

**PUNTO
DE VISTA**

47 Revista de
cultura
6 \$
Dic. 1993

Fin de siglo:

Ciudad posmoderna /
Intelectuales ¿arcaicos
o marginales? / Tango
Feroz / Menemismo /
Nueva religiosidad /
Subjetividad y política

Benjamin inédito / Bourdieu / Lugones





Las ilustraciones de este número son de Roberto Páez, (Buenos Aires, 1930).

47

Revista de cultura
Año XVI • Número 47
Buenos Aires, diciembre de 1993

Sumario

- 1 Beatriz Sarlo, *¿Arcaicos o marginales? Situación de los intelectuales en el fin de siglo*
- 6 Raúl Boceyro, *El cine por venir*
- 9 Adrián Gorelik, *Figuras urbanas*
- 13 Ricardo Sidicaro, *El menemismo: tres objetos de análisis*
- 18 Leonor Arfuch, *Biografía y política*
- 22 Hugo Vezzetti, *El sujeto psicológico en el universo massmediático*
- 26 Pablo Semán, *Pentecostales: un cristianismo inesperado*
- 31 F. Mejía Madrid, *El nuevo retorno de los brujos*
- 36 Walter Benjamin, *Kitsch onírico. Glosa sobre el surrealismo*. Traducción y notas: Ricardo Ibarlucía
- 38 María Teresa Gramuglio, *La summa de Bourdieu*
- 43 Oscar Terán, *«El payador» de Lugones o «La mente que mueve las moles»*
- 47 Marilyn Contardi, *Mirando una fotografía de Walker Evans*

Consejo de dirección:
Carlos Altamirano
José Aricó (1931-1991)
Adrián Gorelik
María Teresa Gramuglio
Juan Carlos Portantiero
Hilda Sabato
Beatriz Sarlo
Hugo Vezzetti

Directora:
Beatriz Sarlo

Diseño:
Estudio Vesc

Este número recibió el apoyo económico de la fundación Pablo Iglesias

Suscripciones
En Argentina:
18 US\$ (tres números)
En el exterior:
Vía aérea: 40 US\$ (seis números)

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

Teléfono: 952-5374

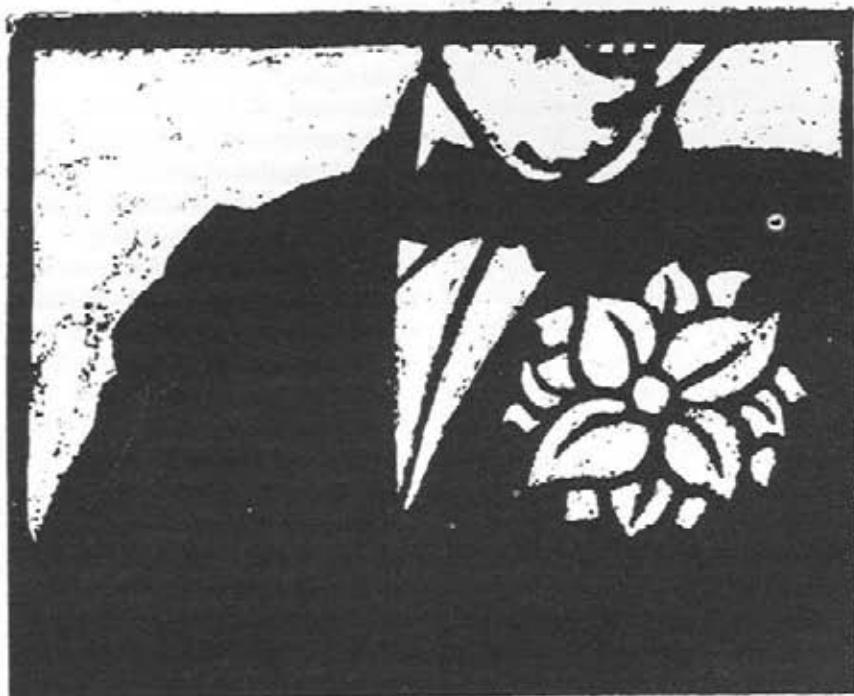
Composición, armado e impresión:
Nuevo Offset, Viel 1444, Buenos Aires.

DE VISTA
PUNTO

¿Arcaicos o marginales?

Situación de los intelectuales en el fin de siglo

Beatriz Sarlo



Fin de siglo

El fin de siglo es un teatro donde la cronología monta su espectáculo de conclusión y apertura. Solidificaciones del tiempo histórico, fines y comienzos son momentos a los que se adjudica mayor densidad porque, efectivamente, tienen mayor peso simbólico. Las promesas del futuro muestran su lado incierto cuando aparecen en un «fin de siglo», contagiadas por la sensación nostálgica de un cierre de época. Y al revés, el fin de siglo abre una rajadura que interrumpe la sucesión menos perceptible de las décadas. El tiempo se hace alegoría en el fin de siglo: mo-

mento de dos caras que, a fines del XIX, expuso las miserias de una crisis y las promesas de un giro completo: decadentismo y revolución. Este fin de siglo, ciertamente, no hace promesas en los altares de la revolución. En cuanto al decadentismo: ¿dónde encontrar hoy una réplica de la actitud aristocrática y revulsiva de los decadentes que hacían de la exclusión una virtud y del desprecio por la sociedad un programa estético de vida? De este fin de siglo, por lo menos, no podrá decirse que exhibe la dureza del cinismo decadente ni enciende una hoguera con las esperanzas de cambio.

El fin de siglo es tolerante allí donde

el régimen político y la sociedad lo permiten (donde no, tenemos un fin de siglo fundamentalista y nacionalismos que creímos superados hace cien años). En estas décadas la política tiene dificultades para encontrar nuevos sentidos que impulsen empresas colectivas, pero también han impuesto su legitimidad pública nuevos sujetos sociales; las minorías sexuales, étnicas, religiosas, culturales, nacionales han ocupado la esfera pública y, en algunos países, han convertido a sus cuestiones en eje de fuertes intervenciones políticas. Al mismo tiempo que la industria cultural redistribuye mitos y valores en un gigantesco proceso donde el viejo mundo popular ya no puede quedar intacto, las migraciones desterritorializan culturas tradicionales, impulsándolas en una dinámica de mezcla y reciclaje, tal como se ha observado en el caso de puertorriqueños, chicanos y mexicanos en Estados Unidos. Cultura y lengua, cultura y territorio (unidades que sólo el desplazamiento o la violencia escindían en el pasado) entran en una corriente de deslocalización. En el revés de esa desterritorialización cultural, los serbios ejercen sobre los bosnios la violencia sin límites para imponer su reclamo de exclusividad sobre un suelo. Mucho más acá de esa matanza, los alemanes occidentales desconfían no sólo de los turcos sino de sus compatriotas orientales, y la competencia en el mercado de trabajo multiplica las diferencias en casi toda Europa.

En efecto, los viejos sujetos de la política han retrocedido en la escena, y

los conflictos que ellos animaban han cambiado. La multiplicidad de sujetos y la diversidad de sentidos otorgados a la práctica vuelve imposible la unidad férrea alrededor de ningún partido en muchas naciones de occidente. En ellas, en cambio, los viejos partidos del siglo XX parecen no poder impedir la migración de voluntades hacia representaciones particularistas (ecológicas, regionales, antiigualitarias). ¿Qué porvenir para la política cuando a la fragmentación cultural de la sociedad los medios de comunicación de masas la acompañan con la emergencia de su escena como única escena pública creíble?

2 Sin embargo, se sostiene que es posible el optimismo,¹ ya que la disolución de fuertes hegemonías y la fragmentación social no deberían propiciar la nostalgia por categorías y prácticas más 'universales'. Pero algunas naciones, la Argentina entre ellas, llegan a este nuevo escenario con la necesidad de encarar transformaciones que difícilmente podrían prescindir de partidos políticos fuertes, aunque su fortaleza no se construya sobre los modos de hacer política que fueron típicos en este siglo. De hecho, estos países plantean una exigencia complicada: ¿cómo hacer política y reformar al mismo tiempo la forma de hacer política? ¿cómo convencer políticamente a aquellos que el fin de siglo encuentran con una sola certeza: que quieren saber lo menos posible de la política, pero que, al mismo tiempo, quieren reservarse el derecho de una infinita e incolmable desconfianza hacia aquellos que quieren saber de ella?

Abandono

¿Dónde estamos entonces? En los años finales de un siglo que se pareció muy poco a esta última década: el fin del siglo contradice al siglo XX, lo enmienda y, especialmente, repudia algunos de sus temas más poderosos. También habría que reconocer que exagera y expande algunas de sus tendencias. Estamos en los años en que ya no domina una Razón universal y unificadora, y son espectros las utopías que, sobre la base de la crítica de lo existente, preparaban sociedades más justas

que resultaron más terribles; el exceso en la ruptura política, estética, moral de las vanguardias ha sido dominado porque ya no existe una verdad que pueda impulsarlo; vivimos frente al espejo democrático de la inversión paródica y la exaltación, también democrática, de las perspectivas subjetivas.

Sin embargo, en el revés de cada una de estas proposiciones, podrían leerse otras. Se podría decir: estamos en los años de las ideas débiles, del particularismo y de la moderación crítica; del repliegue después de uno de los grandes flujos de la historia; de la templanza no basada en la virtud sino en el miedo. Se podría decir: estamos en los años en los que la parodia ha desalojado a la ironía como única forma de la crítica, y el sentimentalismo ha triunfado como única forma del drama. Se podría decir: estamos en los años donde las pasiones son domésticas.² Se podría decir: estamos en los años donde se ha respondido a la cuestión estética confiándola a la técnica de las imágenes y los sonidos, que ha impuesto su manía de la novedad. Se podría decir: estamos en los años donde el problema de la verdad se ha diluido en el flujo y el entrecruzamiento de las superficies discursivas. Se podría decir: estamos en los años en que la pregunta, que recorre la filosofía moderna, sobre la relación entre el lenguaje y el mundo se ha resuelto, para el sentido común, anulándola.

Tres crisis definen estos años que nos separan del fin del siglo: la crisis de las ideas de cambio como proceso que modifica a la sociedad en todos sus puntos comprometiendo la acción y el destino de la mayor parte de sus miembros (la crisis de una idea 'total' de cambio); la crisis de las vanguardias y de los valores estéticos de la modernidad y, con ella, la de una continuidad cultural conflictiva; la crisis de la figura clásica del intelectual, que sigue a la restructuración de las relaciones entre niveles culturales a partir de la organización massmediática de la dimensión simbólica. En realidad, debería reemplazar la palabra «crisis» por alguna otra más adecuada a la fenomenología de la época en que estamos viviendo: disolución, decadencia, desplazamiento, oscurecimiento. Como sea, optaré

por la palabra «abandono»: ella registra bien el modo en que se ha tomado distancia respecto de tres fuertes núcleos ideológicos y míticos del siglo XX, abandonados no como se refuta una idea o se la cambia, sino según la forma en que se deja de tener una creencia. Precisamente, son las creencias que movieron el siglo XX las que hoy se abandonan por nuevas creencias.

Arte

Se trata entonces del desarrollo de un sentido común, apoyado en transformaciones culturales que comenzaron a mediados del siglo XX. La nueva lógica comunicacional, aun cuando parezca no ocuparse de ello, impugna las formas artísticas que conocimos, porque la expansión de los medios audiovisuales afecta, al mismo tiempo, el lugar del arte y el de los intelectuales. Dicho de la manera más breve: se ha debilitado el principio de legitimidad y universalidad del juicio intelectual. El particularismo y el subjetivismo no sólo se aceptan como un criterio entre otros, sino que se postulan como posiciones emancipadoras que confían al consumidor y al ciudadano los juicios que éstos, antes, esperaban de los artistas y los expertos. La época es democratista y populista: el interés y el gusto subjetivo ya no son razones que deban cruzarse en el espacio de un discurso que se proponga convertirlos en universales y enfrentarlos con otros gustos e intereses.

Por el contrario, muchos celebran la paradoja de un individualismo extremo apoyado en una unificación casi planetaria de la cultura. Quiero decir: en nombre de los gustos e intereses vividos como más intensa y privadamente personales, se legitima la validez de la más previsible de las coincidencias. En el naufragio de la razón moderna se exalta la retórica del particularismo al mismo tiempo que se unifica,

1. Véase, por ejemplo, Ernesto Laclau, *Nuevas reflexiones sobre la revolución de nuestro tiempo*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1993, p.97.

2. Véase: Olivier Mongin, *La peur du vide: essai sur les passions démocratiques*, Paris, Seuil, 1993.

quizás más fuertemente que en toda utopía moderna de unificación, un sistema de elecciones (estéticas y morales) que definen el tono de una época, aun cuando la idea de un tono general sea extraña al estallido de los particularismos.

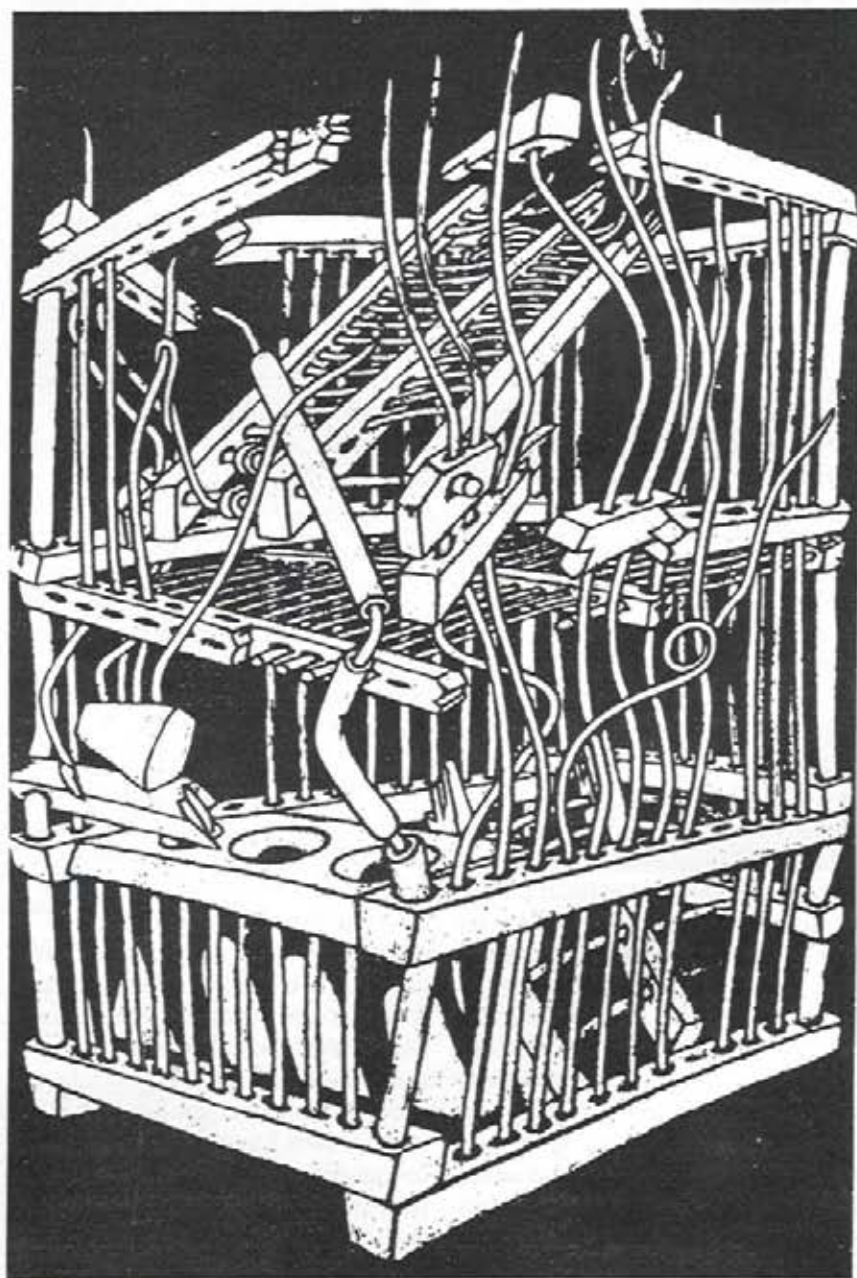
Esta es una de las paradojas del fin de siglo: un individualismo producido en el mercado simbólico más unificado que se ha conocido en occidente. Sin embargo, esta paradoja no parece evidente en la medida en que ese mercado fragmenta sus productos para producir nichos culturales extremadamente diferenciados que se muestran como pruebas de la diversidad de necesidades y de respuestas. Segunda paradoja entonces: una cultura massmediática unificadora que unifica precisamente porque está en condiciones de fragmentar sus públicos según líneas que se presentan como emergentes de las elecciones menos condicionadas. La construcción del gusto hoy, más que nunca, ha perdido toda cualidad individual; es crudamente sociológica, instituida por el marketing cultural que cierra un círculo vicioso donde se construyen públicos y luego se los interroga gentilmente sobre sus preferencias. La encuesta ha ocupado el puesto de mando. Al mismo tiempo, se exalta la libertad de elección y la particularidad de las subjetividades. Se han completado así procesos que sólo estaban esbozados en las primeras décadas del siglo XX.

El cine los presenta de manera espectacular. Me pregunto: ¿por qué hoy no son posibles Ozu o John Ford? Directores de cine fuertemente anclados en la industria cultural, tanto Ozu como Ford fueron, al mismo tiempo, consagrados por un público de masas y productores de verdaderos estilos cinematográficos personales. Forman parte, junto con protagonistas menos exitosos y más programáticamente vinculados al cine de arte, de los grandes del siglo XX. De ellos nunca podría decirse que trabajaron, como las vanguardias, en contra del sentido común de su público. Tampoco que su arte es negatividad pura, criticidad estética que se convierte en criticidad ideológica. Por el contrario, Ozu y Ford no sólo nunca se colocaron fuera de la industria cultural

sino que, con el suceso de su cinematografía, fueron motores del afianzamiento de un cine masivo en las décadas del treinta y cuarenta. Junto a las banalidades que los grandes estudios lanzaban sobre las pantallas del planeta, los films de Ozu y de Ford (o de Wyler, o antes de Griffith y de Chaplin, y luego de Hitchcock si vamos al caso) son obras perfectas, donde la gramática del cine está desarrollada hasta alcanzar su estadio clásico. Son films perfectamente reconocibles: los planos generales de Ford, los encuadres de Ozu hoy se consideran estilemas personales que, al mismo tiempo, pasaron a formar parte de la gramática del cine.

La pregunta sobre Ozu y Ford podría reduplicarse infinitamente: ¿por qué tenemos la convicción de que *Cantando bajo la lluvia* está muy lejos de *Fama* o de *Fiebre del sábado a la noche*? El film de Stanley Donen y Gene Kelly fue, de inmediato, un gran suceso y un modelo de musical, escrito con una obsesividad detallista que construyó su impecable formalismo. ¿Que convertía a estos directores y estos films, a la vez, en hechos estéticos singulares y grandes favoritos de todos los públicos?

Quizás la pregunta esté mal fraseada. La fórmula correcta, probablemente, sea: ¿qué permitía que Ford y Ozu y



Hitchcock y Wyler fueran comprendidos por un público de masas, que consumía el cine más banal pero también *She Wore a Yellow Ribbon* o *Tokio Monogatari*? ¿Qué pasaba con la cultura de ese público? ¿Cuáles eran las condiciones dentro de las que Ozu y Ford no eran apenas tolerados marginalmente (uno en Japón, el otro en Estados Unidos), sino colocados en el centro de un sistema de producción y consagración? Por una parte, la industria cultural no había terminado su proceso de hegemonía sobre todas las formas culturales anteriores. Por la otra, las vanguardias no habían atravesado por completo, haciendo un corte definitivo, el campo del arte. Cuando ambas cosas suceden, en la segunda mitad del siglo XX, la especialización de los públicos y de las estéticas trazan caminos divergentes que se intersectan sólo en algunos casos totalmente excepcionales. Con la música y la literatura, esto había pasado antes que en el cine.

«Nunca a lo largo de la historia, los seres humanos dispusieron de tantas imágenes». ³ Vivimos una época caracterizada por el flujo ininterrumpido (como ya se ha dicho muchas veces) y la pobreza simbólica. Entiendo bien, que esto último va en contra de fuertes corrientes de opinión, que denominaría optimistas, animadas por la creencia (en realidad, una verdadera filosofía de la historia) de que las modificaciones técnicas espectaculares han logrado producir una nueva cultura. Al determinismo técnico de esta filosofía de la historia, quisiera oponer una perspectiva más fluida, que tome en cuenta el impacto de las nuevas tecnologías sin convertirlo mecánicamente en impulso progresista.

Estamos, creo, frente a una encrucijada: las posibilidades abiertas por las nuevas video-tecnologías todavía no han encontrado (sino de manera excepcional) una estética que pueda comparar su productividad con la de las grandes estéticas del siglo XX. Me apresuro a decir que es posible que esa estética pueda formularse, a condición (y esta sería una hipótesis con mucho de contrafáctico en el caso de América Latina) de que el mercado no sea el régimen hegemónico de producción y circulación de los bienes simbólicos. Así co-

mo el optimismo tecnológico es (casi) una filosofía de la historia, también el pesimismo estético (como el que obstaculizó a Adorno su visión del cine y su audición del jazz) enuncia un 'gran relato' de decadencia que no quisiera suscribir. Agrego, para evitar malentendidos, que el éxito de masas no me parece una defecación del arte a su deber modernista o vanguardista. La cuestión no pasa por allí.

Las vanguardias (que hoy pueden ser vistas como nuestro 'clasicismo') mantuvieron relaciones atentas y siempre problemáticas con la tecnificación de la cultura y el público que emergía de los nuevos procesos comunicativos: del rechazo más radical, en el que Adorno es un emblema, hasta las fantasías de ocupación estética de los nuevos espacios o los programas de recomunicación entre niveles culturales diferentes (en el caso de la Argentina, por ejemplo, la tensión ineliminable en grandes escritores entre populismo cultural y forma vanguardia). Esta comunicación conflictiva de fragmentos culturales de distinto anclaje social fue uno de los impulsos del arte del siglo XX, que trabajó con el maquinismo y el folklore, con lo popular urbano y la abstracción intelectual, con el desco fuerte de capturar la subjetividad y el distanciamiento. Pero, en su momento clásico, el siglo XX no consideró que estos materiales fueran combinables de manera *indiferente*: por el contrario, el debate sobre la legitimidad de una combinatoria estética marcó uno de los puntos más altos de la conciencia artística de las últimas décadas.

Por otra parte, no sólo lo nuevo sino la tradición fue un tema de la modernidad más que ningún otro, porque justamente la voluntad de ruptura necesita del pasado por dos motivos: para colocarlo en el horizonte de resistencia desde donde opera lo *completamente nuevo*, y para incluirlo como momento irónico, como contraposición o como cita. La primera es la operación conceptual del arte moderno; la segunda su operación sintáctica que nunca deja de ser valorativa. La densidad semántica y formal del arte moderno no olvida su origen: leyó, criticó y rearticuló el pasado. Una relación 'posmoderna' con el pasado se define, en cambio, en pensar-

lo como museo o como depósito de materiales varios que se visita para buscar piezas dispares, objetos encontrados por el capricho de la mirada. Allí están los siglos como si no hubieran transcurrido: es un tiempo de espaldas a la historia.

Intelectuales

Las vanguardias, como los intelectuales del siglo XX, tenían vocación generalizadora; sin embargo, la fuerza de su ruptura estética contradecía esa vocación oponiéndolas de manera nítida con el público. De este conflicto hoy ya no quedan sino vestigios: una arqueología estética del siglo XX podrá reordenarlos.

En algún momento de este siglo la división más radical da fin a un proceso que hoy puede verse como cerrado. La 'forma vanguardia' es parte de un pasado en el que se produjo lo mejor del arte del siglo XX y que el fin de siglo abandona a su destino minoritario o somete a la misma crítica que recibe la figura clásica del intelectual. Vivimos, entonces, en años, donde dos principios han entrado en decadencia: la ruptura vanguardista y la intervención intelectual generalizadora que (paráfrasis de una definición célebre) permitía hacerse cargo de aquellas cuestiones que no concernían personalmente al sujeto que las tomaba y, por la estrategia de su discurso y el carácter de su intervención, las colocaba en la esfera pública.

En el fin de siglo, en efecto, cada grupo habla por sí y de sí: no otra cosa es la crisis de la representación que lleva inscrita, inescindiblemente, el florecimiento del particularismo: en un límite donde nadie quisiera reconocerse, está el lobby que exagera la fractura entre intereses generales e intereses particulares. En el lobby, los intelectuales tienen poco que hacer, excepto que sigan un camino de reconversión técnica: los expertos de lo particular a quienes ya no acecharán los peligros de adjudicarse una representación sustentada en valores. En su figura técnica,

3. Daniel Bounoux, «Sur la mort annoncée de l'art, et les moyens d'y parvenir», *Esprit*, 10, octubre de 1992, p.38.

aquellos que fueron intelectuales hoy son expertos: no sólo su saber se ha particularizado (y esto es inevitable si se piensa en la complejidad exigida por cualquier intervención en las sociedades contemporáneas), sino que su moral también es particularista. Los lazos que unían al intelectual con la sociedad pertenecen a un imaginario en vías de extinción, al que se reemplaza por el de un territorio perfectamente limitado donde el experto llega con su *expertise*.

La vulnerabilidad social de la figura del intelectual crítico no puede separarse de este proceso de conversión del intelectual en experto: sus intervenciones lo comprometen primero y fundamentalmente con un área disciplinaria donde se juzga que lo que es bueno según sus reglas será considerado bueno en términos generales. Ha cicatrizado el desgarramiento que atravesó a la figura intelectual clásica entre la normatividad de un campo específico y la normatividad general. Emerge así un realismo político que tiene dos caras: por una parte, la aceptación de lo existente como límite posible cuya transgresión, antes que permitir alternativas, es vista como una puesta en riesgo innecesaria o como un resto de pensamiento utópico que persiste pese a su arcaísmo. Por otro lado, un particularismo que se contenta con intervenciones estrictamente zonificadas, que definen campos cuyos límites son los de las disciplinas y no los de valores más generales de naturaleza social y cultural. Se trata de un particularismo de minorías intelectuales y académicas

que, si bien no supone necesariamente la Realpolitik, la tiene como una de sus posibilidades más próximas. Cuando la especificidad es el eje dominante de las intervenciones, lo que no es específico queda entregado al dominio del gusto, de la opinión y del interés. De éstos se piensa (erróneamente) que no necesitan una fundación discursiva.

Quien encuentre en estos rasgos la base de una cultura celebratoria de lo existente, seguramente traerá como prueba posiciones frente a los desarrollos de las últimas décadas en los medios de comunicación de masas y la consiguiente impregnación de toda la cultura a partir de su estética y su ideología. En efecto, la celebración de lo realmente existente incluye aquellos procesos que más profundamente cambiaron la cultura en las últimas décadas: la hegemonía audiovisual, la video-cultura y la video-política. En nombre de una democratización de la cultura, se subraya en los mass-media no sólo su aspecto técnico innovador sino su productividad de nuevas configuraciones a las que no se somete a un examen crítico. La descripción como género del discurso intelectual subraya las virtudes de lo real. Como nadie quiere reconocerse en el lugar del utopista ni del profeta, el discurso de los intelectuales pierde filo crítico y, por este camino, bajo la apariencia de volverse más humilde y democrático, llega en verdad a ser más concesivo con el poder y, al mismo tiempo, practicar el seguidismo de la opinión pública.

Arribamos así a una especie de *neo-populismo intelectual* que, a diferencia de los viejos populismos, no reconoce dos viejos conceptos movilizados: el pueblo y la nación.⁴ Si la quiebra histórica de estos conceptos dejó a los intelectuales en disponibilidad para someterse a crítica, ello no debió necesariamente significar que las ideas globales, fundadas en valores, debían expulsarse para siempre. En la Argentina, este neo-populismo sin pueblo y sin nación, ideología construida sobre el sentido común, el individualismo, el seguidismo de las tendencias privatizadoras de los asuntos públicos, la resignación del espíritu crítico ya no frente a la trascendencia de las masas o de la patria sino a la dinámica del mercado de bienes simbólicos, produce indiferentismo ético y estético, oportunismo frente a las mayorías de opinión construidas en los medios y respeto del sentido común como si este valiera más que las ideas que lo contradicen. Una cultura celebratoria emerge como el resultado, casi siempre banal, de una práctica de expertos que, mientras señalan las dificultades que atravesó la intelectualidad de este siglo, sus errores y su unilateralidad crítica, acompañan su caída como si fuera una liberación.

4. La idea moderna de nación no necesariamente debe adscribirse a concepciones organicistas, comunitaristas o populistas. Véase, al respecto: Charles Taylor, «Propósitos cruzados: el debate liberal-comunitario», en Nancy Rosenblum (comp.), *El liberalismo y la vida moral*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1993.

DIARIO DE
POESÍA

Nº 28 / Primavera de 1993

Dossier: Nueva poesía de Irlanda
Reportaje a Victor Redondo

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

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

La Ciudad Futura

Revista de cultura socialista
Número 37/agosto 1993

Octubre del noventaitrés: C. Alvarez,
J. Godio, H. Polino, J. Rodríguez, F. Storani

Izquierda = Esperanza: A. Martinelli y M. Salviatti

Bmé. Mitre 2094 - 1º p. (1039) Capital - Tel.: 953-1581



Tango feroz plantea un doble problema: el de su valor y el de su éxito. Estas dos cuestiones, estas dos imágenes, como en esos ejercicios que se hacen en el consultorio de los oculistas, al comienzo aparecen diferentes, luego se acercan, se superponen y finalmente se confunden. Prueba de esta confusión fueron los avisos del film: a partir de cierto momento el argumento mayor para ir a verlo era la cantidad de personas que ya lo habían visto. El éxito era la prueba de su valor.

Nadie puede discutir la legitimidad de ese éxito, adjudicándolo a la cantidad de publicidad, a un engaño sobre la *mercadería* que se ofrecía o a la compra

de críticos para que hablaran bien del film; por el contrario la crítica fue bastante reticente con *Tango feroz*.

Tampoco ese éxito puede ser atribuido, me parece, a un cálculo deliberado por parte de los *productores* del film: me refiero a guionista, director, productores, actores. No hay una receta aplicada premeditadamente, con alevosía. Cada uno de ellos cree en lo que hace y, en su área, hace el film que quiere hacer. Las coincidencias de este productor «personal» (no de la persona del realizador, ya que en ese sentido el film es bastante impersonal) con las expectativas de un público masivo se producen después, por un proceso de

acercamiento espontáneo, natural. Los *productores* hacían al mismo tiempo, en cierta medida sin darse cuenta, lo que ellos querían hacer y lo que los espectadores estaban esperando.

Pero ¿qué es exactamente lo que estaban esperando los espectadores? O, más bien, ¿qué es lo que los espectadores ven cuando ven *Tango feroz*?

La primera capa de significación es, podríamos decir, histórica: la época (fin de los 60) en que Tanguito vivió, con dictadura militar, represión policial y la figura del Che Guevara presidiendo los preparativos de las manifestaciones de protesta por parte de estudiantes universitarios.

Estos elementos «históricos» están presentados en el film de manera global, genéricos. Curiosamente hasta una manifestación reprimida por policías a caballo es algo inmaterial, una especie de coreografía donde caballos, jinetes, manifestantes y pancartas se disponen y se desplazan con un criterio, como diría un dentista, «estético», es decir armónico, pulido, mesurado. En la lisa superficie de *Tango feroz* la manifestación reprimida, filmada desde lo alto y entrecortada con la pareja haciendo el amor en la terraza, es un signo de lo histórico, pero tamizado por una elaboración que lima las asperezas y despoja a los hechos de materialidad, desdibujándolos.

Uno ya sospechaba que el Che Guevara era sólo un poster y una remerca. *Tango feroz* muestra también que es el fondo de un decorado. Y no sólo eso. La dictadura militar autotitulada Revolu-

ción Argentina (1966-73) es, en el film, todas las dictaduras y no es ninguna. En su abstracta materialización, la represión policial (recordemos también la toma en que aparece la policía por primera vez, bajando las escaleras del local donde actúa Tanguito) queda reducida a manchas, líneas, colores: otro poster.

En el contexto histórico que *Tango feroz* despliega de esa manera, aparece el segundo plano de significación del film: los diferentes personajes (Tanguito y los otros) y sus frecuentes dilemas éticos. Todos ellos se encuentran en explícitas encrucijadas morales en las que deben optar: si se entregan o no, si mantienen sus principios morales o reniegan de ellos, si luchan o no. Ante cada una de ellas Tanguito adopta posiciones irreprochables.

Puede sospecharse que tales encrucijadas, planteadas de esa forma, sólo existen en el mundo del cine, y que son caricaturas simplificadas de las pequeñas encrucijadas que los ciudadanos de este país y de esta época enfrentamos en nuestra vida de todos los días. Las encrucijadas de la realidad (que no pueden establecer ningún vínculo con las que muestra el cine y en consecuencia al espectador le resulta imposible relacionarlas), son menos dramáticas, menos evidentes, menos espectaculares, y seguramente nuestras reacciones, las reacciones no de los personajes de película, sino de los hombres de carne y hueso, son menos heroicas, menos claras, menos ejemplares, que las del héroe del film.

Por esta razón la cuestión de saber si Tanguito era así (si el personaje del film es como había sido el personaje real) tiene una respuesta obvia: no sólo Tanguito no era así, sino que tampoco nadie era así, ni nada era así. Tanguito no pudo ser así porque nadie es así. Este héroe íntegro, lúcido, intachable, no es de este mundo.

