon konia*, Moscú-Berlín, Gelikon, 1923, pp. 108-111.

11. La estatua pertenecía al escultor Paolo Trubetskoi y fue erigida en 1909 en la Plaza Znamensky, cerca de la estación Nicolás, hoy Plaza Vosstaniia, próxima a la estación de trenes de Moscú.

12. Shklovsky (*Khon koniak*, cit., p. 196-197) introduce la historia así: “No, no la verdad. No toda la verdad. Ni siquiera un cuarto de verdad. No me atrevo a hablar y despertar mi alma. La pondré a dormir, la cubriré con un libro, de modo que no escuche nada”.

13. Shklovsky, *ibid.* Para un análisis comparativo de la teoría del extrañamiento de Shklovsky, véase “Politics of Estrangement: Victor Shklovsky and Hannah Arendt”, *Poetics Today*, vol. 26, número 4, Invierno 2005, pp. 581-611.

que se ponía al desnudo el procedimiento artístico han pasado (y nos dejaron un verdadero escritor: Shklovsky). Hoy debemos esconder el procedimiento tanto como podamos”.¹⁴ La práctica del extrañamiento estético se había vuelto políticamente sospechosa ya hacia fines de la década de 1920; en la siguiente, se lo consideró un crimen intelectual. En esos años, Tatlin trabajó en otro monumento de tecnología vanguardista, con un homónimo de su nombre (Letatlin, neologismo que incluye el verbo “volar”/letat). Si la torre representaba el sueño del colectivo perfecto, la nueva ágora de la Tercera Internacional, Letatlin era un vehículo volador individual. Estructura biomórfica, entre el traje y la máquina, remitía a los cuentos de hadas rusos en sus formas más simples. Hoy parece un vestigio de un Icaro moderno, un tributo a los pájaros y máquinas no funcionales imaginados por los artistas desde el Renacimiento. Como Tatlin esperaba que sus proyectos fueran sostenidos por la industria aérea, su ensayo sobre arte y tecnología lleva como epitafio una cita de Stalin: “La tecnología decide todo”. Pero en Tatlin no funcionó de acuerdo al programa. Ni celebración de la ingeniería soviética ni solemne afirmación del impulso ruso hacia el cosmos, Letatlin era un vehículo íntimo, un gracioso monumento a un sueño, no un viaje hacia otro mundo. Por supuesto, no volaba. Por lo menos, no en sentido literal.

Letatlin y la torre pertenecen a una historia de la tecnología muy diferente, una tecnología encantada, sostenida por el carisma tanto como por el cálculo, relacionada con los mitos premodernos tanto como con la ciencia. Sin embargo, no son tan ajenos a la historia de la cosmonáutica soviética; en la exploración del cosmos la ciencia se mezclaba con la ciencia ficción y en la ideología a veces resonaban los ecos de la poesía.¹⁵ Lo que queda de Letatlin son las vértebras de las alas, dibujos que se parecen a los de Leonardo. Lo que queda del Monumento a la Tercera Internacional es un esqueleto arquitectónico registrado en una vieja foto. Ambos monumentos tienen retrospectivamente un aspecto agudamente antropomórfico e inter-

conectado. La torre parece la ruina de una mítica estación espacial desde la que los Letatlins partirían hacia el cielo.

La vida artística de Tatlin, desde mediados de los años veinte hasta mediados de los treinta, abunda en contradicciones que refractan su época. Diseñó el ataúd de Mayakovsky, que se suicidó en 1930. El año siguiente, Tatlin recibió la condecoración de “distinguido trabajador artístico”, y en 1932 exhibió sus obras, por única vez en su vida; los críticos observaron, erróneamente al parecer, que Tatlin había pasado del “arte a la tecnología”. En 1934, el OGPU lo invitó junto con otros artistas a presenciar la construcción del Canal Belomor, una de las obras donde tempranamente Stalin empleó trabajo esclavo. Después de algunos intentos fracasados de participar en el diseño de arquitectura pública, Tatlin fue desvaneciéndose; dibujó ilustraciones para Kharms y otros escritores de literatura infantil (antes de que algunos de ellos desaparecieran durante las purgas de los años 1930) y trabajó en diseño teatral.

En la exposición oficial de 1933 “Artistas de Rusia”, las obras de Tatlin fueron colgadas en un pequeño hall dedicado a los “excesos formalistas” (exitoso precedente de la exposición nazi de Arte Degenerado). Los críticos soviéticos proclamaron que las obras de Tatlin demostraban “la muerte natural del arte por sus experimentos formales” y declararon que Tatlin no era un artista.

¿Qué hacen los artistas cuando sobreviven a su relevancia cultural? En el caso soviético, conocemos muy poco sobre los últimos quince años de la obra de los fundadores de la vanguardia plástica, incluyendo a Vertov y Tatlin, que murió en 1953. ¿Qué puede hacer un artista de vanguardia después de la muerte oficial de la vanguardia?

La obra de Tatlin “post mortem” consiste literalmente en naturalezas muertas, en una paleta de grises y marrones, pintadas sobre las superficies de viejos lienzos o de íconos; y también en paisajes rurales desolados, realizados como fondos de producciones teatrales del realismo socialista. A

primera vista, estas obras parecen fuera de tiempo y su técnica recuerda algunos de los experimentos figurativos tempranos de Tatlin, anteriores a 1914. En este aspecto, las obras figurativas tardías pueden compararse con las obras tardías de su rival de la vanguardia, Kazimir Malevich. En mi opinión, el carácter tardío y retrasado de las naturalezas muertas y los paisajes de Tatlin habla oblicuamente de la época: años de purgas y guerra. Figurativas, estas obras no reflejan el optimismo del realismo socialista y, en cambio, sugieren una perspectiva existencial diferente. La naturaleza muerta es uno de los géneros antiguos que sobrevivió los cataclismos históricos y las revoluciones artísticas y sociales. Nos recuerdan otros ritmos no revolucionarios, los ritmos de la vida cotidiana. Conservan el sueño del hogar, de la naturaleza domesticada y de las viejas tradiciones artísticas. Las naturalezas muertas de Tatlin carecen de sensualidad visual; representan infinitas variaciones del mismo tema: cebollas y nabos, flores vulgares, cuchillos hundidos en carne oscura y no muy fresca, una calavera con un libro. Parecen un *memento mori*, que echa su sombra sobre la fragilidad de la más frugal domesticidad.¹⁶ Hay una tensión sutil entre las naturalezas muertas ahistóricas y la fecha pintada en los cuadros: 1937, 1944. La naturaleza muerta no era sospechosa políticamente y fue uno de los pocos géneros que sobrevivió en los márgenes la censura extrema del realismo socialista. Extrañamente, era una de las formas favoritas de arte en prisión, ya que prometía una huida fugaz hacia un plano más tranquilo de la existencia humana. El pintor de naturalezas muertas se

14. Lidia Ginzburg, *Chelovek za pis'mennym stolom*, Leningrado, 1989, p. 59.

15. Svetlana Boym, “Cosmos: Remembrances of the Future”, en Adam Bartos, *Kosmos. A Portrait of the Russian Space Age*, Princeton, Architectural Press, 2001.

16. El artista contemporáneo Leonid Sokov recuerda que durante la primera exposición de Tatlin realizada después de la muerte del artista, en los años setenta, varias mujeres de edad que trabajaron en la fábrica de mosaicos o en los teatros locales llevaban pequeñas naturalezas muertas de Tatlin, olvidadas, que el artista les habría dado a cambio de dinero o comida.

distingue por el arte de las variaciones menores, y lleva a cabo un trabajo manual de memoria cultural.

Cuanto más nos acercamos a las naturalezas muertas de Tatlin, tanto más se nos muestran como ejercicios de doble visión, pero no en el sentido convencional del doble discurso político. Más bien, existe una tensión entre las flores figurativas y el fondo abstracto. En primer plano están los austeros motivos y el fondo consiste en superficies gruesamente pintadas desde las que saltan los contrarrelieves. Estos escenarios poco espectaculares y tardíos han sido abandonados por los biomórficos Icaros revolucionarios. Ningún Letatlin se posaría sobre ellos; ninguna torre revolucionaria se levantaría sobre la tierra pantanosa del miedo. Las últimas obras de Tatlin parecen un “escenario natural” donde los proyectos de la vanguardia se han convertido en las ruinas de la revolución.

Las obras de arte viven sus propias vidas paradójicas.¹⁷ La torre no estaba destinada a existir en el espacio abierto de la ciudad. En cambio, una réplica fiel fue reconstruida en el piso de la fábrica de mosaicos donde Tatlin trabajó los últimos años. Esta reconstrucción fue realizada entre 1986 y 1991 por un grupo de jóvenes entusiastas que analizaron detalladamente los dibujos de Tatlin y las fotografías de 1920.¹⁸ Su homenaje a Tatlin coincidió con el fin de la Unión Soviética, el comienzo de la perestroika y del glasnost.

Nunca realizada como monumento revolucionario, la torre se materializó como “herencia artística”. Así coincidieron la reconstrucción y la ruina de los ideales revolucionarios. La torre representó el momento cuando todavía se pensaba que las revoluciones artística y social se fundirían, pero terminó conmemorando su contrario: el colapso de esa aspiración utópica.

2. Posteridad de la torre en el arte conceptual

En 1998, el artista ruso-americano Constantin Boym hizo una serie de *souvenirs* de monumentos faltantes: un *souvenir* de bronce de la torre de Tatlin, el Palacio de los Sóviets y el Templo

del Rey Salomón.¹⁹ La torre de Babel revolucionaria encontró otro destino como mito artístico; se convirtió en el miembro fantasma de la tradición no conformista del arte del siglo XX y comenzó una segunda vida en la arquitectura de papel, las instalaciones conceptuales y el folklore urbano.

Muchos de los artistas conocidos como los conceptualistas de Moscú, un grupo laxamente organizado que incluye a Komar y Melamid, Kabakov, Sokov, Kosolapov, Elagina y otros, reciclaron los símbolos del arte ideológico oficial, así como la basura soviética cotidiana y los íconos más inspirados de la vanguardia. Llevaron a cabo un hiperintercambio transcultural, traduciendo los objetos soviéticos en signos artísticos. Si los artistas occidentales muchas veces se fascinaron con la potencia visionaria y el audaz exotismo de la utopía soviética, los artistas soviéticos confrontaron sus metamorfosis en las prácticas cotidianas del arte y la vida. Más profundamente conectados con las ruinas, tienen frente a ellas una actitud menos reverencial. Encaran los objetos de la vanguardia sin la piedad del museo. De hecho, en su memoria, la vanguardia internacional no formó parte de la cultura del museo ni del mercado; no poseía sacralidad museal. Pertenece, en cambio, al reservorio de sueños utópicos no oficiales.

En una obra conceptual de Sokov, “Madonna con Niño”, la torre de Tatlin aparece como un espíritu sagrado, un perfil de Madonna, que recuerda el estilo de Magritte, y encierra un desolado paisaje ruso. La torre es colocada en un escenario natural y enmarcada como un ícono no convencional de arte inconformista. En la obra de Sokov, las ruinas de la vanguardia adquieren una frágil fisicalidad antropomórfica. Ya no están hechas con el fino aire de la revolución, sino con la rústica madera que deja astillas bajo la piel.

Sokov es uno de los pocos artistas conceptuales que logra hacernos reír. En su estudio hay modelos y partes de la torre de Tatlin en diferentes escalas, dispersos como juguetes infantiles descartados, *souvenirs* o proyectos arquitectónicos de aficionado. La torre es nuevamente joven, se puede jugar con

ella, redescubrir su potencial escultórico, político y lúdico. Sokov es un conceptualista táctil, que quiere que se juegue con cada vértebra de la memoria cultural y del arte experimental.

Le gusta remitir su genealogía conceptual a lo que considera el origen de la escultura rusa: los sabios diseños de candados y cercos de las aldeas, que podían ser disfuncionales pero conservaban “el brillo profano” de las prácticas shamánicas y perpetuaban una autoprotección claustrofóbica. Con una dosis de humor, el artista cuenta la historia de su abuela campesina que practicaba varias formas de brujería blanca, no el glamoroso shamanismo del “arte espiritual” de Kandinsky, sino un shamanismo de todos los días.²⁰ Para Sokov, la gran inventiva del arte ruso —de los candados shamánicos a la vanguardia— nunca dio como resultado productos útiles o terminados. La incompletitud y la astuta imperfección son las fuentes de su encanto y fascinación. Eran proyectos y ruinas *avant la lettre*. La torre de Tatlin aparece en la obra de Sokov como otro ejemplo de disfuncional tecnología fantástica. Sus materiales favoritos, madera y hierro, son modernos y primitivos al mismo tiempo.

Un diálogo del teórico cultural Victor Tupitsyn con Ilya Kabakov se formula una pregunta importante sobre la obra de Sokov: “¿Es un postmoderno

17. La torre legendaria de Tatlin tiene un eco en otro monumento no construido del siglo XX: el Palacio de los Sóviets (arquitecto Iofan), que debió construirse en el predio de la destruida catedral de Cristo Salvador. En el Palacio de los Sóviets, la espiral dinámica y abierta se vuelve estática, convertida en terrazas con columnas, decoradas con una gigantesca estatua de Lenin. La guerra interrumpió las ambiciones arquitectónicas de Stalin, relegando el Palacio de los Sóviets al reino de la “arquitectura de papel”. Una réplica en cemento de la catedral fue construida en 1998.

18. El grupo incluía a D. Dimakov, N. Debrin, I Fedotov y E. Lapshina. Reconstrucciones de la torre fueron hechas antes en Suecia (1968), Inglaterra (1971), Francia (1979), Estados Unidos (1980, 1983). En Rusia T. Shapiro, viejo colaborador de Tatlin, hizo una reconstrucción en 1975 y 1980.

19. Sobre el homenaje artístico de Constantin Boym a las ruinas de Tatlin, ver “Hybrid Utopias” y “Airport Ruins”, en www.svetlanaboym.com

20. Entrevista de Svetlana Boym a Leonid Sokov, noviembre de 2005.

o un folklórico?”²¹ Las lúdicas esculturas revelan la corporeidad de la ideología utópica, su cuerpo carnavalesco. Sin embargo, no se trata de una carnavalización estilizada bajtiniano-rabelesiana, sino del arte impuro e híbrido de hoy en Rusia. Pone en primer plano capas marginales y secundarias de cultura no artística que, según las ideas de Shklovsky y Tynianov sobre filiación y evolución literaria, ofrecen nuevas posibilidades para la innovación que no siempre mira hacia atrás o hacia delante, sino a los costados, imitando el movimiento del alfíl. En el caso de Sokov, este campo cultural secundario incluye la cultura militar, los candados y cercos soviéticos, la propaganda oficial y el anti-diseño cotidiano.

Las esculturas rústicas y no terminadas de Sokov tienen también otra fuente menos mítica de inspiración. Mientras estudiaba en la universidad, Sokov sirvió en el ejército soviético. En la biblioteca, por casualidad, descubrió un informe de 1930 sobre el viaje de artistas y escritores al Canal Belomor, que se estaba construyendo. Aunque era propaganda oficial soviética, el libro lo atrajo. Lo impresionaron las fotografías de los instrumentos del Gulag y del trabajo esclavo que revelan la manera brutal y premoderna en que se industrializó la Unión Soviética. En sus ratos libres, Sokov llenó sus cuadernos de apuntes con dibujos de estas máquinas primitivas y de la aterradora arquitectura de los campos de trabajo. En su obra posterior, pone en escena la siniestra metamorfosis de la torre: la torre de Babel, la torre de Tatlin, la Ur-neo-geo-torre de la neovanguardia y la hiperrealista torre de vigilancia del Gulag. Sokov hizo un retrato escultura, a escala real, del artista contemporáneo como guardia de Gulag, cerca de la torre de vigilancia. Es revelador porque el artista no se presenta a sí mismo como glamoroso inconformista que liberará la torre, sino como engranaje del sistema cuya función es custodiar una torre de vigilancia que se parece al memorial del sueño de la vanguardia. La relación entre la torre de Tatlin y la torre de vigilancia del Gulag no debe tomarse literalmente. La torre de Tatlin no “conducía” a la del Gulag. No son parte de la misma

“obra total del stalinismo”, ni sugiere una continuidad directa entre el utopismo de la vanguardia y la teleología oficial del estado stalinista. Creo que el libro de Boris Groys *Total Art of Stalinism* es muy provocador y tuvo su momento cuando fue concebido en los últimos años de la década del ochenta como antídoto al olvido soviético y ruso del realismo socialista y a la heroicización occidental de la vanguardia. Sin embargo, una perspectiva más actual sobre las ruinas exige definir las zonas artísticas y estatales con mayor precisión. La vanguardia fue un fenómeno diferenciado y ninguna analogía unificadora entre revolución artística y social describe la especificidad de la situación soviética. La torre de Tatlin no “evoluciona” hasta convertirse en la torre rústica pero eficiente del Gulag; ambas pertenecen al mismo paisaje cultural de la modernidad soviética; las ruinas de una apuntan a las ruinas invisibles de la otra.

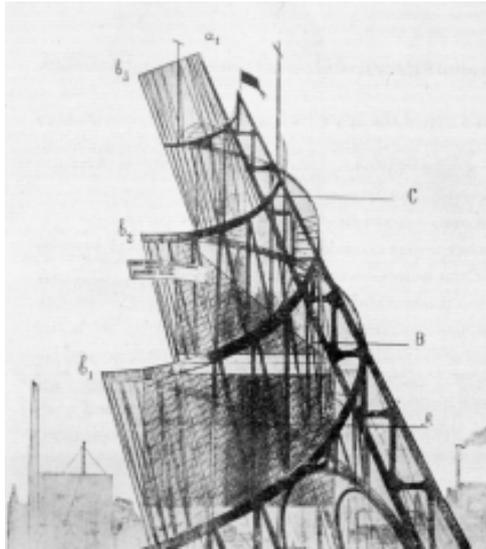
Incluso los artistas inconformistas hablaron raramente de modo directo sobre el Gulag, pese a que los prisioneros sobrevivientes vivían entre ellos y la experiencia del Gulag todavía era una memoria viva. Los motivos son complejos. El discurso político directo era considerado “estéticamente incorrecto”, demasiado ideológico incluso si su oponente era la ideología oficial soviética. Los artistas inconformistas desarrollaron su subcultura alternativa después del deshielo y reaccionaron contra el lirismo directo y “sincero” del arte y la literatura de los años sesenta. Es posible también que hubieran internalizado los tabúes culturales y que trabajaran con los silencios, señalando los traumas pero no abriéndolos de modo explícito. El Gulag no fue un campo de muerte, aunque la crueldad, la muerte y el asesinato que tuvieron allí su lugar pueden competir con los de los campos nazis. El Gulag fue un campo de trabajo esclavo, un campo de seres vivos, parte del territorio soviético que se tocaba con el resto del país de muchos modos invisibles. Redescubrir esas presencias fantasmales en una obra es como revelar las capas invisibles de la película de la memoria. Las instalaciones conceptuales y las esculturas reproducen

los territorios del terror y la geometría claustrofóbica de la vida soviética tratando de extrañarla (sin lograrlo siempre).

