

Pensar la crisis

Vegetti • Sidicaro • Sabato • Chejfec

Bourdieu
Barthes
Daney
Sebald

Faros del siglo XX

Altamirano • Palavecino • Oubiña • Sarlo

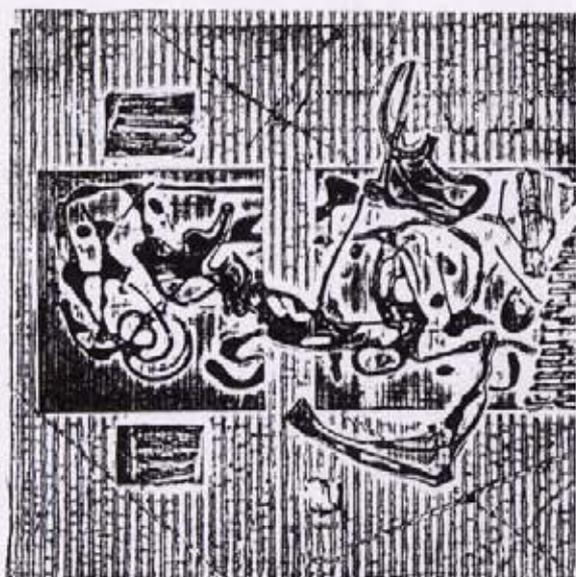
PUNTO
DE VISTA

72

Revista de
cultura
8 \$
Abril 2002



Los monstruos de la poesía
argentina: Porrúa
Ilustra: Santoandré



Las ilustraciones de este número son obras de Norma Santoandré (Buenos Aires, 1947)

72

Revista de cultura
Año XXV • Número 72
Buenos Aires, Abril de 2002
ISSN 0326-3061 / RNPI 159207

Sumario

- 1 Carlos Altamirano, *Pierre Bourdieu, maître-à-penser*
- 5 David Oubiña, *Serge Daney: el cine continuo*
- 11 Santiago Palavecino, *Barthes y el cine. Reseña parcial de La Torre Eiffel*
- 16 Beatriz Sarlo, *De nuevo y quizás por última vez, sobre Sebald*
- 20 Ana Porrúa, *Notas sobre la poesía argentina reciente y sus antologías*
- 26 Sergio Chejfec, *Sísifo en Buenos Aires*
(con textos de Daniela Soldano y César Aira)
Sociedad, estado, nación, democracia: la cuestión argentina
- 32 Hugo Vezzetti, *Escenas de la crisis*
- 37 Ricardo Sidicaro, *Las desintegraciones institucionales argentinas y sus consecuencias sociales.*
- 41 Hilda Sabato, *¿Democracia en agonía?*

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

Consejo asesor:
Raúl Beceyro
Jorge Dotti
Rafael Filippelli
Federico Monjeau
Oscar Terán

Directora:
Beatriz Sarlo

Diseño:
Estudio Vesc y Josefina Darriba

Difusión y representación comercial:
Darío Brenman

Distribución: Siglo XXI Argentina

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

Suscripciones
Exterior: 60 U\$S (seis números)
Argentina: 24 \$ (tres 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: 4381-7229
Internet: BazarAmericano.com
E-mail: info@BazarAmericano.com

DE VISTA
PUNTO

Pierre Bourdieu, maître-à-penser

Carlos Altamirano



Uno de esos humanos raros, que regalan a sus lectores y a sus discípulos lentes mágicos con los cuales mirar el mundo, la sociedad, los individuos, las motivaciones...

Marco D'Eramo

Muchos aprendimos a pensar los problemas de una sociología de la literatura en la obra de Pierre Bourdieu. Las perspectivas que ella abría implicaban una ruptura con lo que resultaba familiar hasta entonces, y no era necesario quedar convencido de cada una de sus afirmaciones, de sus ejemplos, de sus análisis, para extraer de la lectura de sus textos, lectura laboriosa y muchas veces irritante, una nueva y más com-

pleja percepción de la literatura como institución del mundo social. Contábamos, ciertamente, con los trabajos de Lucien Goldmann, de Arnold Hauser, de Theodor W. Adorno y, por supuesto, con los de quien de un modo u otro estaba en el comienzo de todos ellos: Georg Lukács. Pero la obra de Bourdieu no sólo ofrecía tesis, concepciones generales y estudios particulares, sino también preguntas e ins-

trumentos que incitaban a hacer la experiencia de la investigación.

¿Qué lecciones podía uno sacar de sus escritos? La primera era que una sociología de la creación literaria no podía no ser, simultáneamente, una sociología de las élites culturales y ésta sólo podía edificarse si se colocaba en el centro, como foco de observación y de análisis, ese microcosmos propio de las élites culturales, lo que Bourdieu llamaba el campo intelectual, que a veces desagregaba en diferentes subconjuntos (campo literario, campo científico, campo artístico...). La lección aparecía ya en "Campo intelectual y proyecto creador", que inició en 1966 lo que había de ser un programa de investigación cuyos resultados recogería en *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (1992). Había que cambiar la pregunta de qué es un escritor, decía, por esta otra: ¿cómo se llega a ser escritor no genéricamente en esta sociedad o en esta época, sino específicamente en este "estado" del campo literario? A los ojos de Bourdieu, sólo se haría sociología mecanicista, por refinado que fuera el análisis de una obra individualmente considerada, si se buscaba ponerla en relación con la sociedad en general o con la clase de la que supuestamente emana, olvidando ese microcosmos, el campo intelectual, que posee sus propias tradiciones, sus propias instituciones y sus reglas de reclutamiento, sus propios debates, sus autoridades y sus formas de reconocimiento, en fin, una historia incorporada a su funcionamiento.

