

# El siglo peronista

## La ciudad y el miedo

### Cuba: los años soviéticos

## Moda y cultura

Bruno Dumont / Bergman / Antonioni  
Perlongher / Saer

PUNTO  
DE  
VISTA

89 Revista de  
cultura  
10 \$  
Dic. 2007



Escriben: Palermo • Caimari • Rojas • Pérez • Aguilar • Sarlo  
Oubiña • Filippelli • Porrúa

Ilustra: Daniel García

Las ilustraciones de este número son obras de Daniel García (Rosario, 1958). Se reproducen los siguientes trabajos: "Action Man I" (2006), tapa y p. 32; "Erased Head" (2007), contratapa y pp. 9 y 11 (detalle); "Bloqueo III" (2004), p. 1; "She's a sensation" (2006), p. 4; "Sex Doll" (2007), p. 7; "I wanna be sedated" (2007), p. 14; "Bandido" (2007), p. 17; "Conócete a ti mismo" (2005), pp. 21 (detalle) y 23; "Somebody put something in my drink" (2007), pp. 25 (detalle) y 27; "Señorita" (2006), p. 30; "Fantasma 2" (2007), p. 34; "Fantasma" (2007), p. 35; "Ayudáme" (2006), p. 36; "She talks to rainbows" (2007), p. 39 (detalle); "Sin título" (2006), p. 41; "El mal menor" (2007), p. 46; "Sujetando las tripas III" (2005), p. 47. Más información sobre su trabajo, en [www.daniel-garcia.com.ar](http://www.daniel-garcia.com.ar).

89

Revista de cultura  
Año XXX • Número 89  
Buenos Aires, diciembre de 2007  
ISSN 0326-3061 / RNPI 159207

### Sumario

- 1 Vicente Palermo, *El siglo peronista. Sexto artículo de la serie "El juicio del siglo"*
- 9 Lila Caimari, *La ciudad y el miedo*
- 12 Rafael Rojas, *Cuba: los años soviéticos*
- 21 Entrevista a Jorge Lozano, por Pablo Pérez, *La moda, metrónomo de la cultura*
- 27 Gonzalo Aguilar, *Mitos y violencia en tiempos de escasez simbólica. Sobre Flandres de Bruno Dumont*
- 32 David Oubiña, *Ingmar Bergman, cineasta del instante*
- 36 Rafael Filippelli, *Michelangelo Antonioni: una dirección única*
- 41 Ana Porrúa, *Simetrías y asimetrías: la voz en la poesía*
- 46 Beatriz Sarlo, *Lectura sobre lectura*

DE VISTA  
PUNTO

#### Directora

Beatriz Sarlo

#### Subdirector

Adrián Gorelik

#### Consejo Editor

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

#### Diseño:

Estudio Vesc y Josefina Darriba

#### Difusión y representación comercial:

Darío Brenman

**Distribución:** Siglo XXI Argentina

#### Composición, armado e impresión:

Nuevo Offset, Viel 1444, Buenos Aires.

#### Suscripción anual

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

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

**Teléfono:** 4381-7229

**Internet:** [BazarAmericano.com](http://BazarAmericano.com)

**E-mail:** [info@BazarAmericano.com](mailto:info@BazarAmericano.com)



Nacido en 1895, Juan Perón ya no era joven en los albores del terremoto político que llevaría su nombre, pero era ciertamente un hombre de su tiempo. Un tiempo de culturas e ideologías nítidas y totalizantes, donde los hombres de orden, entre los que Perón se contaba más que nadie, creían en los experimentos sociales. Sin estos rasgos de época mal podría explicarse, no por qué surgió, sino cómo fue el *peronismo clásico*.

Un hombre de orden: la implantación del orden consistía más en una cuestión de autoridad que de ley. Las instituciones no eran, como se cree hoy, cuando las ciencias sociales han dejado su marca en el sentido común,

reglas abstractas que definen incentivos para la acción, sino auténticos cuerpos sociales, con memoria y mandatos (“a los 15 años mis padres me entregaron a la Patria”, evocará Perón mucho después para referirse a su ingreso al Colegio Militar). Y el orden era una misión, porque el desorden siempre golpeaba a la puerta y los valores convocaban a una reparación posible y necesaria. Era preferible que ley y orden fueran de la mano pero, si no era el caso –como no lo fue para el joven capitán que acompañó, con lúcido contragusto y buen olfato político, el golpe de 1930–, el orden, encarnado en la autoridad, debía estar

por encima de la ley. El peronismo nunca abandonaría esta noción y sólo iría cambiando la fuente legitimadora de la autoridad.

A veces los eslabones más sólidos de una cadena histórica son contingencias; hubo mucho de azar en el naufragio del entendimiento entre los ex presidentes Justo y Alvear enderezado a conferir al sistema político la legitimidad que perdía raudamente a través de las grietas abiertas por la espada. Los hombres que se formaban en el seno de las corporaciones en ascenso, juzgaban que las instituciones liberales eran incapaces de enfrentar con éxito los urgentes desafíos de la

época. Paradójicamente, quienes apostaban todavía a una recomposición del orden liberal debieron enfrentar las dificultades insalvables, los dilemas y el activismo de esas mismas corporaciones. Por lo demás, si la democracia representativa y la ideología liberal declinaban de modo definitivo, mientras la Iglesia terminaba de arrinconar a la oficialidad liberal del Ejército, la después llamada *década infame* traía otras novedades: también en el estado argentino, como en casi todo el mundo, se innovaba. La creación exitosa de instituciones orientadas a expandir las capacidades estatales en la esfera económica confirmaba las creencias en el papel rector de un estado que debía mantenerse por encima de la sociedad para velar por ella.

Hombre de su tiempo, Perón fue capaz, no obstante, de inaugurar un mundo político que, de un golpe, tornó anacrónicos a todos los políticos y a la política argentina. Perón le puso palabras perdurables a percepciones e impresiones difusas que se habían ido configurando en vastos sectores sociales durante las décadas previas. Perón no inventó conceptos, pero lo que dijo tuvo destinatarios inéditos que, con asombrosa sencillez, se identificaron con sus palabras y las escucharon como la verdad. “No me importan las palabras de los adversarios [...] Me basta con la rectitud de mi proceder [...] Ello me permite aseverar, modestamente, sencillamente [...] que soy demócrata en el doble sentido político y económico del concepto, porque quiero que el pueblo, todo el pueblo [...] se gobierne a sí mismo [...] Soy, pues, mucho más demócrata que mis adversarios, porque yo busco una democracia real, mientras que ellos defienden una apariencia de democracia [...] Por eso, cuando nuestros enemigos hablan de democracia, tienen en sus mentes la idea de una democracia sentada en los actuales privilegios de clase [...] En consecuencia, sepan quienes voten el 24 por la fórmula del contubernio oligárquico-comunista, que con ese acto entregan, sencillamente, su voto al señor Braden...” (1946).

El espíritu antiliberal y antirrepublicano cultivado por sectores dirigentes desde la hegemonía positivista hasta 1930 se encontraría con un

lenguaje afín y nuevo al mismo tiempo. Nuevo, incluso si se lo compara con la retórica unanimita de Yrigoyen, para quien él y su movimiento eran todo uno con la nación y la constitución nacional; con Perón, el núcleo en torno al cual giran los componentes de la cultura política nacional es el pueblo. Esta mutación fue posible en especial después de que, tras el golpe del 30, sucesivos regímenes abandonaron el espíritu republicano y pervirtieron la sustancia democrática bajo indigentes fachadas de estado de derecho y representación. En la misma dirección en que soplaban los vientos del mundo, execraron los sistemas liberales y representativos tanto quienes apostaban a suprimirlos para restaurar las jerarquías, como quienes creían en el gobierno del pueblo tan firmemente como eran escépticos frente a aquellos sistemas. En suma, el peronismo nació visceralmente antiliberal y antirrepublicano, porque fue un auténtico producto de la Argentina que sepultó al nacer. Desplazó al pasado y al campo del *enemigo* a todo posible adversario.

Perón, alumno de su tiempo y en especial del activismo reaccionario, podía concebirse como un innovador y a la vez como el perfeccionador del programa de restauración que la Iglesia y el Ejército habían preparado a lo largo de los lustros previos a 1943 como nuevo orden político y social. Tanto la Iglesia como el Ejército reconocen las cosas de este modo. Lo que tenía este activismo de movilizador e incorporador no alteró, hasta cierto punto, el equilibrio entre lo que aquellas grandes instituciones rectoras estaban dispuestas a admitir y lo muy lejos que Perón llegó para consolidar su experimento. Sacerdotes y militares tardarían bastante en advertir que todo era de otra manera, y que la forma del paraíso terrenal que Perón sostenía haber instituido, era una en la que el alumno pretendía no sólo superar sino subordinar a sus maestros.

Perón creía en el establecimiento de un orden justo que incorporara las diversas expresiones sociales en la órbita de un estado bajo “una mano de hierro dirigida por una inteligencia clara y guiada por un gran carácter”, y una serie de principios simples, unánimes y

verdaderos (los justicialistas). Poco sabemos de cómo pensaba el problema del poder tras el paso de los titanes políticos, porque nada dijo o escribió al respecto, pero cabe suponer que en la Gran Argentina que nunca dejó de creer realizable, la tarea de la conducción iría a ser más bien rutinaria. Aun avanzados los años 70, Perón evocaba “un estado organizado para una comunidad perfectamente ordenada, para un pueblo perfectamente ordenado también [...] el estado era el instrumento de ese pueblo, cuya representación era efectiva”. Que esto se refiriera a un período siniestro de la historia europea tiene menos consecuencias prácticas que el hecho mismo de que creyera que era factible y necesario.

Perón no vio inconvenientes en que, en camino hacia el orden justo, los trabajadores organizados se convirtieran en protagonistas más centrales que lo inicialmente previsto. Pero este reconocimiento no lo convierte en prototipo del *pragmatismo vulgar* en que muchos peronistas de hoy se mueven como pez en el agua. Perón fue toda su vida un político de principios. El papel conspicuo de los trabajadores fue una resultante, sobre todo, de la desconfianza de los empresarios, que resolvieron considerar (con una muy comprensible dosis de miopía política) que el verdadero peligro no residía en que la desatención de la cuestión social trajera la revolución y el comunismo, sino en el propio Perón que, agitando la revolución y el comunismo como muñecos de paja, parecía resuelto a atenderla demasiado artificialmente y en su exclusivo beneficio.

Las deslumbrantes capacidades de liderazgo de Perón se pusieron en juego en ese vertiginoso combate político, no al servicio de sus ambiciones personales y a cualquier precio, sino más bien a favor de un proyecto político que sólo podía apoyarse en una coalición bajo liderazgo plebiscitario. La pugna tuvo cauces establecidos por los pliegues de la entonces poco conocida estructura social de la Argentina, pliegues formados aceleradamente en los 15 años anteriores, que a su vez sedimentaron procesos de larga data. Si las circunstancias hicieron de Perón el conductor de un movimiento y un régimen

cuya radicalidad social era bastante más real que lo que él deseó y concibió entre 1943 y 1946, ello se debe a las peculiaridades de las relaciones de producción y su infraestructura político-estatal, legadas a una Argentina que se abría inevitablemente al incógnito escenario internacional de posguerra y que debía dar cuenta, al mismo tiempo, de los problemas de representación del régimen político y de incorporación de nuevos grupos sociales. En extrema síntesis, esas peculiaridades pueden ser descritas del siguiente modo: explotación capitalista desnuda sobre trabajadores que disfrutaban, no obstante, de salarios reales entre los más altos del mundo.

Son conocidas las grandes líneas de los debates académicos sobre la continuidad y la ruptura que significó el peronismo en relación con la Argentina anterior. Una línea de ese debate se interroga sobre el alcance y la profundidad de los poderes del estado en el mundo del trabajo, sea en sus dimensiones bismarckianas, sea en la regulación de los conflictos de clase. En lo que atañe a este punto, un brillante ejercicio comparativo reciente me autoriza a ser muy sucinto: en materia de legislación social efectiva, Perón hizo en tres años lo que los australianos hicieron en 50. La otra ruptura relevante es específicamente identitaria. Hasta entonces, las interpelaciones partidarias orientadas a los trabajadores no habían sido eficaces; Perón lanzará una enérgica interpelación constituyente de sujetos políticos: trabajadores que, en su condición de tales, tienen derecho a ser protagonistas; ese renacimiento identitario es político y social al mismo tiempo. Colocar el foco en *esta* cuestión, en el liderazgo, puede confundir las cosas, si se enfatizan, en relación con *esta* dimensión constitutiva (y no respecto de sus consecuencias ulteriores), los rasgos sean paternalistas sean heterónomos en la relación líder-masas. En el vértigo de esa interpelación, Perón era para los trabajadores, antes que nada, *el primer trabajador*, uno de ellos. ¿Fuera de su mundo social? ¿Desde el ámbito estatal? ¿Con las corporaciones a su espalda? ¿Apelando a las masas desde arriba en un conflicto entre élites dirigentes? Todo esto, si se quiere, pero la brecha que abría entonces era más

importante como experiencia política. Sólo así puede entenderse, por ejemplo, la intensidad del perfil laborista, la adhesión firme, hasta el límite, de los dirigentes de ese perfil, y su tragedia posterior (v.g. Gay, 1947). Sólo así los sectores populares podían sentir que Evita personificara, más que un estado paternalista, indulgente y arbitrario, a ellos mismos.

Es verdad que, tras las pinceladas finales, el cuadro mostraba, al descubrirse del todo en febrero de 1946, algo que no se parecía exactamente a la nación católica en armas prometida a los sacerdotes y a los centuriones. Pero ni unos ni otros se tomaron las cosas a la tremenda. Hubieran preferido un orden franquista, no un orden justicialista; mal podían disimular su simpatía cuando jerarcas de la unidad de destino en lo universal visitaban la Argentina y, estupefactos ante las concentraciones populares, comentaban –mintiendo– que había sido precisamente contra esa ralea que se habían alzado en 1936.

Muchos sospecharon que en la Comunidad Organizada habrían perdido la tutela sobre los destinos nacionales a manos de un caudillo cuya autoridad no dependía, como la de Franco, de la Gracia para siempre alcanzada a sangre y fuego, sino de las masas populares. Pero, recién cuando Perón se deslizó en la pendiente típica del poder paranoico, el régimen comenzó a devorarse a sí mismo al morder partes vitales de su propio cuerpo.

Es poco lo que podría explicarse, por caso, de los más desatinados movimientos de Perón hacia las Fuerzas Armadas y la Iglesia buscando motivos en las dificultades de la gestión macroeconómica y sus impactos sociales, así como poco o nada podría encontrarse en aquellos impulsos irrefrenables que ayude a entender las complicaciones de la economía. Si la observación tiene relevancia en este ensayo, es porque permite sostener que el peronismo clásico estaba logrando aprender aceptablemente a habérselas con los dilemas del proteccionismo distributivo, en el que circunstancias de larga data así como decisiones más recientes habían metido a la Argentina.

No creo exagerado afirmar que el peronismo clásico quedó demasiado in-

justamente asociado a la economía política del populismo, modo de gestión del que la Argentina post-peronista conocería ilustraciones peores (como la del gobierno, también peronista, de 1973-75). Esto puede sostenerse no sólo tomando en cuenta el mundo de la inmediata posguerra (autarquía española, experiencias de otras posguerras, el hambre reinante en Europa, las nuevas perspectivas bélicas, las obvias dificultades para predecir la fenomenal prosperidad occidental desde principios de los 50). Puede sostenerse también, y sobre todo, si se considera la eficacia con que quienes sucedieron a Miranda en el timón de la economía lograron capear los inevitables temporales del *stop and go*, y lo muy lejos que el propio régimen había llegado en la comprensión de la caducidad de los ideales autárquicos. Nada permite sospechar, en suma, que las tensiones que se incubaban en el mundo de la producción llevaran inexorablemente a la explosión del régimen, o que las dificultades que Perón estaba encontrando para hacer tragar a su caballada parlamentaria el forraje de la apertura al capital externo fueran insuperables.

Esto no significa, por supuesto, que la gestión peronista de la economía no hubiera tenido que enfrentar en cualquier caso decisiones y circunstancias penosas e insoslayables, precisamente porque la distribución peronista del ingreso tenía que ceder. Significa, en cambio, que consumiendo el capital de divisas y el tiempo de las fugaces circunstancias internacionales que habían hecho posible un incremento del salario real de más del 60% hasta 1948, el peronismo clásico había acumulado un capital político con el que podía contar. Si primero de la mano de las circunstancias y luego de la más activa del propio Perón, Argentina había entrado en el atolladero del proteccionismo distributivo, era imposible salir de allí retrocediendo, y se precisaba una enorme dosis de energía política y estatal para avanzar en una transición dolorosa y prolongada.

Otro asunto es que Perón y su régimen resolvieran dilapidar aquel capital político. La compulsión peronista por encontrar en las buenas y las malas noticias, en los acontecimientos desfa-

vorables y los favorables, ocasiones para plasmar el ideal de una sociedad unánime, chocaría las más de las veces con las consecuencias no deseadas, pero inexorables, de sus propios éxitos indiscutibles. No puede decirse lo mismo en el caso de los afanes de proyección internacional del régimen y reconocimiento continental de un papel rector para la Argentina peronista, que se estrellaron contra los muros, invisibles para las ilusiones mesiánicas, pero demasiado reales, levantados por la consolidación del poder estadounidense y la entendible suspicacia que una política de caudillo de suburbio, presidida por una retórica de autoen-

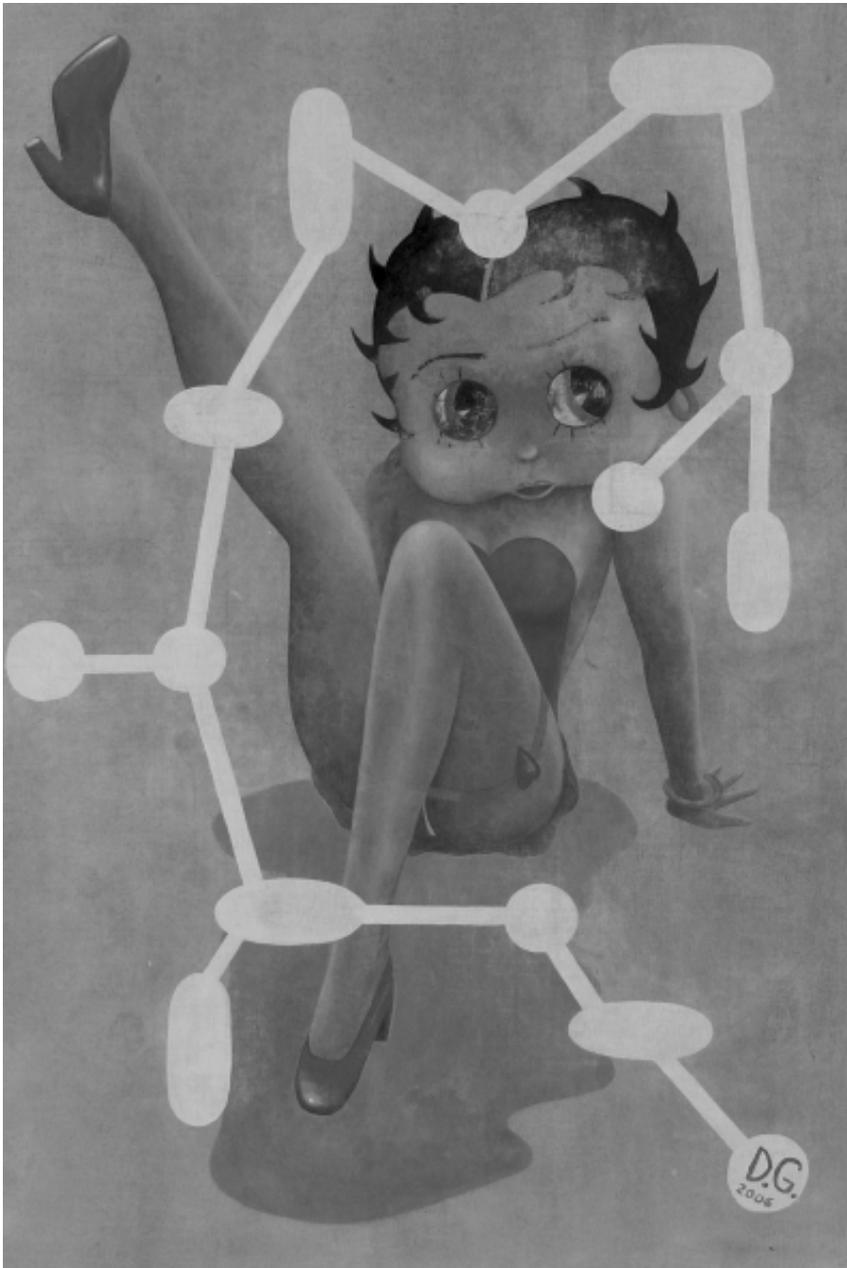
salzamiento, despertó en los vecinos, tanto mayor cuanto más próximos. De lo primero nos hablan, por caso, las desventuras del coronel Domingo Mercante al frente de la provincia de Buenos Aires, que gobernó con ingredientes de pluralismo y reconocimiento de la legitimidad política de los no peronistas muy diferentes de los dominantes en la esfera nacional y en el resto de las provincias. De lo segundo, la impotencia de Atilio Bramuglia, primer canciller del gobierno peronista, cuyos competentes esfuerzos no mellaron las convicciones de gran potencia que el justicialismo abrigaba para sí y para la Argentina (abrevando, también en esto, en la Ar-

gentina *liberal*). Que Mercante y Bramuglia tengan tan poco que ver con las pasiones que llevaron más lejos al peronismo en el camino de su perdición y hayan sido a la vez figuras centrales del período clásico, dice mucho de un aspecto de la historia, de impotencia y dramas personales, aún poco conocido.

La iracundia del último tramo del peronismo clásico, compendiable en los desatinos con los que Perón se perdió a sí mismo, muestra el vertiginoso derrumbe de un régimen al que nada le faltaba para enfrentar, en el peor de los casos, una penosa decadencia y, en el mejor, un transcurrir semejante al plasmado por el PRI en México (la única objeción de sustancia a ello, debo admitirlo, es el problema de la sucesión). No obstante, el derrumbe fue, por su brevedad, su índole convulsiva, su vesanía popular, de crucial importancia para la supervivencia posterior del peronismo. El final del peronismo clásico fue catastrófico, pero sin esos rasgos Perón no podría haber reconstruido su movimiento desde el ostracismo. Como si el espíritu de Evita hubiera vuelto para electrizar a las masas populares desconcertadas e inyectar temeridad en un Perón enceguecido por la cólera olímpica. Evita revivía para cobrar a los milicos y a los curas la deuda de sangre inferida en agosto de 1951. Evita estaba presente en el agudísimo cambio de rumbo en las relaciones con la Iglesia, tanto como en la leña que Perón arrojaba a las hogueras populares que prometían arrasar con el monopolio de la violencia legítima. Extremadamente significativo es al respecto que la composición de las coaliciones antiperonistas del 45 y del 55 haya sido tan diferente.

Las decisiones de Perón respecto de la Iglesia y los militares y el perfil del último peronismo social anterior al golpe de setiembre de 1955, me traen a la memoria –analogía algo frívola– a Maurice Chevalier imitando a Sammy Davis Jr. imitando a Maurice Chevalier. Fue el 5 x 1 del que, tres lustros después, la Juventud Peronista completaría la rima. Insólitamente para muchos de sus protagonistas, el peronismo que había aspirado a ser el fundamento del orden nacional y la piedra angular de la comunidad organizada, se encontraba presidiendo constitucionalmente multi-

4



tudes enfurecidas que quemaban iglesias, bibliotecas y clubes oligárquicos, mientras cuadros sindicales y barriales discutían si formar o no milicias populares. Perón perdió la presidencia y lavó su alma. La conspiración, la traición, la corrupción de los malos funcionarios que habían abusado de un Perón demasiado bueno, se convirtieron en verdades definitivas.

Fue en esa fase final cuando adquirieron singular relevancia algunos rasgos básicos del peronismo clásico, precisamente aquellos tan inherentes como de casi imposible compatibilidad con las aspiraciones de orden de sus componentes más reaccionarios: la presencia de Evita, y su iridiscente carisma, devenido aun antes de su muerte en ritualidad religiosa burocráticamente rutinizada pero, sobre todo, en infiltración penetrante en la porosa religiosidad popular. El punto de más clara tensión en el interior del peronismo como identidad, fuerza política y régimen fue el Cabildo Abierto del 22 de agosto: ¿qué clase de régimen constitucional era uno que dirimía la fórmula presidencial ganadora en una pulseada entre las masas en la calle y los generales en los escritorios? Y se navegaba también con el mar de fondo de la batalla de la productividad, en la que el gobierno estaba llevando las peores, ya que la autonomía “de clase” de las masas dentro de una relación políticamente heterónoma se expresaba en el mundo del trabajo que Perón pudo domeñar aún menos que las movilizaciones populares. No sugiero que los sinsabores de la puja distributiva condujeran al colapso del régimen. Pero resulta claro que la rebeldía obrera dejó una marca en la identidad peronista de vital importancia ulterior (tanto para resistir como para significar al peronismo). Con este telón de fondo, la cerrilidad de los gorilas no hizo más que refrendar todas las verdades, completando la transformación estética del peronismo clásico y absolviéndolo de todos sus pecados. Gracias a ello el peronismo, fracasado como régimen, alcanzó el milagro de articular dos épocas, nacionales y mundiales, en cuyo transcurso fue sorprendentemente capaz de cambiar según el contexto.

Desde 1955 hasta 1973 la historia pe-

ronista tanto como la argentina estuvieron presididas por una cuestión clave y por los efectos, inesperados para casi todos, del modo en que se resolvió. Perón subordinó definitivamente cualquier otro propósito y fue consiguiendo que se subordinara toda la política nacional al objetivo de reconstruir y consolidar su liderazgo, y hacerlo valer en el único terreno para él concebible y en el que continuó creyéndose imbatible, el voto popular. Salvo, quizá, durante el breve tramo de la presidencia de Lonardi (tan carente de realismo en su propósito restaurador como dotado de sensatez en lo que se refiere al modo de encarar a los peronistas), Perón jamás se consideró (a diferencia de casi todos, peronistas o no, que sí lo consideraron) una baraja fuera del mazo. Comprobó que Lonardi era expulsado por un conjunto de energúmenos vengativos dispuestos a propinar a los peronistas la humillación más exhaustiva. Perón sabía que contaba con un capital valioso, pero siempre consideró el riesgo de que se le esfumara si no se entregaba plenamente a su cuidado y en tiempos compatibles con su ciclo vital. Subordinó todos los otros objetivos posibles a éste, que le pareció absolutamente prioritario. Perón no podía, por ejemplo, ocuparse de crear condiciones mínimamente favorables a la llegada de un gobierno con sustento popular; es más: entendía que no precisaba hacerlo, sea porque se sentía *el hombre del destino*, sea porque creía que una vez reconstruido su liderazgo, y revalidado en las urnas, con el estado de nuevo en sus manos, iba a resolver todos los problemas a los que hubiera contribuido por el camino.

Entre estos problemas, uno de los principales era, precisamente, evitar el surgimiento de cualquier figura con proyecciones de autonomía e independencia político-electoral, mediante una vasta y sistemática tarea de destrucción. Podía, en las aguas turbulentas de su movimiento, tolerar sindicalistas, centuriones, intelectuales, cuadros armados, financistas de la política, pero no políticos peronistas con votos. Los ejemplos más claros al respecto son Bramuglia y Vandor, cuyo dilema era insoluble, porque no tenían modo de hacer transacciones con *el régimen*, indispensables para proyectarse políticamente y afianzar bases

electorales peronistas, que más temprano que tarde no fueran fulminadas por el anatema de Perón. Sobre todo porque *el régimen*, con la parcial excepción del período 63-66, se mostraría indeciblemente incompetente en la gestión de esas transacciones.

Si hay algo que resulta a la vez chocante y enteramente comprensible es la ceguera política e intelectual que, casi sin excepciones, afectó a los argentinos en lo que se refiere al poder de fuego de Juan Perón después de 1955. El peronismo pasó a ser el sueño y la pesadilla, el objeto de la reflexión más y más compulsiva; los peronistas, un riquísimo botín al alcance de la mano. Pero la atención que se deparó a un presidente depuesto y exiliado entrando en su ancianidad fue naturalmente muy escasa, por no decir nula. Basta recordar las torpes disquisiciones de Julio Irazusta en un elegante ensayo redactado en 1956 —la única explicación plausible del *absurdo* era la codicia sin freno—, o las de Emilio Hardoy que adjetivaba, con corrección política de época, la sangre mestiza de Perón como la de un araucano falso, flojo y codicioso. Era fácil equivocarse si se toma en cuenta que la política latinoamericana estaba llena de caudillos, dictadores y tiranos de toda laya, y muy pocos habían conseguido revertir el jaque mate cívico-militar y casi todos habían dado muestras de que sus pasiones por el poder se explicaban en arreglo a motivos que dejaban luego poco margen al coraje moral y al vigor necesarios para cruzar el desierto. Quizá Perón no tuvo tiempo para hacernos recordar la máxima de Lord Acton sobre los estragos del poder absoluto (Evita murió en 1952 y la decadencia y la corrupción aceleradas fueron frenadas en seco en 1955). Quizá la mirada del ensayo intelectual argentino hubiera estado mejor inspirada con menos Germani y más Carlyle. Y quizá no se recordó que Yrigoyen, que sin duda contaba con la misma fibra, tenía 78 años y una salud quebrantada cuando fue expulsado de la presidencia.

Desde 1955 asimismo tuvo lugar una colosal batalla cultural: la puja por las interpretaciones *sobre* y por lo tanto también *para* el peronismo. Inútil es decir que en esa batalla el espíritu de la Liber-

tadora perdió la partida de antemano. Desde su caída, había desaparecido el monopolio de la enunciación de relatos sobre el peronismo del que había gozado prácticamente sin contestación alguna el propio Perón. Y florecieron las más variadas interpretaciones y relatos de crucial relevancia política, porque en ellos se jugaba la suerte del propósito de Perón de reconstituir su liderazgo. En paralelo y combinado con esta tarea tiene lugar, precisamente, un asombroso proceso de reinención del peronismo.

6 El peronismo no fue cosa de intelectuales que, ciertamente, tuvieron escasísima intervención directa en cualquier proceso que haya contribuido a definir la identidad peronista antes de 1955. Acostumbrados como estamos al anacronismo de observar el peronismo desde nuestros días, la reinención pasa desapercibida; pero si cambiamos la perspectiva, mirándolo desde sus orígenes y sus *esencias* como peronismo clásico, se trata de una mutación espectacular. Después de 1955, el peronismo se reinventó a sí mismo y, esta vez sí, tomaron parte intelectuales provenientes de una izquierda a la deriva en busca de sus objetos del deseo: la clase trabajadora y la nación antiimperialista. Se resignificaron componentes del peronismo clásico a los que ya me he referido, como Evita, la imbatibilidad del sindicalismo de planta y de base contra el sindicalismo obediente y hasta contra el propio régimen (sin negar a Perón como líder), la fase virulenta final (con las milicias obreras como una posibilidad real). En su reinención, en la historia revisada, dimensiones fundamentales de la formación del peronismo y de su identidad, como la Iglesia y las Fuerzas Armadas, pasaron a un plano muy secundario, y otras cobraron nueva luz. El peronismo como orden justo y estable, cuyos enemigos son apenas unos pocos malos argentinos, deja lugar al peronismo como redención revolucionaria.

Ya recordamos que, entre las inyectivas que Perón había dirigido regularmente como presidente de todos los argentinos a una oposición calificada de canallesca, estaba la de fingir defender la democracia. Ante los peronistas, pero no menos que ante muchos que todavía no lo eran e incluso habían

despreciado ese régimen agobiante, nada parecía ahora más convincente que aquella imputación de falsedad y cinismo. Los gorilas no inventaron la proscripción pero, ahora, era la fuerza política que la había sufrido en los años 30 una de las que más se aferraba a ella (excepción hecha de corrientes que sólo fueron dominantes en el partido radical cuando limaron su intransigencia). Los antiperonistas se habían metido en un lodazal político en el que se enterraban cada vez más. Todos daban por hecho que habían recuperado el centro de la escena para presidir una inexorable desperonización de las masas y beneficiarse de su disponibilidad. Y habían expulsado a Perón en nombre de la democracia, negando a los peronistas, por no ser democráticos, el derecho a ser votados, aunque no podían impedir que votaran. Mientras que los peronistas no exigían otra cosa que poder votar en paz y libremente. Todo esto es más asombroso cuando se advierte que, si el fugaz pero potentísimo ímpetu *libertador*, en vez de consumirse en gestiones que sólo podían desnudar sus contradicciones, hubiera sido empleado en el corto plazo en una elección polarizada, los peronistas probablemente habrían sido derrotados.