Las referencias de las imágenes de *Tango feroz* no son lo real (lo que pasó, las personas que existieron) sino otras imágenes: por un lado las imágenes de la industria cultural, cuyo ejemplo caricaturesco es el cine publicitario, y por otro lado las imágenes de las fantasías adolescentes, con las cuales el film publicitario mantiene vínculos estrechos.

El adolescente que ve *Tango feroz* se enfrenta con una imagen idealizada de su realidad de adolescente, y me parece que puede adherir sin reservas al impoluto héroe de la ficción dejando intacta la realidad de su vida cotidiana, porque ambas transitan carriles diferentes.

Hay en el film un desajuste que deja aflorar lo que, por otro lado, se intenta mantener oculto. Todas las desgracias de Tanguito se precipitan cuando rechaza el ofrecimiento del Comisario Alterio para que se convierta en un soplón. ¡Qué descomunal error de cálculo del comisario al proponer al íntegro Tanguito una transgresión moral! Todo espectador del film hubiera



podido advertirle que su propuesta no tenía ninguna posibilidad de ser aceptada. Pero este inexplicable error de cálculo del comisario quizá no sea tan inexplicable, y uno puede sospechar que en la realidad, no en el film, tanto el comportamiento de Tanguito como el medio en el que se movía, hacían más que razonable la propuesta del comisario. Tal como aparece en el film esta propuesta y su rechazo obvio, son simples avatares de la impecable trayectoria del protagonista.

Además de lo político y lo ético, hay un tercer elemento en *Tango feroz*: lo musical, es decir la música que Tanguito hace y la manera en que es mostrada su práctica musical.

La música de Tanguito es escuchada con los oídos de hoy, tiene los instrumentos, las melodías, las voces de la música de hoy, suena como la música de hoy. Ninguna distancia que marque esta música como la de una época pasada. Es la misma música que el adolescente espectador de *Tango feroz* escucha en la discoteque a la que va sábados y domingos.

Tango feroz hace de Tanguito una especie de Fito Páez (supongo que podrían citarse los nombres de otros can-

tantes con los cuales el Tanguito del film podría establecer una relación directa, pero mi ignorancia me impide hacerlo). De esa manera Tanguito pierde toda su posible individualidad y se convierte en un simple representante de un género: música a lo Fito Páez.

La música de Tanguito, escuchada con los oídos de hoy, está también vista por los ojos de hoy. Sus actuaciones están mostradas como un show de televisión o como un video clip del cantante de moda y además los lugares en los que actúa (se supone que, para el Tanguito de la realidad, fueron a veces lugares chicos, oscuros, modestos) tienen la aséptica apariencia del set de

televisión, y en esa pulcritud y blancura el público de Tanguito no difiere en nada de la tribuna llena de fans de Marcelo Tinelli.

Las características de la música de Tanguito, y la forma en que su práctica musical nos es mostrada, dicen algo que se opone a lo que, en otros momentos del film, se pretende decirnos, cuando se nos comentan las dificultades laborales de Tanguito. Ese impecable profesional puede tener momentáneas dificultades para vivir de su trabajo, pero todo se va a arreglar rápidamente. ¿Qué problemas puede tener alguien que hace una música digna de un triunfante Fito Páez, y que vemos como estamos acostumbrados a ver a los más famosos cantantes del momento (de este momento, de hoy)? La satinada superficie que *Tango feroz* da a la música de Tanguito la despoja de toda connotación humana, eliminando toda referencia posible al trabajo y la relaciona directamente con la tapa del compact-disc. En el camino han quedado las dificultades y se ha eliminado todo conflicto.

Tango feroz contiene un cuarto elemento: lo relacionado con el personaje que interpreta Imanol Arias. En cierto momento de la película, cuando ya han

pasado los dos tercios del film, surge ese personaje que desplaza a Tanguito del centro de la escena.

Uno puede preguntarse por qué los espectadores de *Tango feroz*, durante esa interminable «media hora de Imanol Arias», no protestan por ese fragmento arbitrario, insoportable, sin ningún vínculo con el resto del film. Puede haber dos explicaciones: o bien *Tango feroz* ha cautivado de tal manera a sus espectadores que a esa altura puede darles cualquier cosa, que será celebrada con alborozo, o bien ese fragmento es percibido como algo «serio», en donde «se dice algo». Se produciría una reacción similar a la de los espectadores de los programas «documentales» de la televisión, tipo «Argentina secreta», en donde uno se «aburre» pero no lo confiesa porque supone (erróneamente) que está «aprendiendo algo».

Yo no sé por qué el espectador de *Tango feroz* acepta tan sumiso «la media hora de Imanol Arias». Pero sí sé que si esa media hora está en el film es porque en el mundo del cine, y cada vez más en el mundo del cine argentino, existe un fenómeno llamado coproducciones.

Ya son numerosas las películas argentinas cuya anécdota va estructurándose a medida en que los eventuales productores van apareciendo o desapareciendo. Por ejemplo cuando parecía que iba a haber capitales norteamericanos, el dueño del prostíbulo de *Funes, un gran amor*, de Raúl de la Torre, iba a ser norteamericano. Como el dinero que apareció realmente fue italiano, enton-

ces el personaje es italiano, y ahí está Gian Maria Volonté.

Esta circunstancia origina una categoría de personajes: los extranjeros. En numerosos films argentinos recientes aparecen curiosos personajes que deambulan sin entender nada de lo que está pasando; a veces incluso lo confiesan. El ejemplo más evidente es el Volonté de *Funes...*, que transita por el film mascullando frases ininteligibles, y que al final huye despavorido, al mismo tiempo del prostíbulo de la ficción, de la historia absurda del film y del grotesco proyecto en el que fue embarcado.

Imanol Arias está en *Tango feroz* porque hay dinero español (que creo lo puso él mismo) y a nadie se le ocurre sacar esa media hora innecesaria, porque eso sería contrario a los principios básicos de las coproducciones.

Estos personajes extranjeros que los vaivenes de las coproducciones obligan a incluir, señalan una característica del cine de hoy, y del cine del futuro: su carácter multinacional. Las películas que desean tener éxito deben evitar cuidadosamente todo particularismo que las relacione con un simple país, excluyéndolas del mercado mundial. (Puede pensarse en un Tanguito australiano, y su historia, transcurriendo en Australia, sería idéntica a la de *Tango feroz*, debiendo cambiarse sólo algunos detalles.)

Hace treinta años la consistencia de los cines nacionales era un dato básico del cine. Pensemos que, al mismo tiempo, en Italia Visconti filmaba *Rocco y*

sus hermanos, Fellini, *La dolce vita* y Antonioni, *La noche*, o que en Inglaterra por esos tiempos Reisz filmaba *Todo comienza el sábado*, Richardson, *El mundo frente a mí* y Anderson, *El llanto del ídolo*. No es, como se ve, el sistema de coproducción, lo que está en discusión. Fellini, Visconti y Antonioni usaban actores extranjeros y capitales extranjeros, para hacer films que son ejes de lo que existía en ese momento y que hoy ya no existe: el cine italiano. Hoy los films deben borrar particularismos y parecerse lo más posible a los modelos del cine dominante, el cine de ese país cuya capital es Hollywood y cuyos arrabales llegan a Hamburgo, Canberra o Buenos Aires. Por eso el sonido de *Tango feroz* se hizo en Londres: tenía que sonar exactamente como el último video clip de Michael Jackson.

El personaje central de *Tango feroz* puede tranquilamente existir en Barcelona, Sidney o París. Nada lo relaciona con nosotros, ni con nuestro país ni con nuestra época. Gracias a esa etérea situación puede entablar relaciones armónicas con espectadores de éste o de otros países, con todos los consumidores pertenecientes a ese mercado planetario del cine futuro, ese cine en el que las historias, los dólares, los personajes, las liras, los decorados, la imagen de Hollywood o el sonido de Londres son intercambiables, y en el cual un fax anunciando la firma de un contrato transforma a un dueño de prostíbulo de argentino en norteamericano o en italiano, en cuestión de segundos.

REVISTA DE CRÍTICA CULTURAL

DIRECTORA:
NELLY RICHARD

SUSCRIPCIONES INTERNACIONALES
1 año, 3 números, vía aérea

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

TRANSFORMACIONES

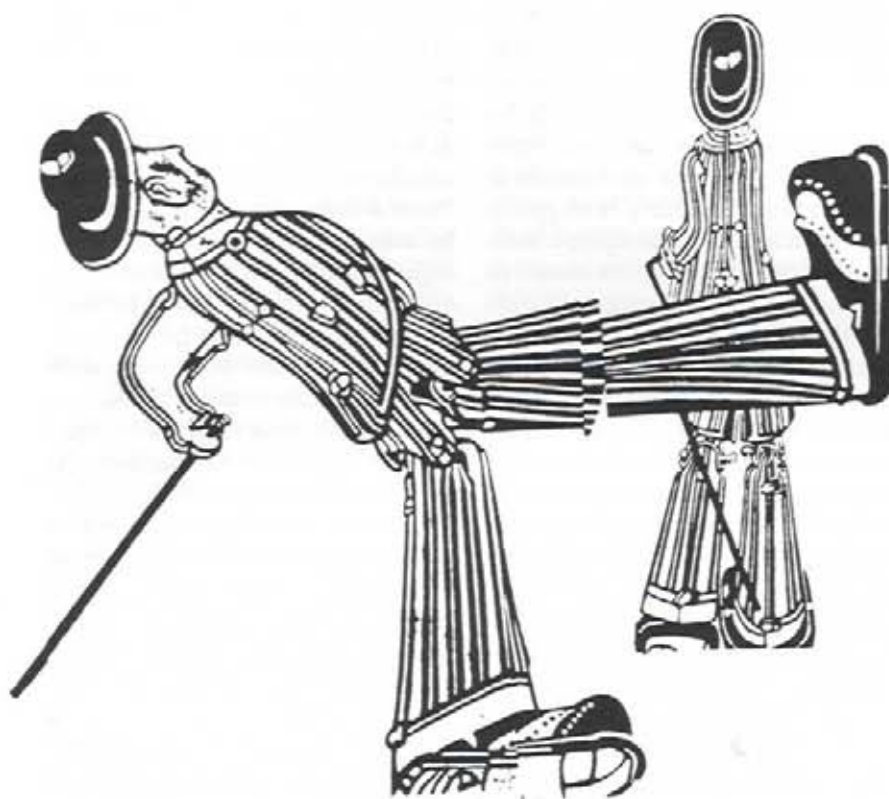
Director: Alfredo Bravo

Todos los meses, información y análisis
sobre el país y el mundo desde una
perspectiva de izquierda democrática.

Suscripción anual (12 números) \$ 36.-
Casilla de Correo 188, Sucursal 1, Capital Federal,
Tel.: 954-1113 int. 3337.

Figuras urbanas

Adrián Gorelik



«Es extraordinario cómo las mismas novísimas funciones no inventan por sí nuevas ciudades: terminan imantadas por las antiguas. La ciudad croce en torno a sí misma, se desarrolla sin poder nunca olvidarse radicalmente».

Massimo Cacciari

1.

No hay —nunca hubo— una única idea posmoderna de ciudad. Y esta afirmación no se fundamenta en que haya varios posmodernismos, sino en una de sus características fundantes: el posmodernismo se constituye en el intento de realizar la sumatoria inorgánica de varias y confrontadas críticas al moder-

nismo instituido hasta los años cincuenta; surge como catálogo de lecturas incómodas de la modernidad ya existentes, y desde entonces busca convertir ese catálogo en nueva instancia epocal. Es esa búsqueda lo que lo define: la «condición» post es un ángulo de lectura construido con materiales heterogéneos, cuya mayor identidad se genera en un acto simultáneo de desagre-

gación/agregación: la celebración de la fragmentariedad que lo funda, y la reducción a unidad de lo previo que está llamado a superar. De donde se desprende su principal aporía: lo que posibilita la fragmentariedad post no es sino la materia plural que la precede.

Las diferentes críticas a la ciudad modernista, que sólo más tarde fueron construidas como imágenes posmodernas de ciudad, tienen ya más de treinta años. Surgieron de una crisis —la crisis de una idea— que se había hecho evidente bastante antes, apenas la posguerra dio lugar a la construcción masiva de suburbios en la periferia de las ciudades europeas, a partir de la asunción generalizada —y banal— de unos pocos esquemas corbusieranos. Los años cincuenta son años de revisión de los fundamentos de la Carta de Atenas (el documento de 1933 en el que se fijaron las pautas de un modelo de ciudad modernista), de crítica a la rígida división de funciones y al anonimato producido por la pérdida de las señales históricas de la ciudad. Se inicia entonces un proceso de reivindicación de cualidades tradicionales que se habían despreciado en bloque, como la vida bulliciosa favorecida por la vieja «calle corredor» y sus diferentes escalas de espacios urbanos, en un intento explícito por volver a comprender, desde el interior de las propuestas modernistas, el fenómeno de la ciudad por fuera de la simplificación programática de entre-guerras.

Pero la crisis de una idea sobre la ciudad moderna rápidamente se so-

breimprimió a la crisis de parámetros estructurales básicos de todo un ciclo de la ciudad, parámetros que habían dado origen, a mediados del siglo XIX, a las hipótesis fundacionales de la urbanística modernista: el crecimiento y la expansión ilimitada. Crecimiento que resultó, por largo tiempo, concentración en el espacio: siguiendo a Secchi, «concentración del trabajo en la fábrica, de la población en la ciudad, del dominio en una clase, de los premios y de los castigos en grupos sociales diversos»; en la simetría de la expansión y la concentración se constituyó el ciclo «progresista» de la ciudad moderna, su tensión hacia adelante «como tentativa de dominio del devenir», la idea de Proyecto.¹ ¿Qué hacer una vez finalizado ese ciclo? ¿Cómo repensar la ciudad por fuera de los modelos que el mismo había generado, en el nuevo marco de deslocalización industrial, desmembramiento de los centros terciarios, flujos inversos entre la ciudad y el campo con el resultado de una urbanización difusa y la proliferación de periferias internas, vacíos en tejidos compactos, viejas áreas industriales abandonadas?

En las nuevas ideas sobre la ciudad que surgen en Europa en los años sesenta podrían leerse intentos de responder a esas preguntas, aunque todavía no se habían formalizado de ese modo y, sobre todo, estaban lejos de visualizar la nueva ciudad emergente. Porque la intensa apelación a la historia en estas propuestas, ¿no era acaso una manera de reconocer la heterogeneidad y la dispersión provocada por el fin del ciclo «progresista»? La historia procuraba funcionar allí como el proyecto en la urbanística modernista: como argamasa, como contención de las partes, como guía para reconducir una totalidad cuya promesa de integración ya no podía buscarse en el futuro sino en el pasado. Por eso me interesa insistir en el carácter *moderno* de esa búsqueda hacia atrás: lo que en su momento fue visto como una rebelión contra las manifestaciones autoritarias y el proyecto desarraigado del modernismo canónico, hoy es fácil comprender que fueron intentos frustrados, desesperados, por cumplir uno de sus postulados principales: contener la dispersión, producir un orden para el conjunto social y urba-

no. De algún modo, en la parábola descrita por las ideas urbanas de los años sesenta podría encontrarse una metáfora más abarcante sobre los límites de las neovanguardias del 68: se trató de una rebelión modernista en el momento mismo en que terminaba lo que le había dado sentido a todo un ciclo de modernismo: las ideas de progreso y de proyecto, apoyadas en la experiencia de la expansión.

Me refiero, en particular, a dos propuestas de fuerte impacto en la discusión internacional de aquellos años: la lectura de la ciudad como obra de arte, de Aldo Rossi, y la recuperación de las estructuras decimonónicas, de los hermanos Krier. Las dos fueron aproximaciones de izquierda a la crisis de los parámetros modernistas. Una proponía, por medio de una combinación de argumentos marxistas y heideggerianos, la recuperación del tejido colectivo, histórico, de la vivienda masiva en la ciudad como sumatoria del trabajo humano, y la valorización de la red de monumentos, cuyo rol habría sido, tradicionalmente, tensionar ese tejido material con un significado trascendente: el monumento como *locus*, como marca originaria, como acontecimiento temporal en la sincronía tipológica de la habitación humana.² La otra proponía, en cambio, la recreación del espacio público de la ciudad burguesa; su utilización actual como instrumento de revitalización de la sociabilidad urbana en los viejos centros abandonados y tugurizados: la defensa de la deliberación en una ciudad recuperada para los hombres.

Contra estas propuestas que, aun sin hacerlo explícito, buscaban hacerse cargo del fin de la expansión de la ciudad europea, surgieron contemporáneamente otras críticas a la ciudad modernista, pero en los Estados Unidos, donde el desarrollo urbano recorría otros caminos. En este caso, la crítica a la homogeneización del proyecto moderno pasó por la reivindicación de una característica estructural de la ciudad americana: la descentralización posibilitada por la técnica de las comunicaciones: medio siglo antes, automóviles y autopistas; en los años sesenta, el futuro abierto por las redes electrónicas. No de la detención, sino de la

confianza en un tipo diferente de expansión surge la celebración en clave pop de Los Angeles, que llevaron adelante Robert Venturi y Denise Scott Brown: la ciudad de los signos efímeros, como la percepción distraída por la ventanilla de un automóvil o de un televisor, como las modas de la industria cultural. Así como de esa confianza futurista, «progresista», surge la ciudad mediatizada de Melvin Webber, quien ya en 1968 instituye la «*post-city age*», en la que la revolución de las comunicaciones liberaría al hombre de la sujeción a un *lugar*, de las cadenas del espacio y el tiempo. En su rebelión contra el modernismo europeo, la cultura urbana norteamericana fue aun más modernista: se apoyaba en la aceleración de lo más nuevo —lo «específicamente americano»— para imaginar el futuro. Frente al descubrimiento angustiado de las nuevas periferias europeas y de la tugurización y decadencia de los viejos centros, que parecían haberse producido como excrecencia del proyecto moderno, la estructura descentrada de la ciudad norteamericana permitía postergar el impacto de la crisis urbana que pondrían rápidamente de manifiesto las políticas de la era conservadora.

No es difícil imaginar qué ocurrió con las diferentes propuestas europeas y americanas, «hacia atrás» y «hacia adelante», pasado el frágil momento en que se abandonaba un mundo sin conocer todavía las características del que se inauguraba. Sintetizando: las críticas al proyecto homogeneizador se volvieron funcionales, en infinidad de proyectos de «renovación urbana», a la defensa del nuevo status fragmentado de la ciudad; la «arquitectura de la ciudad» se convirtió en coartada para la creciente diferenciación de las partes; el pluralismo y la descentralización devinieron en argumento exclusivo de las virtudes del mercado frente a las aspiraciones de la regulación modernista; la trama comunicacional, en las estrategias de la producción postfordista.

1. Bernardo Secchi, «Le condizioni sono cambiate», *Casabella* N° 498/9, Milán, enero/febrero de 1984.

2. Cfr. A. Ballent, M. Daguerre y G. Silvestri, *Cultura y proyecto urbano*, CEAL, Buenos Aires, 1993.

Pero los años ochenta fueron años de fuertes intervenciones reformistas y de revisión de la cultura conservadora. Por lo menos en la ciudad europea, donde la tradición pública buscó recuperar el terreno perdido: la red urbana ha comenzado nuevamente a ser estimada como un factor de cohesión política y de desarrollo económico, en relaciones novedosas entre lo local y lo global; la «amenaza» mediática se ha redimensionado, como una trama de relaciones inéditas entre ciudad y sociedad, pero que de ningún modo reemplazan las funciones renovadas del espacio público. En la ciudad americana la situación para una revalorización de la ciudad es mucho más compleja, por la fragmentación social y la descentralización territorial, por el impacto de la desindustrialización y por la tradición de renovación urbana a través de *developers* privados, por fuera de toda acción pública; aunque el pensamiento urbano y sociológico ha comenzado a hacerse cargo de que el fin de la ciudad moderna está todavía lejos.

¿Quiere decir esto que se acabó el posmodernismo? Al menos quiere decir que después de un olvido momentáneo de sí misma —por tomar la metáfora de Cacciari— frente a las novísimas técnicas y las novísimas ideologías, la ciudad ha vuelto a crecer en torno a su historia; quiere decir que en el paisaje de escombros que dejó el vendaval neoconservador ya no queda tanto lugar para la celebración de la dispersión o el fragmento; quiere decir que la función política de la ciudad ha recuperado vigencia para el poder público y para la sociedad; que la pregunta por una nueva argamasa, la pregunta por la totalidad y por su orden pueden ser revisitadas, por fuera de cualquier tentación autoritaria pero sin nostalgia epigonal.

2.

Un pasaje por la ciudad y el debate local obliga indudablemente a reformular la pregunta por el posmodernismo. Al punto de que no queda claro si sirve, en definitiva, filiar en sus «originales» cada una de las posiciones que puedan relevarse, como si fueran apenas versiones «desplazadas» y la expli-

cación de los derroteros centrales permitiera anticipar aquí un futuro similar a su presente —o, mejor, a algún momento de su pasado— «de allá». Pero no se trata de ubicar en qué punto del recorrido estamos, para sumar un malentendido más a aquella historia del ascenso y la declinación del posmodernismo en la discusión urbana.

En principio, se trata de reconocer que no estamos en un punto del recorrido, sino en todos a la vez. Y quizás no esté mal llamar posmodernismo —«indigente», como lo calificó sugerentemente Jorge Dotti, aunque por otros motivos— a esta mezcla vertiginosa de tiempos, influencias teóricas, diagnósticos, propuestas ideológicas, que encontramos en Buenos Aires, donde lo más nuevo se imbrica con lo más viejo en el escenario montado por la modernización conservadora.³ Quizás el posmodernismo termine siendo la «lógica cultural» del neoconservadorismo en el capitalismo periférico.

Por lo pronto nos es dado reconocer hoy en Buenos Aires la imagen congelada que produce la caída de la tensión modernista —aquella tensión hacia afuera en el territorio, hacia adentro en el cuerpo social y hacia adelante en el tiempo. Caída que aquí se traduce en la dislocación de las redes públicas con que estado y sociedad habían garantizado, durante todo el ciclo de la modernización urbana —nuevamente el ciclo «progresista» de la ciudad moderna, que en los tiempos fulminantes de la ciudad americana es prácticamente toda la historia de la ciudad—, la argamasa capaz de contener e integrar el estallido en un marco unitario, en un proyecto. Así, si recorremos la ciudad es posible ver un paisaje similar al de otras periferias de ciudades centrales, el nuevo paisaje «americano» que enfrentó la ciudad europea un par de décadas atrás. Con excepción de algunos nudos de la zona norte, donde se mantienen inversiones de modo más tradicionalmente homogéneo, lo que aparece en Buenos Aires es una yuxtaposición de artefactos efímeros con restos de infraestructura obsoleta, tejido decadente, fábricas abandonadas, enormes vacíos, viviendas precarias en los intersticios, y de pronto incrustaciones de novedad técnica o social, con la trama

invisible pero omnipresente de los medios electrónicos configurando nuevos recorridos, nuevas fruiciones, relaciones oblicuas con aquel paisaje. La ciudad se aproxima a un *patchwork* en el que cada fragmento libera su sentido, en el que no predomina la diferencia sino el contraste y la desigualdad.

En una mezcla de tiempos análoga se debate nuestra cultura urbana actual. ¿Hay que fijar la vista en lo más nuevo para diagnosticar una tendencia para el conjunto? Desde allí hablan los que celebran o condenan la dispersión mediática, augurando el futuro cercano en que las calles serán reemplazadas por pantallas; desde allí Marc Augé se permitió decretar la entrada de Buenos Aires en «la sobremodernidad», al detectar en una visita reciente la novedosa proliferación de «no lugares» (redes y espacios provisionales, de tránsito y consumo masivo) similares a los de casi todas las ciudades del mundo. ¿O hay que reparar en las permanencias y aun en lo que decae para identificar lo específico local?

Nunca la cultura urbana estuvo más fragmentada, produjo tantas imágenes, reprodujo tantas figuras. Pero no por el reconocimiento de posiciones enfrentadas inconciliables sobre diagnósticos comunes, sino porque la mezcla de tiempos es, sobre todo, la acumulación de visiones de la ciudad como estratos geológicos incommunicables entre sí. Así como Buenos Aires se encontró de golpe con su nueva fisonomía —así como todavía no termina de reconocerse—, así se precipitaron en los últimos años todas juntas, indiferenciadas, las propuestas y visiones de los problemas que se habían venido elaborando en el mundo en todo el ciclo de revisión de la ciudad moderna, aunque con sus matices teóricos e ideológicos ya triturados por la banalización posmoderna.

Entre los restos de una sólida tradición de planificación desarrollista, que en la apertura democrática parecía querer prepararse «para cuando la crisis pasara», pero que rápida y desapercibidamente se quedó sin el interlocutor que le había dado razón de ser, que la

3. Jorge Dotti, «El posmodernismo indigente», *Espacios* N° 12, FFYL, Buenos Aires, 1993.

constituyó en disciplina, el estado; y entre los restos de la extendida tradición de crítica estructural, que también se quedó sin su objeto de crítica, las políticas de reforma pública; en medio de esos restos comenzó a proliferar en la dispersión una serie de enfoques y temáticas que hoy vemos desplegarse, en algunos casos para desaparecer con una velocidad sorprendente y en otros para sobreimprimirse a sus opuestos con una inercia inmovible. Todos caracterizados por la simultaneidad y, sobre todo, por la certeza sobre su aparentemente irremediable condena a la inaplicación.

12 De algún modo, la dispersión es proporcional a esta novedosa conciencia de que frente a una propuesta como la remodelación de la zona de Retiro no es posible esgrimir teorías alternativas o posiciones significativas sobre qué debe ser una política urbana; porque, quizás por primera vez, el espacio de la intervención pública en la ciudad ha dejado de estar atravesado por la teoría o por la política, para convertirse en simple manifestación del devenir. ¿Qué significa en términos de política pública urbana este protagonismo de los *developers* que buscan aplicar el «schumpeterismo urbano» ensayado en las ciudades centrales durante el auge neoconservador? En Retiro, favoreciendo las tendencias más regresivas de la zona terciaria, o en Puerto Madero, buscando recrear en puntos concentrados de la ciudad desestructurada «el dinamismo empresarial de Hong Kong», esas iniciativas son impermeables al debate público.⁴ Perdido el margen de «proyecto» que siempre mantuvo el poder público para pensar la ciudad, sólo queda asistir al «destino», que es por supuesto transparentemente económico: diagnosticar nuevamente lo que acontece, reconstruyendo la globalidad de una «estrategia» por sus efectos a posteriori, restituyendo una visión política sobre la trama de los negocios; o sumergirse en su lógica, fragmentaria, dispersa, desigual, impolítica.

Creo que en ese marco, y con el fondo del desarrollo internacional de las ideas en la última treintena, puede abordarse el pensamiento urbano actual. Por ejemplo, la notable inflación simbólica en buena parte de los debates. Hace

unos meses, el suplemento de arquitectura del diario *Clarín* realizó una serie de cuestionarios sobre los problemas y las carencias de Buenos Aires entre un considerable número de arquitectos, políticos e intelectuales. Frente a ciertos reclamos «tradicionales», como la ampliación de la red de subterráneos, la creación de nuevos espacios verdes o el mejoramiento de la infraestructura, sorprendió la cantidad de entrevistados que situó los principales males de la ciudad en el terreno simbólico de la pérdida de identidad, proponiendo como solución la construcción de nuevos hitos urbanos y monumentos capaces de rearticular una trama significativa colectiva. Más obeliscos, más *sitios* connotados (como San Juan y Boedo) desparramados por toda la ciudad, fue el reclamo ante esa mortificante ausencia de «personalidad». Y con este espíritu parecen coincidir, asimismo, ciertas iniciativas públicas marginales, como el concurso para la resolución monumental del cruce de Avenida de Mayo y 9 de Julio, o la misma «restauración» de la fachada de la Avenida de Mayo; incluso es el tema de la «preservación» de áreas históricas (impulsado con una modificación en el Código de Planeamiento) lo que algunos sectores erigen como clave interpretativa «progresista» del conjunto de actos delictivos que fue la gestión Grosso. Recuperación patrimonial y Nueva Monumentalidad parecen ser algunas de las bases mínimas de acuerdo en este campo sumamente fracturado y desprovisto de certezas. Una apelación a la historia y a la identidad, una «nostalgia de lo urbano» —como la denominó recientemente Choay—,⁵ que busca la recuperación de un *carácter*, más que de una tensión pública, a través de intervenciones puntuales, similar a la que veíamos en el caso de «la arquitectura de la ciudad» europea. Pero con la diferencia esencial de que aquí surge como complemento explícito de la transformación estructural que se resiste comprobablemente a toda reducción metafórica, a toda recomposición simbólica de la ciudad.

Frente a tales preocupaciones en el terreno simbólico se alzan otros diagnósticos que parecen combinarse mejor con diferentes dimensiones de la trans-

formación social y urbana en curso. Menos teórico (aunque esa «menor» teoría le ha bastado para convertirse en el principal intelectual de la arquitectura contemporánea) el constructor de la ciudad real, Juan Carlos López, describe y celebra en infinidad de reportajes y, sobre todo, en su propia obra, un mundo urbano hecho de fragmentos inconciliables, en los que la precariedad y la inseguridad son proporcionales a la demanda latente de las nuevas formas de consumo que ofrecen sus shoppings. Lo notable es que cuando se producen acontecimientos de participación vecinal, reclamados por el progresismo como mejor defensa de los derechos ciudadanos, presentados como contracara productiva de la caída de los grandes relatos políticos, aquel diagnóstico de López demuestra toda su precisión: el caso del Bingo de Palermo es el ejemplo más reciente de la modalidad de los «nuevos movimientos sociales» realmente existentes, que descreen de una gestión colectiva de los problemas de la ciudad y demandan soluciones puntuales, sólo preocupados porque el Bingo no se instale en su barrio. No se trata sólo de despreocupación en estos casos: es el uso consciente de la capacidad de presión de sectores altos de la sociedad en la ciudad fragmentada.

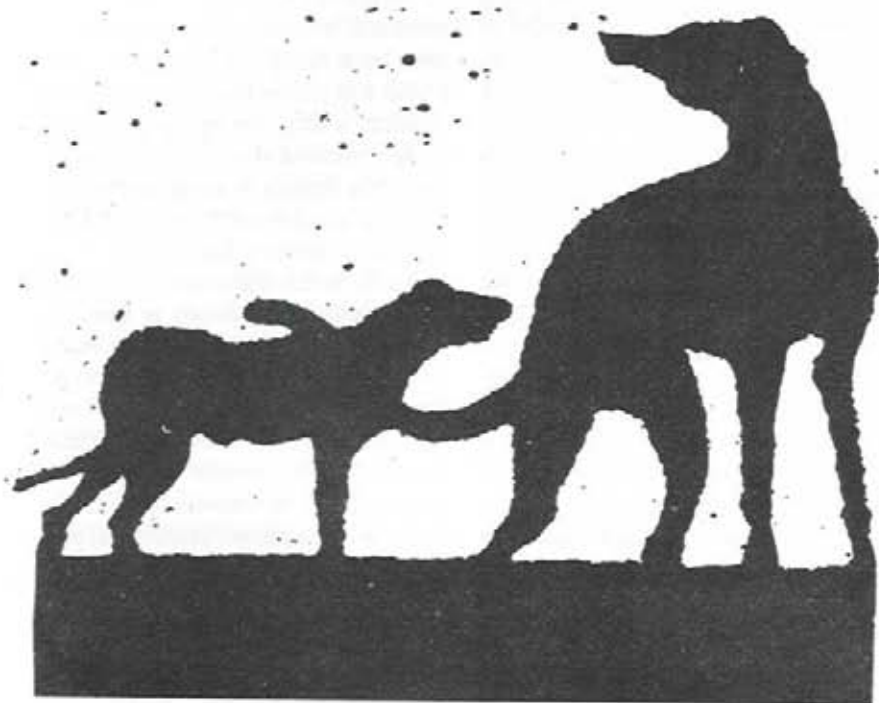
Esta mezcla de tiempos estructurales y culturales, esta sobreimpresión de teorías y posturas, este escenario urbano que emerge al despejarse la red pública de tensión cohesiva; en síntesis: el olvido radical de sí misma —por finalizar volviendo al acápito— que la ciudad demuestra en estos momentos, olvido de su propia historia, de los elementos que la constituyeron como ciudad moderna; este paisaje cultural nos informa que por ahora, en Buenos Aires, el posmodernismo es bastante menos denso que las críticas a la ciudad moderna originales, pero bastante más que la superficie brillante de los mármoles del shopping.

4. Cfr. Paolo Perulli, *Atlante metropolitano. Il mutamento sociale nelle grandi città*, Il Mulino, Bologna, 1992.

5. Françoise Choay, *L'orizzonte del posturbano*, Officina Edizioni, Roma, 1992.

El menemismo: tres objetos de análisis

Ricardo Sidicaro



El término *menemismo* remite a realidades muy distintas, conectadas entre sí y hasta cierto punto superpuestas, pero que de ningún modo pueden pensarse como un todo confundido ni, tampoco, como un sistema articulado.