Asociada con ésta, iba otra lección: la de sospechar de la representación que los escritores y, en general, los intelectuales tienen de sí mismos. Si se observa el conjunto de lo que escribió sobre las élites culturales a lo largo de las décadas de 1970 y 1980, se verá que uno de sus temas críticos recurrentes es lo que entendía como ideología carismática del artista y del trabajo artístico. Ideología corriente no sólo entre los escritores y los artistas, sino también entre quienes se ocupan de su obra, es decir, los críticos dedicados a consagrarlos, incluso muchos críticos de orientación sociológica, ella convierte en cualidad innata del creador lo que son disposiciones y destrezas socialmente adquiridas. Los hombres de la cultura, dirá en esa breve obra maestra que es la clase inaugural que pronunció en 1982, al asumir la cátedra de sociología en el Collège de France, "deben sus goces más puros sólo a la amnesia de la génesis que les permite vivir su cultura como un don de la naturaleza". A esa hermenéutica de la sospecha no escapaban los diferentes modos en que los intelectuales cultivan su diferencia respecto de los otros —las formas de la excelencia distinguida—, ni los discursos opuestos acerca de lo que un intelectual debe ser, discursos de legitimación cuyo combate debía ser objeto del análisis sociológico.

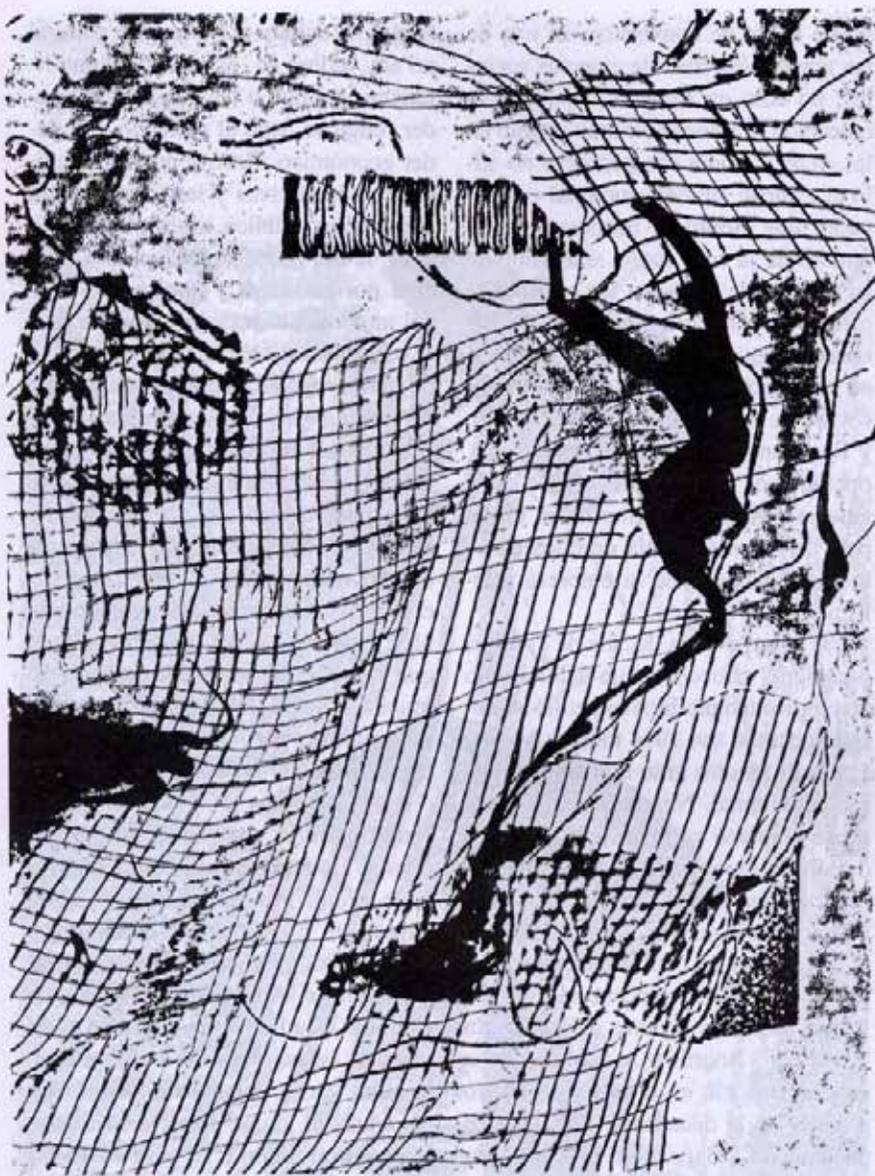
Tampoco los sociólogos estaban fuera de juego, como si fueran observadores soberanos, de acuerdo con la actitud regia y legisladora que Bourdieu detectaba entre los intelectuales. Las proposiciones de la sociología, sostendrá en la lección inaugural ya citada, deben aplicarse a sus practicantes, que tienen en la sociología de la sociología uno de sus instrumentos indispensables. "Así, el sociólogo surgido de lo que se suele llamar el pueblo y que ha llegado a lo que se llama élite sólo puede alcanzar la lucidez especial asociada con el extrañamiento social denunciando la representación populista del pueblo que no engaña más que a sus autores, y la representación elitista de las élites, hecha precisamente para engañar tanto a los que pertenecen a ella como a los que están excluidos."