Sokov es uno de los pocos cuyas obras son un comentario sobre la complicidad artística con el *ars oblivionalis* oficial, y para hacerlo se compromete con las ruinas de la “zona” soviética. La palabra “zona”, aparentemente neutral y extranjera, tenía un significado especial en la Rusia soviética. Era un eufemismo burocrático para designar la prisión y el Gulag. La palabra llegó a tener tanta influencia cultural que el mundo fuera de la “zona” no se denominaba “mundo libre” sino “zona libre”. Sokov coloca los monumentos de la vanguardia en un nuevo contexto cultural que no es meramente posmoderno sino una zona de margen, un espacio de arquitectura no oficial e informal, de cercos y candados, de edificios deteriorados, de paisajes desiertos que conservan una pátina de historia reprimida. Sus materiales son los de la zona, y trató de transportarlos a la zona libre de su imaginación. En su obra, la posmodernidad cita la prehistoria. O quizás, como sugiere Kabakov, la posmodernidad se convierte en una memoria viva, al perder sus comillas mentales se vuelve ocasión de comedia del cuerpo o de melancolía sin límites. La torre de Tatlin, una ruina virtual, adquiere materialidad. Su disfuncionalidad y virtualidad la hacen importante y creíble en el teatro de la memoria cultural. Para los artistas de los años setenta, los huesos de Letatlin y el esqueleto arquitectónico de la torre ya no son meros símbolos o modelos; adquieren un cuerpo fragmentario y forman parte de una arqueología cultural lúdica del siglo XX. Como escribe Kabakov: “El ingenuo mundo de Sokov no es tan ingenuo”.²²

21. “A Conversation between Victor Tupitsyn and Ilya Kabakov on Leonid Sokov”, en Leonid Sokov, *Installation, Documents, Articles*, San Petersburgo, Museo Estatal Ruso, The Palace Edition, 2000, pp. 15-16.

22. “A Conversation”, cit., p. 16.



Vladimir Tatlin, proyecto del Monumento a la Tercera Internacional y construcción con sus asistentes de la maqueta, 1920.

3. Arquitectura de papel e instalaciones

La torre de Tatlin jugó un rol importante en las ciudades invisibles de la imaginación cultural alternativa. Fue un monumento central para la arquitectura de papel y las instalaciones desde los años setenta hasta los noventa. La arquitectura de papel surgió en 1970 como modo de reciclar y recordar los sueños utópicos de los años veinte. No intentaba volver realidad los cuentos de hadas, todo lo contrario. Los arquitectos estaban orgullosos de trabajar con papel, y no con piedra y cemento. Muchos arquitectos jóvenes, que habían estudiado en el Instituto Arquitectónico de Moscú, sucesor del famoso VKHUTEMAS de los años veinte, llevaban una vida paralela dedicados a concursos internacionales. Vivían en mundos míticos extraterritoriales y podían viajar más allá de la cortina de hierro, aunque no pudieran desplazarse físicamente. La inmaterialidad era un signo de integridad; los arquitectos no querían comprometer la radicalidad de la imaginación y consideraban sus proyectos con mucha más intensidad y seriedad que los aburridos trabajos en la industria soviética de la construcción (en el caso de que hubieran conseguido algún trabajo allí). Mientras que los seguidores occidentales de las vanguardias rusas adherían al mensaje social y trataban de creer que lo utópico era posible, los arquitectos rusos asumían el potencial artístico, pero desafiaban abiertamente

los imperativos oficiales colectivos. Compartían formas, pero no las entendían del mismo modo.

Yuri Avvakumov capta la arquitectura de los años veinte y treinta, ya no enmarcada por grúas, sino hecha de grúas, como si el espíritu de la construcción fuera parte de su materialidad.²³ La estatua del Obrero y el Campesino tiene el espíritu de los años veinte. La torre se convierte en un habitat; alberga inquilinos que perpetúan y distorsionan sus invenciones radicales. La arquitectura es humana; sostiene y cobija los sueños de otros tiempos. La relación con la torre antropomórfica tiene alguna ternura. Ahora la torre de Tatlin no es la sede de la Tercera Internacional sino que sostiene las aspiraciones de un aviador creativo, Letatlin.

Las instalaciones fueron otra forma de arquitectura no funcional. Ofrecieron un refugio para las ruinas reales y virtuales de la vanguardia. Ilya Kabakov es uno de los pioneros de una instalación total que incluye ruinas, *souvenirs*, modelos y basura cotidiana.²⁴

En uno de sus proyectos recientes, la torre de Tatlin no es sólo un *souvenir* a escala reducida de un monumento que no está. Su forma es evocada por la arquitectura transitoria de toda la instalación. Su reciente proyecto, el grandioso "Palacio de los Proyectos" (1998-1999) tiene una forma ambivalente: una espiral vertical ascendente que, desde arriba, parece la caparazón de un caracol. Por un lado, la escalera espiralada nos remite a un espacio museal institucionalizado (los

Museos Vaticanos, el Guggenheim de Nueva York). Pero la arquitectura de la instalación tiene otra cualidad, porque la espiral no sugiere una perspectiva hegeliana sobre el desarrollo de la historia. Para Kabakov, la espiral permanece abierta y misteriosa, y no se convierte en una futura pirámide. Siempre habrá un espacio vacío y un insecto invisible. El visitante de la exposición no triunfa después de su ascenso; debe descender de inmediato por una escalera oscura que le sugiere introspección y humildad. En ese momento, el visitante observa el espacio brillante de la espiral utópica que parece una caparazón. Es, finalmente, una vivienda portátil, un refugio del artista-inmigrante que vive en sus instalaciones. La forma arquitectónica del proyecto evoca tanto una espiral utópica colectiva como un techo protector.

La instalación materializa el trabajo de la memoria según Kabakov. Crea un entorno completo, que incluye obras anteriores, fragmentos de sus álbumes, pinturas, objetos cotidianos, objetos coleccionados por gente común, dibujos de artistas sin condiciones y basura. La instalación es un museo de la obra anterior de Kabakov, parecida a una muñeca *matreshka* que incluye muchas capas de memoria. El artista

23. Una discusión más pormenorizada en: Constantin Boym, *New Russian Design*, Nueva York, Rizzoli, 1992.

24. Una detallada discusión de la concepción de instalación y los usos de la nostalgia en Kabakov, véase: Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*, cit.; y Boris Groys, *Total Art of Stalinism*.

observó que los visitantes comenzaban a dejar sus propios objetos, como si la instalación se hubiera convertido en un espacio internacional de guarda de objetos de nostalgia. De algún modo, le ayudaba a la gente a transformar sus objetos inútiles en obras de arte. Kabakov, que también promueve el conceptualismo táctil, juega con las distancias estéticas.

Se trata de un único museo de sueños, hipótesis y proyectos basados sobre la creencia de que “tener una vida humana es poseer un proyecto propio”. Kabakov cree que cada uno debe tener el derecho de exhibir los modelos de su deseo. En lugar de construir una utopía grupal a escala real, el artista propone dar a cada uno la oportunidad de mostrar el mundo de sus sueños, en miniatura. Si Hitler hubiera presentado una versión en miniatura del Tercer Reich y hubiera recibido el aplauso de los críticos vieneses, la historia del siglo XX habría sido diferente.

Hay muchos sueños cósmicos aquí, Letatlin en miniatura, nacidos en las condiciones claustrofóbicas de la vida en común. Cada proyecto tiene una pequeña habitación, y hay habitaciones vacías para los soñadores resistentes del futuro o para proyectos que llegaron tarde. El visitante puede sentarse sólo en una silla y habitar las fantasías de otro, experimentarlas e inspirarse. Casi todos los proyectos tienen un autor: un soñador común, un excéntrico de provincias, un científico amateur, un filósofo aficionado, un artista sin talento o un genio no reconocido.

El Palacio de los Proyectos no presenta un museo de la civilización soviética. Las utopías no son públicas sino privadas. No hay ruinas sino modelos que difieren en escala de su ideal. En sus últimos trabajos, realizados en el exilio, la estrategia del artista es bicultural. Sus instalaciones combinan el lenguaje occidental de la terapia y el mejoramiento del hogar con las fantasías orientales de huida, el sueño americano concreto y las aspiraciones rusas de cambiar el mundo. El Palacio de los Proyectos es un híbrido grandioso de sueños culturales entrecruzados, de obsesiones, una mezcla de proyectación utópica y programa de autoayuda en diez pasos.

Estas instalaciones son el hogar de

Kabakov lejos de su patria. Le permite dislocar la topografía de sus miedos infantiles y domesticarlos en el extranjero. Lyotard sugiere una categoría interesante, “domesticación sin *do-mus*”, que entiendo como un modo de vivir en habitats desplazados, lejos de los extremos de la *domus* familiar tradicional y de la megápolis del ciberespacio.²⁵

En realidad, este proyecto “instala” no espacios sino tiempo. Si el Pasado y el Futuro están materializados en la instalación a través de formas de objetos y de lugares asignados, el Presente está personificado por el visitante. Las “espirales de tiempo” (son palabras de Kabakov) lo atraviesan y se mueven en direcciones diferentes.

La obra de Kabakov trata de la selectividad de la memoria. Sus fragmentarias “instalaciones totales” nos recuerdan cautamente los vacíos, los compromisos, las molestias, los agujeros negros presentes en la fundación de cualquier edificio utópico y nostálgico. Una ambigua nostalgia se relaciona con la experiencia individual de la historia. La combinación de empatía, extrañamiento y nostalgia irónica nos invita a reflexionar sobre la ética del recuerdo.

Reflexionando sobre sus propios recuerdos diaspóricos de su infancia soviética, Kabakov se remonta a los orígenes de la utopía moderna y revela dos impulsos contradictorios: trascender lo cotidiano a través de algo así como una fantasía colectiva, o vivir en las ruinas más inhabitables para preservar los recuerdos. La instalación muestra el fracaso de la teleología del progreso. En lugar de un Palacio del Futuro singular, unificador y brillante, lo que se muestra son las dispersas barracas del Pasado y el Presente. La instalación total revela una nostalgia por la utopía, pero remite la utopía a sus orígenes no en la vida sino en el arte.

La fascinación por la torre de Tatlin y las ruinas de la modernidad va más allá de la condición poscomunista y el fin de la guerra fría. Estas ruinas postsoviéticas no sólo son una herencia nacional rusa sino parte de la cultura mundial. Una mirada crítica sobre las ruinas no estetiza la historia; no se inclina sobre una herencia nostálgica, no

desea una restauración total. Por el contrario, es reflexiva, señala las imperfecciones, los vacíos y las excentricidades que perturban los diseños arquitectónicos y teleológicos. Esta perspectiva del siglo XXI, *off-moderna*, lateral, recupera la dialéctica del pensamiento y la percepción, de la materialidad que se desvanece en la era de lo digital y lo virtual, de la tensión entre modelos y prácticas. También significa el regreso de una cierta perspectiva existencial, un horizonte humano que se sobreimprime a las axiologías intelectuales y tecnológicas. En contraste con la fascinación posmoderna por la multiplicidad y la simulación, la ruinafilia hace el duelo de la ambición utópica. Evoca, pero no glorifica, los tiempos en que monumentos que desafiaban la gravedad ocupaban los sueños.

En las ruinas, los monumentos se vuelven mortales. Los símbolos nacionales e ideológicos adquieren un cuerpo frágil y una escala humana. La arquitectura utópica invadida por el tiempo y la historia se convierte en un habitat para las prácticas de la vida cotidiana. Es “recreada” muchas veces contra el deseo de quien la diseñó originalmente, porque con el tiempo se ha convertido en una suerte de artefacto colectivo. Se alcanza un significado diferente de la expresión “libertad artística”. Ni la libertad del artista individual ni el imperativo colectivo nos devuelven la idea de co-creación entre genio humano y *genius loci*, entre historia, naturaleza, cultura, artefactos que desafían el tiempo y el tiempo mismo que contribuye a su metamorfosis. El tiempo los transforma y es contenido dentro de ellos. Las utopías sociales de la imaginación artística adquieren una segunda vida como sueños reciclados y lecciones de historia.

Traducción: B.S.

25. Jean-François Lyotard, “Domus and Megapolis”, en *The Inhuman: Reflections on Time*, Stanford University Press, 1991. Andreas Huyssen, en su libro *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*, Nueva York, Routledge, 1995, p. 35, sostiene que el actual boom de la memoria no resulta una más acentuada kitschificación del pasado, sino “un potencialmente poderoso signo de contestación”.

El cine que no vemos

Santiago Palavecino, Quintín, Hernán Hevia, Emilio Bernini, David Oubiña y Rafael Filippelli, Beatriz Sarlo, Raúl Beceyro

28



En el mes de abril tuvo lugar el Noveno Festival de Cine Independiente de Buenos Aires. De su extensa programación nacional e internacional, Punto de Vista eligió algunos films y directores significativos por su novedad y juventud, por ser verdaderos clásicos, o por su estética desligada de las grandes modas estilísticas del cine de festivales. Presentamos una pequeña antología del BAFICI 2007, escrita por críticos y directores.

El (in)adaptado caballero

Santiago Palavecino

Dos hombres, de contexturas físicas más bien antagónicas y edades disímiles, ataviados con ropas anacrónicas, son registrados en video digital mientras atraviesan campos de la provincia de Girona. Caminan, duermen, descubren

un espejo de agua y deciden combatir el calor en él para luego a su vera comer unas nueces, contemplan amaneceres y ascensos de la luna, ocasionalmente se separan y se reencuentran. A veces, dialogan en catalán. Hacia el final, el más

viejo y delgado confiesa lo que podía intuirse casi desde el principio: ambos están cansados y, sobre todo para él, es hora de concluir ese viaje que el otro no sólo puede sino debe continuar (pero sabemos que no lo hará).

Esta podría ser una síntesis, aunque parcial y tramposa, no del todo desatinada sin embargo, del film de Albert Serra *Honor de cavalleria*. Pero ya en la primera secuencia, sucede algo que coloca al film en otra dimensión: el hombre viejo y delgado recoge los restos, diezmados, de una armadura, y le pide a “Sancho” que la repare. También pedirá a Sancho que le procure una corona de laureles. Claro que nos sorprenderá menos cuando, diez minutos después de esta tímida invocación a las armas y la gloria, el viejo se autodenomine “Quijote”.

Casi no debe haber persona que haya experimentado su encuentro con el film en estos términos, porque nadie dejó de advertirnos jamás que nos encontraríamos con una versión de la novela de Cervantes, para pronto adosarle adjetivos (“libre” y “radical”, los más frecuentes). Tales condiciones predisponen a interrogar al film en el sentido de la adaptación: qué hace con Cervantes. Sin embargo, durante casi todo el metraje no encontraremos la novela sino a través de su vaciamiento. ¿Por qué no hacer en cambio el ejercicio de preguntarse qué hace *Honor de cavalleria* con el cine, y por el contrario qué hace el *Quijote* con el film?

Tal vez sea el camino de razonamiento que le haga mayor justicia, no sólo porque a fin de cuentas es un film

y merece ser atendido antes que nada en su especificidad, sino porque los aciertos de Serra parecen nacer con una serie de decisiones formales que tienen la relación con la literatura como sólo uno de sus elementos. A la vez que enfrentarse al *Quijote*, Serra debió decidir una estrategia de rodaje, determinadas opciones de lenguaje, un modo de relación también con la historia del cine y hasta con la suya personal. Y es en la confluencia (y la asunción) de todas esas tensiones donde el film da un salto cualitativo enorme.

En la sinopsis ligeramente insidiosa que proponíamos al principio, quedaba abierta la posibilidad de que pudiéramos encontrarnos con un film de características bastante habituales en algunas películas recientes: a esta altura las derivas (del relato y de los personajes) por espacios cualesquiera, el predominio del tiempo sobre el movimiento, la configuración de una imagen mental: todos los rasgos con que Deleuze estableciera la fisonomía del cine moderno, parecen haber devenido una suerte de nuevo repertorio que, muy a menudo y paradójicamente, no conserva de la modernidad más que el gesto: no son films que busquen dialogar con ningún tipo de memoria, sino que se proponen como puro presente. Tal vez por eso se trate también de películas lacónicas, cuando no mudas: tomar la palabra, traer el orden del discurso, es demasiado peligroso para estos films que en general se proponen como sucedáneos de la experiencia.

Serra quiere sin embargo duplicar la apuesta. De la sensibilidad contemporánea le interesa conservar el impulso materialista, la vocación de registro, la exploración del video como posibilidad de agilizar el rodaje y captar epifanías que de otro modo podrían perderse. Pero a eso sumarle la memoria de la gran cultura y de la historia del cine, además de su propio y panteísta temperamento religioso. Aquí están narrados algunos intersticios de los últimos días de andanzas del Quijote y Sancho, pero también están *Lancelot du Lac*, Ozu, por qué no Víctor Erice, Tarkovsky, Sokurov.

Para lograr esto, evidentemente debe poner en tensión una serie de elementos que, a priori, no estaban

destinados a cohabitar en un film. El primero de ellos es la utilización del video. No se trata del promocionadísimo video de alta definición (HD), sino de cámaras DV. A excepción de un par de momentos en que se filma en picado desde lo alto de alguna colina a los personajes caminando (en encuadres que prácticamente tienden a confundirlos con el paisaje), el resto de los emplazamientos privilegia las alturas bajas (tributo a Ozu), así estén los personajes sentados, acostados o de pie. Incluso las distancias de cámara suelen ser ligeramente “incómodas”, un poco más alejadas de lo conveniente por ejemplo. Serra dice haber registrado con dos o tres cámaras escenas que en ocasiones alcanzaban los cuarenta y cinco minutos. Algo de ese largo aliento se percibe en el *tempo* de los fragmentos que el montaje (musical, imprevisible, evitando en general –aunque no sistemáticamente– los *raccords*, especialmente el de miradas) ha elegido incluir. Pero una estrategia tal, también sugiere una planificación, si no completamente improvisada, cuanto menos maleable y sin intenciones de perfección en el sentido más burocrático de la palabra. Sin embargo, la elección de alturas, ángulos y distancias también parece obedecer a una intención estética relacionada con la materialidad misma del soporte. Serra conoce las limitaciones de la imagen digital, pero también saca máximo provecho de sus ventajas: para un espectador contemporáneo la propia textura de la imagen y del sonido digitales comporta un plus de actualidad, como si lo visto se situara con mayor facilidad en un tiempo presente, remitiendo al tono del registro. Entonces eso se pone de manifiesto, se sobreactúa con elegancia: la altura baja es en general incómoda, sobre todo cuando la vegetación predominantemente alta se interpone entre cámara y personajes. Elegir la distancia en esos momentos es también determinar lentes: con lentes normales la imagen video se banaliza tal vez demasiado en las distancias medias (todo está en foco, pero la profundidad se percibe como impostada, carente de densidad); entonces no es mala idea alejarse un poco, usar lentes más cerrados y dejar en primer término, *flou*, las hierbas. Además

de ganar en precisión, también se pone en escena el propio acto de mirar, como si en el fondo aquello no estuviera llamado a ser visto (un film así no está llamado a existir), y algo de la voluntad y el esfuerzo de la mirada necesitaran cobrar cuerpo. Lo mismo con las alturas bajas que obligan a contrapicados, por arbitrarios, muy bellos (una vez más sucede que hay que usar lentes cerrados para encuadrar un primer plano desde el piso, y el efecto de descontextualización suele ser muy eficaz). Esta evidencia del registro se traslada a los cortes de audio, directos, y a una concepción realista del sonido todo, que subordina la audibilidad a la distancia (los diálogos se oyen en la medida en que la cámara –la persona que la porta– podría oírlos). Estos personajes contemplativos son ostensiblemente mirados, brechtianamente vistos en su ver.