La aproximación analítica que nos proponemos llevar adelante en este texto centrará sucesivamente el foco de su atención en tres menemismos diferentes. Estos objetos de análisis serán contruidos a partir de una perspectiva conceptual que seleccionará aspectos específicos de esa masa enorme de materia prima que brindó la experiencia menemista en el curso de sus algo más de cuatro años de gobierno. Festín de

periodistas y de humoristas, el menemismo imaginado como fenómeno unitario ha dado para las denuncias, la sorpresa y el jolgorio. Pensado, en cambio, desde una clave más dramática, es su tufillo weimariano el que inquieta. Desde la ética, la meditación se hace apesadumbrada. Los amantes de las ideas vagas sobre la supuesta naturaleza de la política argentina o, peor aún, de los argentinos, lo ven como una ineludible constatación de una esencia. En fin, no faltan los cultores de un evolucionismo simplificado; para ellos los menemistas revelan, en lo sustancial, la verdad del peronismo; mientras que en el polo opuesto se hallan quienes

relacionan ambas expresiones con la novelística figura de la traición. Mucho más modesto en su trascendencia y ambicioso en su aspiración, este breve artículo intenta sistematizar y hacer inteligibles: a) los vínculos y las relaciones sociales que son más característicos de cada uno de los menemismos y b) los componentes más relevantes de sus visiones de la sociedad y la política. Aclaración necesaria, es desde la sociología política que se realizará este análisis que se pretende objetivo y se reconoce no indiferente.

1. La cumbre menemista

En la dirección del menemismo, una reducida *cumbre* acompaña al presidente. En sentido estricto, el vínculo que une a sus miembros no parece ser de naturaleza política. Todo jefe de partido o gobierno tiene un círculo de íntimos, pero comúnmente éste presenta mayor politización. Los integrantes de esos círculos suelen ser personas que tienen vuelo político propio o ideólogos que aspiran a convertirse en consejeros del Príncipe; si aceptan al *primus inter pares* es en razón de compartir una escala de valores acerca de la práctica política. En comparación con esas formas de organizar el acompañamiento del jefe, la *cumbre* del menemismo tiene mucho de prepolítica. La asociación constituida en la esfera más alta del poder bien pudo haber administrado una empresa o negocio particular de carácter tradicional. Los vínculos de

parentesco ocupan un lugar central. La polémica Menem-Yoma a propósito de su divorcio produjo un cúmulo de mensajes que pueden ser decodificados como una discusión acerca del eventual carácter de bien ganancial de la presidencia. Familia y política se cruzan, otra vez, en la vicepresidencia. El contador de la empresa familiar, convertido en funcionario polivalente, incluido su paso por el ministerio de economía, es otro dato que revela la consistencia de una *cumbre* conformada a partir de vínculos primarios. La trayectoria de Gustavo Béliz, de la intimidad del *speech-writer* a ministro del interior, mostró la imposibilidad de convertir en secundarios —y políticos— los lazos originariamente primarios. En sentido inverso, el caso Bauzá sirve para pensar que no es el éxito político o el reconocimiento público lo que asegura el mantenimiento de posiciones dentro de la *cumbre*. Con Vico, pareció preferirse un asombroso desgaste público antes de adoptar la decisión de poner entre paréntesis los lazos personales y afectivos.

Esos vínculos primarios y prepolíticos que anudan a los miembros de la *cumbre* menemista se hallan en el centro de su actitud ante la corrupción: no consideran que existe diferencia entre lo privado y lo público, en razón de que viven la política como algo privado. Todo tejido de *omertá* desvaloriza objetivamente la ética republicana. Convertida en aventura personal y jugada entre amigos, la política se relaciona con la lealtad interindividual y no con la *res publica*. En esas condiciones los discursos políticos no consiguen maquillar la concupiscencia de poder. La solidaridad en la tolerancia termina por devaluar toda la política y provoca el descreimiento societario en las instituciones, acentúa el desinterés por la participación y genera identificación de la política con el mal gusto. Este último aspecto encuentra su anclaje objetivo en la desinhibida estética *kitsch* que se cultiva en la *cumbre* y que reproduce buena parte de nuestra clase política.

La estética *kitsch*, como lo ha demostrado Gillo Dorfles en su libro *Le kitsch, un catalogue raisonné du mauvais goût*, impregna siempre los rituales, festejos y celebraciones familiares. Una *cumbre* familiar como la que aquí

nos ocupa no podía sino actuar en política con simbologías e interpelaciones desbordadas de *kitsch*: «queridos niños» entrará, seguramente, en las más variadas antologías de estudios del discurso político. Dorfles sostiene que el lugar privilegiado del *kitsch* en política son las dictaduras, y esto ocurre en gran parte en razón del silenciamiento de los adversarios; *mutatis mutandis*, el perfil bajo adoptado por la oposición facilita que el fenómeno se presente en el caso analizado.

Herbert Blumer sobrevaloraba en la época de comienzos del cine sonoro las consecuencias que el mismo tendría sobre el comportamiento de los espectadores: temía que vivieran su vida y recrearan situaciones inspirándose en los personajes con los que se identificaban. No es arriesgado sostener que la imagen de la gran ciudad, atractiva y peligrosa, algunos de los miembros más destacados de la *cumbre* menemista la incorporaron en salas de cine de pequeños pueblos de provincia, deslumbrándose con los «vivos» que protagonizaban los films nacionales de los años 40. Triunfar en Buenos Aires, con un automóvil descapotable y una rubia oxigenada, debió ser un sueño bastante difundido entre quienes miraban desde lejos a una irreal Reina del Plata, pero que la Argentina que se modernizaba, industrializaba y sindicalizaba, en parte por la acción del peronismo, reducía al celuloide. Aceptable en los años 40, esa aspiración hecha realidad por algunos integrantes de la *cumbre* menemista en el umbral del nuevo siglo, se encuentra en la base de la estética *kitsch* de su forma de representar la política en una escena que se esmeran en despolitizar.

La política despolitizada de la *cumbre* no tiene límites para pactar alianzas. Considerada desde una pura lógica de intercambios, buscar a los más fuertes de la economía y ofrecerles un acuerdo en beneficio mutuo era una alternativa que no podían dejar escapar. La coalición con los grandes empresarios debía asegurarles un esquema de gobernabilidad política y económica pensada en provecho propio, con las urgencias de los calendarios electorales y las «desprolijidades» financieras del caso, dejando una hipoteca que pagará la sociedad en su conjunto. Si los con-

dicionantes estructurales llevaban a las privatizaciones, las formas que éstas asumieron son indisolubles de las características de la *cumbre* menemista. El poder económico concentrado no podía, seguramente, ignorarse, pero con él podía pactar el Estado, el gobierno o la *cumbre* que manejaba, cual una empresa familiar, los destinos del país. El Estado o el gobierno hubiesen poseído una capacidad de negociación muy superior. La *cumbre*, aun en los acuerdos más desventajosos para el interés general, tenía mucho para ganar. Si política y negocios se mezclaron con un vértigo desconocido, esto ocurrió por el modo inédito en que se gestionó el poder en los últimos cuatro años.

El liberalismo económico fue una ideología instrumental para todos. A unos les permitió acceder por un bajo precio a la propiedad de las empresas públicas, a otros obtener las ganancias de la economía abierta: la concentración de la riqueza se vio así acrecentada. Para la *cumbre* menemista el liberalismo económico fue, en principio, un artefacto discursivo que le brindaba aliados internos y allende la frontera. Los soportes empresarios del proyecto no eran distintos a los que habían sostenido en su momento a la dictadura militar. La coalición autoritaria forjada entonces había entrado en crisis, en parte, por las resistencias objetivas que opuso el corporatismo castrense al modelo económico liberal de Martínez de Hoz. Los mismos grupos empresarios habían sostenido una relación contradictoria con el alfonsinismo que dudó hasta el fin sobre los alcances que podía dar a una orientación económica liberal, bloqueada insistentemente por la oposición peronista. Ahora, el poder menemista hacía la «revolución copernicana», no por una conversión ideológica reflexionada y pública, sino en nombre de la *Realpolitik*. Lo que a muchos partidos de América Latina y Europa les costó debates y fracturas cuando comenzaron a redefinir sus antiguas perspectivas favorables al intervencionismo estatal y a la defensa y ampliación de los niveles de equidad social, en la Argentina se hizo, prácticamente, sin que el peronismo registrara mayores polémicas ni enfrentamientos internos. Para pensar esto es necesario pasar al

análisis del heterogéneo nucleamiento de dirigentes políticos que llegó con Menem al poder.

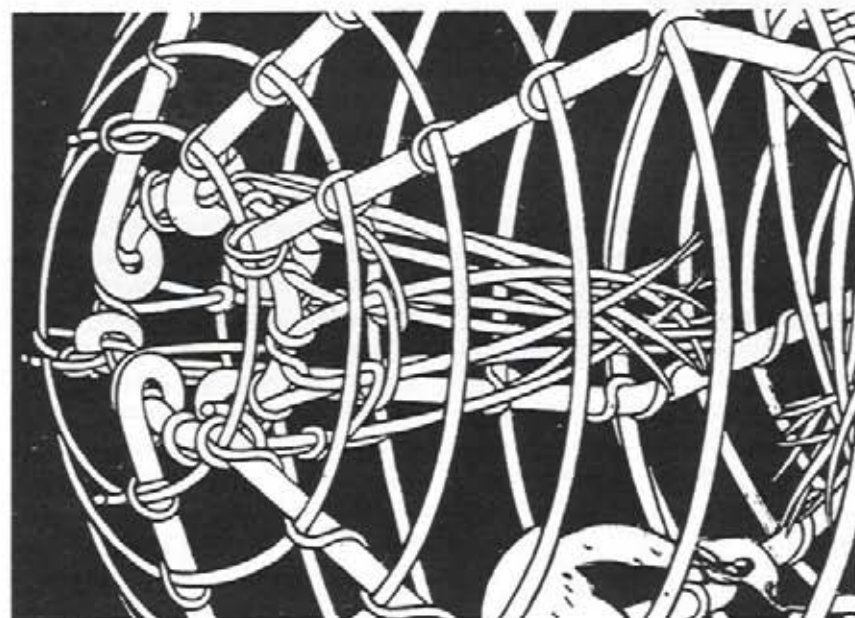
2. La antielite menemista

William Kornhauser, en su libro *The Politics of Mass Society* propuso, sin realizar una elaboración precisa, el concepto de *antielite* para tratar de hacer inteligibles los rasgos principales y modalidades de estructuración de las elites políticas emergentes que se enfrentaban a las elites establecidas en sociedades cuya población se hallaba altamente atomizada y desorganizada. Una *antielite*, en la esfera de prácticas que nos interesa, está conformada por personas que poseen aptitudes y vocación para la política pero que no cuentan con el reconocimiento y el prestigio suficiente como para ser totalmente aceptados por quienes ya ocupan los lugares «altos» o de mayor poder de decisión en el campo político. Una *antielite* se instituye por la relación que mantiene con las elites establecidas y asume a título positivo muchos de los estigmas con que éstas buscan descalificarla. Esa orientación transgresora de sus comportamientos y el hecho de designar en común un universo de adversarios le otorga unidad a la *antielite*, en especial en aquellos casos en que no formula una propuesta ideológica bien definida y totalizadora, al contrario de lo que sucedió con las *antielites* fascistas y comunistas. La audacia y el rupturismo con los caminos y dichos más trillados hace que las *antielites* puedan convertirse en atractivas políticamente para las masas desorganizadas que ven en sus propuestas una vía rápida y casi mágica para mejorar su situación. Las ofertas políticas de las *antielites*, en tanto se hallan menos condicionadas por las reglas del juego imperantes en el campo político en el que irrumpen, alimentan las fantasías de sus seguidores acerca de cambios profundos e inmediatos. Considerando los nexos que unen a quienes integran una *antielite*, la manera en que ésta se relaciona con las elites establecidas y, en fin, la forma en que construye su estrategia de vinculación con sus bases sociales, surge el carácter altamente autónomo y flexible

de sus orientaciones, ya que no tiene un compromiso fuerte en ninguno de los ámbitos en los que se desempeña.

Entendemos que el actor colectivo que se creó alrededor de la candidatura presidencial de Menem y que luego accedió a responsabilidades importantes en el gobierno nacional y en las administraciones provinciales, puede conceptualizarse como una *antielite*. La *antielite* menemista comenzó a formarse como una consecuencia no buscada de la acción del sector hegemónico del peronismo durante los años 1987-1989. En esa época el proyecto que predominaba en la dirigencia peronista buscaba dotar a dicha fuerza política de una

pero proceso de selección negativa ya que por mecanismos formales e informales los renovadores del peronismo comenzaron a marginar a quienes no reunían condiciones acordes con la nueva estrategia. Esto provocó la convergencia reactiva de los peronistas más tradicionales, menos *aggiornados* en el discurso democrático, más propensos a repetir los *slogans* agitativos de las viejas épocas y, en tanto los límites de la identidad del nuevo nucleamiento no eran claros, también pudo sumar a individuos hasta entonces marginales de la política y que encontraban más cabida en el emergente menemismo que en las fuerzas más estructuradas. En el centro



nueva imagen, más seria, más democrática y menos populista. Esas ideas de renovación habían surgido en buena medida de la reflexión autocrítica de los peronistas luego de la derrota que habían conocido en las elecciones de 1983. El nuevo peronismo se proponía ganar apoyos en una franja electoral que se había inclinado en 1983 por el alfonsinismo, pero que desilusionada de éste parecía no aceptar tampoco el estilo más tradicional de una parte de los dirigentes del movimiento creado por Perón. La opción de presentar a la sociedad un nuevo estilo, más moderno y democrático, encontró en Antonio Cafiero uno de sus principales voceros, y en torno a su candidatura presidencial se sumaron aquellos que compartían ese proyecto. Se produjo así un verda-

de ese amplio y heterogéneo movimiento se conformó la *antielite* menemista, cuyo perfil se construyó en oposición a las otras dos elites establecidas, la cafierista y la alfonsinista, las que a su vez se esmeraron en tratar de estigmatizar a Menem y a sus seguidores mostrándolos como incapaces de desenvolverse con idoneidad en caso de que accedieran al gobierno.

Hasta el momento en que Menem triunfó en las elecciones internas del justicialismo la *antielite* que lo acompañaba se hallaba constituida, básicamente, por jefes máximos del peronismo de provincias pobres y por segundones de los distritos más modernos. Una vez conseguida la nominación y ya en el umbral de la presidencia, la *antielite* se engrosó con algunos frutos

que se desprendieron del cañerismo. Se modificó, además, su composición técnica: llegaron los profesionales que avizoraron la proximidad del poder. Algunas grandes empresas acercaron sus fundaciones y sus hombres de confianza, junto con sus «desinteresadas» ideas. No faltó, tampoco, el «diletante» que, como sostiene Angelo Panebianco en la tipología de políticos propuesta en su libro *Modelos de partidos*, «no vive de la política y convierte su posición socioeconómica en una posición política», en parte por vocación de servicio y, quizás, dudando siempre si es mejor amanecer en Manhattan o sacrificarse en la cancillería. Se sumaban, en fin, algunos ex jefes guerrilleros con colaboradores de la dictadura militar, prefigurando la amnistía aún no anunciada. Una vez en el gobierno la *antielite* enriqueció sus filas con figuras provenientes del liberalismo conservador, algunos de los cuales durante años habían penado en la soledad electoral, sin lograr, siquiera, el apoyo de las clases altas que los debían percibir, probablemente, como ineficaces; pero ahora el menemismo les abría los añorados despachos oficiales.

¿Qué unía a ese conjunto de personas, muchos de ellos enemigos acérrimos en la víspera? La común convicción de que la representación política no existe. Esa matriz de decodificación de la política se originaba, en los jefes máximos de provincias pobres, en el hecho de haber manejado el poder como patrones de estancia; en los segundos de áreas modernas, esa actitud era producto de su experiencia en la manipulación de estructuras de «punteros». Los menos ligados a la vida política eran verdaderos «corchos» disponibles para flotar en las situaciones de poder más disímiles, sin preocupaciones por la «voz del pueblo». Los que habían reflexionado, ya fuera en la guerrilla, en los pasillos de la dictadura, en las oficinas de las fundaciones o en los micropartidos liberal-conservadores, sobre la superioridad aristocratizante de las minorías y la inoportuna irracionalidad de las demandas de las mayorías, tenían, seguramente, ideas más elaboradas al respecto. Los miembros de la *antielite* con anterior trayectoria peronista encontraron en la conversión

menemista la ideología de su práctica: «primero el poder, después vemos...». Resolvieron así el tradicionalismo del que eran portadores cuando en nombre de los principios del 45 se oponían a la modernización cañerista. El lenguaje del realismo de la *cumbre* menemista fue absorbido sin dolor por los peronistas de la *antielite* que se desentendieron con una rapidez asombrosa del discurso que les había servido para acceder a los cargos. Esa ausencia de ideas fuertes susceptibles de forjar una identidad colectiva es lo que da su total inconsistencia a la *antielite* menemista. Asociación constituida en la búsqueda del poder, las peleas y discordias entre sus miembros fueron permanentes en los cuatro años de gobierno. Con facilidad sacrificaron miembros —los Saadi—, cambiaron alianzas, lucharon denodadamente por cargos y candidaturas y no ahorraron ningún tipo de recurso, incluso denunciarse recíprocamente a la prensa, para sacar ventajas. Lo que los unifica es lo mismo que los separa: la lucha por el poder, sin problemas de representación social y con reglas mínimas que respetar. No son un partido sino una convergencia circunstancial, fundada, dirían «los adversarios que se quedaron en el 45», en un acto de traición. Algunos ideólogos de la posmodernidad los suelen asesorar y les enseñan el relato de la muerte de los grandes relatos. El ideólogo cobra *cash*, «por la DGI, ¿sabés?»

3. ¿Son menemistas los electores menemistas de los sectores populares?

El caudal electoral del menemismo de octubre de 1993, un módico 43%, sorprendió a quienes esperaban que las modificaciones regresivas de la distribución del ingreso, los índices altos de desocupación o el deterioro de las prestaciones sociales a cargo del Estado se reflejaran en las preferencias de la ciudadanía con un mayor rechazo a los candidatos justicialistas. Con desconsuelo republicano, no faltan quienes se preguntan si los cómputos no revelan un inveterado antidemocratismo de los sectores populares ya que no repudian en el cuarto oscuro el avasallamiento de la división de poderes o los atentados a

la libertad de prensa, prohijados y trivializados desde órbitas oficialistas. El sufragio menemista, leído como «voto licuadora» por la estabilidad (de la cuota) parece reemplazar en otras interpretaciones la versión del «plato de lentejas» que otrora se hizo del triunfo del primer peronismo; el electrodoméstico sustituye a la leguminosa, pero es el bolsillo el que siempre manda. Entre «combatir al capital» y «combatir la hiperinflación» no hay mayor diferencia, aventuran otros, ya que se trata de votos cautivos. La parroquia del Socorro pone la novedad insoslayable: la clase alta vota al menemismo, el frente entre altos y populares, la vieja fórmula conservadora, al fin alcanzado y, conclusión mayor, se demuestra el conservadorismo de los sectores populares siguiendo una lógica estructural al revés por la que se adjudica a las partes las características del conjunto. La *cumbre* del menemismo y la *antielite* menemista, agradecidas. Varias de esas interpretaciones repiten lo que los menemistas dicen. Eran científicos sociales sin saberlo.

La pregunta sobre la razón por la cual se votó al menemismo no es de respuesta fácil.¹ De acuerdo con una

1. Las informaciones empíricas existentes sobre el voto menemista son mínimas, pero suficientes para preguntarse sobre las relaciones sociales y condiciones políticas que pueden explicarlas. Comencemos por una cuestión fundamental. La magia de la primera minoría cambia la vida del candidato favorecido, modifica la composición de un cuerpo colegiado, en el límite, su influencia puede resultar decisiva en determinadas situaciones, pero esos son criterios que no cabe tomar en cuenta cuando se trata de preguntarse cómo se construyó ese porcentaje electoral. Según Gallup Argentina (*La Nación*, 9/X/1993, pág. 8), el 53% de los obreros votó al menemismo, el 51% de las personas con sólo educación primaria le dio su sufragio; en el lenguaje Gallup, el 57% de los sectores de nivel socioeconómico bajo apoyó al justicialismo. Si el porcentaje a nivel nacional de votos recogidos por los menemistas fue menor que cualquiera de los tres mencionados en los que se superponen formas distintas de referirse a condiciones o situaciones de los sectores populares, esto fue porque en otras capas de la población los sufragios les resultaron menos favorables. Pero retengamos una cuestión fundamental: según Gallup, el 47% de los obreros, el 49% de las personas de educación primaria y el 43% del sector de nivel socioeconómico bajo no votaron al menemismo; su sufragio formó parte del 57% del electorado que buscó opciones distintas a las ofrecidas por el oficialismo.

encuesta realizada por el Centro de Estudios de la Opinión Pública (*Clarín*, 10/X/1993), en el Gran Buenos Aires, distritos en los que los resultados fueron ampliamente favorables a los candidatos justicialistas, sólo el 26.3% de los electores menemistas declararon haber hecho su opción en apoyo al «modelo económico»; en cambio, el 36.5% porque era «el partido que más le gustaba» y el 17.1%, «por tradición». La misma pregunta daba resultados diferentes en los electores menemistas de la Capital Federal: el 38.5% había votado en apoyo del «modelo económico», el 33.9% porque «era el partido que más le gustaba» y el 14.2%, «por tradición». En Córdoba, donde el ministro Cavallo participó directamente en la campaña justicialista y uno de sus colaboradores más estrechos encabezó la lista de diputados, lo que economizó más que en otras provincias la arena política, solamente el 24.9% del electorado menemista dijo haber tenido por motivación el apoyo al «modelo económico». Si se compara el peso de los sectores populares en el electorado menemista en el Gran Buenos Aires y en la Capital Federal, es posible afirmar que allí donde su presencia relativa aumenta, disminuye la afinidad con el «modelo económico» en tanto motivación que se menta para explicar el sufragio. Por otra parte, si bien es imposible calcular cómo participa cada uno de los componentes que convergieron en el electorado oficialista, es evidente que en el 43% que obtuvo en las recientes elecciones legislativas se encuentran sufragios tradicionalmente antiperonistas que desertaron de los partidos liberales y se sumaron al menemismo en razón de su acuerdo con el proyecto económico. Naturalmente, esto supone que del justicialismo migraron una parte de sus antiguos apoyos ya que, de lo contrario, los resultados que alcanzó hubieran sido mayores. Negar esta posibilidad implicaría considerar que todos los electores de tradición peronista no llevaron adelante acciones evaluativas antes de decidir su voto.

¿Qué une a los electores populares menemistas? Una preferencia política forjada a lo largo de una historia que, paradójicamente, es la misma que el

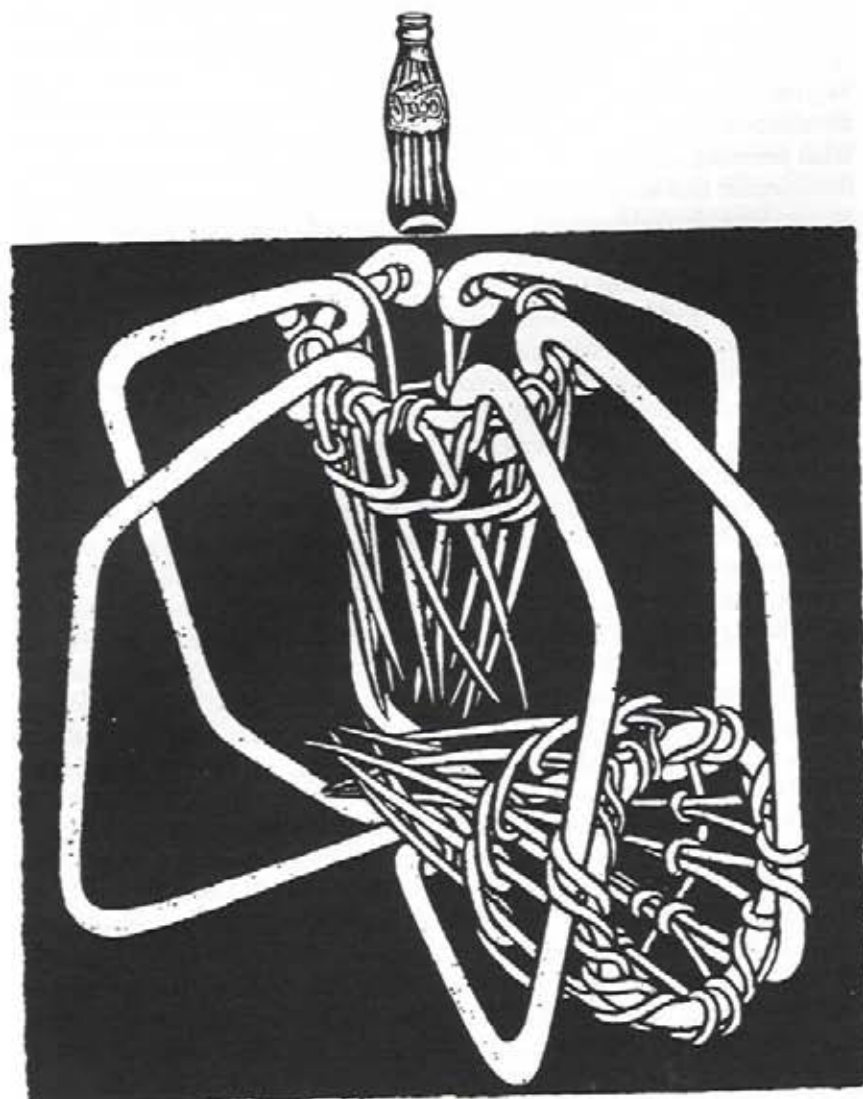
menemismo se empeñó en abandonar. El «partido que más le gusta» los sectores populares lo escogen contra otros partidos a los que habitualmente identificaron como poco sensibles hacia sus problemas sociales, y «la tradición» es una opción que los sumerge, sin buscarlo, en la categoría de los nostálgicos del viejo peronismo. Cabría pensar en tres círculos concéntricos en los que la identidad peronista se disuelve con ritmos decrecientes: 1) en la *cumbre* menemista ha desaparecido totalmente el plano de los viejos contenidos pero se conserva en las formas discursivas y en la evocación confusa y difusa del «pueblo», artefacto central de la configuración ideológica tradicional del populismo; 2) en la *antielite* menemista la identidad peronista es un mecanismo utilizable en la acción proselitista pero ya no nutre la visión de la sociedad y la política de sus hombres, aun cuando su invocación puede servir en las luchas internas y, en condiciones extremas, contra la propia *cumbre* menemista; 3) en fin, la identidad peronista en crisis da todavía cierta unidad a los sectores populares que votan por el menemismo, como una especie de recuerdo melancólico de las épocas en que el sufragio por el movimiento político creado por Perón tenía otro significado.

La crisis de la identidad peronista de los sectores populares se manifiesta en la dispersión de sus sufragios. En 1993, expresiones tan distintas como el Frente Grande, el MODIN o alternativas de la UCR como la de Santiago del Estero, recogieron una parte de los votos de sectores populares que antes apoyaron al peronismo y ahora optaban por ellas contra el menemismo. Nada indica que esa tendencia podría revertirse de persistir las orientaciones generales de la política oficial. Pero si no cabe pensar en un proceso lineal es a causa de la alta heterogeneidad y fragmentación de la realidad política argentina. Allí donde se planteen alternativas políticas que busquen interlocutores en los sectores populares, la estrategia podrá, seguramente, encontrar receptores. Una situación de vacancia no es un vacío que se crea sólo por el desgaste de lo viejo sino, y quizás sobre todo, por la iniciativa de quienes proponen el recambio. Sin embargo, ése no es, por

cierto, el único escenario pensable. La crisis de la identidad peronista y la creciente despolitización de los sectores populares puede ir acompañada por las acciones clientelistas y asistencia-listas hechas desde los poderes provinciales y municipales para cambiar votos por cosas. El *menemismo de intercambio* es un proyecto y una práctica en ejecución desde hace un par de años. El Estado benefactor anónimo y universalista, sustituido por la relación asistencial cara a cara, es una perspectiva totalmente congruente con la idea de la política que tiene la *cumbre* y la *antielite* menemista.

Además, la estética *kitsch* de la primera opera como un lenguaje de aproximación a los sectores populares que no deja totalmente indiferente a un auditorio que rechaza la gestualidad política acartonada y aprecia positivamente la imagen de cercanía que estima encontrar en el estilo presidencial. La *antielite* menemista conserva, como señalamos, buenos reflejos proselitistas que contribuyen a la obtención de una aceptación disminuida, pero no por eso menos importante, de su presencia en el centro del juego político más que de su efectivo desempeño.

¿Son menemistas los electores menemistas de los sectores populares? Como se ha visto, la respuesta no es simple. En tanto sujetos en vías de despolitización, el menemismo los incluye entre sus apoyos. Convocados desde el discurso del mercado, algunas capas de los sectores populares, en especial los cuentapropistas, son, probablemente, quienes reúnen mejores condiciones objetivas para adherir al liberalismo. Los que pierden posiciones en la ocupación y en los ingresos, las categorías bajas del empleo estatal, los cesantes de las empresas públicas, acumulan, a la inversa, condiciones objetivas que los hacen más propensos para expresarse en contra del menemismo. Pero esto sólo será así si otros actores políticos les proponen alternativas haciendo que efectivamente ocurra algo que por ahora es sólo probable. No cabe, obviamente, predecir cuándo esto sucederá ni es fácil imaginar cuál será el color de la opción que ha de predominar.



La pasión biográfica, esa atracción que ejerce el relato de las vidas propias o ajenas, es uno de los rasgos más nítidos de nuestra experiencia contemporánea. Desde un lejano despertar que podría ubicarse en el siglo XVIII, cuando cierta inquietud vivencial comenzaba a modelar la subjetividad moderna en la trama de géneros literarios —las célebres *Confesiones* de Rousseau, memorias, diarios íntimos, autobiografías, correspondencias—, su imperio sólo está amenazado de expansión. Pero ya aquella incipiente conciencia histórica que intentaba la captura de la intimidad, de lo privado, iba mucho más allá de sí misma en tanto postulaba

simultáneamente el umbral indeciso de lo público, todavía hoy (o quizá más que nunca) un juego de espacios paradójico.¹

La escena biográfica parece operar en una lógica tensional que no traza un espectro de puras diferencias ni replica solamente imágenes especulares. Esa tensión entre el relato de una vida singular y la vida como modelo, como imaginario socialmente reconocible, supone diálogos, fisuras, inadecuaciones, en definitiva, una huella recíproca. Incluso la distinción entre biografía y autobiografía se relativiza en relación a ese horizonte común de reconocimiento, incuestio-

nado ya el carácter ficcional de ambos narradores.²

La dificultad de aventurar su trayectoria es también la de abarcar la actualidad de sus límites: vigencia de los géneros clásicos, infinidad de derivaciones (esa invasión de relatos íntimos, autobiográficos, biografías «autorizadas» o no), dispersión de usos, de los etnográficos a los massmediáticos. ¿Qué inquietudes contemporáneas agitan estos tránsitos? ¿Qué divergencia separa la temporalidad de la memoria (las memorias) de la interrogación pausada, científica, o mediática? ¿Qué abismos traza la imagen en relación con la escritura?

Lentas metamorfosis llevan del interés primigenio por las vidas ilustres, ejemplares, a la investigación de las vidas comunes. Las ciencias sociales (el método etnográfico, la entrevista, la historia de vida) y la trama de la historia oral van a consumir ese cambio de objeto y también de sujetos: nuevas voces y cuerpos para recrear la narración, aquella que alimenta el repertorio, tan caro a Geertz, de «lo que ha dicho el hombre». Pero este decir sacralizado no deja huellas de lo singular, o en todo caso, ellas son sólo emblemáticas. De

1. Sobre este tema Cf. Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Seuil, París, 1975, *Je est un autre*, París, Seuil, 1980 y *Cher Cahier...*, París, Gallimard, 1989.

2. Mijaíl Bajtin cuestiona la identidad entre autor y narrador en la autobiografía, señalando el distanciamiento temporal y los procedimientos de ficcionalización que le son inherentes. *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1982.

lo que se trata es justamente de ir más allá del «sí mismo», hacia la explicación o la comprensión.³

En lo que respecta a los medios, territorio de interés para nuestro tema, desde la marca fundacional del Nuevo Periodismo en los 60, que difuminara los umbrales entre testimonio y ficción avanzando sobre las vidas privadas como revelación de lo auténtico social, del aire de los tiempos, el verosímil de la subjetividad nunca ha abandonado la escena.⁴ La compulsión biográfica, que hiciera de la estrella, el político, el intelectual o el underground personajes clásicos (entrevistas, retratos, indiscreciones, testimonios, *nouvelles* etc.), hoy ya no se detiene en ellos: por distintos carriles, el hombre o la mujer común se han incorporado a la fantasía protagónica. El o ella, no sólo simples espectadores o difusos representantes colectivos, también pueden ahora contar detalles íntimos de su vida, amparados en el enigma de la voz o «poniendo el cuerpo». La diferencia sutil con los famosos es simplemente una: mientras que aquellos obtienen sólo la admiración, el comentario frívolo o el escándalo, éstos se benefician con consejos, sabidurías caseras, admoniciones.

Una concepción dialógica de la recepción encontraría en este fenómeno, convocante a nivel de audiencias, resonancias múltiples, transacciones, imágenes efímeras de identificación. Si se acepta que los relatos tienen un papel crucial en la conformación de la experiencia, es justamente el género biografía el que va a aportar, según Bajtin, una valoración, la objetivación de un orden posible de la vida, contrapuesto al flujo fragmentario y caótico de la propia identidad.