Los herederos del 55 se hundían así en el lodazal mientras se asestaban golpes unos a otros, ya que nada los unía, ni sus preferencias en política, ni sus opciones normativas. Democráticos devenidos dictadores supuestamente provisionales, todos, militares y civiles, tenían agarrado por la cola al tigre de la legitimidad. Pero el formidable problema de dotar al régimen político post-peronista de una fuente de legitimidad se haría cruelmente manifiesto, antes que nada, en los desempeños en un campo insoslayable: el gobierno de la economía de una sociedad conflictiva, legado del peronismo clásico, que (como vimos) Perón había empezado penosamente a aprender cómo administrar.

Si el peronismo había llevado demasiado lejos el modelo de proteccionismo distributivo enredando a la economía argentina en conflictos que le hacían imposible adaptarse y aprovechar el renacimiento comercial internacional inédito que en la inmediata posguerra muy pocos esperaban, ahora, la caída de

los insostenibles salarios peronistas podía ser paladinamente imputada a la naturaleza antipopular y antinacional de los gobiernos post-peronistas.

La Argentina había entrado en su callejón. La gestión de gobierno se convirtió en un juego de factores incontrolables—como explicaba Jauretche citando el dicho campero, “la bota’ e potro no es pa’todos”. El poder de fuego del sindicalismo peronista era tal que tanto los militares como los empresarios encontraron más económico adaptarse a él, sea cediéndole gigantes cas porciones del tinglado corporativo, sea *dejándolo venir* en cada réplica militante a las caídas salariales, sin ignorar que las implacables crisis externas cerraban una mano del juego distributivo al tiempo que abrían la siguiente. La otra cara de los naipes mostraba invariablemente un régimen político desfondado en su legitimidad. Decir hoy que todo esto conduciría derechito a la militarización de la política es tan fácil como tramposo, porque antes de recorrer los tramos más sangrientos de este callejón, hubo quienes tuvieron soluciones imaginativas, o razonables. Y no puede pasar desapercibido que todas ellas contaron con peronistas.

Uno de esos sensatos intentos políticos fue encabezado por el gobierno radical de Arturo Illia, y tuvo un inesperado aliado táctico en el *Lobo* Vandor, resuelto a darle batalla al general en el único terreno en el que Perón no lo admitía. El general le partió el espinazo a este proyecto en las elecciones mendocinas —a las que envió a su tercera esposa, en un viaje tan fatídico por el éxito de la intervención como por el hecho de que Isabel conociera y reclutara para el servicio en Puerta de Hierro a José López Rega. Cuando hablaron los votos mendocinos, la suerte del gobierno y del proyecto civil quedó sellada (aunque no la del dirigente metalúrgico), dando paso a la estulticia de Onganía, que creía que la Argentina del 66 era más o menos como Brasil y que se podía aplastar con la bota el rostro de la política durante el tiempo necesario para que el país se desarrollara a marchas forzadas. Perón, una vez más, estaba en lo cierto: el problema argentino era político, no

económico. Se lo enseñaron (inútilmente) a Onganía pocos años después, en Córdoba, los obreros mejor pagos del país, aunados a estudiantes y a militantes de toda condición.

La violencia que respondía a raíces eminentemente domésticas era, por otro lado, percibida por más y más jóvenes como un viento mundial que empujaba gratas esperanzas. Para quienes abrazamos la política en aquel entonces, la violencia no era un problema político; era constitutiva de la vida social, impensable sin ella, y no parte del problema sino de la solución. Más aún, era la solución. Quizás hubiera motivos de sobra para percibirlo así y no

las armas, y que de ese modo cualquier futuro régimen democrático sería tan precario como un castillo de naipes. Perón presidió la parte sustancial que le tocó de esa guerra civil larvada declarando, impávido, que su superioridad estribaba en haber sabido manejar mejor que sus enemigos el desorden.

Así lo parecía en el punto culminante de su primer regreso a la Argentina. El abrazo Perón-Balbín tenía mucho más de auténtica legitimación recíproca de identidades políticas, de profundo reconocimiento personal, que de atenciones *pour la galerie*. No obstante, todavía en mayo de 1973, el otro peronismo, tan vivo como siempre, hablaría

vieja política, la prensa netamente capitalista, un sector considerable del capitalismo, los enemigos que en el exterior mantienen ideales extremistas de izquierda o de derecha, y los enemigos que en el interior sirven tales doctrinas foráneas...”.

Pero la historia se vengó del peronismo, porque lo colocó en el lugar y momento indicados para que esta vez presidiera la peor explosión hasta entonces conocida de la economía argentina, dejándolo al desnudo, esto es, tal cual efectivamente era entonces, un ejército victorioso y un movimiento pavorosamente desprovisto de toda capacidad de mediación tanto política

7



era Perón quien lo negara. Antes, mucho antes de su bien conocida bendición a las *organizaciones especiales*, Perón nos interpeló con expresiones del siguiente tenor: “Es fundamental que nuestros jóvenes comprendan y tengan siempre presente que es imposible la existencia pacífica entre las clases oprimidas y opresoras... la tarea fundamental es triunfar sobre los explotadores, aun si ellos están infiltrados en nuestro propio movimiento político...” (Mensaje a la juventud de octubre de 1965). Así, legitimación de la violencia política y creación de una nueva categoría política doméstica, la *juventud*, vinieron de la mano. Pero fue una opción de encrucijada, donde se tomaron caminos que descartaban definitivamente algunos escenarios de llegada que antes de la decisión todavía eran posibles. Ni a Perón ni a muchos dentro del peronismo y en sus márgenes parecía preocuparles que la militarización de la política condujera al arrasamiento de la política por

por la boca del flamante presidente Cámpora en su mensaje al Congreso de la Nación: “La intriga que comenzó al día siguiente del triunfo popular del 46, logró sus designios al cabo de nueve años y truncó una revolución incruenta que trajo la felicidad para nuestro pueblo y cimentó las bases de la grandeza nacional”. Tras ello, en 1955 “comienza la sistemática destrucción de una comunidad organizada [y] todos los sectores sociales padecen sus consecuencias...”. Esta atribución del mal inconmensurable a un sujeto tácito era apenas ligeramente diferente de la del Perón clásico cuando hablaba de sus opositores: “faltaría a elementales deberes si no me dirigiese a todos los argentinos para atajar la campaña [...] de la que no sería yo la víctima [...] sino la totalidad de la nación cuyos supremos intereses defiende...”. Cámpora no precisaba fijar torvamente los blancos como Perón, en 1947, lo había hecho pedagógicamente: “se han coaligado la

como estatal. La crisis de 1975 abrió por primera vez desde 1955 una (sinistra) fuente de legitimidad para salir del bloqueo político-social, que fue tan enérgica como desastrosamente empleada por la coalición militar y civil de la nueva dictadura. El peronismo, luego de estar, durante la fase del terror estatal, *de ambos lados de la picana* (“pertenece al mismo movimiento”, le decía con más amargura que sorna su carcelero a una presa política), resultó ser para los dictadores la obsesión que eclipsó todas las otras: el genio a destruir y a conjurar al mismo tiempo. Consiguió sobrevivir al vapuleo, pero salió de él más deteriorado que nunca.

En el nuevo regreso al orden constitucional, los peronistas, en su inmensa mayoría, se avinieron, satisfechos y resignados, a aceptar que la democracia siguiera siendo básicamente un juego corporativo con condimentos plebiscitarios. Esto a pesar de que nadie

podía ignorar las rupturas inéditas del terror estatal, la descomunal desarticulación de la economía y el estado, y la guerra de Malvinas. Como se sabe, Alfonsín se atrevió a protagonizar, y hasta personificar, un registro completamente diferente de la cuestión democrática, que tuvo un comienzo triunfal. Lo sorprendente, otra vez, es la rapidez con la que se adaptó ese mismo peronismo a un cambio de circunstancias políticas que lo había pillado fuera de cuadro. Acaso la adaptación fue demasiado rápida, mostrando que por debajo de las aguas revueltas de la transición democrática se movían corrientes más lentas pero más duraderas. Indiscutiblemente la Renovación fue mucho más que una mutación cosmética; pero su victoria electoral en 1987 (a un tiempo sobre el resto del peronismo y sobre la Unión Cívica Radical) le permitió avizorar un camino hacia el gobierno mucho más corto que el que los primeros renovadores, y ciertamente los radicales, estimaban concebible hasta entonces para el peronismo.

La totalidad del peronismo se cobijó sin ceremonias bajo el paraguas renovador, que ahora prometía la victoria, y la ligereza del proceso hizo posible que fuera menos doloroso, pero también mucho menos profundo, el impacto de la derrota de 1983 —los peronistas no terminaron de entender por completo que la invencibilidad del movimiento en las urnas no era un parámetro de la nueva democracia argentina, y sobre todo no terminaron de digerir que en esa democracia pudiera caberle al peronismo otro lugar *natural* como no fueran las sedes de los ejecutivos federales, provinciales y municipales. Después de todo, la distinción entre peronismo, pueblo y nación no cristalizó definitivamente. No en vano quien recogería, al cabo, los frutos de la renovación, sería un renovador a su modo muy auténtico, Carlos Menem, quien, en la tarea de volver a poner al peronismo, renovadamente aglutinado, en el gobierno nacional, no dejó todo al cuidado de la diosa Fortuna. La dosis de responsabilidad política que se puede cargar a este peronismo renovado en el catastrófico final del gobierno de Alfonsín —que salió de la Casa Rosada *escupiendo*

*sangre*, como expresaron complacidos quienes se disponían a entrar en ella— va mucho más allá del límite que define a una oposición leal.

Como capítulo de la historia peronista, los años de Menem merecen ser abordados desde su epílogo: nada tiene de inaudito que el peronismo haya podido desentenderse tan convincentemente de esa suerte de lepra política en la que hoy se ha convertido el menemismo para casi todos los argentinos. Me gustaría recordar al senador Eduardo Menem explicando, a la hora de justificar la negativa de su bloque a los proyectos de privatización del gobierno radical, que el peronismo jamás aceptaría poner *bandera de remate a la soberanía nacional* y, pocos años después, a los diputados justicialistas cantando a voz en cuello la marcha peronista (sin omitir, desde luego, los motivos por los cuales el general se habría sabido conquistar a la gran masa del pueblo) al celebrar la trabajosa aprobación de la privatización de YPF. Quizás el lector piense que apelo a un recurso facilón para poner en ridículo a los peronistas y meter el dedo en la llaga de sus incongruencias. Todo lo contrario: no encuentro en las gestiones presidenciales del caudillo riojano, desde el principio al fin, cosa que no pueda ser considerada inherente al *peronismo verdadero*. De hecho, los peronistas sólo pueden tomar admisible distancia de los años de Menem en virtud de un fuerte implícito: por sus frutos los conoceréis. Del mismo modo en que el mal jamás es capaz de producir el bien (como seguramente pensaba Maquiavelo antes de cumplir 7 años), detrás de malos resultados no puede haber jamás buenos peronistas. Este mecanismo por el cual los peronistas son tan perfectamente convincentes vendiendo un día su alma al diablo como arrimando al día siguiente la tea a la hoguera de los herejes, nada tiene de nuevo en la historia del movimiento. No obstante, deducir de ello que el peronismo siempre fue la fuerza política emblemática de la *Realpolitik* en su sentido más crudo no sería justo; como he señalado ya, Perón jamás abandonó la vocación política weberiana de *ofrecer algo al mundo*. Conjeturo que observaría con desdén los afanes pro-

saicos que equiparan a los variopintos clanes peronistas de hoy.

Como sea, si el peronismo pudo persistir, de generación en generación, no es solamente en virtud de la ley universal que nos dice que mantener una identidad es más fácil que crearla, y más fácil aún que extinguirla. Es, en particular, por otras dos cosas. Primero, porque el peronismo siempre tuvo extrema habilidad para avanzar en la tierra social arrasada por los desastres en los que él mismo hizo una contribución nada despreciable; y, segundo, porque si el peronismo se demostró hasta ahora de amianto en relación al efecto incendiario de sus propias gestiones, es porque sus relatos continuaron siendo los más verosímiles *en el seno del pueblo*, embebidos de la heterogénea cultura política argentina contemporánea. Por cierto, uno de los mejores ejemplos al respecto es la absorción que el peronismo fue capaz de hacer, una vez expulsado del poder en 1955, del revisionismo histórico, sobre todo si se toma en cuenta la buena salud de la que, traducido a los códigos mediáticos, disfruta todavía hoy.

Es posible que tras las reformas presididas por Menem, y la crisis de 2001-2002, la Argentina peronista haya dejado de agonizar para morir de una buena vez. Más seguro es que el peronismo ha sobrevivido —maltrecho, descompuesto y desarticulado, pero vivo— a la extinción de su Argentina. No sólo eso; de momento, y sin que nada sugiera que esto vaya a cambiar en plazos previsible, los no peronistas *la miramos de afuera*: la suerte colectiva de la Argentina post-peronista sigue dependiendo de los aciertos y los desaciertos de los que los peronistas sean capaces.<sup>1</sup>

1. Entre las contribuciones que he recordado al escribir este ensayo, sin pretender, desde luego, hacer responsables a sus autores *del modo en que las he recordado y empleado aquí*, se cuentan las de Carlos Altamirano, Emilio de Ipola, Pablo Gerchunoff, Tulio Halperin Donghi, Federico Neiburg, José Paradiso, Mariano Plotkin, Luis Alberto Romero, Beatriz Sarlo, Ricardo Sidicaro, Juan Sourrouille, Juan Carlos Torre, Loris Zanatta, a quienes no puedo menos que pedirles sinceras disculpas.

## La ciudad y el miedo

Lila Caimari



En el primer semestre de este año, una ambiciosa encuesta (la mayor que se había hecho hasta ahora) interrogó a más de 22.000 porteños pertenecientes a todos los barrios y sectores sociales de la ciudad sobre sus experiencias directas o indirectas con el crimen, su confianza en la policía, la naturaleza de sus sentimientos de inseguridad, sus miedos. Algunas conclusiones del estudio (las más dramáticas) fueron adelantadas por el diario *La Nación* en titulares que aludían a las altas tasas de delito en los barrios del sur y un nuevo editorial sobre las responsabilidades políticas del agudo miedo al crimen con el que conviven hoy los habitantes del área

metropolitana.<sup>1</sup> No voy a detenerme a analizar esta encuesta –algunos especialistas lo han hecho mejor de lo que yo sería capaz. Ni a abundar en los problemas intrínsecos a toda encuesta de victimización, conocidos por los investigadores sociales del delito. Baste decir que, ante preguntas sobre sus sentimientos de inseguridad, quienes responden tienden naturalmente a confirmar dicha sensación (no a descartarla), aunque el significado de esta respuesta esté lejos de ser unívoco.<sup>2</sup> Tampoco parece necesario insistir en las intenciones de la editorialización del cúmulo de información que proporcionaba el estudio, que era denso y ofrecía muchos matices cua-

litativos según las zonas y los grupos interrogados. Por regla general, el crimen “noticiable” es el que aumenta (no el que disminuye). Guiado por mandatos profesionales, perfil del mercado lector o agenda política, el periodismo hace (como siempre ha hecho) un corte propio de los datos “duros”, ellos mismos nacidos de regímenes de representación (policiales, penales, académicos) matizados por sesgos propios. Nada de esto implica que la actual atención al delito sea ilegítima, o efecto exclusivo de la manipulación. Más allá de las trampas interpretativas de toda representación estadística, la tendencia al aumento del crimen violento en la ciudad de Buenos Aires es un dato que nadie discute. Pero la relación entre esta constatación y ese

9

1. “La inseguridad nos sigue acosando”, *La Nación*, 14 de agosto de 2007, p. 16. La encuesta sobre victimización (realizada por un equipo coordinado por el Gobierno de la Ciudad y la UdeSA, y diseñado por Marcelo Bergman, Gabriel Kessler, Alberto Förhrig y Julia Pomares) se hizo sobre una muestra de 22.600 personas, y tomó el recaudo de discriminar sus resultados por comuna.

2. Sobre las interpretaciones posibles de las estadísticas actuales del miedo: Gabriel Kessler, “Miedo al crimen. Representaciones colectivas, comportamientos individuales y acciones públicas”, en: Alejandro Isla (comp.), *En los márgenes de la ley. Inseguridad y violencia en el cono sur*, Buenos Aires, Paidós, 2007, cap. 3. Máximo Sozzo ha hecho un exhaustivo análisis de las implicancias metodológicas de las encuestas de victimización en: “¿Contando el delito? Análisis crítico y comparativo de las encuestas de victimización en la Argentina”, en: *Inseguridad, prevención y policía*, Quito, Flacso Ecuador, 2007 (en prensa).

conjunto de emociones que llamamos miedo no es directa ni natural. Las formas que el temor adquiere tampoco son siempre iguales a sí mismas, como no lo son sus implicancias políticas o ideológicas.

Por simples razones estadísticas, los detalles del crimen no nos llegan por experiencia directa, sino a través de mediaciones. Históricamente, esta información ha sido proporcionada por los diarios que, respondiendo a un apetito social insaciable, desarrollaron noticias “policiales” desde el nacimiento mismo de los medios de comunicación modernos. Explotado hasta la náusea por empresarios editoriales, analizado por críticos culturales, deplorado en voz alta por casi por todos, el interés por el crimen está asociado a la fascinación y el asombro. Activa esa infinita curiosidad humana —escasamente gloriosa, pero muy resistente a la censura— por los detalles de la violación de los interdictos sociales. Pero crímenes diferentes interpelan curiosidades diferentes. El *voyeurismo* vergonzante asociado al homicidio pasional en un *country* cordobés es bien distinto del deleite pícaro que subyace al interés en un golpe ejecutado diestramente por una banda de boqueteros, o a la anecdótica pedagogía de la calle que nos brinda la víctima de un punquista. Las oleadas de ansiedad asociadas a la inseguridad provienen de otros casos: secuestros, cierto tipo de homicidio, asaltos a mano armada... Ese miedo —al ataque físico, a la muerte propia o la de seres queridos— no es otro que el miedo al prójimo, el miedo que está en el origen mismo del contrato social como lo imaginaba Hobbes.<sup>3</sup> En los últimos años hemos aprendido mucho sobre la potencia de esa emoción colectiva: su poder para despertar las demandas más clamorosas en relación a los deberes punitivos del estado, las mil formas (materiales, de comportamiento) de su capacidad para inhibir lazos, bloquear impulsos solidarios y proyectar su sombra letal sobre las interacciones más banales.

El miedo al crimen opera sobre una memoria corta. “Nunca estuvimos peor”, dice a su modo cada historia. Sus grandes excepcionalidades son excepcionalidades que se repiten. Fragmentaria por definición, la noticia

policial genera un tipo de acumulación que fija al conjunto en un registro atemporal. Parece ofrecer siempre lo mismo, en un espectro de temas y lenguajes que admite pocas variables —esa cualidad inspiró las primeras aproximaciones críticas al *fait divers*, que nacieron del estructuralismo. ¿Significa esto que el crimen no puede generar más que un tartamudeo de la imaginación social? ¿Que la misma fuerza inhibitoria del temor confina los fantasmas de la amenaza a una repetición atávica? Sí y no. La relación colectiva con el miedo transcurre por carriles que tienen una tradición, que apelan a temas y configuraciones disponibles en un archivo social de cierta estabilidad: no importa cuán aguda, su expresión nunca es errática. Pero tampoco está atada a un repertorio inmóvil. Cambia junto con la sociedad: en otras palabras, tiene una historia. Esa historia no es lineal —menos aún responde a un patrón de descenso progresivo a los infiernos morales, ni de aumento ineluctable de la violencia y el temor. Más bien, está hecha de jalones esporádicos. Con cada uno, los temas del miedo se activan, sufren cambios, incorporan figuras y variantes. Quizás un vistazo a las maneras en las que los porteños han pensado el crimen (y han transitado por el miedo al crimen) en otros picos de ansiedad asociados a la cuestión delictiva contribuya a poner en perspectiva los hallazgos recientes de los encuestadores. No para trivializarlos: la actual multiplicación de representaciones del delito es parte del horizonte de sentido de una sociedad fracturada como nunca antes. Pero integrados a un contexto de sentido de mayor profundidad temporal, quizá los números del miedo permitan exceder los reflejos puramente escépticos y defensivos que la estela de su constatación deja tras de sí.

### Delito y nostalgia

El miedo al crimen no es nuevo, pero tiende a *ser pensado* como nuevo. Las colecciones de diarios de las hemerotecas de Buenos Aires nos dicen que el delito del presente —sea éste el del siglo XIX, el XX o el XXI— siempre se ha recortado en oposición a un pasado

imaginario, en el que dicho temor era insignificante: “Hoy hay más crimen que ayer, por eso ayer vivíamos mejor”. Síntoma del malestar ante el cambio, el crimen es un tema del archivo crítico de la modernidad urbana —la de Buenos Aires, y la de tantas grandes ciudades. Esta nostalgia no opone simplemente la *cantidad* de crimen de ayer a la de hoy. Cada época constata también un deterioro *cualitativo*: además de ser menos frecuente, el crimen de antes era mejor —menos dañino, más previsible, moralmente inteligible. Los “nuevos delincuentes” se comparan desfavorablemente a los transgresores del pasado. En su repetida ingenuidad, el juicio alude con precisión a los desafíos de legibilidad que plantea cada nuevo viraje de las prácticas delictivas.

El primer pico de ansiedad asociada al delito en Buenos Aires fue un subproducto del gran sismo socio-demográfico desencadenado por la ola inmigratoria y la revolución urbana de la vuelta del siglo XX —en este sentido, es paralelo al que experimentaron otras urbes latinoamericanas, como México y Río. Habitantes de esa vasta constelación de “la mala vida” que tanto fascinaba a criminólogos, periodistas y escritores, sus figuras dominantes eran los “lunfardos”. El sentido exclusivamente lingüístico que hoy tiene la palabra es, en realidad, la deriva de un término que designaba sobre todo una nueva especie de “ladrón profesional”. Este genérico “lunfardo” presidía sobre toda una constelación de figuras, que incluía prostitutas y una variedad de “auxiliares del vicio y el delito” entre las cuales figuraba el servicio doméstico, por entonces en franca expansión. El delincuente anarquista (doblemente ajeno a la comunidad, por extranjero y apátrida) completaba este repertorio. Más de un editorialista se puso a suspirar entonces por “la franca puñalada de nuestro paisano”.

Los temores del 900 remiten menos a la inseguridad física en sentido estricto que a la ansiedad que destilaba la crisis de confianza en la inteligibilidad de las interacciones cotidianas. Sintomáticamente, la noción de simulación volvía con cada descripción de las figuras del

3. Kessler, art. cit.

bajo fondo. En torno de este síndrome nace una laboriosa pedagogía que levanta un arsenal de barreras inhibitorias de la interacción espontánea: ponerse al tanto de las tretas tendidas a los “otarios” en esa calle repentinamente atestada de rostros anónimos, adoptar recaudos para protegerse de tecnologías abrepuestas introducidas por “malos inmigrantes”, averiguar los antecedentes de esos aspirantes a mucamos con acento exótico, aprender a identificar de una ojeada —a la manera de los criminólogos— las patologías ocultas del potencial homicida o los tics del anarquista peligroso. La gran moda de las causas célebres (locales y europeas), proporcionó los escenarios más eficaces para desplegar los temas del “nuevo crimen” y los “nuevos delincuentes”. Y mientras leían sobre el siniestro envenenador Castruccio y observaban sus retratos a lápiz, todos podían ponerse al tanto de los útiles hallazgos de la nueva ciencia del crimen. Mediación crucial a la hora de conceptualizar las insidiosas amenazas de la ciudad babélica, la criminología *sui generis* del periodismo acercó a muchos miles las claves de la observación informada de cada rostro sospechoso, que tantos secretos biológicos y morales podía revelar.

Esta forma de temor tenía significados ideológicos precisos, que se seguían de la implícita operación de exclusión social de quienes quedaban del otro lado de una línea imaginaria que separaba al ciudadano del delincuente —fuese éste individual o colectivo. El segundo momento de gran atención al crimen en Buenos Aires es más localizado en sus figuras emblemáticas y mucho más potente en su capacidad para desencadenar emociones punitivas. En otras palabras: los principios que lo articularon eran menos de exclusión e institucionalización que de castigo *puro* de las figuras de la amenaza. A principios de la década de 1930, una verdadera ola de pánico corona años de creciente preocupación por la criminalidad. Los “nuevos delincuentes” que cometen “nuevos crímenes” denotan ausencia de códigos e indiferencia a las reglas más elementales de la transgresión. Los flamantes Ford T estandarizados les permiten entrar y salir de la escena en cuestión de

segundos, disparando tiros al aire y dejando tras sí un reguero de desorientación y pánico. Estadísticamente insignificantes, los casos cubren un espectro que va del crimen organizado en bandas —emboscadas a transportadores de caudales, asaltos a bancos y un puñado de grandes secuestros extorsivos— al asalto a los comercios de la ciudad. La insólita visibilidad social de cada episodio, salpicada de ribetes de *performance* pública, los proyecta directamente al centro de temores y ansiedades. Las demandas por el endurecimiento de las penas, que se multiplican en diarios y revistas, manifestaciones callejeras y debates



parlamentarios, incluyen la reinstauración urgente de la pena de muerte (abolida en 1922).

Visibilidad social del “nuevo crimen”. La oscuridad protectora de la noche, tan ligada al imaginario delictivo de la ciudad decimonónica, ha dejado de ser una condición necesaria para los golpes, sean éstos importantes o rutinarios, organizados o mediocremente concebidos. Aquella oscuridad había albergado todo un repertorio del delito sigiloso, del peligro latente pero invisible del bajo fondo que se filtra en la ciudad burguesa de maneras solapadas. Con su utillaje de ganzúas, anzuelos y demás elementos artesanales para los “trabajos”, el punguista (ladrón disimulado) y el escruchante (abridor de puertas) presidían sobre este imaginario del delito contra la propiedad asociado a los “lunfardos”. Hechos de destrezas que cultivaban de mil maneras su invisibilidad, los grandes robos eran imaginados como el fruto de una

trama de intercambios sociales del bajo fondo cuya misma opacidad cubría sus acciones de un manto de misterio. La economía de *performance* pública del asalto diurno de los años veinte y treinta era una irrupción que implicaba audiencias (testigos) y que tenía no pocos elementos escénicos (de allí, la multiplicación de reconstrucciones *a posteriori* de secuestros, asaltos, tiroteos y persecuciones en la prensa del período). Importaba muy poco lo que dijeran las cifras estadísticas, repetidas por los defensores del Código Penal: cada asalto organizado ponía en escena una gramática de la violencia que desmentía cualquier afirmación sobre

el descenso global del delito en Buenos Aires.

Los escandalosos episodios del pistolero de entreguerras inauguran muchos temas del temor al crimen violento. Dejo de lado el análisis de sus causas, sus encarnaciones precisas, y la ola de pasión punitiva que siguió a los grandes secuestros de la era, para detenerme en la reacción social ante la figura delictiva emergente en este período. El asaltante representa una amenaza en sentidos nuevos, comenzando por el obvio salto del poder coactivo que le transfiere su arma —en este caso, los baratos y accesibles revólveres de repetición que entran masivamente en el mercado de la primera posguerra. Esta novedad desjerarquiza de un golpe el acceso al crimen contra la propiedad. Las artes del punguista o los saberes del escruchante corren peligro de volverse anticuados: con la Colt 38, *cualquiera* puede amenazar a cualquiera, *de cualquier manera*, se dice. La juventud e

inexperiencia de los implicados en los asaltos más *amateurs* es un dato repetido sin cesar. También lo es la insolencia plebeya con la que encaran los golpes, y esa incontinenencia de disparos al aire que ha banalizado la violencia a niveles sin precedentes. Cualidad alarmante más allá de sus peligros inmediatos: junto al pánico y la desorientación, el asaltante (en su versión más sofisticada, la de las bandas motorizadas) también produce fascinación y, por eso mismo, mucho temor al efecto de contagio. El peligro de *glamourización* proviene, en este caso, del clarísimo parentesco entre este nuevo repertorio de figuras delictivas y el que ofrecían las películas de gánsters que en esos años invadían los cines porteños. *Scarface*, *Little Caesar*, *Public Enemy* y muchas más alimentaron generosamente la imaginación social en torno al pistolero criollo. Y también la preocupación por las ambiguas lecciones morales que sus hazañas despertaban en ese público tan vulnerable a los artificios maravillosos de la maquinaria de Hollywood.

Además de una genealogía contaminada de gestos foráneos, el *modus operandi* del pistolero introducía las pruebas de una desconcertante desaprensión moral, diagnóstico que surgía nítidamente de su comparación con dos contrafiguras nacionales de la destreza y el coraje masculino. En franca retirada en las estadísticas policiales, ambas estaban asociadas al arma blanca, a sus estrictos códigos morales, al riesgo físico que implicaba su sabio despliegue: el gaucho matrero (como vimos, una figura pre-existente de la nostalgia anti-inmigratoria, por entonces en pleno proceso de consagración estatal) y el cuchillero de las orillas (que ingresaba al tango y la literatura vanguardista). En el lamento ante la degradación que el revólver automático ha introducido en el estricto orden moral de la violencia de antaño podemos distinguir los ecos, lejanos pero inconfundibles, de una familia de temas de linaje largo y profuso. Inaugurada con la aparición misma de las armas de fuego, celebraba en la Europa de la temprana modernidad las destrezas seculares del jinete de capa y espada amenazado de muerte social por la vulgar rapidez de la pólvora. “Oh,

invención vil y pestilente, ¿Cómo has encontrado un lugar en el corazón humano?” decía el poeta Ariosto. “Gracias a ti, la gloria marcial está perdida, / gracias a ti, el oficio de las armas es un arte inútil. / A tal punto han sido valor y coraje rebajados, / que el malo a menudo parece mejor que el bueno.”<sup>4</sup>

### Los lugares del delito

Las figuras de la amenaza están indisolublemente ligadas a una imaginación social del espacio: cada constelación de temas del delito corresponde a una configuración particular del territorio que lo cobija, y de su contrapartida segura y luminosa. A su vez, la lenta evolución de esta geografía ha sido función de los cambios en las posibilidades de movimiento y, más en general, de la relación social entre velocidad y espacio. En este plano, los años treinta también marcan una inflexión decisiva, cuando se configura uno de los soportes estructurales del imaginario porteño del temor al delito. Más allá de cambios importantes, sus elementos constitutivos todavía están con nosotros.

Como en otras ciudades sometidas a procesos de crecimiento acelerado, la oposición fundante de la imaginación espacial del delito porteño nació en las últimas décadas del siglo XIX en torno a la dupla bajo fondo/ciudad moderna. La noción misma de bajo fondo nunca fue enteramente desalojada. Pero el desarrollo de los barrios y la modernización del equipamiento urbano fueron desdibujando el referente objetivo de esa confusa contra-ciudad de las zonas “bajas”, lugar de maleantes, prostitutas y “lunfardos”. La expansión de la iluminación eléctrica fue empujando gradualmente el límite entre los espacios iluminados y los bolsones oscuros a zonas cada vez más alejadas del centro. Entre 1910 y 1930 Buenos Aires pasó de seis mil a treinta y ocho mil faroles. Los sentidos de este avance de la frontera de la luz jugaban (y siguen jugando) en torno al gran tema del triunfo sobre la oscuridad, que remite al de la lucha entre el orden y el caos, el miedo y la seguridad. En las zonas fronterizas de la ciudad, aquella simple bombita introducía la precisa luz de

la legalidad en la calle. Su blanca brillantez, que desplazaba tan nítidamente a los tenues faroles a kerosén, permitía el reconocimiento de los rasgos únicos e identificables de cada individuo. La bombita en la esquina del barrio desagregaba aglomeraciones. Y era portadora de garantías: la promesa de seguridad personal fue uno de los atributos más poderosos de la luz eléctrica.<sup>5</sup>

El desdibujamiento de la noción de bajo fondo también es parte de las transformaciones en el concepto de arrabal, que a fines del siglo XIX fue desarrollado por el pensamiento higienista. El arrabal era un suburbio interno en una ciudad cuyo enorme perímetro albergaba tantas zonas no efectivamente urbanizadas. Sus soluciones eran pensadas en términos de higiene y sanitización, material y moral. Este sedimento semántico persistió, pero en los años de entreguerras sus sentidos se transformaron. El referente de las inquietudes se fue deslizando *afuera* del perímetro de la ciudad, hacia esa “aglomeración bonaerense” bautizada por los urbanistas de los años treinta “Gran Buenos Aires”.<sup>6</sup> Malsanas y fangosas como el bajo fondo, las localidades de los alrededores acusaban otros rasgos no menos alarmantes: el descontrol, el crecimiento desmesurado y anárquico, una forma de desorden que delataba un vacío intolerable de intervención estatal.