Ahora bien, una vez más: esta imagen con vocación de actualización de aquello que capta, está dirigida hacia el Quijote y Sancho Panza. Este es el punto donde parece más significativa la acción del texto sobre el film que los recortes e injertos que éste opere sobre la novela. Cuando, como aquí, un cineasta decide hacer resonar un texto sobre su puesta en escena, no está pensando en adaptar, sino en elegir un clásico como resistencia; es contra él que se afirma, construye sus resortes narrativos (pero también estético-ideológicos) contra esa memoria. (El caso más alto, por extremo y libérrimo, quizás sea la forma en que la *Odisea* impregna los devaneos erótico-cinematográficos de *Le mépris*.) Si el entramado de la mayoría de las ficciones se urde contra nuestro saber del mundo (y del cine), Serra la edifica contra la literatura, y es a través de su prisma que reencuentra cine y mundo. Por supuesto esto puede predicarse de la estructura del relato: sólo por choque y contraste con el texto podemos afirmar el carácter intersticial de los hechos narrados. También debemos detenernos en la categoría de personaje y los modos de su introducción. Porque no encontramos ni la presentación de un personaje específico de una ficción, ni el *biopic* de alguien que existiera alguna vez, ni la documentalización del sujeto captado (como en un documental). Pero tam-

poco una ilustración literal del *Quijote* novelesco. Se trata de un cuerpo que trae la memoria del Quijote, pero a la vez, por todas las operaciones formales de la puesta en escena (estrategia de registro, vaciamiento del texto invocado, soporte “inadecuado” para un tema alto, extrañamiento geográfico y lingüístico, etc.), trae su propia presencia en tanto cuerpo autónomo y diferente, diluyendo la asertividad de la imagen. Serra se interroga (nada menos) sobre la posibilidad de filmar el *Quijote* en tiempo presente. Cine y literatura se miran como espejos intercambiables. Este salto cualitativo lo permite precisamente la introducción de Cervantes en un artefacto de un orden muy otro, y no tanto la intención de adaptar la novela.

Honor de cavalleria es una película consciente de todas esas mediaciones, y es en la certidumbre de esa saturación como, al final, recupera no sólo una inmediatez casi física, sino también nuestra vieja amiga, la imagen mental: a medida que se avanza en el metraje, crece la sensación de estar viendo el paisaje mental del Quijote, o cuanto menos, el mundo filtrado por su conciencia, cervantinamente cómico y patético, diáfano y alucinado, todo ello al mismo tiempo, como corresponde a la eminentemente irónica modernidad.

¿Pero de qué mundo se trata? En su espléndida “Parábola de Cervantes y de Quijote”, Borges describe a un Cervantes harto de su presente y deslumbrado por Ariosto y Simbad, que “en mansa burla de sí mismo” lanza a su personaje a buscar maravillas en lugares tan poco propicios como El Toboso o Montiel. Tanto para novelista como para personaje, se trataba de oponer la irrealidad de la literatura con la cotidianidad del siglo XVII. “No sospecharon que los años acabarían por limar la discordia, no sospecharon que la Mancha y Montiel y la magra figura del caballero serían, para el porvenir, no menos poéticas que las etapas de Simbad o que las vastas geografías de Ariosto”.

A su turno, Serra ha mudado a su hogar, a su tierra y su lengua natales, el mito. Desde él quiere tomar la posta de las más altas tradiciones de su cultura y de su oficio. Una vez más, autor y personaje tienden a confundirse, el pai-

saje mental del Quijote catalán se sobreimprime con el de su realizador. “Porque en el principio de la literatura está el mito, y asimismo en el fin”.¹ En el comienzo de una filmografía que coincide con el crepúsculo del cine moderno, Serra ha salido a reencontrar el mito. Parece estar dotado de todas las sensibilidades necesarias para semejante empresa: la comprensión cabal de

su herramienta, de su presente tecnológico, pero también la capacidad de dialogar con el pasado. Espera el fin del cine con optimismo.

1. Para las tres últimas citas: Jorge Luis Borges, “Parábola de Cervantes y de Quijote”, en *El hacedor. Obras completas*, vol. II (1952 – 1972), Buenos Aires, Emecé, 1989, p. 177.

Luc Moullet: desventuras de la cinefilia

Quintín

El pasaje de Luc Moullet y de once de sus treinta películas (entre cortos y largometrajes) por el último BAFICI permitió, más que edificar una certidumbre, alimentar una sospecha: que este cineasta francés nacido en 1937 es una figura tan importante como secreta del cine contemporáneo. Para estimar apropiadamente el lugar de Moullet en la historia del cine sería necesaria una visión más sistemática de su filmografía de la que permitió el festival y una articulación de su trabajo como crítico con su perfil de director. Intentaremos aquí una aproximación a ambas facetas y adivinaremos una conexión entre ellas.

No hay duda de que Moullet es un cineasta atípico, muy difícil de encasillar. En principio, es un autor obsesivo, de una acidez y una negrura que no excluyen el masoquismo. Las películas de Moullet oscilan entre la comedia y el documental, son profundamente originales, difícilmente asimilables a tradiciones e influencias, totalmente ajenas al *mainstream*, la estilización y el academicismo. Es un cine directo, crudo, de gran frescura. Pero las películas dejan frecuentemente al espectador incómodo, en un estado de perplejidad y de extrañeza. Esto ocurre por distintos motivos: porque desconciertan, por ejemplo, la comicidad retorcida de *Le prestige de la mort* (2006), la comicidad amarga de *La comédie du travail* (1988) o la comicidad cruel de *El litro de leche* (2006); por la compulsión a explorar cada posibilidad de una situación dada hasta la saturación y el agotamiento, como en

Parpaillon (1993); por un grado tal de absurdo que se aloja en lo incomprensible, como *Una historia de Billy the Kid* (1971); por la deliberada falta de atractivo de los personajes, como en *Brigitte y Brigitte* (1966). Incluso por la característica del propio Moullet como actor cómico, que no inspira simpatía ni mueve espontáneamente a la risa como lo prueba *Mi primera brazada* (1981) o, en un extremo seguramente insoportable, la insólita *Anatomie d'un rapport* (1976, no exhibida en el BAFICI) donde Moullet y su pareja en la vida real discuten sus disfunciones sexuales de una manera tal que, al decir de un crítico, es casi imposible pensar que se trata sólo de una ficción.

Pero cuando la pulsión de completitud y el suero de la verdad no atentan contra su propio cine, ayudan en cambio a que los films de Moullet alcancen la altura de la obra maestra con cartesiana naturalidad. Hubo al menos cuatro en el BAFICI. En *La cabale des oursins* (1991), una película perfecta, Moullet toma los *terrils*, las montañas de carbón que quedaron de los abandonados yacimientos franceses, belgas y suizos y crea con ellos un sistema histórico, geográfico, económico, topográfico y estético con absurdas pero irrefutables connotaciones turísticas y deportivas hasta completar una de las patrañas más bellas que se hayan filmado. En *Essai d'ouverture* (1988), Moullet toma una botella de Coca-Cola y, ante la dificultad de abrirla de la manera prevista, va recurriendo a una galería de métodos tan ridículos

como ineficaces. La anécdota de la película (un corto de 15 minutos) es insignificante, pero el film alcanza una dimensión colosal. Con lógica impecable y arrolladora ferocidad, Moullet utiliza el defectuoso modelo de la tapa de la botella como prueba de la vileza de la civilización industrial y deja expuestas la fealdad, la chapucería y la irresponsabilidad del capitalismo. Un método semejante estructura también *Genèse d'un repas* (1978, esta vez un documental de dos horas), donde a partir de una simple comida que consta de una lata de atún, una banana y un huevo, se rastrea en varios países el origen de esos alimentos, sus formas de producción, circulación y comercialización y las condiciones de vida de sus productores. A partir de otro tema, desde otra perspectiva y otro estilo pero con idéntico resultado, Moullet enjuicia el capitalismo y da una temprana y solitaria señal de alarma sobre los problemas de la globalización y el medio ambiente.

La filmografía de Moullet es muy difícil de predecir a partir de su obra como crítico, sobre todo la de su período temprano en los *Cahiers du cinéma* a partir de 1954. La amabilidad del escritor contrasta con la aspereza del cineasta y el estilo de sus directores favoritos (Fuller, Cottafavi, Lang, entre otros) está a años luz del de su propia obra. Por otra parte, las ideas políticas del Moullet de ese tiempo no cuestionaban el mundo, sus reflexiones eran alegres, imaginativas y despreocupadas. La importancia de Moullet fue decisiva en esa etapa de los *Cahiers*, un momento en la cultura del siglo XX en el que una revista de cine estuvo, por así decirlo, en el centro del mundo. Cuando los *Cahiers* amarillos se consolidaron como el núcleo duro de la cinefilia, la revista fue mucho más que la publicación en la que nació la crítica de cine moderna. Nunca (ni antes ni después) se escribió de cine con tanta libertad y con un resultado tan fecundo. Nunca tuvo como resultado un cambio tan decisivo en la producción. Pero, sobre todo, nunca la crítica se adjudicó la autonomía necesaria como para proponerse como alternativa estética, ideológica y política en el campo intelectual. Los *Cahiers* fueron por un

momento los adversarios más lúcidos del Partido Comunista y del existencialismo sartreano. Moullet fue el mejor representante de la etapa más audaz y más fértil de esos *Cahiers*. Era un crítico de la tradición baziniana que no tenía pelos en la lengua. Era capaz, por un lado, de *boutades* tan felices como afirmar que la animación y el cortometraje no formaban parte del cine. Pero también de distinguir entre los directores de la *nouvelle vague* y predecir muy tempranamente el lugar privilegiado de Godard. “Godard hará lo que ama pero no es, o lo que no ama pero es”, escribirá Moullet y señalará, en la propia revista, el academicismo de Truffaut y la mediocridad de Chabrol. Moullet advirtió, tal vez como nadie, que en esas páginas se estaba haciendo algo más importante que una película y, más que eso, se podía confiar en que allí había un embrión de pensamiento que podría sacar al mundo de las aporías de la Guerra Fría. Tal era la confianza de Moullet en la fecundidad de la crítica que llegó a decir en una conferencia en Buenos Aires que tal vez hubiera sido bueno que Truffaut hubiera seguido dedicándose a escribir, ya que “su talento como crítico era máximo, no así su talento como cineasta”. Permítanme ahora reproducir algunos fragmentos de la larga crítica de Moullet a *Sin aliento* publicada por los *Cahiers* en abril de 1960:

Lo que hace a la superioridad de *Sin aliento* (frente a *Hiroshima mon amour*) [...] es que se ocupa de algo concreto, mientras que el recuerdo, el olvido, la memoria, el tiempo, son cosas que no son concretas, que no existen y que, como el didactismo cristiano y el comunismo, no son lo suficientemente serias como para ser tratadas por ese lenguaje profundo que es el de la pantalla. Godard es un hombre que vive con su tiempo, como lo muestra la estima que le presta a las marcas de la civilización propiamente modernas, los automóviles y las historietas de *France-Soir*. Porque la verdadera civilización de nuestro tiempo no es aquella, reaccionaria y de derecha encarnada por *L'Express* o las obras de teatro de Sartre, que se caracterizan por rechazar lo que es, ni el intelectualismo moroso, sino otra, revolucionaria y de izquierda, representada entre nosotros por esas famosas historietas.

Lo que quedará de nuestro tiempo será *Sin aliento* y no ciertamente de Gaulle ni Eisenhower, patéticos y necesarios figurines como todos los hombres de Estado.

En pocos años, esa autonomía y ese optimismo dieron paso a un movimiento en sentido contrario. Acaso asustados de su libertad, los redactores de *Cahiers* fueron a buscar ayuda a la academia y, a partir de la desconfianza hacia cierto costado silvestre de la crítica, la revista se fue llenando de estructuralismo, de psicoanálisis y de marxismo para culminar en el maofismo de los setenta. Moullet fue uno de los más refractarios a ese cambio de paradigma crítico.

Su carrera como cineasta se desarrolla a partir del mismo deseo de autonomía y de libertad, con idéntico desparpajo pero, de algún modo, a partir de esa frustración. Moullet, que creía en una misión gregaria y colectiva, como director se irá transformando en un gran solitario. Migrará incluso del ambiente urbano hacia el paisaje de montaña que resultará una constante de su filmografía. Si algo une los dos períodos, es la compulsión por la verdad, la autocrítica que lleva a un arquetipo de la cinefilia a ser su máximo cuestionador. *Les sièges de l'Alcazar* (1989), la cuarta obra maestra vista en el BAFICI, es el film de un renegado, de un converso: una demolición del mito cinéfilo a partir de una despiadada rememoración de sus rutinas, descritas como semillero de obsesiones y mezquindades, de actitudes intelectuales ruines, de vidas construidas en torno de la puerilidad y el arribismo. Sin perder la habilidad para plantarse frente a las circunstancias y manifestarse sobre ellas desde una independencia irreductible, Moullet recorrió el camino que va desde el crítico que hablaba del cine como la oportunidad de reconciliación del hombre con su tiempo al cineasta desencantado con su tiempo y con los críticos. Esa cualidad es la que sigue asombrando en sus escritos y en sus films. Pero esta es sólo una parte de la historia. La timidez de Moullet y su aislamiento en el mundo del cine impiden un diagnóstico más preciso y la visibilidad que su obra merece.

De lado a lado: una guía práctica

Hernán Hevia

32

La brusca y precipitada figura al unísono que abre el cuarteto de cuerdas de Beethoven no dura más de cuatro segundos sobre la pantalla en negro; indica la aparición de una secuencia de carteles (letras negras sobre fondo blanco). El primero de ellos marca el lugar donde se desarrollará la acción: “Región Toscana, Provincia de Pisa, Teatro municipal de Buti”. Con la rápida exposición y los repentinos cambios el “Quartett serio” va delineando una continuidad sinuosa, que da pie al título, también bilingüe, de la película: “QUEI LORO INCONTRI/ ces rencontres avec eux”; la melodía se vuelve más expresiva sobre el inmediato subtítulo “los últimos cinco DIÁLOGOS CON LEUCÓ de Cesare Pavese” y alcanza el registro más agudo sobre “film de Danièle Huillet et Jean-Marie Straub”, para después cortarse.

Desde el inicio se explicita la intención de retomar, una vez más, el proyecto pavesiano que aborda el tema del mito a través de veintisiete encuentros (veinticinco entre dioses, uno entre un dios y un hombre, y uno último entre hombres): “Esta unicidad del lugar es parte, además, de aquella general unicidad del gesto y del suceso absolutos, y por eso, simbólicos, que constituye la forma de manifestarse del mito. [...] Es necesario resistir a esta fiebre de unicidad de la que surge el mito”.¹ Pero, al mismo tiempo que se considera una temática también se considera una puesta en escritura (circunstancias, reflexiones, poemas, traducciones, etc.). Por esa razón podría concluirse que la película comienza su recorte allí donde culminó ese proceso: *Los hombres*, el último diálogo escrito entre el 29 y 31 de marzo de 1947, pero el quinto de atrás para adelante en el libro, define una perspectiva que bien podría haber sido retrospectiva si, en lugar de seguir el orden de edición, se hubiera seguido el de la escritura. El filtro atraviesa entonces cada uno de los consecutivos diálogos de *Aquellos encuentros: Los*

hombres, El misterio, El diluvio, Las Musas y Los dioses. Así, a diferencia de la primera aproximación de Huillet y Straub a Pavese en *De la nube a la Resistencia* (donde además otros diálogos citados se relacionaban, como en un díptico, con *La luna y las fogatas*), los actores no visten túnicas vagamente alusivas sino que portan un vestuario contemporáneo, sin representar probablemente más que a sí mismos.

Cartel: “1. Angela Nugara / Vittorio Vigneri” permanecen de espaldas y erguidos a pesar del viento, cerca del marco izquierdo y derecho de cuadro respectivamente, en un plano entero. Ella está levemente más cerca de la posición de cámara, que, por estar ubicada en una zona más alta con respecto a los actores, angula hacia abajo, haciendo corresponder la direccionalidad de la mirada del espectador con la de ellos. Más allá pueden verse unos matorrales y un alambrado, algunos árboles y, ya lejanos, adivinando un valle de por medio, el Monte Amiata o el Argentario. En aproximadamente once minutos ambos enuncian, siguiéndolas al pie de la letra y de principio a fin, las frases que corresponden a los dioses Bía (la Fuerza) y Cratos (el Poder). Y así sucede con todos los diálogos de la película. Del libro, desde que se lo empieza a citar, no sobra nada.

Superponerse de esa manera a lo discursivo, con un énfasis llamativo incluso en la filmografía de Straub-Huillet, dota a la película sobre todo de una duración. Pero también, de una consecuente posibilidad de interrupción. Sobre los diálogos de Pavese se ejerce un movimiento de traslación; poner algo en movimiento tratando de no modificarlo significa forzarlo a la forma de un *découpage*, a la parcelación a pesar de la irreversibilidad.

Cartel: “2. Grazia Orsi / Romano Guelfi” son dos campesinos de Pisa. Él, Dionisio,

está encuadrado en un plano medio amplio. Reclinado sobre el tronco de un árbol que flanquea verticalmente el margen derecho del cuadro, aunque con suficiente espacio como para ver el fondo, y mirando de perfil, hacia el borde superior izquierdo mientras se sujeta con ambas manos de otro tronco que, aunque curvo, bordea el límite derecho del cuadro, se pregunta, hierático, por los mortales. Ella, Démeter, sentada, haciendo coincidir la mitad del plano con su espalda, revelando nuevamente, en simetría con el plano de él, el fondo, también de perfil, pero mirando abajo hacia la derecha, y con sus manos que, en diagonal, antes de apoyarse sobre sus rodillas, forman un ángulo con otro tronco más que, desde allí fuga hacia la arista que une el borde superior y el borde derecho del cuadro, se contesta. Un plano general en donde sus miradas no logran cruzarse uno los dos espacios que antes se habían mostrado fragmentadamente. Trece minutos diecisiete segundos.