Pero ¿acaso estas biografías mediáticas, que nos compensan de la fugacidad con la obsesión, pueden equipararse a ese lento trabajo ficcional y (auto) reflexivo que impone la escritura? ¿Y no es la novela — modelo obligado de la biografía — y sus ecos televisivos (telenovelas, miniseries, unitarios), o el cine, los que mejor pueden incluirnos entre sus personajes precisamente por libertad, por distanciamiento? Si la ficción es en efecto indisoluble del conocimiento del mundo y de los otros, hace ya tiempo que parece no ser suficiente:

la demanda de autenticidad a ultranza ya encontró el modo de ir más allá de sus (propios) límites, dando forma a una aleación hasta ahora impensada. La TV real ha dado el salto entre la *narración autobiográfica* y su *actuación* bajo la cámara. Al protagonizar para nosotros la peripecia que han vivido «en la realidad», esos actores (¿nuestros semejantes?) nos colocan en el centro de lo particular de un modo aun más violento que la cámara secreta: todos estamos allí incluidos a sabiendas en el viejo juego.⁵

Esta escalada de lo vivencial, lo banal, lo anecdótico, parece confirmar hasta la saturación la paradoja que ya Hannah Arendt señalara respecto de los espacios de la modernidad: aun los sentimientos más íntimos y privados sólo adquieren existencia en tanto se ofrecen a la visibilidad de lo público, y en ese terreno la expresión privilegiada la constituiría «la transposición artística de las experiencias individuales»⁶ (podemos aquí dudar sobre el carácter artístico de estas nuevas formas). Si, por otra parte, se piensa con Norbert Elias⁷ a lo privado como refugio de una afectividad que la sociedad relega o prohíbe, como matiz de una diferencia no antagónica entre individuo y sociedad, aparece aquí una especie de forzamiento de esos límites: la homogeneización massmediática toma cada vez más a su cargo lo privado, asume un lugar protagónico en nuestra educación sentimental. Así, en la voz y la gestualidad convencionalizada de la afectividad, llevamos a cuevas no sólo las marcas obligadas del lenguaje, sino también la trama visual y discontinua que imponen innumerables personajes.

Esa configuración actancial es quizá una de las apuestas mayores de las biografías mediáticas. Porque el interés de la anécdota evocada no se disuelve en una especie de pragmática de lo cotidiano, que nos diría el repertorio siempre abierto de situaciones y desenlaces, sino que pretende ir más allá, a delinear más bien una dimensión aprehensible de lo humano, una tipología de caracteres y atributos, una especie de decálogo de la afectividad. Es quizá por eso que no puede escapar aunque lo intente de un cierto orden aleccionador. Para bien o para mal, según nos cuadre,

es uno de los lugares más fuertes de construir valoración, de definir la aceptabilidad de perfiles morales, de ejemplificar y ejemplarizar.

Tal tendencia es perceptible tanto en esos intercambios fácticos, triviales, donde no hay otro objeto que la repetición, como en intentos más elaborados de trazar un retrato o en esas verdaderas sagas publicitarias que de pronto hacen del personaje un héroe. Si el perfil heroico — cuya transformación a lo largo de los siglos es posible rastrear —, conserva pocos acentos épicos en nuestro tiempo, su conformación ética, moral, es también un producto infrecuente. De todos modos, como lo muestra con ironía *Hero*, el film de Stephen Frears, siempre es posible inventarlo (¿por qué no un *homeless* como guía espiritual de una nación?), o como sugiere *La Nuit des Héros*, ya un clásico de la TV real francesa, tal vez todos podríamos serlo si la vida (y la pantalla) nos dieran la oportunidad.

Necesitados de imágenes identificatorias, y sabiendo que el héroe postmoderno es de medios escasos, pareceríamos conformarnos con performances más modestas: un buen rendimiento en el campeonato, un éxito de taquilla, una nutrida agenda sentimental. La ventaja está a la vista: así, es sólo su condición pública la que nos separa de esos personajes cuya proximidad en otros órdenes nos ofrece la tranquilidad compensatoria de atribuir su mejor destino a la viveza o el azar.

Esta vecindad y penuria del héroe

3. Clifford Geertz, *La interpretación de las culturas*, México, Godisa, 1987, Parte I.

4. Tom Wolfe, *El nuevo periodismo*, Barcelona, Anagrama, 1984. El autor destaca ese empeño etnográfico de transcripción de «la vida real», pero con procedimientos de la novela, y con la frecuente inclusión del propio periodista en el relato asumiendo la primera persona.

5. Una hipótesis controvertida en cuanto a la relación entre la TV real y la política postula que la primera vendría, entre otras cosas, a cubrir espacios dejados por el estado de bienestar, y a ofrecer nuevos canales de interactividad y participación para la comunidad, el grupo, el barrio, los excluidos, etc. Cf. Vincent Amiel, Pierre Chambat y otros, *dossier de la Revista Esprit*, París, enero 1993.

6. Hannah Arendt, *La condición humana*, Barcelona, Seix Barral, 1974.

7. Norbert Elias, *La société des individus*, París, Fayard, 1991.

también ha alcanzado al político, uno de los pretendientes más empecinados a la reverenciación. El aire de los tiempos ha ido erosionando la tranquila relación entre biografía y política, sus simples mecanismos de atribución y justificación. Desde el viejo ejercicio retórico que trazaba un perfil de prócer en la sucesión de las estaciones obligadas de la vida, a la estética pop de «Cómo se vende un presidente» en los 60, la distancia del bronce no ha hecho sino incrementarse, para llegar a ser hoy casi insalvable. El despliegue biográfico, abandonando el tallado del acontecimiento, la articulación ideológica entre vida y obra —la biografía política— ha encontrado en la privacidad un repertorio inagotable.

Menem, o la biografía como fundamento de la política

Este tema, quizá a primera vista no muy preocupante, ha sido interpretado sin embargo como síntoma de una profunda transformación en la sensibilidad, los valores, las costumbres. Al respecto, resulta interesante confrontar desde nuestra actualidad, ciertas reflexiones premonitorias y desesperanzadas de los 70, que lo vinculaban estrechamente a fenómenos de época: la muerte de lo público, el repliegue en lo privado, el individualismo y la apoteosis de la subjetividad.

En Richard Sennett sobre todo, los conceptos de carisma, *ressentiment* y *star system* se articulaban para dar cuenta de esa relación inversa por la cual la creciente incidencia de la personalidad y de la vida privada de los políticos en el espacio público contribuía a sentenciar a este último a la desaparición, fomentando la incivildad de los ciudadanos.⁸ Casi al mismo tiempo, la expresión habermasiana de «publicidad representativa» señalaba el giro desafortunado que, en el devenir mediático, había socavado el viejo concepto de representación. Aquí también la preeminencia de lo personal sobre lo programático, de lo publicitario sobre el discurso, era vista como un desvanecimiento o una pérdida, en este caso, del horizonte mismo de la política.⁹

Con la lejana impronta del *theatrum*

mundi, el espectáculo no ha dejado de perfeccionarse, y también las astucias de su apropiación. Improbables balances podrían trazarse en este tiempo, en que en el mundo se borraron fronteras como marcas en la arena y la satelización nos amenaza de universalidad. Sin pretender tanto, una mirada en torno a nuestra propia escena vernácula aportaría a una modesta evidencia: lo que perdura de aquellas hipótesis es sólo su infinita superación.

El espacio público, transformado sin remordimientos en mínima pantalla, no sólo nos exime de la agitación política, sino también estética: ya ni las campañas publicitarias son buenas. El



político no es siquiera su imagen de buena persona: ha desaparecido en la azarosa bruma de los oficios, los acólitos, los complementos circunstanciales. Los dirigentes partidarios sólo sobreviven para la ingeniería electoral: hablan más de las encuestas que de sí mismos. La star es ahora una vedette que ajusta su peluca y el último chiste para el show de cada noche. También nos hemos librado del farragoso discurso político que sólo una década atrás nos motivaba vanos intentos hermenéuticos. De existir todavía, ¿quién se reconocería hoy, no ya en su apuesta ideológica, sino aun en su primera palabra, la interpelación?

Para no ser injustos, hay que aceptar que, en una temporalidad irreversible, los niveles de actuación son cada vez más altos, ha mejorado la escenografía y la performance. El cuerpo ha adquirido una perfección cosmética y una destreza programática: sus movimientos no dejan nada librado al azar. Los encuadres visuales reemplazaron con ventaja a los doctrinarios, la picaresca del lenguaje corriente ha relevado a la argumentación, como se sabe, un resabio elitista. También se han aflojado las

reglas del ceremonial: no sólo prescriben ahora la levedad vestimentaria sino también doméstica. Ya no hay, verdaderamente, ni secretos de alcoba ni umbrales de la privacidad: democráticamente, hasta podemos conocer el parte diario de la suite presidencial.

¿Qué queda entre nosotros de esos usos ya canónicos de la biografía en la política, aquellos que resultaban tan inquietantes en los 70? ¿Qué de esa voracidad que nos mostraba al candidato en el living de su casa, o en el jardín, rodeado de toda su familia? ¿O de esas confesiones de esposa, sobre los gustos, los hábitos, las previsible anécdotas de la vida conyugal? ¿Qué, final-

mente, de los escándalos, los romances ocultos, los deslices, alguna que otra orgía para hacerse perdonar? Hay que aceptarlo: casi nada, salvo la irremediable ingenuidad de esas imágenes, su anacronía de década pasada en los programas del sábado por la tarde.

Ese desplazamiento de los límites, esa especie de inmunidad de la recepción, no deja de plantear interrogantes. Porque más allá del pesimismo de sus críticos, hay que reconocer que aquel valor biográfico en relación con las figuras políticas tenía su justificación. Les permitía escapar de la rigidez de la investidura, delincaba un territorio de proximidad y aun de complicidad, acercaba al candidato o funcionario a su «ser común», lo ponía en clave de padre, madre, esposo/a, mostraba su afectividad, hasta sus inseguridades. La biografía operaba sobre ese punto ciego, ese silencio del discurso, ese déficit

8. Richard Sennett, *El declive del hombre público*, Barcelona, Península, 1978.

9. Jürgen Habermas, *Historia y crítica de la opinión pública*, Barcelona, G. Gili, 1981.

que deja toda persuasión publicitaria y que es sin embargo crucial: qué clase de persona es quien pretende credibilidad o ese don aun más esquivo, la confianza.

Podría conjeturarse que quizá las postales de familia edulcoradas, transformadas en mero detalle técnico de cualquier campaña, hayan perdido su poder de convicción. O tal vez, que el carácter ficcional de toda biografía, su equívoco constitutivo, se hayan impuesto decididamente al sentido común, independizando ya vida y obra. Desligados del compromiso de la creencia y saturados de intimidades massmediáticas, es posible que los espectadores quisieran consumir también platos fuertes en la política, dada su cercanía cada vez más estrecha con la farándula.

Aun en franca diferencia con escenarios más convencionales (podría pensarse en la reciente y clásica novela familiar de Bill y Hillary Clinton), la experiencia argentina no autoriza sin embargo a pensar en un agotamiento de la biografía en la política. Por el contrario, y según esa convicción presidencial de que llevamos la delantera de lo que nunca se ha hecho mejor (ni siquiera en el primer mundo), los usos biográficos han sufrido una revitalización: superan con creces todo umbral de lo esperable.

La alcación de la estética menemista y la política mediatizada ha logrado un producto de rara especificidad. No es solamente la propia performance televisiva del presidente, las dotes histriónicas, el exceso gestual, el vestuarismo, la ocupación del espacio público con la lógica del jet set, rasgos en definitiva ya incorporados al espectáculo político. No es ni siquiera el don de ubicuidad que lo lleva a cualquier programa para contar una y otra vez su historia, repitiendo con fervor una lista de estereotipos: el padre inmigrante de costumbres severas, el liderazgo perpetuo, el muchacho de provincias que llega a la cúspide, previo escalón entre los ricos y famosos. No es ya el uso tradicional del carisma o la personalidad como apoyo crediticio de la función de gobierno, *es la apoteosis misma de la biografía como fundamento de la política.*

La autorreferencialidad absoluta reemplaza a toda lógica argumental. El

yo vivencial se instituye en razón suficiente. La experiencia personal en verdad cartesiana, en medida de todas las cosas. El capricho de *enfant terrible*, en necesidad de satisfacción pública. La voluntad, en decreto. La lógica del amiguismo pasa a ser razón de estado, la adulación, una virtud cívica.

Es quizá por esta inversión existencial, por esta confusión de las pertinencias, que todas las dimensiones del hombre público, hasta su propia trayectoria política, no son más que una acumulación de anécdotas personales. Ellas acuden no sólo en entrevistas evocadoras sino incluso sin ser llamadas, en el ejercicio de la función o el espacio inverosímil de una conferencia de prensa: «Usted no tiene derecho a preguntarme eso a mí, porque no ha estado preso como yo...». No hay razonamiento que resista al mérito (propio) del ser o estar, ni doctrina, ni ideología. Tampoco hay oponente verdadero: ni en su amplia gama de competencias deportivas, ni en la política, que es más o menos lo mismo, ni en su por lo tanto legítima ambición de quedarse hasta el 2000.

El convencimiento de su propio carisma lo hace inmune a la contradicción: «no me gusta hablar de mí mismo, no soy soberbio, no soy orgulloso, no me gusta mirar por encima a nadie (...) soy muy buen perdedor...no van a encontrar nada oculto en mi vida» dirá en un programa dedicado en exclusiva. Su ductilidad massmediática, que ha incluido en la modernización a la típica viveza criolla, balancea la sonrisa eterna frente a la cámara, salvo cuando algo de la dureza del mundo se opone a su destino natural. Si se le mencionan atributos tradicionalmente asociados al «deber ser» del político (honestidad, sensibilidad social, competencia para la función) o críticas sobre su mundanidad, no puede reprimir un gesto entre desdenoso y compasivo: «...con esa frivolidad estoy de Presidente de la Argentina y cambiando las cosas que otros no pudieron». ¹⁰ Como se sabe, siempre hay quienes se resisten a mirar para adelante.

Por supuesto, y pese a su egocentrismo, el hombre no está solo. Su gestión incluye a multitud de personajes-otros, pero también contempla extrañas mutaciones de lo mismo. La animación

computada de la política nos dispensa del zapping: bajo los ojos, la señora monjil se vuelve sex-symbol, la liberal, populista, el licenciado, miembro de la farándula, el corredor de autos gobernador (el presidente: casi todo). Otras mutaciones, aun más inquietantes, se producen en torno. Para decirlo con palabras ajenas:

«Puede ser cálido, hogareño y cariñoso; puede ser sofisticado y alegre. (...) Almorzará con una familia común y al día siguiente firmará una ley que devastará a los trabajadores de su país, y esta acción pasará desapercibida a causa de la excitación producida por el almuerzo. Jugará al golf con un famoso comediante y también pasará desapercibido el hecho de que acaba de dejar sin efecto la pensión a la vejez para millones de ciudadanos». ¹¹

Este líder carismático de Sennett, que alimentara su pesimismo hace casi dos décadas, suena hoy entre ingenuo y nostálgico: otra historia, tiempos y espacios diferentes. Sin embargo, el contrapunto entre dos caras de la misma moneda no ha perdido vigencia en nuestro escenario: por un lado, el tono ligero del divertimento que ofrece el espectáculo mediático, por el otro, la ferocidad de un proyecto que se propone barrer de un plumazo no sólo viejas y anacrónicas estructuras del estado sino toda responsabilidad sobre la vida y el bienestar de los ciudadanos. Dicho de otro modo: desentenderse absolutamente de sus biografías.

Seguramente, la exaltación narcisística del show no lo es todo en nuestro horizonte público. Tampoco esa figura enigmática del espectador es sólo pasible de deslumbramiento. Desde una visión más matizada, podrían pensarse otros protagonismos cívicos, nuevos espacios para la representación, y, por qué no, otros usos de la biografía, que, privilegiando sus valores éticos, aporten al imaginario político del bienestar colectivo y personal, de las realizaciones deseables de la vida.

10. Las citas corresponden a la presentación preelectoral del presidente en el programa *Hola, Susana*, Canal 9, 29/9/93, donde fuera el único invitado para trazar una semblanza personal.

11. Sennett, op. cit. pag. 334.



Homo psicologicus

No es novedoso señalar la inflación de representaciones del moderno sujeto psicológico en el sistema de creencias de nuestro tiempo. Si el psicoanálisis vulgarizado ha aportado algunas nociones claves, no es menos cierto que encontró preparado su terreno en el hombre y la mujer modernos como sujetos de la pasión, una dramática de los afectos primarios que después de Freud ha quedado decididamente localizada en el círculo encantado de la familia, la infancia y la sexualidad. Empeñado en examinar ese campo de representaciones, Robert Castel aplicó

el «paradigma» foucaultiano al examen de la implantación de una «cultura psicológica» en las sociedades actuales, y la propuso como generadora de nuevas formas —«asociales»— de socialidad.¹

De acuerdo con ese enfoque, el *homo psicologicus* emergente no sólo se separa del sujeto de la tradición, sometido a los valores y costumbres de sus mayores, sino también del moderno sujeto de derecho; y antes que un portador de obligaciones y derechos es un ser dotado de «potencialidades» disponibles para las tecnologías psicológicas de gestión. Castel destaca así centralmente el papel de los expertos según el

modelo de un taylorismo generalizado y extendido al orden subjetivo, con lo que queda claro que el análisis «genealógico» mantiene la concepción de un orden que debe ser construido en la sociedad, en relación a las instituciones del trabajo, la educación o la penalidad.

Ahora bien, ¿qué pasa con ese sujeto de la psicología y con la gestión del experto «normalizador» en el escenario massmediático? En lo que sigue, trato de pensar las condiciones y rasgos que caracterizan la emergencia de la subjetividad como espectáculo en algunas expresiones de la nueva televisión. Me refiero a los formatos caracterizados, globalmente, por la introducción del espectador en la escena televisiva, por la atención a los sujetos en sus condiciones y «dramas» cotidianos, y por el empleo más o menos explícito de recursos provenientes del arsenal terapéutico de la psicología.²

1. Robert Castel, «Homo psicologicus», entrevista reproducida en *Gaceta Psicológica*, n° 75, abril de 1987.

2. Mi corpus documental ha estado constituido por la visión, durante setiembre pasado, de algunas emisiones de los siguientes programas: «Hora clave» de Mariano Grondona (Canal 9), «Añochece» de Mauro Viale (Canal 7), «Ocurrió así», de Betty Elizalde (Canal 2), «Te escucho», de Luisa Delfino (Canal 7). Quiero destacar la inspiración que encontré en una serie de artículos incluidos en *Esprit*, n° 188, enero de 1993: Alain Ehrenberg, «La vie en direct ou les shows de l'authenticité»; Gérard Leblanc, «Happy ending. Scénarios de la vie ordinaire»; Vincent Amiel, «Image publique et consommation privée» y Pierre Chambat, «La place du spectateur (de Rousseau aux reality shows)».

Los nuevos sujetos televisivos

Si en el antiguo régimen la luz del soberano acogía periódicamente a los inválidos y los escrofulosos en una ceremonia pública que exaltaba el poder taumatúrgico del monarca, hoy, en ciertos registros, la nueva televisión ha elegido poner directamente en escena a los desgraciados y a los excluidos, a los que sufren en soledad pero también a las víctimas de la violencia social. La «televisión-verdad», apegada a una lógica de la presencia antes que al juego engañoso de la representación, no construye ningún ritual más o menos socializado, no hay ya el necesario sostén en un sistema de lugares y de acciones diferenciados en su función simbólica. No se trata de enfrentar a los miserables ni con los antiguos ceremoniales del poder ni con un dispositivo técnico-ritual organizado alrededor de un saber experto; sólo de la lógica de un nuevo espectáculo de masas que construye en la pantalla la más «real» de las experiencias: el doble especular de las demandas y los temores de los tele-espectadores.

La televisión argentina ha incorporado, en algunas de sus expresiones, esa *voluntad de autenticidad*; con ello ha trastocado los lenguajes tradicionales y alterado la duplicidad inherente a la representación: ya no imagen, figuración de una realidad, sino presencia inmediata y sin velos de sus objetos y sus historias. No voy a insistir sobre lo que ha sido dicho más de una vez; vivimos una era en la que la lógica massmediática domina la construcción de los escenarios públicos y presiona en las autorrepresentaciones de los sujetos implicados. Es claro que no se trata de una presencia uniforme ni unívoca, ni deja de establecer ambiguas transacciones con otros formatos; tampoco es posible fijar los límites de un «género» hecho de retazos y dominado por la mutabilidad propia de un medio que corre detrás de los gustos de un público que requiere ser sacudido periódicamente.

Ante todo, ese efecto de verdad como presencia directa se constituye a través de una aproximación máxima entre el espectador y el espectáculo que, en el límite, es la exposición de sus

dramas y sus fantasmas más familiares. El público ha dejado de ser meramente consumidor para introducirse en la escena a través de una demanda que es, en primer lugar, de reconocimiento. Y la mediación del actor profesional ha desaparecido (salvo en las «dramatizaciones» en las que la actuación se apega a lo real del acontecimiento para «realizarlo» en directo) reemplazado por la figura de un elegido, rescatado del anonimato por las luces de la cámara, en quien lo que dice y lo que muestra coinciden con lo que es.

Mariano Grondona da la palabra a un joven humilde que cuenta cómo fue asesinado su amigo por un matón a sueldo de un caudillejo político local; hasta aquí se trata del formato de la investigación periodística que persigue informar y esclarecer sobre un hecho público. Pero súbitamente el animador atrae al pobre muchacho hacia sí, lo besa tiernamente y el desgraciado llora en silencio. Y allí todo cambia; el chico no es un testigo sino un hermano en desgracia, el periodista es una figura paterna que lo «contiene» afectivamente y el tema es el drama directamente vivenciado del dolor y la aflicción que no remite a nada fuera de esa emoción totalizadora. El melodrama mínimo opera, como es debido, con tipologías universales con las que cualquiera puede identificarse (¿quién no sabe lo que es el duelo ante la pérdida de un ser querido?) y borra las distancias sociales y simbólicas entre el próspero Grondona y el infeliz desposeído que, por una vez, ha encontrado una oportunidad de reconocimiento.

No es el deslizamiento hacia la «manipulación» o el oportunismo demagógico lo que me interesa destacar; en rigor de verdad no tengo razones para dudar de la sinceridad del gesto. En todo caso, lo importante es el trastocamiento del asunto puesto en escena; ya no se trata de información pública susceptible de ser debatida, indagada, contrastada valorativamente sino de un drama privado, una demanda —francamente inducida en este caso— de acogimiento del sufrimiento. Y en ese trastocamiento no sólo el muchacho ingresa como un sujeto otro, ya no el testigo potencial de una verdad a descubrir en la escena social sino un alma doliente

que busca consuelo; también el periodista-animador juega desde su constitución afectiva personal como un semejante que dramatiza, por unos segundos nada más, un encuentro reparatorio en la caridad que borra todas las distancias.

Lo privado como espectáculo

Esos deslizamientos hacia la exposición de un «yo» personal ilustran un fenómeno nuevo, que tiene diversas manifestaciones y espacios televisivos y que parece corresponder a una modalidad que ha llegado para quedarse. El *reality-show* adosado a programas «periodísticos» ha inventado la figura del portador de una verdad que sólo debe mostrarse. No es ya el modelo de un foro en el que los intervinientes anónimos revistarían como ciudadanos, legitimados por la referencia a problemas de la agenda pública; se diluye el propósito investigativo, la persecución interminable de una realidad opaca que se construye en otra parte. Frente a ello, el espectáculo de la subjetividad ofrece siempre la certeza de los afectos inmediatamente vivenciables y se juega en primera persona; prefiere la catarsis emocional primaria y en presencia, antes que los relatos distanciados y tiene como correlato a un público apegado al registro de los afectos y sensibilizado a sufrimientos y tensiones cotidianas que vive como propios.

Es claro que hay no sólo formatos sino «estilos» diferentes en el acogimiento de esos trozos de vidas. El montaje de espectáculo, separado de mayores pretensiones, es la modalidad casi excluyente en «Ocurrió así». Al dispositivo inductor de la exhibición de las desdichas y los dramas autóctonos agrega la importación de material mexicano (que añade una nota de exotismo más propio del género de varieté) y un lenguaje directo y popular. El contexto obligado es la exhibición de *un mundo plagado de peligros*, en el que reina la violencia y la maldad, o bien la detección de lo raro, lo insólito de la hazaña del individuo anónimo o la locura del simple. En todo caso, se trata siempre de un mundo en el que es imposible vivir y del llamado a contemplarlo como espectáculo, en el refugio seguro

del hogar. A través de esa implacable ventana televisiva lo real desfila como lo impensable de una sucesión de *traumas* y esto se extiende a los sujetos que ponen sus dramas en pantalla: no hay casi interioridad, sólo acontecimientos que golpean y la víctima exhibida en su pura condición de tal sin ninguna intelección posible de los hechos. Maridos golpeadores y sus mujeres golpeadas exhiben sus desgracias con un tono común de queja e impotencia, víctimas idénticas de una infraestructura subjetiva en la que los clisés psicológicos sobre los impulsos y las emociones duplican esa representación dominante del mundo como jungla social. No hay esperanzas de cambio ni saber que ayude a entender; en todo caso frente a ese entorno que es puro trauma o desvarío inasimilable, es siempre en el lugar imaginario de víctima potencial donde el espectador encuentra su punto de enganche con esa galería de antihéroes y marginados de la que queda excluido sólo por la colocación que mantiene del lado de acá de la pantalla.

Allí la autonomía del acontecer subjetivo producido en la pantalla es total. Porque Grondona todavía coloca esa irrupción de la intimidad en el trasfondo de una escena pública, que intenta analizar, con suerte diversa, en otros espacios dentro de su programa. En todo caso, en él el papel de la psicología parece hacer sistema con una peculiar teoría política de la televisión como espacio de realización de la esfera pública, inmediatamente transparente para sus actores y para una teleplatea que remeda una ciudadanía asomada directamente a ella. Esa exaltación de las virtudes de la escena massmediática lo lleva a sentar en una misma mesa a los patoteros y a sus víctimas, a los carenciados ocupantes de inmuebles y a los propietarios afectados, a los corruptos y a sus denunciantes, como si la exhibición directa de la conflictividad social la hiciera inmediatamente legible. La misma lógica de presencia directa juega en la insistencia en dar un lugar a un público (presente en el estudio o por teléfono) que interviene y a la vez realiza el espectáculo de una novedosa «democracia directa», borradas las complejidades y las opacidades de la

representación. Esa peculiar combinación de individualismo político y masificación televisiva—que constituye uno de los núcleos duros de la nueva cultura de la imagen— tiene su correlato en la visión simple de una subjetividad que ha perdido resistencias y autoengaño y que exhibe su «verdad», tan directamente como la sociedad la suya, a través del registro sin dobleces de los afectos. El lenguaje simple de las emociones (amor, egoísmo, celos, orgullo, miedo, alegría o generosidad) es el exacto equivalente de esa transparencia proyectada en la esfera pública massmediática.

Las terapéuticas televisivas

Desde ese ideal totalizador, a la vez político y psicológico —paradójicamente organicista— Grondona interviene como un psicoterapeuta elemental, con alma de pastor (como sea: más cerca de la tradición liberal-protestante que de la verticalidad católica) y propone un vínculo personalizado que vuelca sobre sí algo de esa voluntad de transparencia: no esconde sus afectos y sus preferencias. Obviamente, no hay nada de esa animación en primera persona ni de esa contrapartida de la caridad en las notas de «Ocurrió así», recogidas en la calle o fuera del estudio por periodistas que hacen su trabajo de campo como antropólogos de los basurales escondidos y los pequeños manicomios de la vida cotidiana.

Por su parte, las «exhibiciones» de miserias cotidianas que ofrece Mauro Viale, realizadas en estudio, prescinden del fondo inquietante y polimorfo de la calle. Las víctimas han sido capturadas y colocadas en el propio escenario televisivo, que reproduce el recinto cerrado de un lugar de interrogatorio. Viale interroga de pie, ajeno a cualquier cercanía corporal y a cualquier intercambio afectivo; si hay emotividad en todo caso corre a cargo de las víctimas. Duro y distante, no muestra nada de sí y sólo quiere extraer lo que supone despierta la curiosidad de la teleplatea. No tiene alma de pastor, sino de policía despiadado: «¿te violaron o no?» pregunta varias veces, algo impaciente, a una niña de unos diez años que, de

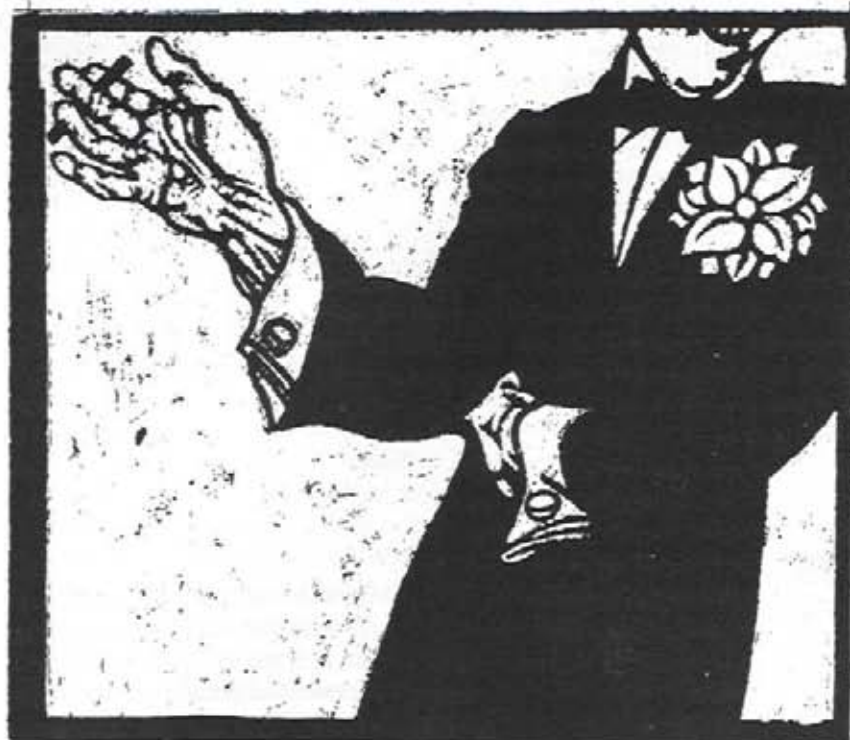
espaldas, no es suficientemente explícita.

Pero si se trata de la exposición de la dramática subjetiva y, más aun, de cierta «tecnificación» desde la psicoterapia de la función de animación televisiva, es obligado referirse al espectáculo montado por Luisa Delfino. Hay diferencias notables con el formato de los programas analizados hasta aquí, ante todo por la organización central en torno de un diálogo telefónico y el dispositivo del tipo de una entrevista psicológica. Por otra parte, a diferencia de ellos (sobre todo de las versiones «duras» de «Ocurrió así» o «Anochecer») el propósito de la asistencia a los demandantes es explícito.

Una condición femenina sobreactuada, en el sentido bastante tradicional del divismo naif, pone a la animadora en el centro de la cámara y de los afectos de todo el mundo. Todo refuerza la transferencia positiva y el relieve en primera persona: la seducción del look informal, la presencia de una corte de admiradores, el show festivo de su ingreso al estudio, el reparto de afectos que crea la atmósfera de confianza, el toque personal de un despliegue algo *kitsch* de recuerdos, retratos, pequeños objetos decorativos y regalos heterogéneos.

El mundo humano que promete y escenifica Luisa Delfino no tiene que ver con el medio violento de los «duros» de la pantalla. Si aquel era un medio amenazante ante todo para el cuerpo y la vida, el mundo de los sujetos implicados en la escena de «Te escucho» está amenazado básicamente por *la soledad y la falta de amor*. El ciclo de la subjetivación construido en la dimensión massmediática se ha volcado definitivamente al «mundo interno».

La «neutralización» de lo real del trauma, que es propia del encuadre psicoanalítico en cuanto se realiza en una burbuja mutuamente convenida, es trasladada sin más al espacio televisivo, que queda así totalmente «privatizado»; en el lugar de la pantalla de un medio público de comunicación aparece el agujero de la cerradura de un consultorio sui generis. Sin embargo el contrato no siempre es claro para los demandantes. Una mujer, que por su origen y su historia parece salida de la otra escena, la de las víctimas de la



violencia social, denuncia que fue violada por un policía; el recuerdo traumático de lo sucedido vuelve una y otra vez cuando intenta, fallidamente, hacer el amor con su esposo. Es fácil imaginar la atención a los detalles con que Mauro Viale hubiera perseguido la reconstrucción del hecho (aunque probablemente hubiera empezado por rechazar que se tratara de un verdadero policía). En el montaje de Delfino, en cambio, los hechos carecen de importancia, incluso molestan y es claro que no quiere escuchar hablar de eso que ya pasó sino de los problemas sexuales actuales. No es sólo que la violencia sobre un cuerpo se transmuta en un componente de la fantasía crónica, sino que el anclaje en el problema actual hace posible la intervención básica de la enunciación delfiniana: aun los dramas mayores pueden ser resueltos si hay voluntad de disfrutar la alegría de vivir.