El carácter abierto y múltiple de la obra sociológica de Bourdieu no es ajeno a la atracción que ejerció tanto dentro como fuera de Francia y, por cierto, el campo de la literatura representa sólo una sección de ese vasto conjunto. Estudiante de origen modesto, que había alcanzado en 1955 la *agrégation* de filosofía en la célebre École Normale, Bourdieu tomó a fines de esa década la ruta de las ciencias humanas, una elección que no es posible desconectar del prestigio de que éstas comenzaban a disfrutar por esos años, un prestigio que el auge intelectual del estructuralismo no haría más que consagrar. La ocasión para sus primeros trabajos, emprendidos en el terreno de la etnografía y la sociología, la ofreció su estadia en Argelia, en cumplimiento del servicio militar (1958-1960). Sólo uno de ellos, escrito en colaboración con Abdelmalek Sayad, fue vertido al castellano, con el título de *Argelia entra en la historia*, 1965, traducción inofensiva de un título más elocuente: *Le déracinement. La crise de l'agriculture traditionnelle en Algérie*. Pero no fueron esos estudios primeros los que dieron resonancia a su obra, sino los que siguieron: los análisis sociológicos del sistema escolar —*Los estudiantes y la cultura* (1964) y *La reproducción* (1970), que escribió con Jean-Claude Passeron, son los más conocidos de todos—, de los museos, de la fotografía, del gusto y los estilos de vida —*La distinción*, 1979—, del campo científico, de la universidad —*Homo academicus*, 1984.

Todos estos títulos y temas, que son apenas indicativos, remiten a la sociología de la cultura y, en efecto, el análisis de las prácticas simbólicas se halla en el centro de la obra sociológica de Bourdieu. Ésta remató, sin embargo, en un libro colectivo singular, *La miseria del mundo* (1993), que guarda una complicidad subterránea con sus primeros trabajos. Mientras en éstos había mostrado los efectos del colonialismo sobre la sociedad argelina tradicional, en *La miseria del mundo* hará ver las coerciones despiadadas del orden neoliberal a través del relato de personas que son, aun sin saberlo, sus víctimas. Este libro a mu-

chas voces dirigido por Bourdieu, quien contó con la colaboración de varios de sus discípulos (Patrick Champagne, Louis Pinto, Loïc Wacquant, entre otros), no es únicamente un libro sobre el sufrimiento social, sino también un libro de experimentación sobre el conocimiento social, en que la entrevista se reúne con la reflexión sobre la entrevista y el entrevistador, es decir sobre la posición del sujeto que conoce. La novedad de *La miseria del mundo* no es de orden metodológico ni conceptual, como señalaba Alejandro Blanco en una aguda nota escrita hace dos años en esta misma revista. La innovación, observó en ese artículo, radica "en la estructura misma del libro, en la puesta en forma del material y en el modo en que Bourdieu problematiza el acto mismo que está detrás del testimonio, de 'dar la palabra al otro', y que pone en juego una interrogación sobre el lugar del sujeto de la ciencia misma".

La vigilancia epistemológica, sea del lenguaje teórico, sea de la cuestión de los métodos y las técnicas de investigación, constituía un tema casi obsesivo de Bourdieu. No era otro el motivo central de *El oficio de sociólogo* (1968), escrito en colaboración con Jean-Claude Chamboredon y Jean-Claude Passeron, donde se desarrollaban ya todas las posiciones epistemológicas que en sus términos básicos Bourdieu defenderá a lo largo de su carrera. Esas posiciones llevan la marca de los años en que maduró su visión de las ciencias sociales. Por ejemplo, su adhesión a la concepción discontinuista del conocimiento científico, tributaria de la filosofía de Gaston Bachelard y George Canguilhem, y que, trasladada al terreno de la sociología, significaba que ésta sólo podía constituirse como ciencia rompiendo con la "sociología espontánea", es decir, con las representaciones que los actores se hacen del mundo social y de sí mismos. A la misma orientación respondía otro de sus principios, el de que el hecho científico no se extrae de la realidad sino que es producido por las operaciones de la ciencia. A manera de consigna, *El oficio de sociólogo* hacía suya la fórmula de Ferdinand de Saussure: "El punto de



vista crea el objeto". El enemigo teórico, al menos el principal, era el empirismo.

Según Marcel Gauchet las ciencias sociales en Francia estuvieron dominadas, entre 1950 y 1975, por un paradigma, al que denomina "paradigma crítico". Éste ensamblaba una disciplina modelo, la lingüística, dos disciplinas reinas, la sociología y la etnología, y dos doctrinas de referencia, el marxismo y el psicoanálisis. La obra de Bourdieu pertenece, sin dudas, a este cuadro, al que corresponde también la hermenéutica de la sospecha y las estrategias de análisis como develamiento. Pero él exploró las posibilidades y los límites de ese paradigma con una productividad que acaso sólo la obra de Michel Foucault, más brillante literariamente, pueda igualar.