Si pudiera hablarse de una noción de bajo fondo en los años treinta –en un sentido de espacio opaco de alojamiento de prácticas ilegales y redes delictivas– sería a condición de reco-

4. Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, XI, 26 (1516). Traducción propia: [omacl.org/Orlando/11-12can.html](http://omacl.org/Orlando/11-12can.html).

5. Sobre la asociación entre delito y oscuridad en el París de la Belle Époque: Dominique Kalifa, “L’attaque nocturne, une frayeur”, en: *Crime et culture au XIXe siècle*, Paris, Perrin, 2005. Sobre el avance de la luz eléctrica en Buenos Aires: J. Liernur y G. Silvestri, “El torbellino de la electrificación. Buenos Aires, 1880-1930”, en: Liernur y Silvestri, *El umbral de la metrópolis. Transformaciones técnicas y cultura en la modernización de Buenos Aires, 1870-1930*, Buenos Aires, Sudamericana, 1993.

6. Sobre el Gran Buenos Aires: Alicia Novick y Horacio Caride, “La construction de la banlieue à Buenos Aires”, en: H. Rivière d’Arc (dir.), *Nommer les nouveaux territoires urbains*, UNESCO, Editions de la Maison des Sciences de l’Homme, Paris, 2001, pp. 105-130.

nocer que su núcleo ya no estaba en esa Buenos Aires transformada, en su puerto, en el Retiro, o en sus difusas orillas. Se había desplazado afuera de sus fronteras, a ese suburbio de difícil gestión y siempre dudoso cumplimiento de la ley. La imaginación del “nuevo delito” (móvil, tecnologizado) nació conectada a esta noción, pues la plaga de asaltos organizados en las calles más respetables de la ciudad era parte de un universo de condiciones que había hecho de ésta un escenario efímero. Buenos Aires no era más que el marco de una breve escena planeada lejos, en una territorialidad cada vez más descentrada y extendida. La opulenta ciudad, clamaban editorialistas y secciones policiales, vivía con un “far west” legal en sus propias puertas. El control del bandidismo motorizado era una empresa absurda, burlada por los propios perseguidos, que tan fácilmente cruzaban la frontera de la ciudad para refugiarse de sus perseguidores. El mapa consistía, hacia el norte, en una línea que pasaba por Vicente López, Olivos, San Isidro y San Fernando. En Tigre funcionaba un casino clandestino (con nutrida clientela porteña, porque la movilidad se daba en ambas direcciones) cuyas dimensiones hacían clamar a las autoridades marplatenses, imposibilitadas de habilitar los propios por la misma prohibición legal tan escandalosamente burlada en el “Gran Buenos Aires”. Todo esto hablaba de ilegalidades, pero no de ese temor más profundo a la violencia interpersonal, cuyo núcleo geográfico estaba firme-

mente plantado en el sur. Lanús y la tradicional Isla Maciel aparecían regularmente en las secciones policiales de los diarios –junto a los voceros de sus organizaciones vecinales, que hablaban de milicias civiles para compensar negligencias y corrupciones policiales. Pero el polo de pánicos y denuncias de ese sur cada vez más inquietante era Avellaneda. Refugio predilecto de gavillas, punto de cruce de juego clandestino, prostíbulos y matonismo político, esta importante localidad fabril (la más poblada de la provincia) constituye el centro de una verdadera leyenda en torno a la ilegalidad y la violencia de extramuros, ya plenamente cristalizada a mediados de los años treinta.

Lugares nuevos para el temor, entonces. Y un elemento del imaginario urbano destinado a larga vida: la emergencia de la asociación entre el crimen y el “Gran Buenos Aires”. Cuando en 1933 la Policía de la Capital construyó una cadena de destacamentos a lo largo de los accesos a la ciudad, las consecuencias materiales de esta emergente geografía del miedo finalmente se hacían ver. La Avenida General Paz, construida cuatro años más tarde, confirmaba con el pavimento el significado más oscuro de la línea que unía esos puntos. Adrián Gorelik ha señalado que esta obra sugiere el repliegue de la ciudad sobre sí misma, la connotación egoísta de la urbe “europea” que se separa, para acomodarse a espaldas del resto del país.<sup>7</sup> A esta descripción, de por sí pesimista, habría que agregar un

dato que la endurece más aún: ese repliegue también estaba hecho de los reflejos defensivos implícitos en una nueva configuración espacial del temor. Junto a los puestos de vigilancia de la circulación que la prefiguraron llegó una flotilla de patrulleros que comenzó a recorrer la distancia entre esos puntos. Armados de radios, revólveres Colt 45 y ametralladoras, monitoreaban día y noche la frontera entre la ciudad y su entorno.

¿Cómo se escribirá la historia de la ola de miedo al crimen que retornó a Buenos Aires en la vuelta del siglo XXI? Se dirá que algunos tópicos de larga data se reactivaron para describir a los “nuevos delincuentes”. Que la intensidad de los sobresaltos del arma de fuego se potenciaron con la irrupción en escena de un nuevo actor, llamado paco. Que algunas de estas figuras estrecharon más que nunca la ecuación entre inseguridad y exclusión social. Que el mapa del temor incorporó algunos nuevos rincones del conurbano. Ojalá que esa historia sea solamente la de otra ola de pánico, cuyo relato se abra y se cierre en una narración de corto plazo. Ojalá que no sea la de una sociedad que, parapetada tras las mullas, rejas y blindajes de su tiempo, renunció para siempre a los rasgos democráticos e inclusivos que alguna vez la habían distinguido.

7. Adrián Gorelik, “¿Buenos Aires europea? Mutaciones de una identificación controvertida”, en: *Miradas sobre Buenos Aires*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004, p. 93.

CRITICA FICCION

N° 13

## OTRA PARTE

Escriben: Lem - Bellatin - Chejfec -  
Schwarzböck - Mattoni -  
Katzenstein - Kohn y Duprat - All  
Brouchoud - Alvarez Núñez - Silva -  
Peller - Valentini - Peirano

Directores:  
Graciela Speranza -  
Marcelo Cohen

Consejo Asesor:  
Martín Rejtman,  
Guillermo Kuitca,  
Vivi Tellas, Damián  
Tabarovsky, Alan Pauls,  
Inés Katzenstein

Obras de Alicia Mihai Gazcue  
Entrevista a Kin'en Furita

otraparte@fibertel.com.ar

REVISTA

# CRITERIO

Fundada en 1928

Actualidad - Cultura - Fe

Un compromiso permanente  
con la búsqueda de la verdad  
desde una postura independiente.

Suscribase ingresando a  
[www.revistacriterio.com](http://www.revistacriterio.com)

## Cuba: los años soviéticos

Rafael Rojas

14



### La metrópoli soviética

¿Qué tipo de metrópoli fue la Unión Soviética? ¿Cómo se reprodujo culturalmente, en la isla, ese vínculo económico y político tan estrecho, que la Constitución de 1976 describía con el estatuto de “lazos de amistad fraterna, ayuda y cooperación”? Aun cuando aceptemos que la alianza estratégica entre la Habana y Moscú no puede ser entendida a la manera de un vínculo colonial o neocolonial, durante los treinta años que duró Cuba no dejó de ser un país subdesarrollado del Tercer Mundo, ni la Unión Soviética, a pesar de su prolongada crisis final,

dejó de ser una potencia de la guerra fría y un país tecnológicamente avanzado del Segundo Mundo.<sup>1</sup>

De 1961 a 1989, la visión de la Unión Soviética que transmitieron los medios de comunicación cubanos fue apologética. El contraste con la diversidad y el discernimiento sobre la URSS que predominaban en la época republicana se hizo notable. En Cuba, desde los años veinte, no sólo había actuado en la esfera pública una corriente comunista y marxista, sino que intelectuales liberales y antifascistas, como Raúl Maestri y Carlos Márquez Sterling, dedicaron estudios acuciosos a la experiencia soviética. Maestri recorrió la Unión So-

viética en el verano de 1932 y publicó sus notas de viaje en *El Diario de la Marina, Orbe y Grafos*. En ellas insistía en que la Unión Soviética no era el infierno que describía la derecha, ni el paraíso con que soñaba la izquierda.<sup>2</sup> Márquez Sterling, por su parte, dedicó a la historia de Rusia un ensayo histórico titulado *La onda larga* (1971) que, aunque inscripto en la mentalidad de la guerra fría, recorría el autoritarismo ruso desde Iván el Terrible hasta Stalin, sin dejar de rendir honores a la gran cultura eslava.<sup>3</sup>

Como en cualquier experiencia colonial, en Cuba, la recepción de la literatura y el pensamiento metropolitanos, en este caso soviéticos, fue un fenómeno complejo, en el que se manifestaron discursos y prácticas de dominación y resistencia. Sin embargo, entre 1986 y 1989, durante los tres años decisivos de la *perestroika* y el *glasnost*, se produjo una radical inversión del campo referencial soviético en la cultura cubana: de ser un lugar metropolitano y paradigmático, fuente de

1. De ahí que para el caso de la Cuba soviética puedan aprovecharse algunos estudios sobre culturas postcoloniales y subalternas como los de Frantz Fanon, Edward Said, Gyan Prakash, Homi Bhabha, Partha Chatterjee y Dipesh Chakrabarty. Un buen resumen de los aportes de esta corriente académica se encuentra en Arcadio Díaz Quiñones, *Sobre los principios. Los intelectuales caribeños y la tradición*, Buenos Aires, Universidad de Quilmes, 2006, pp. 19-63.

2. Raúl Maestri, *Obras escogidas*, Valencia, Aduana Vieja, 2006, pp. 165-172.

3. Carlos Márquez Sterling, *La onda larga*, New York, Plaza Mayor, 1971. “Historia de Rusia: de Iván el Terrible a Stalin”, pp. 225-231.

valores y lenguajes de legitimación, Moscú pasó a ser, bruscamente, una ciudad subversiva, disidente, exportadora de ideas y gustos desestabilizadores para el socialismo cubano. El momento culminante de esa inversión fue el editorial de *Granma* del 4 de agosto de 1989, titulado “Una decisión inaplazable, consecuente con nuestros principios”, que anuncia el cese de la distribución de *Novedades de Moscú* y *Sputnik* por ser publicaciones:

... portadoras de puntos de vista y posiciones respecto a la construcción del socialismo, a partir de una determinada interpretación de la experiencia soviética [...] En estas publicaciones se niega la historia anterior y se caotiza el presente. Escudándose en la imprescindible diversidad de opiniones, se divulgan fórmulas que propician la anarquía. El análisis de la forma de actuar y utilizar los principios rectores del marxismo-leninismo acorde con las nuevas condiciones históricas, introduce elementos que conducen a su negación [...] En sus páginas se descubre la apología de la democracia burguesa como forma suprema de participación popular, así como la fascinación con el modo de vida norteamericano.

El Partido Comunista de Cuba tenía, entonces, una visión de la historia de la URSS diferente de la de los propios líderes soviéticos, quienes, en los plenarios y congresos del PCUS del quinquenio 1985-1990, hicieron varias autocríticas, no sólo al estalinismo, sino al período de Leonid Brezhnev (1964-1982) que ellos mismos bautizaron como el “estancamiento”. En su libro *Los intelectuales y el Estado soviético* (2005), Boris Kagarlitsky describe la emergencia de una importante corriente de marxismo crítico desde principios de la década de los 80, que sirvió de plataforma teórica a las reformas emprendidas, primero, por Yuri Andropov y luego por Mijaíl Gorbachov. Ninguno de los tantos filósofos o historiadores críticos del neoestalinismo y la “estadocracia” brezhnevista, mencionados en este libro –Roy Medvedev, Sokirko-Burzhudemov, Ronkin, Khakhaev, los socialistas de Leningrado, vinculados a la revista *Perspektivy* y al grupo *Kolokol*, Gefter y los gramscianos del almanaque de pensamiento *Varianty*, el tecnócrata Lukin, el neo-

platónico Losev o los historiadores Tsipko, autor de *Optimizm istorii* (*El optimismo de la historia*), y Vodolazov, quien exploró las raíces del comunismo ruso en Chernichevsky y Plejanov— fue leído ni estudiado en Cuba.<sup>4</sup>

La recepción del pensamiento soviético en la isla pasaba por un filtro de corrección ideológica, muy similar al que se reproduce en otras situaciones coloniales. Fanon, por ejemplo, en sus polémicas con la izquierda francesa le reprochaba a los marxistas de París que, si no se atrevían a solidarizarse con la causa de la independencia de Argelia, por lo menos lograran que la cultura metropolitana que se transmitía a los argelinos no fuera, únicamente, la del liberalismo decimonónico.<sup>5</sup> En Cuba, y en los estudios de los jóvenes cubanos en la Unión Soviética, se aprendían las ciencias sociales que reciclaban los enfoques más ortodoxos del campo socialista. Eso explica, junto con el poderoso instinto de conservación del liderazgo cubano, que cuando la *perestroika* y el *glasnost* se inician en la URSS, no existiera una clase política sensible a la reforma, salvo algunas excepciones en el ejército y el partido que fueron purgadas a tiempo. No hay mejor prueba que la simpatía con que el liderazgo cubano y su prensa recibieron la noticia del golpe de estado contra Gorbachov en 1991.

La lógica de recepción cultural en la Habana de los 80 era más o menos flexible para el cine, el teatro, la plástica o la semiótica, pero rígida para el pensamiento y la literatura. En la Cinemateca de Cuba se podía ver todo el cine de Andrei Tarkovsky, Andrei Wajda o István Szabó, en la útil revista *Criterios*, de Desiderio Navarro, se podía leer a Mijaíl Bajtin, a Yuri Lotman o a Moisei Kagan y en la clausurada revista *Albur* se publicó a Merab Mamardashvili, curioso defensor de un marxismo místico. Pero en esos mismos años, en la isla, no apareció un solo libro de Milán Kundera, Octavio Paz, Jürgen Habermas o Michel Foucault. Las dificultades para acceder a autores postmodernos, que interesaban a los jóvenes críticos y artistas, eran enormes. Los libros de Derrida, Deleuze, Guattari y Lyotard, Rorty, Bell, Jameson y Anderson, que se leyeron en

aquellos años, eran traídos por parientes o amigos que viajaban a Europa, Estados Unidos y América Latina, y pasaban de mano en mano como si se viviera dentro de una cooperativa de teóricos.

A partir de 1992, el vínculo con la Unión Soviética comenzó a reproducirse como una herencia incómoda, como un tabú del pasado reciente; emergió el deseo de enfatizar la naturaleza autónoma del socialismo cubano. Entonces reaparecieron en el campo intelectual discursos como el catolicismo, de difícil asimilación durante las primeras décadas revolucionarias; y la crítica de los problemas del socialismo real, antes vetada, comenzó a ser asumida por la corrección política. De pronto, la Unión Soviética, como metrópoli, desapareció del presente y del pasado de Cuba y esa ausencia de testimonios fue la plataforma ideal para la propagación de discursos nostálgicos sobre el período colonial y republicano de la Habana. La ciudad de la Revolución no había tenido lugar y las otras Habanas, las del *ancien régime*, podían resurgir sin mayores peligros.

### La tradición y el dogma

En tres novelas de Jesús Díaz, *Las palabras perdidas*, *Siberiana* y *Las cuatro fugas de Manuel*, aparecen personajes rusos o situaciones ambientadas en Rusia.<sup>6</sup> Pero, por lo general, la representación de ese país se asocia a la tensión cultural entre cubanos y soviéticos. El Flaco, Bárbaro y Manuel se relacionan con rusos y, sobre todo, con rusas, desde un fuerte extrañamiento en el que son tan visibles los prejuicios, las escatologías o los estereotipos sobre la URSS que durante décadas se

4. Boris Kagarlitsky, *Los intelectuales y el Estado soviético. De 1917 al presente*, Buenos Aires, Prometeo, 2005, pp. 331-360. Ver también Jean Meyer, *Perestroika*, México, FCE, 1991, t. I, pp. 37-52.

5. Frantz Fanon, *Por la revolución africana*, México, FCE, 1987, pp. 89-92.

6. Jesús Díaz, *Las palabras perdidas*, Barcelona, Destino, 1992, pp. 50-56; *Siberiana*, Madrid, Espasa Calpe, 2000, pp. 169-176; *Las cuatro fugas de Manuel*, Madrid, Espasa Calpe, 2002, pp. 187-208.

arraigaron en la mentalidad insular (brusquedad, hermetismo, precariedad, sentimentalismo, fetidez ...) como la sensación de contacto con una cultura milenaria y clásica, que exhibe nombres como Tolstoi y Dostoievsky, Gogol y Turgueniev, Ajmatova y Pasternak, Nabokov y Brodsky. Los intelectuales de las primeras generaciones revolucionarias se relacionaban con la Unión Soviética con una mezcla de admiración y desprecio, proveniente de la certeza de pertenecer a una cultura americana, más moderna en su vida cotidiana que la rusa, pero, al mismo tiempo, menos compleja en términos literarios e ideológicos.

Para intelectuales de aquellas generaciones, como Fernando Martínez, Aurelio Alonso y el propio Díaz, interesados en la ideología, la relación con la Unión Soviética agregaba una complejidad. Aunque admiraran a Lenin, Trotsky y la epopeya de la Revolución de Octubre, muchos de ellos rechazaban, no sólo el canon estético del realismo socialista sino el formato soviético de la llamada “filosofía marxista-leninista”. Durante toda la década de los 60, las visiones de la Unión Soviética en el campo intelectual cubano no siempre fueron acrílicas y, por momentos, desembocaron en el antiestalinismo. A esa recepción crítica del fenómeno soviético contribuyeron la presencia de importantes intelectuales republicanos de ideología liberal o católica, el breve pero impactante efecto del “deshielo” de Nikita Krushev y las tensas relaciones entre la Habana y Moscú en dos momentos de aquella década: la crisis de los misiles del otoño de 1962 y los años de las guerrillas del Che en el Congo y Bolivia.

En los 60, por ejemplo, se editó en Cuba la novela *Un día en la vida de Iván Denisovich* de Alexander Solzhenitsyn (autorizada por Krushev en 1962), que describía el infierno del gulag estalinista. En ella podían leerse pasajes tan problemáticos para la vida literaria cubana, como aquel en que dos reclusos debaten el film *Iván el Terrible* y cuando uno dice que Eisenstein es “genial” al representar el “baile de la guardia del zar con sus máscaras” y la misteriosa “escena de la catedral”, el otro responde que la idea política de la

película es “inaceptable” porque implica la “justificación de la tiranía de un individuo y la burla de tres generaciones de rusos”. A lo que agrega el primero: “¿se le habría permitido desarrollar el tema de otro modo?”. Y la respuesta no se hace esperar: “entonces no me hable de genio. Diga que es un adulator, que ejecutó una orden repugnante. Los genios no adaptan sus obras al gusto de los tiranos”.<sup>7</sup>

¿Qué literatura soviética se leía en Cuba en los 60? Además de Solzhenitsyn, el joven poeta Evgueni Evtuchenko, quien sería uno de los escritores emblemáticos del deshielo. Evtuchenko había pasado una temporada en la Habana como coguionista, junto al dramaturgo Enrique Pineda Barnet, de la película *Soy Cuba* (1964) de Mijaíl Kalatosov, y de vuelta a Moscú desarrolló una poética antiestalinista, plasmada en cuadernos como *No he nacido tarde* (1962) y *Autobiografía precoz* (1963). Al igual que su amigo cubano Heberto Padilla, Evtuchenko alcanzó un importante reconocimiento bajo Krushev, pero a la salida de éste comenzó a tener dificultades con la burocracia cultural soviética. En 1969, por ejemplo, Evtuchenko y el dramaturgo Victor Rozov fueron expulsados del Consejo de Redacción de la revista *Yunost*, en una purga equivalente a la del primer *El Caimán Barbudo* en Cuba. Pero más que esta expulsión, fue el juicio contra los escritores “prooccidentales” Sinyavski y Daniel el verdadero punto de partida de la era Brezhnev en la literatura soviética.<sup>8</sup>

El neoestalinismo brezhnevista, establecido en el XXIII Congreso del PCUS de 1969, tuvo su capítulo habanero. A partir de entonces, la nomenclatura insular comenzó a difundir en el campo literario una visión negativa de la disidencia soviética y a priorizar la edición de autores épicos, bien vistos por el Kremlin, como el Premio Nobel de 1965, Mijaíl Sholojov, suerte de contrapartida de Solzhenitsyn, cuya serie sobre el Don era citada por Fidel Castro en sus discursos, y el novelista Alexander Bek, contrapartida de Boris Pasternak, autor de *Los hombres de Panfilov* y *La carretera de Volokolansk*, novelas que eran presentadas como herederas de la tradición realista de Máximo Gorky y Nicolai

Ostrovsky y circulaban en la isla desde principios de los 60. Como reconoce Ambrosio Fonet, en su conferencia “El quinquenio gris revisitado”, estas novelas eran buenos originales de los que saldrían centenares de malas copias, profusamente difundidas por la editorial Progreso de Moscú y la Imprenta Nacional de Cuba.

La promoción de literatura del realismo socialista soviético en la Cuba de los 70 no fue un fenómeno insignificante. Aunque los políticos culturales de la isla no suscribieran explícitamente las tesis de Mijaíl Suslov, el principal ideólogo del brezhnevismo, la intensa reproducción de aquella literatura era un alineamiento *de facto* con las corrientes más ortodoxas de la cultura soviética. Dicho alineamiento, sin embargo, no fue tan perceptible en la literatura cubana —aunque no faltan ejemplos de realismo socialista en novelas como *La última mujer y el próximo combate* (1971) y *Cuando la sangre se parece al fuego* (1975) de Manuel Cofiño o *Los negros ciegos* (1971) y *La brigada y el mutilado* (1974) de Raúl Valdés Vivó— como en las ciencias sociales. A diferencia de la literatura, donde varios clásicos prerrevolucionarios (Carpentier, Guillén, Lezama, Diego, Vitier, Piñera) permanecían en la isla, vertebrando el canon literario, la filosofía cubana, luego del éxodo de sus principales figuras, fue totalmente reconstruida siguiendo los patrones del marxismo-leninismo.

Tras el cierre, en 1971, de la revista *Pensamiento Crítico* y el primer Departamento de Filosofía de la Universidad de la Habana, que intentaban ofrecer a la Revolución una plataforma heterodoxa de legitimación ideológica, las ciencias sociales cubanas experimentaron una intensa asimilación del materialismo dialéctico e histórico que se practicaba en las academias soviéticas. En la esfera de las ciencias sociales, la soviétización de la isla fue profunda, como puede comprobarse en los programas de estudio de “comunismo

7. Alexander Solzhenitsyn, *Un día en la vida de Iván Denisovich*, Barcelona, Plaza y Janés, 1969, pp. 76-77.

8. Boris Kagarlitsky, *Los intelectuales y el estado soviético. De 1917 al presente*, op. cit., pp. 227-230.

científico” de la Universidad de la Habana y en textos de Gaspar Jorge García Galló, Thalía Fung, Martha Harnecker, Zaira Rodríguez Ugido, Jorge Núñez, Ileana Rojas, Daysi Rivero, María del Pilar Díaz Castañón, Eduardo Albert y Rubén Zardoya, quienes reproducían las tesis de manualistas soviéticos como Konstantinov y Afanasiev, o, en el mejor de los casos, de marxistas neohegelianos como Kopnin, Arudchev e Ilienkov.

El filósofo Alexis Jardines, profesor de historia de las ideas en la Universidad de la Habana hasta mediados de los 90, describe la soviétización de las ciencias sociales en Cuba como una “colonización paulatina de la cultura cubana por las versiones más dogmáticas del marxismo de Europa del Este”.<sup>9</sup> Esa colonización se acentúa durante el montaje de la institucionalidad educativa y cultural, que va del Congreso Nacional de Educación y Cultura en 1971 a la creación de los Ministerios de Educación Superior y Cultura en 1976, pasando, naturalmente, por el Primer Congreso del Partido Comunista de Cuba, cuyas “plataforma programática” y principales “tesis y resoluciones” sirvieron de base para la estrategia ideológica del socialismo cubano hasta 1992. Jardines resume de esta forma el impacto de la hegemonía del marxismo soviético en el campo intelectual cubano:

El hecho es que el marxismo, en Cuba, fue el heredero del positivismo del siglo XIX cubano, pero no de la tradición reformista de la enseñanza que de ese positivismo se había derivado. Antes bien, el marxismo se instaló en nuestras universidades a la manera de una neoescolástica, ocupando el vacío dejado por la excomulgación de la filosofía. Reacio a todo tipo de cambio, apertura, alternancia y, en general, a lo *novum*, fue la causa principal del estancamiento filosófico en Cuba.<sup>10</sup>

De manera que la Unión Soviética se acercó a una condición metropolitana, similar a la de España en el siglo XIX o a la de Estados Unidos en la primera mitad del XX, pero por medio de un nuevo producto cultural, la ideología, que logró su máxima reproducción simbólica durante la guerra fría. La

ideología marxista-leninista y, en especial, su tratamiento académico en la Universidad Lomonosov y otras instituciones de las ciencias sociales de Moscú, era el área donde la potencia soviética practicaba su hegemonía sobre Cuba. Según el Partido Comunista de la Unión Soviética, la ideología era una suerte de doctrina del Estado que traducía en términos teóricos y prácticos la “concepción del mundo” desarrollada por Marx, Engels y Lenin. De acuerdo con ese sentido abarcador de la ideología, en casi todos los ministerios cubanos se creó la oficina del asesor soviético. Si Cuba era un país gobernado por un Partido Comunista,

cuya ideología, según rezan hasta hoy el preámbulo y los artículos 5° y 39° de la Constitución, era el marxismo-leninismo, entonces la producción cultural de la isla debía responder, de algún modo, a esa identidad ideológica.<sup>11</sup>

Entre 1971 y 1985 la administración de la esfera cultural no fue ejercida siempre con la misma rigidez ideológica. Aunque la creación, en 1976, del Ministerio de Cultura, encabezado por

9. Alexis Jardines, *La filosofía cubana in nuce. Ensayo de historia intelectual*, Madrid, Editorial Colibrí, 2005, p. 224.

10. *Ibid.*, p. 225.

11. *Constitución de Cuba*, México, FCE, 1994, pp. 7, 9 y 18.



Armando Hart, fue concebida en perfecta continuidad institucional con el Congreso de Educación y Cultura de 1971 y el Primer Congreso del Partido Comunista en 1975,<sup>12</sup> la administración del campo intelectual, por no estar directamente subordinada al Partido, experimentó una mayor flexibilidad que en los cinco años anteriores, en que Luis Pavón Tamayo ocupó la presidencia del Consejo Nacional de Educación y Cultura. Una lectura sucesiva de las intervenciones de Hart ante la UNEAC permite observar un desplazamiento gradual del discurso marxista hacia el tópico de la identidad nacional y hacia una sustitución de la referencialidad de los congresos de 1971 y 1975 por la de *Palabras a los intelectuales* (1961). Mientras que Juan Marinello, en su libro *Educación y Revolución* (1974), plenamente adscrito a la corriente más ortodoxa, no incluía *Palabras a los intelectuales* como texto básico de la política cultural cubana, Hart, sin dejar de citar las tesis y resoluciones de aquellos congresos, suscribía la plataforma menos doctrinaria del discurso de Fidel en la Biblioteca Nacional.<sup>13</sup>

Filósofos críticos, como Alexis Jardines y Emilio Ichikawa, y más o menos oficialistas, como Pablo Guadarrama y Miguel Rojas Gómez, han ubicado a mediados de los años 80 una reacción intelectual contra el marxismo-leninismo soviético propiciada por tres fenómenos paralelos en la cultura cubana: la influencia de la *perestroika* y el *glasnost*, la difusión del arte y la crítica postmodernos y la búsqueda, desde el poder, de nuevas legitimaciones y alianzas ideológicas en el nacionalismo cubano y latinoamericano.<sup>14</sup> Los testimonios de esa reacción no fueron muchos, pero sí suficientes para impulsar una nueva estrategia del poder, encaminada a cortar cualquier conexión entre el movimiento cultural de los 80 y las reformas soviéticas. La emergencia de nuevos actores sociales en la cultura no podía sintonizar con la liberalización del campo socialista.<sup>15</sup>

La recepción de la *perestroika* y el *glasnost*, en Cuba, fue incompleta y trunca. En la Habana se vio la película antiestalinista *Arrepentimiento* de Abuladze, pero no se vieron los filmes antibrezhnevistas *Prueba de carretera*

de German y *El asunto* de Panfilov. El mundo teatral cubano desconoció la crítica al “teatro del estancamiento” de Alexander Gelman y los debates sobre el realismo socialista en *Sovetskaya Kultura* y *Literaturnaya Gazeta*. En Cuba se editó la novela clásica de Mijaíl Bulgakov, *El Maestro y Margarita*, pero no circuló la edición en castellano de *Corazón de perro*, en la Editorial Progreso, ni la novela emblemática de la “transparencia”, *Los hijos del Arbat*, de Anatoly Rybakov.<sup>16</sup> En la ideología, la restricción fue aún mayor: el cierre de *Novedades de Moscú* se produjo justo en el momento en que su director, Egor Yakovlev, proponía un debate abierto sobre Trotsky, Bujarin, Mandelshtam, Pasternak, Solzhenitzin y todos los intelectuales víctimas del régimen soviético. En las ciencias sociales, lo mismo: las academias cubanas no conocieron los diálogos filosóficos de Burlatsky, ni el ensayo *Libertad para recordar*, de Gleb Pavlovsky, donde se hacía una crítica radical a la memoria selectiva promovida por el régimen soviético.<sup>17</sup>

Un escritor bien visto en la época de Brezhnev, el novelista Chinghiz Aitmatov, dejó de ser publicado tras la aparición de *El tajo del verdugo* (1986), en la que, a tono con la narrativa de Rasputín, Astafév y otros escritores reformistas de la época, se posicionaba frente a la tradición estalinista.<sup>18</sup> Ninguno de los grandes escritores rusos reivindicados a mediados de los 80 (Esenin, Ajmatova, Pasternak, Tsviétaieva, Mandelshtam, Nabokov, Grossman, Shalamov...) fue, ya no editado, sino comentado en las principales publicaciones literarias de la isla. La censura que, como ha estudiado J. M. Coetzee, era un elemento constitutivo de la política cultural soviética, se reproducía colonialmente en la isla: los cubanos recibíamos una cultura dos veces censurada, primero en Moscú y después en la Habana.<sup>19</sup>

### La nueva Rusia y el sujeto espinoso

La metrópoli soviética no es un *topos* de la literatura cubana. Ausente en la ideología del llamado “período especial”, desaparece también en la literatura

que narra críticamente la era postsoviética. Sin embargo, en las poéticas literarias más cosmopolitas, producidas en la isla y en la diáspora, es posible advertir el efecto de la caída del Muro de Berlín y la desaparición de la URSS, por medio de una acelerada inscripción en la gran tradición literaria de Occidente. Un repaso superficial de esa literatura nos persuade de que, aunque la era soviética no dejó una presencia arquitectónica y urbanista tangible, sí intervino en la constitución de una subjetividad histórica. ¿Cómo definir esos sujetos, formados, no en el momento del esplendor soviético –los años 60 y 70– ni en la década de la metrópoli ausente –los 90–, sino en los 80, es decir, los años en que, bruscamente, cambia el paradigma?

Algunos escritores cubanos (Iván de la Nuez, José Manuel Prieto, Wendy Guerra) han convertido la caída del Muro de Berlín y la desintegración de la URSS en un evento simbólico central de sus obras. Otros, como Rolando Sánchez Mejías, Jorge Ferrer, Emilio García Montiel y Carlos Alberto Aguilera, han experimentado una fuga espacial de sus poéticas. En casi todos sus libros, como autor o como editor (*La balsa perpetua*, *El mapa de sal*, *Paisajes después del muro*, *Cuba: la isla posible* y *Fantasma roja*), Iván de la Nuez insiste en que el núcleo de esa subjetividad debe ser asociado a la condición postcomunista en el mundo globalizado. Un pasaje de *El mapa de sal* (2001) dice: “de repente, la Unión Soviética, se convierte en Rusia –Solzhenitsyn o Tarkovsky–, Yugoslavia en

12. En sus discursos ante la UNEAC en 1977, 1982 y 1988, Hart suscribió las ideas fundamentales de aquellos congresos.

13. Juan Marinello, *Educación y Revolución*, México, Editorial Nuestro Tiempo, 1990, pp. 143-155; Armando Hart Dávalos, *Adelante el arte*, la Habana, Editorial Letras Cubanas, 1988, p. 15, pp. 35-47 y 51-69; Armando Hart Dávalos, *Identidad nacional y socialismo en Cuba*, La Habana, Ediciones del Ministerio de Cultura, 1990, pp. 7-45.