Si es claro que la propuesta presupone, en sus orígenes, un público de capas medias que, aunque sea de costado, haya tenido algún roce con los circuitos de la psicología porteña, en las demandas actuales se cuelan otros tipos, como el ya mencionado. De cualquier modo la expansión hacia zonas más pobres de la pirámide social, que se conectan con los miserables de los otros programas, está limitada por el horario

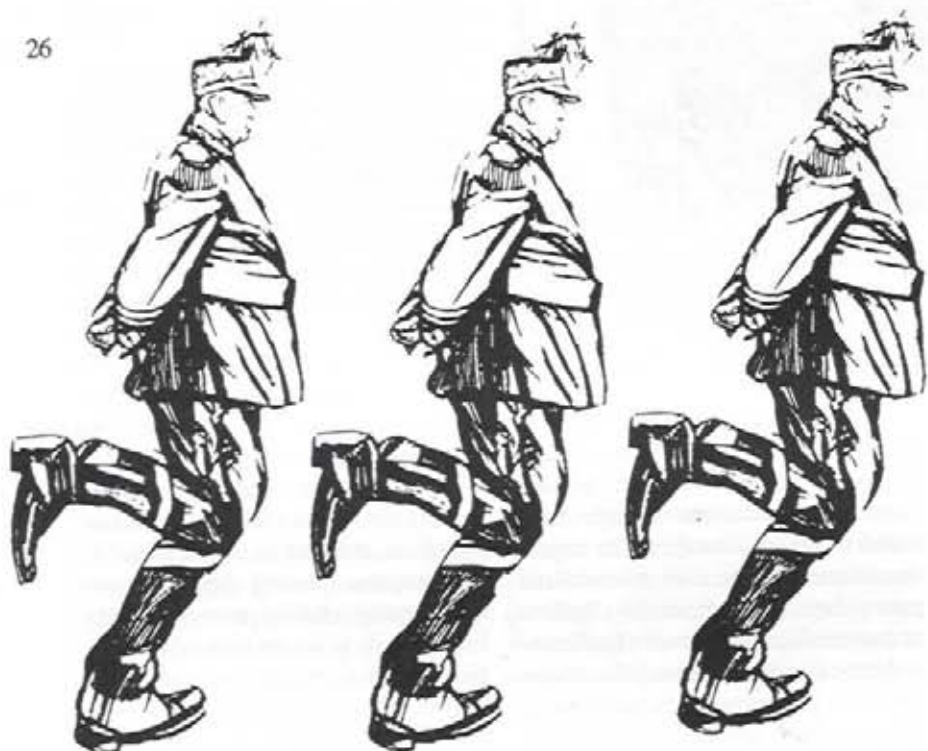
de la transmisión (la una de la mañana), francamente enfrentado con las costumbres tradicionales del público popular.

Pero los sujetos apropiadamente elegibles para esa convocatoria son los portadores de malestares más difusos: depresiones, crisis subjetivas, separaciones; allí, frente a esa galería de infelices que no encuentran su lugar en el mundo, con su montaje de un espectáculo que remeda a un psicoanálisis para pobres y desamparados, Delfino se mueve eficazmente como la oficiante de un culto que requiere del acompañamiento y el respaldo recíproco de un grupo de feligreses. Es menos la portadora de un saber («no soy profesional» repite) que la figura del semejante idealizado que se ofrece como objeto de identificación. Y los contenidos de ese culto convergen en una reconversión dramática simplificadora de las complejidades subjetivas: todo se resuelve en una serie de oposiciones simples accesibles aun para los menos dotados: la tristeza o la depresión, el egoísmo o la generosidad, el sufrimiento o el disfrute del cuerpo, la voluntad de vivir o el abandono, en fin, la soledad o el amor. Como en los otros programas el saber de los especialistas carece de relieve; remite regularmente a sus demandantes a la asistencia de un psicólogo, pero éste queda fuera del espectáculo.

Luisa Delfino articula la idea elemental del psicoanálisis como *confesión* (la misma con que algunos psiquiatras de Buenos Aires recibían al freudismo hace más de sesenta años, según un ideal purgativo del hablar: descarga y purifica) con las promesas de un optimismo existencial que quedaría garantizado para quienes quieran tomarla como modelo de vida. En todo caso apela a un yo sufriente que sabe lo que le pasa y sólo demanda del afecto y el apoyo para superar su situación; finalmente, si todos los desarreglos subjetivos remiten a la falta de amor, el show terapéutico se agota, para la teleplatea, en el amor inmenso de la animadora para sus semejantes en dificultades.

Si es fácil reconocer en la cáscara de esa celebración terapéutica los restos degradados de la cultura psicológica de los sesentas (una suerte de «pichonismo» simplificado y exhibido que ha pasado por la trituradora de los medios de comunicación) quizá puedan verse allí también los puntos de fuga hacia la *cultura del postpsicoanálisis*: el repliegue sobre los afectos, la exaltación de los placeres tranquilos del cuerpo, las terapéuticas del completamiento narcisista.

Finalmente, el espectáculo del individuo psicológico en la escena massmediática, más allá de la diversidad de los formatos, muestra algunos rasgos que no encajan fácilmente con el modelo teórico de la «normalización» disciplinaria, en la medida en que parece romper con un enfoque que mantiene en la mira la autonomía y la preeminencia de la constitución social y pública de los sujetos. No se trata tanto de un individuo que requiera ser «gestionado» en el sentido de Castel ya que junto con los expertos (que han perdido su credibilidad tanto como los políticos) han desaparecido las apelaciones pedagógicas y las tradicionales definiciones normativas. Sólo queda un sujeto puro de demandas en las que la fuerza de las imágenes predomina sobre la profundidad de las historias, el puro polo expresivo de tensiones y malestares privados en un campo social fragmentado, los restos reciclados del moderno individuo de la pasión recluido en el espacio mínimo del melodrama doméstico.



I

Al menos dos procesos incentivan en nuestro mundo la proliferación de ofertas religiosas. La consumación de la modernidad, de la que esperábamos secularización, acentúa lo fatuo de toda identidad exacerbando la necesidad de un horizonte de unificación. Y, en nuestra región, el decaer de la modernidad (fragmentación, retirada del estado en sus formas de hospital, justicia, escuela) promete a muchos una sociedad de desprotección en la que lo único que progresa es la exterioridad entre los sujetos. Modernidad y desmodernidad: cada una de esas superficies, y sus in-

tersecciones, ofrece climas diferentes en los que prosperan las más variadas ofertas para un circuito que no sólo, ni predominantemente, es de sugestión. También lo es de organización, creación de vínculos sociales y dinámicas culturales. Aquí el pentecostalismo se destaca por su magnitud y por una labor de costura que integra y codifica las diferencias de una manera a la que las primeras impresiones, beneficiarias de nuestro pavor, impiden atender lo suficiente. No quita todo esto que nuestras preocupaciones, después de calibradas, puedan ser mayores incluso.¹

Desde la disgregación, una práctica

militante, inventiva y omnívora reagrega produciendo una cultura que, no lo negaremos, mixtura y potencia las heteronomías que irritan a nuestro ánimo. Pero ceder ante la imagen de la producción de una multitud amorfa, arrodillada, nos dejaría en una ofuscación que parecería creer al pastor mucho más que el fiel.²

II

1. Entre 1825 y 1982 los templos evangélicos³ llegaron a ser unos 150 en nuestra ciudad. Entre 1982 y 1992 el conjunto de los templos protestantes se elevó de 150 a más de 300. Pero, casi el 75 % de ese crecimiento corresponde directa o indirectamente al crecimiento de los pentecostales. La cifra de tem-

1. Los datos corresponden al desarrollo del pentecostalismo en la Capital Federal. Lo que afirmamos a partir de ellos, también. La generalización de estas afirmaciones para el desarrollo nacional no es imposible si se tiene en cuenta que el centralismo también vale, con otros matices, para estos grupos.

2. Abundan las lecturas e hipótesis abusivas en las que el pentecostalismo, y los nuevos fenómenos religiosos en general, más que parecer un fenómeno social toman la forma de un maremoto. Para muestra: mi artículo «Los opios y los pueblos», *La Ciudad Futura*, número 33; o títulos tales como «¿Una reforma protestante en Latinoamérica?» de David Stoll.

3. Llamaremos evangélicos a los grupos protestantes en general. El pentecostalismo será respecto de ese conjunto una denominación, al igual que lo son los luteranos, bautistas, etc. A su vez cada denominación contiene organizaciones religiosas independientes entre sí.

plos se acerca a la de iglesias del culto católico mientras que algunos cálculos dicen que el 25 % de las personas que practican religiones en Buenos Aires son evangélicas. Estas magnitudes adquieren sentido si tratamos de analizar el movimiento por el cual estas iglesias configuran su feligresía y las formas bajo las cuales los creyentes consuman su adhesión.

2. El pentecostalismo nació a fines del siglo pasado como uno más de aquellos movimientos que trataban de salvar la fe protestante de la esclerosis ritualista. Su teología postula la necesidad de una experiencia personal que permite, en la conversión, aceptar a Cristo y, también, la recepción de «una segunda obra de gracia» en la que el creyente es «investido del poder del Espíritu Santo». Hacia 1910, siguiendo la explosión de milagros y llamados personales que signaron el nacimiento de esta fe, llegaron a nuestro país los pioneros. Entre 1930 y 1940, llegarían las primeras misiones de los Estados Unidos y Canadá. Para unos y otros el éxito evangelizador fue escaso, o al menos, poco notado.

3. De aquel tiempo a hoy el milagro pentecostal reside básicamente en lo siguiente: un proceso de decenas de años en el que se gesta un complejo de instituciones militantes, sólidas, y funcionales, de las que brota un discurso portador de múltiples experiencias y posibilidades de interpelación. El circo transhumante, una parcialidad, no debe cegarnos ante lo que lo sostiene y forma parte de él: la producción de un mundo cultural específico. Sobre sus características, constitución y relación con los fieles trataremos de dar cuenta en lo que sigue.

En los años cincuenta comienza un proceso en el que se combinan el crecimiento sostenido y el destilado de las pautas de evangelización que parecen dominar el panorama pentecostal. «Jesús, sana, salva, santifica y vuelve» resultaban trazos gruesos pero incompletos de una garantía que, sólo con el tiempo, logró extenderse de manera que la fe le respondiera. Una serie de experiencias retroactivamente significativas dieron lugar a una enunciación que hoy

se revela polifónica y plena de eficacia. Sucesiva y acumulativamente adoptaron las marcas y las prácticas que permiten a su fe recorrer algunas franjas sociales con aceptación y legitimidad crecientes. Un trabajo de reinscripción de las tendencias que en la modernidad demandan mercancías, disfrute tecnológico, experiencia total y totalizante, decanta años de ensayo y error evangelístico en el seno de un texto cristiano renovado.⁴ En ese pasaje se establecieron los núcleos de un estilo que, por el éxito obtenido, se impone entre muchos pastores pentecostales a la hora de evangelizar, construir iglesias y definir su identidad.

Fiesta: «Hoy vamos a hacer un 'escándalo santo'» proclama el pastor ante 30.000 personas en el medio de un culto que duró ocho horas. El blues que respira una voz femenina hace de fondo sosteniéndose en la batería que suena profunda y en la guitarra declinante. El pastor, sumido en el crescendo de su imperación, contrasta aseverando «ustedes son las esposas del señor». El lenguaje en que todo se dice—aquí y en general en toda la iglesia—está poblado de modismos en los que la figura del animador televisivo se sobreimprime a la del pastor. El blues ahora tiene letra: «levántame señor, quebrántame señor, consúmeme, señor». «Ahí viene» exclaman las tribunas temblando, cayendo, y apaciguándose. La escena puede encontrar actores más o menos enfáticos, pero para todos el espíritu santo y su llegada en el trance son parte de la cotidianeidad. También, en la misma escena, rock evangélico, baile intenso colectivo e individual, cámaras de video que la iglesia y los propios fieles utilizan para perpetuar algo de la experiencia, decenas de consejeros con *walkie-talkie*, un pastor que danza frenético, una pantalla gigante en la que se proyectan las letras de las canciones. Nada de esto es complementario. Los cuerpos requeridos para la producción del éxtasis responden desde la experiencia cultural urbana que el dispositivo del culto sabiamente toma en cuenta. Al mismo tiempo, en la posibilidad de acceso a una estética moderna se juega para muchos el éxtasis mismo. Pero el texto se enriquece y complejiza aún más. Es para todos: por eso incluye a los

personajes de la religiosidad popular en un cristianismo que, afirmando su existencia en la categoría de demonios, los reconoce, se hace entender, y los expurga.

Se nombran entre sí y ante los demás «creyentes», «cristianos»: no hay otro que Cristo; no hay otros que se encuentren en él; ante un interlocutor y posible fiel, el nombre resume dos premisas tácitas pero activas, a fin de monopolizar y definir el cristianismo que perciben difuso y trastornado por los católicos. En la misma lógica a éstos no se los nombra sino como «religión»: búsqueda estéril y ritualista que encuentra paz en el verdadero cristianismo. Frente a la cuestión de derecho que se presenta, el activismo pentecostal la encara con la más fébril presencia cristiana. Además el exclusivismo implícito resulta paradójicamente incluyente: la presencia del cristianismo en la cultura constituye pecadores que, aunque sea mala y provisoriamente, podrán reconocerse en ese punto para luego acceder a formas de perdón y salvación que el pentecostalismo esparce con tanta prodigalidad como el escarnio.⁵ Tanto como el pecado y el perdón se recupera el milagro: una figura cuya vigencia se actualiza y amplía con versiones verosímiles en las que deseos imposibles, trivialidades y el mismo sentido del acontecer actual se acomodan por la voluntad divina.

Indulgencias: por lo anterior, más allá del drama ejemplarizador de las plazas, el testimonio del fiel dice: «el señor me prosperó con una videocassetera», «me dio fuerza para soportar los ruidos que hacían los vecinos», «me puso las pilas para buscar laburo», «me dio a todos estos hermanos maravillosos». Junto a la polisemia del cristianismo disponible lo que se procesa es

4. Esto último abre en el espacio de esa teología un debate sobre los signos externos de ese poder y tiene consecuencias que más adelante podremos estimar.

5. Es lo que algunos autores llaman neo-pentecostalismo. A diferencia de lo que ocurre en Brasil se manifiesta más como un rasgo que como un tipo institucional diferente; seguiremos llamándolo, por eso, pentecostalismo.

6. No es una cuestión meramente lógica. Es lo que surge en las entrevistas con los fieles.

una inversión de la propia teología:⁷ porque tenemos una experiencia espiritual somos salvos, respondían los primeros pentecostales a la pregunta sobre los signos del bautismo en el espíritu santo. ¿Por qué recibimos lo que tenemos y queremos? «Porque somos salvos» da por entendido la práctica actual. La llamada teología de la prosperidad comienza a partir de aquí cuando el diezmo surge como reciprocidad anticipada por tanta abundancia. Así, además de dar anuencia al consumo, el pentecostalismo avala el futuro en cuanto a empleo, salud y amor se trate. De esto último también se habla. La pareja evangélica es el objetivo que subordina pero reconoce la seducción. Por eso los arreglos y las ropas seorean de una manera que, veinte años atrás, cuando hombres y mujeres se reunían separados, era imposible. El discurso pentecostal problematiza todas las cuestiones de la vida del fiel y su lugar en la sociedad, y la subordinación se consagra en esa atención minuciosa. En el caso de las mujeres, está contenido el paradigma de cómo tratar toda dominación. La iglesia en la predicación se referirá a la mujer golpeada inscribiendo su drama; le dará ámbitos de calma personal y de preminencia en la iglesia, y criticará el salvajismo. Pero también dirá que «la murmuración contra la autoridad es como el pecado».

4. El pentecostalismo en su forma actual es también producto de las estrategias de reclutamiento y de la vida interior de los templos. El culto tiene valor galvanizador y confirmatorio, pero sus participantes provienen del trabajo personalizado que los fieles llevan a cabo en el seno de las redes sociales y familiares que los implican. La vida en el templo es variada: actividades proselitistas y sociales, grupos de mujeres, hombres y jóvenes, el consejo individualizado de los pastores, y una práctica de oración que, a veces, va más allá del conjuro mecánico. En ellas se consolida o se pierde lo que la iglesia convoca cotidianamente. Estos ámbitos dan a los fieles la posibilidad de hacer nombrar sus agonías individuales y de articular las relaciones de afecto e intercambio que, en la perspectiva religiosa, se toman el milagro que convalida su

adhesión. También favorece la promoción de los fieles una milimétrica escala de posibles colaboraciones rentadas en honor (y a veces en dinero). Comparando con el catolicismo, el ciclo que lleva del fiel al pastor es más corto y acelerado. Tiene, además, las ventajas de hacerlo surgir del mismo hábitat social en que se implanta la iglesia, y en relación a los problemas actuales de la construcción de la iglesia. Aun cuando el futuro pastor se separe de su templo, en procesos a veces conflictivos, será portador de un saber clave en el desarrollo del pentecostalismo.

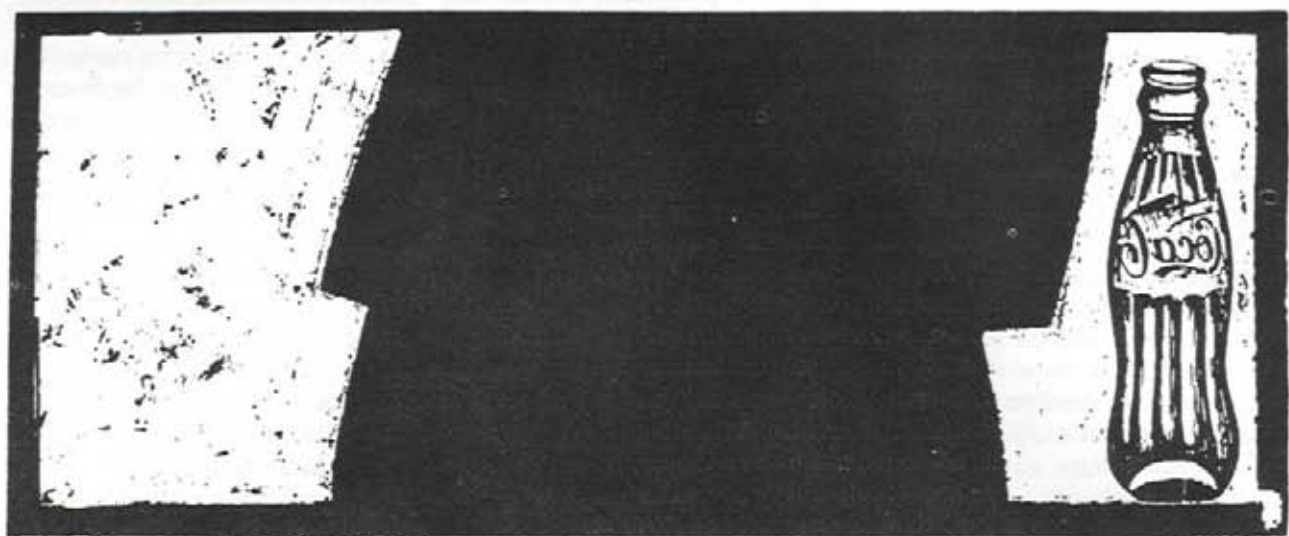
5. Por encima de todo esto una especie de atmósfera cultural que alimenta la vida en los templos y la excede acompañando al creyente a su casa. Aquí la diferencia con lo que sabemos de otros países latinoamericanos es radical. Un conjunto de instituciones, que surge desde las denominaciones protestantes (aun las no pentecostales), tiende a consolidar un nivel que se relaciona con los templos pero funciona más allá de ellos. Legitiman su acción en el mandato paulino de ir «a los judíos como judío» que es cumplido puntillosa y creativamente en una producción cultural que replica los bienes que circulan en el mundo «secular». Cada uno de los géneros musicales juveniles tiene su contraparte evangélica: conjuntos *heavy*, *trash* y *rap*, que circulan por los templos, hogares y *walk-mans* evangélicos. Se suman revistas y libros dedicados a la mujer, la actualidad, y los más diversos problemas humanos para ampliar, formular y expresar la óptica cristiana. Los periódicos y programas radiales crean un espacio en el que el conjunto de los pentecostales se reconoce, procesa sus conflictos, promueve sus liderazgos y articula sus enemigos. Este conjunto incluye una serie de instituciones en las que se imparte formación en técnicas de evangelización y de comunicación social y se agrega a las posibilidades que ofrecen los seminarios de formación teológica.

Respecto del plano de las iglesias esto tiene notables efectos: los pastores tienden a establecer consensos (y disensos) más o menos explícitos que toman cuerpo en una «opinión evangélica» que esos medios constituyen y a la

que los pastores quedan ligados. Respecto de los líderes intermedios como de los mismos fieles que consumen esa producción, ella comienza a convertirse en un factor de homogeneización que atraviesa la singularidad del templo. Pero además temas y estilos de predicación, debates y problemas comunes surgen de ese movimiento. El caso de la música, un elemento decisivo del culto, es ejemplar: un mismo músico, a través de sus cassettes y videos ha dado canciones a la mayoría de los templos poniendo de manifiesto el grado en que una industria cultural evangélica se transforma en parte en la producción del fenómeno religioso. Es en ese contexto que comienzan a producirse sistemáticamente discursos específicos para distintas categorías sociales. Ya no se trata de la intuición de un pastor frente a su grey. Supera esta experiencia la formulación sistemática de políticas de evangelización dirigidas a jóvenes, mujeres, y sectores medios tomados en su dimensión de hecho cultural. La eficacia de este movimiento es palpable si se observa la composición que actualmente adquieren algunos eventos y templos.

6. Asociado al anterior, otro desarrollo permite encuadrar de una manera diferente el fenómeno pentecostal. El éxito evangelizador, entre otras razones, ha transformado el patrón de relaciones con las iglesias pentecostales tradicionales y con las protestantes no pentecostales. Estas últimas pasaron de la distancia y la extrañeza a la consideración, la simpatía y la mimesis. En este cuadro el pentecostalismo es el catalizador de una fuerte tendencia a la formación de un campo evangélico en el que se situaría como un elemento dominante (aun cuando su acción, al menos actualmente, rebasa ese campo posible). Esa tendencia agrega grupos afi-

7. Pero, porque están instalados en el espacio de esa teología, esa inversión es posible. La falta de formación teológica (y escolar) de los pastores no debe inducir al olvido de las coordenadas simbólicas, y las tradiciones en que se mueven. Como dice David Lehmann («Prolegómeno a las revoluciones religiosas en América Latina», *Punto de Vista* número 43), la relación con la teología es despareja, pero no de ajenidad.



nes del protestantismo, que son los que aportan, parcialmente, personal e ideología a las formaciones de la industria cultural evangélica. Esta evolución lleva implícito un proyecto que aspira a la construcción de una iglesia evangélica unida, social y políticamente influyente. La centralidad que el pentecostalismo toma en el campo cuya formación estimula, es visible también en su cuestionamiento: la principal discusión del ámbito evangélico tiene por tema la aceptación o rechazo (puntual o global) del modelo que el desarrollo pentecostal tiende a imponer. Esto remite a un plano de diversidades que debemos señalar para no ceder ante la imagen engañosa de un movimiento arrollador. En dos áreas la tendencia es resistida: la que, en el amplio radio del protestantismo, registra la influencia de centros comprometidos en direcciones progresistas, que abogan por una elaboración distinta de la experiencia religiosa, y de las tendencias bíblicas fundamentalistas y culturalmente conservadoras;⁸ y las que, en el campo del propio pentecostalismo, corren en paralelo y se apoyan en las anteriores. Al fondo común de experiencia e institución religiosa y cultural que los une al conjunto, estos grupos añaden razonables, pero excesivas, expectativas en la capacidad de transformación del movimiento. Y de acuerdo con ello despliegan una actividad que no deja de tener eficacia. Por esto es que pentecostalismo equivale a un elemento predominante del complejo evangélico. Lo que implica que, aun cuando sea una fuerza mayor, sus posibilidades dependerán del procesamiento

que este campo imponga a sus logros y a su propia forma.

7. Este es el contexto en que se plantea la relación de los pentecostales con las cuestiones sociales y políticas. Aparece el dato de una incipiente tendencia a la acción social y política que, como su práctica evangelizadora, es pertinaz y sistemática. Mes a mes los pastores entrevistan a las autoridades políticas de su ámbito para ofrecer y reclamar participación en la implementación de políticas sociales. La fundación de un partido político ligado a los evangélicos, duramente discutida, no encontró, de todas maneras, opositores a la necesidad de desplegar una posición cristiana en relación con la política. Por ello es que las tomas de posición sobre temas políticos comienzan a extenderse. En el sector del pentecostalismo que nos interesa, estas posiciones dejan ver una elaborada comprensión de la situación política y económica y una moderada satisfacción con el curso que toma la gestión del gobierno (salvo en el clásico tema de la moral vigente en los medios de comunicación y el tema corporativo de la ley de cultos). La ambición de constituirse en una institución con responsabilidad social se complementa con iniciativas que desde el interior de los templos responden a las problemáticas sociales y económicas de los fieles. Desde mutuales a microemprendimientos pasando por las más variadas gamas de beneficencia, las iglesias extienden sus horizontes, con grados de inexperiencia equiparables a su entusiasmo.

III

A la diversidad de los sentidos puestos en juego desde el dispositivo evangélico, le corresponden los fieles con implicaciones diversas en grado y tipo. Hay compromisos que son firmes en la multiplicidad de lazos que organizan. El dispositivo evangélico, garante y hacedor de una identidad que articula elementos que otras instituciones sólo pueden ofrecer en forma alternativa, cumple un papel de difícil sustitución. Cada fiel que se integra combina en proporciones diversas algunos de los siguientes lazos en los que creencias y estrategias se sostienen recíprocamente. Como lugar de reconocimiento abre espacio a un nosotros que en la guerra cotidiana difícilmente sea posible. La propia individualidad, está resguardada por la serie de mecanismos que le permiten a un fiel exponerse en sus deseos y recibir legitimidad o sanción pero nunca indiferencia. En el templo es posible ser parte, diferenciarse, cambiar pero no dejar de ser, al menos totalmente, lo que uno ya era. ¿Cuánto de esto puede ocurrir en ámbitos de experiencia en donde, porque el otro sólo puede ser un peligro, ninguna so-

8. Estas caracterizaciones son gruesas. Aparte debe contemplarse la presencia de otras tendencias como las de los grandes aparatos evangélicos y las iglesias evangélicas brasileñas. Estas últimas tienen presencia incipiente en la Capital y un poco mayor en algunas provincias. Su existencia sirve como punto de homogeneización contrastante respecto de todos los demás protestantismos.

ciabilidad es viable? Las descripciones sociales que los pastores promueven tienden a imponerse resolviendo anteriores núcleos presentes en los fieles. Así los valores del trabajo, el esfuerzo, la familia de patriarcalismo moderado, el respeto a las autoridades establecidas, el progreso individual, que los fieles ya portaban, se vuelven dominantes por efecto de una intervención que los potencia al legitimarlos y otorgarle marcos institucionales que permiten actuarlos. Pero, en la variedad actual de los tipos de fieles, comienzan a notarse modos de apropiación diferencial y divergente que obligan a pensar en la amplitud de combinaciones que el discurso religioso admite respecto de otros ámbitos de significación.

La posibilidad de influencia social se abre en diversos grados a hombres y mujeres que encuentran yemas las redes sociales que los implican. Las posiciones de pastor, misionero o el estatuto de simple colaborador son atractivos, de alguna manera accesibles, y materializan esa posibilidad. La red informal proveedora de ayudas y empleos, actualiza la misma dimensión pero en un sentido inverso. Y los resultados que los fieles obtienen en términos de sus recursos no son desdeñables.

La dimensión estética es clave y, como lo hemos dicho antes, la institución atiende a ella en su realidad de mixtura entre las más heterogéneas experiencias culturales que construyen paralelas sensibilidades. No hay muchas instituciones de la ciudad en que esto pueda actuarse aun parcialmente. Tocar en los grupos musicales, cantar, bailar, y hacerlo con los emblemas de la modernidad sin contradecir el espíritu cristiano es una oportunidad para muchos inédita y para otros plena como pocas.

Como efecto de lo anterior, y también porque las dolencias (y lo que de ellas no se agota) reciben sentido, hay un uso decididamente terapéutico. Algunos autores hablan del pentecostalismo como «factor de salud», que diluye lo que es llamado *powerlessness*:⁹ de la depresión a las más variadas afecciones, una gama de estados que traduce la inmovilización de los sujetos bajo la presión de marcos normativos tan contradictorios como imposibles. Ahí el

dispositivo pentecostal habilita una decisión, un curso de acción. Pero si esto es posible es porque en su discurso el pentecostalismo reactiva al milagro en su doble dimensión de extraordinario y de cura. El conjunto del dispositivo funciona como el shamán. Este curaba porque incluía al doliente en el universo simbólico del que se había desorbitado. El primero recorta, selecciona, activa, neutraliza y localiza en un sistema de valores los textos de la ciudad para que el fiel tome allí su lugar. En esto, nada más y nada menos, consiste lo que en otro sentido también es un milagro.

IV

En sectores en los que el empleo es cada vez más informal y precario y en los que las referencias sociales, familiares, y culturales se adelgazan, el pentecostalismo articula un lazo que amortigua la caída e impide tocar fondo en varias dimensiones. Al mismo tiempo convalida y extiende las cuotas existentes de conformidad a la jerarquía y al mercado. Otro tanto ocurre en sectores más desahogados que encuentran en el pentecostalismo, junto al canal para modular un cristianismo modernizado y festivo —que los anteriores también disfrutaban—, una instancia de articulación cultural que en sus redes sociales era débil o incompatible con su catolicismo previo. Los más pobres y los más ricos compartirán también una cuota de exclusivismo real pero menos marcado que el que el discurso de los pastores querría.

Los testimonios en los que se narran las peripecias de la conversión muestran más de lo que nuestros creyentes creen. Una pluralidad de marcas deja en evidencia que de ninguna manera los sujetos son arrasados. En primer lugar, lo demuestra una sincronía en la que contrastan las capas. Como una ciudad, el mundo pentecostal-evangélico guarda distintos tipos de fieles y de iglesias correspondientes a distintos estilos de construcción. En cada diferencia, el hecho de la apropiación opuesto a la reproducción se hace visible. En segundo lugar, porque los fieles habitan y hacen suyos los templos con ro-

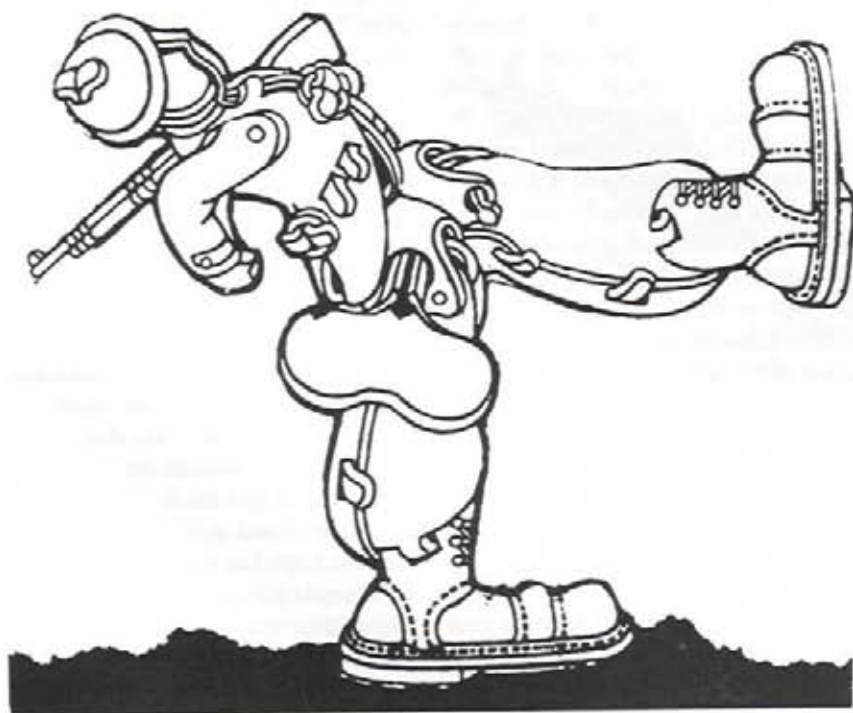
pas, bailes y preocupaciones que desplazan parcialmente la estrategia que consumaría el dispositivo evangélico. En tercer lugar, porque los fieles en general tienen otras esferas de acción en las que circulan valores y normas de las que no se excluyen. Vistas las cosas desde el ángulo opuesto, encontramos en la biografía de los fieles una configuración subdeterminada en que difusamente preexisten varios de los elementos que el pentecostalismo reorganiza y eleva a dominantes. En especial, niveles de catolicismo que sólo desde las exigencias de un obispo pueden ser catalogados como nominales.

Teniendo en cuenta este matiz, y el que implica la diversidad propia del campo evangélico, pueden ponderarse mejor las magnitudes dentro de las cuales se hacen efectivas las hipótesis más generales. Aun con atenuantes y explicaciones, los lazos que expusimos dejan pensar que los fieles no serían socialmente los mismos de no haber mediado este encuentro con un complejo de instituciones que se ha dotado de tantas posibilidades de anclar en los sujetos y conmoverlos. Esto, que también le da vitalidad demográfica, sus capacidades de articular un clima cultural más o menos propio y de construir instituciones idóneas a su resguardo, instala, en el largo plazo, la perspectiva de una segunda iglesia establecida (si no prima el estallido de sus propias tensiones). Minoritaria pero activa, disputará con la iglesia católica las posibilidades y recursos de la influencia política y en esto, como en el plano cultural, el conservadurismo sería el tono predilecto. No es una marca imparable. Es la práctica de la constitución de un cristianismo original que a nosotros nos preocupa y que, pese a que actúa en un sentido en que históricamente está facilitado su devenir, nos deja a cambio la prueba de las posibilidades que abre a la acción cierta maleabilidad de la cultura.