La sociología es un deporte de combate fue el título afortunado de un documental destinado a presentarlo en acción. El estilo de Bourdieu, aun el de las entrevistas, es siempre polémico, como si sólo pudiera desarrollar sus propias tesis en forma de antítesis. Y, siguiendo con la analogía del deporte, pegaba con las dos manos. En efecto, siempre definía su postura en contraposición a lo que consideraba antinomias ficticias, construidas sobre orientaciones igualmente descaminadas. Por ejemplo, la necesaria crítica del empirismo no debía alimentar el error opuesto, el del teoricismo de quienes se niegan a ensuciarse las manos en la investigación empírica; ni se podía combatir el objetivismo que amenaza a las ciencias del mundo social (la sociología como física social)

con el subjetivismo, sesgo que Bourdieu detectaba en las corrientes de inspiración fenomenológica, y así sucesivamente. Muchas veces producía la impresión de que planteaba esas lidias contra las falsas antinomias de un modo que le permitía alcanzar las ganancias teóricas de las dos posiciones criticadas, sin cargar con sus pérdidas. Sus combates no se reducían, por otra parte, al ajuste de cuentas con orientaciones teóricas —objeto de sus polémicas eran igualmente posiciones en el campo intelectual—. Lo que llamaba *doxa* "chic" o docta, que es la de los intelectuales, era uno de sus temas favoritos.

A Bourdieu se le podría aplicar la teoría que construyó del campo intelectual, que definía como un espacio de lucha entre posiciones —algunas dominantes, otras dominadas— donde están en juego intereses específicos, esto es, irreductibles a intereses económicos o políticos. Aquello por lo que se combate es el centro, el lugar de la legitimidad intelectual, y vencer es conquistar el centro o bien cambiar su ubicación y dejar en la periferia a quienes estaban en posesión de la palabra intelectualmente autorizada. Con la clave de este esquema pueden interpretarse los duelos constantes de este *agrégé* de filosofía contra la autoridad de quienes ocupaban el centro del saber universitario en Francia, los filósofos. "Me sucede efectivamente atacar a los filósofos, porque espero mucho de la filosofía", decía en una entrevista de 1983. ¿Qué les cuestionaba? Su ambición hegemónica, que se sostenía o bien en la afirmación de la autonomía absoluta del pensamiento, desligado de las dependencias del mundo social, o bien en la pretensión de ofrecer el fundamento último a los conocimientos del mundo que proporcionaban las ciencias. La estrategia polémica de Bourdieu frente a los filósofos, mejor dicho frente a quienes percibía en posición dominante dentro del campo filosófico, consistía en volver contra ellos las armas plebeyas de las ciencias sociales para recordarles que el filósofo, inclinado a pensarse inclasificable, sin lugar, se halla, como todo el mundo, comprendido en el espacio que pretende com-

prender. Y, en un movimiento típico de inversión de las jerarquías entre las disciplinas, ofrecía los recursos de la reducción sociológica para liberar de sus cegueras a los filósofos y al discurso filosófico. "Creo, dirá en *Méditations pascaliennes*, que la duda radical que implica recordar las condiciones sociales de la actividad filosófica, sobre todo por la libertad que puede asegurar respecto de las conveniencias, las convenciones y los conformismos de un universo filosófico que tiene también su sentido común, podría permitir quebrar el sistema de defensa que la tradición filosófica edificó contra la toma de conciencia de la ilusión escolástica..."

¿Qué representaba Jean-Paul Sartre, encarnación del "intelectual total", según la denominación que acuñaría en ocasión de la muerte del autor de *El ser y la nada*, sino esa voluntad omnívora y fundante que atribuía a los filósofos a la francesa? Pero éstos no fueron los únicos en atraer los golpes de Bourdieu, y sus críticos señalarían, no sin razón, que lo animaba una vocación hegemónica equivalente a la que atribuía a los filósofos: en sus formulaciones y por el poder de dilucidación que le otorgaba en todos los dominios, la sociología aparecerá cada vez menos en la condición de una disciplina capaz de ofrecer una perspectiva sobre el mundo social, para asumir el rango del saber esencial, sea para las cuestiones estéticas o las de orden político.

Al ser elegido para ocupar la cátedra de sociología en el Collège de France en 1981, Bourdieu alcanzó el lugar de máxima consagración académica en su país. Para entonces no sólo era enorme e intelectualmente influyente lo que había escrito, individualmente o en colaboración, sino que también lo era su labor de editor. Desde 1964 dirigía para la editorial Minuit la colección "Le sens commun", cuyos títulos dejarían ver la amplitud de sus intereses, desde la lingüística a la filosofía y la teoría literaria, además, por supuesto, de la etnología y la sociología. Pero su acción editorial más notable sería *Actes de la recherche en sciences sociales*, que comenzó a publicar bajo su dirección en 1975