Y mientras discurren sobre cómo los hombres, al nombrar las cosas, las convierten en tiempo, de cómo, de ese acto, nace un ritmo, un sentido, un reposo, y de cómo sangre y relato no pueden separarse, los actores adoptan restringidas variaciones sobre esas poses. A veces mueven un brazo a un costado, o, rompiendo su ensimismamiento, miran hacia su interlocutor o hacia arriba. Los gestos, a lo largo de la película, son completos, sin transición. Y provienen de la cotidianeidad de los actores. Pueden copiarse. De toma en toma. O por otro actor.

Cartel: “3. Angela Durantini / Enrico Achilli”. Los actores aparecen en pantalla recién en el tercer plano. El primero de ellos descubre, desde un punto elevado, un sendero en el valle del Arno. El plano es concéntrico. El primer término se corresponde con los márgenes más externos y el punto más lejano coincide con el centro del cuadro. La frondosa vegetación de un verde aclarado, encinas y hayas, va progresivamente degradándose hacia

1. Cesare Pavese, “Del mito, del símbolo y de otras cosas”, en *El oficio de poeta*, Editorial Nueva Visión, Buenos Aires, 1957, pp.58-59.

zonas donde sólo puede dar la sombra, para, finalmente, dibujar, desde el borde inferior izquierdo hasta el superior derecho, una diagonal. Es tierra, como no podía ser de otra manera, humedecida. Una panorámica en dos tiempos (hacia la izquierda y hacia arriba) va revelando zonas tan iluminadas como lo contrario, hasta detenerse en una “quemada”, que permite presentir un claro en el bosque. Así, en contraluz, de vez en cuando, las hojas, a intervalos irregulares, van cayendo. Un arabesco similar, también en picado, mostrará al pasar a los actores en un plano entero para, a la vuelta, detenerse en ellos. En estos tres minutos sólo se escuchan el agua de un probable arroyo cercano, algunos pájaros y las hojas que, por la brisa, se golpean entre sí. Después, los actores, por ejemplo, dicen:

Sátiro. [...] Ningún mortal sabe entender que muere y mirar a la muerte. Es preciso que corra, que piense, que diga. Que hable a los que aún quedan.
Hamadriade. Pero esta vez no quedará nadie...

Finalizados los trece minutos del diálogo, otro plano enfatiza y cierra aún más el espacio. De abajo hacia arriba, desde una posición que podría ser la de los actores, se muestra una ladera de barro que ocupa casi todo el cuadro y que, si la traspasáramos, accederíamos a seguir recorriendo la selva ribereña. ¿Allá arriba, en el filo de esa pared, es donde, antes, durante la filmación de los diálogos, se situó la cámara?

La manera de situar a los actores en sus correspondientes planos medios parecería estar siempre desplazada hacia un lado, dejando al descubierto, ya sea en un extremo o el otro, de una manera que podría confundirse con desproporcionada, el espacio. Es que, en realidad, se ha hecho coincidir el límite más externo de los planos medios con el del encuadre más amplio que reúne a los dos actores. Así, la posición de cámara elegida para disponer a los actores en un lugar establecido, cuyos límites no deben perderse de vista, es lo que determina aquello que se muestra y aquello que no. Los tres encuadres de los actores (dos por separado y uno

en común) que se van alternando dentro de cada bloque refuerzan el espacio señalado. Y el espacio circunscripto convoca temporalidades. Una que se expande y otra coyuntural.

Cartel: “4. Giovanna Daddi / Dario Marconcini” respetan su decir local. Como todos los otros actores, saben lo que dicen; han convivido con ese diálogo por un año antes de su representación, primero, en el teatro municipal de Buti y, luego, en el rodaje que le siguió unos días después. La dicción es, pues, depurada; y resulta similar en todos los casos. Hablan como a un ausente, en este caso, por unos catorce minutos. Las diferencias son sobre todo de intensidad. El efecto rítmico es una consecuencia de las acentuaciones respiratorias, como en la escritura neumática, de la relación entre una cantidad de palabras y un tiempo requerido para decirlas, de su acercamiento y de su alejamiento.

Hesíodo. ¿Qué quieres decir?
Mnemosina. Quiero decir que tú sabes qué es la vida inmortal.

Quiero decir / que tú sabes / qué
es la vida / inmortal.

La escansión oscila sobre unos pocos tonos. Las palabras no se alargan, aunque quizás el silencio que muchas veces las entrecorta (¿haciendo lugar para escuchar su eco?) pueda ser interpretado como su prolongación. Y mientras estas pausas tienen un carácter retardatario, el empuje del discurso, que nunca detiene su marcha, genera enmarques. Como en una *cavatina* alargada, entre el recitativo y el *arioso*, cesura y encabalgamiento se presuponen mutuamente.

Cartel: “5. Andrea Bacci / Andrea Balducci” podrían ser cualquier hombre (por primera vez en los diálogos Pavese no especifica ningún nombre). En un pico rocoso del Monte Pisano se repasa *in extenso* el diálogo entre dos hombres. Exhalan, entre otras, las siguientes palabras: “nombres”, “destinos”, “dioses”, “bosque”, “promesas”, “cosa”, “hom-

bre”. Finalmente, al cabo de trece minutos, puntuando cada una de las tres palabras, pero en una respiración, Andrea alcanza el título de la película, para después callarse.

Pero no se persigue una circularidad. Su caja torácica, por el esfuerzo, sigue expandiéndose y contrayéndose. Somos conscientes del aire sólo cuando nos falta. Las palabras lanzadas al aire son un intercambio entre lo visceral y lo atmosférico. Y el aire, lo que está entre los actores y el fondo, y alrededor, y más allá, es su reserva y su medio.

La cámara se mueve verticalmente hacia arriba: unos pastizales chamuscados por el sol, el recodo de un río, la costa que se corroe, un muro de piedra que se anticipa a una inundación, unas calles, un pueblo de la Toscana. Los Montes, unos cables, el cielo.

Esta vez, sobre la pantalla en negro, se escuchan los últimos cincuenta segundos del *Cuarteto en Fa menor*, op. 95, 3er. Movimiento, *Allegro assai vivace, ma serio*.

Para G. Agamben cierto cine, como el de G. Debord y el del J.-L. Godard de las *Historia(s) del cine*, pero llamativamente no el de Straub-Huillet, puede compararse con la poesía. Apoyándose en una definición de P. Valéry, ese cine sería “una vacilación prolongada entre la imagen y el sentido”; y sus dos características principales, la repetición (que devuelve lo mostrado a una zona de indecibilidad –dice Agamben– entre lo real y lo posible) y el detenimiento (que sustrae lo mostrado al poder narrativo para exponerlo en tanto tal). Es un cine en el que, como el montaje pasa al primer término, “no tenemos más necesidad de filmar”.² Pero por qué escindir el montaje del registro. ¿Lo inalterable no obligaría a seguir filmando, incluso con la muerte, incluso después del último aliento? (a la memoria de Danièle Huillet).

Unos pocos carteles más: “1947-2005”. “ARCHIPEL / L. T. C. Saint Cloud”. “Fin”.

2. G. Agamben, “Le cinéma de Guy Debord”, en *Image et mémoire. Ecrits sur l’image, la danse et le cinéma*, Desclée de Brouwer, Paris, 2004, p. 89.

Sobre el cambio

Emilio Bernini

34

Juventude em marcha (2006) es, tal vez, la película más oscura y más radical de Pedro Costa. En un plano, previo al título del film, se ve parte de un viejo edificio en penumbras, desde una de cuyas ventanas alguien arroja objetos inútiles; luego, en un plano medio, una mujer con un cuchillo en la mano, narra un pasado de gloria en su juventud y se hunde literalmente en la oscuridad. Poco puede verse del espacio en que está situada, salvo el marco de una puerta en un lugar indeterminado. La oscuridad se debe, en ambos casos, a la noche o quizás al alba, pero sobre todo connota el fin de un espacio y de un modo de vida asociado a él. *Juventude* narra, en efecto, el cambio producido por el final de la demolición de un barrio de inmigrantes en Lisboa, As Fontainhas, y el nuevo destino de sus habitantes, en departamentos blancos, limpios y llenos de luz, construidos para ellos por alguna política estatal. En esto, *Juventude* es un momento, probablemente el último, en las vidas de los inmigrantes de Cabo Verde en Lisboa, que el cineasta ha seguido desde una de las islas africanas (*Casa de lava*, 1994) hasta su estancia en As Fontainhas (*No quarto da Vanda*, 2000), el mismo barrio que había sido objeto de *Ossos* (1997). En la serie reside el carácter etnográfico que se ha atribuido a su cine, tanto por los rodajes en largas estadias con los (in)migrantes como por el tipo de planos fijos que Costa suele utilizar como si se tratara de documentales de observación, pero menos etnográficos que, por momentos, entomológicos; sin embargo, son los mismos planos con que filma a Jean-Marie Straub y Danièle Huillet en el film sobre el montaje de *Sicilia*.¹ El registro de Costa pone a sus objetos –se trate de cineastas en una sala de montaje o de inmigrantes en un cuarto de suburbio– bajo una mirada que más que observarlos, los escruta; más que dar cuenta de ellos, los indaga, en un trabajo más bien cercano a la experimentación.² Pero *Juventude*, en cierto modo, poco se parece a los otros filmes de la serie, porque

la mirada sobre los africanos en *Casa de lava* ya no es la misma aquí. Entre ambos está el pasaje al video y, sobre todo, la impronta del cine de los Straub, que puede verse en el modo en que los planos se han despojado de elementos, de objetos, para conservar casi solamente la presencia de los cuerpos, en la falta de contraplanos, a la vez que en el cambio de algunos diálogos en monólogos donde, como en el cine de los maestros, más que comunicar algo se profiere un discurso.

En la última película de Costa nada queda de esa mirada que, en *Casa de lava*, descubre un mundo desde el punto de vista de una enfermera portuguesa. Esa suerte de encanto luminoso por la diferencia cultural (el suelo de ceniza volcánica, el contacto cálido de los pies desnudos en ella, el viejo violinista con treinta hijos, la comunidad de músicos...) se ha oscurecido por completo en un film en el que no hay mirada que medie entre las dos culturas ni rastros de develamiento. Los planos-retrato con que comienza la película de Cabo Verde, también presentes en *Ossos*, denotaban esa mirada y estaban allí para registrar a los otros en su alteridad étnica y social. El plano-retrato en la tradición documental siempre ha sido un reconocimiento humanitario de aquel a quien se le ofrece su propia imagen, pero en *Juventude*, Costa los ha dejado de lado.³

Es preciso comprender el cambio cinematográfico desde la evolución, la *marcha*, del grupo que aquí se narra. En el punto mismo en que parece completarse una suerte de proceso de transculturación, la película que lo presenta se oscurece y se radicaliza. Se diría que el film concibe el nuevo estatus de los inmigrantes, que implica la mudanza del barrio a los departamentos, como una inadecuación que se perpetúa, como otra violencia hecha a los cuerpos de los miserables y, sobre todo, como una amenaza de muerte, antes que como un beneficio del que podrían gozar los destinatarios de la

política estatal. La violencia no es nueva en el cine de Costa, pero en *Juventude* parece acrecentarse. Persiste en el cuerpo de Vanda que no ha olvidado el pasado de la droga y en la droga que aún tiene que ingerir por la adicción, así como en la pierna enferma de Paulo, en el suicidio de Zita, y en la doble muerte, soñada o recordada, de Lento. El cuerpo es para los miserables, parece decir el cine de Costa, una carga que pesa y no se adecua bien a ningún lugar. Basta seguirlo al viejo Ventura en su deambular por todos los espacios del film para notar que, en última instancia, ninguno le corresponde o que, en todo caso, cada uno de ellos es una forma renovada de su de-sarraigo. En el comienzo de la película, el viejo le dice a su hija Bete que su mujer lo ha dejado, y luego relata un sueño –una “pesadilla”, dice– que parece haberse hecho indiscernible de su realidad, como cuando no sabía dónde pasaba sus noches y qué puertas atravesaba. *Juventude* lo sigue en su desplazamiento por un lugar y otro, llevando la noticia de su abandono, y al hacerlo parece asumir ese indecible entre el sueño, la pesadilla y la realidad, como si todo el film fuera la narración de su trance.

Ese estado de trance lleva a las escenas a una suerte de repetición, puesto que en ellas no sólo se hace lo mismo, con ligeras variaciones (Ventura come con su hijo; Ventura conversa con Vanda en la cama; Ventura juega a las cartas con su compañero Lento; Ventura espera sentado en un sillón arrumbado en la puerta de la casa de Bete), sino que están encuadradas del mismo modo y observan el mismo tipo de plano. Esa extraña repetición obtu-

1. El film es *Où gît votre sourire enfoui? Danièle Huillet et Jean-Marie Straub cinéastes* (2001). Para un análisis de la relación entre lo documental y lo ficcional en el cine de Costa, véase el artículo de Rafael Filippelli, “Una cierta mirada radical”, en *Punto de Vista* N° 73, agosto de 2002.

2. Es, en cierto modo, lo que David Oubiña llama “tratamiento artesanal” de la imagen en Costa y “exacerbación del registro privado”, en su artículo “Puro cine”, *Punto de vista*, N° 73, agosto de 2002.

3. Tag Gallagher señala que la complejidad de la trama de *Juventude* se acrecienta en parte debido a que “en contraste con las películas de Costa en celuloide, rara vez vemos claramente los rostros y casi nunca vemos los ojos” de los personajes. Véase su “Straub Anti-Straub”, en *Senses of cinema*, www.sensesofcinema.com.

ra algo en el film, puesto que no parece tratarse ya del transcurso de una historia sino más bien de fragmentos que no evolucionan. Esto extrema el carácter elíptico propio del cine de Costa, sobre todo cuando el tiempo de los planos se vuelve indeterminable. En *Juventude*,

ya no estamos únicamente frente al tiempo del registro, ni sólo frente al tiempo lineal con que, aun con fuertes cortes, Costa suele narrar sus historias. En su última parte, el film trastorna su tiempo, puesto que hay planos que son a la vez el pasado, la pesadilla, y el futu-

ro o la ensoñación fantasmática. En unos, Ventura está en la barraca con Lento y su primera muerte; en los otros, está en el departamento de Lento, y su segunda muerte por el incendio del nuevo espacio. Entre un tiempo y el otro, el trance de un presente de cambio.

Los pobres: maneras de ejercer un oficio

David Oubiña y Rafael Filippelli

I

El sábado 14 de mayo, en el Teatro Coliseo, a propósito de la entrega de premios del 9° BAFICI, sucedió una cosa poco corriente. Cada vez que se mencionaba un premio para el documental *Estrellas* (dirigido por Federico León y Marcos Martínez), un señor grandote, con el pelo atado en cola de caballo y ataviado con un chambergo, se trepaba al escenario, agradecía, tomaba los trofeos y le indicaba a los que habían subido con él cuándo debían volver a sus plateas. Se trataba de Julio Arrieta, protagonista de la película, habitante de una villa miseria y líder de una “agencia de actores” que representa a quienes viven ahí y desean ganarse la vida en el cine o la televisión. A un costado del escenario, sumisos, los directores lo dejaban hacer, adoptando una actitud que prolongaba, de manera presumible, la que tuvieron durante el rodaje.

La situación durante la entrega de premios parece reveladora de lo que muy probablemente sucedió durante la realización de la película: dos jóvenes directores pequeño-burgueses y un equipo de filmación pretenden dar cuenta de un fenómeno que les es cultural y socialmente ajeno, pero terminan “siendo hablados” por el protagonista del film y, sobre todo, por su perspectiva estética. ¿Por qué sucedió eso? La pregunta es pertinente porque, si se tienen en cuenta los antecedentes tanto teatrales como cinematográficos de Federico León (del otro director sólo sabemos que, además de ser periodista, filmó

cortos experimentales en Barcelona), este trabajo está más bien en las antípodas de lo anterior.

Para hacer películas, lo primero es comprender. Y se comprende mirando. Porque de la relación entre la mirada y el objeto mirado no sólo surge la belleza de una escena sino que allí se encuentra la distancia que permite distinguir las cosas. Filmar es aclarar, poner de manifiesto, destacar.

II

Julio Arrieta dice: “queremos trabajar de pobres porque eso es lo que sabemos hacer”. Dice: “podemos actuar de ladrones, podemos hacer de malos”. Y dice: “Fuimos pobres toda la vida, así que conocemos cómo se interpreta ese papel”. Tal como se advierte en la caracterización de los modelos de su *website*, lo que consiguen, más bien, es acentuar todos los preconceptos sobre las villas miseria. Pero en todo caso, Arrieta no tiene por qué plantearse ciertas preguntas sobre la distancia entre experiencia de vida y representación estética, sobre la explotación y manipulación de los pobres, sobre la aceptación acrítica de un personaje que ha sido impuesto socialmente. Al fin y al cabo, sólo está realizando un trabajo. Y todo trabajo es digno si sirve para ganarse la vida cuando se está en condiciones de inferioridad. Como sucede con los cartoneros, Arrieta intenta sacar provecho del mísero margen que le han dejado. No puede elegir y se dedica a reciclar lo que puede. Encuentra un re-

busque. Su actitud no es materia opinable porque es una víctima. Y a las víctimas les queda, al menos, el derecho de no tener que justificarse.

Pero esto que se acepta en los protagonistas no se aplica a los cineastas. Si Arrieta puede no formularse ciertos interrogantes sobre los vínculos entre trabajo y sociedad, entre exclusión e integración, entre representación y realidad, Federico León y Marcos Martínez, en cambio, no pueden considerarse prescindentes. No los asiste ningún derecho a declararse irresponsables por el modo de aproximarse a sus personajes y por la perspectiva que adoptan sobre ellos. Citando a Anatole France, Benjamin escribe: “La Ley prohíbe de igual manera a ricos y pobres el pernotar bajo puentes”. El problema, dice Benjamin, es que la Ley sostiene esa igualdad “de una manera diabólicamente ambigua”. En efecto, la norma es uniforme pero no equitativa, porque no todos están en las mismas condiciones de acatarla. Y en este sentido, *Estrellas* no sólo es poco interesante en términos estéticos sino que resulta ideológicamente peligrosa. Arrieta sostiene que él y su *troupe* están “capacitados” para ser pobres. Pero lo que en ellos es un rebusque, se convierte en una condena cuando los cineastas lo toman al pie de la letra. Viendo a los villeros del film (viendo el modo en que son presentados los villeros del film) casi no dan ganas de que salgan de pobres. Al fin y al cabo, si dejaran de ser lo que son, ya no serían tan buscados por los directores de *casting*.