14. Alexis Jardines, *op. cit.*, pp. 333-350.

15. Velia Cecilia Bobes, *Los laberintos de la imaginación*, México, El Colegio de México, 2000, pp. 195-212.

16. Boris Kagarlitsky, *op. cit.*, pp. 369-380.

17. *Ibid.*, p. 381-395.

18. *Ibid.*, p. 382.

19. J. M. Coetzee, *Contra la censura. Ensayos sobre la pasión por silenciar*, Barcelona, Debate, 2007, pp. 133-180.

Serbia –Milorad Pavić–, Checoslovaquia en Bohemia –Kundera– y Cuba en la Habana –Cabrera Infante”.<sup>20</sup> El drama de esa subjetividad tiene, según De la Nuez, connotaciones excepcionales y generacionales: son cubanos de una o dos generaciones los únicos latinoamericanos que vivieron la sensación de pertenecer a otro mundo.

En el diario de Wendy Guerra, *Todos se van* (2006), queda registrado el momento en que se pierde aquel sentido de pertenencia. Las últimas páginas del libro corresponden a los años 89, 90 y 91, que marcan el fin de la Habana soviética y el inicio, no de otra Habana, sino de la diáspora, de la emigración de buena parte de los artistas y escritores de los 80. La caída del Muro de Berlín estremece al personaje: “se derrumban los muros, la gente le da con todo [...] un sentimiento de alegría por los alemanes que se reencuentran, familias enteras regresando a sus hogares, pero nos preguntamos qué va a pasar con nosotros aquí”. Son, como dice la narradora, los “últimos días de una casa”, apropiándose del título de Dulce María Loynaz, el fin de un hábitat, de un espacio compartido por eslavos, africanos y asiáticos: un entorno mayor que el de América Latina, el Caribe o Cuba. Pero a pesar de la inmensidad que se viene abajo, la caída del Muro de Berlín no es noticia oficial: “aquí el periódico habla muy poco de eso, yo no tengo costumbre de comprarlo”.<sup>21</sup>

Nicolai Ceaucescu y su esposa Elena, la pareja presidencial de Rumanía, ejecutada en Targoviste, son personajes del libro de Wendy Guerra.<sup>22</sup> Cabría pensar que aquella ejecución fue un evento global y que cualquier escritor latinoamericano de las dos últimas generaciones puede utilizarlo en una obra de ficción. Sin embargo, la inscripción del tema, en *Todos se van*, agrega otro sentido: se trata de un episodio de “sangre” en medio de la pregunta “¿qué pasará en Cuba?” De manera ambivalente, la isla queda comprendida en el derrumbe del socialismo: lo que pasa en Varsovia, Praga y Sofía pasa y no pasa en la Habana. La caída del muro no es una noticia pública, pero sí una certidumbre privada, y aquella búsqueda de una relocalización en Occidente, que sintieron búlgaros, rumanos y húngaros,

también es sentida por los cubanos.

Los viejos exotismos literarios de la isla, de Casal a Sarduy, aquel inveterado impulso de fuga y peregrinación, reaparece como voluntad de afirmar la identidad occidental del escritor. En un par de libros, *Historias de Olmo* (2001) y *Cuaderno de Feldafing* (2004), Rolando Sánchez Mejías colocó su prosa, deliberadamente, fuera de la tradición cubana. Olmo, el Ruso, “la mujer del Ruso”, Frau Rilke, Hack, eran sujetos concebidos desde lecturas de Borges, Kafka, Musil y Bernhard, que conducían, obsesivamente, el discurso hacia una intelección de la escritura.<sup>23</sup> En su novela *Minimal bildung* (2001), Jorge Ferrer llegó, por una vía muy distinta, a un parecido ejercicio de extrañamiento. Remontando la línea de la novela cubana erudita, multirreferencial, a lo Lezama o a lo Sarduy, Ferrer desembocó en una radical ficción del exilio, donde Gerardo Shao, Allen Meisner y Buenaventura Vichy viven una trama de la Europa de entreguerras, como personajes de un Céline habanero, empeñado en mezclar un *Bildungsroman* y una novela de detectives.<sup>24</sup>

Como toda afirmación en Occidente, la literatura postsoviética, en Cuba, generó su propio orientalismo. Ahí está, por ejemplo, el extraordinario ensayo *Muerte y resurrección de Tokio. Arquitectura y urbanismo, 1868-1930* (1998) de Emilio García Montiel, donde el poeta de *Cartas desde Rusia* (1988) cuenta, maravillado, la historia de la modernización japonesa. O, más recientemente, el libro de prosas, *Teoría del alma china* (2006), de Carlos Alberto Aguilera, un conjunto de viñetas, que recrea la estructura de un cuaderno de viajes, en el que se actualizan las sorpresas de Pound y Kafka; y el “gran corazón de Occidente” vuelve a abrirse, como en tiempos de Marco Polo, ya no a las ceremonias o los aromas de Beijing, sino a esa otra racionalidad moderna que está inventando el mundo asiático desde el siglo pasado.<sup>25</sup>

El temprano poemario de Emilio García Montiel, *Cartas desde Rusia* (1988), tal vez sea el primer indicio de esa subjetividad en la literatura cubana. Allí nunca se habla de la Unión Soviética, siempre de Rusia y de una Rusia a la que se llega por mar, desde

Estambul, atravesando el Mediterráneo y el Negro. En aquellos poemas, Moscú era una ciudad de grandes bulevares y cafés en las esquinas, como una réplica gris de París, donde se leen y escriben cartas familiares y donde las excursiones a las afueras, a las *dashas* de los grandes escritores, como la casa de León Tolstoi en Yásnaia Poliana, son más importantes que la visita al mausoleo de Lenin. El viaje a esa Rusia era presentado, por García Montiel, no como un deber de estudiante, sino como una aventura y una traición:

Como un buscador de oro me escapé  
de esta tierra.  
Mentí a mi país y a mi madre que me  
creyeron hombre de bien.  
Mi pasaje no lo tuvo ningún muchacho  
honrado  
ni su familia gritó como la mía: a Rusia,  
se va a Rusia.  
Pero no me importaba esa tristeza.  
Mentía por delito:  
yo deseaba un viaje, un largo y limpio  
viaje para no pudrirme  
como veía pudrirse los versos ajenos  
en la noria falaz de las palabras.<sup>26</sup>

19

De manera que en la era postsoviética, los escritores cubanos han redescubierto, además de la “fiesta”, como dice Antonio José Ponte, el viaje, el venero exótico de los modernistas.<sup>27</sup> García Montiel ha viajado a Japón, Aguilera a China y José Manuel Prieto a Rusia. Los seis libros que ha escrito Prieto, entre cuento, novela y diario, son

20. Iván de la Nuez, *El mapa de sal. Un postcomunista en la aldea global*, Barcelona, Mondadori, 2001, p. 105.

21. Wendy Guerra, *Todos se van*, Barcelona, Bruguera, 2006, pp. 249-251.

22. *Ibid.*, p. 267.

23. Rolando Sánchez Mejías, *Historias de Olmo*, Madrid, Siruela, 2001, pp. 5-40; Rolando Sánchez Mejías, *Cuaderno de Feldafing*, Madrid, Siruela, 2004, pp. 70-144.

24. Jorge Ferrer, *Minimal bildung*, Miami, Editorial Catalejo, 2001, pp. 70-85.

25. Carlos Alberto Aguilera, *Teoría del alma china*, México, Libros del Umbral, 2006, pp. 93-117.

26. Emilio García Montiel, *Cartas desde Rusia*, La Habana, Colección La Barca de Papel, 1991, p. 3.

27. Antonio José Ponte, *La fiesta vigilada*, Barcelona, Anagrama, 2007.

textos de un viajero.<sup>28</sup> A pesar de la familiaridad que ha alcanzado dentro de esa cultura, Prieto sigue relacionándose con las costumbres y los rituales, con la lengua y el espíritu de Rusia como entidades enigmáticas y misteriosas. El gran tema de las novelas de Prieto sigue siendo, como en la literatura clásica de ese país, el alma rusa.<sup>29</sup> Sin embargo, la Rusia de Prieto no existía antes en la literatura cubana: nada tiene que ver con aquella Unión Soviética captada por Jesús Díaz y otros novelistas de las primeras décadas revolucionarias.

Una Rusia que, gracias al dominio de la lengua que tienen algunos de estos escritores, no se queda en los clásicos del siglo XIX, tan leídos en la Habana de los años 60 y 70, sino que emerge de una singular arqueología de la literatura de ese país en los dos últimos siglos. Ferrer, por ejemplo, ha traducido para la editorial barcelonesa Acantilado los diarios de Iván Bunin, el célebre *emigré* de *Dark Avenues* (1943) y primer escritor ruso en ganar el Premio Nobel en 1933. José Manuel Prieto ha publicado, en diversas editoriales de América Latina, versiones castellanas de Ajmatova, Mayakovsky, Brodsky, Pasternak y Aigui. Otro escritor y traductor de esa generación, Ernesto Hernández Busto, dedicó el primer ensayo de su libro *Perfiles derechos. Fisonomías del escritor reaccionario* (2004), a Vasili Rózanov, el más extravagante de los escritores rusos de la Edad de Plata.<sup>30</sup> De modo que en esta zona de la literatura cubana también se reescribe la historia de la literatura rusa.

La nueva Rusia, postimperial, disminuida y expuesta al contacto con Occidente, se parece mucho más al país de sus clásicos (Tolstoi, Dostoievsky, Turgeniev, Chéjov, Nabokov, Pasternak...) que al de los escritores soviéticos leídos en la isla.<sup>31</sup> Pero esa nueva Rusia, que aparece en *Livadia* (1999) y en *Rex* (2007), donde coexisten y se mezclan todos los pasados, todas las herencias, donde se reinventan los nobles y los bolcheviques, los eslavófilos y los afrancesados, los mercaderes y los impostores, es, a su vez, más parecida a Cuba que la extinta Unión Soviética.<sup>32</sup> También a la Habana llegó la frivolidad y el mercado y

con ellos esa sensación de desvanecimiento de un futuro, de volatilización de un destino. También en la Habana resurgió el antiguo régimen, no para desplazar plenamente al socialismo, sino para convivir con él por medio de la nostalgia.

¿Cómo definir la subjetividad que escribe y es escrita en esta literatura? ¿Cómo catalogar al sujeto que experimenta plenamente la condición postsoviética? El filósofo esloveno Slavoj Žizek ofrece algunas pistas. En tres de sus libros, Žizek ha desarrollado la idea de un malestar en la dialéctica hegeliana, provocado por una ontología política sin centro.<sup>33</sup> Al percatarse de esa ausencia de centro, la subjetividad política se vuelve caprichosa, abandona el nosotros, busca su identidad perdida en los otros, por medio del viaje o la fuga, y, finalmente, se acomoda a la ingravidez y la indefinición.<sup>34</sup>

El sujeto viajero y cosmopolita de la era postsoviética abandona el sentido reaccionario del concepto “cultura”, asociado a la gravitación de la tierra y la sangre, y experimenta, en palabras de Guattari y Rolnik, la “energía liberadora” del contacto y la confusión con otros.<sup>35</sup> Es ahí, en la vindicación de un “ser cualsea”, pensado por Agamben, de vuelta ya de todo sentido de pertenencia a una comunidad, férreamente establecido, y liberado de cualquier identidad que funcione como artefacto de captura, donde habría que encontrar

al sujeto postsoviético de la cultura cubana. Un sujeto que se anuncia como sobreviviente, como alguien que vive en un tiempo y un espacio imprevistos, fuera del esquema providencial para el que fue educado en su infancia y su juventud, y que, por tanto, se ha salido de órbita y ha perdido la orientación. Una criatura desorbitada que, como quería Virgilio Piñera, se acostumbra a ser nadie y deja de atormentarse con la posibilidad de representar la anulación de su propio significado.

Ser nadie, después de haber sido algo tan “grande”, tan saturado de representaciones –símbolo del socialismo en el Tercer Mundo, “primer territorio libre del hemisferio”, “vanguardia”, “futuro”, “modelo”, “faro” de América Latina...– no significa, desde luego, ser nada. Hasta el vacío, como diría Cioran, tiene sus raíces y los apátridas también adoran a sus dioses.<sup>36</sup> Ser nadie significa, en todo caso, la manera más expedita de diseminación de una identidad paradigmática en el orden cosmopolita y pluralizado de la era global: una comunión de soledades construidas artificialmente en torno de la exaltación política del yo nacional. La subjetividad postsoviética en la isla o la diáspora es una experiencia de relocalización del escritor cubano en Occidente y un modo de dejar atrás, a la vez, el comunismo y el nacionalismo como referentes ideológicos de las poéticas literarias.

28. *Nunca antes habías visto el rojo*, *Enciclopedia de una vida en Rusia*, *Livadia*, Treinta días en Moscú, *El tartamudo y la rusa* y *Rex*.

29. José Manuel Prieto, *Treinta días en Moscú*, Barcelona, Mondadori, 2001, pp. 74-76.

30. Ernesto Hernández Busto, *Perfiles derechos. Fisonomías del escritor reaccionario*, Barcelona, Península, 2004, pp. 15-37.

31. José Manuel Prieto, *Enciclopedia de una vida en Rusia*, Barcelona, Mondadori, 2004, pp. 61-67.

32. José Manuel Prieto, *Livadia*, Barcelona, Mondadori, 1999, pp. 62-69; José Manuel Prieto, *Rex*, Barcelona, Anagrama, 2007, pp. 59-67.

33. Se trata, en palabras de Žizek, de un sujeto espinoso, que se resiste a ser definido y, al mismo tiempo, renuncia a toda voluntad de definir

(*Porque no saben lo que hacen. El goce como factor político*, Barcelona, Paidós, 1998, pp. 89-133 y 189-232).

34. Slavoj Žizek, *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política*, Barcelona, Paidós, 2001, pp. 79-130. Las vicisitudes de la subjetivación política en el postcomunismo acaban cuando el sujeto acepta “la insoportable luminosidad de no ser nadie”, cuando deja de luchar contra “la insoportable pesadez de ser una divina mierda” (*Visión de paralaje*, Barcelona, Paidós, 2006, pp. 187-258).

35. Félix Guattari y Suely Rolnik, *Micropolitiques*, París, Les Empêcheurs de Penser en Rond, 2007, pp. 395-404.

36. E. M. Cioran, *Silogismos de la amargura*, Barcelona, Editorial Laia, 1986, pp. 101-112.

## La moda, metrónomo de la cultura

Entrevista a Jorge Lozano, por Pablo Pérez



21

Jorge Lozano nació en La Palma, la Isla Bonita del archipiélago canario, y se crió en Madrid, donde comenzó a estudiar física; sin embargo, al poco tiempo cambió esa disciplina por la historia porque, en aquellos últimos años del franquismo, su primera opción, la filosofía, estaba “en manos de los curas”. A los estudios históricos lo condujo también su militancia política: la historia (afirma Lozano) “era la favorita de los rojos”.

Su admiración por los *Annales* le llevó a conocer el estructuralismo y, en particular, los trabajos del Grupo 63 de Italia y de su jefe teórico, Umberto Eco. Entre los aprendizajes regulados y el impulso autodidacta, alternó el estudio del modo de producción asiático con la lectura de ensayos como el de

Gillo Dorfles sobre Rita Pavone. Al finalizar su licenciatura, viajó a Bolonia para realizar un curso de postgrado dictado por Eco y “un argentino brillantísimo, Tomás Maldonado”. Regresó a España ya convertido en semiólogo y allí articuló la docencia universitaria con la secretaría de redacción de la *Revista de Occidente*. A esa época pertenece *El discurso histórico* (Alianza Editorial), un análisis de las estrategias persuasivas de la historia realizado con los instrumentos expuestos en *El análisis del discurso*: hacia una semiótica de la interacción intertextual (Cátedra).

Actualmente es profesor de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid, y compagina sus clases de

doctorado con la docencia en el Instituto Universitario de Arquitectura de Venecia (IUAV). Desde hace quince años, sus cursos de verano en El Escorial congregan lo más relevante de las ciencias humanas europeas en encuentros monográficos dedicados a temas como el lujo, el agua, el tiempo o el doble. Hoy una preocupación lo domina: el desarrollo de una semiótica de la cultura. Distanciándose del “inmanentismo” inicial, la semiótica que propugna se plantea, en la estela de la Escuela de Tartu, el estudio de los signos en el espacio histórico. Este cambio de dirección se traduce en un desplazamiento de la atención de los procesos lingüísticos graduales a los procesos culturales explosivos, entre ellos el arte, la moda, el acontecimiento.

*En sus intereses hay un tema recurrente: la moda. Ha impartido clases sobre ella a alumnos de Periodismo y de Diseño Textil, y le ha dedicado numerosos artículos, siempre con un enfoque semiótico. ¿Por qué se siente tan atraído por ese fenómeno?*

El estudio de la moda constituye una parte imprescindible de la semiótica de la cultura. ¿Por qué? Porque es un metrónomo cultural, un descriptor de la historia. La moda, encarnación de la novedad inmotivada, condensa la paradoja de lo imprevisible y sin embargo regulado, una paradoja presente en muchos fenómenos de nuestro tiempo.

22 La moda, el juego más superficial, resulta ser la forma social más profunda. Para acometer su abordaje, la semiótica de la moda dispone de categorías como “euforia”, “disforia” y “aforia”, que contribuyen a dar cuenta del elemento pasional presente en ella. Las marcas de ropa no están vinculadas a cuestiones de identidad, como se cree, sino a lo pasional: nadie dice “me siento Ralph Lauren con esta remera”, sino “ponerme esta remera me hace sentir bien”. Por otra parte, la teoría lingüística del aspecto verbal permite introducir otro criterio de clasificación temporal y hablar de modas que empiezan (incoativo); que perduran, como Rolex o Rolls Royce, (durativo) o que remiten a un final (terminativo), como las polainas o la faja masculina.

Asimismo, la semiótica enfatiza un aspecto habitualmente soslayado por los estudiosos: el observador. No hay moda sin observador. Yuri Lotman, el gran semiólogo de la cultura, lo ejemplifica con Napoleón y sus lugartenientes: mientras él mantenía su uniforme sencillo le exigía a sus generales que se cubrieran de medallas, entorchados, ropas de gala: Napoleón contempla y ellos son el espectáculo. De modo similar, cuando Stalin, al término de la segunda guerra mundial, se quita su guerrera de toda la vida y adopta la pompa de sus mariscales atiborrados de condecoraciones, abandona el lugar del observador para ofrecerse en espectáculo a la sociedad soviética, un gesto que delata un giro en su poder personalista. Lo cual nos conduce a otro gran tema: los regímenes de visibilidad fijados por la moda. Al

miriñaque, por ejemplo, en la España barroca se le denominaba *guardainfante*, pues al ocultar el embarazo de una cortesana mostraba que una adúltera era capaz de no desentonar en la corte. O la minifalda, que muestra los muslos femeninos sin que nadie pueda hablar de obscenidad. No es el pudor lo que define al vestido, sino el vestido lo que establece el pudor.

*De la moda ya se ocupó anteriormente la sociología, a la que le debemos el modelo del trickle down pergeñado por Thorstein B. Veblen, según quien la moda tiene su motor en la imitación progresiva por las masas del atuendo de las clases superiores. ¿Qué alternativa ofrece la semiótica a ese paradigma asociado a la estratificación social?*

Nuestro enfoque opone al modelo vertical del *trickle down* el modelo horizontal del contagio. El signo de la moda infecta como un virus a otros signos, en los que se incrusta. Resulta imposible identificar el origen de una moda, pero sí describir según una “lógica de la epidemia” fenómenos que atraviesan sectores, países, razas, sin depender necesariamente de un centro como París. Dicho modelo, inspirado en el criminólogo Gabriel Tarde, nos permite seguir las modas en su deriva “infecciosa” y abordarlas a la manera del fonólogo: estableciendo distinciones significativas en sus distintas manifestaciones. No significa lo mismo el Che Guevara nacido en Rosario que el nombre “Che Guevara” de una *boutique* de Portobello, o que el *poster* firmado por Warhol que luego reaparece a pequeña escala en un *pin*. ¿Qué tiene que ver el primer Che Guevara con el último? Coco Chanel no hacía cosas muy distintas de lo que hace un semiólogo. Cuando toma la chaqueta de los marineros, una prenda de trabajo que soporta muy bien el viento, y la convierte en el *blazer*, se mueve del espacio funcional al espacio semiótico. En otras palabras: tomar lo no significativo y tornarlo significante.

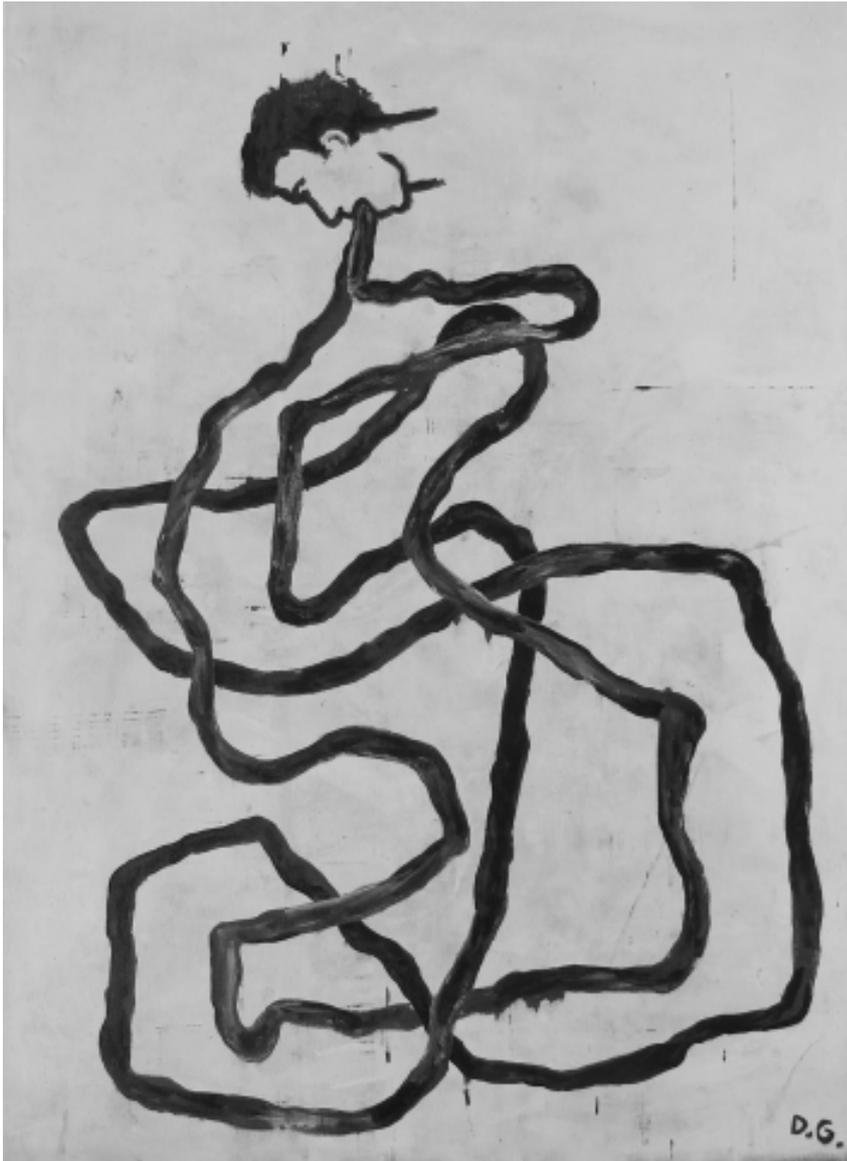
*Sin embargo, el modelo del “goteo” no ha perdido toda su validez. Tomemos la moda punk. En 1977 aparecieron en el centro de Madrid los primeros jóve-*

*nes de clase media con alfileres de gancho en las mejillas. Tuve que esperar hasta 2007 para ver a mis alumnos de un barrio obrero del sur madrileño adoptar ese adorno, popularizado bajo el nombre de piercing. ¡Treinta años le llevó bajar del centro al suburbio, de la pequeña burguesía a las clases populares!*

Por supuesto, el modelo sociológico mantiene su operatividad; no lo discuto; simplemente afirmo que no puede dar cuenta de toda la complejidad de la moda. Fijémonos en el movimiento inverso, el *trickle up* (la apropiación por las élites de prendas y estilos populares, tal como hacen los cazadores de tendencias que buscan entre los jóvenes del Bronx ideas para las zapatillas Nike), vigente desde que el movimiento juvenil puso de moda el *jean*, la prenda de trabajo del obrero norteamericano. Hoy se habla de otro modelo de difusión: el *bubble-up*, y se refiere a las tendencias irradiadas por las subculturas. Como apuntaba Lotman, el triunfo de la moda consiste en ser un fenómeno de élites y de masas al mismo tiempo.

*¿Trata usted entonces de retomar la empresa iniciada por Barthes en El sistema de la moda, con la aplicación del esquema paradigma/sintagma?*

En absoluto. Ése es el libro más académico y, posiblemente, el más aburrido de Barthes; no aborda la moda y sus elementos sino el discurso sobre la moda. Hemos tenido que esperar a los análisis concretos realizados por Jean-Marie Flock para ver eclosionar una genuina semiótica de la moda. En última instancia, mis fuentes de inspiración teóricas son Walter Benjamin y Georg Simmel. Este último la define en su espléndido ensayo “La filosofía de la Moda” como una institución que reúne el interés por la diferencia con el cambio que se da por la igualdad y la coincidencia. A él le debemos la idea de que la moda es siempre moda de clase, idea retomada por Erwin Goffman cuando afirma que la imitación de las modas de las clases altas testimonia simbólicamente el “justo respeto” de los de abajo por los modelos de los de arriba.



Para Simmel era un fenómeno con vocación de propagación ilimitada, que cuando se aproxima a esa meta absoluta incurre en una contradicción lógica, ya que su generalización destruye la fuerza de la diferencia. Por eso hablamos de un deseo suicida en la moda.

En su “Diálogo de la Moda y la Muerte”, no casualmente elegido por Benjamin como exergo de *El libro de los pasajes*, Leopardi sostiene que moda y muerte son hermanas, pues las dos son hijas de la caducidad. Moda es lo que pasa de moda, decía Chanel. La moda debe morir. El único tiempo que conjuga es el presente. Como pocos fenómenos, la moda nos brinda una vía regia a ese objeto tan huidizo: el presente; un presente acentuado, según Simmel; el tiempo-ahora en Benjamin; un presente vengador para Barthes, que cada temporada sacrifica los signos de la precedente. Un presente que, no obstante, vive en constante recuperación del pasado. En pleno Terror, Robespierre se pregunta: ¿y ahora qué me pongo?, busca en el armario de la Historia y, en lo que Benjamin llama “el salto del tigre al pasado”, rescata los ropajes de la Roma clásica. Porque el retro y el *revival* son constitutivos de la moda. La moda requiere amnesia: una vez que la moda anterior se ha borrado de la memoria, puede ser rescatada; pero no es el pasado que vuelve, sino las formas preservadas en un tiempo espectral.

ba. De Simmel valoro además su rechazo a la historia de la moda entendida como el estudio de sus contenidos (gorros, faldas, pelucas, corte de cabello, guantes...), cuando la moda se caracteriza precisamente por su arbitrariedad e indiferencia para con sus contenidos. El eje pasa por ver cómo se resuelve en cada período cultural la pugna entre las tendencias antagónicas de imitación y diferenciación, ver cómo la moda se torna un movimiento autónomo, un poder objetivo que cambia con independencia de los individuos.

*Ha dicho más arriba que la moda es un metrónomo cultural, ¿por qué?*

Porque nos permite medir en cada cultura la correlación entre la tendencia a

la estabilidad dictada por la tradición, y el impulso opuesto a la innovación. En el caso de la cultura contemporánea, la aceleración experimentada por la moda en los últimos 50 años indica cómo se ha reforzado el papel de la iniciativa personal. Su aceleración progresiva acompaña y sintomatiza la aceleración social. La intensificación de lo fugaz es típica de la modernidad. “Cuanto más efímero es un tiempo, tanto más se orienta según la moda”, apuntaba Benjamin. El *tempo* de la moda es el de la vida moderna: combina el ansia por un cambio veloz con el atractivo formal de los comienzos y los finales. Si la modernidad es un código –Baudrillard *dixit*–, la moda es su emblema (no olvidemos que *modus* está en la raíz de moda y de modernidad).

*La fuerza coercitiva de la moda parecería tener límites; a simple vista, hay individuos y sectores fuera de las modas, por no hablar de los regímenes socialistas, que durante décadas lograron aplastarla bajo la uniformidad de la indumentaria.*

No lo creo. No se puede vivir al margen de la moda; las dos conductas extremas, la del *fashion victim* y la de su simétrico opuesto, el *démodé*, se encuentran igualmente dentro de su perímetro. La anti-moda, al fin y al cabo, es otra moda (una imitación de signo inverso). Es sustancialmente parasitaria, pues necesita modas bien marcadas y consolidadas a las que oponerse. La beligerancia de la que hace gala es otro testimonio del poder que

ejerce la tendencia social. De hecho, y mucho antes de la aparición del *jean*, Simmel previó que en amplios sectores sociales se pondría de moda ir contra la moda. No hay una marca más representativa de estos años que el “No-Logo” de Naomi Campbell; bien lo sabemos quienes rebuscamos en las tiendas una camisa que no lleve la marca como un anuncio publicitario. Se ve claro que la moda es un código severísimo; nadie escapa a su *diktat*. La encontramos en los cortesanos estudiados por Norbert Elias, en los generales napoleónicos, en el austero Stalin; e incluso en el clero. En Roma asistí a recepciones de la Santa Sede y presencié cómo los cardenales, aparentemente encadenados a un “uniforme” atemporal, se detenían en la escalera para decirse: “¡qué elegante vienes hoy!”, refiriéndose a sus zapatos. No pasemos por alto que una de las primeras medidas de Ratzinger fue cambiar el sastrerío papal y poner fin al estilo Wojtyła; entre sus innovaciones figuran las de haber alargado su estola veinte centímetros, usar gemelos de oro y calzar zapatos de Prada de 500 euros.

*En el totum revolutum de las modas actuales cuesta identificar las antimodas. Me pregunto hasta qué punto la exhuberancia estilística y la proliferación de centros creadores de tendencias no invalidan las categorías fijadas por Simmel un siglo atrás.*

Es cierto que con el crecimiento y la difusión del pluralismo de la moda a partir de los años 60, no resulta fácil expresar un discurso antimoda eficaz en la actual cacofonía. ¿Qué significa la oposición cuando dentro del espectro de las modas es posible encontrar un razonable facsímil del gesto de la antimoda? El aura sepulcral del negro *punk* se confunde rápidamente con el que comercializa una *boutique* exclusiva; los vaqueros gastados de un trabajador tienen la réplica en los que se exhiben en unos grandes almacenes. La antimoda se encamina a expresiones más policéntricas y polimorfos, en consonancia con el pluralismo de la vida moderna. El antropólogo Ted Polhemus ha acuñado la expresión *sampling and mixing* para referirse a la

situación actual. En medio de tanta confusión, la Moda pierde su mayúscula y emergen, con minúscula y en plural, un conjunto enorme de *looks*, estilos, tendencias, cuyo rasgo distintivo es siempre temporal (“la moda pasa, el estilo permanece”, decía Chanel).

*A la semiótica se la acusa de olvidar la historia. Su aproximación a la moda sugiere lo contrario: una ciencia de los signos atenta a la dimensión temporal de la significación. En idéntica línea se sitúa su trabajo sobre el discurso histórico, en rigor, una defensa de ciertas formas de significar la temporalidad, en concreto, la narración.*

Cuando escribí *El discurso histórico*, la narratividad se hallaba de capa caída en historiografía, tras la demoledora crítica de Braudel a la *historia eventencial*. Por eso creí importante hacerles ver a los historiadores que la narratividad no es sólo un recurso de escritura sino un modo de inteligibilidad, y que el hecho histórico proviene de y se produce en el seno de una narración. Se trataba de un planteo similar al propuesto por Ricœur en *Tiempo y narración*, aunque a mí, obviamente, me interesaba la historia entendida como actividad capaz de hacer significativo lo que antes no lo era; de tomar lo que no es historia y convertirlo en histórico.

