

PUNTO DE VISTA

AÑO XIII
NUMERO 38
OCTUBRE DE 1990
A 20.000

REVISTA DE CULTURA

**DISCRIMINACION SEXUAL
E INTEGRISMO MORAL
BENJAMIN Y ADORNO
SOBRE BAUDELAIRE
TARKOVSKY /
ATGET / MASOTTA
IMAGINARIOS
SOCIALES
LA QUERELLA
DEL PSICOANALISIS**



ESCRIBEN:

- VEZZETTI ● ALTAMIRANO
- PRIAMO ● GIORDANO
- ROUDINESCO ● SARLO

Consejo de dirección:

Carlos Altamirano, José Aricó, María Teresa Gramuglio, Juan Carlos Portantiero, Hilda Sabato, Beatriz Sarlo, Hugo Vezzetti

Directora: Beatriz Sarlo

Diagramación: Pablo Pérez Rivas

Las ilustraciones de este número son fotografías reprocessadas de Atget

Suscripciones

En Argentina: **A** 60.000 (tres números)

En el exterior: vía superficie **US\$ 25**

(seis números)

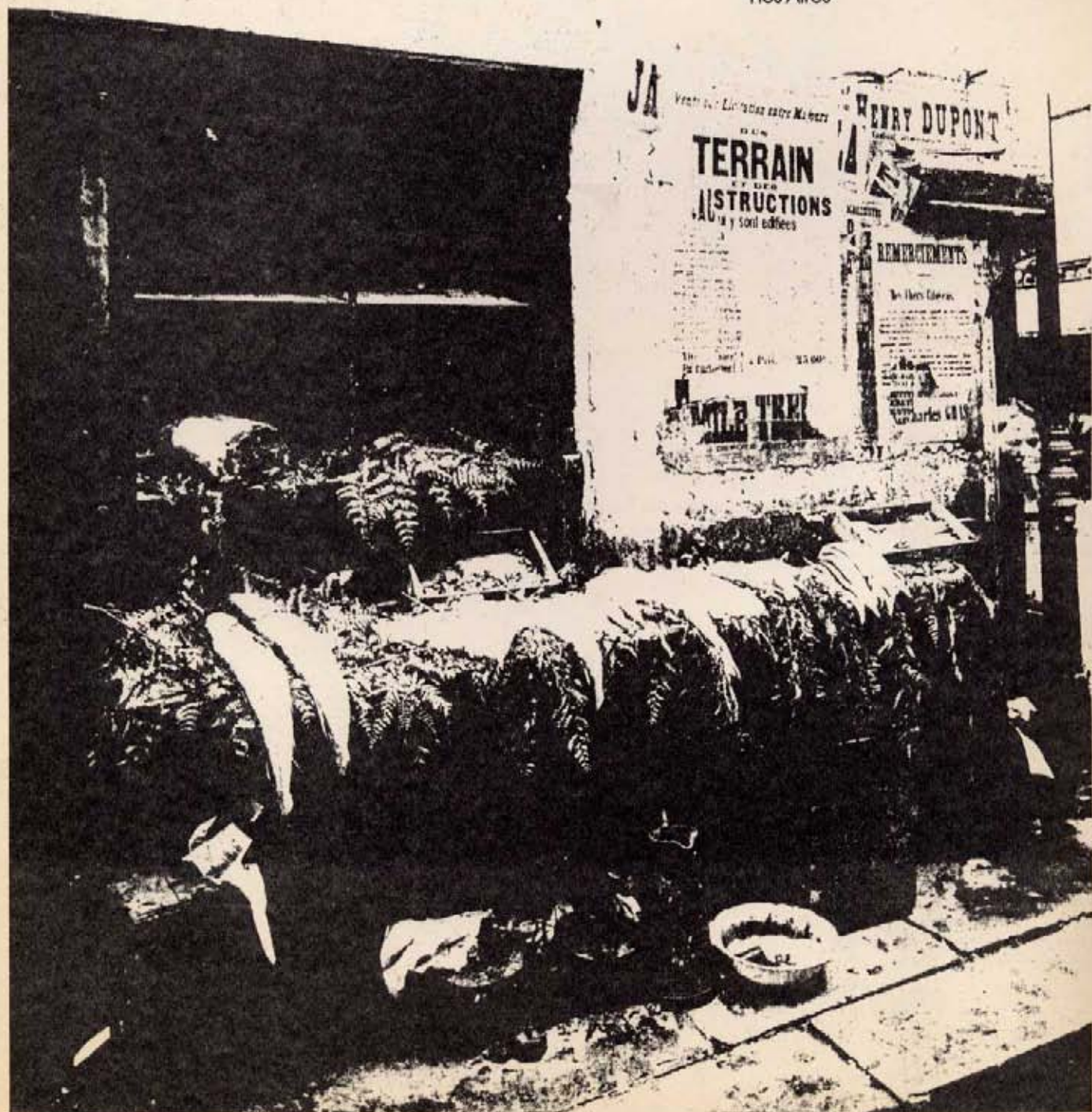
vía aérea **US\$ 30**

(seis números)

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: 953-1581

Composición, armado e impresión: Talleres Gráficos Litodar, Viel 1444, Buenos Aires



Discriminación sexual e integrismo moral



Hugo Vezzetti

Las resoluciones sucesivas que denegaron la personería jurídica a la Comunidad Homosexual Argentina (CHA) casi no ha merecido de partidos políticos y organizaciones sociales una respuesta suficientemente firme y esclarecedora de los valores afectados. Es fácil advertir que se cometió una grosera discriminación que niega a un grupo de ciudadanos el ejercicio de derechos fundamentales, y que lo hace fundado en razones que constituyen, de hecho, una condena impuesta por la sola razón de su condición sexual subjetiva.

Por tratarse de una minoría social sobre la que se ha ejercido en la historia persecuciones y castigos, por haber sido víctimas habituales de la intolerancia y el prejuicio, y por ser todavía objeto de formas éticamente repudiables de segregación social, prejuicio moral y abuso policial, la sanción que se les impuso debe ser calificada como una provocación que afecta valores básicos de libertad y democracia. Muchos confiamos en que la restauración de relaciones democráticas entre el Estado y la sociedad traería aparejado un impulso de reparación ética y de atención solidaria a la situación de las minorías. Pero el curso presente muestra, desde el Estado, una marcha involutiva; si se ha anunciado el perdón de victimarios, para víctimas no cabe esperar ni justicia.

Un aspecto central del fallo es que rechaza en particular los objetivos *públicos* de la CHA, de defensa frente a la discrimi-

nación social y a favor de la constitución de ámbitos colectivos de estudio y discusión sobre el tema. A la discriminación autoritaria se agrega la promoción de la hipocresía: si no pueden ser eliminados, al menos que se mantengan fuera del espacio público. Pero tal rechazo a la publicidad del problema es a la vez una objetiva complicidad con las vejaciones diversas que los homosexuales sufren —muchas de ellas provenientes del ámbito estatal— al amparo, justamente, del carácter forzosamente oculto de su condición. Lo que se rechaza con la denegatoria planteada a su organización colectiva es precisamente el empeño de la CHA en colocar la cuestión en una deliberación pública que es, a la vez, condición de la defensa de sus derechos como minoría y de la promoción de un debate que, a la luz de las repercusiones que se suscitaron, no puede decirse que carezca de importancia para sectores amplios de la sociedad.

El carácter presuntamente patológico de la homosexualidad ha salido a la luz, y, por otra parte, motivó un dictamen de la Academia Nacional de Medicina que la definió como “una desviación del instinto sexual normal” (*Página 12*, 26/8/90, p. 14). Sobre la autoridad científica de esa venerable entidad cabe recordar el dictamen público realizado hace unos años por el Prof. Osvaldo Loudet —hoy fallecido y entonces prominente figura de la Academia— a raíz del crimen de los hermanos Shocklender; “típica degeneración hereditaria” afirmó, cuan-

do hacía por lo menos cincuenta años que la teoría etiológica de la degeneración había perdido legitimidad entre los especialistas. El juicio conocido de los académicos que lo sobrevivieron no muestra un mejor nivel de actualización.¹

De cualquier modo, en el marco de lucha democrática en el que el problema está planteado no es la razón científico-médica —aunque fuera más fundada— la que está llamada a tener una palabra preponderante. Ya que, aun si se tratara de una “enfermedad” (¿se haría extensiva tal prohibición a una sociedad de diabéticos?) no se deriva que pueda negarse un derecho propio de la condición de ciudadanos. ¿Por qué rechazar el objetivo de crear espacios de discusión?, en ellos quienes sostienen (contradiendo conceptos definitivamente establecidos en las ciencias psicológicas y psiquiátricas de las últimas décadas) una etiología patológica definida podrían exponer sus fundamentos e ilustrarnos acerca de sus indicaciones de prevención y tratamiento. No es desde los valores y las tradiciones científicas desde donde puede extraerse algún fundamento para la medida persecutoria; más bien deriva de la *ideología concentracionaria* que inspiraba a los nazis cuando perseguían la obra y la institución del sexólogo berlinés Magnus Hirschfeld.

Lo que aquí está en juego apunta a una cuestión clave de la institucionalidad democrática: la articulación pluralista entre moral privada y libertades públicas. Ya que, dado que el fallo no puede fundarse en una persecución penal de la homosexualidad, se sostiene en un castigo de base moral, descargado desde el Estado, que reprime básicamente el movimiento hacia la puesta en discurso y la publicidad del problema, condiciones de la asociación y defensa que dan sentido a la entidad. Se trata, entonces, de una persecución estatal que busca su fundamento en la moral y avanza sobre acciones que no están penadas por la ley. Cuando expone sus razones se sostiene en argumentos de tres tipos: a) la homosexualidad es una desviación respecto de fines morales “naturales”; b) repugna a la “moral media”; c) es contraria a la moral de inspiración católica.

• La *razón naturalista* contradice abrumadoras evidencias de conocimiento: la identidad sexual no es resultado directo de causas biológicas naturales. En cuanto a la postulación de una “moral natural” supone una contradicción en los términos, ya

que la definición misma de lo “natural” no escapa a controversias en base a valores. Así, por ejemplo, el celibato puede ser calificado de contrario a la naturaleza por quien piense que la pulsión sexual está al servicio de la propagación de la especie y puede ser juzgado como perfectamente natural por quien sostenga que la naturaleza humana se define por rasgos de libertad personal y acción racional con arreglo a fines.

• El argumento de la “moral media”, evidentemente, ya no habla de naturaleza sino de *cultura*. Dejemos de lado la estrafalaria apelación al “ser nacional” —que se vería agraviado por la existencia pública de una asociación de homosexuales— realizada por el titular de la Inspección General de Justicia, con una argumentación que recuerda las peores tradiciones del fascismo criollo. El fallo de la Cámara se refiere, en cambio, a la “opinión dominante”, que vería a la homosexualidad como un “disvalor” (*Página 12*, citado). Es claro que la mayoría rechazaría una elección —si es que algo así fuera posible— propia y personal por la homosexualidad; por eso es que se trata de una minoría sexual. Pero las encuestas no muestran que la mayoría la rechace como una variante sexual aceptable para otros. Y es manifiestamente falso que la opinión preponderante avale la prohibición a asociarse con los objetivos que sustentaron el pedido de personería jurídica. Si hay prejuicios discriminatorios respecto de la homosexualidad en el cuerpo social, también es cierto que hay un nivel de respeto por las libertades públicas y prácticas iniciales de pluralismo; en ese sentido el fallo no representa de ningún modo un estado definido del parecer público.

• Queda, entonces, el único argumento consistente: el repudio irreflexivo afincado en la tradición represiva de la *cultura moral católica*. Es el fundamentalismo moral (cuya verdad desnuda C. Beccar Varela en una carta indignada a *La Nación*: nada de “enfermedad”, es un pecado abominable que, en su visión integrista medieval, se asimila a un delito) el que aporta las bases de un fallo que trasciende ampliamente la causa del movimiento homosexual para enfrentar un valor fundamental de la construcción democrática de la sociedad: el *pluralismo moral*.

Finalmente, la torpeza de los censores ha contribuido decididamente a colocar, al menos inicialmente, estas cuestiones en el centro de una consideración pública y generó las condiciones para proceder, desde la sociedad, al juicio y la sanción de los oscuros funcionarios y magistrados que parecen empeñados en la empresa imposible —pero no por ello inocua y carente de peligros— de retraernos a un Estado confesional. Por la respuesta espontánea proveniente de la sociedad queda en claro que el sostén ideológico y moral de los censores es residual y minoritario respecto de convicciones presentes en la ciudadanía; algo que ya se vio, por otra parte, cuando el Presidente de la Nación intentó en vano promover la aceptación pública de su arcaica propuesta en favor de la pena de muerte. En todo caso, lo más destacable es la perversa disociación entre aspiraciones y valores presentes en la sociedad y la pervivencia en el Estado y el gobierno de núcleos cerrilmente enfrentados a la instauración de formas democráticas de resolución de los conflictos.

¹ Dado que el Secretario de Ciencia y Técnica, Dr. Raúl Matera, ha anunciado entre las principales iniciativas de su gestión la creación de un Foro de Academias Nacionales (*Clarín*, 1/8/90), a la luz de estos antecedentes cabe interrogarse sobre el verdadero impulso que de allí puede provenir para el desarrollo local de la ciencia. De lo que no cabe duda es de su función de museos del pensamiento, que, en tal carácter guardan un innegable interés para historiadores y arqueólogos del saber.

Benjamin y Adorno sobre Baudelaire



De Walter Benjamin a Theodor W. Adorno

Skovbostrand per Svendborg, 4 de octubre de 1938

Querido Teddie:

Hace ocho días di los últimos toques a la segunda parte del *Baudelaire*; dos días más tarde la situación europea llegó a un desenlace provisorio. La colusión de estas dilaciones históricas y de escritura me sumergieron en una inmensa tensión durante las últimas semanas. De allí el retraso de estas líneas.

Ayer preparé el envío a París de varios centenares de libros que tengo aquí. Pero ahora experimento cada vez más la sensación de que este destino será tan transitorio para ellos como

para mí. Ignoro por cuánto tiempo Europa seguirá siendo *materialiter* respirable; pero *spiritualiter*, después de los acontecimientos de las últimas semanas, ya no lo es. No me alegra llegar a esta conclusión, pero es imposible evitarla.

Parece fuera de toda duda que Rusia toleró que se le amputara su extremidad europea. Y cuando Hitler asegura que las reivindicaciones territoriales en Europa serán objeto de acuerdo y las que tocan a las colonias no pueden desencadenar la guerra, pienso que las reivindicaciones coloniales, para Mussolini, significan la guerra. Sólo hay que aguardar un poco para que Túnez, poblada quizás mayoritariamente por italianos, proporcione el nuevo objeto de un "tratado".

Usted imaginará fácilmente la gran inquietud que sufrí las últimas semanas a propósito de mi mujer y, sobre todo, de

Traducción de Beatriz Sarlo, a partir de la versión francesa de Guy Petitdemange: Walter Benjamin, *Correspondance*; 1929-1940, edición establecida y anotada por Gershom Scholem y Theodor W. Adorno, París, Aubier, 1979. Los textos fueron también cotejados con la versión italiana: W. B., *Lettere 1913-1940*, (raccolte da G. Scholem e T. W. Adorno), Turín, Einaudi, 1978; y la inglesa aparecida en *Aesthetics and Politics*, New Left Books, 1977. El texto de Benjamin que se discute en estas cartas había sido enviado a Horkheimer, en setiembre de 1938, para su publicación en la *Zeitschrift für Sozialforschung*. No fue publicado entonces y apareció en las *Abhandlungen* (3 vols. ed. R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1974; vol. I: 2, como "Charles Baudelaire: Ein Lyriker im Zeitalter des Hoch Kapitalismus"). En castellano: "El París del Segundo Imperio en Baudelaire", en W. B., *Poesía y capitalismo; Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 1972. Las cartas no se publican completas en la presente traducción. Por otra parte, como lo señala Susan Buck-Morss, las referencias que Adorno hace en la suya al Institut für Sozialforschung fueron expurgadas de la edición que el mismo Adorno y Scholem prepararon (*Briefe*, 1955). Véase sobre el punto: S. Buck-Morss, *Origen de la dialéctica negativa*, México, Siglo XXI, 1981, p. 314.

Stefan. Por el momento, me he enterado hace poco, no debo temer lo peor. Stefan está en Inglaterra; mi mujer intentará ceder sus negocios sin pérdidas demasiado sensibles. Provisoriamente, para ganar tiempo, realizará una sesión formal.

Pasé diez días en Copenhague haciendo preparar el manuscrito. El fin del verano fue extraordinario, el más bello que pudiera soñarse. Pero esta vez, en una ciudad que me gusta tanto, sólo vi lo que estaba en el recorrido entre mi mesa y el aparato de radio en la "sala de reunión". Aquí el otoño ha comenzado con fuertes tormentas. Volveré a Copenhague el próximo sábado y me quedará una semana si no sucede nada inesperado. Además, durante el verano que termina, mis relaciones con Brecht fueron naturales y distendidas: experimento entonces la aprehensión de separarme de él, ya que estoy en la mejor de las posiciones para ver en nuestra comunicación, mucho menos problemática esta vez que lo que era costumbre, un índice de su aislamiento creciente. No excluyo por completo una interpretación banal, a saber que este aislamiento lo priva del placer que le producían las provocaciones a que recurría en su trato, pero la interpretación más auténtica debe buscar en este creciente aislamiento la consecuencia de la lealtad a aquello que tenemos en común. En sus actuales condiciones de vida, la soledad va a mirarlo cara a cara durante todo un invierno en Svendborg.

No he leído nada todavía de su nuevo *César*, porque, a causa de mi propio trabajo, una lectura de este tipo hubiera sido imposible.

Supongo que cuando llegue esta carta, ya habrá leído la segunda parte del *Baudelaire*. Fue una carrera contra la guerra; y pese al miedo que me apretaba la garganta, experimenté un sentimiento de triunfo el día en que puse a reparo de la declinación mundial (frágil reparo de un manuscrito) el capítulo sobre "el flâneur", proyectado hace quince años.

Max [Horkheimer] ya le habrá comunicado, después de una minuciosa carta que le envié, los comentarios sobre la relación entre el *Baudelaire* y el plan de los *Pasajes*. Es importante, así le dije, que un ensayo sobre Baudelaire que no oculta sus lazos con la problemática de los *Pasajes*, pueda ser escrito como parte de un libro sobre Baudelaire. Lo que usted sabe sobre el libro, después de nuestras conversaciones en San Remo, le permite *per contrarium* hacerse una idea bastante exacta de la función desempeñada por la segunda parte que ahora le presento. Habrá notado que los temas decisivos —lo nuevo y lo siempre-igual, la moda, el eterno retorno, los astros, el *Jugendstil*— están tratados, pero ninguno a fondo. La tercera parte deberá demostrar la convergencia evidente de las ideas fundamentales con el proyecto de los *Pasajes*.

He recibido bien pocas cosas suyas después de que se mudara al nuevo departamento. Espero tener noticias detalladas cuando termine su lectura del *Baudelaire*. En esa ocasión, por favor, hágame saber cómo anda su proyecto radiofónico y, sobre todo, qué incluye. Sigo ignorándolo todo al respecto.

Le agradezco mucho el libro sobre los aeronautas; por el momento descansa, con todo lo que me envió, en el fondo de los cajones que están listos para partir. Anticipo con alegría su lectura en París. Agradézcale con todo mi afecto a Felizitas [Gretel Adorno] este envío. A ella le escribiré desde París a más tardar. Madame Favez le entregará *Kierkegaard*, que le

agradezco, y Löwith [*Nietzsches Philosophie der ewigen Wiederkunft der Gleichen*, Berlin, 1935]. Me lo hice enviar porque me era útil para la tercera parte del *Baudelaire*. Devuélvame, por favor, después de que lo use.

De Elisabeth Wiener, por quien pregunta Felizitas, no tengo noticias. Pero el silencio absoluto de Scholem después de su partida hacia América me pesa mucho. Parece haberse disgustado por no haberme encontrado en París. Pero, para mí todo estaba después de mi trabajo que, sin la estricta clausura que me había impuesto, jamás hubiera podido terminar. ¿Sabe usted algo de él?

Espero con impaciencia lo que pueda decirme sobre Ernst Bloch. *En attendant*, miro de vez en cuando un mapa de Nueva York desplegado en la pieza de Stefan, el hijo de Brecht, y subo o bajo a lo largo de la amplia calle que bordea el Hudson donde se encuentra vuestra casa.

Reciba los saludos amicales de su

Walter.

Theodor W. Adorno a Walter Benjamin

Nueva York, 10 de noviembre de 1938

Querido Walter:

El retraso de esta carta amenaza acusarme a mí y a todos. Pero esta acusación ya puede empezar a mezclarse con una pequeña defensa. Pues va de suyo que la tardanza de casi un mes en responder sobre su *Baudelaire* no puede explicarse por negligencia.