Sin duda, el material era rico y podría haberse convertido en un film valioso si se hubiera planteado los interrogantes adecuados. O, incluso, si se hubiera planteado algún (cualquier) interrogante. Pero León y Martínez eligen descansar sobre la extravagancia y el carisma de su personaje. En este punto, se pueden advertir diferencias

notables entre *Estrellas y Copacabana*, el documental de Martín Rejtman que también se presentó en el BAFICI (aunque fuera de competencia). Según cuentan, la película de Rejtman surgió de un encargo. Un canal de televisión le dio a elegir entre varios temas posibles y el director se decidió por éste: la comunidad boliviana en Buenos Aires y los festejos de Nuestra Señora de Copacabana. Se supone que, al igual que León y Martínez, Rejtman también mantenía una cierta ajenidad respecto de los materiales con los que eligió trabajar. ¿Pero cuál fue su primera toma de partido? Poner de manifiesto esa diferencia mediante el sistema más pertinente que el cine y todas las artes tienen para hacerlo: distanciándose. Y en ello fue prácticamente literal. Tanto el uso de los lentes como el tamaño de los planos evidencian una mirada austera, discreta y precisa: la de un cineasta responsable.

III

Es cierto, entonces, que el universo temático de ambos films e incluso el tipo de relación que los cineastas podrían haber establecido con él permiten trazar un paralelo; sin embargo, mientras que León y Martínez están hipnotizados por su protagonista, Rejtman trabaja sobre personajes completamente anónimos y casi abstractos. En *Copacabana* no hay un director buscando capturar algo llamativo o fuera de lo común. Todo es normal. Lo que vemos es lo que sucede cuando no sucede nada extraordinario. La película se juega a acertar con la distancia adecuada para observar el conjunto de hábitos y rutinas de una comunidad (ya sea en los planos fijos durante los ensayos o en esos *travellings* laterales por la calle que evocan la mirada de Akerman en *D'Est*). Es una apuesta arriesgada y, por eso mismo, provocadora: elige no depender de una situación curiosa en sí misma sino que procura ver las cosas bajo una luz diferente surgida de la perspectiva y del encuadre. *Copacabana* es un film deceptivo, anémico. Sin la voracidad típica del documental. Rejtman no presiona a las cosas para que le muestren el secreto que podrían ocultar sino

que las deja transcurrir y permite que su cámara observe. Confía en lo que pueda surgir de ese encuentro tímido, leve, retraído. Son planos equilibrados, de composición simétrica. Hay un esfuerzo de geometrización para encauzar un material que permanentemente tiende al desborde. El ojo del cineasta impone cierto orden dentro de una escena que es, por definición, informe, errática o caprichosa. La forma del film surge, precisamente, de esa tensión entre la naturaleza del objeto y el modo de encuadrarlo.

En *Copacabana*, esa forma lo es todo. Sin ella, la película sería impensable o carecería de todo interés, porque su director no está particularmente interesado en lo excepcional y lo imprevisto. Allí donde Rejtman toma distancia, León y Martínez, en cambio, se pegan a su objeto. Dicho de otro modo, *Copacabana* ha comprendido una de las cuestiones centrales de la modernidad cinematográfica. Como ya nos alertó Deleuze, aparece una nueva imagen sonora cuyo rasgo principal es documentar, registrar y describir, pero no en el sentido clásico inequívoco; se trata, más bien, de un régimen audiovisual en donde lo real y lo imaginario, lo subjetivo y lo objetivo se vuelven indiscernibles. Las situaciones cotidianas no se distinguen de las extraordinarias a partir de las marcas especiales que conllevan los distintos decorados, ya sea un pueblo del oeste americano o una villa miseria en América Latina: se ha roto la dicotomía entre banalidad y patetismo. En ese mismo sentido, se puede decir que las de Rejtman son imágenes puras, literales, sin metáforas: son imágenes directas del tiempo.

En *Estrellas*, en cambio, la forma es accesoria porque lo impactante es su tema. Da lo mismo cómo se filme (en todo caso, esa pregunta es algo que la película nunca se plantea) porque parecería que los cineastas tienen como objetivo excluyente dar a conocer la pequeña empresa comunitaria de los actores villeros. El film es sólo un vehículo para informar —ni siquiera testimoniar— acerca de ese emprendimiento. Por eso, continuamente el discurso derrapa hacia el género de la promoción publicitaria (y, de hecho, termina cediendo la pantalla

para un ejercicio de navegación por el *website* de Julio Arrieta). Es el que mejor le cabe: instruye sobre la existencia de un producto, destaca sus virtudes, intenta persuadir a los escépticos y orienta a los eventuales clientes. El film, en tanto discurso estético autónomo, tiende a desaparecer porque su finalidad es confundirse con su materia. En cierto sentido es una película que no hace falta ver, que ni siquiera reclama ser vista. Bastaría con contarla. Aunque, en ese caso, lo que se describiría no es el film sino su contenido: la empresa tan bizarra como original de una agencia de *casting* villero.

IV

Cuando un film no se pregunta por la forma, termina recurriendo al famoso plano promedio de Hollywood. Es decir, el tipo de plano que se adhiere al contenido manifiesto de lo narrado. Así, lo descriptivo se muestra en planos abiertos, las conversaciones —que sirven para hacer avanzar la trama—, en planos medios, y lo que pretende connotar sentimientos, en planos cercanos. ¿Qué sucede con estas decisiones? El cineasta renuncia a su rol y a su función y sus posiciones de cámara se encuentran determinadas por la mayor o menor fuerza del referente.

En efecto, lo que vemos en *Estrellas* no es una aproximación a los personajes sino el modo en que ellos se transparentan a través de la imagen. En los planos del film —como durante la entrega de premios del BAFICI—, los cineastas se hacen a un lado para cederle todo el discurso al protagonista. Esta abstinencia estética resulta particularmente curiosa si se tiene en cuenta que *Todo juntos* (la primera película de León) era una película de un rigor extremo, quizá lo más radical del Nuevo Cine argentino. Había allí una intensidad formal casi intolerable que, en este segundo film, ha sido anulada por lo convencional, el lugar común y el mero registro. Cabe recordar, entonces, que una cosa es darle voz a aquellos que han sido silenciados y otra, muy distinta, someterse a un espectáculo de ventrilocuo.

Un cine conceptual

Beatriz Sarlo

Contar la historia de Filipinas en tiempo presente. Este es el programa de *Autohystoria*, un film de 2007, cuyos dos grandes motivos son nocturnos: el recorrido lineal por una ciudad y el fusilamiento de dos hombres (que ocupan el lugar de los hermanos Andrés y Procopio Bonifacio, protagonistas desdichados del movimiento independentista filipino de fines del siglo XIX).

La película se compone de cuatro largas escenas. En la primera, un *travelling* sigue la caminata nocturna de un hombre joven hasta que llega a su casa; la segunda es un *travelling* circular alrededor de una pirámide que ocupa el centro de un *rond-point* en medio de la ciudad; la tercera es el desplazamiento de otro hombre joven, que gira alrededor de ese *rond-point* hasta, finalmente, alejarse. Con esto el film llega a la hora de duración.

En ese momento comienza el desenlace. Dos hombres (los que hemos visto antes) caminan por una floresta, con sus camisas manchadas de sangre. Durante quince minutos tropiezan, tambalean, avanzan; se dan vuelta, miran a la cámara que está en el lugar de sus carceleros, y preguntan “¿Nos van a matar?” Quedan inmóviles durante cinco minutos, después se oyen tiros y caen. Tomas documentales muestran el ejército de Aguinaldo, jefe que había dado la orden de ejecutar a los hermanos Bonifacio; un batallón de fusileros entra a un pueblo. Dos hombres han muerto por las luchas que desgarraron la revolución independentista y su programa ha sido torcido, traicionado o derrotado.

La ciudad que recorre el primero de los jóvenes, de noche, es una especie de síntesis urbana. El *travelling* que acompaña su caminata no tiene cortes ostensibles; muestra la precaria variedad de un línea ininterrumpida de construcciones bajas, chapas que cierran talleres y pequeños negocios, portones, mesas de bares al aire libre, estaciones de servicio, locales de baile, y, sobre todo, autos policiales, taxis,

ómnibus, camiones, motos. Es la materialidad de una ciudad pobre pero compacta y vivaz, con ráfagas de canciones y chorros de luz que alternan con profundos paneles oscuros. La caminata dura unos veinte minutos, a lo largo de treinta cuadras, hasta que cambia el sonido, se escuchan ladridos de perros, la ciudad se aquieta, el joven desaparece detrás de un portón, la cámara se detiene, se enciende una luz. ¿Qué hace ese hombre allí dentro? Un cartel informa: “Anoche leí sobre Andrés Bonifacio. Fue asesinado junto a Procopio Bonifacio. Le escribí sobre eso a mi hermano. No contestó”.

Bonifacio fue un héroe radical e igualitarista de la rebelión katipunera anticolonial y el muchacho ha pasado la noche leyendo sobre él. Esa misma noche, otro joven da vueltas alrededor de la pirámide, con la actitud de quien sospecha que es asediado; las sirenas policiales no se interrumpen.

Estas tres secciones preceden la caminata de ambos hombres hacia el lugar de su fusilamiento. Los vemos desde atrás y sentimos lo difícil que es caminar en el campo, de noche, sobre un terreno boscoso e irregular, los cuerpos retorcidos por el dolor y el miedo, hostigados por quienes los llevan presos, con la certeza de que están avanzando hacia la muerte. Está cerca el amanecer cuando los prisioneros se detienen; se escuchan insectos, pájaros y el rumor de un río; miran a cámara, se esfuerzan para mantenerse verticales, tiemblan de cansancio, vacilan. Conocen la sentencia y esperan la muerte que ya llega. El film resuelve hipótesis físicas y actorales sobre la muerte por fusilamiento: ¿cómo se avanza hacia ese desenlace?, ¿cómo se sostienen los cuerpos durante los últimos minutos de vida?

Dije que *Autohystoria* era un film conceptual. Su propósito no es narrar una historia (bien conocida en Filipinas) sino indicar el pasado como si fuera presente; no reconstruye, sino que cuenta en presente, vacía de anécdota, reduci-

da al esqueleto de dos o tres actos.

Los *travellings* sobre la ciudad muestran las condiciones en que un joven puede hacerse de un saber precario y azaroso sobre el pasado, en medio de una ciudad donde parecen no quedar rastros, que se muestra como una más de esas aglomeraciones sin cualidades del mundo periférico. Ese joven, que leerá toda la noche sobre los hermanos Bonifacio, no recibirá una respuesta de su hermano. Sin embargo, él y su hermano ocupan el lugar de los fusilados de fines del siglo XIX. A partir de la ciudad periférica el film llega al campo y deja escuchar sus sonidos selváticos; allí, un episodio histórico violento no es convertido en escena de un pequeño museo patriótico, sino que es vuelto a vivir por los dos actores del film, que son atravesados por el fantasma de los dos héroes de la lucha anticolonial.

Todo ha sucedido en una noche. El film se independiza de un tiempo narrativo “verosímil”; en una sola noche y en el escenario de lo que se construyó como ciudad cien años después, vuelve a actuarse el drama de la independencia, de los enfrentamientos entre dirigentes anticoloniales, de la victoria de los moderados dirigidos por Aguinaldo, quien ordena el fusilamiento de los hermanos Procopio. Esta es la dimensión conceptual del film: Filipinas, una historia en cuatro *travellings* y algunos planos fijos. El film no necesita de pormenores, porque se propone fijar un concepto sobre ese pasado que no ha terminado de resolverse en el presente. Como si dijera: el cine no compite con los libros de historia, sino que puede preguntarse cómo se vive una persecución, cómo se espera la muerte, cómo se recorre una ciudad, cómo se camina de noche en el campo, cuáles son los sonidos que hacen que las imágenes digan más de lo que la cámara ha registrado.

Indio Nacional,¹ filmada en 2006, muestra pliegues del pasado que *Autohystoria* abstrae en cuatro escenas. Se trata nuevamente de los Katipuneros (la asociación clandestina y armada que organizó Bonifacio), pero el film llega

1. El título completo es *Indio Nacional. Short Film About the Indio Nacional (or the Prolonged Sorrow of Filipinos)*.

a ellos a través de pequeñas anécdotas, como si fueran cuadros de vida cotidiana en tiempos de revolución. Estas narraciones son enmarcadas por un comienzo en el presente: una mujer no puede dormir y le pide a su acompañante que le cuente una historia. El hombre la introduce con las palabras de un viejo: “Soy tu país sufriendo en silencio los males que le causan”.

Los cuadros de la vida cotidiana transcurren en la aldea rural. Un niño, campanero de la iglesia española, y otros niños del pueblo se reúnen en el medio del campo para observar un eclipse. Un fraile dominico (que es emblemáticamente la colonia española) reprende al chico con severidad por la destrucción de la imagen de un santo; dentro de la iglesia, iluminadas intensamente, unas mujeres creen presenciar el milagro de una estatua que cobra vida; en una cabaña, una niña muere y es enterrada en el medio del campo, envuelta en una estera, rodeada de campesinos y músicos. El mundo está percutido por la injusticia, la severidad gratuita, la superstición y el miedo.

En una cabaña sobre el agua, se esconde un “indio filipino”; escribe: “No hay lugar para cobardes”. Se anuncia una insurrección, se la cancela. Se vacila. Finalmente, un cartel declara: “El amanecer está en la cabeza del Indio”. La insurrección ha fracasado, los aldeanos huyen por la selva, una fila de chicos muertos ocupa la plaza de la aldea. Otro cartel confirma el carácter definitivo de la derrota: “Lo que sigue es el prolongado padecer de los filipinos”.

Como en *Autohystoria* pero por otros medios, Raya Martin señala el pasado. *Indio nacional* muestra lo que *Autohystoria* filmó sólo como presente. *Autohystoria* no reconstruye; *Indio nacional*, en cambio, concreta pequeñas narraciones en escenarios documentales donde se despliegan mentalidades, creencias y alegorías (hay, por ejemplo, un grupo de teatro en el medio de la selva que representa una especie de drama español mestizado y paródico). El desenlace asevera, otra vez, la derrota del movimiento insurgente. Lo que el hombre le cuenta a la mujer insomne es esa historia que todavía no ha terminado, presentada como viñetas de un recuer-

do colectivo, como si fueran ilustraciones, láminas, grabados populares: esos chicos miran el eclipse, esos chicos ven a la virgen, esos chicos juegan a ser el diablo; los dioses y los santos de los conquistadores tienen algo de siniestro y de persecutorio; la *troupe* de teatro siente que le hacen falta más palabras para nombrar lo que sucede.

Raya Martin nació en 1984, lo cual no deja de ser sorprendente por la originalidad de estos films, su complejidad intelectual y la sobriedad para instalar un tema histórico. Los films no se plantean el problema de la sucesión de hechos pasados, no quieren decir sucedió esto y después esto otro. Raya

El documental es el cine

Raúl Beceyro

En el BAFICI de este 2007, estuvo Don Alan Pennebaker. Hizo una charla, acompañado por Chris Hegedus, su mujer, co-realizadora y sonidista, y presentó algunos de sus films. Cinco años antes, en el mismo Festival, se había exhibido *Startup.com*, film en el cual Pennebaker figura sólo como productor (las realizadoras son Chris Hegedus y Jehane Noujaim), que fue proyectado nuevamente en 2007.¹

No quisiera colocarme en el lugar, siempre erróneo, del “especialista” en Pennebaker que critica todo lo que se dice sobre él, pero cuando uno lee en el *Catálogo* del Festival que su obra (o al menos parte de ella) es un antecedente de “formas modernas como el videoclip o el *making-of*”, no sabe si reír o llorar. Quien escribe ese despropósito ¿ha considerado algunas cuestiones básicas, como la relación del film con su tema, y la duración de las tomas, que colocan la obra de Pennebaker no como un antecedente del videoclip o del *making-of*, sino exactamente en sus antípodas? Repito: forma de desarrollar los temas, los personajes, los grupos musicales, lo que sea, y por otra parte duración de las tomas, es decir, cómo un film desarrolla su asunto.

En la charla con Pennebaker, también se intentó llevarlo hacia un terreno peligroso: se dijo que, de alguna mane-

Martin deliberadamente muestra el pasado como relato inconcluso que sigue repitiéndose: el pasado sucede hoy, como afirma *Autohystoria* y el film no quiere hacer pedagogía de masas (para eso hay otros medios probablemente más adecuados que el buen cine), sino sostener que el pasado sigue abierto. La aldea de *Indio nacional* tampoco tiene la frialdad de la reconstrucción de museo; es un escenario más social que histórico. No son films pintorescos, ni locuaces ni explicativos. Son obras serenas, que no buscan completarse con datos de la historia porque lo que muestran es un concepto de lo sucedido, no su siempre incompleta representación.

ra, el cineasta que hace un documental debe estar siempre listo para filmar todo lo que pase. Tanto Pennebaker como Hegedus trataron de relativizar esa concepción ingenua del documental. Pennebaker explicó que su trabajo consiste más bien en la estructuración de un “lenguaje”, que le debe a lo real sólo la materialidad de los hechos, los personajes, o los lugares, pero que debe ser algo “construido”. Hegedus, por su parte, enumeró, como con delectación, las numerosas ocasiones en que por distintos motivos no habían podido filmar cosas que sucedieron ante sus ojos.

Pero veamos algunas de las cuestiones planteadas por la obra de Pennebaker. Gran parte de esa obra, o al menos la más conocida, está formada por documentales realizados con músicos, o con grupos musicales. Así se pudieron ver *Don't look back* (1967), *Original Cast Album-Company* (1970), *Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* (1973), *Depeche Mode 101* (1989).

A pesar de eso, me parece que se equivoca quien crea que existe lo que se podría llamar “género documental musical”. No hay un objeto autónomo llamado film documental musical, con

1. En el número 73 de *Punto de Vista*, se publicó un artículo sobre ese film.

particularidades y prerrogativas.

Para probar lo que digo, basta mirar con atención tanto *Don't look back* como *Original Cast Album-Company*, y así comprender que lo musical es solamente un material, que ocupa en estos films el mismo lugar que los avatares de la anécdota ocupan en un film de ficción.

En el film sobre Bob Dylan, es secundario que Dylan sea músico, y en *Original Cast Album-Company* lo que cuenta es el trabajo, los ensayos, la preparación. Da lo mismo que sean cantantes, mecánicos o plomeros. En ese sentido estos films se emparentan con *Moon over Broadway* (1997), que no se vio en el BAFICI, que sería llamado "film documental teatral" por aquel fanático de las etiquetas, dado que cuenta la historia de una obra teatral, desde el anuncio de su futura realización, hasta su última función. Como en *Original Cast Album-Company*, lo principal no es el espectáculo, sino el trabajo. Para Pennebaker el trabajo artístico es también "un trabajo".