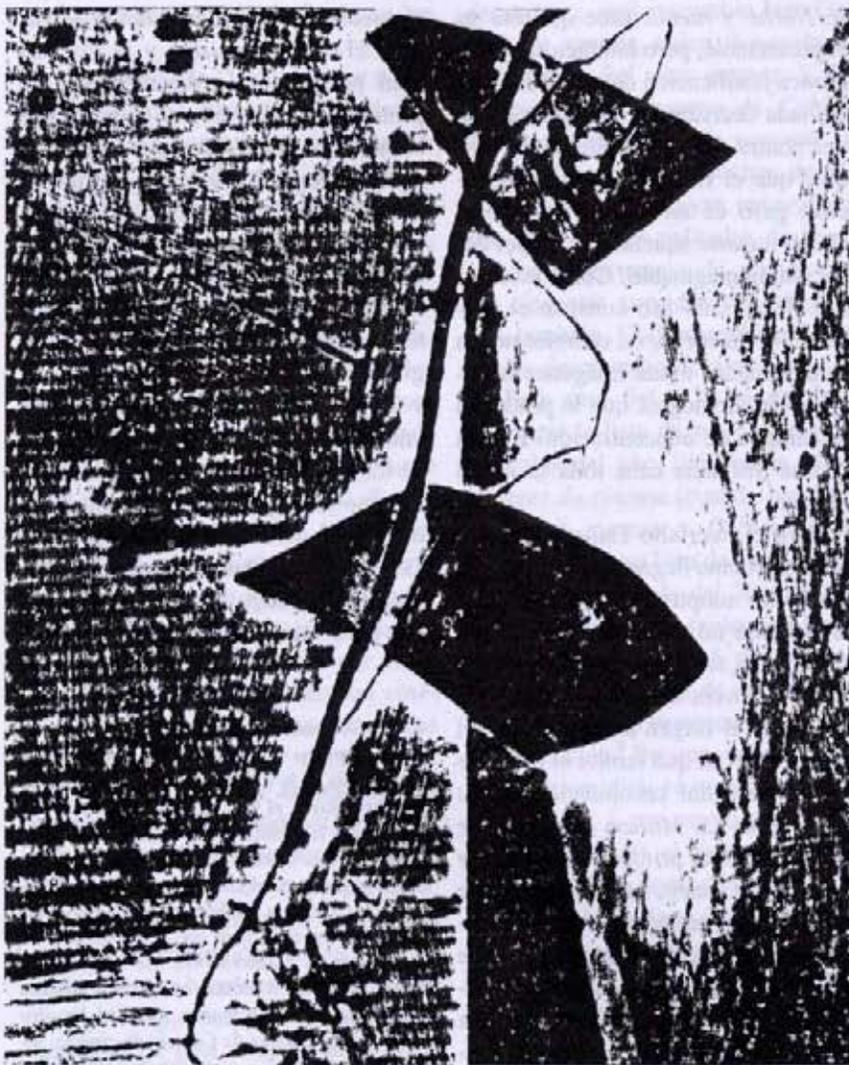
y que había de convertirse en una de las grandes revistas de ciencias sociales, no sólo en Francia. Tanto en la colección "Le sens commun" como en las *Actes...* podía comprobarse no sólo el espíritu anticonvencional e innovador que Bourdieu introducía en el ámbito de la sociología, sino también su política de alianzas. Un ejemplo lo ofrece la traducción del libro de Richard Hoggart, *The Uses of Literacy*, en su colección de Minuit, o la publicación de trabajos de E. P. Thompson y Raymond Williams, en las *Actes...*, operaciones que reclasificaban a estos autores tenidos por empiristas en su país de origen y hacía de ellos interlocutores-aliados de la empresa intelectual de Bourdieu.

A lo largo de la década de 1980, el paradigma crítico del que había hecho un empleo tan productivo perdió su posición central (en 1984 moriría Michel Foucault, el otro gran lugarteniente de ese paradigma). Ningún modelo general se emplazó en lugar del que había dominado durante las décadas anteriores y lo que siguió fue más bien otro humor ideológico, más ecléctico. Entonces, siempre a contracorriente, cuando parecía haber concentrado en sus manos todos los poderes del mandarín intelectual, Bourdieu le dio un giro a su participación en el espacio público a partir de la década de 1990. Lanzó un llamado a dar vida a una encarnación internacional del poder crítico de los intelectuales, un "corporatismo de lo universal". "Me dirijo —escribió en un lenguaje que recuerda el tono y el contenido del magisterio moral— a todos aquellos que no conciben la cultura como patrimonio, cultura muerta a la que se rinde el culto obligado de una piedad ritual, ni como instrumento de dominación y de distinción, la cultura considerada como bastión y Bastilla, que se opone a los Bárbaros de adentro y de afuera, a menudo los mismos, hoy, para los nuevos defensores de Occidente, sino la cultura como instrumento de libertad que supone la libertad, como *modus operandi* que permite la superación permanente del *opus operatum*, de la cultura cosa, y cerrada" (*Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario, "Post-scriptum"*). Lo que amenazaba la autono-

mía de la cultura y la creación cultural no era, como en el pasado, el autoritarismo político o las censuras del poder religioso, sino el mercado y el poder económico. Poco a poco multiplicará las iniciativas y las formas de su compromiso público, asumiendo una figura, la del intelectual dispuesto a luchar por sus ideas y ponerse del lado del movimiento social, figura que hasta ese momento había sido sólo objeto de su hermenéutica de la sospecha. Otra revista, *Liber*, y varios panfletos, concebidos con el criterio de que su escritura fuera accesible para el lector profano, surgirán de ese nuevo combate en que los instrumentos de la razón sociológica se ponían al servicio de la crítica de la ideología del mercado global, los intelectuales mediáticos y lo que llamaba concepción periodística del mundo. Esta lucha le ganaría nuevos adversarios, pero también nuevos e inesperados simpatizantes.

Dentro y fuera de Francia, la gravitación de Bourdieu fue inmensa, equivalente a la de Foucault o Derrida, y seguramente mayor que la de cualquier otro sociólogo francés desde Durkheim. También en América Latina su obra estimuló estudios importantes en el terreno de la sociología de la cultura, entre ellos varios trabajos de Néstor García Canclini, quien escribió una excelente introducción a su obra en *Pierre Bourdieu, Sociología y cultura* (1990); el libro de José Joaquín Brunner y Angel Flisfisch, *Los intelectuales y las instituciones de la cultura* (1983); el ensayo de Silvia Sigal, *Intelectuales y poder en la década del sesenta* (1991) y, por supuesto, la larga serie de investigaciones que el sociólogo brasileño Sergio Miceli consagró al análisis de las élites culturales en el Brasil, reunidos recientemente en el volumen *Intelectuais a la brasileira* (2001). En fin, la deuda con los lentes que Bourdieu entregaba a sus lectores aparece también en algunos de los trabajos que escribió en colaboración con Beatriz Sarlo hace ya muchos años.