Las razones son exclusivamente de naturaleza objetiva. Conciernen a nuestra posición, la de todos nosotros, frente a su manuscrito y, visto mi *engagement* en el problema de los *Pasajes*, bien puedo hablar, sin inmodestia, de mí en particular. Esperé la llegada del *Baudelaire* con la impaciencia más extrema y, literalmente, lo devoré. Es admirable que usted haya podido terminar el trabajo en el plazo fijado. Y esta admiración vuelve más difícil la tarea de hablar sobre lo que se interpone entre mi espera apasionada y el texto.

Tomé completamente en serio su idea de hacer del *Baudelaire* un modelo de los *Pasajes* y, un poco como Fausto a las fantasmagorías de Brocken, me acerqué a la escena satánica imaginando que muchos enigmas iban a resolverse. ¿Puede disculparse que me haya dado a mí mismo la réplica de Mefistófeles y que muchos enigmas quedaran en pie? ¿Podrá usted comprender que la lectura del ensayo, de sus capítulos titulados uno "El flâneur" y otro "Lo moderno", haya producido en mí cierta decepción?

Esencialmente, esta decepción tiene como motivo que, en las partes que conozco, el trabajo ofrece menos un modelo que un prelude a los *Pasajes*. Los temas están reunidos, pero no desarrollados. En su carta a Max [Horkheimer], usted decía que allí estaba su intención explícita y no desconozco la disciplina ascética que se impuso para no proporcionar respuestas teóricas decisivas a las cuestiones planteadas e, incluso, para que sólo los iniciados percibieran esas mismas cuestiones. Pero me pregunto si tal ascetismo puede ser sostenido hasta el fin frente a su objeto y en un contexto que muestra una preten-

sión interna tan imperiosa. Fiel conocedor de sus escritos, sé muy bien que su *oeuvre* tiene precedentes en este sentido. Recuerdo, por ejemplo, los artículos sobre Proust y sobre el surrealismo en la *Literarische Welt*. Pero ¿puede transferirse este procedimiento al complejo de los Pasajes? "Panorama" y "huella", "flâneur" y "pasajes", "moderno" y "vuelta de lo siempre-igual" sin interpretación teórica: ¿pueden estos "materiales" esperar pacientemente que se los interprete sin que su propia aura los devore? ¿Aislado, el contenido pragmático de estos objetos no conspira, de manera casi diabólica, contra la posibilidad de su interpretación? Un día, en aquellas inolvidables conversaciones de Königstein, usted dijo que cada una de las ideas de los *Pasajes* debía, en verdad, ser arrancada de una región donde dominaba la locura. Tengo serias dudas de que amurallar tales ideas detrás de impenetrables estratos de materia las haga progresar tanto como lo promete su disciplina ascética. En el texto actual, los "pasajes" son introducidos a través de una indicación sobre la estrechez de las aceras, que molestaba al flâneur. Esta introducción pragmática me parece que afecta no sólo a la objetividad de la fantasmagoría sobre la que, desde la época de la correspondencia de Hornberg, insisto con obstinación, sino que también perjudica todo el comienzo, por ejemplo del primer capítulo; me parece que reduce la fantasmagoría a las modalidades de comportamiento de la bohemia literaria. No tema: no quiero insinuar que, en su tra-



bajo, la fantasmagoría se muestra sin mediaciones o, incluso, que su trabajo se carga de fantasmagoría. Pero no se la puede liquidar verdadera y profundamente sin considerarla como categoría que pertenece objetivamente a la filosofía de la historia y no como "punto de vista" de ciertos personajes de la sociedad. En este punto, su concepción se separa de todo lo que hasta ahora se dijo sobre el siglo XIX. Pero la verificación de su postulado no puede ser diferida hasta las calendas griegas, ni ser preparada por una presentación más o menos inocente de los datos. Esta es mi objeción. Cuando, para volver a la vieja fórmula, a la prehistoria del siglo XIX se la sustituye, en la tercera parte, por la prehistoria en el siglo XIX —lo que se muestra del modo más claro en la cita de Péguy sobre Victor Hugo—, estamos ante una expresión diferente del mismo hecho.

Pero me parece que la objeción no sólo tiene que ver con el carácter problemático de evitar la teoría a propósito de un objeto que, en razón justamente de negarse ascéticamente a la interpretación, desemboca precisamente allí donde la ascesis prohíbe ir: esa zona donde oscilan historia y magia. En efecto, en mi opinión, cada vez que el texto se guarece detrás de su propio a priori, lo hace en relación estrecha con su nexos con el materialismo dialéctico —y sobre ello no hablo sólo en mi nombre sino también en el de Max, con quien dimos vuelta a esta cuestión hasta sus detalles más ínfimos. Permítame en este punto una expresión lo más simple y lo más hegeliana posible. A menos que me equivoque mucho, algo falta a esta dialéctica: la mediación. Domina la tendencia a remitir inmediatamente los contenidos pragmáticos del *Baudelaire* a los rasgos próximos de la historia social de su tiempo, incluso a los de naturaleza económica. Pienso, por ejemplo, en el fragmento sobre el impuesto al vino, en los desarrollos sobre las barricadas, en lo ya citado sobre los "pasajes" que me parece especialmente problemático, porque en estos casos, justamente, es muy frágil la transición entre una consideración teórica sobre las fisiologías y la presentación "concreta" del flâneur.

Una sensación de similar artificio me invade siempre que el trabajo sustituye una expresión directa por una metáfora. Esto concierne sobre todo el pasaje sobre la metamorfosis, para el flâneur, de la ciudad en espacio interior, donde una de las concepciones más vigorosas de la obra se presenta bajo la forma de un simple "como si". Muy ligadas a tales digresiones materialistas, donde a uno no lo abandona el temor que se siente cuando un nadador, temblando y con piel de gallina, se hunde en el agua helada, aparecen referencias a modos concretos de comportamiento, acá el del flâneur, allá, la relación urbana entre ver y oír que trae, no por azar, una cita de Simmel. Todas estas cosas no me tranquilizan. No crea que estoy aprovechando la ocasión para montar mi caballo de batalla. Me basta ofrecerle un terrón de azúcar; trato de indicarle la razón teórica de mi aversión por todo género particular de lo concreto y por sus aspectos behavioristas. No hay otra razón que la siguiente: desde un punto de vista metodológico, me parece poco feliz interpretar en términos "materialistas" aspectos particulares que, evidentemente, responden a la superestructura, relacionándolos sin mediación o, incluso, de manera causal, con los aspectos correspondientes de la estructura. La determinación materialista de los rasgos culturales sólo es posible por la mediación del *proceso* global.

Aun cuando los temas de Baudelaire sobre el vino hubieran sido motivados por el impuesto y las barreras, la vuelta de estos temas no puede adquirir verdadera determinación sino a través de la tendencia global, en el nivel social y económico, que prevalecía entonces, es decir, en el sentido de la problemática de su trabajo, *sensu strictissimo*, mediante el análisis de la forma de la mercancía en la época de Baudelaire. Nadie mejor que yo conoce las dificultades: el capítulo de Wagner sobre la fantasmagoría demuestra que no pude dominarlas por completo. En su forma definitiva, los *Pasajes* no pueden sustraerse a esta obligación. La inducción inmediata del impuesto sobre el vino a partir de "L'ame du vin" atribuye a los fenómenos un tipo de espontaneidad, de evidencia concreta, de espesor que, justamente, han perdido con el capitalismo. Esta suerte de materialismo inmediato, casi diría: antropológico, escondido un elemento profundamente romántico que descubro tan nítidamente cuanto que es brutal la confrontación que usted plantea entre el universo formal de Baudelaire y las necesidades de la existencia. Pero la "mediación", que busco en vano, y que sólo encuentro recubierta por la evocación histórico-materialista, es precisamente la teoría de la que usted evita hablar. Evitar esta teoría afecta el plan empírico. De un lado, le confiere un carácter falsamente épico y, del otro, le quita a los fenómenos su peso real desde el punto de vista de la filosofía de la historia, porque se los ve sólo a través de la experiencia subjetiva. Se puede expresar lo mismo de la manera siguiente: el motivo teológico de llamar a las cosas por su nombre tiene la tendencia a revertirse en la exposición sorprendida de su pura facticidad. Para plantearlo drásticamente, podría decirse que su trabajo se sitúa en el cruce de la magia y el positivismo. Este cruce está hechizado. Sólo la teoría podría romper el encantamiento: su teoría, la suya, la teoría especulativa, sin inhibición y positivamente especulativa. En su defensa la hago valer en contra de usted.

Disculpe si vuelvo sobre un objeto que, después de las experiencias del Wagner, me toca muy especialmente. Se trata del trapero [*chiffonier*]. Definirlo como la figura-límite inferior de la pobreza no me parece que responda a todo lo que promete el término trapero cuando aparece en uno de sus textos. Nada se dice de su animalidad, nada de su atado sobre la espalda, nada de la voz que emite de algún modo, como se ve en *Louise* de Charpentier, la negra fuente de luz de toda una ópera; nada de ese cometa de niños que gritan tras el viejo. Si, por esta vez, me arriesgo en el país de los *Pasajes*, es porque a propósito del trapero hubiera debido descifrarse, en el plan teórico, la relación íntima entre cloaca y catacumba. ¿Es excesivo de mi parte suponer que tal carencia se vincula con el hecho de que no está articulada la función capitalista del trapero, a saber que la mendicidad misma está sujeta al valor de cambio? El ascetismo, en este punto, alcanza las alturas de Savonarola. Pues la vuelta del trapero en la cita de Baudelaire que figura en la tercera parte casi está impuesta por el contexto. ¿Qué esfuerzo hizo usted para rechazarla!

Con esto, creo tocar el punto central. El efecto que surge del trabajo en su conjunto, y que se produjo no sólo sobre mí o sobre mi concepción ortodoxa de los *Pasajes*, es que usted se violentó a usted mismo [...] para pagar tributo al marxismo, tributo que no aprovecha ni al marxismo ni a usted. No le sir-

ve al marxismo, porque falta la mediación a través del proceso social global y la enumeración material tiene un poder de iluminación casi supersticioso, poder que no debiera emanar de la indicación pragmática sino de la construcción teórica. No le sirve a su sustancia más específica, porque usted se ha prohibido sus propias ideas, las más audaces y fecundas, ejerciendo una suerte de censura preventiva dictada por categorías materialistas (que no coinciden en nada con las marxistas). [...]

Sobre la suerte del trabajo. Nos encontramos en una situación bastante extraña donde tuve que actuar como el cantor de la canción: pusimos sordina a nuestros tambores. Excluyo la posibilidad de publicarlo en el número próximo de la revista, porque discutirlo durante semanas prolongaría de modo intolerable la fecha de impresión. Apareció entonces la idea de reproducir completo el segundo capítulo y extractos del tercero; Leo Löwenthal, en particular, defendió con insistencia esta posición. Personalmente, me opuse. Y no por razones de redacción sino por usted y por el *Baudelaire*. El presente trabajo no es representativo de usted como debería serlo. Tengo la convicción firme y totalmente inquebrantable de que usted está en condiciones de producir sobre Baudelaire un manuscrito absolutamente impactante; por eso quiero pedirle que renuncie a publicar esta versión y que escriba otra. Que tenga otra estructura formal o que coincida en lo esencial con la parte final, ausente, de su *libro* sobre Baudelaire: estos aspectos se me escapan. Sólo usted puede decidir. Quisiera aclararle expresamente que éste es un pedido personal y no una decisión de la redacción o un rechazo del trabajo. [...]

Suyo por completo.

De Walter Benjamin a Theodor W. Adorno

París, 9 de diciembre de 1938

Querido Teddie:

No puede sorprenderle que mi respuesta a su carta del 10 de noviembre no sea fácil. Aunque su largo silencio me había hecho presentir el contenido, de todos modos, la carta fue un golpe. Además, quise esperar las pruebas que usted anunciaba y sólo las recibí el 6 de diciembre. Durante ese lapso pude sopesar su crítica con toda la reflexión que merece. Lejos de mí juzgarla estéril y, mucho menos, incomprensible. Intentaré decir lo que fundamentalmente pienso.

Una frase, en el comienzo de su carta, puede servir de hilo conductor. Usted escribe: "'Panorama' y 'huella', 'flâneur' y 'pasaje', lo 'moderno' y la 'vuelta de lo siempre-igual' sin interpretación teórica: ¿pueden estos 'materiales' esperar pacientemente que se los interprete?" La impaciencia con la que usted escrutó atentamente el manuscrito a la búsqueda de un *señalamiento* irrevocable lo alejó, en mi opinión, del problema en varios puntos importantes. En especial, usted no pudo sino llegar a la visión, a su juicio decepcionante, del tercer capítulo, puesto que había pasado por alto que no hay allí un solo pasaje donde lo "moderno" sea citado como "la vuelta de lo siempre-igual", noción clave, importante para mí, que, por el contrario, no es explotada en la sección existente del trabajo.

Como la frase citada es, de algún modo, un compendio de sus críticas, la examinaré palabra por palabra. Usted habla primero de "panorama". Mi texto no se refiere a él sino incidentalmente. En efecto, remitida a la *oeuvre* de Baudelaire, la concepción panorámica no es pertinente. Como el pasaje no tendrá correspondencias ni en la primera ni en la tercera parte, lo mejor sería quizás suprimirlo. El segundo elemento de su enumeración es "huella". En la carta que acompañaba el envío del trabajo, escribía que sus fundamentos filosóficos no eran perceptibles sino a partir de la segunda parte. Si una noción como la de "huella" exigía una interpretación convincente, era necesario introducirla empíricamente con toda sencillez. Hubiera podido hacerlo con más fuerza. De hecho, desde que volví, nada me preocupó más que encontrar un pasaje de Poe que considero capital para la construcción de mi historia policial, que se vincula con la confusión o la fijación de las huellas del individuo en la multitud de la gran ciudad. Pero, en este nivel, la problemática de la huella no debe ir más lejos en la segunda parte, porque, en el armado decisivo, ella debe producir una iluminación súbita. Esta iluminación está prevista. En el plano filosófico, la noción de "huella" se determina por oposición a la de aura.

Sigo leyendo su frase y encuentro al "flâneur". Conozco todo lo que, en su más profunda intimidad, lo compromete con este problema, lo asocia a mi esfuerzo, y está en el centro de sus objeciones, pero, frente al error que usted comete en este punto, me parece que el suelo se desmorona bajo mis pies. A dios gracias, puedo colgarme de una rama, que parece sólida: en otro pasaje, usted alude a la tensión fecunda que existe entre su teoría del consumo del valor de cambio y la mía de la empatía con el alma de la mercancía. También yo pienso que se trata acá de una teoría en el sentido más estricto del término y el desarrollo sobre el "flâneur" culmina en ella. En este pasaje y sólo aquí, la teoría ejerce su derecho pleno, *sin disfraz alguno*. Surge como único rayo de luz en una habitación artificialmente oscurecida. Pero este rayo, descompuesto por un prisma, es suficiente para dar una idea de la naturaleza de la luz, cuyo origen se encuentra en la tercer parte de la obra. Por eso, la teoría del "flâneur" —luego expondré algunas ideas que tengo para mejorarla— resuelve en lo esencial lo que desde hace muchos años sueño.

Luego viene el término "pasaje". No quisiera agregar nada, en la medida en que la abismal *bonhomie* con la que me sirvo del término no se le ha escapado. ¿Por qué discutirlo? En efecto, salvo que me equivoque por completo, "el pasaje" sólo entrará en el contexto del *Baudelaire* bajo esta forma irrisoria. Por eso, el texto valiosísimo de Jean Paul que usted me señala no encontrará un lugar en el *Baudelaire*. En lo que concierne a lo "moderno", es, como el texto lo subraya, una palabra usada por Baudelaire mismo. El párrafo que la tiene por título no debe superar los límites fijados por el uso de esta palabra en Baudelaire. Estos límites (acuérdesse de las conversaciones en San Remo) no son, sin embargo, definitivos. La identificación filosófica de lo "moderno" es retomada en la tercera parte donde, introducida bajo la noción de *Jugendstil*, queda sellada en la dialéctica de lo nuevo y el regreso de lo siempre-igual.

Recordando San Remo, me gustaría decir algo. Si enton-

ces, en nombre de intereses personales que conciernen a mi producción, me negaba a adoptar un tipo de desarrollo teórico esotérico y me situaba independientemente de los intereses del materialismo dialéctico, lo que estaba en juego, en última instancia, no era [...] simple fidelidad al materialismo dialéctico, sino voluntad de no romper con las experiencias que todos hicimos estos últimos quince años. Por lo tanto, para mí se trata aquí de intereses muy personales que conciernen la producción; no voy a negar que pueden violentar en algunos puntos mis intereses originales. Hay un antagonismo del que ni en sueños desearía librarme. Todo el problema de este trabajo es reducir este antagonismo y tal problema es uno con el de la construcción. Pienso que la especulación sólo toma un vuelo audaz hacia el éxito si, en vez de adoptar las alas de cera del esoterismo, busca en la construcción su única fuente de energía. La construcción pedía que la segunda parte del libro se apoyara esencialmente en un material filológico. En este punto, se trata menos de una "disciplina ascética" que de disposiciones metodológicas. Además, esta parte filológica era la única que podía anticiparse como texto autónomo, hecho que yo debía tener en cuenta.

Cuando se refiere a una "presentación estupefacta de la facticidad", usted está caracterizando la actitud filológica en su verdad. Había que insertarla en la construcción, no sólo por los resultados que produce sino justamente por lo que es. Como usted dice con razón, hay que eliminar totalmente la no-diferencia entre magia y positivismo. En otras palabras: la interpretación filológica del autor debe ser "superada", a la manera hegeliana, por los dialécticos materialistas. La filología es la inspección minuciosa de un texto que progresa de detalle en detalle y que fija mágicamente el lector al texto. Las experiencias literales que Fausto recoge y la devoción de Grimm por lo pequeño se emparentan. Su elemento común es mágico y la filosofía, en mi caso en la parte final, deberá exorcizarlo.

El maravillarse, dice usted en su *Kierkegaard*, expresa "la comprensión más profunda de la relación entre dialéctica, mito e imagen". Debería volver a este pasaje. Quiero, sin embargo, proponer una corrección (como, por otra parte, tengo intención de hacerlo respecto de la definición de imagen dialéctica). Habría que decir: el maravillarse es un objeto eminente de tal comprensión. La apariencia de la facticidad cerrada sobre sí misma, que se adhiere al estudio filológico y que hechiza al investigador, desaparece en la medida exacta en que se construya al objeto en su perspectiva histórica. Las líneas de fuga de esta construcción confluyen hacia el interior de nuestra propia experiencia histórica. Así, el objeto se constituye como mónada. En la mónada vive todo lo que, al fin del análisis del texto, se establece en su rigidez mítica. Es por eso que, en mi opinión, se equivoca sobre la realidad de las cosas quien encuentra en el texto, como en su caso, "una inducción inmediata del impuesto sobre el vino en el *L'Amé du vin*". Al contrario, la unión se estableció legítimamente en el contexto filológico, como se hubiera hecho en el caso de un escritor de la antigüedad. Esto da al poema el peso específico que adquiere en la lectura auténtica que, hasta ahora, no se practicó con Baudelaire. Así identificado, el poema adquiere todo su valor y entonces, sólo entonces, la obra puede ser tocada, incluso trastocada, por la interpretación. En el caso del poema que nos ocu-

pa, ésta no parte de los impuestos, sino del significado de la ebriedad en Baudelaire.

Si usted volviera a algunos de mis trabajos anteriores, comprobaría que la crítica a la actitud del filólogo es una de mis viejas preocupaciones, íntimamente idéntica a la crítica del mito. Ella provoca siempre la operación filológica misma. Se refiere, para hablar en el lenguaje de las *Afinidades electivas*, al señalamiento de los contenidos en los que el tenor de verdad se obtiene, históricamente, al deshojarlos. Entiendo que, para usted, este aspecto de la cosa sea secundario. Pero también lo serán entonces algunas interpretaciones importantes. Y no me refiero sólo a tal o cual en relación con algunos poemas ("A une passante") o textos en prosa ("El hombre de la multitud"), sino sobre todo el análisis de la noción de modernidad donde me interesaba especialmente que pudiera contenerse en los límites de la filología.

La cita de Péguy que usted critica como evocación de la prehistoria en el siglo XIX, se justifica, dicho sea de paso, cuando se comienza a reconocer que Baudelaire no tiene nada que decir sobre los elementos chthonicos. (Intentaba todavía hacerlo en el primer *Exposé* de los *Pasajes*). Por eso creo que la catacumba no tiene lugar en esta interpretación, como tampoco lo tiene la cloaca. En cambio, la ópera de Charpentier me viene muy bien: seguiré su indicación si llega el caso. La figura del traperero tiene origen infernal. Reaparecerá en la tercera parte, en contraste con la figura chthonica del mendigo de Victor Hugo. [...]