En su charla, Pennebaker confesó que cuando le propusieron hacer el documental sobre Depeche Mode, tuvo que preguntar a su hijo qué era eso. Y que cuando el hijo le propuso escuchar uno de sus discos, prefirió ir a ver un espectáculo de los Depeche Mode. Daba la impresión de que aún hoy seguía sin apreciar demasiado al conjunto cultor del "tecno-pop británico", como informa el *Catálogo* del Festival.

Todo había comenzado con *Monterrey Pop*. En 1967 Pennebaker reúne a un grupo de colaboradores (entre ellos Richard Leacock y Albert Maysles), y filma el Festival de Monterrey. Esta película tiene hoy, es cierto, un condimento impensado por sus realizadores. Cuando el espectador ve a Jimi Hendrix, Janis Joplin o Ravi Shankar, es como si estuviera viendo un noticiero con San Martín o Belgrano. Cuando, al final de la proyección, se le preguntó sobre el extraordinario final de la película (la electrizante actuación de Ravi Shankar y la reacción enfervorizada del público), Pennebaker dijo que no se acordaba si la actuación de Shankar concluía el Festival, como sí concluye la película, pero que recordaba que la reacción entusiasta del público fue algo

que sorprendió al equipo de filmación, y que debieron, sobre la marcha, filmar insistentemente a ese público fervoroso. (Las tomas finales son, todas, rostros y manos que aplauden.)²

La escena teatral ha sido frecuentada también por Pennebaker. Ya se mencionó *Moon over Broadway*, que tiene relaciones no solamente con el documental *Original Cast Album-Company*, sino también con un film de ficción como *Opening night*, de John Cassavetes. Viendo *Opening night* uno piensa que la arbitrariedad de la ficción hace que no sea posible recomponer la obra de teatro cuyos fragmentos el film nos muestra; pero lo mismo sucede con la pieza "real" de *Moon over Broadway*. Resulta difícil reconstruir la obra sobre la cual Pennebaker trabajó, quizá porque el espectáculo es siempre algo secundario.

Pero no sólo la escena musical (o la teatral) han interesado a los documentalistas y a Pennebaker: la escena política está en la base de lo que se podría considerar el cine documental moderno. En sus comienzos Pennebaker colaboró con Leacock y Drew en *Primary* (1960) y en *Crisis* (1963); treinta años después realizó, con Chris Hegedus, *The war room*. Estos son algunos de los numerosos films políticos realizados por diferentes documentalistas. Me parece que aquí sí puede hablarse de films políticos, dado que muestran acontecimientos que pertenecen al campo de la política, y que tienen como personajes a hombres políticos. La aclaración quizá valga para desconfiar del cine que se pretende político porque se supone entabla una relación directa, inmediata, con la esfera política. Es una ilusión: el arte, el cine, siempre supone un rodeo. En el arte, en el cine, todo es mediación.

Lo que me parece ha interesado al cine documental y a Pennebaker de escenas tan diversas como la musical, la política, la teatral, es la relación que se establece entre la puesta en escena del espectáculo preexistente, y la puesta en escena del film. En esa lucha cuerpo a cuerpo, en esa tentativa por sustraerse a la fascinación que ejerce la puesta en escena ya existente, el cineasta tiene algunos instrumentos. El primero es la elección del momento: vemos entonces los antes o los después del espectáculo; y aun cuando se filme el momento del

espectáculo, se pueden mirar otras cosas: las bambalinas, el público. El segundo instrumento que puede utilizar el cineasta es la modificación de la distancia. El plano elegido por el film se opone así al plano implícito que está en el espectáculo musical, político o teatral. La distancia del espectáculo es mayor que la que puede tomar el film: se filma de más cerca.

En cierta ocasión Godard escribió una crítica muy dura a Richard Leacock. Según Godard, el documental de Leacock sobre la silla eléctrica decía menos sobre la pena de muerte que el film con Susan Hayward; y *Primary* informaba menos que el libro de Theodor White sobre esas mismas elecciones primarias ganadas por Kennedy. Además Godard objetaba los planos de Leacock que le parecían siempre más cerrados de lo que hubiera sido necesario; Leacock ponía un plano corto en lugar del plano general que hubiera convenido. Creo, humildemente, que Godard no advertía que justamente la modificación de la distancia es un medio privilegiado para que el cine pueda escapar a la trampa que le tiende la puesta en escena del espectáculo teatral, musical o político.

Al ver los films de Pennebaker debemos evitar una doble confusión: en primer lugar suponer que lo musical, lo teatral, lo político, es el elemento determinante de estos documentales, y en segundo lugar suponer que "lo documental" es el elemento determinante de estos films. El documental no debe ser confinado a una región particular del cine (como a veces se habla de literatura o cine regional, para referirse a la literatura o el cine que se hace fuera de Buenos Aires; los provincianos Antonio Di Benedetto y Juan José Saer probaron que la literatura regional no existe). Me parece que los problemas, las cuestiones y las posibilidades del cine documental son los problemas, las cuestiones y las posibilidades del cine a secas. Debemos dejar que el documental recorra tranquilamente el vasto campo del cine, porque ese es su territorio.

2. La escena musical, los espectáculos, los cantantes, siempre interesaron no sólo a Pennebaker, sino a todo el cine documental. Hay que recordar el extraordinario film de Charlotte Zwerin sobre Monk (*Straight no chaser*, 1988).

La obra poética de Arnaldo Calveyra

Niño viejo viruejo de picopicotuejo

Oswaldo Aguirre

40



1. En el otoño de 1989 *Diario de Poesía* publicó una encuesta realizada entre poetas, críticos y editores sobre cuáles habían sido los libros de poesía de autores argentinos más interesantes entre los publicados el año anterior. En un total de sesenta y seis entrevistados, sólo se registró un voto por *Cartas para que la alegría / Iguana iguana*, de Arnaldo Calveyra. La mención es ahora anecdótica pero sirve para poner de relieve la marginalidad del autor en un ámbito de lectores especializados. Un desconocimiento explicable, porque recién entonces emergía de un largo período de silencio. Difundida antes en Francia que en su país de origen, con-

cebida sin mayor contacto con la literatura argentina, “en la soledad de mi lengua”, una lengua propia, sostenida en un ámbito extraño, extranjero, aquella obra había permanecido inédita durante casi treinta años.¹ Si se piensa en la particular dimensión que asume el silencio en la reflexión de Calveyra, y en su deseo de un libro propio, en el sentido de texto íntimo y secreto, no habría que apreciar esa etapa en términos negativos. A la vez resulta evidente el contraste con su consideración actual; y significativo, en la medida en que desde hace ya unos años, tiene un lugar central en la poesía argentina contemporánea.

Calveyra nació en Mansilla, Entre Ríos, y reside desde 1960 en París. Dos años antes de ese viaje, en Buenos Aires, apareció la primera edición de *Cartas para que la alegría*. Aunque él entendía que se trataba de poemas, el libro fue incluido en una colección de prosistas jóvenes. El equívoco puede revelar ya la extrañeza de unos textos que no se ajustaban a las convenciones y empezaban a definir una poética en términos propios. *Cartas...* no parece haber tenido mayor repercusión al margen de un par de reseñas, aunque una de ellas apareció en la revista *Sur*. Algo que probablemente no preocupó a su autor, quien rehuía los contactos con otros escritores y grupos literarios, en particular por lo que ha llamado su “temperamento”, la atracción por la soledad y el culto del lugar de trabajo, elecciones que veía ratificadas en Carlos Mastronardi, por en-

1. La obra poética de Calveyra en español incluye los siguientes títulos: *Cartas para que la alegría* (Cooperativa Impresora y Distribuidora, 1959); *Cartas para que la alegría / Iguana, iguana* (Libros de Tierra Firme, 1988); *El hombre del Luxemburgo* (Tusquets, 1997); *Morse y otros textos* (Ediciones Mate, 1999); *Libro de las mariposas* (Alción, 2001); *Apuntes para una reencarnación* (Diario de Poesía, 2002); *Diario del fumigador de guardia* (Vox, 2002); *Maíz del gregoriano* (Adriana Hidalgo, 2005) y *Diario de Eleusis* (Adriana Hidalgo, 2006). Aquí también se tienen en cuenta su novela *La cama de Aurelia* (Plaza y Janés, 1990 y Tusquets, 1999), el libro de relatos *El origen de la luz* (Sudamericana, 2004) y *Si la Argentina fuera una novela* (Simurg, 2000); Calveyra niega que este texto sea un ensayo (como suele considerárselo) y lo incluye dentro de su poesía.

tonces su único interlocutor y maestro.

La distancia que separa en el tiempo ese libro inicial de los restantes puede provocar malentendidos. Los textos reformulan allí una sintaxis oral, construcciones del habla rural en un ámbito restringido, que en lo sucesivo se pierde (o está perdido desde el momento en que se escribe) como marco inmediato de referencia. Entrevistado a propósito de *Diario de Eleusis*, Calveyra comenta que “se ha diluido mucho el horizonte de Entre Ríos (...) Cuando abro la ventana de mi departamento en París ya no veo Entre Ríos”; aunque de inmediato agrega: “tal vez no es necesario abrir la ventana para verlo”.² Más allá de la persistencia del espacio de origen, el lugar de *Cartas...* queda ratificado con su reedición, que da comienzo a la publicación de la obra inédita; de allí, además, Calveyra suele extraer los textos con que abre sus lecturas públicas.³ Lo particular del caso puede explicarse quizás por la proximidad de esa lengua de la que proceden los elementos sintácticos y léxicos de los poemas, aunque precisamente el primero de los textos inscribe la separación del lugar natal; y la elección del género de la carta alude a la conciencia de una distancia que debe ser salvada a través de la escritura. En el habla de la gente de Entre Ríos, Calveyra escuchó “una manera de juntar dos palabras con cierta extrañeza, cierta novedad”.⁴ un ritmo, término que deviene central en su práctica al definir el estatuto poético de los textos.

2. Calveyra ha situado un momento fundacional en su experiencia entre los cinco y los siete años. Curiosamente, para designarlo utiliza un término en francés: es el *ailleurs*. Esta palabra alude por un lado al exterior, el espacio próximo a la casa pero que ya no participa del ámbito doméstico. Es la revelación del lugar del juego, de la recreación de la lengua, de “los campos para siempre verdes”. A la vez sitúa un desdoblamiento constitutivo, que reformula prácticamente cada vez que se lo interroga acerca de su mundo de referencia: “en medio de esa sucursal del paraíso, una intuición (...) me decía: ‘Estás aquí pero no estás aquí’”.⁵ Por eso, esta poesía no propone un registro

o un relato de sucesos; no es tampoco el pasado su materia sino aquello que, habiéndose conformado en una localización precisa, se ha desprendido de cualquier determinación de tiempo y espacio para extenderse en el horizonte del presente. El sujeto de *El hombre del Luxemburgo* recuerda sitios de su infancia y juventud pero no es a ellos a los que se traslada sino a un lugar conformado por palabras; o en todo caso, al volverse hacia ese pasado lo que encuentra son determinadas palabras. Aquello que lo deslumbró, el espacio del campo, las voces y los términos allí acuñados todavía no se han desplegado por completo.

La escritura de *Diario de Eleusis* parte de la fascinación provocada por el nombre Eleusis, hallado en un libro infantil y cuyo misterio permaneció intacto, como si aquel descubrimiento aconteciera en el momento de la escritura. De igual modo, al descubrir el término *epitafio*, la protagonista de *La cama de Aurelia* queda intrigada “por lo redondo y tan directo al oído de la palabra”. Después de haberla olvidado, la recupera “con la vuelta de los años”, de alguna manera cerrada por su ausencia, “pero con la misma dosis de intriga”. Ella nunca supo qué significaba y para averiguarlo se pone a componer unos epitafios que no son tales, o que lo son pero con una belleza extraordinaria, anómala para su género (algo que refleja la situación de los propios textos de Calveyra respecto de la distinción convencional entre poesía, prosa y teatro).

No es azaroso que las palabras desconocidas sean las que provienen de los libros o de los textos impresos (Aurelia lee la palabra epitafio en un papel de envolver caramelos). La “cisterna de fábula” aludida en el prólogo de *Cartas...* remite al habla de la gente de campo. Pero no se trata de una modalidad regional que podría ser relevada por un lingüista, sino de una lengua familiar, tal como fue reinventada en la casa y el espacio exterior inmediato, y más bien entre la casa y el afuera, en el cuarto de trabajo. Una lengua con términos y sintaxis propias y que parece tener escasos contactos con otras modalidades de habla. Los libros y la escuela son los medios que introducen aquellas pala-

bras extrañas, que al ser dichas suspenden o ponen en vilo la conversación; y lo que tienen de ajeno (y de fascinante) es, en principio, el hecho de que son palabras escritas (por eso provocan el deseo de la escritura) o al menos raras al oído. Esos dos registros se fusionan en la figura de la madre, maestra rural. En virtud de su profesión, la madre trae de la ciudad, sitio antagónico del campo, “un repertorio de palabras y expresiones hasta entonces desconocidas en nuestros pagos”; pero, como “gran aficionada a las palabras”, ese corpus se vuelca a un juego donde terminan poniéndose de relieve la materialidad del lenguaje y sus posibilidades expresivas: así, las vocales y consonantes, liberadas de sus usos habituales, “empezaban a emitir una intensidad que sólo a ellas pertenecía”. Juego de bautizar las cosas del paisaje, de cantar, pero también de ser palabra, y de esperar su hallazgo, su revelación, con la expectativa del que aguarda una visita y con la carga imponderable de misterio añadida por la espera.

Tal como se narra en *El origen de la luz*, en virtud de la representación en que tenía lugar, la lengua suponía también una forma de hacer hablar a las cosas del entorno. Después de golpear las manos, de “llamar” al árbol,

Seguían unos momentos semejantes a cualquier espera. Al cabo, el árbol, encarnado por otro de la compañía, interrogaba “por la luz de esas personas”. Se entablaba una breve conversación con la luz del árbol.

(*El origen de la luz*, p. 138)

Representar es otra palabra que suscita la curiosidad de Aurelia. De inmediato evoca las funciones teatrales ofrecidas por los circos y los radioteatros de temas gauchescos y también un modo de acercamiento a la poesía, algo tremebundo, pero cargado de intensidad. Su proyección perdurable surge del

2. Pablo Gianera, “Arnaldo Calveyra y el misterio”, en *La Nación*, 1º de octubre de 2006.
3. A saber, “El viaje lo trajimos...”, “No te dije de la luna...”; “El globo que nos trajeron las visitas...” y “Me lavé la cara en la luna nueva”.
4. En Débora Vázquez y Matías Serra Bradford, *El hombre del Luxemburgo* (video, 2002).
5. Arnaldo Calveyra, “Ailleurs”, en *Diario de Poesía* número 37, Buenos Aires, otoño de 1996, p. 35.

sentido que asume en los juegos de las visitas y la conversación. Porque ir de visita, o recibirlas, es aquí un acontecimiento extraordinario, y así como hay que vestirse de manera especial (acto que remite al de tomar un disfraz, es decir, nuevamente al juego), también se debe aprovisionar la conversación con las “noticias” y los comentarios del día. “Las señoritas del teléfono” (en *El origen de la luz*) hace presente esa situación en el momento en que, por el desarrollo de las comunicaciones, está en trance de perderse. Pero el relato mide todavía un tiempo en que el juego del lenguaje se potenciaba con la confrontación de los hablantes, ya que una conversación, dice Calveyra, no está hecha sólo de palabras sino también de miradas y gestos, de la forma de pararse y de llevar una mano a la cintura o de extenderla para estrechar la del interlocutor. Por eso, más que con el pariente distante, lo maravilloso de la excursión al pueblo consiste allí en el encuentro con las señoritas del teléfono, el ponerse al día en el diálogo y recorrer su casa, tan distinta de la propia que semeja el espacio exótico descubierto en un libro de aventuras. La comunicación telefónica es dificultosa y lenta, pero la solución de tales inconvenientes no salva una falla esencial: “desgajada del árbol de la conversación”, la palabra pierde el espesor más denso de su sentido.

3. Según relata Calveyra, las críticas de Mastronardi a sus primeros textos se centraban en la adjetivación. De esos señalamientos deriva un principio básico de composición: “El problema esencial de la poesía es el adjetivo, no el sustantivo. Ahí es donde las cosas envejecen (...) el sustantivo, si está bien puesto, tiene que comportar su propio adjetivo”.

Otra lección, menos evidente, parece haber madurado en cierta desatención hacia el maestro. “Me habla de versos y de cartas traspapeladas –le escribe Mastronardi en diciembre de 1953–. Ordene sus papeles y ‘haga su mundito’ para que mañana no se vea forzado a quedar sólo con los recuerdos”. Esta reconversión hace pensar en el narrador del *Diario del fumigador de guardia*, que se tiende en la cubierta del barco para aguardar, desprecu-

pado y quizás algo inconsciente, “la irrupción de la memoria”. Pero Calveyra la ha desoído, en cierto modo. Si se atiende a su registro de las diversas circunstancias de escritura, no ha dejado de traspapelar versos y cartas, de recobrarlos y perderlos de una forma que a veces parece aleatoria y otras secretamente deliberada, en procura más o menos explícita de un “tiempo justo”, como si esos textos, igual que en el célebre caso de *La carta robada*, hubieran permanecido siempre al alcance de la mano.

Entre 1951 y 1953 Calveyra trabajó en el *Diario del fumigador...*; el libro quedó olvidado durante treinta años, hasta que lo retomó y decidió publicarlo. *Libro de las mariposas* fue escrito durante cinco días, a fines de 1962, y apareció casi cuarenta años después. *Maizal del gregoriano* surgió del hallazgo de una “nota perdida, extraviada en un cuaderno”, escrita aquel mismo año. En una entrevista con Jorge Fondebrider,⁶ recuerda que acaba de encontrar por casualidad un diario escrito cuando hacía el servicio militar; desde entonces no hizo otras referencias al respecto, por lo que cabe presumir que ese texto volvió a traspapelarse. ¿Cómo es posible retomar un texto perdido sin que exista huella de esa ausencia? “Tras treinta años de olvido –dijo Calveyra sobre el *Diario del fumigador...* –, lo releí, vi que en ese texto había cosas aún vivas, lo reescribí y lo limpié”. Pero no es tan simple; la escritura recurre con insistencia al interrogante, como si merodeara su objeto, en busca de una vía de acceso, y también con incertidumbre y un cuestionamiento de sus condiciones. Preguntas y reflexiones desvían el texto de su pretendida referencia (las ratas y la fumigación de los barcos en el muelle de Ensenada), de modo que “ese mismo discurso se pliega sobre sí mismo, interrogándose acerca de su naturaleza”.⁷ La escritura, entonces, sigue un tiempo propio, donde treinta años no significan un envejecimiento, al contrario: es preciso dejar reposar el texto, dice Calveyra, olvidarse de él, para que finalmente diga su palabra.