Siguiendo esa perspectiva he incorporado al análisis del discurso histórico conceptos diferentes de los de la temporalidad convencional. La teoría del aspecto ya mencionada nos permite elaborar tipologías de culturas basadas en los inicios (los nacionalismos), en un presente sin principio y sin fin (la postmodernidad), o en el final (escatológicas o milenaristas). Otro concepto valioso es el de ritmo, que nos ayuda a detectar los fenómenos de repetición y rima que se dan en las culturas (comparaciones, analogías, como si...). Un ejemplo lo ofrece la denominación “11-M” puesta por la prensa a los atentados en Madrid, en una clara paranomasia con el 11-S; una denominación que tuvo consecuencias, pues con ella la analogía quedó servida y se hizo imposible analizar aquel acontecimiento sin relacionarlo con los atentados de Nueva York, lo cual

tuvo una importancia clave en el debate sobre si la autoría era de ETA o de Al Qaeda.

*En El discurso histórico cuestionaba el rechazo a la narración imperante en el campo historiográfico. Transcurridos veinticinco años, ¿ha variado la situación?*

Muy poco. Los historiadores siguen aferrados a la idea de que manejan únicamente hechos y no discursos. Justifican su hacer en sus investigaciones, se resisten a hacer teoría, y cuando alguien pretende hacerla —como Hayden White— protestan aduciendo que únicamente ellos están facultados para teorizar sobre su práctica. Incluso uno de los profesionales más renovadores, el italiano Carlo Ginzburg, desprecia cualquier análisis teórico de la historia realizado por quien no pertenezca a su *métier*. “Nosotros no hacemos narración histórica, sino que basamos nuestro conocimiento en la prueba”, afirma Ginzburg y, en nombre de su paradigma indiciario, automáticamente rechaza el valor heurístico de la narratividad para asociarse al cuerpo de detectives.

*Da la impresión de que, pese a los sismos que han sacudido los cimientos de la mayoría de las ciencias humanas, el edificio de la Historia se mantiene incólume, ¿no?*

Sin duda; de todas las ciencias humanas la Historia sigue gozando de mayor rango. Los historiadores son el gremio más temido y respetado. El recurso a esa disciplina legítima socialmente cualquier aproximación discursiva. Cuando en mis clases les pido a mis estudiantes que escriban un texto sobre el paraguas, echan mano de Google y luego comienzan diciendo que los romanos usaban paraguas y los cartagineses no. Este acto reflejo confirma que, en nuestra cultura, el enfoque histórico parece intuitivo y primordial. Gracias a ello la novela histórica goza de la garantía de su pertinencia. De los romanos pueden hablar Marguérite Yourcenar, Indro Montanelli o Gore Vidal. En España la novela histórica no deja de producir *best-sellers*, de Ala-

triste a *Soldados de Salamina*. En el cine ocurre otro tanto: fijémonos en las superproducciones *Troya* o *300*. Si algo ha variado es que los discursos sobre la historia se han vuelto extremadamente complejos: de un lado tenemos la novela histórica; del otro, a quienes excavan en los archivos; y finalmente, a los periodistas, los historiadores del presente. Puesto a sacar una conclusión, diría que los historiadores profesionales han perdido el monopolio de lo histórico, si acaso alguna vez lo tuvieron.

*Esa pérdida de control de los historiadores sobre la historia inyecta un nuevo sentido al dicho de que “el periodismo no es otra cosa que un primer borrador de la historia”. En tanto ese borrador llegará a la inmensa mayoría del público, cuyo contacto con lo histórico se limita a lo que recibe a través de los medios de comunicación, el discurso periodístico se convierte en un poderoso rival del discurso historiográfico.*

Coincido; pero a mí el discurso periodístico me interesa especialmente por un punto en particular: en tanto pueda arrojar luz sobre el retorno del acontecimiento señalado años atrás por Pierre Nora. Este regreso participa de una vasta mudanza en los marcos analíticos de las ciencias humanas. A contrapelo de las categorías ligadas a la estabilidad –estructura, invariancia y *longue durée*–, asistimos al florecimiento de los paradigmas caóticos vinculados a la teoría de los fractales, a las mutaciones, a las rupturas. En ese viraje el acontecimiento cumple un rol capital.

En el periodismo el acontecimiento también juega un papel crucial; es el lecho rocoso de su “historia del presente”. Los periodistas hacen *historia evenemencial* a su manera, pues su variado repertorio de acontecimientos no se limita en modo alguno a las batallas y coronaciones de la vieja escuela. En su quehacer transforman ciertos datos de la realidad en “acontecimientos”: hechos únicos, irrepetibles, imprevisibles; mientras que los historiadores buscan la normalización del acontecimiento imprevisto integrándolo en su contexto histórico mediante explicaciones que lo hagan “previsible”.

Para decirlo en la terminología de Lotman: unos trabajan con la “explosión”; los otros, con la causalidad y los procesos graduales. Del lado del periodismo el acontecimiento se presenta como la memoria de una explosión fugazmente vivida; del lado del historiador, con la fisonomía de una inevitable predestinación. La mirada retrospectiva del historiador observa el pasado desde el pleno conocimiento de los resultados del proceso. Ante ella la casualidad desaparece y los acontecimientos aparecen como predicciones retrospectivas. El historiador es como el espectador de teatro que ve la representación por segunda vez; y el periodista es un espectador que asis-



te a la obra por primera vez y se inventa el final.

Pese a ese reparto de tareas, últimamente notamos que, con creciente frecuencia, el periodista, ese simulacro de testigo ocular, desborda los marcos descriptivos de la crónica y adhiere “sus interpretaciones” a los acontecimientos. Para elaborarlas se vale de los principios de causalidad de la física mecanicista, recibidos a través de las ciencias históricas y sometidos a la extrema simplificación del mensaje mediático, con lo cual sus explicaciones acaban presentando un determinismo exagerado. Se llega así al caso paradigmático del 11-S, cuando la CNN,

transmitiendo en directo desde las Torres Gemelas, titula las imágenes con la leyenda “America under attack” y resuelve en un enunciado toda la indefinición de un acontecimiento, del cual aún se ignoraba si era un accidente o un acto terrorista. Identificar las pautas seguidas por la “historización” periodística y sus relaciones con el discurso historiográfico me parece un reto fascinante, y con ese objetivo me he centrado, junto con mi equipo de investigación, en la construcción como acontecimiento histórico de la masacre de Atocha.

*Ha mencionado en esta entrevista a Goffman, un autor que cobró actualidad este año al traducirse por primera vez al castellano ese libro suyo tan citado y tan poco leído, Frame Analysis. Allí Goffman presentó su teoría del marco, una pieza esencial en la construcción social de la realidad. ¿Qué vigencia le encuentra a esta obra que nos llega más de treinta años después de su publicación en Estados Unidos?*

Cuando Goffman sostiene que el golf es un juego para el golfista y un trabajo para el *caddy* devela una perspectiva inédita de análisis de la representación social, que no ha perdido vigencia alguna. En rigor, la teoría del marco posee venerables antecedentes, que van de Simmel, cuya sociología del espacio inspiró a Ortega y Gasset una meditación sobre el marco, a Bateson y el cognitivismo, que sostienen que observamos desde marcos específicos y que toda palabra está “enmarcada” (así, los términos “matrimonio gay” escandalizan porque “matrimonio” se entiende en un marco heterosexual, por lo que parece crear un oxímoron). Tributario de esos autores, *Frame Analysis* es uno de los textos más importantes de la segunda mitad del siglo XX.

Del concepto de marco se ha abusado mucho en ciencias de la comunicación, donde se lo confunde con “contexto”, con géneros o con “titulación periodística”, cuando se trata de una herramienta fundamental para entender, entre otras cosas, la diferencia entre lenguaje y metalenguaje, entre comunicación y metacomunicación, sin la cual no existiría el humor. Fue Watzlawick quien advirtió que la esqui-

zofrenia es una incapacidad de distinguir entre comunicación y metacomunicación. El esquizoide no entiende que una cosa es jugar a la guerra y otra matar, y acaba matando.

Mientras otros sociólogos se ocupaban de las instituciones o de las estructuras, Goffman decía que el ser humano, más que pertenecer a un club o a una raza, pertenece a los encuentros, a las ocasiones, a los cara a cara. “No me ocupo del hombre y sus momentos”, decía, “sino de los momentos y sus hombres”. En tanto que los semiólogos hablamos de actantes y de roles, Goffman fue nuestro compañero de viaje. Para él, el sujeto no es un dato previo; es una construcción dramática y dramaturgía. El Yo es el resultado de operaciones de definiciones del Otro, de uno mismo en función del Otro. Desde “La presentación del Yo en la vida cotidiana” al estudio de las rutinas y de la definición de la situación, Goffman nos enseña que cuando alguien cae de un autobús haciéndose daño, su primera reacción es mirar alrededor para ver cómo lo están observando; prefiere, como decimos en España, perder los dientes a perder la cara.

El concepto de marco sirve para definir y encuadrar una situación o cambios de marco. Delante de otros lo primero que uno hace es preguntarse: ¿de qué se puede hablar aquí?; trata de definir la situación, de definir al otro, de averiguar cómo él nos define, en suma, de elaborar la categoría de lo

“real”. La semiótica estima fundamentales las competencias modales (querer, saber, poder, deber-hacer) y las interaccionales, tan deudoras de su perspectiva; y tiene especial interés por analizar los guiones de la dramaturgia cotidiana, y en particular por el “hacer creer”, categoría clave del discurso persuasivo. Goffman nos ayudó a acabar con el “prejuicio de la cabina telefónica”, como definía irónicamente el esquema “emisor/mensaje/receptor”, al cual oponía la comunicación entendida como una interacción estratégica. Dicho esto, conviene hacer una advertencia: se puede ser chomskiano (Chomsky tiene un sistema) o greimasiano (Greimas tiene un diccionario), pero no goffmaniano – ni barthesiano-, porque sus propuestas poseen un grado considerable de impresionismo e intuición.

*Jean Baudrillard, a quien también ha citado, era un participante habitual de sus cursos de verano en El Escorial. Este año faltó a la cita, y el encuentro se tornó un homenaje póstumo. ¿Qué balance hace de la obra de quien además fue su amigo?*

Era un pensador que pensaba solo. Mi devoción por él surge cuando ciertos fenómenos sociales y colectivos me inspiran una sensación no de *déjà-vu* sino de *déjà-lu*, pues ya estaban prefigurados en sus obras. Ya los había visto venir. Atentísimo lector de fenómenos extravagantes, forzó sus hipótesis al

máximo. En su trayectoria se distinguen distintas fases: paradójico, fue rechazado por la academia (y lo digo literalmente, ya que perdió el concurso docente frente a un japonés); alcanzó la gloria cuando una de las películas de culto más recientes, “Matrix”, mostró al protagonista con un libro suyo; se adhirió con entusiasmo a la patafísica como modo de conocimiento, llegando a producir efectos especiales de escritura. Decían que era de trato insoportable, pero yo me reí muchísimo en su compañía. Era muy irónico. Continuamente lo invitaban a dar conferencias en Japón sobre urbanismo, porque como había sido discípulo de Henri Lefebvre seguían convencidos de que era urbanista. Era inclasificable, cosa que le hacía mucha gracia. Gracias a él conocí a Philip K. Dick, un autor clave en su pensamiento. En retribución le hice leer a Macedonio Fernández, lectura que le sirvió luego para endilgarle aquella frase: “Los acontecimientos se han puesto en huelga”, atribución que ignoro si es cierta. Puesto a elegir, yo prefiero al Baudrillard de los años 60 y los 70. El concepto de simulación era genial, aunque luego lo abandonó. *El sistema de los objetos*, otro texto importantísimo, nos muestra un Baudrillard barthesiano, así como *El intercambio simbólico* deja ver un Baudrillard marxista. En las décadas siguientes se dedicó a dar vueltas de tuerca a sus ideas iniciales, imprimiéndole a su pensamiento la forma de una banda de Moebius, figura que le fascinaba.

## ENTREPASADOS

REVISTA DE HISTORIA

Año XV - Número 31 - Comienzos de 2007

Dossier: Las elites argentinas entre 1850 y 1910 / El primer peronismo y las clases medias / La configuración del pensamiento médico

Suscripciones: en Argentina, \$ 40.- (dos números).

## ESTUDIOS SOCIALES

### Revista Universitaria Semestral

Consejo Editorial: Darío Macor (Director), Ricardo Falcón, Eduardo Hourcade, Enrique Mases, Hugo Quiroga, César Tcach, Darío Roldán.

Nº 32 - Primer semestre 2007

Escriben: Rein - Lasser - Jorba - Moyano  
García Jordán - Bonaudo - Basconzuelo  
Moroni - Ariza

ESTUDIOS SOCIALES, Universidad Nacional del Litoral, 9 de julio 3563, Santa Fe, Argentina; telefax directo: (042) 571194

DIRIGIR CORRESPONDENCIA A: Casilla de Correo 353, Santa Fe, Argentina  
E-mail: [suspia@fcjs.unl.edu.ar](mailto:suspia@fcjs.unl.edu.ar) / Internet: [www.unl.edu.ar/editorial](http://www.unl.edu.ar/editorial)

## Mitos y violencia en tiempos de escasez simbólica

*Sobre Flandres de Bruno Dumont*

Gonzalo Aguilar



La región de Flandes ocupa todo el norte de Bélgica exceptuando su capital, Bruselas, a la que rodea íntegramente. Hacia el oeste, la región se extiende por el norte de Francia hasta el puerto de Calais y en dirección al sur llega hasta Douai, la última ciudad francesa que forma parte de la cultura flamenca. La película *Flandres* (2006), de Bruno Dumont, transcurre en las campiñas de la zona francesa, o sea, a no más de cien kilómetros de la capital belga, sede del gobierno de la Comunidad Económica Europea. Aunque no se trata de una película de denuncia social (en realidad, nada más lejos), la proximidad resulta inquietante desde el momento en que la

historia narrada por Dumont nos muestra una vida campesina embrutecida y anacrónica, que carece del *confort* con el que suele asociarse la vida europea de esa región sin dejar de poseer las penurias propias de los tiempos contemporáneos. El paisaje de esta modernidad devastada, acentuada con los planos vacíos y melancólicos del film, se articula con lo que podríamos denominar, en la obra de Dumont, un esteticismo fronterizo, receptivo a los excesos de lo temático e inclinado a las explicaciones míticas. Un estilo, en definitiva, que dibuja con rigurosidad formal un escenario arquetípico en el que la mención de algo tan histórico y

cotidiano como la Comunidad Económica Europea no puede menos que resultar perturbador.

En una entrevista reciente, Bruno Dumont declaró:

El discurso cinematográfico que me interesa es de esencia mítica. Es un discurso que explora las profundidades y los comienzos de la condición humana. No se puede pensar en la civilización y en la cultura más que a partir del estado de naturaleza y del fondo primitivo del hombre como lo han hecho Rousseau o Hobbes. El salvajismo del hombre no me interesa en sí pero es necesario interrogarlo. Siempre me pregunto acerca de la cuestión de los orígenes.<sup>1</sup>

¿Cómo pensar entonces la explosión arcaica que trae consigo *Flandres* desde una mirada que aun estando cautivada por su fuerza estética y pasional, no renuncie a la historicidad genealógica? ¿De qué modo entender la planificación rigurosa de sus puestas en escena y, al mismo tiempo, sus defensas encendidas del mito y de la intuición? El problema que plantea el cine de Dumont no es ajeno al que cierra el estudio de Gilles Deleuze sobre el cine, cuando se interroga sobre las relaciones entre la “poderosa voluntad de arte”, el estado propio de la imagen

1. Ver “Je n’ai pas envie d’épargner le spectateur”, entrevista realizada por Louis Guichard para la revista *Télérama*, número 2955, 2 de septiembre de 2006.

## La historia

Ubicada en un ámbito bello y a la vez desolado, por momentos agradable de mirar pero duro para vivir, *Flandres* cuenta la historia de amor entre el joven Demester y su amiga Barbe. Demester es un campesino rudo y tosco (como casi todos los protagonistas de Dumont) que tiene relaciones sexuales rutinarias con Barbe (el sexo como descarga física) y que un día decide enrolarse en el ejército para hacerse de algún dinero. Junto con él, se alistan otros jóvenes, entre ellos Blondell, que será en *Flandres* el tercero en discordia. Porque un día antes de irse a la guerra, Barbe se enamora de él como reacción a unas palabras de Demester, quien dice “no somos novios, somos sólo amigos”. Desde ese momento, Blondell se convierte en su doble amenazante, en su semejante y rival, como no deja de subrayarse a lo largo de todo el film.

Cuando los jóvenes parten hacia la guerra (una guerra despiadada en un desierto presumiblemente asiático o, para decirlo con una palabra amada por los franceses, oriental), Barbe se queda en Flandres, liándose con cualquier campesino, enfrentando un aborto (Blondell la había dejado embarazada), y siendo encerrada en un hospital psiquiátrico por decisión del médico y aceptación del padre. Mientras, en la guerra, los soldados cometen varias tropelías (las escenas de la matanza de un niño y de la violación en masa de una joven son particularmente espeluznantes) hasta que caen

prisioneros de un pelotón donde luchaba la misma joven a la que habían violado. Por un golpe de suerte, Demester y Blondell logran huir, pero este último es alcanzado por las balas enemigas y muere abandonado por su compañero. En el tramo final de la historia, Demester vuelve a su pueblo, cuenta dificultosamente su experiencia en las trincheras y, en la última escena, reconoce ante Barbe su culpa por la muerte de Blondell.<sup>3</sup> Ella lo abraza, lloran y él le dice “Te amo”; Barbe responde: “yo también”. Con este diálogo amoroso concluye *Flandres*: Blondell debió morir para que Demester reconociera la dimensión de su deseo por Barbe.

La violencia ocupa, como lo muestran sus anteriores films, un lugar central en la obra de Dumont: *La vie de Jésus* (1997) pone en escena a unos jóvenes que atacan brutalmente a un inmigrante árabe, *L'Humanité* (1999) se inicia con el cuerpo despedazado de una chica violada y *Twenty-nine palms* (2003) narra la historia de amor de una pareja que viaja por California y termina en un baño de sangre. En *Flandres*, además de la sórdida vida pueblerina, las imágenes de la guerra están desbordadas por la violencia. En escenas cuya planificación hace recordar a *Nacido para matar* (*Full Metal Jacket*, 1987) de Stanley Kubrick y cuyas situaciones parecen evocar *Pecados de guerra* (*Casualties of War*, 1989) de Brian de Palma, Dumont fantasea una guerra desmesurada. Tanto en la película de Kubrick como en la de Brian de Palma, los horrores de la guerra suscitan toda una serie de dilemas morales entre los soldados invasores. En *Nacido para matar* logran capturar a un eficaz francotirador que era, finalmente, una mujer; los soldados entonces se preguntan y discuten sobre qué hacer con ella. En *Pecados de guerra* uno de los soldados insiste en violar a una vietnamita pero otro se niega y comienzan las disputas. En contraste con lo que hacen Kubrick o De Palma, Dumont muestra que en la guerra no hay situaciones en las que los soldados debatan sobre lo que deben hacer porque en la guerra no hay dilema moral. A diferencia de *Nacido para matar*, que busca la identificación compasiva del espectador con el enemigo, Dumont hace valer su distancia

imperturbable para mostrar que el enemigo es un hueco negro, incomprensible y lejano (y que nuestra compasión es, en todo caso, un acto de arrogancia). Las mujeres son un agujero (y “un agujero —dice uno de los soldados— es un agujero”) y los hombres —o los niños, lo mismo da—, gente a la que es necesario matar antes de que ellos lo hagan.<sup>4</sup> La violencia, además, se acentúa por el ascetismo de la puesta en escena, por la materialidad que adquiere el fuera de campo y por el uso que hace Dumont de su procedimiento favorito: el salto brusco de los planos generales a los planos detalle, como el pasaje que va de la escena de la violación de la joven a cargo de la soldadesca observada a media distancia, al plano cercanísimo de su puño apretado con semen. Violencia de los procedimientos estéticos y de lo narrado: ése es el cóctel que hace a los films de Dumont casi intolerables.

Aunque el director ha mencionado muchas veces el carácter absolutamente ficcional de los enfrentamientos bélicos, puede decirse sin embargo que se trata de una guerra, en consonancia con el título, postnacional, y que no genera en sus soldados ni creencia ni objetivo algunos, salvo el de sobrevivir y obtener la paga. Es una guerra de ocupación de soldados profesionales contra un pueblo que ha debido convertirse en nó-

2. Ver Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo* (*Estudios sobre cine 2*), Barcelona, Paidós, 1987, pp. 352 y ss. Sobre el concepto de Afuera, ver del mismo autor: *Foucault*, Barcelona, Paidós, 1987, pp. 115-116. El Afuera —que viene, según Deleuze, a sustituir el concepto de exterioridad del primer Foucault— “ya ni siquiera tiene formas, [...] está hecho de distancias incompensables gracias a las cuales una fuerza actúa sobre otra u otra actúa sobre ella”.

3. Demester no vuelve mudo del campo de batalla sino ‘ciego’: por la forma de su rostro y por la irritación en los ojos a causa del llanto excesivo, la cara del protagonista parece carecer de ojos volviéndose más inaccesible y secreta. Sólo el amor de Barbe le devuelve la mirada.

4. Sabemos por Irak que las mujeres también participan en ejércitos invasores en las nuevas guerras de ocupación, pero en el mundo imaginario de *Flandres* (en el que la división de las funciones entre hombres y mujeres también remite a lo arquetípico) la participación de la mujer es una anomalía bárbara del enemigo.

made para resistir.<sup>5</sup> Si hay disputas y conflictos ideológicos, éstos no se producen con el enemigo sino en el interior de la tropa: luchas generalmente por motivos raciales (los blancos brutos que hostigan al negro) que muestran la inconsistencia de los agrupamientos nacionales. Sin embargo, pese a estas observaciones cuasi etnográficas, al no referirse a ningún conflicto específico y al no explicitar cuál es el país ocupado, la guerra tiende a volverse arquetípica, conversión que, como veremos, atraviesa todos los acontecimientos del film. Antes que una guerra en particular, *Flandres* pone en escena un conflicto bélico imaginario que a la vez que guarda vagas semejanzas con situaciones actuales o pasadas, suscita la idea de un estado de belicosidad que se remonta a los orígenes de lo humano.

Mientras la guerra transcurre en el calor desértico e invariable de unas tierras yermas y arenosas, en *Flandres* se suceden las cuatro estaciones que puntúan la narración. La historia comienza en otoño con el rutinario encuentro sexual entre Demester y Barbe; continúa en un invierno nevado con la soledad de las dos amigas, Barbe y France; sigue en primavera con la internación de la protagonista, y culmina en el verano con el reencuentro entre Demester y Barbe, las recriminaciones mutuas y los duelos mal sobrellevados. Las estaciones, por supuesto, no sólo muestran el paso del tiempo sino la presencia de un transcurrir cíclico, agrícola y, aunque repetitivo, profundamente histórico. Como si la guerra sacara a esos campesinos embrutecidos de su cultura, o sea de la tierra en la que están asentados, para arrojarlos a la intemperie del conflicto armado en un movimiento que no es el tradicional del campesino que se desplaza a la ciudad, sino uno nuevo, global, que traslada abruptamente a los hombres –como lo hacen los planos de Dumont– de una región propia familiar a otra que les es absolutamente ininteligible y ajena. Pese a que el mundo postindustrial y global pretende borrar toda traza de cultura campesina (algo que en Francia está lejos de suceder), los ritos agrícolas todavía siguen impregnando a los personajes, aunque sea de un modo lánguido tal como puede obser-

varse en una de las escenas. Después de que Demester y Barbe tienen sexo en el pastizal, después de un conmovedor plano subjetivo en el que ella, soportando sobre sí el cuerpo de su amigo, observa el sol de invierno entre las ramas de los árboles, después de ese momento, Barbe se sube al tractor de Demester y roturan la tierra. En otro brusco plano detalle, se observa el girar de las vertederas y las cuchillas que invita a una lectura encadenada: el arado como símbolo de lo masculino y la tierra como lo femenino fecundado, rito de fertilidad presente en casi todas las culturas. Sin embargo, el hecho de que sea el recién llegado Blondell y no Demester quien embaraza a la muchacha, muestra el marchitamiento de estos ritos campesinos en la sociedad contemporánea. Lo mítico-arcaico –y éste es un hecho fundamental en esta película de Dumont– pervive pobremente, no puede manifestarse directamente ni encuentra sustituciones o transfiguraciones fecundas. De esta constatación, surge toda la melancolía y la ternura sofocada de la escena del tractor.<sup>6</sup>

Guerra arquetípica, amor arquetípico, Dumont va en busca del origen, más allá o más acá de cualquier pacto social o de cualquier imagen conformista de una sociedad opulenta que se considera realizada.

### Un modernismo fronterizo

En la reseña que escribió sobre *L'Humanité*, Jacques Rancière ubica a Dumont en una tradición modernista (llega a hablar de un “esteticismo desdénso”), aunque advierte también cómo la demasía del tema perturba la relación con el carácter absoluto del estilo ya que en el modernismo, siempre según Rancière, “no hay temas hermosos ni despreciables”.<sup>7</sup> De todos modos, el carácter intempestivo de las referencias estéticas de los anteriores films (un fresco de Giotto en *La vie de Jésus* y la mujer de *Etant donné*s de Marcel Duchamp en *L'Humanité*) así como la ausencia de referencias ostentosas en *Flandres*, hacen pensar muy por el contrario que Dumont disminuye cada vez más su carga esteticista en

nombre de una pasión más arrasadora. Es como si la persistencia de lo arcaico y de lo arquetípico viniera a socavar toda posibilidad de distancia esteticista, como si las incrustaciones inadecuadas –porque eso es lo que son– de Giotto o Duchamp no aparecieran en este último film porque ya no pueden reparar nada (*Flandres* ni siquiera incluye a su antagonista visual por excelencia, la televisión, que desempeñaba un rol decisivo en sus anteriores narraciones).<sup>8</sup> Un modernismo, entonces, pero un modernismo fronterizo que se abre a aquello que bloquea o cuestiona su prepotencia formal. Así, en ese acercamiento brusco que consiste, como dijimos, en uno de sus movimientos característicos, no es que la cámara se acerca desde la mirada distanciada al plano detalle, sino que es el propio cuerpo herido o ultrajado el que arrastra a la cámara y la obliga a adosarse. El brazo golpeado de Demester al principio del film, el puño de la chica violada o el globo ocular de Pharaon en *L'Humanité* imponen ese plano detalle. Sus cuerpos, no sus personas. Es claro que hay una voluntad de forma plasmada en la puesta en

5. La guerra, además, es una mezcla de artefactos de alta tecnología y de implementos tradicionales como el caballo que acentúan su extrañeza y también su verdad. Ya en su película supuestamente fallida, el *road-movie* demente titulado *Twenty nine palms*, Dumont había mostrado que tenía un ojo sensitivo para captar el paisaje californiano, el mundo de la producción y el consumo con sus estratos rurales y urbanos, industriales y postindustriales.

6. Tal vez sea necesario señalar la falta de música en el film como si el director renunciara a la armonía y a la identificación que impulsa la musicalización extradiegética o, si otra fuera la opción, a una música que alejara al espectador mediante las disonancias y la atonalidad (algo que hubiera creado una dualidad insostenible con el mundo retratado). Al optar por la no musicalización Dumont no sólo deja más solos a los personajes sino también a los espectadores.

7. Jacques Rancière: “El ruido del pueblo, la imagen del arte (A propósito de *Rosetta* y de *L'Humanité*)” en AA.VV.: *Teoría y crítica del cine. Avatares de una cinefilia*, Barcelona, Paidós, 2006.

8. La televisión es el antagonista porque como lo vieron muy bien Benjamin y Deleuze el enemigo de la imagen creativa es la información, sea porque suprime la experiencia o porque nos entrega a las redes de poder. Para Deleuze, “el mundo moderno es aquel donde la información suplanta a la Naturaleza” (*La imagen-tiempo*, op. cit., 356) aunque luego advierte que “ya no hay origen como punto de partida”, esto es, que ya no hay mito.

escena (no en vano se lo ha llamado “bressoniano”), pero también es cierto que la violencia que brota más allá de la cultura resquebraja cualquier petición formal (un “Bresson hiperpulsional”, en palabras de Alan Pauls).<sup>9</sup> Esto se puede ver no sólo en el uso distinto que hace de la fragmentación del plano Dumont en comparación con Bresson sino, sobre todo, en el uso de los actores. Porque aunque también Bresson hacía uso de no-actores, mediante las ideas de *modelo* y *autómata* buscaba someterlos a la voluntad del autor para que, paradójicamente, el no-actor se abriera a algo interior que le era desconocido o a algo exterior que era imprevisible. Dumont, en cambio, elige actores no profesionales por su personalidad, no porque sean papeles en blanco sobre los que puede escribir.<sup>10</sup> Les hace unas marcas muy abiertas y deja que ellos vayan haciendo al personaje (sin leer el guión) como una ratita hace su camino en una prueba de laboratorio. En síntesis, Bresson mantiene la preeminencia de la puesta en escena; mientras Dumont opta por actores que lleven en sus cuerpos una opacidad y una espontaneidad que tensione la puesta desde afuera. Tanto *La vie de Jésus* como *L'Humanité* y *Flandres* poseen en sus comienzos el registro visual de un tropiezo físico del protagonista, como si esa torpeza de la que ellos son víctimas fuera también lo imprevisible que obliga a pensar la demasía de la otredad y del accidente. Tropiezan, claro está, porque son incongruentes con el mundo, pero en ese desfasaje estos idiotas puros traen en sus cuerpos y en sus rostros una verdad que está más allá de la forma del film. En *L'Humanité* el tropiezo todavía está planificado, pero en *Flandres* ya es totalmente accidental. El sobresalto del tropiezo, su violencia sin sujeto ni objeto, desequilibra la planificación y la obliga a enfrentarse con su otro, se lo denomine mito o contingencia.

### Comunidad, celos, violencia

La violencia de *Flandres* es doble: proviene, por un lado, de su puesta en escena depurada con los usos expresivos del fuera de campo y de la cámara

en mano, además de los cortes bruscos y la densidad de lo elidido. Es la violencia que puede revelar el arte modernista con su sensibilidad para lo que no se muestra, para la ambivalencia y la ambigüedad de la apariencia y del mundo, para los silencios del sentido. Pero hay una violencia de otro tipo, que se expresa como pulsión o naturaleza, como fondo primitivo que se desata en el estado de guerra, que se descarga en el acto sexual o que se padece, sordo y despiadado, en la vida pueblerina. Este fondo primitivo está figurado en *Flandres* de tres maneras. En un extremo, como pura exterioridad, en la guerra, en un “Oriente” que es siempre la otredad, el más allá de las fronteras, un mundo de pura supervivencia y crueldad. En el otro extremo,

en el interior de ese sistema, en su corazón mismo: es el fondo primitivo designado por el saber institucional como locura, el hospital psiquiátrico en el que encierran a Barbe y que, a diferencia del escenario de la guerra, está revestido con las formas más civilizadas. La casona en la que funciona el hospital es el lugar más estridentemen-

9. Ver “La bella y la bestia” en *Radar*, suplemento de *Página/12*, 29 de Julio de 2007. La excelente reseña de Alan Pauls se encuentra accesible en internet: [www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar](http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar).

10. En más de una oportunidad Dumont ha dicho que hizo *Flandres* para volver a trabajar con Samuel Boidin (Demester) quien había actuado en su primer film, *La vida de Jesús*. Para la cuestión de la actuación, ver “El horror y la piedad”, la entrevista que le hizo Cynthia Sabat a Bruno Dumont para la revista *Haciendo cine*, número 72.



te bello del film, con su jardín de césped cortado al ras y sus hileras de álamos y pinos (es también el lugar de la pulcritud y de los animales domesticados). Entre el infierno exterior e interno, entre la intemperie de la guerra y el encierro, se encuentra el limbo en el que viven los personajes, donde hay una pasión que expresa este fondo primitivo y que pone en movimiento la historia: los celos. Los celos son la escuela de la educación del rústico Demester, su pasaje a la civilización. Según René Girard, el teórico del deseo mimético que inspira a Dumont, “el orden cultural impide la convergencia de los deseos sobre un mismo objeto”, y esto es lo que les sucede a los dos personajes masculinos.<sup>11</sup> Demester comprende entonces, a través de los celos, varias cosas: primero, que el amor que comparten por Barbe convierte a Blondell en un enemigo inconciliable, pese a tener que ir a la guerra como soldados del mismo ejército.<sup>12</sup> En segundo lugar, que la mujer es la tierra que se cosecha y que se ara: es el amor fundante, el rito de pasaje a la comunidad.