Permítame agregar algo con toda franqueza: creo que si este texto, surgido de una tensión sin igual en todo mi pasado literario, no encuentra, como tampoco ninguna de sus partes, un lugar en la revista, ello sería más bien perjudicial para el *Baudelaire*. Por un lado, la forma impresa, que distancia al autor de su texto, tiene un valor incomparable. Además, bajo esta forma, el texto podría ser puesto en debate, lo que, aun cuando los interlocutores sean aquí insatisfactorios, compensaría en algo el aislamiento que sufro. Como centro de gravedad de la publicación está la teoría del flâneur que, en mi opinión, es parte integrante del *Baudelaire*. No estoy diciendo que el texto no deba modificarse en absoluto. Será necesario destacar en su centro, de manera más nítida de lo que aparece ahora, la crítica a la noción de masa tal como la impone concretamente la gran ciudad moderna. Esta crítica, que anuncio en los párrafos sobre Hugo, debería apoyarse, para la interpretación, en importantes testimonios literarios. Creo encontrar un modelo en el capítulo sobre "El hombre de la multitud". Sería necesario ilustrar la interpretación de la masa por la fisonomía, que es una interpretación por eufemismo, pasando por el análisis de la *nouvelle* de E.T.A. Hoffmann que se menciona en el texto. Todavía tengo que encontrar una elucidación igualmente fina para el caso de Hugo. El punto decisivo es la progresión teórica de estas perspectivas sobre la masa. El texto alude a la gradación, pero sin reconocerle todo su valor. En su término está Hugo y no Baudelaire. Hugo respondió con la mayor complacencia a todas las experiencias que hoy se hacen con las masas. Su genio tiene un componente demagógico.

Como puede verse, algunos elementos de su crítica me han convencido. Temo, evidentemente, que una corrección *inme-*

diata y en los sentidos indicados sea demasiado precaria. La ausencia de transparencia teórica que usted señala con justicia no es, absolutamente, una consecuencia *necesaria* del procedimiento filológico que domina el capítulo. Más bien resulta de un procedimiento no explicitado como tal. La ausencia se debe, de algún modo, al intento audaz de escribir la segunda parte del libro antes que la primera. Ello también puede estar en el origen de que la fantasmagoría, en lugar de resolverse en la construcción, sea objeto de descripción. Las correcciones mencionadas no transformarán con eficacia la segunda parte sino después de que se la haya anclado, en todos los sentidos, dentro del contexto total. Lo primero que debo hacer, por lo tanto, es verificar mi construcción de conjunto.

En cuanto a la tristeza evocada antes, tiene suficientes razones. Está, por un lado, la situación de los judíos en Alemania, que no puede dejar a nadie indiferente. A ella se agrega una grave enfermedad de mi hermana. Tiene treinta y siete años y es víctima de una arterioesclerosis hereditaria. Es prácticamente incapaz de moverse y, por lo tanto, de ganarse la vida (por el momento dispone de un patrimonio en miniatura). A su edad, el pronóstico es desesperado. Incluso haciendo abstracción de todo esto, respirar aquí se vuelve angustioso. Estoy poniendo todo en juego para acelerar mi naturalización. Los trámites necesarios toman muchísimo tiempo y, desgraciadamente, algo de dinero. Así que, por el momento, el horizonte también acá es sombrío. [...]

Llego ahora a la parte más luminosa de la carta, para referirme a su nuevo trabajo ["Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens"]. Me concierne concretamente en dos aspectos y usted los ha señalado. Por un lado, en las partes donde usted relaciona ciertos índices de la percepción acústica actual del jazz con lo que he descrito como percepciones ópticas del film. No estoy en condiciones de decidir si la distribución diferente de las zonas de sombra y de luz en nuestros dos ensayos provienen de divergencias teóricas. Puede que se trate simplemente de diferentes miradas que, en verdad, contemplan objetos diferentes. No está demostrado que la percepción óptica y la acústica sean igualmente susceptibles de un trastocamiento revolucionario. A ello puede atribuirse el hecho de que la perspectiva, desarrollada en el fin de su ensayo, sobre la escucha a saltos no será clara sino para quien conoce muy bien a Mahler.

En mi trabajo ["La obra de arte en la era de su reproducción técnica"], intenté articular los momentos positivos tan nítidamente como usted lo ha hecho con los negativos. Creo que una de las fuerzas de su trabajo reside allí donde el mío es débil. Su análisis de los tipos psicológicos engendrados por la industria y la presentación de su modo de engendramiento es verdaderamente feliz. Si hubiera prestado más atención a este aspecto del problema, mi trabajo hubiera ganado en plasticidad histórica. Cada vez me parece más claro que el lanzamiento del film sonoro fue una acción de la industria destinada a romper la primacía revolucionaria del film mudo, que suscitaba con mayor facilidad reacciones mal controladas y políticamente peligrosas. Un análisis del film sonoro proporcionaría una crítica del arte actual que mediatizaría dialécticamente su punto de vista y el mío.

En su conclusión, usted señala una reserva respecto de la noción de progreso que me interpelló especialmente. Usted no fundamenta sino incidentalmente esta reserva, limitándose a la historia de la palabra. Me gustaría mucho arreglar cuentas con ella tomándola en su raíz y en sus orígenes. Pero no se me ocultan las dificultades.

Llegó, por fin, a su pregunta sobre cómo su idea en este ensayo puede relacionarse con la desarrollada en el capítulo del flâneur. Para la auto-observación o la experiencia interior, la empatía con la mercancía se presenta como empatía con la materia inorgánica: además de Baudelaire, la *Tentation* de Flaubert es un testimonio de gran valor. Pero, fundamentalmente, la empatía con la mercancía debería ser empatía con el valor de cambio mismo. En efecto, es difícil ver en el "consumo" del valor de cambio otra cosa que la empatía con éste. Usted dice: "El consumidor adora en verdad el dinero que gasta en la entrada de un concierto de Toscanini". La empatía con su valor de cambio transforma las reglas mismas en objeto consumible, que gusta más que la manteca. Cuando el lenguaje popular dice de alguien: "Vale cinco millones de marcos", la comunidad siente que ella vale varios billones. Al formular las cosas de este modo, alcanzo quizás la regla profunda que está en la base de esta conducta. Pienso en el juego de azar. Des-

de el comienzo, el jugador se identifica afectivamente con las sumas de dinero con las cuales enfrenta a la banca o a su adversario. En tanto especulación bolsística, el juego de azar opera respecto de la empatía con el valor de cambio la misma ruptura que las exposiciones universales. (Fueron la gran escuela donde, excluidas del consumo, las masas aprendieron la empatía con el valor de cambio.)

Reservo para una próxima carta o, quizás, una conversación, una pregunta particularmente importante. ¿Qué parentesco hay entre esto y la tendencia a lo cómico de la música y la poesía lírica contemporáneas? Me cuesta reconocer que se trata de un fenómeno de coeficiente puramente negativo. A menos que para usted la "degradación del espíritu sagrado de la conciliación" posea un sentido positivo? Confieso no tener una respuesta clara. Quizás usted encuentre tiempo para volver sobre este punto.

En todo caso, escríbame pronto. Pídale, por favor, a Felicitas que me envíe, si puede, los cuentos de Hauff, que me gustan a causa de las ilustraciones de Sonderland. Le escribiré a ella en unos días, pero también me gustaría mucho recibir noticias de ella.

Como siempre, la amistad de su

Walter.



NUEVA SOCIEDAD

JULIO-AGOSTO 1990

Nº 108

Director: Alberto Koschützke

Jefe de Redacción: Sergio Chejfe

COYUNTURA: Rogello García Lupo. Doble vía argentina: del melodrama al drama. Francine Jácome. Grenada, ¿hacia la estabilidad política?

ANÁLISIS: Edelberto Torres-Rivas. Las ciencias sociales vistas de nuevo. María del Carmen Feijóo. La pobreza latinoamericana revisitada.

POSICIONES: Transformación productiva con equidad. Síntesis del documento económico de la Secretaría de la CEPAL.

LIBROS: Ricardo Cicerchia. Mujeres e historia: ¡Viva la diferencial!

TEMA CENTRAL: André Gunder Frank. La revolución de Europa oriental de 1989. Demetrio Polo Cheva. La crisis socialista: un reto democrático. Manuel Caballero ¿Existirá América Latina en el nuevo mundo de 1990? Andrés Serbín. Perestroika, eclosión de razas. Demetrio Boersner. Rumania, de la frustración a la esperanza. Rubén Berrios R. Lecciones de la crisis económica polaca. H.C.F. Mansilla. Perspectivas para el movimiento socialista en América Latina. Viktor L. Sheinins. Problemas y dificultades de la perestroika económica en la URSS.

DOSSIER.

SUSCRIPCIONES

(Incluido flete aéreo)

América Latina

Resto del Mundo

Venezuela

ANUAL

(6 núms.)

US\$ 20

US\$ 30

Bs. 300

BIENAL

(12 núms.)

US\$ 35

US\$ 50

Bs. 500

PAGOS: Cheque en dólares a nombre de NUEVA SOCIEDAD. Dirección: Apartado 61.712 - Chacao-Caracas 1060-A. Venezuela. Rogamos no efectuar transferencias bancarias para cancelar suscripciones.



Lo imaginario como campo del análisis histórico y social



Carlos Altamirano

"**E**stá de moda asociar la imaginación y la política, lo imaginario y lo social", ha escrito Bronislaw Baczko.¹ La boga de estas asociaciones se puede registrar tanto en el lenguaje político corriente, como en el vocabulario más controlado de las ciencias sociales. Para ilustrar la fortuna que alcanzó la invocación a la imaginación en el discurso político, Baczko cita, entre otros ejemplos, una de las consignas célebres del movimiento de mayo de 1968 en Francia: "La imaginación al poder". Las ciencias sociales, por su lado (y en contraste con lo que esa fórmula sugiere), mostraban que en realidad la imaginación había estado siempre en el poder. Los antropólogos, los historiadores, los sociólogos, los psicólogos "ponían en evidencia que todo poder, y antes que nada el poder político, se rodea de representaciones colectivas y que para él el dominio de lo imaginario y de lo simbólico es un punto estratégico de importancia capital".²

Esquemáticamente resumido, éste es el punto de partida del ensayo de Baczko—"Imagination sociale, imaginaires sociaux"—, que será uno de los textos de referencia en esta breve exploración. Excelente visión de conjunto del estado de la cuestión—sobre todo en el terreno de las investigaciones históricas de las últimas décadas—, el ensayo mencionado prolonga, en un esfuerzo de ordenamiento y conceptualización, la problemática en que se inscribían los trabajos previos del autor sobre Rousseau (*Rousseau. Solitude et communauté*, 1974), sobre las utopías en el siglo XVIII (*Lumières de l'utopie*, 1978), sobre la educación en la Revolución Francesa (*Une éducation pour la démocratie. Textes et projets de l'époque*

révolutionnaire, 1982). Esos trabajos pertenecen al ámbito que se designa habitualmente como historia de las ideas, y a él puede anexarse también la búsqueda de Baczko en torno a la imaginación y lo imaginario como campo del análisis social e histórico.

Por cierto, lo imaginario—ya como producto, ya como dominio de la imaginación—no es un descubrimiento reciente. Descontemos el largo camino a través del cual la idea de imaginación llegó al territorio actual de las llamadas ciencias del hombre. (De acuerdo al itinerario que de ella trazó Jean Starobinski, la noción, frecuentemente superpuesta con la de fantasía, fue parte de la reflexión filosófica y de la poética hasta el siglo XVIII, estuvo en el centro de las doctrinas románticas después y, a comienzos del siglo XX, se incorporó también al bagaje temático de una psicología que no se quería mecanicista.)³ De cualquier modo, aun sin considerar esa genealogía, basta pensar en formas más o menos modernas del saber erudito, como la historia de la literatura o la del arte, para reconocer que el análisis y la interpretación de universos imaginarios no son novedosos. Se pueden invocar otros ejemplos conexos con el filón temático de la imaginación en el campo de las ciencias humanas, como el estudio de los mitos—se trate de los mitos de la Antigüedad clásica o los de los pueblos llamados primitivos— y la historia de las religiones, disciplinas que cuentan ya, ellas mismas, con una historia. En fin, en esta enumeración hecha un poco al azar ¿cómo no mencionar a Freud y a la perspectiva del psicoanálisis en relación a la producción imaginaria?

La diversidad de los ejemplos lleva, antes o después, a la verdad del comentario de Starobinski: la "idea de imaginación, en su riqueza y extensibilidad, abre un campo tan amplio que el ojo más entrenado no deja de mirar sin vértigo".⁴ Pues bien, es sobre el fondo que ofrece esa verdad general donde se puede destacar la novedad de la "moda" desde el punto de vista de Baczko. Para éste, lo que ha cobrado relieve en las últimas décadas dentro de la investigación social e histórica es el interés por la actividad y las producciones de la imaginación referidas al orden social y político: los que llama *imaginarios sociales*. Y, se puede también suponer sin mucho esfuerzo que, de ese interés por la dilucidación de los emblemas, las imágenes, los mitos que funcionan en relación con el poder, los rituales políticos y las identidades colectivas en culturas más o menos lejanas (así sea en el tiempo), no está ausente el interés por la luz que todo eso pueda arrojar sobre el imaginario de la modernidad.

"La valorización de las funciones múltiples de lo imaginario en la vida social no podía abrirse paso sin el cuestionamiento de cierta tradición intelectual".⁵ Para Baczko esa tradición, a la que llama *cientificista* y 'realista' y que se remontaría a la segunda mitad del siglo XIX, tenía como certidumbres afirmaciones del tipo: "No son las ideas las que hacen la Historia; es más allá de las representaciones que los hombres se hacen de sí mismos, más allá de sus creencias, mitos e ilusiones, donde se halla su historia verdadera, real". La operación científica respecto del mundo histórico y social debía, pues, separar lo 'real' de lo 'ilusorio' en el tejido de acontecimientos y acciones para aprehender unos agentes sociales en estado de desnudez, es decir, sin los velos de la ideología. Pero estos personajes desprovistos de referencias simbólicas no eran encontrados, sino construidos por el propio enfoque. Es notable observar, comenta Baczko, que esta tendencia a construir hombres 'reales' y grupos sociales 'verdaderos' desnudándolos de su imaginario, se impusiera a los "espíritus en la misma época en que la producción de ideologías y mitos políticos modernos se volvía particularmente intensa y provocaba la renovación del imaginario colectivo tradicional, como de sus modos de difusión".⁶

Baczko reduce la tradición intelectual cuestionada casi exclusivamente a las fronteras del marxismo, reducción que sólo puede atribuirse al afán de entablar una querrela ideológica inmediata. Pero, el empeño en construir un saber sistemático de los hombres "tal cual son", sin referencia a las prescripciones de la religión o de la moral y que diera cuenta no de las ideas que ellos se hacen de sí mismos, sino de los condicionamientos de su obrar (las pasiones, los intereses, las necesidades), ha estado en el orden del día del pensamiento político y social de Occidente desde los siglos XVII y XVIII. Es decir, desde el momento en que la institución de la sociedad ya no es referida a la ley divina —o lo es cada vez menos— y la reflexión sobre el orden político busca para éste fundamentos en la naturaleza humana tal cual es, independientemente de toda postulación normativa.⁷ La afirmación de una causalidad puramente humana para los hechos humanos —una causalidad cuyas leyes no pueden ser extraídas de ningún orden trascendente, ni de la moral, ni de las representaciones que pueblan la cabeza de los hombres—, está también en los comienzos de las ciencias sociales. Como escribe Remo Bodei, el "gran proyecto 'moderno' fue el construir ciencias de estatuto fuerte sobre

estas bases, que explicasen el comportamiento colectivo prescindiendo de la voluntad y de las opciones individuales o, directamente, de su conciencia".⁸ Desde este punto de vista, la teoría marxista está ligada a una tradición que la precede y la excede largamente, tradición que tiene sus clásicos (Marx es uno de ellos, sin dudas) y a la que sería superficial liquidar sumariamente aunque hoy el modelo de saber que ella encarna, reduccionista y determinista, resulte insostenible.

No quisiera que este reparo a una identificación demasiado unilateral y simplificadora de cierto canon de lectura del mundo social desdibuje la imagen crítica que Baczko traza de ese realismo positivista, largamente cultivado en el ámbito de las ciencias del hombre. Aun en sus versiones más complejas, el supuesto de dicho canon es que lo social, "identificado con un real bien real, que existe por sí mismo",⁹ ofrece la matriz y el principio de explicación de los procesos simbólicos en el ordenamiento de la vida colectiva, pero lo social parece articularse sin mediaciones simbólicas. El elemento simbólico puede proporcionar, en cambio, las diferentes figuras que expresan o deforman una esencia que está ya allí. Obviamente, la valorización de la actividad imaginaria en las representaciones del orden social y la acción política no podía más que acarrear si no el abandono de ese canon, su declinación como criterio privilegiado en el análisis social e histórico.

La última afirmación es desafortunada: sugiere un orden causal improbable. Sería más apropiado decir que el interés por lo imaginario no es ajeno a lo que Clifford Geertz llama "refiguración del pensamiento social", nombre que da a la creciente atención que en el terreno de las ciencias humanas se presta al orden de las significaciones en la organización de la existencia colectiva.¹⁰ Pero todo ello tiene lugar en un contexto donde —aprovechemos una vez más el ensayo de Baczko— el discurso de las ciencias humanas ha estallado, fragmentándose. Atrás quedó el período "clásico", el que aspiraba a una teoría general, a un saber y un discurso unitarios sobre la sociedad y la dirección de su porvenir. Esa aspiración a una visión teórica global iba acompañada de la creencia de que ciertas disciplinas daban cuenta del sector básico del mundo social, y, por ello, dirigían la marcha de las otras. Pero actualmente, entre "esas ciencias no hay más jerarquías y, en consecuencia, ninguna ciencia humana es considerada como 'fundamental', como era el caso en el 'campo clásico'".¹¹ Es dentro de ese cuadro, entonces, cuyas causas no son seguramente simples (y en la búsqueda de las cuales correría el riesgo de perderme), donde hay que situar la interrogación teórica y empírica sobre el campo de lo imaginario en el análisis histórico y social.

Al destacar el carácter imaginario de (o el trabajo de la imaginación en) determinada representación —o constelación de representaciones, símbolos, significaciones (como dice Geertz, el vocabulario varía)—, lo que se subraya es no sólo la línea que la separa de lo considerado real, sino también su carácter no reflejo. Para enunciarlo con palabras de Cornelius Castoriadis (aunque sin suscribir la concepción *fundamentalista* de lo imaginario de que son parte), las significaciones imaginarias "no son ni simple reflejo de lo percibido, ni simple prolongamiento ni sublimación de las tendencias de la animalidad, ni elaboración estrictamente racional de los datos".¹² La imaginación es, pues, inventiva, productiva, no meramente reproductiva.

De un tipo de sociedad a otra varían la orientación y las formas de la imaginación social, así como varían las fronteras entre lo real y lo imaginario. Pero como escribe Evelyne Patagean, el territorio que atraviesa esa frontera es siempre, en todas las culturas, el campo entero de la experiencia humana: "la curiosidad de los horizontes excesivamente alejados del espacio y del tiempo, tierras incognoscibles, orígenes de los hombres y de las naciones; la angustia inspirada por las inquietantes incógnitas del porvenir y el presente; la conciencia del cuerpo vivido, la atención prestada a los movimientos involuntarios del alma: a los sueños por ejemplo; la interrogación sobre la muerte; los armónicos del deseo y la represión; la coacción social, generadora de escenificaciones de evasión o de rechazo, lo mismo por el relato utópico escuchado o leído y por la imagen que por el juego y las artes de la fiesta y del espectáculo".¹³ La enumeración podría continuar, pero lo apuntado ya es elocuente.

Para nosotros, miembros de una cultura secularizada o "desencantada" —para hablar con los términos de Weber—, no hay dificultades en reconocer la obra de lo imaginario, más allá del mundo onírico, en los dominios del arte y la literatura: son a nuestros ojos los dominios de la invención, de la creación, de la imaginación por excelencia. Tampoco dejamos de percibir el trabajo de la imaginación (ahora el de la imaginación social, ante todo) en los mitos y en las constelaciones míticas de las culturas que están alejadas de la nuestra. De hecho hay disciplinas enteras —y aun escuelas que rivalizan dentro de esas disciplinas en torno a teorías y métodos— que tienen uno de sus focos en la exégesis de esas representaciones. Se trate de mitos que cuentan el origen de una comunidad, de un sistema de rangos y jerarquías, de una prohibición, o de historias de brujas y de brujerías, ¿cómo no reconocer en esas manifestaciones de otras culturas las significaciones imaginarias? Aun transmitidas por Marvin Harris, el antropólogo norteamericano para quien todo tiene una explicación práctica y razonable, es posible reconocer en ellas la productividad de la imaginación.¹⁴ Pero cuando se trata de las ideas políticas y sociales de nuestra cultura ha habido por lo general reticencia, para no hablar, como Girardet, de desconfianza obstinada respecto de lo imaginario.