9. *Powerlessness* puede entenderse como impotencia y como indicador de anomia. Es el término que algunos investigadores utilizan para conceptualizar los fenómenos relativos a la «curación». No suscribimos totalmente el valor que suponen estos términos y el hecho de que queda designado algo que efectivamente sucede aunque no exactamente en esos términos.

El nuevo retorno de los brujos

Fabrizio Mejía Madrid



Publicado, de manera más extensa, en la revista mexicana Nexos (número 190, octubre de 1993), este informe sobre la new age expone los préstamos culturales que se producen en el espacio del neoespiritualismo, que impregna también dimensiones políticas y movimientos sociales. El diálogo con el artículo de Pablo Semán, en este mismo número, resulta inevitable.

El 12 de octubre de 1988, en columnas de diez, un grupo de mujeres marcha de la Plaza de las Tres Culturas al Zócalo, en sentido contrario a la conmemoración luctuosa y política del 68 mexicano.¹ Celebran a «Regina», una estudiante de medicina y edecán de la Olimpiada de México 1968, muerta el 2 de octubre en Tlatelolco y convertida en semidiosa por el abogado Antonio

Velasco Piña. Según algunos testimonios, Velasco vio la fotografía del cadáver de Regina Teuscher en las páginas de *Siempre!* e inventó una diosa a lo largo de tres novelas (*La mujer dormida debe dar a luz*, *Regina* y *Cartas a Elizabeth*).

El reginismo no es un hecho aislado ni el resultado exclusivo de los libros de Velasco Piña; miles de personas perte-

necen a grupos o participan en rituales eclécticos desde 1987. Se ubica en una tendencia mundial autodenominada *New Age*, cuya representante más vociferante es la actriz Shirley McLaine. En México ha adquirido el nombre de «movimiento de la nueva mexicanidad» y actualmente se divide en dos grupos: unos, los ligados al reginismo y sus combinaciones «azteco-orientales», insisten en que cualquier expresión que reivindique la síntesis de lo esencial de las religiones les pertenece; otros, los identificados con un culto purista de lo «auténtico mexicano», niegan su cercanía con toda religión que no sea la del Altiplano mexicano. Sin embargo, entre ambos existe una amplia franja de grupos que niegan las diferencias «teóricas». Se calcula que actualmente, sólo en la Ciudad de México, existen entre 30 y 40 calpullis iniciáticos.

La historia es más larga. El primer llamado fue de José Argüelles del *Earth Celebrations 2000* en marzo de 1986: con la radiación nuclear de la postguerra, se ha liberado «una señal que llamó la atención inmediata de las inteligencias superiores galácticas, a las que los humanos conocemos como OVNIS o platillos voladores». Según Argüelles, nos acercábamos al principio de la última etapa de la evolución humana, la era posthistórica, que nos llevaría a la «per-

1. En la Plaza de las Tres Culturas, ciudad de México, tuvo lugar la sangrienta represión a las manifestaciones estudiantiles de 1968, que se conoce como matanza de Tlatelolco.

cepción intuitiva de las leyes naturales». Era inevitable: el «campo psi» de la Tierra, el «Dios del DNA terráqueo» (una supuesta franja de energía, también llamada Campo M, que funciona como memoria colectiva con dos hemisferios «cerebrales»: racional e intuitivo) así se lo estaba ordenando a los seres humanos y anunciaba también el regreso de Quetzalcóatl. En febrero de 1987, Argüelles hace el «último llamado». Siguiendo un texto del poeta místico norteamericano, Tony Shearer, Argüelles indica que la nueva era sólo se abriría, como «Convergencia Armónica», si 144 mil personas «crean un campo energético de confianza a las inteligencias superiores galácticas quienes guían y controlan el planeta».

En México, Domingo Días-Porta del Movimiento para una América India Solar, el Instituto Mexicano de Astrología y la comunidad hippie-ecológica de Tepoztlán, Huehucóyotl, organizan las «cadenas energéticas» en los principales sitios arqueológicos del país. Simultáneamente, en Santiago de Compostela, Velasco Piña encabeza una «convergencia» por el despertar de la conciencia en España, preparativo para la formación de los «clanes de Quetzalcóatl» de la Fundación Planeta Gaia en 1992. Los rituales se consideran un éxito: a los centros rituales asisten miles de personas atraídas bien por los OVNIS de Argüelles, bien por el comienzo del Sexto Sol que, según todas las agrupaciones, tanto tradicionales como neomexicanistas, había anunciado Cuauhtémoc el 13 de agosto de 1521.

El 2 de octubre de 1988, ante el estupor de los convocados a la marcha de los veinte años de la matanza de 1968, un grupo de mujeres vestidas de blanco esparce pétalos rojos en Tlatelolco para formar la figura Coyolxauqui. Pretenden marchar en sentido contrario al de las organizaciones políticas haciendo sonar cuatro caracoles. Velasco Piña a la cabeza, el asunto estuvo a punto de suscitar un enfrentamiento entre los adoradores de «la reina de México», Regina, y «los campesinos y seguidores de Cuauhtémoc Cárdenas».

El 12 de marzo de 1989, 200 personas concurren a Palenque por iniciativa de Velasco Piña con el objetivo de «reabrir los centros ceremoniales ma-

yas». Tres meses después, el 30 de junio, Velasco trae al XIV Dalai Lama Tenzin Gyatso a una Ceremonia Ecu-ménica por la Paz en la Catedral Metropolitana para restablecer los flujos de energía del continente, interrumpidos por el Canal de Panamá—a este conjuro los «reginos» atribuirán más tarde tanto la caída de los regímenes socialistas en Europa del Este como la caída de presidentes constitucionales en América del Sur— y el 2 de julio se inaugura la Casa Tibet-México, que desde ese momento será un centro de reunión de los *new-agers* en México. Las tareas que se abren a partir de esos años son el fin de las ideologías materialistas «que sustentaban a los estados del socialismo real» y abrir un «tiempo de perestroikas globales, de purificar los sistemas políticos obsoletos... de cambiar la frecuencia y entrar en la Cuarta Dimensión, la dimensión galáctica».

En 1990, patrocinado por la Casa Tibet-México, Velasco Piña hace una gira con Banyacya de la nación hopi de Estados Unidos y el 13 de diciembre presenta su libro *Cartas a Elizabeth*. En 1991, Tibet-México, Pro-ser (una red de establecimientos naturistas y esotéricos) y la editorial Círculo Cuadrado organizan el Primer Encuentro sobre el Despertar de la Conciencia en México. Velasco Piña es el ponente. En marzo, el Sagrado Consejo de Nacionalidades, el Congreso Biorregional de Grupos Ecologistas de México y el Consejo Intertribal de la Nación Arcoiris (una red multinacional de organizaciones que va desde la corriente de Jesse Jackson dentro del Partido Demócrata de Estados Unidos hasta experiencias de ecologismo profundo en Europa) convocan al Consejo de Visiones en Temoaya, Estado de México y, junto con algunas etnias mexicanas y representantes del *New Age* de Estados Unidos, peregrinan a Teotihuacán el 21 de marzo con los primeros rayos del sol. Y en la que quizá fue la concentración en Teotihuacán más numerosa de fieles—medio millón—, un ritual que unifica no tanto a las «cuatro razas» del mundo como a los principales líderes de la neomexicanidad cierra el ciclo de despertares antes del eclipse de 1991.

El 11 de junio, los neomexicanistas representan una danza «azteca-tibeta-

na» en el atrio de la Catedral de Santiago de Compostela en España. Eran «citalminos», otro nombre para los «reginos» que combinan, como símbolo de la nueva cultura de síntesis, al Tibet con las culturas precortesianas, el ecologismo profundo, los mayas y los extraterrestres. Según Juan Anzaldo, editor de la revista *Cé-Acatl*, sus encuentros internacionales son auspiciados por la Gran Fraternidad Universal, fundada por Serge Raynaud de la Ferrière de la Orden de Acuario, o por las cuotas que, según Anzaldo, rebasan los 30 salarios mínimos y que pagan las señoras de Polanco² por conocer al Dalai Lama.

Y el movimiento parece encontrar reflejos en los medios de comunicación. Para principios de 1994, se plantea el estreno de la película *Regina* en la que el papel de Velasco Piña será interpretado por Richard Gere.

Por otro lado, en Tamaulipas, Manuel Cavazos Lerma, que bajo el lema de campaña «El Despertar de Conciencias», consiguió elegirse como gobernador, anunció una «reforma educativa» ayudado por la Universidad Internacional Maharishi que consistía en la oferta de cursos de yoga en todos los niveles educativos. Ello «permitirá trabajar hasta veinte horas diarias con una verdadera mística de servicio», anunciaba el boletín del estado. Dos días después del anuncio, el gobernador se desdijo. Las relaciones entre modernización y mística son todavía inexpugnables.

Veintitrés de febrero de 1993. Museo de la Ciudad de México. La voz en el teléfono me había dicho: «Ocurrirá un acto de traspaso de energía». Cuando llegué me dieron un programa en el que se anunciaban las celebraciones por el emperador Cuauhtémoc. Andrés Segura Granados, con un pebetero de copal y escoltado por Juan Guerrero y otro jefe de la Tradición en silla de ruedas, invita a dos «hermanos mayas» a sentarse en el presidium. De pie, el auditorio saluda a los cuatro puntos cardinales siguiendo los movimientos del pebetero en las manos de Segura y una canción en náhuatl que se saben los

2. Barrio de burguesía en Ciudad de México.

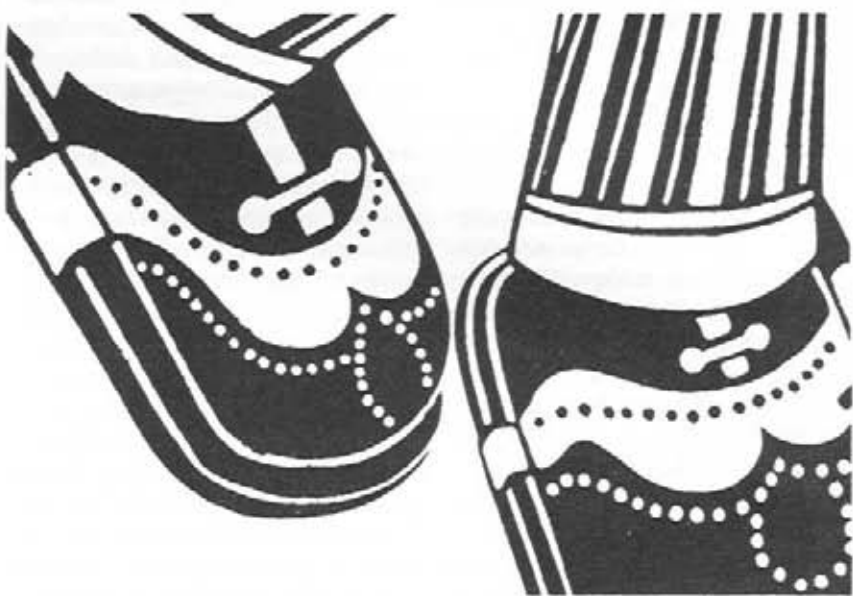
que portan cintas rojas en la frente. Habla durante casi dos horas del escudo de la bandera: el águila, el «mensaje solar», la serpiente: la energía que se manifiesta por ondas como el «agua quemada», el nopal como espíritu y la luna como corazón que «nos habla de esa manera de estar sanos a través de lo que comemos» —según él, el nopal ayuda al riñón y la tuna al intestino y por ello, dice, un plato de nopal y un vaso de pulque son más sanos que «otras cosas sofisticadas como el huevo con jamón o el pollo»— y la piedra, el sostén, la perdurabilidad, Dios.

Con voz aguardentosa y modulada, Segura recuerda a un predicador gringo que puntualiza a sus «hermanos» las verdades: los indios vivían en armonía con la naturaleza, el águila no está devorando a la serpiente sino que la sostiene, Einstein pensaba como azteca pues decía que cuanto más dividía las partículas subatómicas, más se acercaba al espíritu. «Ser mexicano es ser cósmico», ofrendar el corazón con conciencia solar. Una rubia sostiene una efígie en bronce del escudo nacional en tiempos de Iturbide. Al auditorio, menos adinerado que el de Velasco Piña, no parece importarle otra cosa que el fin del mundo. Un confeso universitario cita a Vasconcelos y anuncia que cuando «despierte Huitzilopochtli, México será líder mundial» y empieza la danza de las cifras para el inicio del Sexto Sol, el de la Justicia; 1974, 19 de septiembre de 1985, 1987, 6 de julio de 1988, 2026. Y ante la profecía de la unción de un Papa negro, de un cisma en el Vaticano y el establecimiento de un segundo Papa blanco en Puebla, el Maestro Segura anuncia que «debemos prepararnos porque el Quinto Sol está por terminar»; sus signos: «Las cosas que son de México regresarán y ya han vuelto el Códice que un héroe nos trajo del Louvre y el Códice Badiano que devolvió Juan Pablo II. Regresarán más». Antes de la despedida cardinal, algunas personas abandonan el Museo, confundidas. Alguien comenta: «Esto es tan nuevo».

Horas más tarde, a un costado del Templo Mayor, un grupo de menos de cien personas se arremolina en el espacio del eclecticismo: algunas mujeres riegan pétalos hacia los «rumbos cósmicos» y encienden veladoras, otros meditan en

círculo y uno más, en soledad y recostado sobre el pavimento, grita sin decir nada. Ha empezado la vigilia de Cuauhtémoc que concluirá con cantos y danzas a la salida del nuevo sol y el inicio de un maratón del Templo Mayor a Ixcateopan, Guerrero, donde existe un supuesto sepulcro de Cuauhtémoc.

La mexicanidad, por la vía de idealizar a las culturas precolombinas como sexualmente igualitarias, y la neomexicanidad con la reinvención de la mitología femenina alrededor de la luna y la tierra con «diosas» como Regina, han conseguido una base organizativa formada fundamentalmente por mujeres.



Desde las iniciativas de construir Cihuatlatoctanes —consejos de mujeres que recuperen el papel de la mujer en «educar, curar, alimentar e integrar al hombre como su pareja dentro del hogar»— hasta la construcción de «Círculos Cuadrados de lo Sagrado Femenino», iniciados en los rituales «azteca-tibetanos», el feminismo toma una ruta mística. Bernardina Green, una gruesa mujer de cincuenta y tres años, líder desde hace catorce años de la Comunidad de la Mexicanidad Liberal —«mexicanidad y liberalismo significan lo mismo»—, me explica los objetivos del neomexicanismo feminista y su larga marcha hacia la formación de un partido político:

«El 27 de octubre de 1979 decidí iniciar un movimiento cultural trascendental con la mexicanidad. A este mo-

vimiento se une Rodolfo Hernández y nos dedicamos nueve meses a pintar un cuadro de Cuauhtémoc con el objetivo de reivindicar su figura como águila ascendente. El 25 de diciembre de ese año, conozco a Andrés Segura Granados y junto con el Capitán Felipe Aranda y sus danzantes, me propongo una labor de veintiún años: siete de promoción cultural, siete de concientización y siete de consolidación política para prepararle el camino al señor Cuauhtémoc al poder político del país. No tiene que ver con Cárdenas, él sólo es una señal en el camino trazado por nuestros abuelos. [...] La palabra que sintetiza la idiosincrasia política de nuestros pue-

blos: el *calpulli*. He empezado la difusión de la calpucracia, que es la sublimación estructural de la democracia, la filosofía de la ecopolítica, el autogobierno comunitario, el sistema de educación vocacional e integral, el sistema de economía participativa y compartida que se fundamenta en la ley de la sociedad laboral en donde todos seamos socios, el administrador y el obrero. El proceso del pluripartidismo es irreversible. Y por eso, después del fraude de 1988, contemplo la posibilidad de fundar un partido y antes de un año pretendo haber recorrido los treinta y dos estados de la República proponiéndole al pueblo la ideología auténtica. La calpucracia es una gran verdad porque todo en el universo es comunitario, el universo es una calpucracia. [...] Yo llegué a México en 1968 de Tijuana. Estaba embara-

zada y di a luz a mi hijo aquí con el impacto de Tlatelolco. Está marcado que sea México el lugar del cambio porque tenemos la capacidad grabada en nuestros códigos genéticos, como pueblo sabio. Hay que despertarlos. Y este 21 de marzo colaboraremos en el despertar con unos hermanos de Acapulco que desde hace dos años trabajan para abrir a nivel espiritual siete puertas que traigan el progreso espiritual y material de nuestro pueblo. Si todo es matemática en el universo, todo lo que sea matemática en esta tierra tiene relevancia. En 1993 se inicia una nueva cuenta en México, pues es depositado en nuestro poder circulante —al tocar la moneda con las manos transmitimos nuestra energía, al contarla aplicamos la energía mental— el nuevo peso. Este 21 de marzo que es el parto de nuestra Madre Tierra queremos las mujeres parir en Acapulco nuestra bendición a estos nuevos pesos.»

Political correctness de la mexicanidad tradicional: no llamar «conquista» a lo que es «invasión», ni derrota a lo que es «resistencia». No llamar «marido» ni «compañero» a tu «dualidad». No llamar «Imperio» a lo que era una «confederación de Anáhuac», no llamar «Emperador» al «Tlatoani y su contraparte administrativa Cihuacóatl». Nunca mencionar los sacrificios humanos pues eran, o bien operaciones avanzadísimas del corazón, o bien «un infundio de Cortés para justificar el genocidio». Los españoles no derrotaron a los mexicas por superioridad técnica o habilidad política sino porque los preamericanos «no conocían el latrocinio, la mentira, la calumnia y la traición». El «machismo» es un término aplicable sólo a los europeos porque los indios creían en la «dualidad»: Ometéotl, que no es sino la combinación de cromosomas XX-XY. Nuestros ancestros no eran politeístas: creían en el Gran Espíritu, porque «no tenían dioses sino energías naturales a las que se les pedía y agradecía». «Plaza de la Constitución» y «Zócalo» son palabras colonialistas y falsas para Huey Itualli, y el Templo Mayor no lo es porque es el Huey Teocalli. Las pirámides no son monumentos sino «maquinaria generadora de energía», los aztecas no eran pueblos explotados por una teocracia

sino comunidades socialistas. No debe llamarse «indígena» al «Auténtico Mexicano». La difusión de la cultura mexicana se debe llamar «ofrenda». El 30 de junio, que ha trascendido como «La Noche Triste», es la noche victoriosa de Cuitláhuac. El 13 de agosto no es el fin del sitio a los aztecas sino «la defensa heroica de Tenochtitlán como una fecha para homenajear a los defensores de la soberanía nacional ante la primera invasión extranjera». Las «elecciones» de 1994 serán una reinstauración de las «guerras floridas».

La industria de la mexicanidad: cursos de lengua azteca, matemáticas y filosofía autóctona, dibujo ideográfico, danza mexihca (*sic*), cursos introductorios sobre los gobiernos socialistas del Anáhuac, alpinismo y meditación, cultivos de autosuficiencia, medicina tradicional, elaboración de atuendos mexicanos, cursos de poesía y canto, filosofía náhuatl, calendarios, visión cósmica, astronomía, artesanía, visitas guiadas a sitios arqueológicos una vez al mes, centro cultural y ceremonial con biblioteca, librería y aulas acondicionadas en espacios arquitectónicos de inspiración autóctona, medicina tradicional, taller de raíces, alimentos y dulces mexicanos, interpretación de códices, venta de cuadernos de trabajo para aprender náhuatl, tecnología del mundo preamericano, ecodesarrollo, taller de teatro y chitonetequiza Cuauhtleco, taller de textiles, alimentación natural de acuerdo con la caracterología de la persona, ecología mágica mexicana.

La nueva religión sintetiza el pensamiento anticolonialista de los setentas, la idealización del pasado indígena, la espiritualidad «natural» opuesta a la idea de progreso, la coyuntura mundial a favor de las minorías étnicas y el secreto gubernamental alrededor del 68, el discurso de la globalización como sincretismo que elimina la sensación de caos que trae el respeto a las diferencias, la medicina no alopatía en un momento de rezago de la seguridad social, las teorías como «Gaia» —que, por cierto, nada tiene que ver con la idea de Lovelock sobre las relaciones de la atmósfera con los primeros organismos vivos— para vincularlo a un ecologismo profundo que cree que la tierra está viva y que, por tanto, debemos regresar

a las deidades femeninas, al matriarcado. Por último, las semejanzas entre la Virgen de Guadalupe y las diosas tibetanas. Rechaza las religiones tradicionales, insiste en una transformación personal y, de esa manera, se enlaza con discursos como los de la superación personal. Homologa sanidad y santidad, reivindica la intuición y las sensaciones. Cree en el regreso de un dios indefinido y cósmico que es pura energía. Equipara hechos históricos con los estados espirituales superiores a lo material. Trabaja por la paz y rescata prácticamente todas las técnicas de meditación y relajación conocidas —desde la yoga hasta la hipnosis—, incluyendo la danza y la música autóctonas. Promete una Edad de Oro que comenzará en México y Perú: los *new agers* mexicanos son los únicos que, frente al derrumbe de las certezas, aseguran conocer casi matemáticamente el futuro.

La Iglesia Católica se preocupa por las nuevas religiones. En *New Age. Presentación y juicio cristiano*, un informe editado en Roma en 1992 para los católicos, Donald Leonard asegura que el *New Age* «abre la puerta a una religiosidad sin Dios, donde las experiencias psicológicas toman el lugar de la divinidad... Se revela como radicalmente anticristiano al negar sus verdades fundamentales»: es panteísta, egocéntrico —búsqueda personal y *ego-building*—, «Cristo se reduce a un maestro o a un extraterrestre», descarta al hombre en el mundo, quien «no es ni una persona, ni libre, ni responsable de sus acciones, sólo participa del todo cósmico» y «no es del todo ajeno a una ideología de izquierda, de cariz anticapitalista y anti-industrial». En el discurso del *New Age*, el término espiritualidad significa «anti-institucional» y «religiosidad indefinida» y «meditación ya no indica un método fundamental de orar» sino «una técnica anti-stress». «Este cambio de lenguaje —continúa el informe— hace casi imposible todo diálogo porque se elimina la unidad de conceptos que lo permite».

El catolicismo no puede dialogar, pero se preocupa: «Según los últimos sondeos sociológicos, estamos ante una religiosidad destinada a convertirse en fenómeno de masas debido a su ambi-

güedad, a su fuerza comercial...». En consecuencia, llama a los ministros del culto católico a combatir a la nueva religión: «El cristiano debe reafirmar que Cristo es el único capaz de dar un sentido auténtico al hombre y a su vida... El cristiano no puede ser ajeno a la nueva sensibilidad ecológica... [Llamar] a una vida más simple, capaz de resistir a las tentaciones materialistas y hedonistas... Superar el racionalismo frío en las expresiones y en la práctica religiosa... Revalorar la dimensión comunitaria del pueblo de Dios, capaz de atraer a aquellos expuestos al peligro de entrar en nuevos movimientos religiosos que prometen relaciones humanas animadas y vivificadas por energías o fuerzas misteriosas». Por último, llama a los obispos a enviar «pastorales de prevención a los cristianos contra el *New Age*».

Una de las más grandes místicas vivas, Josefina Chacinto que vive en Venezuela, que estudió hasta tercer año de primaria y que escribió un libro de teología que se llama *La Tierra Nueva*, encuadra a Regina dentro del Apocalipsis. Entonces tardará tiempo para que la visión que los místicos tienen sobre Regina se comprenda y se entienda también al 68. Pero los Grandes Maestros nunca dan la cara, guían todo desde la sombra. Siempre ha pasado lo mismo. En el siglo I, la mayor parte de la gente no entendió lo que había hecho Cristo. Cristo fue un redentor, Regina sólo una despertadora de conciencias volcánicas. Si la Virgen de Guadalupe es la representación de lo sagrado cós-

mico femenino tutelar de México, Regina es lo mismo pero en el terreno humano; encargada de velar por México en el sentido físico, es un personaje histórico. Realizan la misma función pero en planos distintos. Cada quien capta a Regina desde el nivel de conciencia que tiene.

Por todo eso, los líderes del CNHP nunca van a tener claro lo que sucedió en 1968 porque desde el principio entraron al movimiento con un enfoque puramente político y no pueden entender la totalidad. Es ingenuo suponer que el país entero se movilizó porque se estaba pidiendo que se quitara al jefe de la policía de la Ciudad de México y dos artículos del Código Penal, uno de los cuales era bis, o sea que no era tan importante. Esa gente se movilizó por un sentimiento profundo, espiritual, que era el despertar de México. La frase que movilizó fue «México-despierta-México». Quizá los muchachos del CNHP creían que sólo era un slogan pero para la gente era una tarea vital. Si para ellos el despertar era sólo político no entendieron por qué en el momento en que se suspende el movimiento la gente ya no los apoya, ya no pueden reunir ni a 500 personas.

Ahora critican al gobernador de Tamaulipas porque no entienden que es ya un político de la Nueva Era; es plenamente válido que se establezcan intercambios de tradiciones religiosas como la católica y la hindú. Ahora puede causar burla, pero es un proceso que está en marcha, desde las instituciones políticas que se transforman.

Y México es el centro de estas transformaciones. La identidad nacional está en volver a considerar a México como un espacio sagrado que tiene funciones específicas en la sacralización planetaria. No es sólo una República, es un espacio sagrado, como lo consideraron los prehispánicos. Habiendo una base espiritual común, todo lo político y lo económico se tendrá que replantear.

Ultimamente Gandhi, la librería más importante del sur de la ciudad, introdujo una mesa de textos esotéricos. Con ofertas de libros clásicos de la literatura, los compradores no tienen ojos para otra cosa que no sean las nuevas religiones.

Para hacer tiempo mientras escampa la lluvia, tomo el libro esotérico de P. D. Ouspensky, *Psicología de la posible evolución del hombre* y encuentro una tira de papel con un mensaje. Reviso los ejemplares que hay sobre la mesa. Todos traen el papel escrito en letra de máquina de escribir y fotocopiado. Es como un anuncio del periódico para buscar pareja: «¿Gurdjieff? ¿Ouspensky? Han llegado unos cuantos. Algunos permanecen. Son los que tienen más interés y más decisión. Pronto (no sé cuándo) no podré aceptar a nadie más, pues siempre seremos pocos. Mayo/1993».

Una angustia, un malestar indefinido se percibe en este grito anónimo, loco de soledad. Afuera sigue lloviendo.

3. Consejo Nacional de Huelga del movimiento estudiantil reprimido en 1968.

Espacios

de crítica y producción

Publicación de la
Facultad de Filosofía y Letras - UBA

Comité de redacción: Jorge Dotti, Gladys Palau,
José Sazbon, Pablo Gentili
Secretario de redacción: Carlos Dámaso Martínez

Nº 12 - agosto de 1993

ESTUDIOS SOCIALES

Revista Universitaria Semestral

Nº 5 - Segundo semestre 1993

Escriben: Belmartino • Quiroga •
Iazzetta • Carozzi • Lvovich • Sartelli •
G. García • Rigotti • Albornoz

Coeditores: Depto. de Extensión Universitaria y
CEDEHIS, UNL / CIESAL, UNR / GEHISO, UNC.

Sede editorial: 9 de Julio 2154 (3000) Santa Fe
Tel.: (042) 21881

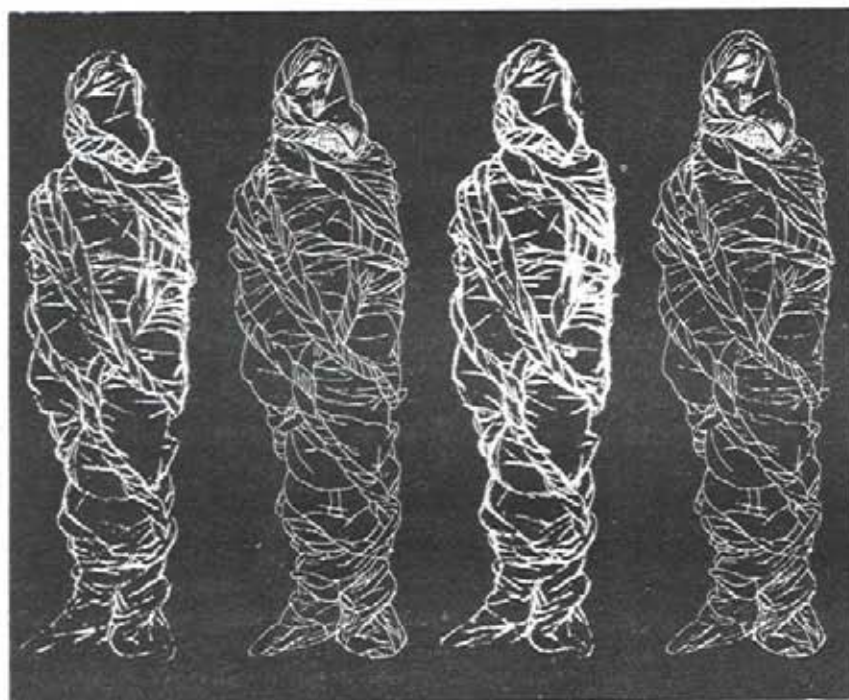
Kitsch onírico

Glosa sobre el surrealismo

Walter Benjamin

Traducción y notas: Ricardo Ibarlucea

36



Ya casi no se sueña con la flor azul. Quien hoy despierte como Enrique de Ofterdingen debe haberse quedado dormido. La historia del sueño aún está por escribirse: abrir una perspectiva en ella significaría asestar un golpe decisivo a la superstición de su encadenamiento a la naturaleza mediante la iluminación histórica. El soñar participa de la historia. La estadística del sueño penetrará, más allá de la amenidad del paisaje anecdótico, en la aridez de un campo de batalla. Los sueños han ordenado guerra y la guerra ha dispuesto, desde tiempos primitivos, lo justo y lo injusto, e incluso las fronteras de los sueños.

El sueño ya no abre una azul lejanía. Se ha vuelto gris. La gris capa de polvo sobre las cosas es su mejor componente. Los sueños son ahora un camino directo a la banalidad. La técnica consume para siempre la imagen externa de las cosas, como billetes de banco que han perdido vigencia. Actualmente la mano se aferra a esta imagen una vez más en el sueño y tantea sus contornos familiares como despedida. Ella toma los objetos por el lugar más común. Que no es siempre el más indicado: los niños no estrechan una copa, meten la mano adentro. ¿Y cuál lado ofrece la cosa al sueño? ¿Cuál es el lugar más común? Es éste el lado desteñido por el hábito y

ornado con la frase gastada. El lado que la cosa ofrece al sueño es el *Kitsch*.

Con estrépito caen al suelo las imágenes fantásticas de las cosas, como páginas de un libro de estampas *leporcello*¹ intitulado *El sueño*. Al pie de cada página se hallan las sentencias: «*Ma plus belle maîtresse c'est la paresse*» y «*Une médaille vernie pour le plus grand ennui*» y «*Dans le corridor il y a quelqu'un qui me veut à la mort*». Los surrealistas han escrito tales versos y sus artistas amigos han ilustrado el libro de estampas. *Répétitions* ha llamado Paul Eluard a uno sobre cuya portada Max Ernst ha dibujado cuatro niños. Éstos dan la espalda al lector, al profesor y a la cátedra y miran sobre una balaustrada hacia afuera, donde en el aire hay un globo. Con su punta se mece sobre la baranda un lápiz gigantesco. La repetición de la experiencia infantil da que pensar: cuando éramos chicos, no existía la angustiante protesta contra el mundo de nuestros padres. Cuando niños en eso nos mostrábamos superiores. Con lo banal, cuando lo abrazamos, abrazamos lo bueno, que se encuentra, mira, tan cerca.²

Pues la sentimentalidad de nuestros padres, a menudo destilada, es precisamente buena para forjar la imagen más objetiva de nuestros sentimientos. Lo difuso de su discurso se contrae para nosotros de manera amarga como la hiel en una crispada figura enigmática; el ornamento de la conversación llegará a estar lleno de entrelazamientos más íntimos. En él hay empatía de las almas, amor, *Kitsch*. «El surrealismo se ha

dedicado a restablecer el diálogo en su verdad esencial. Los interlocutores son liberados de la obligación de la cortesía. Quien habla no va a deducir una tesis. En cuanto a la respuesta, ésta no repara por principio en el amor propio del que ha hablado. Las palabras y las imágenes no sirven al espíritu del que escucha más que como un trampolín.» Bella noción del manifiesto surrealista de Breton. Plasma la fórmula del malentendido dialógico, es decir de lo que está vivo en el diálogo. Pues «malentendido» se llama el ritmo con el cual la única verdadera realidad se abre paso en la conversación. Cuanto más realmente un hombre sabe hablar, tanto más felizmente se lo malentende.

En *Vague de rêves* cuenta Louis Aragon cómo se propagó en París la

manía de soñar. Los jóvenes creían haber descubierto un secreto de la poesía, cuando en realidad la suprimían a la par que la fuerza más intensa de esa época. Saint-Pol Roux colocaba antes de irse a dormir por la mañana temprano un cartel en su puerta: «*Le poète travaille*». Todo esto para penetrar en el corazón de las cosas abolidas. Un oculto Guillermo Tell emergiendo de las entrañas del bosque para poder descifrar los contornos de la banalidad como un acertijo, o responder a la pregunta: «¿Dónde está la novia?». El acertijo como esquematismo del trabajo onírico fue descubierto hace tiempo por el psicoanálisis. Los surrealistas con seguridad están menos sobre la huella del alma que sobre la de las cosas. En el matorral de la historia primitiva³ buscan el árbol totémico de

los objetos. La suprema mucca de este árbol totémico, la última de todas, es el *Kitsch*. Éste es la última máscara de banalidad con la que nos recubrimos en el sueño y en la conversación para retener la energía del extinguido mundo de las cosas.