Pierre Bourdieu murió el 25 de enero de este año. Con su desaparición no sólo Francia ha perdido a uno de los últimos *maîtres-à-penser*, esa especie en extinción.



Entonces, cuando las luces se apagaban y comenzaban los títulos, yo abandonaba el hall e ingresaba en el film como si volviera a casa. "En cuanto cruzó el puente, los fantasmas vinieron a su encuentro", uno de los intertítulos de *Nosferatu* se convirtió, por lo tanto, en mi frase fetiche. ¿Cómo no amar a esos fantasmas de un cine continuo, lejos de la crueldad del teatro social bajo las luces del intervalo?

Serge Daney

I En el prólogo a *La Rampe*, su primera recopilación de ensayos¹, Serge Daney recuerda la experiencia del cine en su infancia. Ir al cine implicaba alternar el mundo fantástico de los films con los números teatrales del entreacto. A Daney le aterraban esos comediantes fracasados, los prestidigitado-

res baratos y los cantantes patéticos que por un momento invadían el escenario. La película era la promesa de un mundo más amable, que emergía de la oscuridad para dar refugio al pequeño cinéfilo una vez que esos artistas de cotolengo se batían en retirada.

Daney cita una frase de Jean-Louis

Schefer: "Las películas que miraron nuestra infancia".² Son aquellas que saben de nosotros porque nos vieron crecer, las que nos observaron para que podamos reconocernos en ellas y nos grabaron en su memoria para que logremos recordarnos. En esas imágenes hay fragmentos de nuestra biografía escritos en un código secreto que sólo tiene sentido para nosotros. Un retrato familiar en el que estamos ausentes pero porque todo allí habla de nosotros. "La infancia, decididamente. El lamento definitivo por no haber sido secuestrado, raptado, por no haber sido (deliciosamente) 'robado' por un hombre, un padre —mi padre— venido desde el cine para buscarme (...) La infancia, en este momento, con esta *Noche del cazador*, el film americano más bello del mundo".³ Porque el cine, claro, es la infancia.

Si la infancia de Daney se resiste a la típica historia de un niño abandonado por el padre es porque su madre le ha contado que el hombre interpre-

1. Con la publicación, en 2001, de *La Maison cinéma et le monde (I. Le temps des Cahiers 1962-1981)* (París, P.O.L.) ha comenzado la edición de la casi totalidad de lo escrito por Serge Daney (a excepción de las entrevistas, los textos colectivos, anónimos o con seudónimo). Se anuncian cuatro volúmenes, de los cuales *La Maison cinéma* es el primero, que periodizan tres tiempos: el de *Cahiers*, el de *Libération* (1981-1991) y el de *Trafic* (1991-1992).

2. Serge Daney, *Perseverancia*, El Amante, Buenos Aires, 1998, p. 26.

3. Serge Daney, *L'Exercice a été profitable*, Monsieur, P.O.L., París, 1993, p. 33.

tó algunos papeles menores en películas de entreguerra y, entonces, el niño se pasará la vida buscando al progenitor entre los rostros secundarios de viejos films, sometido a la amenaza o a la esperanza de verlo retornar, algún día, desde ese limbo de celuloide. En la biografía que se da a sí mismo (digamos, en la novela familiar del neurótico Daney), su nacimiento coincide con el año de *Roma, ciudad abierta*, es decir cuando algo de la inocencia del cine clásico se había perdido irremediablemente. Rossellini es el padre del cine moderno, el cine desilusionado, pero también el cine que ha conocido los campos de concentración, el cine que sabe y que debe hacerse cargo. Del hijo del cine (*ciné-fils*) al cinéfilo (*cinéphile*), Daney encuentra su genealogía en el cine moderno y su casa familiar en los *Cahiers du cinéma*. Allí lo espera su escena primaria: *Kapo*, la película de Gillo Pontecorvo sobre los campos de concentración. En verdad no es el film (que Daney confiesa no haber visto nunca) sino un plano del film; y no es una visión sino una escena de lectura, la crítica que escribió Jacques Rivette para los *Cahiers* en 1961. Ese texto que quedaría grabado en su memoria se titulaba "De la abyección": "Observen, en *Kapo*, el plano en que Riva se suicida arrojándose sobre los alambres de púa electrificados: el hombre que en ese momento decide hacer un travelling hacia adelante para encuadrar el cadáver en contrapicado, teniendo el cuidado de inscribir exactamente la mano levantada en un ángulo del encuadre final, ese hombre merece el más profundo desprecio".⁴

En *Cahiers du cinéma*, Daney aprenderá a amar las películas porque son justas y no porque son bellas. O más bien: películas que son bellas porque son justas. Se trata de una cuestión de forma, sin duda, pero es que hay una moral de los procedimientos y es allí en donde se juega toda la verdad del cine. Pontecorvo es un impostor porque pretende embellecer una escena que sólo pide ser atestiguada y *Kapo* es un film abyecto porque sólo procura la elegancia de un movimiento de cámara sin evaluar su necesidad, sin pensar responsablemente en la ade-

cuada distancia que debe mantener. Si Daney reconoce en *Noche y niebla* la forma correcta de abordar el mismo tema es porque advierte en Resnais un pudor y un temor ante el misterio de la muerte que están completamente ausentes en las imágenes de Pontecorvo. *Noche y niebla* sabe que eso es irrepresentable, pero también sabe que la única justificación del cine es la empecinada decisión de golpearse la cabeza contra esa imposibilidad. Es evidente que el film fracasará en su intento, pero es un fracaso luminoso. ¿Cómo mostrar aquello que es, por definición, inimaginable? Cómo mostrar: para Resnais en eso consiste el problema; Pontecorvo, en cambio, nunca logra trasladar a sus imágenes la indignación ideológica que le producen los campos de concentración. En esa mínima distancia cabe toda la moral del cine.