Antes de insistir sobre este asunto, tal vez no sea innecesario disipar el posible malentendido que puede crear el énfasis sobre la gravitación de las significaciones. No se trata de propiciar lo que Pierre Clastres dice del análisis estructuralista de los mitos: un discurso elegante, a veces muy rico, que no habla de una sociedad. Pensar, analizar, interpretar las representaciones acerca del orden social, sin reducirlas a la condición de eco o disfraz de datos o estructuras que, de otro modo (esto es, sin el rodeo de los discursos) podrían, por decirlo así, tocarse con las manos, no implica sustraer los mitos, las ideologías —como se quiera llamar a la forma simbólica del caso—, de su espacio de producción e invención. Esas representaciones no se engendran ni flotan en el vacío social. No obstante sería difícil hablar en general, o sea independientemente del tipo de sociedad de que se trate, del modo en que ellas se aferran a las articulaciones del mundo social uniendo, separando, disponiendo, en fin, en un orden de sentido la división social del trabajo, las categorías de sexo o de edad, las asimetrías de casta o de clase, etc. En términos generales sólo puede postularse que si bien la naturaleza de esas relaciones

no se reduce a las significaciones que se entretienen con ellas, las significaciones son parte constitutiva de su naturaleza.

Pero la estabilidad, la firmeza y la eficacia de ese orden de sentido no escapan a la perturbación de lo que Pierre Ansart, siguiendo a Balandier, llama el inacabamiento, la fragilidad, el carácter aproximativo de toda formación social. Las sociedades "no terminan nunca con el problema de su integración y, en diferentes grados, nunca arriban a la plenitud de la seguridad y la conciliación".¹⁵ Las tensiones o el conflicto abierto, las rajaduras que surgen, aquí y allá, en la vida colectiva, no sólo afectan y erosionan el campo de las significaciones establecidas, sino que activan la producción de otras nuevas. A veces para llenar las brechas abiertas, a veces para aumentar el fantasma de la disociación, a veces para renovar las formas de la existencia social.

Para concluir, antes de que nos aleje demasiado, esta digresión sólo destinada a salvar un posible equívoco, digamos que en ningún otro tipo de sociedad como en la que llamamos moderna se verifica mejor ese inacabamiento, sometida como está, desde su aparición histórica, a mutaciones y sacudimientos que a menudo se entrelazan (formando "racimos", para usar una expresión de Gino Germani), aunque se alimenten de diferentes focos: la construcción —y el mantenimiento— del estado-nación como forma predominante de la comunidad política, los trastornos y las reconversiones periódicos del capitalismo, los movimientos colectivos, nacionales o de clase, que reclaman —y a veces conquistan— derechos, garantías, reconocimientos; en fin, el conjunto de procesos que los sociólogos de inspiración weberiana colocan bajo el concepto de secularización. ¿Es necesario añadir que en esa intranquilidad histórica continua —para no hablar de las guerras o de las revoluciones— entraron en juego las representaciones y la producción de representaciones respecto del orden social y político?

En la introducción a *Mythes et mythologies politiques*, el historiador Raoul Girardet escribe que en el estudio de lo que se conoce como historia de las ideas políticas casi no se concede espacio a lo imaginario. Y aunque no lo dice expresamente, por el contexto de la obra es evidente que habla del estudio de las ideas políticas en las sociedades modernas. "Con algunas excepciones, y esas excepciones son recientes, todos restringen su exploración al campo del pensamiento organizado, racionalmente construido, lógicamente conducido".¹⁶ No se ignora la dimensión social de las ideas, ni que ellas se hallen implicadas en debates de alcance colectivo, pero todo reconduce, finalmente, a la tarea —cuyo valor Girardet reconoce enfáticamente— de comentar, analizar e interpretar cierto tipo de textos que remiten a una forma de discurso y a un elenco de autores: Locke, Rousseau, Montesquieu, Marx... La imaginación (o el "sueño", como dice nuestro autor) sólo ha merecido consideración cuando apareció en la forma de la utopía, un género que no sería difícil reducir a los encadenamientos del pensamiento discursivo. Sin embargo la historia política europea de los dos últimos siglos ha estado acompañada de una "asombrosa efervescencia mitológica".¹⁷

Con el objeto de experimentar más allá del dominio tradicionalmente asignado a la historia de las ideas, aventurándose en el campo de la imaginación política, Girardet entresaca del proceso ideológico francés del último par de siglos cuatro 'constelaciones mitológicas'. Cada una de ellas se ordena en

torno a un tema o núcleo central: la Conspiración, el Salvador, la Edad de Oro, la Unidad. O, dicho en otras palabras, la imagen del complot maléfico de fuerza oscuras para someter al pueblo; la del jefe salvador que restaura el orden o conquista una nueva grandeza colectiva; la figuración de una era de comunidad plena y transparente que debe ser recuperada o, por el contrario, debe ser alcanzada mediante una transformación radical que redima a la humanidad; el tema de la cohesión de la vida colectiva, amenazada de disolución.

Para la descripción y el análisis de estas significaciones imaginarias, Girardet toma como fuente de sugerencia los trabajos de Claude Lévi-Strauss sobre los mitos y las indagaciones que Gaston Bachelard consagró a la actividad imaginante en relación con los "elementos" de la naturaleza (el agua, el fuego, la tierra...). El historiador no puede ser indiferente a la orientación ahistórica de los dos modelos de análisis citados. Su tarea radicaría, entonces, no sólo en adaptarlos al tipo de material mitológico escogido, sino en dilucidar el papel de esos conjuntos imaginarios dentro de un cuadro socio-político preciso, poniéndolos en conexión con determinados fenómenos de crisis o de mutación, y con los grupos y el medio en que los mitos hallaron mayor propagación. Girardet, quien ve en los mitos políticos un relato, un esquema ordenador y también, sorelianamente, un agente movilizador, sostiene que en ellos se puede descifrar el carácter de los temores y las esperanzas que han activado la imaginación social en la modernidad.

Mythes et mythologies nos muestra sólo una de las vías que puede seguir la interrogación acerca de la actividad imaginaria en las ideas o representaciones del orden social y político. No quisiera poner fin, sin embargo, a la referencia al libro de Girardet sin añadir dos comentarios muy breves. El primero: si se consideran los mitos políticos que se analizan en ese texto, ¿cómo pensar que ellos son, en sus esquemas básicos, una invención moderna? Y si no lo son, ¿qué hay de la productividad, de la creatividad de lo imaginario? A la fórmula terminante enunciada más arriba acerca del trabajo de invención de la actividad imaginante habría que agregar, entonces, que esa productividad radica frecuentemente en la reutilización de un material existente de antemano, introduciendo —como dice Castoriadis, a quien estamos parafraseando en este punto—, un deslizamiento, un desplazamiento de sentido por el cual símbolos ya disponibles se invisten de otras significaciones que las canónicas.¹⁸

El otro comentario está ligado a una observación de Girardet, quien señala al pasar que los temas mitológicos que estudia están presentes, en forma más o menos ostensible, "en el trasfondo de algunas de las grandes construcciones doctrinarias del siglo pasado, entre ellas las que proclaman con mayor fuerza su rigor demostrativo y el carácter esencialmente 'científico' de sus postulados".¹⁹ La observación no es novedosa, ciertamente, y el ejemplo que sigue es previsible: el marxismo. De cualquier modo, ella evoca una cuestión que es más compleja que la de los elementos mesiánicos reconocibles en el discurso marxista y excede el universo de las doctrinas del siglo XIX. Se trata de las relaciones que aun el más reflexivo y conceptualmente elaborado de los discursos sobre la sociedad mantiene con el "folklore" de su tiempo, como llama Danilo Zolo al conjunto de intuiciones, temores, esperanzas, tradiciones y mitos que son parte de la cultura de una época.²⁰ Ahora

bien, si no hay discurso que, por consagrado que esté al lenguaje de los conceptos y las proposiciones, escape enteramente a las mezcolanzas y, así, a las significaciones imaginarias, ¿no abre ese hecho perspectivas de lectura que pueden renovar la interpretación de las obras y los autores a los que tradicionalmente se circunscribe la historia de las ideas políticas y sociales?

Voy a concluir aquí este recorrido inspirado por el tema de lo imaginario en el análisis social e histórico y que, como se ve, puede abrirse en distintas direcciones. Anoto, simplemente, dos cuestiones que se verían tocadas, por decirlo así, por el desarrollo de este tema. Una es la cuestión ya clásica de la ideología, noción a la que me parece difícil renunciar, aun cuando se renuncie a la ilusión de una frontera absoluta, sin mezclas, entre el discurso ideológico y el discurso de la reflexión y el conocimiento: no todos los enunciados son equiparables. La otra cuestión es más nueva, sobre todo entre nosotros, y es la que se coloca bajo el término de cultura política. Pienso que tal vez la "moda" intelectual de lo imaginario pueda ayudarnos a decir algo más rico, desde el punto de vista interpretativo, de ese complejo de significaciones que se anudan en torno a una representación dominante de la sociedad y el estado.

Notas

¹ Baczkó, B., "Imagination sociale, imaginaires sociaux", en *Les imaginaires sociaux*, París, Payot, 1984, pág. 11. (La edición castellana de este libro aparecerá próximamente bajo el sello de Nueva Visión.)

² *Ibid.*, pág. 13.

³ Starobinski, J., "Jalones para una historia del concepto de imaginación", en *La relación crítica*, Madrid, Taurus, págs. 137-153.

⁴ *Ibid.*, pág. 139.

⁵ Baczkó, *op. cit.*, pág. 13.

⁶ *Ibid.*, pág. 13.

⁷ Cfr. Rosanvallon, P., *Le libéralisme économique. Histoire de l'idée de marché*, París, Seuil, 1989, págs. 11-15.

⁸ Bodei, R., "La decisione saggia. Filosofia pratica e teoria delle scelte ragionevoli", en AA.VV., *Etica e politica*, Parma, Pratiche Editrice, 1984, pág. 38.

⁹ Chartier, R., "L'histoire culturelle redéfinie: pratiques, représentations, appropriations", en *Ichiko Intercultural, An Annual Journal for Transdisciplinary Studies of Pratiques*, N° 2, 1990 (Tokio).

¹⁰ Geertz, C., "Blurred Genres: The Refiguration of Social Thought", en *Local Knowledge*, Nueva York, Basic Books, 1983.

¹¹ Baczkó, *op. cit.*, pág. 28.

¹² Castoriadis, C., *La institución imaginaria de la sociedad*, t. 1, Barcelona, Tusquets, 1983, pág. 254.

¹³ Patlagean, E., "La historia de lo imaginario", en *Diccionario del saber moderno. La nueva historia* (dirección de J. Le Goff, R. Chartier y J. Revel), Bilbao, Ediciones Mensajero, s/f.

¹⁴ "Otra razón por la que muchas costumbres e instituciones parecen tan misteriosas estriba en que se nos ha enseñado a valorar explicaciones 'espiritualizadas' de los fenómenos culturales en vez de explicaciones materiales de tipo práctico", escribe Marvin Harris en el prólogo a su, por otro lado instructivo y divertido, libro *Vacas, cerdos, guerras y brujas. Los enigmas de la cultura*, Madrid, Alianza Editorial, 1981, pág. 11.

¹⁵ Ansart, P., *Les idéologies politiques*, París, PUF, 1974, pág. 105.

¹⁶ Girardet, R., *Mythes et mythologies politiques*, París, Seuil, 1986, pág. 9.

¹⁷ *Ibid.*, pág. 11.

¹⁸ Castoriadis, *op. cit.*, pág. 219.

¹⁹ Girardet, *op. cit.*, pág. 11.

²⁰ Zolo, D., "Epistemologia riflessiva e complessità sociale", en *La democrazia difficile*, Roma, Riuniti, 1989, pág. 15.

La imaginación del futuro



Beatriz Sarlo

Primera lectura: el cine

En el final de *El sacrificio*, de Andrei Tarkovsky, Alexander, que poco después va a incendiar su casa, deja un mensaje para su familia:

"Queridos, he dormido mal; no me despierten; salgan a dar un paseo. El niño les enseñará el árbol japonés que plantamos ayer. ¿O ha sido hoy? No lo recuerdo pero da lo mismo. Un beso. He tomado mis píldoras. Perdónenme a pesar de todo. 19 de junio de 1985, 10.07 am."

Ha terminado la noche durante la que transcurre gran parte del film y que ha reunido sus distintas posibilidades narrativas: una explosión nuclear, cuya amenaza o cuyas consecuencias son anunciadas confusamente por la televisión, o un cataclismo imaginado por Alexander en su delirio, o quizás sólo una pesadilla. Esa noche comienza con el atardecer en el bosque donde Alexander monologa frente a su hijo:

"Usamos el microscopio como un arma (...) Es pecado todo lo innecesario. En todo caso, nuestra civilización está construida sobre el pecado, una total falta de armonía, un desequilibrio entre nuestro desarrollo material y el espiritual. Nuestra cultura es imperfecta. Nuestra civilización es esencialmente imperfecta. Ten-

dríamos que estudiar el problema y buscar juntos una solución. Quizás ya es tarde... demasiado tarde".

Mientras Alexander habla, el niño desaparece de su vista, y cuando comienza a buscarlo, tropieza con él, hiriéndolo; se oye un trueno, Alexander cae. Por corte y cambio del color y textura de la imagen, aparece un espacio agrietado y caótico; dos escaleras a ambos lados de la una plaza seca, simétricamente elevadas sobre la calle desierta; un auto destruido y volcado; mampostería y cemento corroídos, sucios, manchados. Los rasgos de una cultura se materializan en las formas que elige para autodestruirse.

Este escenario se va a repetir puntuando la catástrofe real o imaginada que puede haber comenzado con el trueno, o quizás con el vendaval que la familia y los amigos de Alexander perciben sobre el final de la tarde y que los inmoviliza por un momento: tiemblan los vidrios de un armario, chocan las copas sobre una bandeja, el jarro de leche se derrama sobre el piso de madera brillante, el amigo que está de visita cae al suelo. Enseguida, los lugares comienzan a ordenarse de modo enigmático, que la puesta en escena de Tarkovsky acentúa con perspectivas complejas y bellas fugas.

Poco después, cuando Alexander baja a reunirse con su familia, la encuentra recibiendo por televisión instrucciones para la supervivencia. O quizás, lo que el film muestra es ya la

pesadilla de Alexander (o su delirio), la imaginación de que ve a su familia, posando artificiosamente dispuesta frente al televisor, en el momento de conocer la noticia.

Alexander, agnóstico, realiza esa noche (en la actualidad de los hechos del film o en su pesadilla) dos actos: ofrece a Dios el sacrificio de su casa y de sí mismo a cambio de la salvación de su familia, por una parte; visita a una bruja y le pide que interceda en la salvación, por otra. De esa visita, ambiguamente, conserva a la mañana siguiente una dificultad leve para caminar: en el trayecto a la casa de María, la bruja, Alexander se ha caído. Pero también se golpeó una pierna contra el escritorio, al despertarse: como sea, camina con dificultad desde ese momento hasta las torpes y patéticas corridas de la gran escena final.

Esa mañana, la nota que Alexander escribe antes de cumplir con su promesa e incendiar su casa, tiene una significativa precisión de fechas: es verano y corre 1985. La familia se ha salvado por el milagro cuya mediadora fue María, la bruja, o por algo que le ha sido concedido como respuesta a la plegaria. O, simplemente, la familia desayuna en paz ajena a la memoria de la catástrofe que sólo Alexander ha vivido. El film no decide acerca de estos hechos que presenta, y mantiene una relación de indeterminación entre los planos de lo efectivamente sucedido, lo soñado y lo imaginado. En cuanto a Alexander, tampoco hay en el film una decisión sobre el carácter de sus procesos subjetivos. Hasta el final se mantiene un estado de indeterminación donde el corte entre lo 'real', lo 'subjetivo' y lo 'simbólico' es indecible. Las líneas narrativo-ideológicas y las imágenes presentan esa misma cualidad indeterminada: en la mañana después de la catástrofe o del sueño, en caso de que el mundo se haya salvado o permanezca intacto, ¿de qué tipo de milagro o de qué continuidad se trata?

Volvamos a la precisión de la fecha en la carta. Tarkovsky quiere cerciorarse de que la acción del film esté claramente localizada en el presente: 1985, el mismo año en que realiza *El sacrificio*. Lo que sucede incrusta en el presente un futuro posible que se ha mostrado en el delirio de Alexander o en la verdad predictiva del mundo ficcional de la película. Ese futuro tiene dos registros de imagen: en las escenas filmadas en color, la bomba provoca trastrocamiento de la naturaleza: el viento, el temblor del suelo, la modificación de la luz que ilumina un paisaje extrañamente metalizado. Las escenas en blanco y negro representan el extremo deterioro de una ciudad dominada por el pánico: ruinas y basura, papeles rotos, cafeterías que arrojan agua sobre fragmentos irreconocibles de objetos, gente que se desplaza, sin dirección fija, atropellándose para no llegar a otra parte que no sea el borde del cuadro: de nuevo, Hiroshima (así como Imamura reconstruyó con actores y maniqués el día de la bomba en *Black Rain*, y treinta años antes, Alain Resnais, en *Hiroshima mon amour*, había confiado la representación de los efectos de la bomba a las fotografías y a su montaje en la puesta en escena del museo de la ciudad).

Tarkovsky ofrece una hipótesis sobre el futuro. Ya en *Stalker*, aparecía la idea de un espacio sagrado donde podían leerse las ruinas de un presente/pasado que, a su vez, pronostica-

ban el futuro. Lo que en *El sacrificio* sucede en el tiempo, en *Stalker* se despliega en esa Zona magnética, de gravedad propia, adonde es preciso ingresar con la mediación del guía que mantiene con el espacio salvaje y, a la vez, destruido una relación mística, sólo explicada oscuramente, cuando las imágenes de la lluvia sobre el agua estancada en un patio, donde yacen basuras e íconos mínimos de la cultura, evocan la lluvia que sigue a una prolongada catástrofe.

Para avanzar por la Zona el guía se orienta por señales que sólo para él son signos. La topografía de la Zona tiene la apariencia del campo, pero sólo su apariencia: escondidos en los pastizales, detrás de caídas de agua o en la desembocadura de un túnel hay restos materiales de una cultura. En la casa semi-destruida adonde llegan los viajeros, suena un teléfono, las paredes descascaradas muestran cables arrancados, a través de marcos se ven restos de algo que hubiera podido ser un cuartel general, un centro de investigación, una cárcel: huellas arqueológicas. En esa casa, el patio guarda un agua muerta, en descomposición, cubierta de burbujas repugnantes, simplemente detenida en el tiempo y sobre ella, cae la lluvia. La Zona, una sintaxis de restos, concebida como escenografía aparentemente natural, aunque verdaderamente construida, es sagrada porque en ella todavía pueden leerse huellas de un pasado cuya memoria se ha perdido en el mundo exterior de donde llegan los viajeros. La Zona es sagrada porque está destruida y no porque está intacta. En la destrucción de la Zona, el guía sabe leer lo que antes fue; sus compañeros, un Escritor, un Profesor, intelectuales como Alexander, desconfían del poder alegórico ejercido por esa sintaxis de restos culturales e ignoran la sacralidad que el guía descubre en los vestigios.

Estas imágenes de *Stalker* se enlazan, años después, con las basuras y las ruinas de los fragmentos en blanco y negro de *El sacrificio*: en el transcurso de una noche, fuera o dentro de la visión de los personajes, se sintetiza el espacio vacío, natural y cultural al mismo tiempo, de la Zona. He recurrido a Tarkovsky porque quisiera mostrar en estas páginas la capacidad que tiene el arte (en el caso, el cine) para proponer hipótesis estético-narrativas del futuro: la memoria ficcional de lo que aún no ha sucedido, que funciona como advertencia moral.