Lo que llamábamos arte comienza a sólo dos metros del cuerpo. Ahora, al fin, en el *Kitsch* el mundo de las cosas retorna al hombre; se entrega a su presa y forma finalmente en su interior su propia figura. El hombre nuevo posee en sí la completa quintaesencia de las viejas formas y aquello que emerge de la confrontación con el ambiente de la segunda mitad del siglo diecinueve es, tanto en el sueño como en las frases y las imágenes, un ser que podría llamarse «hombre amueblado».



Nota del traductor

Walter Benjamin comienza a interesarse por el surrealismo en 1925. En una carta a Rilke, fechada el 3 de julio de ese año, menciona su traducción de la *Anábasis* de Saint-John Perse y comenta: «Lo que me conmovió especialmente en el surrealismo (algunas de cuyas intenciones también en St. Perse resultan inequívocas) es la manera en que el lenguaje incursiona conquistador, prepotente e imponiendo su propia ley en el espacio de los sueños.» El 21 de julio escribe a Gershom Scholem: «Me he abocado ante todo a lo recientemente publicado en Francia: los magníficos escritos de Paul Valéry (*Variété*, *Eupalinos*) y los discutidos libros de los surrealistas. En lo que se refiere a estos últimos documentos, debo ir familiarizándome poco a poco con sus procedimientos críticos.»

Un primer trabajo sobre el surrealismo es redactado por Benjamin probablemente hacia fines de 1925. «*Traumkitsch*» (*Gesammelte Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt del

Meno, 1977, II, 2, 620-22) es el título de este escrito, en el cual se analizan tres producciones de la etapa inaugural del movimiento: el libro de Paul Eluard y Max Ernst *Répétitions* (1921), un temprano experimento de montaje con ilustraciones y epígrafes, el «Manifiesto del surrealismo» (1921) de André Breton y *Vague de rêves* (1924) de Louis Aragon, verdadero catálogo de las actividades de los surrealistas en el París de la posguerra. Considerado demasiado difícil por la revista *Literarische Welt*, el texto es finalmente publicado, bajo la denominación más genérica del subtítulo «*Glosse zum Surrealismus*», en las páginas de *Neue Rundschau* (nº 38, 1927), a instancias de Siegfried Kracauer.

El comentario de Benjamin reconstruye la concepción surrealista de la mitología moderna, incorporándola a su teoría de la *iluminación histórica*. Las ideas formuladas en él contienen el germen, no sólo de su ensayo «El surrealismo: la última instantánea de la inteligencia europea» (1929), sino también de lo que llegará a ser el centro de sus preocupaciones durante la década si-

guiente: el proyecto de los «Pasajes». «*Traumkitsch*» posee todas las características de los textos más elusivos y crípticos de Benjamin, lo que explica que hasta ahora no hubiera sido traducido más que al italiano por Giovanni Carchia en *Strada a senso unico. Scritti 1926-27 (Opere di Walter Benjamin IV, Einaudi, 1983)* y parcialmente al inglés por John McCole en su libro *Walter Benjamin and the Antinomies of Tradition* (Cornell University Press, 1993).

Notas al Texto

1. *Leporello*: la disposición, en forma de acordeón, de las páginas de un libro ilustrado.
2. Variación del proverbio: «*Warum in die Ferne schweifen, sieh, das Gute liegt so nah?*» (¿Para qué perderse en la lejanía, cuando, mira, lo bueno se encuentra tan cerca?).
3. El uso que hace Benjamin del término *Urgeschichte* cambia a partir de la década del treinta. Aquí todavía designa simplemente las fuerzas arcaicas, la «historia primitiva». Sólo más tarde —en sus primeras notas para el proyecto de los «Pasajes»— desarrolló el concepto de una «prehistoria», o más exactamente de una «protohistoria» de la modernidad.



Con la publicación de *Les règles de l'art*, Pierre Bourdieu realiza una intervención fuerte en el dominio de los estudios sobre arte y literatura, cuyas características parecen especialmente orquestadas para suscitar la polémica, como de hecho ocurrió en el ámbito francés.¹ Y ello no sucede por la novedad absoluta de las tesis expuestas, ni por el dispositivo de nociones que animan sus análisis, ni por la variedad de los objetos a que ellos se aplican. Pues en todos esos aspectos se retoman una concepción del arte, un conjunto de categorías y una metodología que Bourdieu creó y puso a prueba en numerosos trabajos anteriores.

La voluntad polémica, por lo tanto, reside, más que en la novedad, en la insistencia: en el gesto contundente de desplegar los poderes explicativos de esa abundante producción en abierta confrontación con otras teorías contemporáneas. Y se hace ostensible además en el uso de unas estrategias que desafían desde varios ángulos las convenciones y buenos modales del alto mundo académico.² Quizá esas estrategias poco elegantes hayan sido la manera más práctica encontrada por Bourdieu para demostrar la verdad de una de sus propias hipótesis: sólo tienen autoridad para transgredir las reglas del juego quienes mejor dominan el juego.

Desde 1982 Bourdieu es profesor en una institución cumbre, el Collège de France. Esa colocación hoy privilegiada podría muy bien ser sometida a las preguntas que sugieren sus propios análisis sobre las trayectorias intelectuales y los cambios de posición en diferentes estados de campo. ¿No se deberían reconocer, junto a las razones específicas de las luchas por la legitimidad inherentes a la lógica del campo, las transformaciones externas que operan en sentido favorable a esa trayectoria, desde el agotamiento del impulso *soixante-huitard* hasta las crisis del socialismo, pasando por la desaparición de los «faros» (Sartre, Althusser, Foucault) que iluminaron el horizonte ideológico de la izquierda? Y todavía más: ¿no se podrían sospechar en el tono entre quejoso y beligerante del prefacio y en la sobreexplicación de su propia teoría, los signos de ese «envejecimiento social» que Bourdieu ha descubierto

1. *Les règles de l'art*, Du Seuil, Paris, 1992.
2. Así, la casi escandalosa promoción del libro con una faja que lo anunciaba como «El Flaubert de Bourdieu», en un desnudamiento sin precedentes de la obsesión que la figura de Sartre como intelectual «faro» ha constituido siempre para Bourdieu. (Al respecto, véase en este libro el punto «L'intellectuel total et l'illusion de la toute-puissance de la pensée», p. 293-297.) Así, el volumen mismo del libro y sus rasgos poco complacientes: la aspereza del estilo, el retorno por momentos irritante sobre fórmulas que se repiten hasta la exasperación, la unidad problemática que una composición acumulativa confiere al conjunto, la despreocupación por aclarar la procedencia de los materiales y las modificaciones practicadas, el recurso a una bibliografía «desactualizada» y a la cita de segunda mano.

en el mundo artístico e intelectual? Pero justamente el hecho de que estas preguntas puedan ser formuladas gracias a Bourdieu resulta un indicador elocuente del alcance heurístico de sus propuestas. Los reparos que ellas suscitan no alcanzan a debilitar el brío con que ha explorado la operatividad de su teoría general de los campos extendiéndola hacia espacios muy diversos de aquél en que se originó, sin ocultar las dificultades a veces insuperables que los procedimientos empíricos oponen a la teoría. En ese desarrollo, se mantuvo fiel al principio de que, aun con resultados provisionales, siempre sería posible indicar «la dirección en que debería orientarse una ciencia social preocupada por convertir en programa de búsquedas empíricas realmente integradas y acumulativas la ambición legítima de sistematicidad que comportan las pretensiones totalizantes de la 'gran teoría'» (p. 259). Más allá de eso, el giro metodológico y ético que imprime a su trabajo con *La Misère du Monde*, su último libro, podría tomarse como un signo de la negativa a atrincherarse en las posiciones defensivas que considera propias de ese «envejecimiento social» que amenaza a los consagrados.

El ejercicio de aplicar a Bourdieu esas generales de la ley que él mismo ha instituido como leyes de hierro del funcionamiento del campo intelectual seguramente arrojaría luces certeras sobre la difícil batalla por la legitimidad en el campo intelectual francés y aun sobre algunas zonas del debate de ideas de nuestro tiempo. Tendría en cambio un alcance bastante relativo cuando se trata de reconocer los caminos que Bourdieu abrió en la reflexión sobre la literatura y el arte. Y si esto fuera así, ello estaría indicando los límites mismos de su método. Es por eso que la publicación de *Les règles de l'art* invita a reconsiderar esa parte de su obra que trata de fundar una sociología de la producción de los bienes simbólicos y a registrar, de paso, algunos datos de su incidencia en los estudios literarios y culturales entre nosotros.

Los puntos centrales de la teoría de Bourdieu se afirman en el concepto clave de campo intelectual, al que se añaden los de *habitus* y proyecto creador, además de un racimo de nociones

asociadas que van surgiendo de sus análisis, como las de capital simbólico, espacio de posibles, *illusio*, etc. En sus últimas formulaciones, el campo intelectual es definido como «un universo que obedece a sus propias leyes de funcionamiento y de transformación, es decir, la estructura de las relaciones objetivas entre las posiciones que ocupan en él individuos y grupos colocados en situación de competencia por la legitimidad» (p. 298). Una red de relaciones objetivas entre *posiciones* y ya no entre los *agentes* del campo, como todavía suele concebirse a partir de las primeras aproximaciones: la corrección tiene largos alcances metodológicos, pues subraya la exigencia de analizar la inserción del campo intelectual en el campo del poder y la estructura interna del campo, antes de comenzar por algún agente individual. Opera en un sentido que refuerza la impronta estructuralista de los comienzos, y esto no deja de ser curioso si se repara en que las sucesivas y aún abiertas redefiniciones de *habitus* han seguido un camino inverso, al integrar no sólo las disposiciones y esquemas intelectuales socialmente adquiridos en las instituciones formales, sino también la experiencia práctica y las pulsiones expresivas, en una nueva introducción de la dimensión subjetiva que rechaza por igual la filosofía de la conciencia y las concepciones que reducen a los individuos al papel de meros portadores de la estructura.³ La aproximación del concepto de *habitus* al *sentido práctico* señala lo que Bourdieu designa como su «esfuerzo por romper con el intelectualismo» y su crítica de las visiones estructuralistas y semiológicas más ortodoxas que ven en todos los objetos culturales y sociales sólo «textos a descifrar». En cuanto al proyecto creador, (que ha desaparecido del índice de *Les règles de l'art*), fue elaborado en abierta polémica con la noción sartreana de proyecto originario.⁴ Y aunque la polémica pudiera ser vista en términos de aquella disputa por la legitimidad que se mencionó más arriba, resultaba coherente con la postulación del campo literario como instancia específica de mediación entre las opciones estéticas y las determinaciones sociales.

Las teorías de Bourdieu han sido

discutidas con bastante vehemencia, sea por su excesivo determinismo, evidente en la concepción de la homología de las estructuras y las armonías preestablecidas, sea por ciertas indeterminaciones, como sucedió con la noción de *habitus*, pero sobre todo por las pretensiones imperiales que se asignan a sus intentos de anexas bajo el pabellón de la sociología los territorios de la literatura, del arte, de la filosofía, de la economía, de la moda, y otros... No menos discutibles resultan, pese a la multiplicación de sus críticas a los diversos reduccionismos sociológicos y textuales, los perfiles reduccionistas de sus propias lecturas de los textos literarios, un rasgo al que no escapa el capítulo sobre *La educación sentimental* que inicia y corona *Les règles de l'art*. Y para nosotros, lectores de la periferia, el absoluto francocentrismo de los análisis empíricos en los que se asienta su modelo teórico del campo literario, algo que obliga a atender con particular cuidado las escasas observaciones de Bourdieu acerca de la necesidad de considerar en cada caso las diferentes configuraciones y las tradiciones específicas.

La suspensión de la creencia

Reléido a la luz de este libro, el primer trabajo de Bourdieu sobre el campo intelectual revela hoy todo su potencial programático, evidente no sólo en los ya mencionados ajustes de las nociones centrales, sino también en las investigaciones que le siguieron sobre las disposiciones necesarias para acceder a la fruición estética, y sobre otros temas más alejados del universo del arte, como el de las instituciones de enseñanza, el sentido político de las estrategias discursivas, o el funcionamiento del mundo académico. Esta copiosa producción revela a su vez la

3. Sobre esta corrección, véase especialmente el capítulo «La genèse sociale de l'oeil», p. 431-441.

4. Bourdieu considera el proyecto originario como un verdadero «monstruo conceptual» (p. 265), tributario del mito fundador del «creador increado» y víctima de todas las ilusiones retrospectivas que pululan en el biografismo ordinario.

notable persistencia de un modo de interrogar los procesos intelectuales, literarios y artísticos desde la sociología que resultaba, éste sí, renovador, y sobre todo atípico, en el paisaje de la crítica y las teorías literarias dominantes hacia fines de los años sesenta. Un modo cuyo objetivo último se podría sintetizar invirtiendo la famosa sentencia de Coleridge sobre la poesía: la suspensión de la credulidad. Y esto debe entenderse en el sentido de que para Bourdieu las ideas del arte como actividad desinteresada y libre, la del artista como un tipo especial de persona que se definiría por su genialidad, o, más modestamente, por su vocación (o por su «proyecto originario»), y la de la obra como entidad autosuficiente, resultan poco más que bellas ficciones tributarias del «mito fundador de la creencia en el creador increado». Tales ideas, asociadas a las estéticas que Bourdieu llama «puras», pretenden brindar definiciones esenciales cuando en realidad tienen su génesis en el transcurso de un largo proceso histórico cuyos avatares coinciden con los de la modernidad, y que encuentra su punto de inflexión decisivo en el siglo XIX, con las posiciones del arte por el arte. Ese proceso es el de la autonomización del campo intelectual, y en su interior, el de los campos literario y artístico, que Bourdieu ha explorado exclusivamente en el caso francés. En su teoría, el campo, semejante a una realidad spinoziana, crea a los creadores, pero también las creaciones, el valor de las creaciones, y las creencias en que su propio funcionamiento a la vez se enmascara y se sustenta.

Estas propuestas desmitificadoras no tuvieron una rápida acogida entre nosotros. Aquel primer trabajo, publicado en *Les Temps Modernes* en 1966, fue traducido muy pronto al castellano en uno de esos volúmenes colectivos que funcionaron como verdaderos *vademecum* en la introducción del estructuralismo y de las corrientes críticas que le siguieron.⁵ Sus efectos, si se los compara con la fulminante propagación de esa tendencia, fueron lentos. Varias circunstancias se conjugaron para ello, desde la asfixia de los espacios de la discusión académica hasta la triunfante (y paradójica, en un momen-

to en que las ilusiones revolucionarias estaban en alza) implantación de unas teorías que entronizaban el texto, la intertextualidad y la escritura, al tiempo que desituían las referencias a lo social, a la historia y al sujeto. No sé si en esos años vertiginosos alcanzamos a reparar en el cruce singular que se producía en ese ensayo en el cual, quienes veníamos del recorrido por las vapuleadas teorías sociológicas de la literatura, veíamos poco más que el intento de discutir las ideas de Sartre y añadir una nueva hipótesis al nunca resuelto problema de las mediaciones. Es probable que las abundantes referencias a un viejo conocido nuestro como Levin Schücking no dejaran de sorprendernos, y al mismo tiempo de tranquilizarnos, cuando comprobábamos que se las podía compatibilizar con el Althusser de *Lire le Capital* y *La revolución teórica de Marx*.

En 1977, Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo incluyeron en la antología *Literatura y sociedad* un fragmento de «Disposición estética y competencia artística», de 1971. El intervalo habla a las claras de la escasa atención que había recibido el autor de *Les héritiers* y *L'amour de l'art* en nuestro medio, cuando ya siglo XXI había traducido *El oficio de sociólogo*. Luego, en 1980, incorporaron el de *campo intelectual* a sus *Conceptos de sociología literaria*.⁶ Finalmente, en 1983, esa «operación Bourdieu» alcanzó un punto culminante con la aparición simultánea de *Campo del poder y campo intelectual* en la colección argentina de Folios dirigida por Altamirano, y de dos libros que ambos escribieron en común: *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia y Literatura/sociedad*. En los *Ensayos...*, las teorías de Bourdieu inspiraron los análisis de la constitución de un campo literario en la Argentina alrededor del Centenario; en *Literatura/sociedad*, enriquecieron el repertorio de una exposición cuya doble audacia se reconocía en el propósito por entonces poco prestigioso de reformular de un modo vivo la pregunta por esa relación, y en hacerlo desde la difícil convergencia entre los saberes acumulados en la tradición marxista (Lukacs, Goldmann, Della Volpe y Adorno) y los desarrollos que ofrecían las nuevas corrientes. Así,

junto a campo intelectual y a instituciones, aparecieron capítulos significativos: el texto, el autor, la ideología, la historia literaria. Si bien no todos estos méritos deben ponerse en el haber de Bourdieu, cuyos conceptos de campo intelectual y de *habitus* eran agudamente criticados por Altamirano y Sarlo, fueron estos trabajos, sumados a las discusiones en grupos privados que se formaron durante los años de la dictadura militar, los que pusieron en circulación esos conceptos y probaron los usos posibles en espacios culturales muy diferentes de aquellos en que se generó el modelo teórico. Así, junto con una reconsideración de la perspectiva sociológica que introdujo una red de aperturas renovadoras, se reconocieron también nuevas maneras de pensar cuestiones que parecían para siempre desterradas cuando en la teoría literaria imponían su reinado otras creencias que Bourdieu, desde sus posiciones, contribuyó a suspender.

Bourdieu analista de Flaubert

Desde entonces, los instrumentos forjados por Bourdieu han orientado entre nosotros un haz de estudios sobre el arte, la literatura y la historia intelectual. Pero no me interesa ahora seguir ese rastro, sino volver a *Les règles de l'art* para centrarme en su lectura de *La educación sentimental*, donde creo encontrar una condensación ejemplar de las virtudes y defectos de sus teorías. Según Bourdieu, «esa obra mil veces comentada y sin duda jamás leída verdaderamente, provee todos los instrumentos necesarios para su análisis sociológico» (p. 19), una hipótesis cuya validez demuestra en el capítulo inicial, desplegando una lectura de las trayectorias sociales y los polos del campo del poder que añade mucho a nuestra comprensión de *La educación sentimental*. Los problemas que suscita esta lectura

5. «Campo intelectual y proyecto creador», en AAVV, *Problemas del estructuralismo*, México, Siglo XXI.

6. En ese mismo año *Punto de vista* publicó un fragmento de «La producción del valor», traducido de la revista que Bourdieu dirigía desde 1975, *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*.

no derivan, por lo tanto, de un escaso poder iluminador. Ellos surgen cuando, contrariando todas las precauciones que el mismo método sociohistórico exige, se la propone como definitiva: porque Bourdieu no duda de que exista una lectura verdadera, capaz de alcanzar la verdad última del texto, ni de que ella sea posible sólo desde la sociología, algo que ni aun los más firmes defensores de las aproximaciones sociológicas osaríamos suscribir. Para decirlo con una brevedad que sacrifica la asombrosa riqueza de los descubrimientos que prodiga en cada página, la verdad que encuentra es que en *La educación sentimental* «la estructura del espacio social en que se despliegan las aventuras de Frédéric, resulta ser también la estructura del espacio social en el cual el autor mismo estaba situado» (p. 19). En consecuencia, el «Flaubert analista de Flaubert» que descubre Bourdieu se parece demasiado a un anticipo de Bourdieu: «instaura las condiciones de una especie de experimentación sociológica» (p. 28) que le permite producir una objetivación extraordinaria tanto del campo del poder como de su propia colocación en el campo literario. Esas estructuras que la lectura sociológica revela en *La educación sentimental* coinciden tan plenamente con las que Bourdieu construye con sus análisis del campo literario en el momento de Flaubert, que el lector no puede menos que desconfiar un poco ante tanta felicidad. Quizá habría que concluir sencillamente, *more* Borges, que Bourdieu, como todo gran creador, logra crear sus propios precursores.

Sería de cualquier modo imposible ignorar todo lo que se gana con esta lectura para una comprensión del enérgico rechazo de los valores burgueses dominantes implicado en las elecciones estéticas de Flaubert, así como del esfuerzo necesario para producir la posición singular que como novelista ocupó en esa tendencia que convenimos en denominar del arte por el arte. Pero también sería imposible no reconocer que con ella algo se pierde. Porque si, como sugiere Bourdieu, *La educación sentimental* no fuera más que una visión del campo del poder «que se podría llamar sociológica si no se diferenciara del análisis científico por la forma en que esa



visión se muestra y se enmascara a la vez» (p. 59), la forma misma, la forma de la novela, en la cual se juega todo el proyecto de Flaubert, quedaría reducida a esa «traducción sensible [que] disimula la estructura» (p. 60)... que la lectura sociológica se encargaría de develar. Este reduccionismo no sólo contradice lo que otros capítulos de *Les règles de l'art* señalan sobre el doble valor estético y político de las elecciones formales; también debilita algunos núcleos de significación esenciales para una lectura que se propone como superadora de las oposiciones tradicionales entre análisis internos y externos. Estos núcleos son, entre otros, el lugar que ocupa la revolución de 1848 como un centro estructural que reorganiza las trayectorias de los personajes y la forma de la pasión inextinguible y nunca consumada (o mejor: inextinguible porque nunca consumada) de Frédéric por Madame Arnoux. Ambos remiten a uno de los motivos más poderosos de la escritura de Flaubert: su lucha feroz con el romanticismo, entendido éste ya no como una posición a superar en el campo literario, sino en tanto generador de esas ilusiones cuya inexorable degradación en ilusiones perdidas nadie lamentó más que él. Para ser breve, me voy a referir solamente a dos momentos del segundo.

«Fue como una aparición»: así comienza el pasaje en que Frédéric ve por primera vez a Madame Arnoux. El brillo de sus ojos lo deslumbra hasta tal punto que debe volverse a mirarla para empezar a percibir los detalles de su figura recortada sobre el aire azul. «Ja-

más había visto ese esplendor de su piel morena, ni la seducción de su talle, ni esa delicadeza de los dedos que atravesaba la luz. Contempló su cesto de labor con estupefacción, como algo extraordinario. ¿Cuáles eran su nombre, su domicilio, su vida, su pasado? Deseaba conocer los muebles de su dormitorio, todos los vestidos que se había puesto, las personas que frecuentaba; y hasta el deseo de la posesión física desapareció bajo un anhelo más profundo, en una curiosidad dolorosa que no tenía límites». Una criada negra y un chal de colores agregan los toques de exotismo que faltaban a este cuadro paradigmático que anticipa todo el programa narrativo de una pasión que convertirá los obstáculos a la posesión física en las condiciones propias del amor romántico como ideal nunca realizado. Es verdad que Madame Arnoux resulta ser la esposa de un comerciante de arte, pero creo que lejos de residir allí una pista de la verdad social revelada por la lectura sociológica, las cosas parecen funcionar exactamente al revés: lo que se revela a través de esa relación imposible es, más que una verdad social, la tensa y compleja relación de Flaubert con el romanticismo y su irónica conciencia del fracaso inevitable del ideal romántico.

Esta tensión es una clave del tortuoso desarrollo del último encuentro con Madame Arnoux. Cuando finalmente ella lo visita, la mentira romántica atraviesa la escena y se instala en los discursos de ambos. Madame Arnoux le confiesa: «A veces sus palabras me llegan

como un eco lejano, como el sonido de una campana traído por el viento: y me parece que está usted ahí, cuando leo pasajes de amor en los libros». Frédéric disimula su negativa «embriagándose con palabras» que parecen sacadas de las lecturas de Madame Bovary: «Mi corazón, como el polvo, se elevaba a su paso. Usted me producía el efecto de un claro de luna en una noche de verano, cuando todo es perfumes, sombras suaves, blancuras, infinito; y las delicias de la carne y del alma se contenían para mí en su nombre, que yo me repetía, tratando de besarlo con mis labios». ⁷ Frédéric, que ha abandonado todos sus proyectos amorosos, intelectuales y políticos, no puede consumir ese amor que ha constituido el centro vacío de su vida. No es el pelo ya blanco de Madame Arnoux, ni una vaga sensación de incesto, ni el temor a la decepción posterior lo que lo paraliza. Es, por sobre todas esas causas difusas, una razón romántica: la imposibilidad de degradar el ideal reduciendo sus posibilidades ilimitadas a los límites de lo real. Desde esta perspectiva, la negativa de Frédéric a aceptar las determinaciones sociales puede ser vista como algo más que el equivalente de la posición de Flaubert en los campos literario y social, y así se recuperarían algunas de las múltiples dimensiones implícitas en el título mismo de *La educación sentimental*, cuyas resonancias se pierden cuando se la considera exclusivamente como el enmascaramiento de una *educación social*.

La creencia recobrada

El último capítulo de *Les règles de l'art* parecería ser el menos previsible en esta denuncia implacable del interés por alcanzar posiciones dominantes que rige las luchas aparentemente desinteresadas del campo intelectual. Se titula, provocativamente, «Por un corporativismo de lo universal», y reviste la doble condición de un manifiesto y de un programa. Si el manifiesto no puede menos que recordar un célebre antecedente en el llamado a una especie de unión de los intelectuales del mundo, el programa se presenta como exigido por la presión de los tiempos actuales: «Bajo el efecto de un conjunto de factores

convergentes, las conquistas colectivas más preciosas de los intelectuales, empezando por las disposiciones críticas que eran a la vez el producto y la garantía de su autonomía, se encuentran amenazadas» (p. 461).

La conquista de la autonomía permitió lo que Bourdieu denomina «intervención del intelectual», cuyo momento inaugural considera el de la intervención de Zola en el caso Dreyfus. El intelectual se constituye como tal en el momento en que puede intervenir en el campo político en nombre de los valores propios del campo intelectual, afirmando, contra toda razón de Estado, incluido el patriotismo, la irreductibilidad de valores universales como la verdad y la justicia. En ese movimiento, quedarían superadas las antinomias entre política y cultura, entre compromiso y autonomía, y la figura del intelectual se reviste así de una autoridad específica fundada en su independencia con respecto al poder establecido. Es por lo tanto en la autonomía donde reside para Bourdieu la posibilidad de los intelectuales de intervenir en el espacio público como *intelectuales*, es decir, en nombre de una autoridad y unos valores asociados a esa autonomía, y no, como los políticos, desde una autoridad derivada de la política. Lejos de constituir una rémora para la eficacia política, la autonomía confiere mayor eficacia a la intervención del intelectual y sólo ella asegura las disposiciones críticas que lo definen como tal. Pero el intelectual no se instituyó de una vez para siempre con Zola, y son numerosas y diversas las regresiones con respecto a esa figura paradójica que Bourdieu señala en el mundo contemporáneo, desde los retiros más exclusivos al arte o la ciencia puros hasta la proliferación, en sus palabras, de plumíferos massmediáticos, expertos, *tutólogos* y *doxósofos*, que refuerzan todas las formas de presión que desde el poder y desde el interior mismo del campo intelectual tienden a borrar las fronteras entre la obra renovadora y el *best-seller*, entre el mundo del arte y el del dinero, entre las lógicas de la producción comercial y la del arte de vanguardia. Adviene así un nuevo reinado de la heteronomía, cuyo resultado más nefasto sería la exclusión de los intelectuales del debate público,

monopolizado por una legión de *maitres à penser* sin pensamiento.

Para Bourdieu, poco o nada puede esperarse de la política: no es la virtud la que permite fundar un orden más libre, sino un orden intelectual libre el que podría fundar la virtud. De ahí que la lucha que propone a los intelectuales se coloque bajo la invocación de unos valores que resultan superiores a los de la ciudad. De ahí que esa lucha, que debe ser colectiva, tenga un carácter paradójico: pues exigiría *al mismo tiempo* reforzar la autonomía amenazada e intervenir en la esfera pública para reafirmar esos valores a los que sólo la autonomía confiere autoridad.

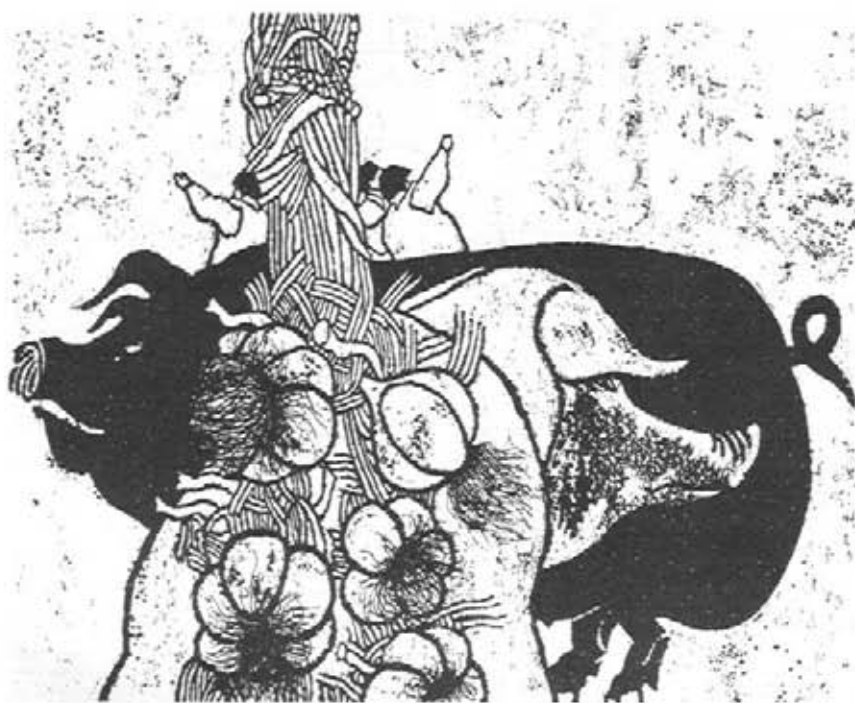
No es difícil reconocer las vetas modernistas de este cuadro crítico y del programa de acción colectiva que promueve. Tampoco se podría negar la amplitud de miras y la autoridad moral investidas en el llamado. Por otra parte, aquella sorpresa que indiqué más arriba, no debería ser tanta si se repara en la frecuencia con que Bourdieu insiste en que el conocimiento de las condiciones sociales del pensamiento y del arte no sólo aumenta nuestra capacidad de comprensión y de goce estético, sino que posee verdaderos efectos liberadores con respecto a esas mismas condiciones: es por eso que la desmitificación de las ilusiones trascendentales puede finalmente convertirse en una nueva consagración del intelectual.

Restan sin embargo algunas cuestiones inquietantes. Ellas podrían resumirse en la sensación de que los términos en que se formula el problema quedan excesivamente capturados en las antinomias tradicionales, construidas en aquel momento heroico de «intervención del intelectual». Tal vez por eso, esos valores a la vez universales y específicos asociados a la autonomía del campo intelectual, en cuyo nombre se debería intervenir, parecen escasamente definidos, o, en todo caso, se toman insuficientes en un contexto en el cual, como es notorio, la discusión sobre los fundamentos del valor ha adquirido una angustiosa complejidad.

7. G. Flaubert, *La educación sentimental*, Lozada, Buenos Aires, 1980. Traducción de Luis Echávarri, con algunas correcciones mías. pp. 10, 11, 148 y 149.

«El payador» de Lugones o «la mente que mueve las moles»

Oscar Terán



Sabemos que entre fines del siglo pasado y la primera década del presente se dirime en la Argentina una «querrela simbólica por la nacionalidad». Diversas variables inducidas por el acelerado proceso de modernización (con la cuestión inmigratoria obviamente en su centro) abrieron situaciones representadas por numerosos intelectuales como vacíos y laceraciones dentro del cuerpo social y del destino nacional, y esas «fallas» pretendieron ser suturadas por una redefinición de la identidad nacional. Esta última se había construido hasta entonces dentro de los parámetros instalados por la generación liberal de Alberdi y Sarmiento, en cuyas defi-

niciones la voluntad de romanticismo —y las dificultades estructurales por implantar en el Plata su versión más dura o herderiana— no había logrado extraer la concepción de la nación del círculo de un nacionalismo imitativo consumado en lo que Habermas ha llamado el «nacionalismo constitucionalista». En cambio, desde las últimas décadas del siglo XIX se asiste a la variación hacia un nacionalismo de cuño culturalista y en definitiva esencialista, uno de cuyos puntos de llegada se localizará en *El payador* de Lugones, cuyas expresiones argumentativas de-

seo considerar a continuación.

rencias pronunciadas en el teatro Odeón en 1913 se asiste en principio a una celebración del *Martín Fierro*. También es conocido que en este aspecto la prédica lugoniana no era original: desde 1881 el poema de Hernández había concitado los juicios positivos de Pablo Subieta, Unamuno, Menéndez y Pelayo, Martiniano Leguizamón o Ricardo Rojas.¹ Pero «el operativo Lugones» resignifica no sólo estéticamente esa obra, sino que la convierte en el epítome de la nacionalidad argentina en el mismo gesto con que la instala en el núcleo de la élite liberal. La intervención de Lugones posee para ello un alto carácter institucional: la presentación del escritor ante un público dentro del cual se encuentran el presidente Roque Sáenz Peña y sus ministros determina que el intelectual alcance un rango de legitimidad extremo ante el poder, especialmente porque el tema que los convoca es la búsqueda de la expresión genuina del «alma» argentina. Por la entidad intelectual de quien emite el mensaje, se representa un acto consagratorio en donde el prestigio del disertante y el modo de enunciación de su discurso se comunican con el contenido de lo afirmado. De allí que en la intervención se encuentren estratégicamente distribuidos pasajes de intensa elaboración estilística que funcionan como una argumentación por la estética (pa-

1. Véase J. Isaacson, *Martín Fierro. Cien años de crítica*, Buenos Aires, Editorial Plus Ultra, 1986.

radigmático en este punto es el celebrado pasaje sobre el incendio en la pampa, y en ese sentido la forma «cumple una función política fundamental».²

Para esa estetización argumentativa, la figura del intelectual predominante debía ser la del escritor, y más precisamente la del poeta, desplazando del centro del campo intelectual la hegemonía del «científico» construida por el positivismo. El dispositivo lugoniano sigue aquí alimentándose de formas y tópicos heredados del modernismo, que le ofrece una estrategia para construir un verosímil consistente en la reducción de cultura a literatura y de literatura a poesía, y en la identificación de esta última con un *ánalogon* de la patria: la armonía del espíritu. Dicha reducción es posible porque «toda la cultura es asunto de lenguaje», incluida «ciencia, arte, política, guerra, comercio»...³ El manejo del lenguaje habilita entonces para ostentar un privilegio, mucho más cuando en clave de las estéticas simbolistas «el artista, en virtud de leyes desconocidas hasta hoy, nace con la facultad superior de descubrir en la belleza de las cosas la ley de la vida». La poesía acumula un cuádruple privilegio: es expresión particular de la vida heroica de las razas; descubre «la relación de belleza que constituye la armonía de las cosas»; realiza una función general del arte, que es «la espiritualización de la materia», y, por fin, detecta el sentido oculto del pasado que la historia ha obnubilado. Naturalmente, el entramado de estas afirmaciones colocan en el centro de la patria la misión del poeta.