Para el huérfano Daney la salvación por el cine llegaría de la mano de su familia adoptiva en los *Cahiers*.⁵ La cinefilia no es tanto una relación con el cine sino una relación con el mundo a través del cine. *Cahiers du cinéma* es el origen emblemático del "hogar-cine" al que remite el título de esa monumental recopilación de su obra que es *La Maison cinéma et le monde* y cuyo primer volumen, *Le temps des Cahiers (1962-1981)*, se ha publicado recientemente en Francia.⁶ En efecto, durante sus años de formación, Daney encuentra en ese hogar heredado de Bazin la residencia privilegiada de los films que los ampara del mundo y los devuelve semejantes a su tiempo. Es lo que escribe, a propósito de *We Can't Go Home Again*, de Nicholas Ray, poco antes de abandonar la revista. "Un cineasta desintegra y recompone aquello que constituye la materia misma de su film. La pantalla se puebla de imágenes más pequeñas que vibran, coexisten, se mezclan. Los gritos y las confesiones flotan sobre un fondo negro pero este fondo negro es tal vez la sombra de un hogar, con un techo, como el que dibujan los niños. No ya un hogar para los personajes sino un hogar para las imágenes 'que ya no tienen un hogar': el cine. Ya no podemos volver a casa".⁷

II

Un libro como *La Maison cinéma et le monde* —exhaustivo, abrumador, impiadoso— permite asistir a todas las dudas y las oscilaciones de un pensamiento que es el de Daney pero también el de *Cahiers* en los años que siguieron al auge de la *nouvelle vague*: el *macmahonismo* y la fascinación por el cine norteamericano de principios de los 60; el subsiguiente rechazo de la *politique des auteurs* y el viraje hacia los estudios teóricos y la militancia a finales de la década; los esfuerzos por sintonizar el cine con el contexto cultural francés post 68 (el cóctel de postestructuralismo, marxismo, semiótica y psicoanálisis); el regreso a la cinefilia a fines de los 70; y los análisis del cine como parte de una galaxia audiovisual a comienzos de los 80.⁸ Revela aquellos pentimentos que los años sucesivos cubrieron con capas de nuevas elecciones críticas: hay allí películas y directores elogiados que luego cayeron en el olvido, pero también ciertas iluminacio-

4. *Perseverancia*, pp. 21-22.

5. Esa misma concepción de la revista como una familia es la que pone en escena *Le Cinéma des Cahiers*, el film de Edgardo Cozarinsky que repasa la historia de la revista como si se tratara de una crónica de varias generaciones, atravesada por mandatos paternos, herencias dilapidadas, disputas filiales, traiciones y alianzas fraternas. Daney generó ese efecto-familia en los grupos de colaboradores que nucleó a su alrededor. Sobre la manera en que esas familias reaccionaron ante su muerte, véase el *Numéro spécial Serge Daney* de *Cahiers du cinéma*, julio-agosto de 1992, y la mucho más interesante edición de *Trafic* n° 37, primavera 2001.

6. Serge Daney, *La Maison cinéma et le monde (I. Le temps des Cahiers 1962-1981)*, P.O.L., París, 2001.

7. *La Maison cinéma et le monde I*, p. 309.

8. Para un estudio detallado de la historia de *Cahiers du cinéma*, véase Antoine de Baecque, *Histoire d'une revue*, Cahiers du cinéma, París, 1996. Hay, también, una antología en inglés en cuatro volúmenes, con textos representativos de los *Cahiers* y estudios introductorios sobre los diferentes períodos que atravesó la revista: Jim Hillier (comp.), *Cahiers du Cinéma: The 1950s, Neo-Realism, Hollywood, New Wave*; Jim Hillier (comp.), *Cahiers du Cinéma: 1960-1968: New Wave, New Cinema, Reevaluating Hollywood*; Nick Browne (comp.), *Cahiers du Cinéma, 1969-1972: The Politics of Representation*; David Wilson (comp.), *Cahiers du Cinéma: 1973-1978: History, Ideology, Cultural Struggle*, Harvard University Press / British Film Institute, Londres.

nes tempranas, ciertas obsesiones que persistirían a lo largo del tiempo. Este primer tomo muestra el pasaje de un crítico cuyo discurso es producto de *Cahiers* a un crítico que produce el discurso de *Cahiers*. En los años 70, la figura de Daney llegará a ser tan emblemática como la de Bazin en los 50.

Los textos de Daney poseen cierta urgencia, están escritos a velocidad, y son abiertos porque son provisorios. Como las notas de viaje de un peregrino. Permanentemente testean ideas que, de acuerdo a su productividad, serán abandonadas o elaboradas en escritos posteriores. Ese carácter gerundial le otorga continuidad a su pensamiento y por eso sus libros pueden leerse como obras unitarias y no como meras recopilaciones. Es que cada película (cualquier película) le sirve para continuar elaborando una dispersa teoría cinematográfica. A la manera de *¿Qué es el cine?*, de Bazin, también aquí un grupo de textos circunstanciales se organizan para responder por extensión a la pregunta por el cine. En este sentido, *La Maison cinéma et le monde* puede leerse como una gran *comédie humaine* de cineastas que fluye a través de digresiones cinéfilas y cuyos personajes podemos seguir a través de los años: los hay intachables y los hay irrecuperables; hay quienes traicionan un estilo pero a veces se reivindicán; están quienes realizan actos heroicos en nombre del cine y los que cometen crímenes deleznable de lesa estética; pero finalmente todos deberán enfrentar su destino ante la historia del cine.