Segunda lectura: la utopía

En un diálogo con Ernst Bloch, Adorno advertía:

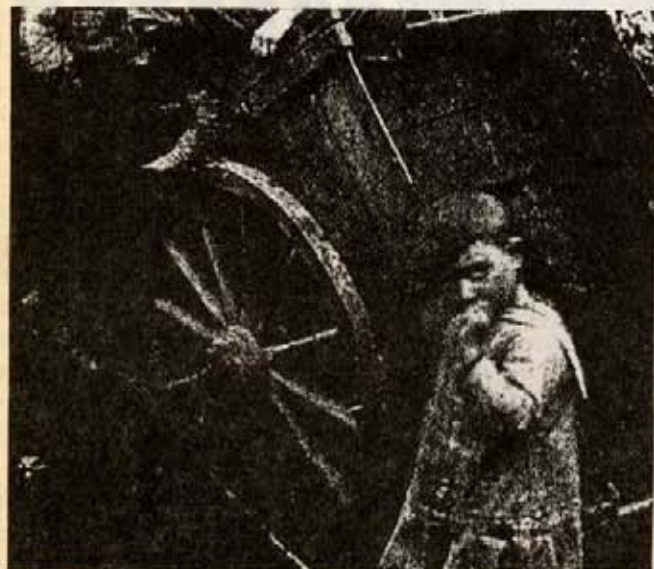
"Hoy, muchos de los llamados sueños utópicos—por ejemplo, la televisión, la posibilidad de viajar a otros planetas o de desplazarse más velozmente que el sonido— ya se han realizado. Sin embargo, en la medida en que estos sueños se realizaron, sucede como si lo mejor que tenían se ha olvidado: no nos sentimos felices. Realizados, estos sueños adquirieron rasgos de sobriedad, de espíritu positivo, y, también, de aburrimiento. Quiero decir que no se trata simplemente de presuponer que lo que existe realmente tiene limitaciones a diferencia de lo que tiene infinitas posibilidades imaginables. Más bien, quiero decir algo concreto, precisamente que casi siempre nos sentimos decepcionados: la realiza-

ción de los deseos se alimenta de la sustancia de los deseos, haciéndola desaparecer.”¹

Bloch responde que la perfección tecnológica puede realizar el contenido utópico sólo de algunos sueños, y que otros mantienen, libres de la banalización de haber sido realizados, su residuo. La discusión menciona las modalidades a través de las que la ciencia ficción ha tomado el relevo de las utopías tecnológicas y ambos, Adorno y Bloch, marcan las insuficiencias de todo pensamiento utópico que pueda ser reducido a una sola categoría (la de orden o la de felicidad, por ejemplo) aunque también ambos subrayan el peso de la noción de libertad, en su relación siempre problemática con la muerte. Bloch afirma por fin que “la función esencial de la utopía es la de crítica de lo presente”.

Del presente, la utopía toma los elementos tecnológicos e ideológicos que recicla críticamente: Fourier, recordaba Walter Benjamin, capta el espíritu maquinístico e industrialista, organizativo y disciplinador del espacio que era el de su época. Pero esos elementos, los que Fourier utiliza en su falansterio, aún no habían agotado su capacidad para producir imágenes de la sociedad. Tarkovsky se enfrenta, en cambio, con una cultura que juzga peligrosa porque ha desplegado sus posibilidades de destrucción, comenzando por la naturaleza convertida en recurso que es utilizado hasta el aniquilamiento, y la técnica que no reconoce ese fin de la naturaleza como una prueba de su propio vacío de sentido.

Lo que Tarkovsky señala en sus imaginaciones del futuro desde el presente, es el agotamiento del sueño tecnológico que ya no puede ni siquiera organizar sociedades autoritarias como las que inventaron, en este siglo, Huxley o Zamiatín. Tarkovsky cree enfrentar un mundo donde los deseos realizados (el deseo tecnológico, las proyecciones científicas independizadas de un fundamento de valor discutido y compartido, las modalidades tecnocráticas de gestión pública) ya han devora-



¹ “Something’s Missing: A Discussion between Ernst Bloch and Theodor W. Adorno on the Contradictions of Utopian Longing”, en: Ernst Bloch, *The Utopian Function of Art and Literature; Selected Essays*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1988.

do la sustancia de esos mismos deseos: los han vaciado de todo poder proyectual, de toda capacidad de imaginar el futuro.

Los deseos, que fueron utópicos, realizados en el presente, se convierten en una pesadilla: no alimentan la utopía sino la contrautopía de un mundo cuyo curso es peligroso y, en su lógica, no provee alternativas, cruces de caminos en los que sea posible elegir. Su impulso es unidireccional, dice Tarkovsky. La imaginación estética cambia entonces la función de sus materiales: éstos (la tecnología, por ejemplo) son dispuestos como advertencia y no como promesa.

La explosión nuclear que obsedía a Tarkovsky en *El sacrificio*, como inscripción del futuro en el presente, condensaba las amenazas a la vida humana y la naturaleza que surgen del desarrollo tecnológico sin principios éticos y de la política sin moral. La devastación de la Zona, en *Stalker*, trasladaba a la dimensión espacial estos mismos ejes: las basuras que puntúan la extensión monótona del paisaje son marcas anticipatorias (o, eventualmente, testimoniales) de la destrucción. Porque son anticipos o testimonios, el acceso a la Zona está prohibido y la Zona misma ha sido rodeada, como un campo de concentración, por una alambrada. En el largo viaje hacia la Zona, en verdad, se comprueba que el sentido de esa alambrada es casi inútil: el mundo que rodea a la zona está tan destruido como ella, pero a diferencia de la Zona, ha perdido también su aura.

Se señaló en *El sacrificio* la indeterminación de la perspectiva que no permite decidir respecto de las diferentes lógicas (de lo imaginado, de lo subjetivo, de lo representado como real) que rigen el film. Esta indeterminación formal se presenta para refutar todo conocimiento que no incorpore un principio ético (que Tarkovsky además juzga trascendente) en el interior de la técnica, la producción o la organización de la sociedad. La crítica de un presente dominado por la tecnología y la razón instrumental, se funda en recordar una dimensión sagrada de las relaciones con la naturaleza y entre los hombres. La imaginación de un futuro ultradeterminado (y, en consecuencia, insoportable sean cuales sean sus contenidos) se procesa en el relato del film desde una poética que expone la indeterminación, las construcciones abiertas de sentido, el borramiento de límites.

La memoria, que por definición está remitida al pasado, opera con su saber construyendo hipótesis proyectadas sobre el futuro. Los filmes que mencioné en estas notas narran una construcción hipotética que tiene el pasado y el presente como referencia. La pregunta: ¿qué será esto, el mundo, si hoy es así? es posible porque junto con las hipótesis narrativas, silenciosamente, hay otras hipótesis que critican el presente y opinan sobre el pasado, con las nociones con que las utopías criticaban el presente y construían el futuro: tecnología, libertad, determinación de los sujetos, ciudad y naturaleza. Si vale la pena filmar *El sacrificio*, una de las obras grandes del siglo XX, es porque el impulso ético y estético no se ha agotado y a un futuro que consuma todas las posibilidades pueden oponérsele otros futuros que las desplieguen. Después de todo, el arte no tiene que ser optimista, sino ofrecer una perspectiva de verdad.

LABAC



CAFÉ



Atget, estilista por encargo



Luis Priamo

I. La regularidad con que Eugène Atget fotografió lugares desiertos que habitualmente estaban colmados de gente, parece confirmar la constancia de un estilo elíptico que otorgaba tanta relevancia a lo que estaba en cuadro como a lo que no estaba, en este caso la figura humana.

Lo que llamamos estilo se relaciona con la posesión de una cierta conciencia de la forma empleada, cuyo grado más tenue define a los artistas llamados ingenuos. La forma surge aquí como una necesidad que ignora o desdeña las orientaciones estilísticas del arte de su tiempo, y cuyos resultados expresivos no son careados por una conciencia crítica respecto de lo creado. El concepto de precursor ingenuo, que de un modo más o menos explícito ha perdurado para caracterizar a Atget, asimila esos rasgos: constancia de un estilo revolucionario desarrollado sin poética, es decir sin conciencia teórica, y completamente al margen de toda actividad regulada de la fotografía de su tiempo.

En esta nota proponemos una reflexión sobre la posibilidad de que la marca más notoria del estilo Atget, es decir sus paisajes vacíos, haya sido fortuita, producto de sus compromisos profesionales como proveedor de imágenes fotográficas utilitarias. Hay evidencias e indicios que lo sugieren. La primera consecuencia de una eventualidad semejante afecta el concepto de *creación*, en lo que éste implica como actividad ajena al mero azar. Si las determinaciones del trabajo de Atget

fueran completamente exteriores a su decisión personal, tanto en la selección de los temas como en su tratamiento formal, estaríamos frente a una verdadera rareza: un revolucionario por encargo, no sólo inconsciente de su originalidad, sino de su mero carácter de *fotógrafo*, entendido como forjador de imágenes con sentido autónomo.

II.

Las reseñas elogiosas que subrayan el carácter pionero de la fotografía de Atget, se fundan en el extraño efecto de aquel vacío del paisaje—sobre todo del paisaje urbano—que caracteriza a sus imágenes, y en la elección de temas insignificantes y banales. En ningún caso, que nosotros sepamos, se sugiere que la imposición del encargo tuviera nada que ver con su estilo fotográfico, si bien desde el momento que su obra fuera descubierta por Man Ray se supo que Atget se ganaba la vida fotografiando por encargo. A Walter Benjamin, el apólogo más conspicuo que tuvo Atget, esa extraña predilección por los paisajes vacíos no le pasó desapercibida y la consideró *curiosa*.

“Atget casi siempre pasó de largo ‘ante las grandes vistas y ante las que se llama señales características’; no así ante una larga

fila de hormas de zapatos; ni tampoco ante los patios parisinos en los que desde la noche hasta la mañana se enfilan los carros de mano; ni ante las mesas todavía empantanadas y platos sin ordenar que están allí por cientos a la misma hora; ni ante el bordel de la calle... número 5, cifra ésta que aparece gigantesca en cuatro sitios diversos de la fachada. Pero es curioso que casi todas las imágenes estén vacías. Vacía la Porte d'Arcueil de los paseos de ronda, vacías las fastuosas escaleras, vacíos los patios, vacías las terrazas de los cafés, vacía, como es debido, la Place du Tertre. No es que estén estos lugares solitarios, sino que carecen de animación; en tales fotos la ciudad está desamueblada como un piso que todavía no hubiese encontrado inquilino. En estos logros prepara la fotografía surrealista un extrañamiento saludable entre hombre y mundo entorno. A la mirada políticamente educada le deja libre el campo en que todas las intimidades favorecen la clarificación del detalle."¹

Unas líneas más arriba Benjamin elogia a Atget su "capacidad incomparable, unida a la suma precisión, de abandonarse a la cosa". Esa capacidad del fotógrafo supone una actitud de iniciativa personal en la elección y el tratamiento de sus temas, ya que el abandono en "la cosa" es una forma de relación elegida con el material tratado. Con este supuesto Benjamin reflexiona sobre el efecto particular de las imágenes de Atget y sus insinuaciones, sugerencias y estímulos asociativos, sin preguntarse nada sobre la génesis de esa obra. Calificar de curiosa la predilección del fotógrafo por los paisajes vacíos indica cierto asombro por una excentricidad evidente que, sin embargo, no alcanzó para inducirlo a preguntarse sobre las posibles razones de su origen. Está claro que esta indagación clausurada no invalida ni afecta la reflexión de Benjamin sobre el valor estético de la obra de Atget en el contexto de la fotografía de su tiempo. De alguna manera, una obra difundida se aleja del creador y crea su propio espacio y relaciones en el seno de la cultura; en ese ámbito el análisis puede prescindir sin mengua de todo aquello que en la génesis de la obra no contribuya a una mayor comprensión de sus logros objetivos. Esto es lo que sucede con la reflexión que proponemos: ella tiene que ver, lo repetimos, con la naturaleza de la creación fotográfica, no con la valoración estética de las imágenes fotográficas de Atget.

III.

Como se sabe, las fotografías tomadas por Atget estaban destinadas a servir como referencias visuales para profesionales, en especial artistas. Fue una especialización que Atget eligió desde el comienzo de su actividad profesional. Que la misma le haya servido para ganarse la vida durante más de treinta años, si bien de un modo modesto, demuestra la amplitud del mercado parisino para este tipo de fotos, la permanente de-

manda de imágenes fotográficas auxiliares que sostenían los artistas, en especial los pintores.²

Cuando Atget instaló su estudio en París, en 1890, escribió sobre la puerta: "Documentos para artistas". En febrero de 1892 publicó un aviso en la *Revue des Beaux-Arts*, donde promocionaba y describía su trabajo en estos términos: "... paisajes, animales, flores, monumentos, documentos, primeros planos para artistas, reproducciones de pinturas, mudanzas. Colecciones exclusivas fuera de comercio".

"Consignaba con todo cuidado las informaciones concernientes a sus clientes; nombres y direcciones de artistas, artesanos, decoradores, ilustradores, arquitectos, coleccionistas, editores y otros compradores potenciales, eran acompañados de los temas que les interesaban y el precio dispuesto para cada uno de ellos. Sus clientes más célebres eran algunos pintores académicos como Edouard Detaille o Luc Olivier Merson, y los artistas de Montparnasse, Man Ray, Foujita, Kisling, Braque y también Utrillo, Derain y Delaunay."³

Esta escrupulosa atención de Atget a los aspectos comerciales de su trabajo nos llama la atención. No tanto por lo que dice sobre su carácter y preocupaciones —sabemos que era un hombre muy pobre y por lo tanto es razonable que se aplicara con dedicación al cuidado de su única fuente de ingresos—, sino por lo que ese seguimiento minucioso de las necesidades e intereses temáticos de sus clientes nos sugiere sobre el origen de sus "curiosos" paisajes parisinos.

La pobreza de Atget no le permitía gastar placas por gusto. Todo era trabajo, y trabajo que debía venderse. Por lo tanto, a la hora de tomar fotografías el desvelo por complacer a sus clientes no sólo era decisivo desde el punto de vista económico—cuanto mejor conociera sus gustos y necesidades más barato y eficaz resultaría su trabajo—, sino asimismo excluyente desde el punto de vista de los temas que debía registrar y la forma de hacerlo. Siguiendo esa línea de preocupación comercial dominante de Atget, es razonable pensar que por una u otra razón los paisajes despojados fueron impuestos o sugeridos por la predilección de sus clientes. El procedimiento es demasiado sistemático para ser casual, y ningún otro interés que el de complacer a sus clientes y ganar dinero parece justificar el método.

Dentro del carácter estricto de imágenes auxiliares que tenían sus fotos, es razonable suponer que la presencia humana era más fastidiosa que útil. Cuando habla de "primeros planos para artistas", en su aviso publicitario de 1892, no debemos suponer que se refiere al rostro humano, es decir al *close-up* moderno, sino a planos cortos de frentes de edificios o interiores. En estas fotografías, seguramente destinadas a decoraciones y

¹ "Pequeña historia de la fotografía", *Discursos Interrumpidos*, Taurus, Madrid, 1982, pág. 74.

² Otto Stelzer ha descrito largamente esa demanda, que muchas veces se mantenía culpable o vergonzosamente en secreto, como era el caso de Ingres, entre los fotógrafos del siglo XIX. La prueba de su insistencia está en la decisión de Atget, de instalar un estudio especializado en este tipo de imágenes y de sostenerlo en el mismo ramo hasta el final de su vida activa. (Otto Stelzer, *Arte y fotografía*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1981).

³ François Reynaud, "Eugène Atget", *Photo Poche*, Nr. 16.

arquitectos, la ausencia de gente es siempre imperativa, de modo que como *fotografía de arquitectura*, sus imágenes de grandes escaleras o rincones de interiores pueden confundirse perfectamente con las de cualquier otro fotógrafo. Cualquier fotografía de arquitectura, en suma, tiene el "estilo Atget", sólo que ya estamos habituados a observar sus fotografías atravesadas por el aire metafísico que la revalorización estética hizo de su obra, de modo que nos sorprende imaginarlas con la carátula: "de arquitectura", que él mismo seguramente les pondría.

Asimismo, es muy posible que su propia experiencia como pintor le indicara que los paisajes fotográficos de referencia, urbanos o semiurbanos, debían estar, en lo posible, vacíos. No hay que olvidar que ofrecía decorados, escenarios. En primer lugar las figuras humanas tapaban concretamente algunas partes del decorado, es decir perturbaban como objetos. Además no era seguro que el pintor que comprara la foto tuviera interés en incorporar personajes cuando trabajara en su cuadro, y en el caso de hacerlo era conveniente que pudiera introducirlos en el lugar que quisiera sin sentirse perturbado por la fuerte atracción que la figura humana suscita en una foto. En ambos casos, por lo tanto, la gente molestaba. Además Atget no parece haber trabajado, en general, a pedido, de modo que su producción debía ser naturalmente normalizada, uniformizada, y es evidente que el procedimiento de los paisajes vacíos

complacía a sus clientes y le daba buenos resultados; en consecuencia, no había razón para cambiarlo.

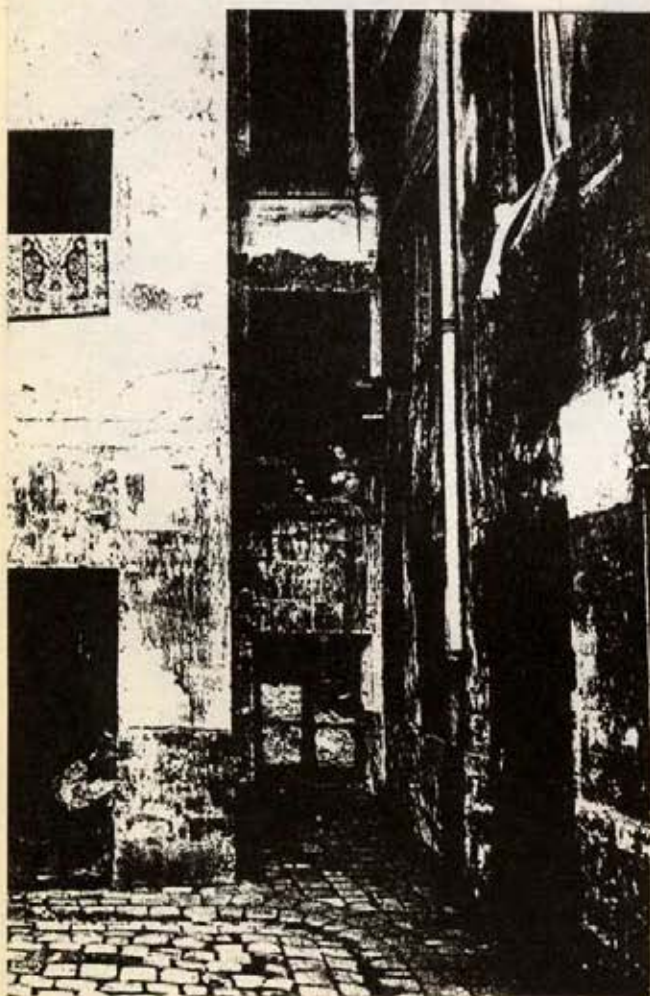
Parece evidente que Atget se ocupaba expresamente de desalojar algunos espacios de exteriores que fotografiaba. Hay muchas fotos con gente detrás de las ventanas y puertas, mirando el trabajo del fotógrafo, mientras el patio o la vereda frente al edificio están vacíos. Es posible que Atget les haya pedido que entraran para hacer la foto, aunque, naturalmente, no podía pedirles que se privaran de mirar por la ventana. Otros datos sugieren que también se ocupaba de "borrar" a las figuras. Hay muchas sombras movidas o translúcidas en sus fotos, lo que puede ser un índice de largas exposiciones—que, en exteriores, no eran por cierto imprescindibles—con el propósito de que las personas no dejaran su imagen definida en la placa y descubrieran el fondo, que era lo que le interesaba. Un interés comercial y no expresivo, obviamente.

Es verdad que el encanto de las fotos de Atget no depende sólo de la ausencia de gente, sino del lugar y la luz elegidos, de la destreza compositiva en el registro concreto. No obstante, el hecho decisivo es el efecto de ciudad vacía (sus fotos con gente agrupada no son excepcionales), de la ciudad como escenario cotidiano súbitamente despoblado, presente en *numerosas* fotografías. Lo subrayo porque me parece que es un efecto incrementado por el volumen, y que en buena medida depende de él. Es el carácter de obra, de totalidad lo que potencia a cada una de las piezas en sí mismas. Si se hubieran conservado pocas fotos de Atget, creo que el efecto que hoy nos produce cada una de ellas sería menor. La repetición del procedimiento, en cambio, conforma una especie de *mundo* urbano desanimado, como dice Benjamin, cuya presencia como tal se concreta en la visión de cada imagen particular multiplicando su efecto.

Si Atget hubiera muerto antes de que sus fotos fueran descubiertas y ya no pudiéramos conocer su génesis utilitaria, creo que estaríamos seguros de encontrar frente a la obra de un fotógrafo consciente de su trabajo—estéticamente consciente—, ya que tiene cientos de fotos de gran coherencia estilística, y la experiencia nos dice que nadie puede trabajar toda su vida con esa coherencia si no tiene un objetivo calibrado y maduro. Seguramente nos preguntaríamos qué buscaba Atget haciendo esas fotos tan excéntricas para su tiempo. La sustracción sistemática de la figura humana y el aire de sueño o pesadilla que las recorre sería una evidencia estilística tan fuerte que probablemente nos llevaría por caminos conjeturales erróneos. Estoy casi seguro de que no supondríamos que fue una obra realizada con fines puramente comerciales y sin pretensión estética—excepto, por supuesto, la de componer correctamente el motivo.

IV.