Blondell o Demester: uno de los dos deberá renunciar a Barbe. Por eso, la posesión final de la chica deseada, la posibilidad de expresarle el amor (con el “te amo” que cierra el film) sólo es posible porque Blondell muere. Sin embargo, y ésta es la sustitución más enigmática y poderosa que practica la narración, Blondell no muere en manos de su adversario sino que muere en la guerra, en manos de los bárbaros. Es

verdad que Demester lo abandona —y por eso siente una culpa que será fundante—, pero también lo es que la suerte de su compañero ya estaba echada. ¿Cómo entender la resolución, en manos de los bárbaros y en el campo de batalla, del conflicto de los celos?

Una respuesta tentativa es que la sustitución se produce porque no hay una comunidad capaz de soportar su elemento arcaico ni una sociedad que haya arbitrado los modos y los ritos para que esta resolución tenga lugar en su propio seno. Es necesario volver, sugiere esta sustitución, a la identificación entre la violencia y lo sagrado, y tal vez el cine sea un medio posible. Sería una interpretación mítico-arcaica de la cultura moderna alentada por algunas declaraciones del director y que no me resulta convincente porque, más allá de la perspectiva conservadora instaurada por este tipo de interpretaciones, lo que elimina es la tensión característica del cine de Dumont, esto es: la convivencia de la furia irracional con la distancia de la puesta en escena.<sup>13</sup>

Otra respuesta es que el camino hacia lo mítico está bloqueado, y eso es lo que inadvertidamente muestra también el artificio artístico. *Flandres* pretende dirigirse a los orígenes, pero en su viaje condenado de antemano al fracaso nos entrega en realidad algo más valioso: el trabajo de la imaginación estética sobre la vida de escasez, en contra del desasosiego de un tiempo que no puede pensar la violencia si no es considerándola falsamente más allá de sus fronteras. Porque no debe olvidarse que la sustitución se produce en una guerra en la que casi todos los amigos de Demester mueren o, más exactamente, son enviados a morir. O sea que el sacrificio de Blondell es la contingencia pura, así como quien paga por la violación con la castración es el soldado que había preferido no participar del acto. En ese esquema tan rigurosamente menesteroso y en el que no dejan de percibirse las huellas tenues del presente, *Flandres* de Bruno Dumont transmite una energía compleja que no tiene por qué estar del todo perdida.

11. *La violencia y lo sagrado*, Barcelona, Anagrama, 1983, p.153.

12. En su libro sobre Proust, Deleuze dice que los celos son superiores al amor por su capacidad para producir signos. Sin embargo, estamos muy lejos acá de los celos refinados a la Proust que no dejan de descomponer analíticamente lo percibido en una suerte de extremismo de la interpretación. También estamos lejos, claro, de los celos como manifestación de la propiedad burguesa así como de su opuesto, la vida libertina y amoral que celebra *Jules et Jim* de François Truffaut, para hablar de otro *ménage à*

*trois* cinematográfico (a Barbe, France le dice que es inmoral pero es evidente que se equivoca, ella no actúa en el mundo de la moral sino de las necesidades).

13. Para retomar *La violencia y lo sagrado* de René Girard, por perspectiva conservadora me refiero a la idea de que “la realidad, siempre idéntica, está tan situada detrás del nacionalismo moderno como detrás del mito tupinamba” (p.291), por lo que la modernidad sería sólo una impostura, una falta de comprensión o un desvío de una naturaleza poco plástica que nunca ha sido transformada.

**La Intemperie** Recíbala en su domicilio  
Política y Cultura

5 números \$ 40  
Todo el año \$ 70

Solicitela: [info@revistalaintemperie.com.ar](mailto:info@revistalaintemperie.com.ar)

La revista que instaló el debate "No Matarás"

**REVISTA DE CRÍTICA CULTURAL**

DIRECTORA:  
**NELLY RICHARD**

**SUSCRIPCIONES INTERNACIONALES**  
**1 año, 3 números, vía aérea**

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

## Ingmar Bergman, cineasta del instante

David Oubiña

32



En 1967, Susan Sontag escribió un largo artículo sobre *Persona* en donde desmontaba una serie de erróneas interpretaciones que su estreno había suscitado. El film era todo lo moderno que se podía ser a mediados de los 60; pero además (o precisamente por eso) había en él algo arrogante y provocador. Era la obra de un realizador demasiado seguro de sí mismo, demasiado consciente de su capacidad y de su talento, demasiado confiado en que podía hacer lo que quisiera. El gesto de Bergman era exagerado, como si se hubiera excedido en su imagen de artista difícil y profundo. Innesariamente hermético, oscuro, impenetrable, exhi-

bía una indiferencia desafiante hacia lo que el espectador pudiera entender. Todo esto lo volvía desconcertante o insultante. E incluso: era insultante porque resultaba desconcertante. Con notable rigurosidad y didactismo, el texto de Sontag analizaba el film, sin pretender explicarlo, pero haciendo ver toda la complejidad y sutileza del universo bergmaniano. Llama la atención que, cuarenta años después de ese ensayo, todavía sea necesario defender a Bergman de los críticos.

La muerte del cineasta ha motivado –además de los elogios y homenajes merecidos– varios obituarios burlones, agresivos o malintencionados. No es

que, por haber muerto, se le deba reverencia: nadie está obligado a que le guste Bergman. Pero resulta llamativo que haya tanto interés en aprovechar la ocasión para denunciar que su obra siempre fue un fraude. Directores sobrevalorados hay muchos y siempre surgirá alguien para quien las alabanzas resultan injustificadas; sin embargo, los méritos supuestamente ilegítimos que se denuncian en Bergman parecerían provocar una indignación infrecuente (lo mismo sucede con Antonioni aunque, por alguna razón, es presentado como un director menos presuntuoso o más inofensivo y sólo se lo desprecia por deleitarse en el aburrimiento). Como si se quisiera ventilar allí viejos rencores. Cada uno puede opinar lo que se le antoje, por supuesto; pero, en cualquier caso, lo que sí puede exigirse es que no se esgriman, en forma irreflexiva, los mismos lugares comunes que vienen repitiéndose desde hace décadas. Un escritor, por ejemplo, se molesta porque las películas de Bergman son tediosas, herméticas, porque abusan de los símbolos, porque son metafísica ilustrada, porque no tienen humor y porque son solemnes (mientras que, por oposición, las de Visconti “son películas con las que uno se compromete, que emocionan” y *A la hora señalada*, de Fred Zinnemann, “plantea, acaso mejor que en Hegel, el enfrentamiento entre la Moralität y la Sittlichkeit”).

Se trata de José Pablo Feinmann, que se burla del dramatismo pretencioso de Bergman pero no se priva de citar apretadamente a Berlioz, Liszt, Rach-

maninoff y Paganini sólo para desacreditar a los “cultos” que salían embobados de ver *El séptimo sello* pero que sabían poco sobre el motivo del Dies Irae. Él, en cambio, ya conocía a Dostoyevski y “venía leyendo a Kierkegaard y a otros pensadores religiosos como Buber o Chestov”; por lo tanto, cuando critica a Bergman, no es porque no lo haya entendido sino, al contrario, porque está muy por encima de ese intelectualismo espurio y vulgar. Hay, como se ve, un tono exhibicionista en el texto (está escrito como una provocación que espera respuestas airadas de los fanáticos bergmanianos). Feinmann dice que cuando todos iban al Lorraine para poder comentar esas películas altisonantes y fatuas, él se escapaba a ver las de John Ford: “En los 60 a nadie dije que había ido a ver *El ocaso de los cheyennes*. Temía el desprecio de mis compañeros de estudios”. El comentario quiere ser pícaro pero resulta pusilánime. ¿No es una bravata irremediadamente oportunista que recién lo mencione ahora, cuando John Ford ya está fuera de duda, y no en su momento, cuando podría haber tenido el valor de una reivindicación o un descubrimiento? ¿Cómo no poner en duda la honestidad intelectual de alguien que procura denunciar con tanta virulencia los falsos pergaminos de un director que habría sido enaltecido por un grupo de snobs, pero que no practicó la misma envidia para defender a un cineasta que creía digno de admiración y eligió, en cambio, ocultarse detrás del silencio?<sup>1</sup>

La figura de Bergman ha sido un campo de batalla utilizado por bandos de idólatras y detractores para dirimir un debate sobre distintas concepciones del cine. De modo tal que, a menudo, sus películas no fueron realmente vistas sino sólo usadas como argumentos para defender una u otra posición. Pero aunque fuera únicamente por eso, se debería reconocer el valor fundamental de una obra que logró condensar, de una manera polémica, un momento en la historia del cine. Bergman, por lo demás, fue siempre el más despiadado comentarista de sí mismo: sobre *La fuente de la doncella* dijo que “era una miserable imitación de Kurosawa”, a propósito de *Sonata otoñal* reconoció que era una reiteración vacía de sí mis-

mo y cuando se disponía a rodar *Detrás de un vidrio oscuro*, declaró que ésa era su primera película y que todas las anteriores (a esa altura, unas veinte) no habían sido más que bocetos. A finales de 1960, la revista sueca *Chaplin* publica un número especial dedicado a cuestionar el cine de Bergman. Ernest Riffe, un crítico francés, estudioso de la obra del cineasta, escribe un artículo particularmente agresivo:

Frecuentemente se lo ha acusado a Bergman de falta de compromiso social, un cargo que él desestima con la declaración confusa y grandilocuente de que sus intereses giran alrededor de la relación con Dios [...] Debido a la ausencia de contacto con la realidad, sus inspiraciones resultan desteñidas o mustias y, en el mejor de los casos, son transformadas en sueños, muy interesantes para un psicoanalista pero difícilmente estimulantes para aquellos que requieren un aporte mental más sustancioso. Advirtiendo esta inhabilidad, Bergman recurre consciente o instintivamente a gesticulaciones melodramáticas, diálogos patéticos y situaciones artificialmente exageradas [...] Es hora de que nos libremos de esta figura fantasmal que ha causado tanto tumulto. No nos dice nada sobre nosotros y sobre la vida que vivimos ni nos dice nada sobre Dios. Ni siquiera nos dice algo sobre su propia insignificancia o grandeza. Es sólo un alarmante testimonio sobre la terrible declinación de nuestro arte del cine.<sup>2</sup>

Ernest Riffe era, claro, un seudónimo del propio Ingmar Bergman. El movimiento del texto es doble: por un lado, muestra una despiadada autocrítica (que, como se ha visto, no sólo ejerció bajo nombres inventados) pero, por otro lado, podría entenderse como una burla a quienes lo cuestionan. En uno de los sentidos, la invectiva es un acto de sinceridad brutal; en el otro, funciona como una estrategia de defensa basada en ridiculizar los argumentos del adversario. Pero aun si éste fuera el caso, habría que admitir la astucia del procedimiento: al parodiar el estilo en que suele ser atacado, Bergman demuestra que los críticos se limitan a repetir lugares comunes, frases hechas, calificativos huecos y opiniones prejuiciosas. No sólo conoce su obra mejor que sus acusadores sino que, además,

puede anticipar sus juicios, remedarlos, reírse de ellos, neutralizarlos y volverlos estériles. Bergman puede ser aparatoso e incluso burdamente alegórico para representar la angustia, la vergüenza, la humillación o el desprecio; pero también es cierto que, con frecuencia, los críticos sólo perciben lo que su propia retórica les deja imaginar: imputan a los films un conjunto de conceptos huecos y luego censuran al director por esos desatinos que ellos mismos han instalado allí.

Probablemente, el malentendido más grave en que se ha incurrido —porque incluye a todas las demás acusaciones— es que Bergman no califica realmente como un cineasta: se trata de un dramaturgo o un teólogo renegado o un falso metafísico (profundo o insustancial, eso no viene al caso ahora), pero que no piensa como un director de cine. No hace trabajo de puesta en escena. Sin embargo, de *Crisis* a *Saraband*, Bergman nunca ha dejado de plantear sus situaciones dramáticas en los términos de una forma audiovisual. Se le han criticado sus discursos pomposos y pretendidamente trascendentales cuando, en realidad, habría que plantear la cuestión al revés: ¿cómo puede ser que esos diálogos (que, leídos en el guión, suenan efectivamente declamatorios) se integren tan bien en el plano? La respuesta es que no se trata de conceptos que las imágenes vendrían a ilustrar; son un componente del plano y sólo allí adquieren su sentido pleno. Su potencia no es lite-

1. En la misma nota, Michelangelo Antonioni no merece siquiera la mínima atención que esos mezquinos comentarios le conceden a Bergman. Casi como al pasar, se dice: “El otro Rey del Tedio que se murió no merece más de un par de líneas”. De nuevo: es posible denostar a quien se quiera, pero el comentario revela un profundo desconocimiento de la historia del cine y, por lo tanto, resulta necio y banal. Es, al menos, una actitud tan ignorante como la de aquellos estudiantes de Filosofía y Letras que, negándose a ver los films de John Ford, no podían entender su importancia histórica. Es de esperar que algunos de esos jóvenes hayan madurado y quizás hasta hayan aprendido a disfrutar del western; pero, en cualquier caso, resulta un poco patético que Feinmann persevere en el tono titecedor de una diatriba juvenilista. Las referencias pertenecen a José Pablo Feinmann, “El prestigio del tedio”, *Página 12*, Suplemento Radar, 05/08/07.

2. Ernest Riffe (seudónimo de Ingmar Bergman), “Pathetic phrasing and hollow emptiness”, en [www.bergmanorama.com](http://www.bergmanorama.com) (publicado originalmente en *Chaplin* n° 14, 1960).

raria o teatral sino que depende de un tamaño de encuadre, una distancia y una duración. El título provisorio de *Persona* era *Cinematografía*, porque –según dijo el realizador– lo único que no podía negarse era que el film iba a ser un film. Pero esto es así tanto en *El silencio*, *Noche de circo*, *Cuando huye el día* o *Fanny* y *Alexander* como en un film artificioso y alegórico como *El séptimo sello*. Ese estilo visual intransferible, irreplicable, inimitable es lo que se reconoce de una película a otra, incluso cuando falla. Tempranamente, Jean-Luc Godard advirtió esto con claridad y se recrimina por no haberse dado cuenta antes: “¿Con qué soñábamos cuando *Un verano con Monika* se estrenó en las pantallas parisinas? Todo lo que reprochábamos no hacer a los cineastas franceses, Ingmar Bergman lo había hecho”. Godard dirá que es el film más original del más original de los cineastas y compara su importancia para el cine contemporáneo con la de *El nacimiento de una nación* para el cine clásico.<sup>3</sup> La desesperada sensualidad de Harriet Andersson, que fijaba su mirada en la cámara y desafiaba cualquier posible reprobación desde la platea, era insolente, arrogante, perturbadora; como si luego de haber ido demasiado lejos, se diera vuelta para comprobar que ha llegado hasta un lugar adonde los espectadores todavía no pueden seguirla. Si el neorrealismo inventó un nuevo tipo de imagen, Bergman fue, no obstante, el primer autor moderno.

Efectivamente, en su momento él fue el paradigma del autor cinematográfico, ceremonioso título que compartió con Federico Fellini: Fellini y Bergman, más que Kurosawa o Visconti o Welles. Sin embargo, uno fue siempre un cineasta más afable y más hospitalario. Más amigable. El otro, en cambio, era considerado un autor grave y adusto. Más atormentado. Incluso en sus comedias. Bergman no era Fellini. Es cierto que no pretendía ser Fellini. Pero –más importante que eso– tampoco hubiera podido serlo aunque lo hubiera deseado. Le faltaba toda la tradición de la comedia italiana. Tal vez hubiera querido ser Dreyer o Buñuel o Kurosawa o, más tarde, incluso Tarkovski. Pero por eso mismo. Bergman y Fellini formaban un par de complementarios que permitía clasificar cómodamente las dos líneas del cine cul-

to: un estilo más popular, imaginativo, voluptuoso, propenso a la desmesura y al desborde sentimental; un estilo más austero, riguroso, distante y conceptual. El temperamento latino versus el temperamento escandinavo. La calificación de autor, entonces, terminó por resultar tanto una consagración como un encasillamiento: algunos rasgos singulares adquirieron un elevado grado de generalización estilística y terminaron interponiéndose delante de las películas para ofrecerlas como ejemplificación de esos juicios que se asociaban de manera automática al nombre del cineasta.

Pero hay que ver las películas para entender las constantes estilísticas con



que se afirma una escritura cinematográfica. Allí está toda la información que hace falta. Luego de la gran saga familiar decimonónica de *Fanny* y *Alexander*, el interés de los últimos films (*Después del ensayo*, *En presencia de un payaso* y, ante todo, *Saraband*) no radica tanto en su carácter de “testamento cinematográfico” sino en mostrar una evolución hacia la forma de *un film de cámara* –con unidades acotadas de acción y de tiempo, grupos cerrados de personajes y unos pocos interiores– en donde se condensan los rasgos definitorios de la obra del director. Nadie ha filmado cuerpos

tendidos como Bergman. No sólo los cuerpos que se entregan al deseo sino también los cuerpos enfermos y exhaustos de dolor, como en *El silencio* o en *Gritos y susurros*: el plano casi cenital desde la cabecera de la cama mientras el personaje, que se funde entre las sábanas, gira a cámara con el rostro invertido y los pies en perspectiva hacia el fondo de cuadro. Nadie como él (excepto Lang o Murnau) ha sabido aprovechar los contrastes de luces y sombras para proyectar un estado de ánimo sobre la pantalla sin caer en la ilustración o en el impresionismo. Nadie ha logrado las composiciones en profundidad de *Noche de circo* o *Detrás de un vidrio oscuro*, con dos o tres personajes dentro de un encuadre apretado y cuyas diferentes posiciones respecto de la cámara dicen todo lo que hay que decir sobre la relación entre ellos. Y nadie, por supuesto, ha logrado filmar los primeros planos de *Persona* o de *Cuando huye el día* o de *Saraband*, justamente porque ahí ya no se percibe un plano sino un puro rostro. No es la imagen parcial de un cuerpo delimitada por el encuadre ni el fragmento de un *découpage* que se integra a otros para recomponer una totalidad; es, más bien, como si la película revelara que ella existe sólo para convertirse en el mapa de un semblante.

En una primera instancia resulta extraño cuando Bergman afirma que prefiere no hacerse notar:

Si me preguntan cuál desearía que fuera el propósito general de mis películas, contestaría que quiero ser uno de los artistas en la catedral, en el gran llano. Deseo hacer una cabeza de dragón, un ángel, un demonio –o tal vez un santo– tallada en piedra [...] Consisto en un nombre y un apellido, que no están grabados en ningún lugar y que desaparecerán cuando yo mismo desaparezca. Pero una pequeña parte de mí va a sobrevivir en la integridad triunfante, anónima. Un dragón o un

3. La primera de las referencias es una cita de “Bergmanorama” (en *Cahiers du cinéma* n° 85, julio de 1958) y la segunda es una glosa de “Monika” (en *Arts* n° 680, 30 de julio de 1958). Las dos notas están recogidas en *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Tome 1 (1950-1984), Cahiers du cinéma, París, 1998, p. 130 y p. 135 respectivamente.

demonio, tal vez un santo, no importa qué.<sup>4</sup>

Suena a pose o a falsa modestia. En cualquier caso, Bergman parecería el menos indicado para decir eso. Sin embargo, la cita es menos imprevista de lo que aparenta. Porque lo que el cineasta lamenta es la pérdida de un vínculo entre arte y comunidad, cuando la obra no era todavía un objeto de consumo cultural sino la expresión espontánea y vitalista de una colectividad. Bergman pertenece a un universo en que el artista era considerado un creador, en el sentido romántico del término. Esa idea comenzó a parecer vetusta con el avance del postestructuralismo y con las nociones del autor como productor y de la obra como discurso. Consecuentemente, el prestigio de Bergman fue decreciendo en la consideración de los críticos desde mediados de los 70, aun cuando se aceptara que esporádicamente podía sorprender con algún film notable. *Fanny y Alexander* o *Saraband* fueron consideradas películas magistrales de una antigualla que, respondiendo a un movimiento reflejo, todavía podía acertar una estocada certera. Son los últimos brillos de un genio cuyo tiempo ya ha pasado.

En un sentido, al menos, eso no deja de ser cierto. Frente a un cineasta como Antonioni, que sigue siendo netamente moderno, el modernismo de Bergman siempre estuvo un poco a contramano. Allí en donde uno parece ávido por identificar los sitios de emergencia de lo contemporáneo, el otro quisiera sacárselo de encima: no es un punto de partida que lo proyecta hacia adelante sino hacia atrás. De ahí, entonces, hay sólo un paso hasta el mito del cineasta crispado, esquivo e intratable, aislado (autoexiliado) en su isla de Faro y refugiado en la inactualidad. Efectivamente, hay algo en sus películas que empieza a verse añejo. Bergman fue moderno antes que el cine moderno; pero ya no podríamos filmar como él. Esto no es un problema suyo sino, más bien, del cine. Es que la mayoría de las películas actuales han perdido densidad. Y no porque parezcan menos graves: solamente se han vuelto más frías. No hay nada de nostálgico en este

juicio; se trata de una simple constatación. He ahí un director que sabía ser placentero y ameno sin disipar nada de intensidad y sin conceder nunca a la liviandad, allí en donde muchos de los realizadores contemporáneos suelen ser esquemáticos e insustanciales. Basta recordar la felicidad milagrosa de un romance adolescente durante un verano demasiado breve (en *Juventud divino tesoro*) o el gozo del pequeño Johan perdiéndose por los pasillos del hotel con una bizarra troupe de enanos de varieté (en *El silencio*) o el reencuentro de los dos viejos amantes cuando parecía que ya era muy tarde (en *Saraband*).

Es que, en realidad, no suele adver-



tirse que hay varios Bergman. Hay un Bergman alegórico y obsesionado por la trascendencia, como un autor de misterios medievales; hay un Bergman de *qualité*, que hace películas coquetas para la burguesía cultivada; hay un Bergman psicoanalítico preocupado por dramatizar los conflictos conyugales; hay un Bergman melodramático, un Bergman-Dickens, un Bergman teleasta que —como dice Daney— hizo televisión mejor que la televisión y antes que ella; hay un Bergman atormentado y oscuro; hay un Bergman cruel y despiadado; pero hay, también, un Bergman feliz y sensual, un “cineasta del instante”. La

belleza de ese instante tiene siempre algo de furia y de impaciencia porque se sabe acorralada. Es violenta y furtiva, pero también poderosa. Esa belleza es la que vuelve a destilar, una y otra vez, el esplendor salvaje de Monika cuando se niega a volver a la ciudad, aun sabiendo que no tiene escapatoria: “No regresaré. Quiero este verano tal cual es”. No hay contradicción entre este cineasta del instante y el reputado cineasta de lo trascendente. Más bien: es porque lo desvela un anhelo imposible de permanencia que se lanza a la captura de cada momento fugaz. Y es justamente por su carácter efímero que cada segundo de plenitud debe ser atesorado como una gema rara y única. El cine —dijo el director— no es otra cosa que la luz de veinticuatro imágenes por segundo y, detrás de ellas, la oscuridad.

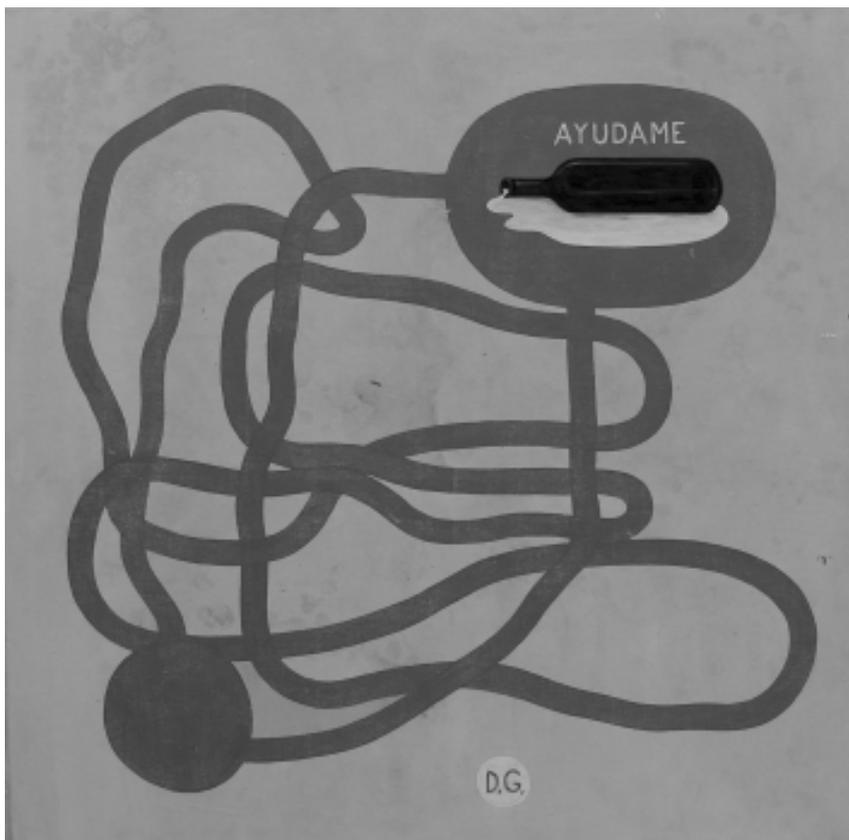
Indudablemente, el arte en el que creía Bergman se halla en retirada y sus imágenes empiezan lentamente a pertenecer al pasado. ¿Qué es lo que queda, entonces? Las más bellas imágenes de rostros que haya dado el cine, los más insolentes deseos de juventud, las más perfectas escenas de intimidad amorosa, los más tiernos gestos de consuelo, los más intensos momentos de felicidad. Y queda, sobre todo, el estilo único de un cineasta habitado por un rigor extremo. Quizás, el último realizador para quien el mundo era un lugar misterioso que necesitaba ser develado. Al final de *El silencio*, Esther le entrega un papel a su sobrino Johan antes de quedarse sola y condenada en un país incomprensible. “Te he escrito una carta”, le dice. “Tú entenderás”. La mujer ha aprendido unas pocas palabras en el idioma de esa ciudad extraña e irreal y las ha puesto por escrito. Son unas breves frases que ha logrado arrebatar al sinsentido pero que constituyen todo un legado. El film concluye con un primer plano del niño deletreando las palabras de su tía, como quien descifra un mensaje secreto: la breve traducción de un idioma extraño, tan extraño como el mundo.

4. Citado en Juan Miguel Company, *Ingmar Bergman*, Cátedra, Madrid, 1990, pp. 142-143.

## Michelangelo Antonioni: una dirección única

Rafael Filippelli

36



Antonioni murió el 30 de julio de 2007. El título de estas notas señala tanto la extrema coherencia y concentración de su obra como la relación que, sin vacilaciones, ha mantenido con ella quien las escribe. Mi fidelidad a Antonioni es la de quien ha recibido de sus films una iluminación intelectual y estética que, de todos modos, tiene sus preferencias por un período, el de la primera mitad de los años sesenta.<sup>1</sup>

Con sus películas de esos años, Antonioni, que proviene del neorrealismo, construye un lenguaje que es, simultáneamente, heredero de algunos cineastas anteriores (Ozu, Dreyer, Rossellini, aunque no se haya referido

nunca a ellos), y de la innovación literaria de comienzos del siglo XX. Reúne, entonces, algunas tradiciones que no son necesariamente afines. Sobre la relación con la literatura moderna, Guido Aristarco, ideólogo del neorrealismo y teórico del realismo crítico, escribió que, con toda evidencia, Flaubert, y no Balzac, Stendhal ni Tolstoi, era el escritor que, para Antonioni, culminaba la novela del siglo XIX, y que sus gustos, más que a Thomas Mann, lo conducían a Proust. La afirmación de Aristarco podría, en el nivel de lo explícitamente mostrado por las películas, remitirse a que los personajes de *La noche* y *El eclipse*, leen de

manera ostensible, en un caso *Los sonámbulos*, de Broch y, en el otro, *Un hombre sin atributos*, de Musil. Lo cierto es que, tanto los personajes de las películas de Antonioni, como las situaciones en las que se encuentran y una narración que evoca el discurso libre indirecto de la literatura, confirman la observación de Aristarco, que es también un juicio polémico de valor. Es más, las formas de las películas de comienzos de los sesenta, a la manera de las novelas del objetivismo francés, admiradas por el cineasta, rechazan o, más bien, renuncian a toda tesis, a toda intervención indirecta en los acontecimientos y a toda interpretación directa de los hechos: un cine que, menos que narrar, más bien observa y a la mayor distancia posible. Alejándose de la narración clásica (que, en ese mismo período, parece querer continuar Visconti), o sea de una narración fuertemente articula-

1. Tal vez un poco arbitrariamente, el cine de Antonioni puede dividirse en tres períodos: el anterior a 1960, durante el cual Noël Burch y Gilles Deleuze coinciden en ubicar su obra mayor, *Crónica de un amor* (1950); el que va de 1960 a 1964, cuando filma la tetralogía conformada por *La aventura* (1960), *La noche* (1961), *El eclipse* (1962) y *El desierto rojo* (1964); y el que comienza con *Blow-up* (1967). Además de varios cortometrajes que realizó entre 1947 y 1950, dirigió 1952, *I Vinti*; 1953 *La signora senza camelia*; 1954, *Tentado suicidio*, episodio de *Amore in città*; 1955, *Las amigas*; 1957, *El grito*; 1970, *Sabriskie Point*; 1973, *Impressione sulla Cina*; 1974, *El pasajero*; 1979, *El misterio de Oberwald*; 1980, *Identificación de una mujer*; 1995, *Más allá de las nubes*. A mediados de la década del ochenta, Antonioni sufrió un derrame cerebral que lo dejó prácticamente sin habla y con serios problemas motrices.

da y su consecuente progresión dramática, Antonioni la reemplaza por una serie de planos aislados en los que el protagonista principal es el tiempo, ya sea como dimensión que anima y determina a los personajes, ya sea como principio que los consume o los aniquila.

También más tarde, después de *La aventura*, como en la novela de van-guardia, progresivamente abandona la trama. Según sus propias palabras:

He sentido la necesidad de fraccionar mucho la acción insertando, en muchas secuencias, planos que pueden parecer formalistas y contingentes; planos que revisten incluso un carácter documental, pero que en realidad me resultan indispensables, porque sirven a la idea.

En esos films de Antonioni, ya no suceden los acontecimientos sino los pensamientos y sus asociaciones; el flujo de la conciencia es el pilar de la estructura narrativa. El interminable paseo de Jeanne Moreau en *La noche*, primero por el caos de la vida cotidiana de Milán, y luego por la aparente tranquilidad del suburbio deberían ser vistos como un largo y continuo monólogo interior. Al final del film, el diálogo de Lidia/Moreau con Giovanni/Mastroiani permite comprender aquel largo monólogo interior. Esa es precisamente la forma que en Antonioni adquieren especificidad cinematográfica los procedimientos de la modernidad literaria que han marcado su obra.

Esta novedad radical encuentra su antecedente estrictamente cinematográfico y no literario en el lugar más impensado: la reflexión de Eisenstein acerca de las posibilidades de incorporar al lenguaje del cine el monólogo interior usado por Joyce en la literatura. Aunque resulte extraño, la relación de Antonioni con Eisenstein es más estrecha de lo que parece a primera vista. Su afirmación de que “el cine encierra en sí mismo la experiencia de todas las demás artes, y se sirve de ellas como quiere, libremente”, puede entenderse como una cita de Eisenstein. La huella del cineasta ruso se advierte también en sus opiniones sobre la música, el color y, en especial, sobre el montaje. A propósito de *La aventura* Guido

Aristarco, pero también Freddy Buache y Juri Lotman, coincidieron en invocar el nombre de Eisenstein. En ese momento, 1960, y desde el comienzo del cine sonoro, las posibilidades creativas del montaje prácticamente no habían sido exploradas por el cine hegemónico.