El mundo que se conforma en esta obra, por otra parte, transcurre en un tiempo y en un espacio determinados

con un sistema de medidas propio, sean marcas de apropiaciones simbólicas (“el lugar de los abrazos”, distante de la casa natal pero no tanto como para sustraerse a su órbita, es el sitio de los reencuentros y las despedidas) o de acontecimientos extraordinarios (el día en que Orlando volvió del servicio militar, por ejemplo; o cuando Adelfa, la vecina preferida, recibió la visita de un marinero de la flota inglesa). Esos hitos orientan la memoria, desencadenan relatos (“El día de la tormenta” abre *El origen de la luz*). Allí los recuerdos tienen un funcionamiento singular, que Mastronardi no podía prever en el momento de redactar la carta citada. Los primeros años de vida son el sustrato de esta poesía, pero no suponen un repertorio cerrado del que Calveyra tomará, en cada caso, un tema. “Mi trabajo poético –dijo en la entrevista antes citada– consiste en someter la memoria a la sintaxis para obtener un sentido nuevo de los recuerdos”. Este retorno constituye el centro de su experiencia poética.

Pero no es el retorno de lo mismo sino de lo que pasó desapercibido. Tal como piensa Aurelia, aquí “son como el atardecer los recuerdos, más la luz disminuye más empiezan a verse los detalles, a poder adivinarse, a precisarse, a volverse ciertos”. Es, sobre todo, el retorno de lo que todavía no ocurrió, en el sentido de que permanece plegado en un silencio reconocido como marca de origen. “Cosas que me pasaron durante la infancia –dice Calveyra en “Apprendre le français”, un breve y deslumbrante texto sobre su persistencia en la lengua propia– me están sucediendo recién ahora”. La infancia es esa novedad que acompaña a una persona toda su vida. Y la forma de su acompañamiento consiste en palabras que se volvieron únicas. *Habrà caña dijo la araña, niño viejo viruejo de picopico-tuejo de pomporerá*, por citar dos piezas privilegiadas, componen palabras acuñadas en juegos y que persisten co-

6. “Arnaldo Calveyra, La sintaxis de la memoria” en Jorge Fondebrider (compilador), *Conversiones con la poesía argentina*, Libros de Tierra Firme, Buenos Aires, 1995, pp. 235-248.

7. Cf. Carlos Battilana, “Intersticios de una profunda opacidad”, *La Nación*, 7 de diciembre de 2003.

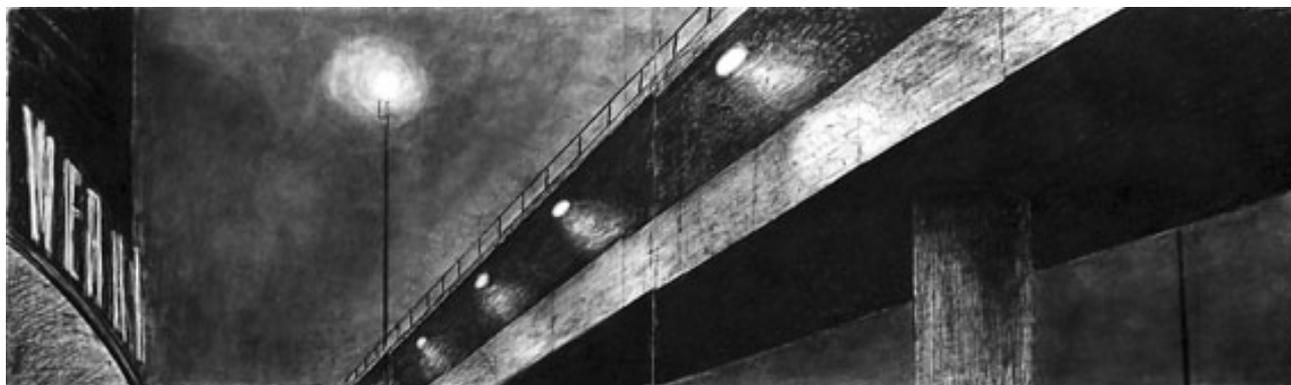
mo objetos de indagación. El uso diferente que asumen esos términos recorta la singularidad de *Cartas para que la alegría*; mientras en los poemas de este libro están tramados en la conversación, en lo sucesivo, insertos en otro marco, por ejemplo en la abadía de Solêsmes, aun cuando este recinto, en tanto espacio de silencio y retiro, es semejante al cuarto de trabajo (y de hecho allí escribe Calveyra el libro), parecen expresiones sin sentido, o de sentido puramente lúdico.

Calveyra insiste en la concepción del silencio como parte de la palabra, el silencio como una palabra que debe ser restituida en la página. En su pers-

Es decir, las mariposas como última imagen del lugar natal. En distintos lugares de la obra, con su brusca irrupción, las mariposas remiten a la manifestación de la palabra; la última voluntad de Aurelia (“no quiero mariposas en mi tumba”) debe entenderse como una petición de olvido.

4. La lengua recreada en la infancia supone entonces una experiencia irreductible, e imposible de sistematizar. Una reinención que se corresponde con el sistema de localizaciones mencionado, y con la singularidad de determinados personajes: Doña Norberta, Estelucha Junco, Don Isaías, los artistas del cir-

las rondas infantiles están presentes en esa escena. En el viaje a Eleusis, que es también, otra vez, el viaje al campo de Entre Ríos, son esas presencias las que desea, las que anticipa el narrador: “En el camino te encontrarás con palabras, te saludarás con ellas”. Y lo que se representa en escena son los descubrimientos y los interrogantes de la propia escritura. Situando una vez más al sujeto en la inmovilidad de su cuarto, *Apuntes para una reencarnación* se interroga por aquello que parece disponible, lo pone en duda: ciertas tardes del pasado, determinada luz, la visión recuperada de un jardín, dicen o parecen callar algo, pero esos recuerdos se



pectiva, los nombres y sobrenombres que atesoran las cosas amadas no pueden trasladarse a otra lengua, e incluso tampoco a otros términos de la propia lengua. “Las palabras de arar, o de moler el maíz, o de ir al pueblo”, evocadas en *Cartas...* no podrían circular fuera de ese dominio configurado entre la casa y el *ailleurs*. Así, el deseo de mantener el significado personal, reservado, de una palabra:

Que cuando alguien me diga viaje yo encuentre al querido querido caracol que me pusiste aquella vez entre las manos.

(*Libro de las mariposas*, p. 63)

Referencia para nada menor, si se piensa que viaje es el término que abre la obra, en *Cartas para que la alegría*. Las mariposas, además, son otra figura recurrente en la obra, ya en ese mismo texto inaugural:

De todas las mariposas de alfalfa que nos siguieron desde Mansilla, la última se rezagó en Desvío Clé.

co, el Medor y el Lobo, entre otros. Cada uno se afirma con características excepcionales. Mínguecho, un croto, tiene en particular una fuerte proyección, ya que por un lado aparece ligado al descubrimiento de la narración y de la muerte, y por otro es un tema de las canciones y juegos de palabras (“Mínguecho culo de afrecho”). Estos personajes, y las palabras que advienen con ellos, “quieren decirnos algo oculto desde siempre”. Pero ese “algo” no parece inmediatamente accesible; también supone un campo de búsqueda y de reflexión. En la escritura hay una puesta en escena, que cada libro incorpora, desde el joven fumigador que despierta curiosidad en su compañero de trabajo (“con un movimiento de la cabeza me pregunta qué hago con un lápiz y un papel”) hasta el “hombrecito de Entre Ríos” retirado en Solêsmes, en trance entre el canto gregoriano de unos monjes y el recuerdo de los maizales mecidos por el viento en “los campos para siempre verdes”.

Las jitanjáforas y las canciones de

resisten a la exploración. Don Isaías le aconsejaba al joven Calveyra que aprendiera el mayor número posible de palabras y las memorizara, si quería ser escritor. Un consejo ingenuo, aunque retrospectivamente comporta una prefiguración. La “receta para hacerse de un poema” de “Guía para un jardín de plantas”⁸ continúa aquellas observaciones: hay que “tomar la mayor cantidad de palabras, estar con ellas el mayor tiempo posible” y luego “jugar con ellas mucho rato todas las tardes, todas las mañanas, todos los días, en suma: entretenerlas hasta que, por distracción, algunas de entre ellas viren al poema”. La escritura surge entonces en el desvío de la lengua, cuando la palabra se convierte en verso y reencuentra su camino propio:

A medida que las horas pasaban, otra lengua llegaba, incógnita lengua de poema.

(*Apuntes para una reencarnación*)

8. Cf. *Cartas para que la alegría...*, p. 79.

Desvío de la lengua y también de la poesía. Calveyra dice escribir cartas, diarios, apuntes. Como observó Fernando Toloza en una de las primeras lecturas de su obra, no hay sujeción a los géneros sino la incorporación de algunos de sus elementos, por otra parte redefinidos.⁹ La carta, en particular, es la forma más adecuada, porque inscribe y simultáneamente repara una pérdida bien determinada. Cada palabra, afirma Calveyra, contiene una carta.

El hombre del Luxemburgo concluye con una pregunta: “¿Deseaba la palabra sujetarse al rigor de un verso?” En *Maizal del gregoriano*, mientras escribe el libro, el narrador se exhorta a “no poetizar la voz”, para que las voces “sigan emergiendo a medida que guardas el compás”. El ritmo, nuevamente, como principio de composición; su fluidez evoca la imagen del agua, asociada a la palabra por múltiples razones: el mundo de referencia, es “manantial”, “cisterna de fábula”; el verde del paisaje entrerriano es la huella de las aguas que lo cubrían en el pasado prehistórico. El chorro de la fuente Médicis le habla al sujeto de *El hombre del Luxemburgo*, “empieza a contarle una historia que, a fuerza de atención, termina por reconocer como suya”, así como el recuerdo de la lluvia en el campo entrerriano acerca el pasado en *Maizal...* El ritmo distingue al poema del parlamento teatral, más cercano al registro de la conversación; proyecta la palabra en la página, la página en el libro, y el libro en la palabra que reinicia el movimiento.

La conversación también nutre los relatos y la novela de Calveyra: es decir, la suma de voces en circulación, el “diario oral” del pueblo, el coro de los que toman fresco en la vereda, las noticias que corren por las galerías de las casas de campo. En la poesía se plantea en otros términos: escribir es conversar con el poema, en primer lugar; y a veces, el poema consiste en esa misma conversación (cf. “Poema con un río”, en *Diario de Poesía* número 39). Es, más bien, la reanudación o el recommienzo de un diálogo con un interlocutor que ahora está en silencio. Pero el silencio no supone la extinción de una voz sino su secreta reverberación, el componente de sobreentendidos,

posturas, gestos y expresiones no verbales que hacen también a la expresión. “Cuando la palabra está imbuida de silencio. Cuando es palabra pese a ella, cuando más fuerte es el silencio en la palabra. Esa es la poesía”, ha dicho Calveyra.¹⁰

5. La partida de Mansilla, recordemos, es el episodio que inaugura el recorrido, el punto en el cual se sitúa Calveyra cuando comienza a escribir. Esta escisión tiene una especie de anticipo en el desplazamiento del campo al pueblo, apenas cuando debe hacer siete kilómetros para ir a la escuela, algo que marca “una cesura en mi vida”. Esa mínima distancia basta para tener conciencia de los atributos de la experiencia campesina: un sentido particular del espacio y de la distancia, cierta funcionalidad de las palabras y sobre todo una relación entre la casa y el afuera, el *ailleurs*, completamente distinta. Al respecto, un recuerdo de la infancia recordado en *Si la Argentina fuera una novela* prefigura con nitidez la escena posterior de la escritura. La ventana marca el punto de imbricación de ambos espacios, pero mientras en el pueblo, en la ciudad, es la barrera que cierra y aísla al interior, en el campo, dice Calveyra, supone un vínculo, la primera manifestación de lo que llama desde un más allá siempre próximo y dispuesto a revelarse.

Otra diferencia importante consiste en que el pueblo ofrece la novedad de la luz eléctrica. Una maravilla que termina con “la puesta en escena de la noche” que suponía, en el campo, el encendido de las lámparas. El significado profundo que asumen términos como *luz* o *lámpara* procede aquí de esa circunstancia. En las noches frescas de primavera, recuerda Calveyra, las palabras eran “faroles que encendíamos en la oscuridad para orientarnos y para, tácitamente, perdernos”, y en tanto tales son una nueva remisión a la figura de la madre, a los juegos en el espacio inmediato de la casa:

...nos enseñas, entre tanto, la palabra que enciende.

Con la lámpara la casa, que con el atezar nos alce.

(*Libro de las mariposas*, p. 46)

La lámpara designa también el cuarto de trabajo y, por extensión, la propia escritura de poesía. El primer cuarto disponible, según se dice en el relato “El origen de la luz”, estaba situado dentro de la misma casa natal, “una habitación de unos siete metros por cinco, antiguo depósito de vituallas”. Por la puerta, imprevistamente, aparecían las gallinas y los pollos que andaban por ahí; el cuarto de trabajo, a través del tiempo, más allá de su emplazamiento, preserva ese ambiente: “Yo estoy allá y no estoy allá. Rápidamente estoy acá. *Cuando entro a la pieza*, viaje enseguida, no hay momentos muertos”, dice Calveyra;¹¹ al abrir la ventana de ese cuarto no es París lo que ve sino “el campo para siempre verde” y en él las líneas de su escritura.

No hay obra terminada en la concepción de Calveyra. El fumigador de guardia propone recapitular el libro en el cierre de su relato; *Maizal del gregoriano* se cierra en el instante en que “amanece en el libro”. Un movimiento que recuerda el ciclo del trabajo campesino: en poesía, como también le enseñó Mastronardi, no puede haber progreso sino la formulación siempre renovada de la misma materia. El nuevo día que apunta en *Libro de las mariposas* es el mismo, el único y largo día siempre presente de que habla esta obra. Cada uno de sus títulos señala la extensión puntual que adquiere una lengua situada en el origen, ese “envión”¹² que cuando parece llegar a su final cobra nuevo impulso.

9. Fernando Toloza, “Guía para un entrerriano”, en *Diario de Poesía* número 10, Buenos Aires, primavera de 1988, p. 35. En un momento en que prácticamente no existían análisis de la obra de Calveyra, esta reseña sitúa con notable precisión sus aspectos centrales.

10. Osvaldo Aguirre: “Cantos gregorianos”, en *Radar*, Buenos Aires, 2 de octubre de 2005.

11. Pablo Gianera y Daniel Samoilovich, “Yo estoy allá y no estoy allá”, en *Diario de Poesía* número 62, Buenos Aires, diciembre de 2004 a marzo de 2005, p. 13 (el subrayado es nuestro).

12. “Es un envión que empezó hace más de cincuenta, de sesenta años, y sigue, por suerte. Es un envión en el tiempo, no en el instante” (en Osvaldo Aguirre, op. cit.). Sobre la idea del “único día” cf. *Diario de Eleusis*, pp. 16 y ss.

Portantiero: memoria afectiva y biografía intelectual

Pablo Gerchunoff



A su regreso de su exilio en México, Juan Carlos Portantiero (1934-2007) formó parte del Consejo de Redacción de Punto de Vista, una de las publicaciones en las que dejó la marca de su talento como analista político, investigador e intelectual preocupado por el camino en que las sociedades pueden ser más justas, y la política no sólo adaptarse a lo inmediato sino cambiarlo. Pasado y Presente, Controversia (publicada en México) y La Ciudad Futura fueron revistas que llevan la impronta de Portantiero, como la de su amigo Pancho Aricó. Sus libros, por supuesto, seguirán leyéndose y discutiéndose.

Venía asiduamente a mi casa aunque no era yo quien lo invitaba. No podría precisar con exactitud la fecha en que esas visitas comenzaron, pero sé que yo era casi un niño y él un joven que me llevaba diez años menos una sema-

na. En esa manía que algunos de nosotros tenemos por fechar nuestras vidas en línea con los acontecimientos políticos, puedo reconstruir borrosamente que la primera vez que lo vi, Perón había sido ya derrocado pero Frondizi

no había llegado al gobierno. No venía sólo él. Venían también Juan Gelman, Roberto Cossa, Roberto Hossne, Andrés Rivera, más tarde el Tata Cedrón, de vez en cuando José Luis Mangieri. Al principio en Ramos Mejía y más tarde en el departamento de la calle Defensa, mis padres eran los anfitriones de esas apasionadas tertulias de literatura, política y vino que primero rechacé por aburridas –quizás porque mis padres no me dejaban tomar vino– y luego abracé fascinado, a veces perdiéndome noches de fiesta adolescente. Fue una fiesta, sin embargo, cuando el Negro publicó su primer libro a los 26 ó 27 años. Se llamaba *Realismo y realidad en la narrativa argentina*. Beatriz Sarlo me contó el día que velábamos al Negro que la primera vez que escuchó el nombre de Portantiero fue en boca de mi madre, tardía estudiante de literatura, que publicitaba en la Facultad al joven escritor.

No podría decir que fuera mi amigo porque antes que nada se convirtió en mi hermano mayor, pero el tiempo pasa, las edades convergen, después de los 25 años todos tenemos la misma edad y mi hermano devino un amigo entrañable y admirado cuya amistad fue una piedra preciosa heredada. ¿Por qué admirado? No podía contestar esa pregunta en aquellos tiempos, pero había una señal que me venía de los otros. Si el Negro no acudía una noche de tertulia a casa la pregunta inevitable de los otros era: ¿Qué dice el Negro sobre esto?; ¿Qué opina el Ne-

gro sobre esto otro? Era ya entonces una personalidad magnética, y esas personalidades están aunque no estén. He aprendido eso dolorosamente ahora. Hace un tiempo, a pocos días de que el Negro nos dejara, me encontré en Madrid entre la vida y la muerte, entre lo que había terminado de nacer y lo que dentro de mí no terminaba de morir. Paseaba a mi nieta de veinte días por el Parque de las Avenidas, leía en el diario *El País* escuetas noticias argentinas, me preguntaba con tristeza: ¿Qué dice el Negro sobre esto?