Atget estuvo convencido de que sus fotografías no eran más que "documentos para pintores" desde el principio hasta el fin. Man Ray, que se atribuía su descubrimiento, lo recuerda: "...él había fotografiado mucho durante toda su vida, pero decía que hacía documentos para pintores". Al parecer se



avergonzaba de que sus fotos fueran consideradas como obras de autor: "Atget era un hombre muy simple, casi ingenuo, como un pintor de domingos se diría, pero trabajaba todos los días. Cuando le hice reproducir alguna cosa suya en una revista surrealista de los años veinte —era una multitud de pie sobre un puente, contemplando un eclipse en el cielo— me dijo: 'No pongas mi nombre. Son simplemente unos documentos que hice'. Ya ve, no quería ninguna publicidad".⁴

Creo que Atget no era un hombre tan simple. Tenía una idea clara de lo que significaba el propio nombre al pie de una foto publicada en una revista de arte: exaltación del autor, señalamiento de un ojo creador detrás del objetivo, y eso lo avergonzaba. El pudor de Atget indica una perspectiva más compleja de la que puede sugerir la idea del ingenuo "pintor de domingos", atribulado por el éxito repentino de su pasatiempo. El pintor de domingos quiere pintar cuadros, quiere pintar lo que ve o sueña, hacerlo bello en la tela o el papel. Atget no quería hacer fotografías en este sentido, no pensaba en la elaboración de la imagen para producir un efecto, emocional o intelectual, sino en cumplir con lo que suponía que podría interesar a sus clientes. Era demasiado flagrante para él que se asociara su nombre a cualquier idea de lo artístico, cuando el producto había sido obtenido con la más pura preocupación comercial y sin ninguna intención estética. Tal vez observara con curiosidad las postulaciones surrealistas que otorgaban al azar una jerarquía superior entre los agentes de la creación artística, pero es muy improbable que suscribiera esa estética, e incluso que la comprendiera.⁵

Hemos tratado de fundamentar que la obra de Atget surgió del encuentro entre la necesidad comercial de documentar fotográficamente fachadas, rincones y paisajes urbanos sin gente, con un ojo plásticamente educado. Esta constatación nos aleja de la idea de creador, incluso de creador ingenuo. Vemos al fotógrafo como una especie de agente plásticamente sensible aplicado a fabricar imágenes; no como el centro convocante, aglutinador y, aun inconsciente, modificador de una materia visual dada a través de su herramienta de representación. Es como si ese centro, que el concepto de creación —aun el de creación por azar de los surrealistas— nunca desplaza del individuo que elabora el objeto estético, se hubiera disgregado en tres sujetos: lo real, la herramienta de registro y el fotógrafo, en una especie de responsabilidad compartida y casi burocrática, por así decir.

En ninguna otra disciplina, me parece, lo estético manifiesta una autonomía semejante respecto del sujeto que conforma la obra. No un arte sin sujeto, sino de sujeto desgrana-

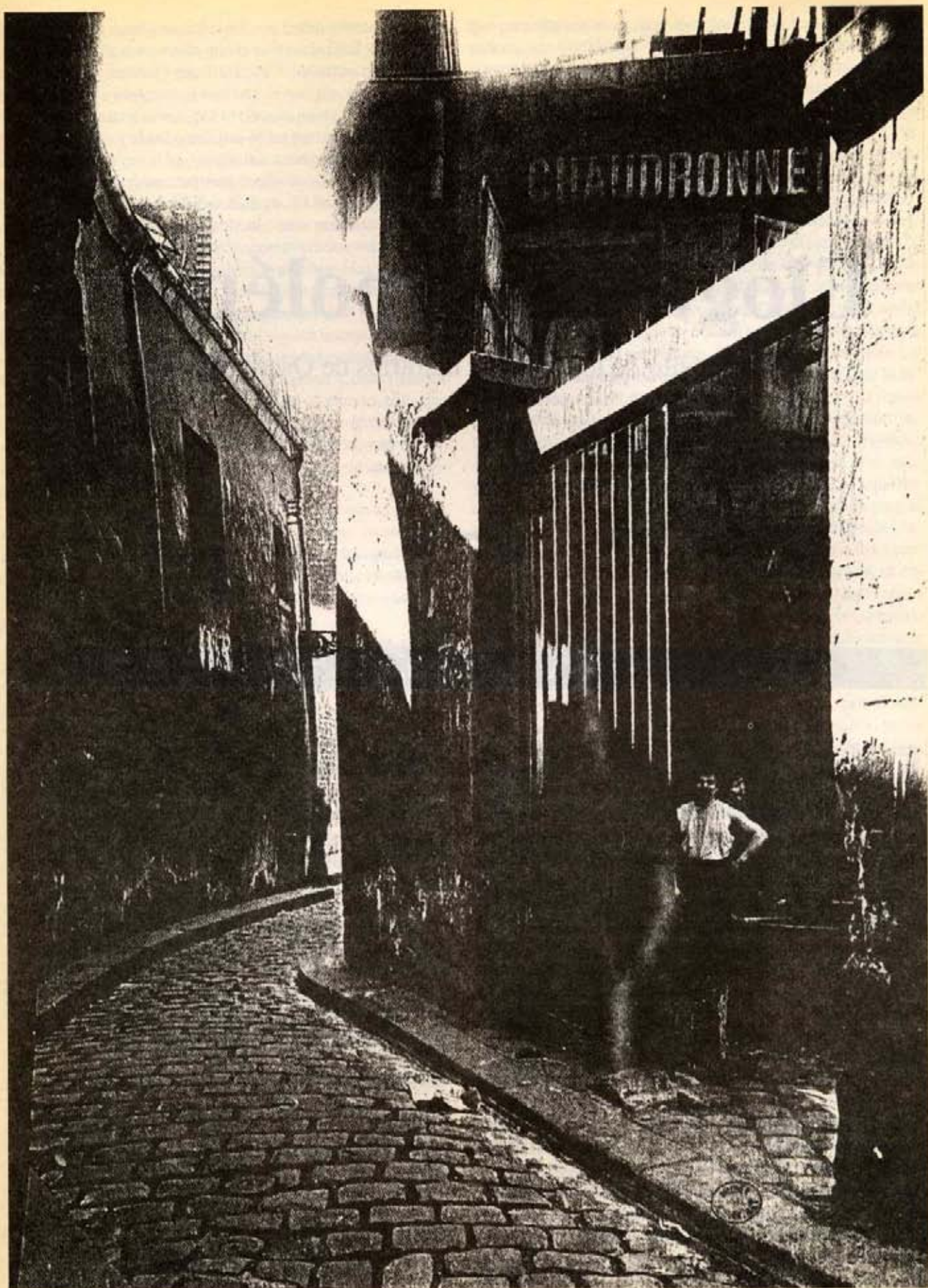
do. La experiencia de Atget parece demostrar que esa experiencia, en fotografía, es real. La cuestión teórica que plantea esta constatación es la siguiente: ¿Existe, además de la fotografía, otra forma de representación sensible en que una obra de trascendencia histórica relevante, sustancial y significativa, se haya realizado desde el principio al fin con un propósito exclusivamente mercantil y, en conciencia de su autor, fuera del arte? El estilo "vacío" de Atget, inducido por el negocio de los "documentos para artistas", ¿no reduce el concepto de estilo a una mera cuestión anecdótica? ¿No es otro dato escandaloso que ese hallazgo estilístico impensado y comercial de Atget haya devenido una obra magistral?

Como dijimos al principio, constatar la génesis utilitaria del estilo fotográfico de Atget no modifica la valoración objetiva de su obra. Las consideraciones elogiosas de Camille Recht y Walter Benjamin no se marchitan. Sin embargo, algo queda en suspenso cuando se refieren a los méritos del creador. Recht dice: "Alcanzó el polo de la suprema maestría; pero en la maestría enconada de un gran hombre que vivió siempre en la sombra, omitió plantar su bandera. Así no pocos creerán haber descubierto el polo que Atget pisó antes que ellos". No dudamos de la maestría de Atget, sin embargo pensamos que era una maestría "demasiado" inconsciente y determinada, a la que no le cabe el adjetivo de Recht, *enconada*, que aquí significa algo así como *voluntariamente secreta*. Atget no podía sino vivir en la sombra, ya que nunca se le ocurrió estar descubriendo territorio virgen alguno, de modo que plantar alguna bandera para señalar su descubrimiento (o no plantarla deliberadamente) le era esencialmente ajeno. Atget pisó, en efecto, un polo virgen, pero fue una expedición por encargo, —para seguir con la imagen de Recht—, donde su papel fue el de un oficial técnico: dirigió el barco y los tractores oruga, dirigió la operación, pero no sabía que se trataba de una expedición, y menos que era al polo. Para rematar la paradoja, quienes lo enviaron —o el fantasma de esos clientes en la propia mente de Atget— tampoco sabían que lo enviaban a descubrir un territorio virgen en el planeta del arte de las representaciones visuales de lo real. Lo hacían para servirse de sus fotos como referencias para sus propias actividades artísticas, y él lo hacía para ganarse la vida. Fue sirviendo a la pintura, la arquitectura y artes menores como la decoración —las clases alta y media de las artes— que la fotografía de Atget encontró su bien. Como sirvienta. Como criada: "Es preciso que vuelva a su verdadero deber, que es el de servir como criada a las ciencias y a las artes". Como si hubiera escuchado la furiosa invectiva de Baudelaire contra la fotografía, escrita para el Salón de 1859, y se hubiera propuesto obedecerla al pie de la letra contrariando la opinión agraviada de todos los fotógrafos desde entonces hasta hoy (igual que un hombre de fe escuchando la orden más terrible de su dios: "Si Él lo ordena, así se hará"), Eugene Atget llegó a la poesía.

⁴ Man Ray, "Diálogo con la fotografía".

⁵ "El poeta surrealista se sirve frecuentemente del azar en sus creaciones. El azar nos enfrenta con la excepción, con lo que está fuera de las normas. Al utilizar mecanismos de azar se ponen en juego ciertas afinidades ocultas entre el hombre y el mundo que entrarían en el dominio de los mecanismos mágicos" (Aldo Pellegrini, "La poesía surrealista", en *Antología de la poesía surrealista en lengua francesa*, Editorial Compañía General Fabril Editora, Buenos Aires, 1961).

⁶ Citado por Walter Benjamin, "Pequeña historia de la fotografía", en *Discursos interumpidos I*, Editorial Taurus, Madrid, 1982, pág. 74.



Elogio de la polémica

(A propósito de los ensayos literarios de Oscar Masotta)



Alberto Giordano

I Para responder al artículo en el que Liliana Heker cuestiona sus posiciones sobre el exilio y la literatura, Cortázar prefiere evitar —según él mismo lo declara— las convenciones de la “polémica” (porque esa palabra remite a “polemos”, guerra, y sus intenciones no son belicosas) y propiciar, en cambio, las del “diálogo”, más afines con los sentimientos de fraternidad que lo unen a la escritora argentina. De una vez, cuando toma una sola decisión, Cortázar incurre en dos errores: primero, supone que el diálogo y la polémica son formas antagónicas; segundo, cree que basta con la convicción de uno para que el diálogo se realice. Por eso no resulta extraño comprobar —como lo advierte Heker en su segunda réplica¹— que la forma que toma el supuesto diálogo es, en verdad, la del monólogo. Al abrigo de su prestigio de intelectual “comprometido”, insospechable de mala fe, bajo la suposición de la comunidad de intereses y buenos sentimientos entre uno y otro, Cortázar pasa por alto las diferencias planteadas en el artículo de Heker, elude a la vez la discusión y las razones por las que su interlocutora la creía necesaria, para repetir lo que había dicho antes, antes de este intercambio que a él se le antoja el fruto de un malentendido: su opinión sobre el exilio y la literatura, que es también, según cree, la opinión de Heker (¿cómo habría de ser otra, si los dos están, como se sabe, del mismo lado?). Cortázar se precipita por la “empalagosa pendiente del afecto” (Oscar Masotta), prefiere hacer de

cuenta que no existen diferencias sustanciales, apuesta de inmediato a la identificación (el otro es como él, quiere lo mismo que él), y cuando cree estar sentando las bases para el diálogo no hace sino volverlo imposible. Más que el de la cordialidad y la fraternidad declamadas, el espacio del diálogo es el de la dificultad: la exigencia de atender también a lo que el otro dice efectivamente y no sólo a lo que uno cree que quiere decir; la experiencia —peligrosa, qué duda cabe— de que hay otro.

Animada por una sabiduría que sólo puede venir de la literatura, otra, menos ingenua que la de Cortázar, es la perspectiva del narrador proustiano. Recordemos un momento de *A la sombra de las muchachas en flor*. Después de asistir a la representación de *Fedra* en la que conoce el arte espléndido de la Berma, el narrador dialoga con Bergotte a propósito de las impresiones diversas que la puesta produjo en cada uno. Aunque las opiniones del pintor —al que considera una autoridad— son contrarias a las suyas, el narrador comprueba que la diferencia, antes que deprimirlo, lo exalta, que las ideas de Bergotte, expuestas contra las suyas, en lugar de reducirlo al silencio lo llaman a responder. El reconocimiento de que ese poder de apelación habla del valor de las ideas de su amigo precede a la esperada reflexión: “Una idea fuerte comunica al contradictor una parte de su fuerza. Como participa del valor universal del espíritu, se clava y se ingiere en medio de otras ideas adyacentes en el ánimo de aquel contra quien se emplea, que ayudán-

dose de esos pensamientos fronterizos cobra aliento, la completa y la rectifica; de modo que la sentencia final viene a ser obra de las dos personas que discutían². Sabemos que ese trabajo conjunto e impersonal rara vez se cumple, que los intercambios polémicos sirven, por lo común, para que las diferencias se agudicen y el antagonismo de las perspectivas se vuelva más radical. Pero si hay *polémica*, cualquiera sean las circunstancias que la desencadenan, cualquiera sea la forma de su conclusión, no puede no haber *diálogo*. El llamado a responder es una forma de reconocimiento: para polemizar con alguien hay que comenzar por reconocerlo como otro, otro distinto de sí, digno de que se le dirija la palabra. Hay una fuerza esencial a la polémica, que la reflexión proustiana señala, a la que podemos dar el nombre de *generosidad*. Por miserables que sean las pasiones que agitan a quien interpela polémicamente a otro, el sentido de su acto —el del reconocimiento, el del diálogo— es *necesariamente generoso*. Como fruto de ese intercambio que los comunica por un momento, el narrador y Bergotte llegan a un acuerdo. Pudo no haber ocurrido así, pero el acuerdo como conclusión del trabajo conjunto es, antes que un accidente benéfico, el cumplimiento de una posibilidad inscrita en el acto mismo de polemizar.

Volvamos al error doble de Cortázar: así como es posible que un acto generoso sea el resultado de unas intenciones miserables, es posible que de unas intenciones declaradamente generosas resulte un acto miserable. La polémica no se opone al diálogo, lo supone. Al diálogo —sea polémico o no— se opone la indiferencia.

II. Una obra que se quiere crítica, desmitificadora, que se resiste a aceptar a lo evidente como valor, una obra de búsqueda como la del joven Masotta encuentra en la intervención polémica la condición propicia y el recurso justo para su realización. Consideremos algunos ensayos reunidos en *Conciencia y estructura* bajo el título "Crítica y literatura": Masotta polemiza con Victoria Ocampo y el grupo *Sur* a propósito del peronismo; con David Viñas a propósito de lo que debe entenderse por "literatura comprometida"; con Juan Carlos Ghiano a propósito de Lugones y de la relación vida-obra literaria y con Juan José Sebreli a propósito de su polémica con Eliseo Verón sobre marxismo y estructuralismo³. Aunque no comprometen al conjunto de la estrategia crítica, los gestos polémicos son frecuentes también en el resto de los ensayos que forman parte de esa sección⁴. Recordemos además que Masotta recupera políticamente la obra de Arlt⁵ polemizando con los críticos de izquierda que, para apropiársela, la desconocieron en lo que ella tiene de específico (Raúl Larra y Nira Etchenique).

Tan notable como la insistencia con que recurre a la polémica es la lucidez de las reflexiones con que Masotta acompaña, para señalar su alcance retórico y político, esas intervenciones. La falta de un método específico es suplida, en cada ocasión, por las sutilezas de un punto de vista fenomenológico al que no le es extraño lo esencial de los conocimientos que la pragmática puso, un tiempo después, a nuestro alcance. Masotta sabe que el discurso es uno de los modos de la acción, que las formas de interlocución son formas de actuar los hombres unos sobre otros, que la mejor —la más eficaz— perspectiva acerca del sentido es aquella que lo piensa en términos de fuerza. Por eso reconoce, con referencia a Victoria Ocampo, a lo

que para ella son en un momento dado los únicos modos de interlocución posibles, que el *grito* y el *rezo* —los discursos del conquistador y del guerrero— niegan la comunicación, porque no le dan al otro el lugar de una subjetividad a persuadir sino que lo reducen a objeto, haciéndolo callar de un golpe o envolviéndolo (cfr. "*Sur* o el antiperonismo colonialista"). Por eso también supone que la *crítica*, no importa que tan dura sea, si se la ejerce con "seriedad", poniendo en un mismo nivel al que critica con el que es criticado, construyendo las condiciones necesarias para el diálogo entre ambos, puede ser una manera de rendir tributo (cfr. "Ricardo Rojas y el espíritu puro").

Seriedad de la crítica: generosidad de la polémica. Sabemos que no basta con decidirse a dialogar con otro y declarar esa decisión para que el diálogo ocurra. El reconocimiento del otro, como otro con el que se polemiza, no es el resultado de una decisión sino de un *trabajo*. En una breve nota sobre los ensayos de Masotta (una nota que nos hace pensar, por la lucidez y la intensidad de lo que en ella se escribe, en la figura del mejor de los discípulos), Jorge Jinkis distingue los momentos en que consiste el trabajo (el arte) de polemizar: "primero descubrir el 'error' en el otro, y después, como ese error sólo puede serlo en relación a una teoría, construir la teoría que ese error supone y que muy regularmente es inadvertida para el propio autor"⁷. La polémica, que en los ensayos del joven Masotta sirve a los fines de la crítica ideológica, trae a la luz aquello que se mantenía en lo oscuro (la metáfora óptica es, en este contexto, insoslayable). Hace visibles (legibles) las razones que animan los actos del otro y que se sustraen —voluntaria o involuntariamente— de la escena que ellas montan. Polemizar es mostrarle al otro lo que él, sin saberlo, disimulado tras los velos de la ideología, es: cuáles son sus intereses, cuál el sentido de sus prácticas. Mostrarle, por ejemplo, a Victoria Ocampo que su pretendida militancia en la verdad, su creencia en los eternos valores del espíritu, en suma: su profesión de fe "espiritualista", es una manera histórica, determinada por los intereses de su clase, de pensar al mundo y de pensarse en él. Mostrarle a ella y a los colaboradores de *Sur*, por una lectura minuciosa de sus discursos, que el "espiritualismo" es, en una coyuntura precisa (la de la llamada "Revolución libertadora"), el medio para evadir el análisis histórico y para sustituirlo por una apreciación moral (en lugar de interrogar las condiciones políticas y sociales de su aparición, *Sur* prefiere identificar al peronismo con el "Mal absoluto"), que sus actos, que ellos no vacilan en poner del lado de lo sublime, responden en verdad a la "estructura del comportamiento colonialista" (cfr. "*Sur* o el antiperonismo colonialista").

Con mayor o menor penetración, con mayor o menor inteligencia (según quién sea el antagonista: porque no es indiferente al modo en el que se realiza el diálogo que se tenga que poner en cuestión la ingenuidad de Victoria Ocampo, la incapacidad de Juan Carlos Ghiano o la mala fe de Sebreli), el sentido en el que se despliega la polémica en los ensayos literarios del joven Masotta es, en todos los casos, el mismo: darle al otro una imagen de sí, construida a partir de su discurso, en la que él pueda llegar a reconocerse y no imponerle una imagen que él sienta como venida desde fuera; dicho de otro modo: hacerle ver al otro lo que sin saber ha dicho y no dictarle lo que debió decir.

III. Hay autores que se creen que lo son. Como no dudan de que sólo ellos son la causa de sus discursos, suponen que nadie sabe, como lo saben ellos, qué es lo que quisieron decir. Se creen los propietarios de sus palabras y también, lo que es peor, sus mejores administradores⁸. Hay otros autores en cambio a los que la experiencia de la literatura no les es tan extraña. Ellos saben de la incertidumbre que habita el origen y el fin de cualquier palabra: la propia, la de todos. A esta clase de autores, que buscan hacer de su debilidad la condición de su fuerza, pertenece el joven Masotta. Volvamos aquí a un ensayo del que creíamos haber dicho ya, en otra ocasión, todo lo que nos transmite: "Sobre crítica literaria en la Argentina"⁹. Como se recordará, este ensayo es la respuesta que da Masotta a un cuestionario académico sobre la crítica en nuestro país. Masotta se ve en la posición de tener que reflexionar sobre su práctica, de tener que dar cuenta de sus trabajos sobre Arlt y Viñas. A propósito de ellos, de las razones por las cuales aceptó publicarlos, Masotta dice que los dio a la imprenta porque pensó "que algún lector atento podría encontrar en ellos más de lo que ellos decían, no solamente más de lo que decían con respecto a Arlt y a Viñas, sino con respecto a quien los escribía"¹⁰. No por casualidad, cuando tiene que referirse a sí mismo en tanto escritor, Masotta recurre a la tercera persona, la "no persona", la persona impersonal, neutra: "quien los escribía". Masotta apuesta a favor de lo incierto: quiere que la vida de sus ensayos quede librada a las decisiones de las lecturas por venir. Como sabe que la suya no es la última palabra, la palabra definitiva, espera una lectura sorprendente, que lo lleve al reconocimiento de algo personal, todavía inadvertido. Masotta acepta publicar sus ensayos para saber qué llegarán a decir, qué les hará decir un lector (qué le harán decir a un lector) comprometido con su búsqueda.