La confrontación de planos de tamaños dispares, primeros planos seguidos de planos generales o viceversa, se originan en el sistema de montaje eisensteiniano. Sin embargo, los procedimientos utilizados por Antonioni en los films que van del 60 al 64 (*La aventura*, *La noche*, *El eclipse* y *El desierto rojo*) responden a tópicos diferentes de los que organizaba el montaje intelectual: para Antonioni, se trata de representar, en el encuadre y a través del estilo, el desapego respecto de las personas y las cosas, la precariedad de las relaciones, la incomunicación de los afectos y, finalmente, la fragilidad de los vínculos en el desierto espiritual del capitalismo, una época de pérdida de sentido y de densidad moral, una realidad que, consecuentemente, deviene opaca. El estilo de *La aventura* traduce en términos visuales esta pérdida de sentido. Si la doctrina del montaje en continuidad postula que el centro de atención de un plano también debe ser inevitablemente el del siguiente, *La aventura* da por tierra con este principio clásico. Aun en los casos en que Antonioni recurre al plano-contraplano, no hay *découpage* tradicional. La escena se desarticula desde su mismo interior, precisamente por el salto del punto de interés. En consecuencia, el espectador está obligado a reconstruir las relaciones espacio-temporales de cada cambio de plano.

En estos films de la primera mitad de los sesenta se observa también otra forma de montaje, que Pasolini llamaba reencuadre insistente y más tarde Deleuze, sin citar a Pasolini, reencuadre obsesivo: el desplazamiento de la cámara y del personaje parecen representar la visión de este último. En realidad, no se trata de un encuadre subjetivo, dado que el personaje se mantiene todo el tiempo en el campo visual, sino de una figura de estilo que permite distinguir dos puntos de vista diferentes sobre un mismo objeto y, a la vez, establecer una suerte de trian-

gulación entre la mirada de la cámara, la mirada del personaje y el objeto observado, que produce el efecto de que el film comparte el punto de vista del personaje. La coherencia entre estilo y tema del montaje de *La aventura*, *La noche* y *El eclipse* también caracteriza *El desierto rojo*, donde Antonioni llega todavía más lejos por el uso, por primera vez, del color. La combinación del color y el permanente cambio de las lentes de cámara prácticamente traducen la visión de la protagonista neurótica, casi como ejemplo de lo que más tarde Pasolini llamó “subjetiva indirecta libre”, asociada al “discurso libre indirecto” de la literatura.

A partir de *La aventura* el cine de Antonioni ya no se sostiene en el relato de lo ya acontecido sino en la exploración de lo que recién comienza a suceder o, según sus palabras, “lo que ha quedado de todas las experiencias pasadas dentro de los personajes”, que no se muestran en sus diálogos sino (y esta es una de las grandes innovaciones) a través de su comportamiento obsesivamente seguido por la cámara que termina cobrando una independencia decisiva. A partir de este doble desplazamiento, primero del acontecimiento a sus efectos en la subjetividad de los personajes y, luego, de lo explícito de la palabra y el diálogo a la ambigüedad de los gestos y movimientos, Antonioni alcanza, en *La aventura*, *La noche* y *El eclipse*, pero sobre todo en la culminación de este estilo que es *El desierto rojo*, una verdadera revolución formal que no se había conocido desde el fin del cine mudo.

Como es obvio, los contenidos también quedan afectados: Antonioni se interroga, “¿qué es importante examinar, qué hay que tomar como argumento de las propias historias?” No sólo, como afirma un lugar común de la crítica, la crisis de los sentimientos, sino –y sobre todo– la distancia entre lo deseable y lo posible. Si en el nivel de las imágenes, la búsqueda del plano deshabitado conlleva la representación de distintos desiertos, las películas de Antonioni de comienzos de los años sesenta asocian el capitalismo a los desiertos intelectuales y morales. La tarea de Antonioni, entonces, fue indagar las consecuencias de una crisis soportada

por subjetividades empujadas al vacío de lo desértico. La rendición, el fracaso y la angustia en *La aventura*, *La noche* y *El eclipse*; la neurosis en *El desierto rojo*. La investigación de ese malestar, que emerge de relaciones sociales falsas, definidas por la alienación de los sujetos respecto de su subjetividad y del mundo, de la desarticulación de los afectos y su expresión, es un tema cinematográfico nuevo a comienzos de los años sesenta. En un temprano reportaje que le hiciera Jean-Luc Godard para *Cahiers du Cinéma*, Antonioni decía “quiero contar historias diferentes con medios diferentes”.

Los temas son nuevos, la intriga es casi inexistente, la trama es sólo restos de lo que fue una trama y el tono se desdramatiza. Una joven pareja inicia junto a otros amigos un crucero por las islas Eólicas, en el sur de Italia. El yate es amarrado para que todos puedan nadar y Anna, la protagonista, desaparece. Esto sucede en la mitad del film. A partir de ahí, Sandro, novio de Anna, y Claudia, su mejor amiga, la buscan hasta el fin de la película sin resultado, salvo el del comienzo de una nueva relación entre ambos. Eso es todo lo que objetivamente sucede en *La aventura*; de *La noche* y *El eclipse* podrían hacerse sinopsis similares. Y sin embargo, cuando uno las termina de ver está convencido de que cada uno de estos films es mucho más que su trama.

Si, como se ha dicho en más de una oportunidad, los personajes de los films de Antonioni reflejan la crisis del individualismo burgués, tal vez como consecuencia sean personajes que no tiendan a la acción, sino que se mueven empujados por el azar de las circunstancias. Esto priva al film del sistema narrativo clásico, desplazándolo a favor de relatos sin nudo y sin desenlace. La centralidad se desplaza progresivamente de los personajes, caracterizados tenuemente, al espacio y a los objetos, hasta llegar en la secuencia final de *El eclipse* a la desaparición de toda presencia humana. Consecuentemente, el paisaje deja de ser objeto pasivo de la descripción y se convierte en un lugar que expresa un mundo social y subjetivo y, al mismo tiempo, lo desdramatiza.

De este modo, Antonioni va construyendo un cine fuertemente psicológico,

aunque no freudiano, como el de Bergman. Toda la realidad se convierte en contenido de conciencia, y las cosas sólo cobran significado a partir de la experiencia perceptiva, carcomida por la sensación de extrañamiento, indiferencia y desconocimiento, como en *El extranjero*, de Camus o *La náusea*, de Sartre.<sup>2</sup>

La “crisis de sentimientos” que define a los personajes femeninos progresa a lo largo de los films de comienzos de los años sesenta. Mientras que Anna, Lidia y Vittoria, en *La aventura*, *La noche* y *El eclipse* respectivamente, padecen crisis afectivas pero no han perdido del todo la posibilidad de reflexionar sobre sus actos, Giuliana, en *El desierto rojo*, vive en una situación de peligro y desequilibrio. Sobre la relación de este tipo de personaje con el mundo externo, el ‘desierto’ de una ciudad industrial altamente tecnologizada, Antonioni señala:

Me interesa subrayar que no es el ambiente el que engendra la crisis: se limita a hacerla estallar. Se puede pensar entonces que fuera de ese ambiente no existiría la crisis pero esto no es cierto. Nuestra vida, incluso aunque no nos demos cuenta, está dominada por la industria; y por industria no hay que entender únicamente las fábricas sino también, y sobre todo, los productos, que se encuentran en todas partes, entran en nuestras casas, hechos de plástico o de otros materiales desconocidos hace apenas unos años, y que nos alcanzan donde nos encontremos.<sup>3</sup>

En el mismo momento, Visconti trabajaba con otra concepción de lo psicológico, distante tanto de Bergman como de Antonioni: la de una psicología heredera de la novela decimonónica. Alma y carácter se oponen al mundo y se establece una relación antitética entre sujeto y objeto, entre la conciencia y la realidad. En cambio, a Antonioni, como a algunos escritores modernos, ya no le interesa tanto caracterizar una personalidad singular sino más bien analizar el mecanismo psíquico en sí mismo. *La aventura*, *La noche*, *El eclipse*, y sobre todo *El desierto rojo*, son, entre otras cosas, el resultado de su adhesión, no a un tipo de cine anterior a él, sino a la literatura contemporánea. Si una de las innovaciones del cine de

Antonioni es esa suerte de monólogo interior cinematográfico, otra es que el tiempo y más precisamente el tiempo interior, y no la acción ni lo dramático, define su poética.<sup>4</sup> Por un camino diferente del de Godard, Antonioni es el otro cineasta que rompe con el cine heredero del siglo XIX.

Los protagonistas de Antonioni son hombres y mujeres sin cualidades. Sandro, el arquitecto de *La aventura*, Giovanni, el escritor de *La noche* pero también Valentina en *El eclipse*, ignoran qué puede impulsarlos a la acción, nada parece disgustarlos y están disponibles para todas las experiencias. Sin embargo, sólo esperan, su vida es pura disponibilidad, todo podría ocurrirles y, justamente por eso, nunca les ocurre nada. En *La noche*, cuando Valentina/Vitti, durante la fiesta, quiere despertar a un invitado que duerme: “Despertémoslo, las horas pasan y suceden tantas cosas...”, Giovanni/Mastroiani responde: “No es cierto, jamás ocurre nada”.

Sin embargo, entre los personajes masculinos y femeninos hay diferencias bien evidentes. La inercia de los hombres contrasta con la mayor lucidez de las mujeres que tienen una cierta posibilidad de percibir las dificultades y los conflictos y ello las vuelve más disponibles a romper una forma cristalizada, más abiertas a la esperanza. En el final de *La aventura*, el personaje de Monica Vitti, más sensible que su compañero de búsqueda Gabrielle Ferzzetti, comprende y puede “perdonar” al otro porque llega a captarse a sí misma. En *La noche* ocurre lo mismo con la pareja representada por Moreau y Mastroiani: la mujer tiene la necesidad y el coraje de comunicar todo lo que ha pensado y descubierto de su matrimonio, después de su largo monólogo interior, al final de la fiesta, de la noche y de la película.

Estos rasgos de los personajes femeninos son, incluso, anteriores y posteriores a los cuatro films de la primera mitad de los sesenta. Las mujeres

2. Antonioni fue muy tempranamente traductor de Camus al italiano.

3. *Cahiers du Cinéma*, N° 106, noviembre de 1964.

4. En *La noche*, es precisamente ese día en el cual el film transcurre, el verdadero protagonista de la historia.

poseen el don de ver, sentir y expresar el malestar de una época, así como sus injusticias: desde Lucia Bosè en *Crónica de un amor*, hasta Maria Schneider en *El pasajero*, pasando por Alida Valli en *El grito*, Jeanne Moreau en *La noche*, Monica Vitti en *El eclipse* y *El desierto rojo*, todas son personajes atravesados por una fuerte melancolía, que perciben con claridad los conflictos y experimentan una abrumadora tensión. La comprensión y ternura que expresan hacia los hombres que las rodean, como en el final de *La aventura* y *La noche*, les otorgan una cualidad patética.<sup>5</sup> El cruce de estos rasgos vuelve a las mujeres personajes emocionantes y misteriosos.<sup>6</sup> Para los hombres, lo sexual es el contenido y el sentido de la vida y correlativamente ejercen una cierta violencia sexual sobre mujeres cuyas cualidades psicológico-morales son pasadas por alto. Incluso en *El desierto rojo*, film sobre el que se ha dicho que mostraría una variación en el personaje representado por Richard Harris, que se enamora románticamente del de Monica Vitti, sin embargo, en una de las últimas escenas, cuando ella está en el medio de una crisis, él actúa respondiendo sólo a su deseo. Esta perspectiva define de tal modo la obra de Antonioni que es posible encontrarla en películas anteriores a los años sesenta; se esboza en *Las amigas*, donde no es accidental que haya trabajado sobre *Entre mujeres solas* de Pavese. Y después de muchos años y diferentes exploraciones, cuando en *Identificación de una mujer* Antonioni vuelve a un cine similar al de los comienzos de los años sesenta y los personajes se definen una vez más con los rasgos que tuvieron en aquellos films, donde las mujeres tienen una densidad y una vitalidad que los hombres desconocen.

La incomunicación y el hastío, palabras que tanto se han pronunciado en ocasión del cine de Antonioni, importan no sólo porque califican las claudicaciones del conformismo, sino también porque ponen de manifiesto la esterilidad del arte. Tanto el arquitecto de *La aventura* como el escritor de *La noche* parecen tener conciencia de su fracaso como artistas e intelectuales. Allí está la confesión de Sandro en *La aventura*, durante la escena del cam-

panario de la iglesia desde donde se descubre la belleza de una plaza de aldea en Sicilia; ante la afirmación de Claudia: “Podrías hacer cosas muy bellas”, él responde: “No lo sé. ¿Cuánto duran y para qué sirven las cosas bellas? En otros tiempos tenían siglos por delante; hoy, en cambio, tienen a lo sumo diez o veinte años”.

Como se ha sugerido, la elaboración en términos cinematográficos de lo que había descubierto la narrativa moderna es poética; al mismo tiempo, es la evidencia del mundo objetivo que los nuevos medios expresivos presentan. El carácter testimonial y documental de algunas imágenes (una tormenta en el

los tiempos muertos de Antonioni no muestran simplemente la inconsistencia de la vida cotidiana sino que también recogen las consecuencias de un acontecimiento notable que nunca se explica y que es, en sí mismo, testimonial: en *La aventura*, la repentina desaparición de una mujer; en *La noche*, la muerte de un amigo y en *El eclipse*, la ruptura de una pareja. Dicho de otro modo: el arte de Antonioni se define como un entrelazamiento de consecuencias, prolongaciones y efectos temporales que surgen de acontecimientos ocurridos fuera de campo.

Por otro lado, la presentación de situaciones límite en paisajes deshu-



mar, los hombres que asedian a Monica Vitti en una plaza de Sicilia, una súbita aparición de decenas de curas, en *La aventura*; las caminatas de Jean Moreau y Monica Vitti en *La noche* y *El eclipse*) genera climas que se evidencian dentro y fuera de esas imágenes, en su campo visual y fuera de éste.

Todo esto ocurre en films que se despliegan en dos direcciones.

Por un lado, la presentación de la banalidad de la vida cotidiana y de sus tiempos muertos (la coherencia estilística sostiene la representación de la monotonía del tiempo, tanto si se recurre al montaje por cortes como al montaje interno del plano). Ahora bien,

manizados y espacios vacíos que han absorbido a los personajes y sus acciones. Los planos de Antonioni son imágenes objetivas y testimoniales que sólo admiten entre sus elementos –sean cosas o personas– relaciones de tiempo y distancia que transforman la acción con desplazamientos de figuras en el espacio, organizadas por una visión que tiende a la abstracción o a la ambigüedad.

5. Por ejemplo, Maria Schneider, al final de *El pasajero*, elige ausentarse momentáneamente para que se cumpla el destino escogido por su acompañante circunstancial.

6. A partir de *Blow up*, la pérdida de protagonismo femenino en los films de Antonioni se traduce en una agudización de su pesimismo.

La línea blanca abstracta que entra en el plano al principio de la secuencia de la callecita gris me interesa mucho más que el automóvil que llega. Es una forma de aproximación al personaje a través de las cosas, más que a través de su vida. Su vida, en el fondo, me interesa sólo relativamente.<sup>7</sup>

Como se dijo, desde *La aventura*, la gran búsqueda de Antonioni ha sido el plano vacío, deshabitado. Al final de *El eclipse*, el lugar donde la pareja se ha citado, que ya ha recorrido varias veces, vuelve a mostrarse en grandes planos vacíos. *El desierto rojo*, *Zabris-kie Point* y *El pasajero* encontrarán el desierto.

Aunque el cine ya antes había confrontado un mismo espacio, a veces poblado y a veces vacío, esta presentación adquiere en la obra de Antonioni una dimensión nueva porque los espacios no sólo soportan la desertificación sino que están desconectados entre sí. Convertidos en un vacío potencial, los diferentes lugares coexisten independientemente del orden temporal y de los ajustes y orientaciones que ligaban unas cosas con otras en el cine anterior. Los espacios precisos de la representación clásica (Kurosawa, Visconti, Hawks) dejan su lugar a espacios desmembrados, difuminados, escenarios de formas modernas del miedo o la indiferencia, pero también de la frescura o la espera interminable. En *La aventura*, no sólo desaparece la protagonista antes de la mitad del film, sino

que desaparece la acción, es decir una forma de la temporalidad. La desaparición de una mujer en las islas Eólicas impone a la pareja que la busca una mirada y también la sensación de ser espías, en la medida en que, a partir de ese momento, la cámara siempre los observa desde arriba. Los movimientos de la pareja están heridos por la descoordinación, y el espacio donde se mueven no se divide en partes conectables, entre las que pueda establecerse una relación, porque el personaje ausente no está fuera de campo, sino que ha pasado al vacío. Estas imágenes objetivas de Antonioni, que unen tiempos muertos y espacios vacíos, muestran las consecuencias de un hecho que ya ha sucedido y donde todo fue dicho: "Cuando se dijo todo, cuando la escena parece terminada, está lo que viene después".

Volviendo al comienzo de estas notas, las cuestiones expuestas tienen su culminación en la tetralogía y su punto máximo expresivo en *El desierto rojo*. Noël Burch dice lo contrario y Gilles Deleuze tiende a confirmar esa opinión.<sup>8</sup>

Otro gran organizador de entradas y salidas: Michelangelo Antonioni, en especial en su primer film, que sigue siendo su obra maestra: *Crónica de un amor*. Pero aquí, nada de campos vacíos [...] El principal factor estructural es aquí las entradas y salidas de campo, en tanto que fenómeno de puntuación [...] En sus últimos films, por el contrario, Antonioni utiliza bastante

sistemáticamente el campo vacío.

Los procedimientos que Antonioni incorpora de manera gradual, en el mismo momento en que los va encontrando, son hitos de una estética basada en un ideal moderno de discontinuidad y no de continuidad, como se desprende del juicio de Burch. Es por eso que, desde *La aventura*, las entradas y salidas de campo se producen desde el vacío y no desde la prolongación imaginaria del espacio de la representación. Lo mismo ocurre con el uso, en lugar del plano correspondiente, del contraplano que marca una misma voluntad de discontinuidad.<sup>9</sup> Por estos rasgos, aunque no pueda demostrarse siquiera que haya visto sus películas, Antonioni recurre a algunos procedimientos usados con anterioridad por Yasujiro Ozu.

El cine de Antonioni avanza en una dirección única, la búsqueda del plano deshabitado y de la monotonía del tiempo.

7. Antonioni se refiere a una secuencia de *El desierto rojo*. *Cahiers du Cinéma*, N° 106, noviembre 1964. Es muy probable que en *El desierto...* se produzcan algunos cambios respecto al tipo de representación: el film es ciertamente menos realista desde el punto de vista figurativo. Sobre todo a partir del uso del teleobjetivo que hace desaparecer la profundidad de campo, que constituye precisamente un elemento fuerte del realismo cinematográfico.

8. Noël Burch, *Praxis del cine*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1970.

9. El plano correspondiente garantiza, a través de las miradas y de la posición de los personajes en el encuadre, una continuidad espacial.

## DIARIO DE POESÍA

Nº 75 / Noviembre 2007 a Marzo 2008

**Desnos: Velada Fantomas**  
**Sebald poeta**  
**Blake Morrison / Allan Sillitoe**  
**Reportaje a M. Gambarotta**

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

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



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

BIBLIOTECA, HEMEROTECA Y ARCHIVO

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

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

Fray Luis Beltrán 125

Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. C1406BEC.

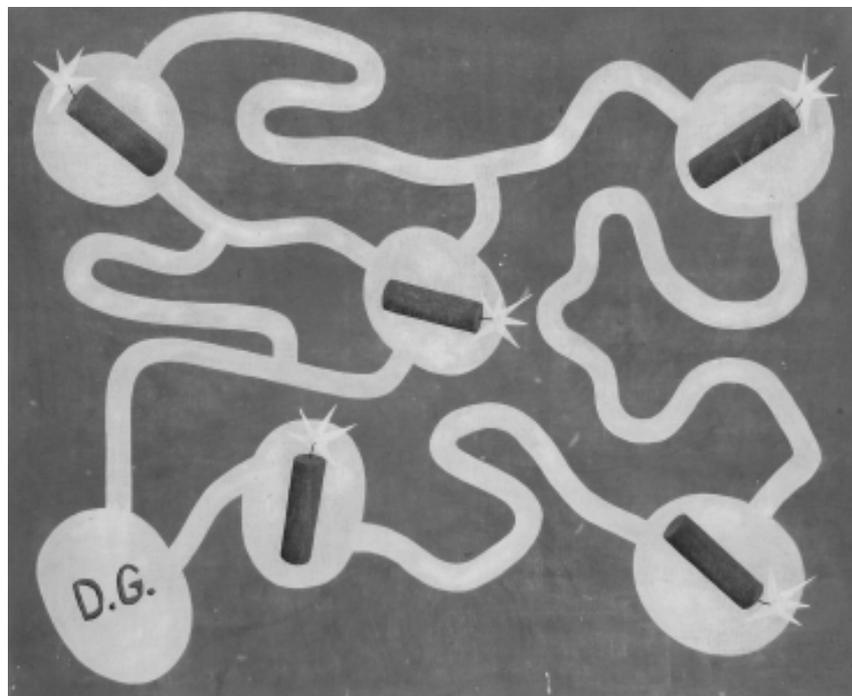
Tel: (011) 4631 8893

E-mail: informes@cedinci.org

www.cedinci.org

## Simetrías y asimetrías: la voz en la poesía

Ana Porrúa



El poema puede dar un giro de 180 grados, deshacer, distorsionar y hasta inventar. Sin embargo, los modos de leer el poema no siempre acompañan estos procesos.

En las vanguardias europeas de principios de siglo la puesta en voz se abre en dos vertientes, una de ellas continúa siendo salmodiada, solemne y melódica (Apollinaire o Breton leen bajo esta premisa), está asociada a cierta idea histórica de la poesía y reduce el efecto planteado en las teorías del *shock* por medio de la experiencia conocida de la melodía; la otra puede ser revisada en los textos del dadaísmo o el futurismo y va a contrapelo de esta versión. Contra

la melodía, el ruido; contra la armonía, lo disonante. Si uno escucha la lectura que Filippo Marinetti hace de “La Battaglia di Adrianopoli”, la puesta de algunos textos de Maiakovsky traducidos al italiano como “Di strada in strada” o “Rumori, rumorini e rumoracci” (ambos de 1913), o la voz de Tristán Tzara en su “L’Amiral cherche une maison à louer” (1916)<sup>1</sup> verá que todos ellos hacen del sonido y el texto una unidad que impacta sobre el oído, inquieta, rompe absolutamente con las melodías tradicionales porque trabajan sobre una enorme fluctuación en el tono y dan ingreso a sonidos mecánicos, coros, onomatopeyas, risas. Estas serían las dos escuchas

de principios del siglo XX, de lo que aparece como vanguardia cubista, surrealista, futurista, etc. La primera instala la distancia entre texto y puesta en voz, la segunda propone una simetría: lo nuevo se escuchará de otra manera.

En una época, entonces, puede haber más de un modo de leer y algunos de ellos perdurarán en el tiempo sometidos a pequeños cambios o inflexiones personales de la voz. Este sería el caso de José Lezama Lima y Severo Sarduy en relación al neobarroco latinoamericano, que se escuchará distinto, como simetría, en las lecturas del cubano José Kozer. La solemnidad de la voz poética proviene de una larga tradición y se asocia, sobre todo, a la lectura romántica e incluso a los modos de leer del fin del siglo XIX. Algunas puestas en voz de la vanguardia borran el tono elegíaco o excesivamente expresivo del texto romántico; sin embargo, no llegan a generar una nueva escucha y abren un espacio auditivo ambiguo, como lo hace Gironde en su interpretación de *En la masmédula*. El abandono de la solemnidad, o mejor dicho, del tono salmodiado, es claro en la escucha de “Cadáveres” de Néstor Perlongher, que propone una audición inédita, alejada de los tonos y las modulaciones de la tradición poética e incluso de su inflexión vanguardista local, tal como se verá en estas notas en las que intento describir desde la escucha, el

1. Todos estos poemas se encuentran en <http://www.ubu.com/sound/index.html>.

carácter radical del poema “Cadáveres” y tal vez agregar algo a la lectura de ese texto.

### La vanguardia monocorde

*En la masmédula* (1954) de Oliverio Girondo es un libro extemporáneo que sin embargo la crítica aún considera el verdadero monumento de la vanguardia. Sus poemas repiten una práctica probada por la historia, la del despliegue de significantes a partir de la contaminación fónica que permite llegar hasta el neologismo; los textos del dadaísmo, el surrealismo y, sobre todo, *Trilce* (1922) de César Vallejo son –tres décadas antes– la prueba ineludible de su carácter regresivo. Sin embargo, es un libro innovador en el campo poético argentino, cuyo autismo para leer las vanguardias en general fue notable.

En 1960 sale un disco con casi todos los poemas de la última versión de *En la masmédula*, la de 1956.<sup>2</sup> La audición es una buena instancia para pensar nuevamente la revulsividad o la antigüedad del texto. Girondo interpreta sus poemas dentro del campo melódico, pero construye una melodía particular que neutraliza la idea de canto bajo un tono siempre idéntico y monocorde. De este modo, los poemas que parecen narrar algo, aquellos en los que el lector o el escucha puede seguir una línea de sentido más allá de los neologismos, las derivaciones, o las palabras compuestas, y aquellos en que la distorsión de los términos ocupa la totalidad del texto, suenan igual. La modulación de la voz será la misma para los versos de cierre de “Aridandantemente”: “mientras sigo y me sigo/ y me recontra-sigo/ de un extremo a otro estero/ aridandantemente/ sin estar ya conmigo ni ser otro otro”, y para los de apertura de “Lumía”: “Mi Lu/ mi lubidulia/ mi golicidalove/ mi lu tan luz tan tu que me enlucielabisma/ y descentratelura/ y venusafrodea”. El sonido monótono sólo es cortado, en algunos poemas, por pequeños *crescendi*: a idéntica modulación, podría decirse, se agrega un volumen un poco más alto que luego vuelve a equilibrarse o una mínima aceleración que rápidamente se regularizará en la lenti-

tud que caracteriza la lectura.

Este tono único se alcanza por el trabajo de la respiración, ya que cada verso sostiene una línea continua incluso en el caso de largos versículos, y en la vocalización. Girondo pronuncia de manera límpida, con una dicción perfecta y cada término –inventado, compuesto o derivado– conserva su sílaba tónica. Esta pronunciación adquiere un plus desde lo tonal porque Girondo prolonga levemente el sonido de cada una de las palabras, usa la boca como caja de resonancia. El objetivo no es destacar términos, porque la dicción está asociada a la respiración; el efecto es más bien el contrario, el de dar valor al poema completo como un todo homogéneo. Efectivamente, aquí está el trabajo de difuminación de la lectura melódica tradicional, pero no se trata de una ruptura, porque la solemnidad sigue siendo un elemento importante, y en la modulación está la idea de lengua diferencial. Lo que sucede, en relación a algunas puestas en voz de surrealistas o cubistas de la década del 20, es que el ritmo no es el de un *canto* torsionado por el uso del tono único y la resonancia; la lectura abre un campo magnético, en el que cada término retiene la energía de todos los otros y avanza con poder hipnótico.

La voz de Girondo leyendo *En la masmédula* dice además algunas cosas sobre su inscripción en la vanguardia y su relación con los modos de leer de la época en que se editó la grabación. Girondo inventa una prosodia impecable para la escritura vanguardista, vocaliza el desguace del lenguaje como si se tratara de un idioma muy bien aprendido, de una segunda lengua; más que la materialidad del lenguaje, lo que se escucha allí es un sentido que avanza en cada poema como si se tratara de una secuencia con cierto grado de transparencia. Es cierto que Girondo descompone la gramática, los términos, pero en el modo de leer, en ese fraseo monocorde que pronuncia cada palabra como si fuera un sustantivo, un verbo o un adjetivo común, se percibe su gesto constructivo de un nuevo idioma.

Tal vez se entienda mejor esto en relación a la producción de algunos poetas concretistas brasileños, contemporánea a la publicación de *En la*

*masmédula* o a su grabación. La operación en textos como “Forma” (1959) de José Lino Grünwald, “Pluvial” (1959) o “Cidade, city, cité” (1963), de Augusto de Campos<sup>3</sup> es distinta porque parten de la lengua para deconstruirla sin que esto se transforme en un ejercicio de construcción de un nuevo idioma; la distinción se percibe en la puesta en voz de los poemas, incluidos en el sitio *poesiaconcreta.com*,<sup>4</sup> a partir de juegos con la intensidad, con la polifonía tonal, la velocidad del fraseo o el corte rítmico que produce el aislamiento de los términos; el lenguaje es material sonoro y el poema se presenta en la escucha como un trabajo con significantes vacíos. La distinción de estos dos modos de leer hacia fines de la década del 50 repite la brecha de las dos escuchas que pueden rastrearse en las vanguardias clásicas, aunque haya desplazamientos en uno y otro caso. La interpretación que Oliverio Girondo hace de sus poemas es también su propia inscripción en las poéticas vanguardistas: no se trata del vaciamiento de sentido, sino de su continuación en un nuevo idioma.

### Lo plegado y la lisura

El neobarroco fue descrito por Sarduy a partir de algunos procedimientos: la condensación –se mezclan dos significantes de ámbitos diferentes para producir un tercero–, la sustitución y la proliferación, que se dan sobre la ausencia de un significante, proponiendo otro en su lugar o una cadena que lo

2. Los poemas pueden escucharse en [www.cervantesvirtual.com/bib\\_autor/Girondo/voces.html](http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/Girondo/voces.html).

3. El link para escuchar estos poemas es <http://www.poesiaconcreta.com.br/audio/>; allí aparecen los textos ordenados alfabéticamente por sus títulos. “Cidade, city, cité” está también en <http://www.ubu.com/>.

4. La dirección de *poesia concreta. o projeto verbicovisual*, que incluye una sección sonora (además de entrevistas, manifiestos, debates e imágenes) es <http://www.poesiaconcreta.com.br/>. Es válido aclarar que las grabaciones son muy posteriores al momento de publicación de los textos ya que provienen de *Grupo Noigandres – arte concreta paulista*, Mariantonia USP/ Cosac e Naify, 2002. De todos modos, son sus autores los que interpretan los poemas.

rodea radialmente. Son formas de lo que Deleuze denominó el pliegue y pueden verse con claridad en la escultura barroca, en la pintura, en la música y hasta en la escritura. Pero ¿cómo sería un modo de leer barroco? La escucha imaginaria habilita una idea de que textura, a la variación del tono, la intensidad y el movimiento necesario de la línea melódica, agrega la percepción del peso o la voluptuosidad de las palabras.

José Lezama Lima, de quien Sarduy dijo “es a Góngora lo que Góngora es a Dios”,<sup>5</sup> lee su poema más críptico, “La muerte de Narciso” (1937),<sup>6</sup> sin que se pueda percibir auditivamente la textura del lenguaje. Las interrogaciones cinceladas por el barroco —“¿No es la curva corintia traición de confitados mirabeles,/ que el espejo reúne o navega, ciego desterrado?”—, la sucesión de metáforas que reconstruyen una versión del mito de Narciso, y sobre todo los índices que se desplazan y se repiten en el texto —agua, lámina, nieve, seda— quedan disimulados bajo el tono neutro, lineal, casi sin alteraciones salvo el final de verso, la frase en ascenso o la elevación tonal de la última sílaba. No hay volumen, no hay pliegue en la escucha y tal vez ello sucede porque este primer poema de Lezama es clásico. Sin embargo, lo clásico está en el tema y no en el tratamiento neobarroco, con una notable herencia, en este caso, del modernismo esteticista: “La nieve que en los sistros no penetra, arguye/ en hojas, recta destroza vidrio en el oído,/ nidos blancos, en su centro ya encienden tibios los corales,/ huidos los donceles en sus ciervos de hastío, en sus bosques rosados./ Convierten si coral y doncel rizo las voces, nieve los caminos/ donde el cuerpo sonoro se mece con los pinos, delgado cabecea”. La asimetría entre texto y modulación es notable. Nada en la voz de Lezama Lima da cuenta de lo plegado y tampoco de la potencia constructiva de este poema, de aquello que hace de la materia poética un discurso abigarrado pero bajo control. Porque “La muerte de Narciso” está escrito bajo una concepción del lenguaje que es también finisecular; la elección precisa de los términos —algunos ya cristalizados como íconos por el modernismo—, los

cultismos y el trabajo de labrado de esa lengua, envían al esteticismo de cierta zona de la producción de Rubén Darío, o al parnasianismo francés de Théophile Gautier, por ejemplo, y sin embargo, el trabajo con esa materia estética aristocrática tampoco puede escucharse porque lo formal queda escondido bajo la escansión neutra. Lo neutro es lo difícil de definir, lo indefinido o indeterminado. No es lo mismo este registro que el uso tonal monocorde de Gironde; el efecto de audición nos da la pauta de esta diferencia porque en un caso podemos escuchar incluso la inscripción del autor en las diferentes vertientes de la vanguardia y, en el otro, la voz pareciera desapegada, desinteresada de aquello que está leyendo.