Ya era mi amigo cuando después de su paso por la crítica literaria se convirtió gradualmente en un sociólogo. Su aparición en escena como tal no fue con un artículo de joven profesional que hace méritos en la jungla académica, sino con una obra que se convertiría en un clásico: *Ensayos sobre los orígenes del peronismo*, que reunió dos artículos escritos en colaboración con Miguel Murmis entre 1969 y 1970, durante la estadía de ambos en el Instituto Torcuato Di Tella. La pregunta que atraviesa *Orígenes...* es heredada de Gino Germani y compartida por muchos perplejos intelectuales de la época: ¿por qué los obreros argentinos estaban políticamente identificados con un movimiento nacional-populista como el peronismo y no con un partido de raigambre socialista? La respuesta estaba cargada de ideas sugerentes, innovadoras y controversiales, pero quiero detenerme en dos de ellas. La primera (contenida en el primer ensayo) implica una revisión de la década del 30. No fueron aquellos los años de la restauración pastoril, sino los de una “coalición de clases” políticamente conservadora y fraudulenta pero que aceleró la industrialización y con ella impulsó desde el Estado un proceso de modernización productiva. Escribieron en ese sentido Miguel Murmis y el Negro: “durante esos años ningún grupo social o político poderoso agitó un programa industrialista más radical que el de la élite oficialista”. Esas palabras (arriesgo) pavimentaron el primer tramo de un re-examen que culminaría en *La República imposible...* de Tulio Halperin Donghi. La segunda pregunta (contenida a su vez en el segundo ensayo), es

la del debate con el viejo maestro: la base social que catapultó a Perón al poder no estuvo constituida —como creía Germani— apenas por los *nuevos* trabajadores industriales sin tradición y sin cultura política a los que el liderazgo populista pudo manipular sin las trabas que siempre opone la inercia de la historia. La clase obrera en su conjunto se había convertido al peronismo, y el factor determinante era que aquella modernización de los años treinta en el plano de la estructura económica no había sido acompañada por un concomitante intervencionismo estatal que modificara la distribución del ingreso y le diera a la arquitectura social argentina un carácter más inclusivo. Esa demora (o esa miopía) preparó el terreno sobre el que Perón edificaría su poder.

Se puede discutir esa visión pero no negar su solidez. Sin embargo, para el momento en que los dos ensayos tomaron la forma de libro, las preocupaciones del Negro ya no pasaban por los orígenes del peronismo sino por la tempestuosa reaparición en el escenario político de un peronismo irreconocible. La perplejidad tenía un nuevo nombre, Montoneros, y la reacción del Negro, de Pancho Aricó y de todo el grupo que participó de la segunda era de *Pasado y Presente* ante el fenómeno de la violencia armada lo marcaría para siempre. Nadie explicaría mejor y con más aguda autocrítica que Pancho —por ejemplo en el diálogo con Carlos Altamirano filmado por Rafael Filippelli— esa reacción de cautelosa simpatía hacia el militarismo de los jóvenes rebeldes peronistas. Pero, en mi opinión, fue el Negro quien más acabadamente transformó esa experiencia en el amargo insumo para una mutación intelectual. Me consta que el Negro que marchó al exilio ya estaba poniendo en duda su identidad de izquierdista revolucionario. Pero fue en el exilio que se convirtió decididamente en un socialista democrático y sembró dentro de sí la semilla del socialista liberal.

Dos libros de ensayos escritos la mayor parte en México atestiguan sobre ello: *Los usos de Gramsci* y *La producción de un orden...* No soy yo el más indicado para decirlo, pero *Los usos...* quizás sea el aporte del Negro a

la historia de las ideas políticas universales de la izquierda así como *Orígenes* es el aporte a la sociología. En sus páginas no hay casi menciones a la Argentina, que aparece marginalmente como un caso —entre otros— del Occidente periférico y tardío. Pero atención: el Negro estaba tomando el camino largo. El centro de la reflexión de *Los usos...* es la Europa turbulenta de entreguerras y más específicamente el debate y la crisis del movimiento socialista dentro de ella. En ese contexto, el problema que le interesó fue el de la presencia organizada de las masas en el sistema político. La conquista de la ciudadanía las *interiorizaba* (aunque conflictivamente) en el estado, y ese estado modificado ya no podía ser percibido linealmente como el “comité administrativo” de la burguesía. Así, la táctica de los socialistas y su relación con el estado democrático —mucho más cuando la democracia europea estaba en retroceso— reclamaba una revisión. Naturalmente, el protagonista central del libro (*Los usos...* es un libro en el que las personas importan) es Antonio Gramsci, el “teórico de las superestructuras” que hacía ya tiempo le había abierto al Negro el ¿ancho o estrecho? campo de la eficacia específica de la política frente a los condicionantes de la estructura económica. Pero no es el único. Quiero resaltar aquí el encuentro del Negro con Eduard Bernstein: las preguntas instaladas por el revisionista alemán dejarían su impronta, aunque el Negro rechazara por entonces sus respuestas.

La producción de un orden... es la continuidad de *Los usos...*, pero el *habitat* de sus ensayos es más latinoamericano y más argentino. Resultaba ya nítido para el Negro que la democracia era un acto de voluntad política, una producción hecha desde la sociedad “por las masas populares” y no un “invento” del capitalismo. Ya no habrá, por lo tanto, democracia formal y democracia real sino un explícito rechazo a esa distinción. Escribió en uno de los ensayos del libro, publicado antes en *Punto de Vista*: “Es obvio que la democracia no es identificable con el estado liberal, pero ya parece también evidente que el socialismo no podría

prescindir de la acumulación cultural y política que implican ciertas adquisiciones del liberalismo”. El acercamiento a Norberto Bobbio había ya comenzado, pero se completaría al regreso del exilio. He encontrado una primera expresión nítida de ese acercamiento en *La Ciudad Futura* de octubre de 1986, en un artículo que puede leerse en sintonía con una simultánea entrevista a Pancho Aricó realizada por *David y Goliath*. El pasaje de la izquierda de los setenta a la izquierda de los ochenta era, a la vez, el pasaje de una visión globalista a una visión incrementalista. El socialismo ya no era “una discontinuidad histórica tras un período de acumulación de fuerzas”, sino un proceso siempre inacabado de ampliación de derechos.

He mencionado el regreso. No hay felicidad ni excitación mayor para un intelectual que aquello que le ocurrió al Negro después de la tragedia de Malvinas: que sus ideas en ebullición se crucen con una movilizante experiencia política en su propio país. “Soy de allá”, le contestó a un amigo mexicano que le preguntaba por su alborozado retorno. Era la respuesta de un hombre que amaba a su comarca, pero también la de un gramsciano comprometido con su circunstancia histórica: toda verdad puede ser expresada como una fórmula matemática de carácter universal –decía el italiano– pero debe su eficacia a la aplicación a casos particulares. Así fue que se sintió convocado por Raúl Alfonsín. Parafraseando al propio Gramsci en un conmovedor artículo de *La Città Futura*, el Negro, convertido en una de las expresiones intelectuales más visibles de la izquierda democrática argentina, rechazó en ese momento la indiferencia, en particular su propia indiferencia. Hay una fecha testigo de su entusiasmo: el primer día de diciembre de 1985 Alfonsín pronunció su discurso de Parque Norte. Esas páginas irradian la influencia del Negro y de sus compañeros del *Grupo Esmeralda*, la usina de ideas para el presidente de la reinauguración democrática. No hay un libro o un ensayo que capturen esos días de adrenalina y creatividad en los que parecía posible conciliar modernización

institucional y económica, participación popular y ética solidaria. Cinco años después, en un artículo escrito con Emilio de Ipola, ambos rememoraron la experiencia con un tono de desesperanza y nostalgia por la oportunidad perdida.

La participación en una empresa política no opacó la lucidez del Negro ni limitó su independencia de criterio. Muy rápido comprendió que el socialismo como ahora lo entendía podía convertirse en una fórmula vacía si la Argentina no superaba los riesgos de la transición democrática. Hubo durante los años 80 en América Latina una inflación de textos abstractos interrogándose sobre “los problemas de la transición”. El lector de estas líneas podrá comprobar el aporte productivo del Negro si repasa sus escritos en *Ensayos sobre la transición democrática en la Argentina*, que él mismo compiló junto a José Nun. En ese momento –digamos, para el difícil año de 1987–, el Negro era un decidido partidario de un pacto democrático para construir un sistema democrático que fuera más allá de un gobierno democrático. Dejemos aquí de lado la complejidad de la noción de pacto (un tema que él trató con Emilio de Ipola en más de una oportunidad), el hecho es que el Negro estaba tornándose escéptico sobre la posibilidad de llevarlo a buen puerto. ¿Podía haber pacto cuando la crisis económica impedía satisfacer las mínimas demandas sociales tras la restauración de la democracia y la consecuente explosión de las aspiraciones? Y más importante que eso, ¿podía haber pacto cuando las dos grandes fuerzas políticas de la Argentina se percibían a sí mismas no como partes de un sistema sino como totalidades que representaban a la nación y al pueblo? Sin perder su cariño profundo por Alfonsín, no dudó entonces en criticar el *movimientismo* alfonsinista.

Buena parte de la década del 90 lo encontró al Negro absorbido por sus funciones de Decano de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires y defendiendo desde los diarios y desde *La Ciudad Futura* –hay una valiosa recopilación de esos artículos en *El tiempo de la política*– su “izquierdismo de derechos” contra “el anacronismo populista y el conserva-

dorismo bárbaro”. En medio del imponente triunfo cultural del capitalismo, lo obsesionaba una pregunta a *la Touraine*: ¿cómo podíamos soñar con la ciudadanía ampliada en el seno de una democracia representativa cuando los representantes miran hacia el mercado mundial y los representados hacia sus vidas privadas? Naturalmente no se contestó nunca esa pregunta, pero el hecho de que se la formulara revela su rica madurez. Ya no era el intelectual de izquierda comprometido con la práctica política revolucionaria como lo habíamos visto en los años 60; ni siquiera el socialdemócrata que se había forjado en el exilio; era un pensador explorando los límites de la libertad aferrado a sus valores igualitarios. En ese tránsito, el Negro se quedó sin partido, o al menos sin partido en la Argentina. Más bien coqueteaba con lo imposible, con pequeñas gemas perdidas que extraía de la historia: el efímero Partito d’Azione italiano, cuyo objetivo declarado fue realizar la síntesis entre liberalismo y socialismo y que apenas duró tres años después de la Liberación. O su antecedente, Giustizia e Libertà, fundado en 1929 por Carlo Rosselli y cuyo destino no fue más afortunado. Pocos días antes de morir me dijo algo así: “Puede que no haya otro sistema económico más que el capitalismo, aceptado; pero si vamos a ser socialistas será para ampliar los espacios de la libertad a todos los hombres”. Ya no había ni utopía ni victoria inevitable, pero el Negro estaba librando un combate contra el socialismo a-liberal y contra el liberalismo a-social. Como en las discusiones de la calle Defensa, bajo otras circunstancias, el socialismo no era para el Negro ni una ciencia ni una “sociología en miniatura” –tomo palabras de Durkheim– sino, todavía, un grito de dolor y de cólera que nunca se curaba y que ahora aspiraba a expresar con métodos distintos a los de los 60 y 70.

Hice referencia antes a mi admiración juvenil por el Negro. No necesariamente la admiración acompaña la amistad; más bien es difícil que cohabiten, pero en mi caso nunca se despegaron. Creo que ahora entiendo por qué. No tiene

que ver con una obra en particular por buena que sea, ni con *Los orígenes del peronismo* ni con *Los usos de Gramsci*, aunque sí en parte con los latidos de la mente y del corazón que emanaban de *Pasado y Presente*. Lo que siempre me atrajo fue su cabeza lúcida, escéptica, irónica, que no perdía ni por un minuto la curiosidad intelectual ni el hambre por dar respuestas a su propia curiosidad. Y me atraía en una segunda vuelta esa capacidad de encontrar la pregunta justa y su respuesta en un lenguaje llano, despojado de pretensiones.

Nunca vi en el Negro a un *scholar*, con sus *papers* y su carrera académica, aunque tenía sus *papers* y su carrera académica. Repasé en estos días su austero currículum vitae de 6 páginas –esas páginas que uno entrega siempre insatisfecho y un poco avergonzado– y no reflejaba exactamente al Negro. Quiero ser preciso. Todo currículum es un espejo que distorsiona, así como esta pequeña biografía contendrá seguramente su propia distorsión. Lo que quiero subrayar es que, comprensiblemente tratándose de las estrechas reglas de los tribunales académicos, no aparecen en el ordenado desfile ni *Pasado y Presente*, ni *Controversia*, ni *La Ciudad Futura*, ni el Club de Cultura Socialista. Hay escasos rastros de lo que fue, junto con Ana y los chicos, lo más intenso de su vida.

Creo que el Negro era otra cosa, bastante más que su currículum congelado. El Negro era puro flujo del pensamiento y nada de dogma. Y en

ese fluir del pensamiento sin la asfixia del dogma era para sus interlocutores a veces una fuente de claridad, a veces un fabricante de perplejidades. Si él quería hacer ese regalo, nadie se iba de su casa sin la correspondiente dosis de *esprit de l'escalier*. Lo pude comprobar en nuestros diálogos periódicos antes y después de la dictadura, una vez más en mis escasas visitas a México durante su exilio o en nuestros encuentros ocasionales en terceros países: un seminario en San José de Costa Rica, otro en Toledo.

¿Cuáles fueron sus curiosidades últimas? No las conozco todas, pero soy testigo –y en un caso partícipe– de dos de ellas. La primera representa la confesión de lo que experimenté como un fracaso personal: había yo escrito en los últimos tiempos un par de textos que, leídos en la clave de la historia económica, sugerían el final del ciclo de marchas y contramarchas en la Argentina y que, leídos en la clave del análisis político, podían sugerir el final del “empate hegemónico argentino”, un tema sobre el que, inspirado en Adolf Sturmthal, el Negro había producido algunas de sus mejores páginas en 1973 y en 1989. Obtuve la secreta victoria de hacerlo pensar sobre el tema, pero temo que murió escéptico sobre mi argumento. Es que el enigma que para el Negro no estaba resuelto seguía siendo el del orden político argentino,

el de la “producción de un orden” democrático, y él estaba convencido de que no se resolvería desde la economía por más benévola que ella se presentara. Para acercarnos a su segunda curiosidad hay que tener en cuenta un punto: el Negro no hacía alarde de tener una agenda de investigación. Le parecía un término demasiado pomposo y solía ironizar sobre él. Sin embargo, al menos desde la publicación de su *Juan B. Justo*, el derrotero que seguía sin decirlo era el de la construcción de una historia del Partido Socialista y del pensamiento socialista en la Argentina entre fines del siglo XIX y 1960. Fue en ese contexto que nos propusimos hace un año –y comenzamos a hacerlo– escribir algo juntos, lo primero que escribiríamos juntos en cincuenta años: una pequeña biografía política de Antonio de Tomaso, el traidor en la versión canónica socialista, pero a la vez uno de los primeros reformistas en lo más profundo de la Gran Depresión.

En su último artículo publicado en una recopilación de Hernán Camarero, el Negro sugería que la escisión del Partido Socialista Independiente estaba más cerca de la Segunda Internacional en materia de intervención del estado que el tronco tradicional del partido. En esa línea queríamos profundizar. Me llevo sus borradores y me tomaré el tiempo para completar el proyecto. No podré demostrar que el Negro canta cada día mejor, pero sí que todavía tenía canciones para cantar.

DIARIO DE POESÍA

Nº 74 / Mayo-Julio de 2007

**Dossier: Pintura y Poesía
Apollinaire, poeta cubista
Reportaje a Néstor Groppa
¿Existe la poesía joven latinoamericana?**

**SUSCRIPCIONES: (4 números, 1 año)
U\$S 40**

**CHEQUES A LA ORDEN DE DANIEL SAMOILOVICH
Corrientes 1312, 8º (1043) Buenos Aires**



Centro de Documentación e Investigación
de la Cultura de Izquierdas en la Argentina

BIBLIOTECA, HEMEROTECA Y ARCHIVO

Horario de consulta: martes, miércoles y viernes de 14 a 19 hs.

Administración y donaciones: lunes a viernes de 10 a 14 hs.

Fray Luis Beltrán 125

Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. C1406BEC.

Tel: (011) 4631 8893

E-mail: informes@cedinci.org

www.cedinci.org

DOCUMENTA MAGAZINES



Documenta 12 Magazines es un proyecto de contacto e intercambio entre 70 revistas de todo el mundo, que finalmente será una sección especial de la Documenta de Kassel en el 2007.

Documenta 12 recogerá debates y reflexiones publicados en esas 70 revistas y proporcionará una plataforma de intercambio en Internet. Los temas propuestos a las revistas participantes son:

1. ¿Es la modernidad nuestra antigüedad?; 2. La nuda vida. Subjetivación; y 3. Formación. La institución local.

A partir del número 85, *Punto de Vista* comenzó a publicar materiales encuadrados en el proyecto Documenta 12 Magazines, y los identifica con el logotipo del proyecto.

el sitio de
Punto de
Vista on-line

BazarAmericano.com

www.bazaramericano.com

FUNDACIÓN Szterenfeld

Los amigos de Alejandro Szterenfeld crearon la Fundación con su legado para prolongar el recuerdo de quien fuera durante más de cincuenta años un destacado animador de la cultura y un relevante empresario en el campo de la música, el teatro y la danza.

Nuestra finalidad es desarrollar y promover actividades en el amplio espectro de la cultura y el arte, en colaboración con las instituciones públicas o privadas que buscan la excelencia tanto en la tradición como en la innovación. En su segundo año de vida, la Fundación continuará auspiciando Festivales Musicales y la Academia Bach, el Teatro Colón y su Opera de Cámara y el CETC, asimismo la Scala de San Telmo y la temporada de conciertos del Templo de la Comunidad Amijai, entre otras entidades. Descontamos contar nuevamente con el favor de los artistas y el entusiasmo del público.

Carlos Kreimer
Presidente

Silvia Jáuregui
Vicepresidente

FUNDACION SZTERENFELD
Libertad 567, 10º piso. Buenos Aires
Tel/Fax : 4382-7433 / 4381



siglo veintiuno editores

Tecumán 1631 7º N / 5º I
(C1068AAG) Buenos Aires
Tel/Fax (54 11) 4373-8516

www.sigloxxieditores.com.ar



► Emilio Tenti Fanfani

La escuela y la cuestión social
Ensayos de sociología de la educación
Colección Sociología política

► Bruno Latour

Nunca fuimos modernos
Ensayo de antropología simétrica
Colección Sociología política

► Nelly Richard

Fracturas de la memoria
Arte y pensamiento crítico
Colección Arte y pensamiento

► Emilio De Ipola

Althusser, el infinito adiós
Colección Macroméxico

Psicoanálisis
El juicio
del siglo

y cultura

Políticas de la memoria
Olvidar a Duchamp

Las ruinas de la
vanguardia rusa

PUNTO
DE VISTA

88 Revista de
cultura
10 \$
Agosto 2007



El cine
que no vemos

Calveyra • Portantiero

Escriben: Vezzetti • Reggiani • Aguilar • Boym
Palavecino • Quintín • Hevia • Bernini • Oubiña
Filippelli • Sarlo • Beceyro • Aguirre • Gerchunoff
Ilustra: Félix Rodríguez