No es raro que quien sabe de la esencial impropiedad de los discursos (y de las virtudes de la desautorización) se permita interferir en una polémica sostenida por otros, sin considerar que está faltando a alguna regla de cortesía. Masotta lo hizo en 1967: escribió su demoledora "Anotación para un psicoanálisis de Sebreli"¹¹ en ocasión de un cruce de notas entre éste y Eliseo Verón. Para Sebreli, que recuerda el incidente trece años después, Masotta escribió ese trabajo en un momento de su vida "donde lo intelectual se confunde con lo psicológico, lo general con lo personal"¹²: él —según el folletín alegórico que narra Sebreli— acaba de traicionar a Sartre y al marxismo (encarnados, en la "vida cotidiana", en la figura del propio Sebreli) para convertirse al estructuralismo de Lévi-Strauss (encarnado en Verón). Hay, como se dice, quien no pierde las mañas: en la "Anotación" Masotta le critica a Sebreli esto que va a repetir más de una década después: que eluda la polémica (cuando finge asumirla), que en lugar de responder a las críticas, de explicar porqué sus análisis sí son marxistas, tanto en la teoría como en el método, se desvíe por la pendiente resentida del reproche. En lugar de volver sobre sí, plegándose al movimiento de la polémica —aunque sea para terminar anulándolo—, Sebreli salta por sobre los argumentos de Verón (como lo hará después por sobre los de Masotta) para acusarlo de estructuralista: sustituye la respuesta a sus críticas por una impugnación de autor. Verón y Masotta son estructuralistas y el estructuralismo es, como se sabe, la última "trinchera"

de la burguesía contra el marxismo¹³, por lo tanto sus críticas (que no importa replicar) no son más que una oposición al marxismo, que Sebreli —heroicamente— representa.

El ensayo de Masotta tampoco es, en verdad, un trabajo de polémica, pero sirve para definir algunas líneas por las que ella podría realizarse. No es cierto, como lo sugiere Sebreli, que Masotta confunda lo general con lo personal: él busca construir, a partir de la diferencia específica de esas instancias, la síntesis que, integrándolas, las supere. Contra el clamor de Sebreli, para acallar sus gritos por la supuesta traición, hay que decir que la "Anotación" es un esbozo de psicoanálisis existencial. Los efectos de la obra sartreana todavía son muy intensos en el discurso de Masotta.

La coartada que encuentra Sebreli para eludir la discusión en el nivel en el que la pone Verón es la urgencia insoslayable de lo "real": ¿cómo atender a las cuestiones teóricas cuando una "lucha" más real nos convoca? (Como quien dice: hay que bajar las estructuras a la calle). "Sebreli legitima su deshonestidad y su poca seriedad intelectual [impugna al estructuralismo sin conocer siquiera sus rudimentos] mediante lo que él entiende que constituye su praxis política"¹⁴. Pero lo más grave es que Sebreli carece de esa praxis que él reivindica como valor superior: como tantos otros intelectuales de izquierda (es también el caso de Masotta y de Verón), él no milita en ningún grupo o partido. Si el impulso que anima a su ensayo fuese el deseo de anular a Sebreli, de enfrentarlo con su ilegitimidad para que no le quede otra opción que el silencio, Masotta hubiese concluido aquí, con la denuncia de la falta. Pero su horizonte es otro, menos limitado, y hacia él se avanza trascendiendo la mera denuncia. Masotta quiere *comprender* a Sebreli; quiere conocer la "estructura de comportamiento" que subyace a sus prácticas ilegítimas.

Al comienzo y al término del ensayo, Masotta deja en claro que ese trabajo de comprensión quedará para otro momento. Mientras tanto, se ocupa de precisar los núcleos problemáticos alrededor de los cuales deberá realizarse. En primer lugar, la relación entre la teoría y la práctica marxista. Masotta formula el problema de acuerdo con su mayor complejidad —es decir, en la forma más productiva: a la vez que atiende a la advertencia althusseriana de no caer en la "tentación política" (confundir las tomas de posiciones teóricas con las políticas y legitimar las primeras por las segundas), reconoce en ella una advertencia simétrica: "no hay tampoco que caer en la *tentación* teórica de confundir el *análisis marxista* con las *posiciones políticas*, legitimando éstas por aquél"¹⁵. Si todo parece indicar —como lo demuestra Verón— que Sebreli desconoce las exigencias del análisis materialista, Masotta no considera que esa sea razón suficiente para decir, de una vez, que él no es marxista. Masotta no está interesado en oficiar de policía intelectual (ese es trabajo de funcionarios); él quiere comprender. Por eso necesita hacer lugar, en su caracterización, a las diferencias particulares, a los matices. Si se lo quiere definir positivamente (adoptando el punto de vista más generoso y más eficaz), habrá que decir que Sebreli sí es marxista, pero que lo es de una manera "sui generis". Cuando reconoce que ese "sui generis" es "el fermento, contradictorio a veces, pero otras no, que rige gran parte de la producción intelectual contemporánea"¹⁶; cuando da por sentado que ya no se puede

pretender una "pureza" doctrinaria y que no hay marxista que hoy no sea (como lo es Sebrelí, pero también Verón y él mismo) "ilegítimo", Masotta realiza el avance más significativo. De lo particular inmediato (el oportunismo de Sebrelí) pasa a lo general (qué significa hoy ser marxista), por la mediación de los conceptos de "práctica teórica" y de "práctica política", por el reconocimiento de sus diferencias irreductibles. Queda todavía por delante el regreso a lo particular, pero ya no como dato inmediato sino como construcción teórica (la "estructura básica del comportamiento sebreliano"). Sobre el final del ensayo, Masotta propone una dirección a seguir: si en lugar de "curarse" de esa ilegitimidad por un control teórico Sebrelí elige sumirse, en todos los niveles de su acción, en ella, es porque él encuentra, en la figura sartreana del "bastardo" un "esquema consciente de valores positivos"¹⁷.

Sería demasiado pedirle a Sebrelí que acepte esta caracterización, que se reconozca en la imagen que le propone Masotta. ¿Cómo habríamos de pedirle algo que no es seguro que él deba hacer? Lo que nos parece inexcusable es que clausure el movimiento crítico que la "Anotación" ha abierto, un movimiento que, si atraviesa su intimidad, también la desborda, porque él nos propone reformular "la pregunta más profunda" (Maurice Blanchot), la que interroga al presente.

Es raro que quien se dice un discípulo de Sartre deje pasar la ocasión, cuando otro se la ofrece, de buscarse a sí mismo, de descubrir su subjetividad allí donde ella participa de una "totalización en marcha". Más raro aún es que quien tiene a lo político como valor superior se prive —y nos priva— de un es-

pectáculo inapreciable: la polémica, acaso lo único capaz de asegurar la vida de la polis.

Posdata. La sensación de anacronismo que deja este ensayo al término de su lectura nos persuade de la conveniencia de una aclaración: no nos identificamos con el sentido de los proyectos del joven Masotta (la crítica ideológica, el psicoanálisis existencial; en síntesis: la búsqueda de la "mediación"), sino que somos sensibles a la intensidad de las fuerzas que los animan. Como dijimos en otra ocasión: "la actualidad del joven Masotta es, para nosotros, innegable. No porque lo encontremos semejante a lo que somos, a lo que son hoy los críticos literarios, sino porque él representa lo que hoy queremos ser; porque su escritura obedece a las fuerzas que queremos den pulso a nuestros ensayos: las que moviliza la pasión —necesariamente crítica, inevitablemente polémica— de pensar"¹⁸.

Notas:

¹ El intercambio de artículos al que aquí hacemos referencia ocurrió en dos números de la revista *El ornitorrinco*: el N° 7, de enero-febrero de 1980 (Liliana Heker: "Exilio y literatura. Polémica con Julio Cortázar") y en el N° 10, de octubre-noviembre de 1981 (Julio Cortázar: "Carta a una escritora argentina" y "Respuesta de Liliana Heker").

² Marcel Proust: *En busca del tiempo perdido. 2. A la sombra de las muchachas en flor*, Madrid, Editorial Alianza, 9ª ed, 1982; pág. 157.

³ Buenos Aires, Editorial Jorge Alvarez, 1969; págs. 95-201.

⁴ Cfr. "Sur o el antiperonismo colonialista", "Explicación de *Un dios cotidiano*", Leopoldo Lugones y Juan Carlos Ghiano: antimercantilistas" y "Anotación para un psicoanálisis de Sebrelí", respectivamente.

⁵ Están los dirigidos a sus encuestadores por el uso erróneo o impreciso que hacen del vocabulario crítico ("La literatura y el 'hombre corriente'"); los dirigidos a Adolfo Prieto por sus juicios adversos sobre la literatura de Borges ("Sobre crítica literaria en la Argentina") y los dirigidos a Giusti por su definición de la prosa de Ricardo Rojas como poesía ("Ricardo Rojas y el espíritu puro").

⁶ En *Sexo y traición en Roberto Arlt* (Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982) y en "Seis intentos frustrados de escribir sobre Arlt" (recogido en el Apéndice del mismo libro).

⁷ "El psicoanálisis, punto de llegada", en *Tiempo argentino*, Buenos Aires, 25 de noviembre de 1984, pág. 5.

⁸ De esta clase de autores, todos, en algún momento, somos el ejemplo acabado.

⁹ En *Conciencia y estructura*, ed. cit.; págs. 170-176. A propósito de este ensayo Cfr. Alberto Giordano: "Los ensayos literarios del joven Masotta (Primer encuentro)", en A.A.V.V.: *David Viñas y Oscar Masotta. Ensayo literario y crítica sociológica*, Rosario, Ediciones Paradoxa, 1989; págs. 15-21.

¹⁰ "Sobre crítica literaria en la Argentina", ed. cit.; pág. 170.

¹¹ Recogida en *Conciencia y estructura*, ed. cit.; págs. 196-201.

¹² Juan José Sebrelí: "El joven Masotta", en *Arte Nova*, N° 5, Buenos Aires, abril-mayo de 1980; pág. 23.

¹³ La máxima en la que Sebrelí funda su falso silogismo, menos crítica que moral —y esto en el peor sentido de la palabra—, fue acuñada por Sartre.

¹⁴ "Anotación para un psicoanálisis de Sebrelí", ed. cit.; pág. 198.

¹⁵ Idem; pág. 199.

¹⁶ Idem.

¹⁷ Idem; pág. 200.

¹⁸ En "Los ensayos literarios del joven Masotta (Primer encuentro)", ed. cit.; pág. 21.



NUMERO 39 (Primavera 1990)

Enrique Barón, Max Gallo, Enrique Curiel, Elena Flores: El futuro de Europa.

André Gunder Frank: La revolución en Europa de Este.

Celestino del Arenal: La política española en América Latina.

Juan Barranco: Grandes ciudades: reto y esperanza.

Francisco Cánovas: Cultura, economía y mecenazgo.

Giancarlo Boseffi: Entrevista con Norberto Bobbio.

Luis Solana, Javier Nadal, Miguel Angel Quintanilla: Progreso y nuevas tecnologías.

Enrique Múgica: Socialismo democrático: tradición y alternativas.

Antonio Santesmases: El mosquito y el elefante.

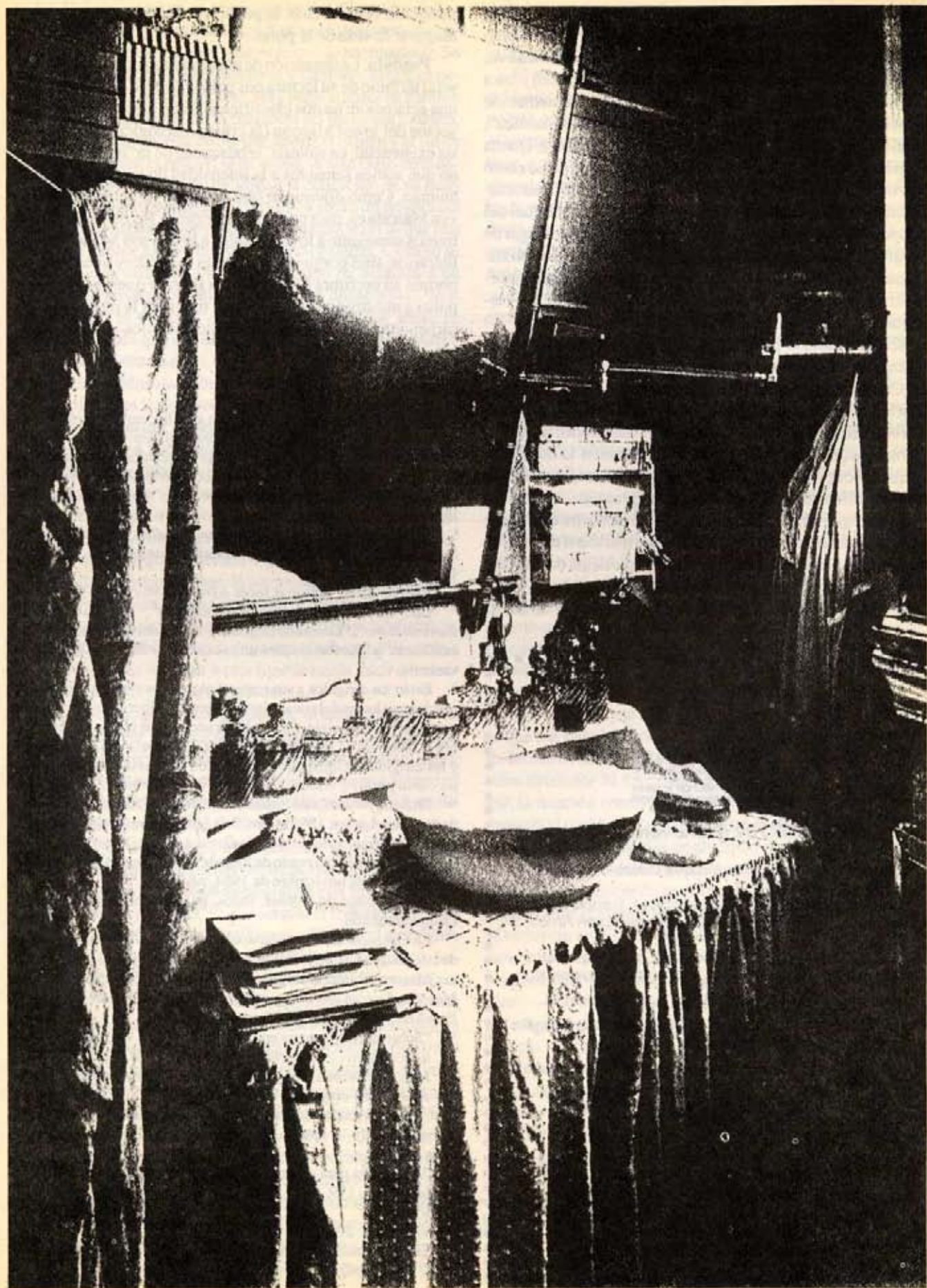
Michel Rocard: El fin del mesianismo.

Miguel Porta: Tesis para una izquierda posible.

Suscripción anual: 1.400 ptas.

Forma de pago: Talón bancario o giro postal.

Redacción y Administración:
Monte Esquinza, 30. 38010 Madrid



Repliegue individual y malestar colectivo



Elisabeth Roudinesco

Francia freudiana en 1989: ¿entre los lacanianos y la Asociación Psicoanalítica Internacional, ¿dónde están los practicantes verdaderos del inconsciente?¹

En un reportaje reciente publicado por *Le Figaro*², André Green, presidente de la muy honorable Sociedad Psicoanalítica de París (SPP), fundada en 1926 y miembro, desde esa fecha, de la muy honorable Asociación Psicoanalítica Internacional (IPA), se entregó a una polémica extrañamente violenta contra los psicoanalistas lacanianos que, en su opinión, carecen de una "formación seria": "Una especie que no se reproduce muere, afirma Green, y, para no desaparecer, facilita su reproducción en las condiciones más discutibles". Para dar mayor cuerpo a esta afirmación venenosa, la redacción del diario no duda en ilustrarla con un dibujo de Konk que representa a un ser animalesco, a medias un trape-ro y a medias un canalla, a quien se atribuyen estas palabras: "Como no conseguí diploma de peluquero, me hice psicoanalista". Si se recuerda que André Green, de origen judeo-egipcio, fue víctima en su juventud de la xenofobia y del antisemitismo, si se recuerda que en los años sesenta estuvo cerca de Jacques Lacan, uno queda estupefacto. ¿Cómo un hombre co-

mo él, presidente de una sociedad como la SPP, que acogió muchos emigrados, pudo, para calificar a sus colegas del otro lado, emplear un vocabulario tan vulgar y tan antigalitarario desde el punto de vista biológico? ¿Cómo pudo, además, aceptar que su discurso fuera publicado junto a la ilustración de un dibujante, talentoso en verdad, pero que se volvió célebre por haber sostenido las tesis de los historiadores revisionistas a propósito de la pretendida inexistencia de las cámaras de gas?

Algunos meses antes, en el debate que *L'Ane* consagró a la nueva traducción de las obras de Freud por el equipo de Jean Laplanche y André Bourguignon, los neo-lacanianos de tendencia milleriana³ también insultaron al clan del otro lado, acusando al equipo de haber hecho con el texto freudiano un trabajo semejante al de los nazis que, en los años treinta, "arianizaron" el vocabulario del psicoanálisis para adaptarlo a la política de exterminación de los judíos. En este caso, como en el discurso de André Green, escandaliza la vulgaridad de una afirmación que, por su referencia al horror hitleriano, vuelve inadecuada la crítica real que se podría hacer a la nueva traducción cuyo defecto mayor consiste, al mismo tiempo, en ignorar la conceptualidad lacaniana y en ceder a la ilusión de la transparencia absoluta.

Leyendo tales horrores, estamos obligados a señalar que en vísperas del cincuentenario de la muerte de Freud, el movi-

¹ La nota de Roudinesco, traducida por E. L. Garphius, apareció en el *Magazine littéraire*, abril 1989, número 264.

² *Le Figaro*, 12 de enero 1989.

³ *L'Ane*, número 35 y 36, 1988.

miento psicoanalítico francés atraviesa una suerte de crisis depresiva cuyas manifestaciones discursivas podrían ser descritas por un slogan célebre: el nivel está bajando. Pero si el nivel está bajando hasta el punto en que el discurso psicoanalítico, hoy, parece emparentarse, mezcladas todas las tendencias, con una jerga maníaca, quizás sea posible decir también que el nivel está subiendo. Hace más de veinte años que el psicoanálisis ya no es materia de una elite como lo fue en los años cincuenta, cuando sólo accedían a la cultura freudiana los médicos brillantes y los universitarios excelentes. El psicoanálisis se ha separado del suelo que había permitido su implantación en Francia: el suelo psiquiátrico, por un lado, que le proporcionaba el brillo de una tradición humanista proveniente del alienismo y de la filosofía de la Ilustración; el suelo literario, por el otro, que le proporcionaba un aire subversivo (el surrealismo) o una forma teórica (el estructuralismo). Separándose de este doble suelo y convirtiéndose en una práctica de masas, perdió su elitismo al mismo tiempo que su cultura de origen. De repente, se replegó en un profesionalismo atravesado por un vocabulario tecnocrático, ilegible e inaudible. El discurso del presidente de la SPP y las diatribas de los neo-lacanianos son la imagen de este nuevo psicoanálisis de notables cuyo horizonte intelectual se limita a un combate corporativo: en contra o a favor del clan del otro lado, al que se juzga "nazi", "mal formado", inferior, etc.