La escucha de *Paradiso* (1966),<sup>7</sup> una novela que encuadra perfectamente en las descripciones del neobarroco latinoamericano, permite detectar un poco más la densidad del lenguaje. En realidad, el registro de Lezama Lima sigue siendo prácticamente el mismo, y hay algo de la modulación que se conserva, en tanto los puntos ocasionan el ascenso tonal de la última sílaba —como si se tratase de versos—, pero lo que cambia es la fuerza con que se remarcan algunas palabras y cierta velocidad en el fraseo, que hacen más audible la proliferación como desborde del discurso. O al menos, la acumulación y la sucesión de metáforas alrededor de un centro puede escucharse como cuando dice:

Le sorprendía la totalidad de la iluminación de la casa. Chorrea la luz en los tres pisos, produciendo el efecto de un ascendit que cortaba y subdividía la noche en tajadas salitreras. Era una gruta de sal, un monte de yagruma, una línea interminable de moteados de marfil, gaviota, dedos de plata y la sorprendente sutileza con que la lechuzza introduce sus tallos de amarillo en la gran masa de blancura.

Severo Sarduy, en cambio, trabaja el espesor de la voz desde la torsión del tono cuando lee algunos de sus poemas incluidos en *Un testigo fugaz y disfrazado* (1985),<sup>8</sup> el movimiento se produce en el interior de una forma estrófica clásica, la décima, respetando sus normas métricas (octosílabos), de rima

(regular y consonante) y extensión. En este espacio pequeño y pautado, se despliega una retórica barroca, la de la simulación, el engaño de los sentidos: “Cuerpo por cuerpo: las pieles/ se aproximan y se alejan/ entre espejos que reflejan/ su deseo. No develes/ la imagen —esos laureles/ fenecen—; no te aconsejo/ confiar en ese reflejo,/ porque su doble perverso/ te revelará el reverso:/ hueso con hueso, pellejo.”, o bien: “Ya lo ves: de aquella brasa/ cuyo ardor te calcinó,/ saciado, sólo quedó/ dispersa ceniza escasa”. La retórica es barroca y elige la paternidad exacta en uno de los sonetos más conocidos de Francisco de Quevedo, “Amor constante más allá de la muerte”:<sup>9</sup> el ardor como fuego que no se apaga, el cuerpo que se convertirá en polvo, “mas polvo enamorado”, persisten en las décimas de Sarduy aunque bajo un cambio de signo, como variación erótica y desidealizada del poema de Quevedo.

En realidad estos poemas sólo retoman los motivos del neobarroco, porque su trama metafórica es sencilla y los hipébaton son leves. Sin embargo, en la puesta en voz de Sarduy, recuperan cierta textura neobarroca como trabajo sobre la voluptuosidad de la lengua. Si la décima, como toda forma métrica fija, hace posible una

5. En realidad, la frase completa de Severo Sarduy es “Carrera es a Sarduy, lo que Sarduy es a Lezama, lo que Lezama es a Góngora, lo que Góngora es a Dios...”.

6. <http://www.palabravirtual.com/index>. Allí los poemas pueden buscarse por apellido de autor.

7. <http://www.palabravirtual.com/index>.

8. <http://media.putfile.com/Sarduy>, allí están incluidas en un mismo track de sonido las siguientes décimas: “De ese amor, o ese cuidado”, “Ni firmas, ni firmamento”, “En la sed y en el alivio”, “La letra con sangre entra”, “No acudas a linimento”, “Ya lo ves: de aquella brasa”, “Flauta. Son. La madrugada”, “Cuerpo con cuerpo: las pieles”, “Tu cuerpo se recortaba”. Ver: Severo Sarduy, *Obras I. Poesía*, México, FCE, Colección Tierra Firme, 2007.

9. Francisco de Quevedo, “Amor constante más allá de la muerte”: “Cerrar podrá mis ojos la postrera/ sombra que me llevare el blanco día,/ y podrá desatar esta alma mía/ hora a su afán ansioso lisonjera:// mas no, de esotra parte, en la ribera,/ dejará la memoria, en donde ardía:/ nadar sabe mi llama la agua fría,/ y perder el respeto a ley severa:// Alma a quien todo un dios prisión ha sido,/ venas que humor a tanto fuego han dado,/ medulas que han gloriosamente ardido:// su cuerpo dejará, no su cuidado;/ serán ceniza, mas tendrá sentido;/ polvo serán, mas polvo enamorado.”

lectura rítmica uniforme, Sarduy logra desplazar esa escucha, la de los versos iguales en medida y la de la rima consonante, a partir de la modulación y, por momentos, del corte de verso. El silencio no siempre se produce allí donde la rima se impone, y tampoco necesariamente al final de una frase poética. A veces Sarduy se detiene en medio del verso y luego sigue; otras abre un espacio entre sustantivos que además suelen estar reforzados por la pronunciación, o entre el sustantivo y su atributo, como cuando lee “jeroglífico morbos”, ese verso de cierre de “La letra con sangre entra” donde el adjetivo está precedido por una pausa no habitual; la frase se hace morosa y la voz resalta (como paladeando) algunos términos, con una musicalidad más allá de la rima, como la de la aliteración de la “r” en la décima que comienza “Flauta. Son. La madrugada”, que ofrece la imagen de la voz del amante como “voz rajada”; o la repetición de la “s” en “Ya lo ves: de aquella brasa”, que sugiere un susurro. El deleite lento y los cambios de tono también se asientan en el modo de remarcar algunas letras, de pronunciarlas excesivamente, como en los dos últimos versos de “Tu cuerpo se recortaba”: “eran la doble voluta/ que estructuraba la tela.”. En este caso, la modulación hará uso constante de un tono medio o bajo articulado entre un registro grave, pero nunca solemne, y otro más ligero, a veces levemente irónico que permite incluso la sonrisa o la risa, aquella que se escucha casi como una mueca entre “No me quejo/ de arder” y “Ni de haber ardido”. De este modo, lo que aparecía como textura barroca en “Muerte de Narciso” de Lezama Lima, pero no se oía en su lectura, se escucha en la voz de Sarduy que agrega densidad a la sencillez de la que parte.

En el año 2004 la editorial independiente Voy a salir y si me hiere un rayo editó el CD *In situ*, en donde el cubano José Kozér lee algunos de sus poemas, contruidos a partir de tiradas de larguísimos versículos, que divide en estrofas:

El caballo se está comiendo las velloritas del campo, sé que va a llover.//

Va a llover agua sobre agua el río estará lleno de la imagen del caballo (velloritas) las gotas de agua.// Un vaso de agua pasada por agua perdí el apetito por las confituras cañaverales en flor la letra escrita.// Acercarme a la orilla a mirar la garza con la vista fija a poniendo mirar el pelícano volar a ras de las aguas comer por hambre (saciarse) comer por hambre: ¿quién lo pondrá por escrito?”<sup>10</sup>

Dentro de estos versículos, Kozér arma un ritmo: lee a partir de la puntuación (los dos puntos o el punto) componiendo una musicalidad con cambios de tono asociados a esta forma de respirar dentro de la extensión de su propio fraseo. Este ritmo, además, tiene que ver con operaciones propias del neobarroco: deriva, acumulación y repetición. Todo está escrito en una misma línea que a la vez retoma un significante de la anterior (nada queda suelto y a la vez nada está unido narrativamente o como metáfora de algo): “agua sobre agua”, “el río”, “las gotas de agua” y en medio el caballo y las velloritas del primer versículo, como reflejo en el agua. La siguiente tirada desplaza a la vez lo reiterado, lo expandido, hacia “un vaso de agua” y de allí al hambre y la escritura (dos nuevos significantes); las flores también reaparecerán aunque ya no son velloritas. Esta es la sucesión barroca que en el poema abrirá luego otros significantes (fuego –ceniza, lava–; cuerpo –manos, pulmones–) engarzados entre sí y reenviando siempre al primero, agua. La cadena espiralada se produce por contacto metonímico y no metafórico como en el poema de Lezama Lima; se abre la contigüidad física de los significantes, no un paradigma en el que las distintas superficies –agua, seda, nieve– se tejen alrededor de una idea central, la de la muerte de Narciso.

En la lectura de Kozér la contigüidad está trabajada a partir del fraseo más o menos veloz de largas secuencias que acumulan los significantes. Allí, la anáfora juega un papel rítmico y el término repetido nunca deja de estar acentuado, más bien podría decirse que sobresale levemente de la línea melódica que se arma en cada respiración. A la vez la frase funciona como un espacio espiralado, porque permite

el ingreso del nuevo significante (que nunca quedará aislado), su expansión, repetición, o el retorno a significantes anteriores. La puesta en voz de Kozér plantea, en este sentido, una verdadera simetría entre texto y modo de leer, ajusta su dicción a la del neobarroco.

### El cadáver de la solemnidad

“Cadáveres” es un largísimo poema de *Alambres* (1987), el segundo libro de Néstor Perlongher. La versión en audio salió bajo el sello Último Reino-Circe en 1991, junto a otros poemas.<sup>11</sup> Pero antes de la audición estuvo el texto y son pocas las marcas que indican allí la lectura que luego hizo Perlongher de su poema: están ciertamente las frases exclamativas, que permiten reponer un registro irónico: “Yes, en el estuche de alcanfor del precho de esa/ ¡bonita profesora!/ Ecco, en los tizones con que esa ¡bonita profesora! traza el rescoldo de su incienso”, y más adelante, “En eso que amputa/ lo que empala,/ En eso que ¡puta!”. En estas exclamaciones hay algo de la oralidad que hace posible esperar el tono irónico. Pero lo oral podría ser escuchado, en la lectura privada, dentro del registro de los poetas “coloquialistas” que naturalizan la expresión. Sin embargo, en la versión grabada del poema, las exclamaciones están amplificadas, con un timbre cercano al grito (o al gritito) pero con una carga de artificialidad; allí el modo de dar cuenta de lo emotivo que es propio de la exclamación (y que en la puesta en voz tenderá a desplazar la

10. Este poema pertenece al libro *Ánima* (México, FCE, 2002) y se titula, igual que todos los poemas del mismo, “Ánima”, y es uno de los incluidos en el cd *In situ*, de la editorial independiente dirigida por María Medrano, que ha publicado ya otros registros en audio de Carmen Ollé, poesía peruana contemporánea y poesía argentina reciente.

Ver [www.simehiereunrayo.com.ar](http://www.simehiereunrayo.com.ar)

11. El cassette contiene los siguientes poemas: “Cadáveres”, “Madame S.” y “Riga”. La grabación de “Cadáveres” fue incluida en el número 14 (marzo 2001) de *poesia.com*. Ahora se puede escuchar en [www.courses.ex.ac.uk/latinamericanstudies/authors/literature/perlongher/cadaveres.htm](http://www.courses.ex.ac.uk/latinamericanstudies/authors/literature/perlongher/cadaveres.htm). Las citas del poema provienen de esta versión; en la publicación de *Alambres*, “Cadáveres” presenta algunas variaciones mínimas.

función habitual y sobre todo la del poema tradicional) se traslada como exageración a los adverbios (“Yes”, “Ecco” y antes “oui”) y a ciertas interjecciones incluso más asociadas a lo oral: “Ay, en el quejido de esa corista que vendía ‘estrellas federales’/ Uy, en el pateo de esa arpista que cogía pequeños perros invertidos./ Uau, en el peer de esa carrera cuando rumbea la cascada, con/ una botella de whisky ‘Russo’ llena de vidrio en los breteles, en ésos./ tan delgados./ Hay Cadáveres.”

Hasta aquí lo que en el poema sería una inscripción de la lectura posterior del autor. Luego, algunas notaciones parecen funcionar como partitura que se activa en la voz de Perlongher, dado que podrían ser leídas en un tono más grave, como cuando hablan los otros, los que no se involucran: “Era: ‘No le digas que lo viste conmigo porque capaz que se dan cuenta’/ O: ‘No le vayas a contar que lo vimos porque a ver si se lo toma a pecho’”. Allí Perlongher retoma ciertos decires pero también les pone un tono de cinismo, los invierte en términos paródicos.

El manejo de los tonos y de la intensidad plantea un tipo de dramatismo inédito, absolutamente despegado del modo elegíaco o luctuoso, más allá de las 55 repeticiones del estribillo que cierra cada estrofa: “Hay Cadáveres”, que se despliega como desenmascaramiento recién en los dos versos que cierran el poema: “No hay nadie?, pregunta la mujer del Paraguay./ Respuesta: No hay cadáveres.”

Sobre la intensidad, como cualidad del sonido que permite distinguir un tono suave de uno fuerte, se construye la lectura de Perlongher: la voz va y viene entre el *piano* y el *forte* pero no sigue un *crescendo* único, porque los tonos suben y bajan todo el tiempo; en este sentido, se aleja de los modos más clásicos de manejar la intensidad de la voz, que se asientan —por lo general— en una línea ascendente o descendente, o en una combinación más estructurada de ambas. Perlongher lee algunas estrofas, en tono muy suave, como cuando dice: “La despeinada, cuyo rodete se ha raído/ por culpa de tanto ‘rayito de sol’, tanto ‘clarito’;/ La martinera, cuyo corazón prefirió no saberlo”; y otras veces llega hasta el

*fortissimo*, como al final cuando grita “Cadáveres, Cadáveres, Cadáveres, Cadáveres...”, una sucesión que no está en la versión escrita. El *crescendo* puede darse en una sola estrofa, en una serie de estrofas, pero el tono puede subir y bajar más de una vez en este mismo espacio. No hay una lógica homogénea. Esta variación se escucha también en el estribillo que funciona casi siempre como corte o intromisión en una secuencia deliberadamente interrumpida; algunas veces es aseveración seca que cierra modulaciones diversas, pero el tono no es único, oscila entre el asombro, la ingenuidad, la sorpresa, la réplica, el susurro e incluso, en un caso, lo interrogativo.

El poema comienza con un tono declamativo que emula la voz del recitado escolar; como una maestra o un alumno, Perlongher dirá: “Bajo las matas/ En los pajonales/ Sobre los puentes/ En los canales/ Hay Cadáveres./ En la trilla de un tren que nunca se detiene/ En la estela de un barco que naufraga/ En una olilla, que se desvanece/ En los muelles los apeaderos los trampolines los malecones/ Hay Cadáveres.” La repetición de la preposición que arma los versos, parece remitir además a algo que todos conocemos: “En el cielo las estrellas/ En el campo las espinas/ Y en el medio de mi pecho/ La República Argentina”, y aunque la frase se vuelve cada vez más compleja —en su sintaxis y por momentos en su vocabulario—, el tono se mantiene, al menos en las primeras estrofas, como un registro que se sobreimprime: “En las mangas acaloradas de la mujer del pasaporte que se arroja por la ventana del barquillo con un bebito a cuestras/ En el barquillero que se obliga a hacer garrapiñada/ En el garrapiñero que se empana/ En la pana, en la paja, ahí/ Hay Cadáveres”. El uso de este tono es irónico, e impugna todos los registros solemnes. Así puede leerse una de las estrofas finales en la que los versos del modernismo, del romanticismo e incluso el nombre de uno de los poetas barrocos más paradigmáticos se interrumpen y el estribillo parece funcionar como acta de defunción de la poesía: “Yo soy aquél que ayer nomás.../ Ella es la que.../ Veíase el arpa.../ En alfombra sala.../ Villegas o/ Hay Cadáveres”. La inclusión de las otras

voces no necesariamente amerita la parodia; son más bien las marcas de hablas barriales o populares que multiplican los registros orales, y que Perlongher lee como polifonía a partir de un tono escandalizado, con un dejo de fastidio (“Se entiende?/ Estaba claro?/ No era un poco demás para la época?/ Las uñas azuladas?”), el susurro del chisme malicioso o el tono entre confesional y tilingo de quien dice “Yo no te lo quería comentar, Fernando, pero esa vez que me mandaste/ a la oficina, a hacer los trámites, cuando yo/ curzaba la calle, una viejita se cayó, por una biela, y los/ carruajes que pasaban, con esos crepés tan anticuados (ya preciso, te dije, de otro pantalón blanco), vos creés que se iban a/ detener, Fernando? Imaginá...”. La clave común de todos estos registros es la afectación; el decir afectado (se sabe que la declamación escolar no sirve, pero también que la poesía ha perdido su lugar) recubre incluso lo que tiene de neobarroca la escritura de “Cadáveres”. Cuando en el poema aparece la contaminación fónica o la deriva de significantes, la modulación de la voz sigue siendo la de las hablas. Lo barroco, entonces, es también parte de estas hablas y en todo caso se escucha como otro registro más dentro del poema. Así, lo que refuerza la lectura de “Cadáveres” es la interpretación teatral, más que poética, que no pone en un primer plano el pliegue del lenguaje sobre sí mismo, sino el artificio y sus posibilidades dramáticas.

La puesta en voz de “Cadáveres” va a contrapelo de todas las interpretaciones que se escuchaban en ese momento, las del coloquialismo argentino y su antecedente en Raúl González Tuñón; la del neobarroco de José Lezama Lima, de Severo Sarduy e incluso de José Kozler, donde el neobarroco parece encontrar su dicción más ajustada; va a contrapelo también del modo vanguardista de Girondo y más aún del tono clásico de Jorge Luis Borges o Alberto Girri, de quienes también hay registro en audio. En realidad, la interpretación de Perlongher pareciera ser la primera operación de vanguardia sobre la voz poética en el país, la única que abandona por completo el universo melódico.

## Lectura sobre lectura

Beatriz Sarlo

46



Cuando se ha leído un escritor al mismo tiempo que iban saliendo sus libros, y después se lo ha releído, la superposición de ambas experiencias es rara. Las lecturas hechas en el orden de la publicación, ignorando lo que vendrá después, no saben nada del futuro; sólo pueden apostar y adivinar. Nunca sabré cómo sonaba *Fervor de Buenos Aires* en 1923, pero sé perfectamente cómo me sonaba *Nadie nada nunca* en 1980. El tiempo, los conflictos, la consagración, la muerte fueron depositando capas sobre esa primera lectura. En el momento de su publicación, apostaba a ese libro, como hoy alguien apuesta a una nueva novela de

Chejfec o de Link. Nadie puede estar seguro de lo que va a pasar dentro de veinte años. En cambio, sobre lo que sucedió con Saer ya sabemos todo. Es un lugar común en la literatura: no un riesgo, sino una certeza. La cuestión sería olvidar un momento todo eso y ver qué era Saer cuando todavía no era Saer. De paso, también sería agradable despreocuparse un poco del canon. Saer es un gran escritor, sin que se vuelva obligatorio tomarse el trabajo de ordenar todo el siglo XX para demostrarlo. Ese tipo de ordenamiento hoy lo necesita más el mercado prepotente pero inseguro que la buena literatura.

**Lectura sobre lectura.** Sudamericana publicó *Cicatrices* en 1969 y María Teresa Gramuglio escribió una reseña en la revista *Los libros*. Yo leí y extravié mi ejemplar de la novela casi en la misma semana. No volví a poseerlo hasta la reedición del Centro Editor de América Latina. Gramuglio señalaba entonces algo en lo que Saer persistió: “Nada más lejos de su intención que proponer la destrucción o el aniquilamiento de esos signos [los de la novela]”.

Gramuglio tenía razón. *Cicatrices* era, al mismo tiempo, experimental y arrebatadoramente novelística, argumental, de personaje. Recuerdo mi incomodidad al leerla porque no podía relacionar las calles de Santa Fe (Saer no la nombra pero se sabía que la ciudad era ésa) con ningún paisaje urbano conocido y sus nombres sólo me evocaban las de Buenos Aires. Los desplazamientos del juez o de Ángel me resultaban misteriosos, como si recorrieran una ciudad inventada, pero intuía que no era sólo una invención y que la ciudad de *Cicatrices* no era sencillamente una ciudad imaginaria.

Sin embargo, para mí la ciudad era enigmática y los movimientos de los personajes se producían en un espacio completamente literario, aunque detallado hasta volverse irreal (por el contrario, el realismo es sintético). Esa ciudad minuciosa me resultaba una ciudad inventada, lo cual habla de los espejismos de toda representación. Saer componía literariamente la ciudad de Santa Fe y yo la entendía como una ciu-

dad surgida de la imaginación. Desconocía el paisaje que hoy es, para todos los lectores, el paisaje de Saer.

Desconocía también lo que después, poco a poco, fue entrando como carga empírica en la lectura de Saer. Un día Ricardo Piglia contó que había visto a Saer en Mar del Plata, con saco y pantalón blanco. Desde ese momento, para mí, Saer fue Tomatis. Cuando, décadas después, leí *La pesquisa* reconocí lo que otros, amigos de Saer desde el comienzo, habían percibido mucho antes: la superposición de retratos, la galería de amigos, como en la tradición de la pintura de caballete del siglo XIX. Y todavía ellos, los de Santa Fe, saben cosas que los de acá ignoramos. Nicolás Rosa, al ocupar su lugar en un panel, poco después de la muerte de Saer, con el gesto del filólogo y del chismoso, que buscan lo mismo en tiempos diferentes, dijo: "Fijáte, en primera fila están todos los personajes de Juani".

¿Qué sucede con las referencias cuando quien lee no las conoce? La realidad que para quienes creen conocerla está allí, acechando el anverso del texto, se vuelve invención. Por el contrario, *Cicatrices* transcurría en una ciudad que, para mí, sólo podía recibir el nombre literario de Santa Fe y ninguno de sus personajes me evocaba nada que no fuera lo que la novela narraba. Hoy es imposible tener esa experiencia del texto. Incluso los nuevos lectores de esta novela juvenil, conocen o conocerán de inmediato que esas calles son las de la Santa Fe real y que la teoría del punto y banca fue elaborada por un escritor que era también, como Sergio Escalante, un jugador.

Si admiré *Cicatrices* prescindiendo de su referencia, esto sólo llevaría a pensar que una ficción puede ser cortada de sus nexos, de aquello que le importó mucho al escritor cuando la escribía; que puede mantenerse incólume, como un acto puro de imaginación que no necesita de un mapa real para consolidar sus desplazamientos. Y sin embargo, sigo pensando que yo perdía algo, central para Saer, en mi primera lectura de *Cicatrices*. Con la literatura pasa esto: nos damos cuenta de lo que perdemos, aunque siempre sigamos perdiendo algo de lo que no nos damos cuenta.



El otro efecto de lectura de *Cicatrices* fue el de una novela sobre la juventud escrita por un joven. La lectora que yo era entonces imaginó un escritor sólo un poco mayor que ella, un hombre que ya podía escribir una novela que fuera a la vez grácil y definitiva. *Cicatrices* tiene en efecto la gracia de una literatura que parece surgir madura de la inmadurez. También en eso estaba equivocada. Y no le presté atención en ese momento a la dimensión política asordada pero firme. No me di cuenta de algo que antes había sucedido en *Responso* y que *Glosa* confirma definitivamente muchos años después: que la política es una cara ineliminable de la literatura de Saer, que no es sólo un ambiente para dar la época.

Ya no puedo leer a Saer como en 1969 (lo digo sin nostalgia: los años transcurridos me permitieron, por lo menos, visitar Santa Fe). Lo que hoy leo es la superposición de lecturas, espacios y reminiscencias, conversaciones con Saer y sobre Saer, críticas, films. Voy a

recorrer algunos puntos de esa superposición.

**La juventud.** Saer se prepara con los relatos de *En la zona*, su primer libro, escrito al filo de los veinte años y publicado en 1960. Sin embargo, no es exacto hablar solamente de preparación, porque en uno de esos relatos, "Algo se aproxima", ya está Saer. Su juventud replica la de sus personajes que tienen su misma edad. Lo que asombra en ellos es la inteligencia, la indiferencia real o fingida, la distancia irónica, el comienzo del escepticismo, la disconformidad, la intransigencia frente a las cuestiones literarias y estéticas, la percepción de la mediocridad, el humor, el desprecio por la solemnidad, nuevamente la inteligencia. Son hombres jóvenes, no adolescentes de veinte años; ya casi adivinan aquello que no van a poder alcanzar; a la madrugada ya escuchan la muerte. En *Cicatrices*, ¿intuye Tomatis que no será un escritor? ¿Presiente que se transformará en el personaje quebrado de *Lo imborrable*?

**Conversaciones.** Las novelas de Saer tienen la forma de dos desplazamientos: los de la palabra en el diálogo y los de los cuerpos en la ciudad o el paisaje de la costa. Cuando hablan, los personajes no son sencillamente inteligentes sino originales, a veces de una forma disparatada, inimitable, como en el asado de *Glosa*; a veces capturados en un aura de inminencia. No usan las jergas hipercodificadas de los intelectuales, no se expiden sobre los temas de moda, no arman diálogos sabios ni explicativos; no se caracterizan por la multiplicación de salidas ingeniosas ni de aforismos; pero son razonadores extremos, discutidores entusiastas incluso sobre las cuestiones en apariencia más banales.

Dialogan y se refieren diálogos; recuerdan lo que otros han dicho; relatan a sus interlocutores historias largas y complicadas; piensan lo que habrían dicho o lo que quizás digan más adelante. Hablan *entre sí*, no para asombrar a los lectores. En las últimas novelas, da la impresión de que los personajes oyeron las conversaciones que se entrecruzaron en las anteriores, como si fuera posible una especie de no olvido de lo dicho, que será retomado años después. Se mueven como hablan, atravesando el espacio con la soltura intuitiva de quien es capaz de ver el camino que recorre y se desplaza sin ajustarse al fin instrumental de que la acción novelística vaya hacia adelante. Se mueven en una especie de vagancia poética.

**Detalles.** El vestido blanco de Elisa, en *Nadie nada nunca*, y sus sandalias de cuero y bronce; la boca desdentada de Sergio Escalante en *La grande*; salpicaduras de escamas de pescado; el puro que fuma una mujer, la cabeza echada hacia atrás; el vuelo detenido de un pájaro; luces. Imposible olvidar esas marcas de la invención o de la observación. Todo el relato se ancla en ellas; veo el cuerpo deseado de Elisa por ese vestido blanco y el desolado aislamiento de Escalante en el intento de tapar su boca sin dientes.

La visualidad de la literatura de Saer nunca es convencional, ningún detalle es el esperado hasta que aparece y se vuelve completamente necesario. Saer tiene una relación íntima, táctil, con las

materias. Como en Proust, la descripción de las materias es interna a la narración, inseparable. No hay una descripción que no se vuelva narración. Saer narra el paisaje.

Y capta los paisajes sociales como si no estuvieran devastados por la lengua de cliché. En *La grande*, no escribe sobre un hipermercado con los fragmentos de lengua del hipermercado; no escribe con la estilización del lugar común. Su sistema lingüístico rechaza el lugar común, salvo cuando aparece como entrecomillado, en carteles por ejemplo. Los únicos clichés que utiliza son los que él mismo inventa o rescata de un uso tan lejano de la lengua que no podría ser confundido con el lugar común presente. En esto es un escritor fuera de su tiempo. El novelista que lee poesía, siempre.

**Tiempo.** El tiempo es tratado como un espacio, “tan ancho como largo es el tiempo entero” (se lee en *Nadie nada nunca*). Bachelard indicó que sólo se puede evocar el tiempo en el espacio. Al descomponer el tiempo en fragmentos mínimos, lo que transcurre en la realidad de un modo imperceptible sucede en la ficción como si el instante se hubiera detenido y se hubiera ensanchado para mostrar lo que habitualmente no se ve, sino que simplemente se menciona, sin describirlo: el chorro de agua que arroja un auto sobre el pavimento mojado, o la refracción de un rayo de luz.

A Saer le interesan estas epifanías del tiempo, donde el instante revela lo que habitualmente esconde. Estas epifanías no detienen la narración, ni la decoran, sino que son narración ellas mismas. Contra el curso del tiempo, el dique de la descripción convertida en relato.

**Sociedad y política.** Desde “Algo se aproxima” hasta *La Grande*, como si su obra ofreciera, en su cara más visible, un dibujo que sostiene la escritura más experimental, Saer construyó una sociedad de personajes. La solidaridad moral y literaria que los mantiene juntos hace pensar en un mundo de ficciones que, aunque se coloca más allá de la crisis del relato realista, no la toma como ocasión de la parodia o de

la proliferación de invenciones hacia todas partes, sino que la encara (a la crisis) como si fuera posible que la literatura volviera a representar vidas y trayectorias, sabiendo al mismo tiempo que eso ya no es posible del mismo modo, porque ha caído una creencia estética. Sin embargo, va cosiendo las vidas de sus personajes, los va conduciendo a la decadencia, a la muerte, *como si* fuera posible una continuidad de la ficción. En esto su literatura es una espléndida apuesta desesperada.

Cuando estaba escribiendo *Nadie nada nunca*, Saer me dijo que era una novela policial sobre misteriosos asesinatos de caballos. No me dijo que el Gato y Elisa eran parte de una alegoría política. Un cuarto de siglo después, lo cuenta, con todos sus humillantes detalles, en *La grande*. Para Saer la política es lo que tradicionalmente llamamos política: el ejercicio del poder desde el estado, la búsqueda del poder por grupos revolucionarios, la izquierda. Saer no tiene una percepción difusa por la cual la política es la forma de cualquier relación asimétrica social o personal.

Por el contrario, tiene una concepción clásica. La política ya había dejado su huella en *Responso*, en la abulia reconcentrada de Sergio Escalante en *Cicatrices*, en la precisión fáctica de la historia política de Washington Noriega en *Glosa*. Por eso alcanza, en esa novela, una verdad de la acción guerrillera, condensada en su poder de muerte: la pastilla de cianuro.

**Ironía, pesimismo.** Saer es un narrador irónico, un metafísico sin metafísica, cuyas preguntas ni siquiera pueden ser formuladas, sino que emergen como restos de algo fragmentado y asordinado que ya no encuentra su discurso. Un hombre que reconoce la inmanencia del mundo. El persistir terco de la materia y su corrupción inevitable son formas de una experiencia de la angustia que clava su astilla en los momentos más luminosos. No hay dioses ni se abre el camino a una visión reconciliada, a pesar de la belleza, a pesar de la escritura.

PUNTO  
DE VISTA  
PUNTO

PUNTO  
DE VISTA

25 años  
números 1 al 75  
1978 - 2003

## Reedición del CD con los primeros 75 números de Punto de Vista

Textos e imágenes completas, índices, base de datos e historia de la revista

Todavía quedan ejemplares de la edición especial en carpetas de artista, numeradas, con grabados y serigrafías originales de Adolfo Nigro, Félix Rodríguez y Eduardo Stupía

### Precios

CD:  
Argentina, 50 \$  
Exterior, 40 U\$S

CD en carpeta de artista:  
Argentina, 150\$  
Exterior, 100 U\$S

Escribir a: info@bazaramericano.com

el sitio de  
Punto de  
Vista on-line

# BazarAmericano.com

www.bazaramericano.com

## FUNDACIÓN Szterenfeld

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

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

Carlos Kreimer  
Presidente

Silvia Jáuregui  
Vicepresidente

### FUNDACION SZTERENFELD

Libertad 567, 10<sup>º</sup> piso. Buenos Aires  
Tel/Fax : 4382-7433 / 4381



siglo veintiuno editores

Tucumán 1621 7º N / 5º I  
(C1050AAG) Buenos Aires  
Tel/Fax (54 11) 4373-8516

www.sigloxxieditores.com.ar



### > Horacio Tarcus

Marx en la Argentina  
Sus primeros lectores obreros,  
intelectuales y científicos  
Colección Sociología y política

### > Pierre Bourdieu

El sentido práctico  
Serie Clásicos de Siglo XXI

### > Pierre Rosanvallon

El modelo político francés  
La sociedad civil contra el jacobinismo  
De 1789 hasta nuestros días  
Colección Historia y cultura

### > Loïc Wacquant

Los condenados de la ciudad  
Gueto, periferias y Estado  
Colección Sociología y política



El juicio del siglo, peronismo: Palermo  
La ciudad y el miedo: Caimari  
Cuba, los años soviéticos: Rojas  
Moda y cultura, entrevista a Jorge Lozano: Pérez  
Sobre *Flandres*, de Bruno Dumont: Aguilar  
Ingmar Bergman: Oubiña  
Michelangelo Antonioni: Filippelli  
El sonido de la poesía neobarroca: Porrúa  
Saer, lectura sobre lectura: Sarlo

Ilustra: Daniel García

DE VISTA  
PUNTO

89 Revista de  
cultura  
10 \$  
Dic. 2007