Este sistema de argumentación funciona sobre la base de un pilar material que es el héroe. Al igualitarismo democrático el ambiente ideológico finisecular le había opuesto la rebelión de la personalidad excepcional, bajo la influencia de Nietzsche o de Ibsen, «el apoyo de la más conocida obra de Carlyle y el prestigio de los *Hombres representativos* de Emerson».⁴ Entre nosotros, el modernismo cultural ofreció un venero ideológico apto para una recusación del igualitarismo «mesocrático», ya que si este movimiento hallaría una de las legitimaciones de su propia estética en la edificación de una antinomia entre lo útil y lo bello, una

similar correspondencia podía encontrarse entre el valor «alto» asignado a la aristocracia y su opuesto implícito en el concepto de democracia. Esta última no aludía solamente a un tipo de legitimidad política fundado en la soberanía popular, sino que se colocaba en las antípodas de la noción de «aristocracia», que concentraba las bondades de lo espiritual contra las vulgaridades del mal gusto «burgués». Individuo excepcional, el héroe es justamente la *materia* del *Martín Fierro*, pero ella requiere para ser elevada a significado la presencia de la poesía épica. A partir de allí se establece la pareja héroe-poeta como fundadores (el uno material, el otro espiritual) de un linaje y de un fundamento, pero en el interior de una evidente jerarquía: «los héroes revelan materialmente la aptitud vital de su raza [...] El poema, la aptitud espiritual, que es lo más importante [...], la mente que mueve las moles».⁵

Pero además el poeta es el que sabe, en función de hermeneuta que restituye el sentido originario de las palabras, según las estrabaciones del profetismo del intelectual romántico. No es preciso insistir en la arbitrariedad con que Lugones puede elaborar sus series etimológicas.⁶ La forma caprichosa de estas etimologías no es empero caprichosa respecto de la economía del texto, porque cuando estipula que «nosotros pertenecemos al helenismo» cumple un doble objetivo: diseña una historia que dota a la nacionalidad argentina de un linaje propio que elide el pasado indígena y la herencia española y católica —dentro de los lineamientos de la versión liberal del siglo XIX— y además adopta como paradigma el ideal griego (según la temática desplegada desde una raíz romántica por el *Ariel* de Rodó) en tanto modelo que permite imaginar la restauración de una sociedad armónica frente a los efectos disolventes de la modernidad. Lugones insiste por eso en que existen analogías naturales entre el alma helénica y la argentina, a su entender perfectamente perceptibles en los carnavales de la provincia de La Rioja, donde ha visto individuos «bajo coronas de pámpanos» o «una dama juana de vino cuyo empajado con asas recuerda la ánfora de Arcadia»...

El trasfondo ideológico de buena

parte de la intervención está constituido por la veta antimaterialista del modernismo cultural. En un registro, *materia* es la palabra que Lugones utiliza para decir *barbarie*, ya que la inercia y opacidad de la materia se transfiere a las masas, en las cuales —como en el caso de los antiguos persas— impera el automatismo de la grey. Empero, como ya lo había señalado José María Ramos Mejía en *Las multitudes argentinas*, esta nación es un compuesto de dos mundos que pueden convivir en la medida en que se instaure una gobernabilidad hegemonizada por una élite del poder y de la inteligencia. Para Lugones, existe un modelo de sociedad que proviene del mismo concepto de civilización que vincula la lucha contra la barbarie en las Termópilas con la «comunicación puramente etérea del telégrafo sin hilos»: «el dominio de la materia por la inteligencia, la transformación de la fuerza bruta en energía racional».

Precisamente, el *Martín Fierro* ha realizado esa prodigiosa transmutación, y al hacerlo ha detectado la esencia de la nacionalidad, que reside en «un estado espiritual al cual llamamos el alma de la raza». De tal modo, la tosquedad de la sin embargo ineludible materia popular ha sido espiritualizada por el arte. Como en Flaubert (con ecos kantianos y luego schillerianos de la estética como armonización entre esferas autónomas), la palabra justa es la palabra musical,⁷ y

2. Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, pp. 240-241.

3. Las citas corresponden a Leopoldo Lugones, *El payador y Antología de Poesía y Prosa*, prólogo de Jorge Luis Borges; selección, notas y cronología de Guillermo Ara, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1979. El subrayado es mío.

4. Carlos Real de Azúa, «Ambiente espiritual del 900», en *Escritos*, selección y prólogo de Tullio Halperin Donghi, Montevideo, Arca, 1987.

5. L. Lugones, *El payador*, op. cit., p. 20.

6. Para ello, bastaría contrastar por ejemplo la que establece para la palabra «canoas» para derivarla del latín *canna* con la de J. Corominas en su *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* (Madrid, Gredos, 1984, v. 1, p. 809), donde se muestra su origen caribe.

7. Carta de Flaubert a Mme. Roger des Genettes, cit. por Claude Grignon y Jean-Claude Passeron, *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1991, pp. 171-172.

en el frasco de Lugones la nación emerge como un espíritu para formar parejas con la poesía en tanto ésta es palabra y música, la cual configura la esencia del arte como máxima espiritualización de la materia. Por eso el gaucho imaginado por Lugones es básicamente el payador, que comparte con el poeta el privilegio de la palabra bella y de la armonía suprema brindada por la música.

De esta manera se puede construir una tradición, que es una prosapia tramitada mediante una mitología de la historia. Aquel fondo grecolatino fue interrumpido por el cristianismo, esa «religión —afirma Lugones *more Nietzsche*— de esclavos, de desesperados, de deprimidos por los excesos viciosos». Interrumpida la civilización pagana por el triunfo del dogma oriental católico, este último estropeará la España posterior. Pero por suerte estamos tan separados de ella como ella misma del espíritu que animó a los primeros conquistadores: porque aquel pasado clásico sobrevivió en la Provenza, donde lo encuentran los últimos caballeros andantes, que fueron justamente los primeros conquistadores hispanos que trajeron al mundo recién descubierto el germen del futuro Renacimiento. Esta línea cultural se trasladará no sin vértigo al gaucho, y «así es cómo Martín Fierro procede verdaderamente de los paladines; cómo es un miembro de la raza hercúlea.»

De esta invención de una identidad nacional quedan excluidas esas indígenas «razas sin risa», respecto de las cuales Lugones practica una expresa bestialización del otro al pintarlas poseídas por «la hartura taimada de la fiera». Si ese otro es bestial, por eso mismo es inasimilable, y «aquel problema no tenía otra solución que la guerra a muerte», con lo cual «la ocupación definitiva de la Patagonia resultó, pues, una verdadera 'conquista del desierto'». Para ella, nuevamente el gaucho ha resultado funcional, ya que lo único que podía contener con eficacia a la barbarie era un elemento que, participando de algunas de sus características, llevara consigo el estímulo de la civilización. Heredero de la antigüedad grecolatina, el gaucho fue el héroe civilizador de la Pampa, y triunfó allí donde fracasó la conquista española, que no pudo domi-

nar al desierto y al indio. El gaucho fue en suma el «elemento diferencial y conciliador a la vez entre el español y el indio», esto es, aquella «tercera entidad» sarmientina realizada en positivo y que permitía ahora sí el ejercicio de la dialéctica.

Mas si el gaucho es producto de una síntesis de elementos dispares, es menester que surja otra vez el poeta como reconstructor de la pureza de una genealogía que muestre que el ser nacional no es frankensteiniano como en el Martí de *Nuestra América*.⁸ Si había que seguir pensando con Sarmiento que «cada civilización ha tenido su traje», era preciso desconstruir el significado



que el *Facundo* articulaba al describir la vestimenta gaucha: «el pantalón ancho y suelto, el chaleco colorado, la chaqueta corta, el poncho, como trajes nacionales, eminentemente americanos». Por el contrario, en Lugones la composición de esa misma indumentaria se realiza por una saturación de elementos todos ellos importados: el «tirador» es el mismo «que todavía portan los campesinos húngaros, rumanos y albaneses», mientras que «los primitivos pastores griegos usaban, precisamente, botas análogas», o «el poncho heredado de los vegueros de Valencia», o «los *tamangos*, especie de rústico calzado sin suelas, de corte enterizo como los *calcei* romanos [...]».

En una época en que las disciplinas sociales habían comenzado a diseñar la teoría de las élites, Lugones luce aún confiado en que ese pilar popular de la nacionalidad forma sistema con la oligarquía gobernante. Y ello porque los gauchos aceptaron «el patrocinio del blanco puro con quien nunca pensaron igualarse política o socialmente, reconociéndole una especie de poder dinástico que residía en su capacidad urbana para el gobierno». En ese punto diseña la imagen de aquel patrón que al regre-

sar del desierto veía desfilas por su correspondencia membrales de Londres, citaciones del Senado o alguna escuela confidencial del presidente de la República. «En sus cabeceras solían hallarse bien hojeadas las *Geórgicas* [...] Tostados aún de pampa, ya estaban comentando a la Patti en el Colón, o discutiendo la última dolura de Campoamor entre dos debates financieros». Este patriciado culto no por ello se privó de abusar del poder y de participar incluso en la misma extinción del gaucho, pero tuvo «la inteligencia y el patriotismo (le dice Lugones a Sáenz Peña) de preparar la democracia contra su propio interés, comprendiendo que

iba en ello la grandeza futura de la nación».

La transustanciación del gaucho en una pura esencia espiritual constituye simultáneamente al nuevo «otro» contra el cual delinear mejor la identidad nacional. Ya en la *Didáctica*, de 1910, Lugones no dudaba de que «la inmigración cosmopolita tiende a deformarnos el idioma con aportes generalmente perniciosos, dada la condición inferior de aquella. Y esto es muy grave, pues por ahí empieza la desintegración de la patria». Y en la presentación de *El payador* insertó el conocido desafío retórico: «La plebe ultramarina, que a semejanza de los mendigos ingratos nos armaba escándalo en el zaguán [...] Solemnes, tremebundos, inmunes con la representación parlamentaria, así se vinieron. La ralea mayoritaria paladeó un instante el quimérico pregusto de manchar un escritor a quien nunca habían tentado las lujurias del sufragio universal». Efecto de la modernización, la

8. «Eramos una máscara, con los calzones de Inglaterra, el chaleco parisiense, el chaquetón de Norteamérica y la montera de España» (José Martí, *Nuestra América*, en *Política de nuestra América*, México, Siglo XXI, 1977, p. 41).

inmigración arrastra ante sus ojos el fenómeno típicamente moderno de la confusión. El intelectual debe entonces clarificar la mezcla espuria y recolocar simbólicamente al gaucho en el sitio del que los extranjeros vinieron a desalojarlo en la realidad. De allí que «cuando esta confusión acabe, aquellos rasgos [criollos] resaltarán todavía, adquiriendo entonces una importancia fundamental el poema que los tipifica, al faltarles toda encarnación viviente». También el ave de Caliope remonta el vuelo al caer la tarde: ya que si la desaparición del gaucho ha sido beneficiosa para el país, porque «contenía un elemento inferior en su parte de sangre indígena», esa extinción material posibilita asimismo su sublimación por el poema de Hernández, y ahora es otro poeta, el propio Lugones, el que se autoriza como restaurador de una alcurnia y legitimador de un pasado, pero en tanto este pasado real ha sido espiritualizado por el intelectual.

Este intelectual que restaura un linaje también posee linaje, y en *El payador* se ofrecen aquí y allá las marcas de que esta historia pública se confunde por momentos con la historia privada, según ese movimiento tan perceptible en Sarmiento o en Alberdi consistente en la identificación de historia familiar con historia de la patria. Así, cuando Lugones establece la genealogía y la continuidad civilizatoria a través de la música, todo ese gigantesco proceso milenar que parte de Grecia parece haber trabajado para desembocar en el hogar paterno y en la estancia, donde la

«dulce vihuela gaucha que ha vinculado a nuestros pastores con aquellos de Virgilio» se trasmutó en la «música compañera de las canciones de mi madre».

El intelectual, que es también propietario y que ha viajado,⁹ posee por fin otro atributo inestimable: comunicar la cultura alta con la popular. «Más de una vez he leído el poema ante el fogón que congregaba a los jornaleros después de la faena. [...] Y las interjecciones pintorescas, los breves comentarios, la hilaridad dilatada en aquellas grandes risas que el griego elogia, recordábanme los vivaques de Jenofonte»... En la crónica que entonces publicó en el diario *La Nación* retoma este tema y se felicita por «haber sido el agente de una íntima comunicación nacional entre la poesía del pueblo y la mente culta de la clase superior; que así es como se forma el espíritu de la patria».

Al final de sus disertaciones, el poeta ha llegado a la apoteosis. Para ello ha obtenido su legitimación mediante la repolitización de su discurso, verificando otra vez la escasez de seguidores de la ideología del arte por el arte en América Latina, y en cambio la asunción de «la función social de la belleza». En eso reside para Lugones la grandeza del *Martín Fierro*, ya que, como todo gran arte social como la epopeya, ha sabido hallar los medios conducentes a la popularidad. Esa misma popularidad es la que el propio Lugones acaba de obtener en el Odeón, el teatro que había albergado otras conferencias de intelectuales extranjeros, y que ahora la crónica describe así: «Al

decir Lugones las últimas palabras, la sala lo aclama, obligándole por dos veces a presentarse en el escenario, donde su aparición redobla la fuerza de los aplausos y de los bravos interminables. Buena parte del público espera luego a Lugones en el vestíbulo de Odeón y en la calle, donde estas manifestaciones se repiten, efusivas, conmovidas, cuando el escritor abandona la casa de sus triunfos».

La interpretación lugoniana de la identidad nacional se inscribió de tal modo vigorosamente desde el poder en el amplio arco de la querrela por la nacionalidad. Que esta versión no dejó de causar sorpresa y oposición lo revelará la posterior encuesta de la revista *Nosotros*, así como las impresiones francamente confundidas de ese otro miembro de la élite intelectual que fue Juan Agustín García: «Lugones considera a *Martín Fierro* como un poema épico, y su concepto fue aplaudido con entusiasmo por manos enguantadas»...¹⁰ Pero de allí en más la ecuación criollista figurará en el imaginario nacional como una de las que con mayor eficacia habrán intervenido en esta recurrente disputa por saber de veras qué es ser argentino...

9. El 'fiador' o collar [...] figura en el jaez de una antigua miniatura persa, que lleva el número 2265 del Museo Británico. «Tengo una vieja espuela de fierro, procedente de San Luis, enteramente igual a otra inglesa del siglo XVI que se halla en la colección del Museo Victoria y Alberto, en Londres» (*El payador*, cit.).

10. Cit. en Adolfo Prieto, *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1988, p. 187.

revista de crítica literaria latinoamericana

University of California - Berkeley
Department of Spanish and Portuguese
Berkeley, CA 94720. USA
Telf. (510) 642-6771
Fax. (510) 643-8245

HISPAMERICA

SAUL SOSNOWSKI

5 Pueblo Court Gaithersburgh
MD 20878 USA

Tarifas de Suscripción

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

Paradoxa

LITERATURA/FILOSOFÍA

1993 Año 7 N° 7

Dirección: Juan B. Ritvo y Alberto Giordano

Pedidos a Beatriz Viterbo Editora
Laprida 2086 - C.P. 2000. Rosario. Argentina

BEATRIZ VITERBO EDITORA

EL OJO MOCHO

REVISTA DE
CRÍTICA CULTURAL

N° 3

OTOÑO DE 1993

Mirando una fotografía de Walker Evans: «Rincón de la cocina de Floyd Burroughs»

Marilyn Contardi

En el número 46 se publicó una versión incompleta (de la que faltaban los últimos párrafos) de este artículo. Lo reproducimos ahora por entero, con nuestro pedido de disculpas a los lectores y a su autora.

«The great interest of man air and light, the joy of having a body, the voluptuousness of looking.»

Mario Rossi

El momento de mirar una foto —como el de mirar un cuadro o leer un poema— es un momento intransferible que pertenece por entero a la foto —cuadro, poema— tanto como a quien la mira, y en él se establece la relación entre ambos. Ese momento de la mirada transcurre en una especie de perspectiva ideal de tiempo, cercana al tiempo «interior» de la foto.

La foto, sabemos, no puede registrar como el cine el movimiento, y, al no poder hacerlo, le está vedado mostrar el tiempo real. Lo que sí reproduce la foto es un estadio del movimiento y, para hacerlo, lo inmoviliza, separándolo del tiempo. Por eso una foto que muestra, por ejemplo, el salto de un hombre, tiene algo de irreal, produce un corte en la realidad, ve lo que ningún ojo ve, o, más bien, sólo ve lo que el ojo vislumbra apenas: una ínfima fracción de segundo. Está a la vez más acá y más allá de lo real; fijando el cuerpo en una suerte de hechizo, lo detiene para siempre en el apogeo del salto, ni a punto de caer, ni llegando al suelo sino «estando allí». Mirar la foto de ese salto es revivir ese instante único, asistir al retor-

no de un instante de otro modo invisible, liberado del antes y el después. La suspensión del movimiento y del tiempo es flagrante allí.

Cuando se habla de tiempo en una foto se lo trata de situar bajo otras apariencias distintas a las del movimiento.

Ante esta fotografía de Walker Evans se percibe una cierta impresión de tiempo, no del tiempo real, el tiempo «de reloj», que la foto es incapaz de reproducir, sí de un tiempo «sugerido» o «virtual» que la impregna —una «sensación» de tiempo—, de la misma manera que el espacio registrado en ella es un espacio virtual. Como si al tomarse la foto, el tiempo de ese lugar en que las cosas eran o estaban, el tiempo que las acompañó en ese instante de reposo, hubiese quedado fijado también en él, junto a las cosas, en estado latente. Y volviera a deslizarse bajo cierta mirada —como en los daguerrotipos las siluetas de lo fotografiado aparecen bajo cierta luz— adherido a las presencias de los objetos y la luz.

La fotografía —ser inmutable, silencioso— de algún modo condiciona, adecúa, a través de su composición, la mirada que la observa; la guía hacia ese tiempo suyo que subyace en su interior. En la coincidencia, el entrecruzamiento de los dos: el tiempo de la mirada y el tiempo «aprisionado», «atrapado», el tiempo de la foto existiría.

La idea de «abismarse» en la contemplación

de una foto alude, en cierto modo, a ese tiempo virtual, que el recorrido de la mirada percibiría como un componente de la foto.

En esta foto del rincón de la cocina de F. Burroughs, ese «ahondarse» de la mirada es casi literal, y es inducido por el espacio fotografiado, «hacia el fondo», por lo que se ve y por lo que no se ve, pero se intuye. Esa «entrada de la foto» tiene que ver con el «fuera de campo», eso que estando más allá de los límites del encuadre nos atrae, por la construcción en perspectiva del espacio, no «a lo ancho», sino «hacia el fondo». Mirar la foto es penetrar en ese espacio. Además, la mirada desde «un más acá», señala inequívocamente una intromisión.

El fotógrafo mira, fotografía el interior, parado a escasa distancia de la puerta. Poniendo la cámara en posición vertical, toma el marco entero de la puerta y construye el espacio en profundidad, ese pasaje por donde fluye la luz y se sitúan los ordenados objetos en el campo de la cocina; de ese modo, los que observamos esta fotografía es como si estuviésemos mirando desde atrás del hombro de Evans.

La presencia del fotógrafo es puesta en evidencia por esa puerta abierta a escasa distancia que señala claramente: alguien está parado «más acá», observando.

Hay otra foto de Evans, tomada presumiblemente el mismo día, en otro rincón de esta cocina, en la que su presencia no ha sido delatada de manera tan nítida porque en ella no existe la fuerte referencia de un «marco» desde la cual fue tomada —que aquí es casi literalmente el marco de la puerta— y que denunciaría la presencia del fotógrafo.

Hay otra ausencia-presencia a la cual remite esta foto, y es la de quien —o quienes— habitan este lugar.

Todo lo que se ve en la foto, desde la palan-gana y la toalla en primer plano, la mesa con su mantel de hule brillante, la lámpara sobre la mesa, el piso de madera gastado por el uso y el cepillado, la pulcritud y el orden en que cada cosa descansa en su lugar, remiten al disponedor de esos objetos, que, podemos imaginar, se mantiene discretamente fuera de campo, mientras se toma la foto de este calmo lugar que habita. El lugar habla de reposo, de orden, de tiempo apacible, «que no pasa» —a la manera en que habla de

orden, reposo, pulcritud, el poema «Nantucket» de W. C. Williams, que rezuma, como la foto, un «smell of cleanliness»; tampoco en el poema se menciona a los habitantes, pero su presencia está implícita en cada detalle.

Así como las personas están ausentes, hay algo más que no aparece en la foto pero que sabemos que está, por así decir, ahí nomás. Si el fotógrafo se hubiera colocado más de frente a la puerta, veríamos ese fondo por donde entra la luz.

Tiene que haber una puerta trasera que se abre al patio, ahí atrás, en la prolongación del rectángulo oscuro de la pared contra la cual apoya un costado del aparador. La cocina debería tener una salida al patio por una puerta situada poco menos que simétricamente a la puerta que aparece en primer plano, si ésta fuese la puerta que da a la galería —y aquí juega el imaginario compuesto a partir de películas, fotos, lecturas, que deja suponer una cierta disposición de las habitaciones en la casa de un granjero del sur de los Estados Unidos.

La luz que dibuja la hendidura brillante sobre el rectángulo oscuro del fondo, junto al aparador, es, siguiendo este imaginario, la luz del patio. Ese es el otro elemento sobresaliente de esta foto, la luz.

La luz que viene del fondo entra por esa puerta trasera abierta, entonces, al patio. Corre desde el piso hasta arriba como viniendo realmente desde una puerta. Pero las patas de los muebles proyectan dos sombras, hay que imaginar otra entrada de luz, y probablemente ésta sea una ventana, en la pared transversal a la de la puerta.

La luz que entra por esas dos aberturas invisibles toca, declina objetos, pone de relieve texturas, transparencias. Es la gran componedora de esta foto.

Lame literalmente lo alto del aparador, marca dos líneas de sombra en las salientes de sus puertas que de ese modo quedan esbozadas, baña el mármol, modela el cuerpo de la vasija, realza el asa, diseña las asperezas de los tabloncillos del piso.

La luz que llega desde la derecha y un poco

desde atrás del fotógrafo —no alcanza a entrar a la cocina, y sólo lame el umbral— modela a su vez las tablas de la pared en primer plano, marcando la línea oscura en el borde horizontal de cada tabla, el marco de la puerta, la palangana sobre el reborde, los pliegues de la toalla. El canto de la puerta abierta en primer plano queda convertido en una línea blanca, atravesada a lo largo por la línea oscura de la hendidura, con la traba de madera que es, en la foto, una línea blanca, vista también de costado, que flota, en diagonal, entre el canto de la puerta y la línea oscura, uniforme, que corre a todo lo largo del borde izquierdo de la foto.

Pero la luz tiene también cuerpo, un cuerpo diáfano, suspendido en esa especie de pasillo que va desde el marco de la puerta hacia el interior.

Ese volumen luminoso, que flota, transparente, lo percibe el ojo aun antes de pensar que esas cualidades están íntimamente ligadas a su contacto con los objetos y que es su relación con ellos la que lo convierte en uno de los principios constructores de esta foto.

Las líneas oscuras que se tienden desde el primer plano y forman ese enrejado que pondera el paso de la luz. Verticales y horizontales en la pared de la palangana. Diagonales del entablado del piso sobre las cuales se levantan, o sobre las cuales reposan, verticales y oblicuas, las líneas oscuras de las patas de los muebles y sus sombras. Rectángulo sombrío al fondo, cortado por la estria luminosa, y, debajo de la mesa, otro rectángulo oscuro contra la pared, lo que parece ser la pata de un banco de madera.

Entre todos los objetos hay dos que solicitan de inmediato la atención, dos, que por su disposición forman un conjunto: la mesa con su mantel de hule brillante, la lámpara de vidrio con su base cincelada finamente por la luz, que descansa sobre la mesa.

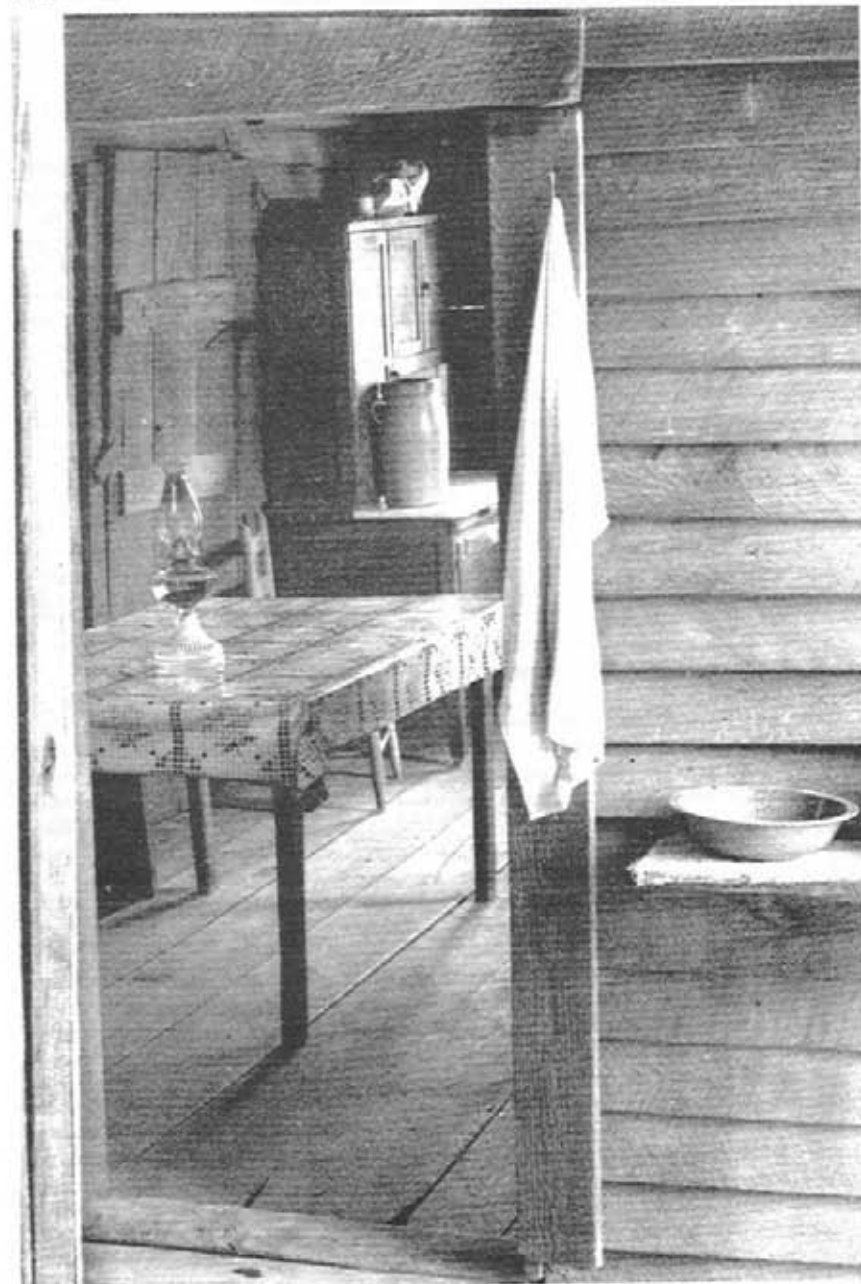
Dos materiales más bien convencionales como el hule y el vidrio adquieren, gracias a la luz, texturas y brillos que sobresalen en el conjunto de la foto —así, el mármol del aparador es quizás sólo apariencia de mármol, y en realidad es madera pintada.

En esas dos formas, pero sobre todo en la mesa con su mantel bañado de luz, parece reposar enteramente la tarea de transmitir la sensación de limpieza que trasciende la foto, mucho más que en la palangana y la toalla del primer plano.

Estamos bien lejos aquí de la miseria registrada en otras fotos del mismo Evans y en las de otros fotógrafos de la Farm Security Administration, que documentan los efectos de la gran crisis de los años treinta en los Estados Unidos.

Lo que en la foto prevalece es la presencia y el paso de la luz, su contacto con las superficies, su relación con las sombras, la prolijidad y el orden de los objetos —que, a su vez, evocan la mano que los pule—, la impresión de tiempo calmo que se desprende del lugar, y su «olor a limpio», como el del poema de Williams.

(La fotografía de Walker Evans fue tomada en 1936 en Alabama, cuando Evans trabajaba para la Sección Histórica de la Farm Security Administration, bajo las órdenes de Stryker, en el marco de un vasto proyecto elaborado por este último, para documentar los efectos de la crisis iniciada en 1929 en los Estados Unidos, bajo el título: «Elementos a fotografiar para dar cuenta de la realidad americana».)



LETRA

INTERNACIONAL

Suscripción anual 1.400 Ptas.
Forma de pago: Talón bancario o giro postal.

Redacción y Administración:
Monte Esquinza, 30. 28010 Madrid



Suscripción anual 1.400 Ptas.
Forma de pago: Talón bancario o giro postal.

Redacción y Administración:
Monte Esquinza, 30. 28010 Madrid



NUEVA SOCIEDAD

SEPTIEMBRE - OCTUBRE 1993
Director: Heideulf Schmidt

Nº 127
Jefe de Redacción: S. Cheffec

COYUNTURA: Rubén Dávila Santiago / Jorge Rodríguez Beruff, Puerto Rico. Frente a la nueva época. Héctor Béjar, Perú. El neoliberalismo realmente existente. José Carlos Rodríguez, Paraguay. Mansa transición democrática. **APORTES:** Néstor García Canciani, La cultura visual en la época del posnacionalismo. ¿Quién nos va a contar la identidad? Isabel Clemente B., Un caso de conflicto cultural en el Caribe. De la imposición al reconocimiento. **TEMA CENTRAL:** EMIGRANTES, REFUGIADOS, EXILIADOS. Stephen Castles, La era inmigratoria. Cultura, incertidumbre y racismo. Christian Ferrer, Los intrusos. Frontera y cicatriz. Horacio Riquelme, Nuestra xenofobia de cada día. Aproximación psicocultural a la segregación en Europa. Jorge Duany, Más allá de la válvula de escape. Tendencias recientes en la migración caribeña. Isaac Cohen, El surgimiento de los hispanos. Gilda Pacheco, Migraciones forzadas en Centroamérica. Evolución psicocultural. Claudio Boltzman, Los exiliados del Cono Sur dos décadas más tarde. Samuel Schmidt, Migración o refugio económico. El caso mexicano. José Z. García, Migración y posmodernidad, efectos culturales. ¿Una nueva ciencia social fronteriza? **POSICIONES:** José Francisco Lazo M., El Salvador. De la locura a la esperanza. **LIBROS:** Graciela Montaldo, Imaginación e historia en América Latina.

SUSCRIPCIONES (incluido flete aéreo)

América Latina
Resto del mundo
Venezuela

ANUAL (6 núms.)

US\$ 30
US\$ 60
Bs. 1.000

BIENAL (12 núms.)

US\$ 50
US\$ 90
Bs. 1.800

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

ENTREPASADOS

REVISTA DE HISTORIA

Año III - Número 4-5 - Fines de 1993

- La nación • El socialismo • Los trabajadores
- El historiador • Los archivos públicos frente a la privatización
- Enseñanza de la historia • Entrevista a Antonio Annino

Suscripciones: en Argentina, u\$s 20.- (dos números).
En el exterior, vía superficie u\$s 25.- (dos números); vía aérea u\$s 35.- (dos números).

signo & seña

Revista del Instituto
de Lingüística

Discurso / Historia

Correspondencia y suscripciones:
Instituto de Lingüística
25 de Mayo 221 1º Piso

Culturas fin de siglo / Bourdieu /
Benjamin inédito / Lugones
Escriben: Vezzetti • Arfuch • Semán •
Sidicaro • Beceyro • Gorelik • Sarlo •
Gramuglio • Terán Ilustra: Páez



PUNTO DE VISTA

47 Revista de
cultura
6 \$
Dic. 1993