Cuando el nivel baja *cualitativamente*, a través de esta reducción del saber a un asunto corporativo, sube *cuantitativamente*: nunca hubo tantos grupos psicoanalíticos en Francia. Hoy existen, en suelo nacional, alrededor de treinta grupos psicoanalíticos entre los que se cuentan verdaderas asociaciones que forman terapeutas y simples círculos donde se difunde una enseñanza. Según su poder, cada corporación posee uno o más órganos de expresión escrita: boletín, periódico, magazine, revista, etc. Tres de estos grupos tienen una extensión internacional: la IPA para los de inspiración llamada "ortodoxa" (SPP y Asociación Psicoanalítica de Francia—APF—), Campo freudiano, para los neo-lacanianos de tendencia milleriana (Escuela de la causa freudiana—ECF—). A ello se agregan las diversas publicaciones que aparecen en diversas editoriales o son auto-editadas.⁴ La "masificación" del movimiento psicoanalítico es producto de una doble evolución: la externa, ligada a la democratización de la institución escolar y universitaria que permitió que nuevas capas de población accedieran al saber psicoanalítico; la interna, ligada a la historia específica de las instituciones freudianas.

Nadie negará que las sociedades psicoanalíticas están, en parte, atravesadas por los problemas que afectan al conjunto de la sociedad, de la que son un microcosmos. A este respecto, los psicoanalistas contemporáneos se parecen a los cuadros medios de las empresas modernas. Dejaron de pensar como una vanguardia cultural, carecen de los medios para considerarse como una elite médica o universitaria, comparten los ideales conformistas del medio en el que despliegan sus actividades: inclinación por el triunfo individual, amor por la norma, ausencia de juicio y de curiosidad, sumisión voluntaria a los

⁴ Sobre el número de sociedades psicoanalíticas en 1986, véase E. Roudinesco, *Histoire de la psychanalyse en France; la bataille de cent ans*, vol. 2, París, Seuil, 1986.

notables del escalón superior. En cuanto al grupo psicoanalítico mismo, se ha instalado en el modelo del capullo protector que permite a cada uno, y especialmente a los pequeños maestros que hacen carrera, creerse poseedor, en contra del vecino, de la verdadera formación freudiana o de la doctrina pura. Es claro que el vocabulario cambia según los círculos, pero conserva una connotación sectaria que funciona como parodia y clisé de un elitismo irremediablemente perdido cuyo duelo no se logra hacer. Tratándose de la formación didáctica, se habla, entre los lacanianos del *ser-analista* (*l'être-analyste*), para designar con este término que se ha convertido en un comodín, el grado avanzado del pasaje al sillón. A veces, se pronunciará la palabra *deser* (*désêtre*), para probar que se conoce bien el pequeño Lacan de bolsillo, versión transcrita, legal o clandestina, última de preferencia, con abundancia de matemáticas, bordes, nudos, pase, etc. En el caso de los anti-lacanianos, entre quienes la terminología no evolucionó en los últimos treinta años, se opone, con más trivialidad, los *malformados* a los *bienformados*. Para unos funciona la mística de la causa inspirada por la sacralización del padre muerto, que refleja también el poder de todos los integristas; para los otros, funciona un eugenismo de baile de máscaras que remite a la vieja tradición médica y al biologismo. La crisis que afecta a la comunidad psicoanalítica francesa y que se traduce en el empleo generalizado de la jerga maníaca, no puede imputarse sólo al clima de una época marcada por el triple ideal del cientificismo, del consenso blando y del fanatismo religioso. Es producto también, y permanentemente, de la historia misma del freudismo. Desde 1922, en efecto, fecha en la cual la IPA planteó por primera vez la exigencia del análisis didáctico, los practicantes de todos los países se enfrentaron muchas veces a propósito del problema de los criterios necesarios para garantizar una "buena" formación. Sin embargo, no cuestionaron nunca el principio sagrado de la cura personal como pasaje obligado y obligatorio para el oficio de analista. Y esta regla de oro fue inmutable, a tal punto que nadie afirmaría hoy, por ejemplo que se puede ser analista sin haberse analizado. En el curso de largas investigaciones realizadas para mi historia del psicoanálisis, nunca encontré un analista que no se hubiera analizado por lo menos tres o cuatro años, pero también había casos de más de veinte. Se puede medir en este punto el progreso cuantitativo logrado desde la época heroica de las primeras sociedades freudianas, donde la formación didáctica duraba entre tres semanas y un año. A ello se agregan los análisis de *control* o de *supervisión* y los múltiples seminarios que, en todas partes, aseguran la transmisión de un saber y de la práctica psicoanalítica. Freud soñaba que los practicantes del inconsciente pasaran su vida en el diván para perfeccionar su oído según tajadas sucesivas: fue escuchado más allá de toda esperanza. Sin embargo, bien se sabe que este considerable ascenso del "nivel" de formación no permite definir el menor criterio en cuanto a la garantía de un análisis didáctico perfecto. Esta garantía de perfección o de talento no existe en ninguna parte, ni en ningún oficio. Pese a ello, la regla de oro del paso por el diván constituye siempre la pieza maestra de un sistema de formación por el cual, más allá de sus divergencias, los psicoanalistas del mundo entero se reconocen entre ellos y se juzgan "bien" o "mal" analizados.

Si este tema pudo mantenerse contra viento y marea, fue porque sirvió para garantizar algo más que un simple criterio de "buena" formación. Permite garantizar la existencia misma del psicoanálisis en tanto éste supone, para ejercerse libremente, una difusión de ideas, la posibilidad de una enseñanza independiente de otras instituciones (médicas, universitarias, estatales, etc.), la libertad de palabra y de asociación, y el reconocimiento de una "conciencia" del inconsciente. Ahora bien, este ejercicio libre del psicoanálisis, que se funda en primer lugar sobre la regla de oro del pasaje por el diván, no es posible si ella misma no está garantizada por la existencia de un Estado de derecho, es decir de un Estado que se caracteriza por los límites que fija a su propia intervención sobre la sociedad y los ciudadanos y por la conciencia de sus límites.⁵

La existencia del Estado de derecho explica porqué el psicoanálisis se desarrolló en Estados Unidos, en Japón, en los países de Europa que mejor resistieron al fascismo, y en los países de América Latina que se liberaron de las dictaduras, mientras que, por el contrario, no se implantó en otras regiones del mundo que conocieron el comunismo o el nazismo o que carecieron de Estado de derecho. En consecuencia, es aberrante pedir a cualquier Estado, como lo hace André Green, que otorgue un estatuto al psicoanálisis⁶, puesto que, por definición, un Estado de derecho (como el francés) tiende a limitar su intervención sobre la sociedad y no a aumentarla. El psicoanálisis no adquiriría ninguna legitimidad y el Estado no podría asegurarla.

En la medida en que su existencia esté garantizada por la de un Estado de derecho, el psicoanálisis queda libre para construir sus modelos de formación, sus reglas, sus grupos o sus sectas, y los analistas son libres de insultarse y desgarrarse entre sí como lo hacen los partidos políticos o las asociaciones de ciudadanos.

⁵ Véase E. Roudinesco, "Freud en Union soviétique", *Le Monde*, 25 de enero de 1989.

⁶ Véase *Le Débat*, número 32, octubre de 1984, París, Gallimard.

Dos modelos de formación dominan la historia del movimiento psicoanalítico. El primero, elaborado por la IPA a partir de 1925 y en vigor hasta hoy en las sociedades ipeístas, hace que el acceso al oficio de analista siga reglas de duración, en un curso de tipo universitario con jerarquías. Para devenir analista, el candidato obligatoriamente debe seguir una cura, de extensión impuesta a través de un número de sesiones semanales cuidadosamente contabilizado y cuya duración está cronometrada. El mismo proceso se aplica al control. El candidato pasa así una parte de su vida frente a múltiples comisiones. A medida en que se acerca a la edad de la jubilación, se convierte en didacta, cubierto de títulos, de clientes y de discípulos que se le parecen o lo imitan. Después de haber viajado varias veces por el mundo para encontrarse, en coloquios, con colegas de la misma corporación, terminará tranquilamente sus días en la cúpula de su pequeño instituto, donde se le erigirá un busto después de su muerte. Cuanto más se someta a la regla, cuanto más dócil e impersonal sea, tendrá más títulos (médicos preferentemente), tanto más será un ilustre desconocido, que no produjo nada, nada escribió ni publicó pero que tiene excelente oportunidad de convertirse en presidente de su sociedad y, gloria suprema, ocupar un día, durante cuatro años, el sillón de presidente de la IPA. A través de tal modelo, fundado sobre el culto de la larga duración, el analista está obligado por reglas técnicas, pero es libre en sus elecciones doctrinarias. Según sus afectos, sus transferencias, el país en que viva, podrá ser *anna-freudiano*, *kleiniano*, *adepto a la psicología del ego*, de Bion, de Winnicott o de quien sea, a condición de que no haga mucha ola. Este modelo pragmático ha pasado varias pruebas. Inventado para limitar la potencia narcisista de los *maîtres à penser* y evitar que reinen a su gusto, dio origen a un *psicoanálisis de notables*, que fue discutido en vano, incluso en la IPA, por su tontería, su falta de creatividad, su propensión a bastardear el saber freudiano, en suma por su cretinismo burocrático.

El segundo modelo nació espontáneamente cuando se puso en cuestión el primero. Su emergencia provocó a menudo escisiones y, entre ellas, la más importante fue la operada por Jacques Lacan en 1963. Rechazando el culto de la larga duración institucional, de la jerarquía, del sometimiento a las reglas y del cretinismo burocrático, este modelo se inspiró en la época heroica del psicoanálisis. Volvió no sólo a los textos freudianos sino también a la organización de la primera sociedad vienesa, donde un *maître à penser* inventaba cotidianamente un saber nuevo para transmitirlo a un círculo de iniciados. No por azar, Lacan prefirió la palabra escuela a las palabras *asociación* o *sociedad*. Más allá de Freud, se identificaba con Sócrates y, a través de esta referencia a la antigüedad, intentó crear un sistema de formación que, en lugar de limitar inútilmente el poderío total del maestro mediante reglas burocráticas, le devolvió, por el contrario, un valor de verdad. De allí la primacía acordada por él a lo que se relaciona con el famoso pasaje del diván al sillón, a una reflexión existencial sobre el estatuto del analista (*l'être-analyste*) en detrimento de una promoción de su estatuto profesional.

Esta reflexión desembocó, para la Escuela freudiana de París (EFP), en una abolición de la regla del cronómetro y de las duraciones impuestas y en la instauración de un sistema dife-

LETRA INTERNACIONAL

NUMERO 17 (Primavera 1990)

José Andrés Rojo: Manotazos y burbujas.
La década de los ochenta.

Ingo Kolthoom: Ser alemán.
Karl Schlögel: Condiciones berlinesas.
Stefan Heym: Mi prima la bruja.
Friedrich Dieckmann: Fiesta de paz.

Juan Carlos Vidal: Invierno en Varsovia.
Leonardo Sciascia: El sicario y la señora.

Vincent Canby: Vivir sin enemigos.
Antonio Cisneros: El fin de la inocencia.
Percy Kemp: Los nuevos traidores de John
Le Carré.

Eugenio Triás: La dialéctica del límite
como doctrina de la verdad y el error.

Ursula K. Le Guin: La hija de la pen-
sadora.

Dorothy Parker: El coste de la vida.
Lourdes Ortíz: Yo a las cabañas bajé.
Anne Dillard: La vida de la que escribe.
María Kodama: Leónor.
Ana Rossetti: Los atributos de la poesía.
Aliza Erzi: Poemas de agenda.

Eduardo Subirats: Antarquitecturas.
Francisco F. Longoria: La reinversión de la
ciudad.

Vicente Verdú: Arquitectura y barbarie.
Jean Pierre Estrampes: La Exposición
Internacional como utopía contem-
poránea.

Antonio Fernández-Alba: El espacio
urbano como mediación simbólica.

Suscripción anual: 1.600 pts.
Forma de pago: Talón bancario o giro postal
Redacción y Administración:
Monte Esquinza, 30. 28010 Madrid

rente de validación, muy complejo, fundado sobre el análisis del deseo de ser analista. Se produjo así una verdadera revolución ya que, por primera vez en la historia, se llevó a cabo el intento de comprender cómo y por qué un sujeto se convierte en analista. Pero esta revolución, aunque abolió las viejas reglas, también inventó nuevas obligaciones. Así, por ejemplo, mientras que el practicante de la IPA podía protegerse, frente a la institución, de toda interrogación existencial, ofreciendo el rostro de un funcionario perfecto, el analista lacaniano pierde toda protección de tal orden. Por una servidumbre voluntaria casi mística, está obligado a dar cuenta de su ser, de la significación de sus actos, de sus palabras, de sus gestos y de sus transferencias. Se lo desnuda en su lugar más verdadero, por la obligación de entregar a la institución la verdad de su análisis. A esto se lo llamó prueba del pase: mandato que obliga al candidato a librar su verdad frente a un jurado de elegidos silenciosos.

Este sistema se ha incendiado hace tiempo. Concebido en 1967 para revigorizar el principio de la formación didáctica, significó para la EFP lo que los cañones de Valmy para la república naciente: una admirable demostración de fuerza teórica. Pero le faltó su victoria de Jemmapes. En efecto, desde su aplicación en 1969, el nuevo procedimiento tenía en germen las causas de su fracaso. La EFP padecía de gigantismo, el movimiento lacaniano se había masificado y el viejo maestro, sin límites en su poder, ocupaba todos los lugares a la vez: pensador, analista, jefe de escuela, madre-padre de todos y de ninguno. Y como tenía la pasión del psicoanálisis y sentía un intenso temor de la muerte, fue incapaz de renunciar a la menor parcela de su territorio. Como era imposible que analizara a todos, pero también que renunciara al análisis de todos, hizo mucho más que acortar la duración de las sesiones, como antes lo había hecho para ridiculizar el cronómetro de la IPA: redujo esta duración al estado cero, mostrando por esta vía que el culto insensato que rodeaba su persona lo remitía al punto último de su debilidad mayor. ¿Picardía o paso al acto grandioso? ¿Quién puede decirlo? Pero el procedimiento del pase no sirvió sino para alimentar el ronroneo de una escuela que corría derechamente hacia su disolución.

Sin embargo, el sistema perdura hoy en varios grupos lacanianos salidos de la vieja EFP. Aunque se ha vaciado de su sentido original, conservó la terminología; las palabras son las mismas, pero un formidable simulacro institucional sustituyó la vieja prueba del pasaje, imposible de retomar puesto que había sido concebida según la imagen de una escuela que privilegiaba el lazo socrático entre un maestro vivo y sus discípulos. En consecuencia, frente al psicoanálisis de los notables de la IPA, donde se repite el culto inmutable de la larga duración se constituyó, después de la muerte de Lacan, un neolacianismo de notables fundado sobre el culto de la corta duración. Los nuevos lacanianos, y, notablemente, quienes conocieron el último Lacan o el Lacan "transcripto" se parecen hoy a sus colegas del otro lado. Donde la IPA impone una sumisión a reglas técnicas y deja a cada cual la libre elección de su doctrina, el neo-lacianismo impone la sumisión a una doctrina, reinterpretada, digerida o rebajada como un dogma, y deja a cada cual la libre elección de su técnica. Pero como el viejo procedimiento de acceso al análisis didáctico se transmitió a los gru-

pos neo-lacanianos, no por su valor de prueba de verdad, sino para asegurar una legitimidad institucional, funciona ahora como modelo que define una técnica de la cura. Por eso, la sesión lacaniana, que se quería libre de todo cronómetro, se ha fijado en un tiempo corto (entre cinco y quince minutos) según la imagen de la sesión de la IPA que había sido definida en un tiempo largo (entre cuarenta y cincuenta minutos). De ahí el juicio simétrico que puede hacerse sobre unos y otros: según las perspectivas de los notables de IPA, los lacanianos se forman "demasiado velozmente"; según la perspectiva de los lacanianos, sólo cuenta la legitimidad de la *escansión significante*, término comodín que sirve para designar de hecho la sesión corta.

En cuanto a la internalización del lacianismo, que se despliega esencialmente bajo la égida de la corriente milleriana (Campo freudiano), funciona también simétricamente con su homólogo de la IPA: de un lado, se abraza una doctrina, del otro se somete a las reglas técnicas. También se han repartido el mundo: los países de América Latina tienen dominante lacianiana o neo-lacianiana; los Estados Unidos, de la IPA. La guerra entre los dos campos se da en Europa y más todavía en Francia, donde la SPP es, con mucho, la sociedad afiliada a IPA más poderosa del mundo, la más joven también con la llegada de una nueva generación que surge de la sombra para discutir con un lacianismo que juzga invasor. En el centro de esta bipolarización: ¿dónde están los verdaderos practicantes del inconsciente? ¿Dónde están los que se niegan tanto a la jerga maníaca como al alineamiento dogmático y el cretinismo burocrático? Difícil es saberlo. Y, sin embargo, existen y son muchos. En ocasiones, se quedan en sus respectivos grupos por fidelidad o por temor al vacío y se resisten silenciosamente a normalizarse; a veces se retiran de los grupos y se repliegan en una situación de exilio interior y de soledad individual, recordando que Freud fue, en primer lugar, un judío disidente, siempre acosado por la duda cartesiana. Algunos circulan libremente por todos los grupos, buscando una diferencia: de allí la emergencia, nueva en Francia, de una suerte de culturalismo que consiste sea en interrogarse sobre la historia del psicoanálisis, para encontrar en la confrontación con el pasado una respuesta a cuestiones actuales, sea en interrogar otras técnicas de escucha. ¿Serán estos analistas, de toda edad y persuasión, el futuro del psicoanálisis, y su aparente individualismo, teñido por la morosidad que afecta al conjunto de la sociedad, el síntoma de la búsqueda inconsciente de un nuevo ideal comunitario? En todo caso, algo parece evidente: no creen más, como antes, en la superioridad de una técnica sobre otra y, reivindicándose rigurosamente freudianos, intentan modificar su escucha del inconsciente a partir de tomar en cuenta las transformaciones sucedidas desde hace diez años, no sólo en el movimiento psicoanalítico, sino en la palabra de los analizandos, porque éstos han cambiado: su malestar es más visible y su demanda de ayuda más fuerte, porque cada día se enfrentan a poderosos ideales de éxito, de consenso blando, de fanatismo y de cientificismo; reclaman más cosas que un matema, una *escansión* o un cronómetro. Ellos también perdieron las indicaciones que a la generación precedente le permitían elegir entre tal técnica o tal dogma. Se puede apostar que darán fuerza, una vez más, a la invención freudiana.

revista de crítica literaria latinoamericana

Dirección: Antonio Cornejo Polar
Av. Benavides 3074, Urbanización La Castellana, Tel.
456353 - Lima - 18 Perú.

HISPANETICA

SAUL SOSNOWSKI

5 Pueblo Court Gaithersburgh
MD 20878 USA

Tarifas de Suscripción

Bibliotecas e Instituciones U\$S 21
Suscripciones individuales U\$S 30
Patrocinadores U\$S 30
(Excepción Año 1 N°s 1, 2 y 3 U\$S 25)

Boletín Arco y Manuscritos 4 Semanas

DIARIO DE

Films de 1992 a 10.000.

16
información
nación
través

POESÍA

Periódico
trimestral.



"Para Charles d'Orléans la dama debía ser contada a distancia, desde el poema. Para Villon, es el otoño de la Edad Media, el único homenaje que merece la dama honesta y el sexual. Su Rois es una prostituta: sus virtudes conciben a su cuerpo, y es lo que escende entre sus miembros lo que hace sabio y dichoso al hombre." (Pág. 7)

SCIASCIA



JUDITH LA HERMANA DE SHAKESPEARE

Por Juan José
Santoro



Marina Tsvietáieva

EL POETA Y EL TIEMPO

Por Juan José
Santoro

LA ARGENTINA



DOSSIER PONGE

Por Juan José
Santoro



**SUSCRIPCIONES: (4 números, 1 año)
U\$S 25**

CHEQUES A LA ORDEN DE DANIEL SAMOILOVICH
Bartolomé Mitre 2094, 1º (1039) Buenos Aires

REVISTA DE CRÍTICA CULTURAL

DIRECTORA:
NELLY RICHARD

SUSCRIPCIONES INTERNACIONALES
1 año, 3 números, vía aérea

Nombre _____

Dirección _____

Ciudad País Teléfono _____

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

La Ciudad Futura

REVISTA DE CULTURA SOCIALISTA

Directores:
JOSE ARICO,
JUAN CARLOS PORTANTIERO
y JORGE TULA

La palabra del presidente • Un sistema
de partidos en crisis • El plebiscito de
Buenos Aires • Carta a los amigos del Este •
A cien años de la revolución del 90 • Hacia
un nuevo orden estatal en América Latina

Bartolomé Mitre 2094 - 1º piso - Buenos Aires

S U M A R I O

Discriminación sexual e integrismo moral, por Hugo Vezzetti	1
Benjamin y Adorno sobre Baudelaire.	3
Lo imaginario como campo del análisis histórico y social, por Carlos Altamirano	11
La imaginación del futuro, por Beatriz Sarlo	15
Atget, estilista por encargo, por Luis Priamo	19
Elogio de la polémica (A propósito de los ensayos literarios de Oscar Masotta), por Alberto Giordano	24
Repliegue individual y malestar colectivo, por Elisabeth Roudinesco	29