En esa *comédie humaine* cinéfila hay, por supuesto, buenos y malos. Daney es provocador, piensa por confrontación, establece bandos: cine burgués vs. cine resistente, cine americano vs. cine francés, cine europeo vs. cine americano, cine rico vs. cine tercermundista, Alain Tanner vs. Costa Gavras, George Cukor vs. Nicholas Ray, Glauber Rocha vs. Jorge Sanjinés. Es el abolengo de *Cahiers*. El crítico conserva la violencia de los "jóvenes turcos" de la década del 50 en cuya lectura se formó. Como ellos, a menudo puede ser brutal; pero (como ellos) nunca es deshonesto: la lu-

cidez perentoria en las argumentaciones de Rivette, la agresiva eficacia de Truffaut, la erudición de Rohmer, el estilo aforístico de Godard siempre atento a las conexiones más impensadas y reveladoras. Si en esos textos Daney conocerá la *politique des auteurs*, será en cambio Jean Douchet, su mentor, quien le enseñará a permanecer fiel a los autores. Y será fiel a esa carta magna de *Cahiers*, que es también la de la *nouvelle vague*, incluso cuando muchos de esos críticos-cineastas hayan renegado de ella. Por eso las películas de Garrel son su mejor punto de apoyo entre los cineastas surgidos del 68 y por eso, también, Godard será hasta el final su única referencia obligada.

Pero será fiel a su modo. Basta comparar la lista de sus diez mejores películas del año 1962 en la revista *Visages du cinéma* (cuando hacía méritos para ingresar a *Cahiers* al año siguiente) con su lista de los films que marcaron la década del 70 (poco antes de abandonar la revista de Bazin) para percibir hasta qué punto Daney posee la sensibilidad de un sismógrafo que acusa los cambios en ese territorio del cine.⁹ Estamos muy lejos del cine clásico, dirá; ya no sabríamos cómo hacerlo, y por eso lo amamos. Si a fines de los 50, el cine clásico americano aparecía como la salvación del cine francés, a fines de los 70 ya no hay mucho que rescatar en los Estados Unidos. Su voto de fidelidad va a parar a los pocos cineastas (europeos) que todavía resisten al margen de Hollywood. Y así como los *Cahiers* amarillos habían decidido amar el cine americano al revés, según sus propias reglas, Daney reformulará la política de los autores para darle una nueva dimensión, en un nuevo contexto y con mayor solidez teórica.

Porque lo que que ha entendido es que esa intransigencia facciosa, que constituía el aspecto más seductor de la *politique des auteurs*, es también su costado más débil desde el punto de vista teórico. En cierto modo, la política de los autores no hace otra cosa que invertir el canon cinematográfico.¹⁰ Tal como fue planteada en los años 50, no constituye una verdadera teoría sino un catálogo de directores

que define inclusiones y exclusiones a partir del gusto personal. Lo cual resulta comprensible, ya que lo que interesaba a los futuros cineastas de *Cahiers* era diseñar una nueva genealogía que justificara las películas que ellos mismos filmarían poco después. Años más tarde, Jean-Luc Godard comentaría que la expresión *politique des auteurs* fue malentendida ya que todos habían destacado la palabra *autor*, cuando ellos pretendían hacer hincapié en la palabra *política*.

Daney dice que la generación de la *nouvelle vague* rompió con dos tabúes: que un crítico no puede hacer cine y que los cineastas no son buenos críticos. Pero esa fórmula no se aplica a su propio caso; nunca fue un director que escribía crítica porque aún no podía filmar. Daney no quiere ser sino un crítico. Su función en la historia de la revista será convertir la política de los autores en una teoría de la escritura cinematográfica. "Rivette me enseñó a no tener miedo de ver, y Douchet, a no tener miedo de leer".¹¹ Lo que Daney sabe es que un film no se ve sino que se interpreta o, en todo caso, que ver es interpretar.¹² El fin

9. Los diez mejores films de 1962: *Advise and Consent* (Otto Preminger); *Le Caporal épinglé* (Jean Renoir); *Hatari!* (Howard Hawks); *The Four Horsemen of the Apocalypse* (Vincente Minelli); *Merrill's Marauders* (Samuel Fuller); *Vivre sa vie* (Jean-Luc Godard); *La Luxure* (Jacques Demy); *Experiment in Terror* (Blake Edwards); *King of Kings* (Nicholas Ray); *Guns in the Afternoon* (Sam Peckinpah), citados en *La Maison cinéma et le monde I*, pp. 49/50. Los films claves de la década del 70: *Tristana* (Luis Buñuel); *Dodes'ka-den* (Akira Kurosawa); *Parade* (Jacques Tati); *Ici et ailleurs* (Jean-Luc Godard); *Milestones* (Stanley Kramer); *Einleitung* (Jean-Marie Straub); *Au fil du temps* (Wim Wenders); *Le Petit Garçon* (Nagisa Oshima); *Des journées entières dans les arbres* (Marguerite Duras); *Salò* (Pier Paolo Pasolini); *Six fois deux* (Jean-Luc Godard); *Hitler, un film d'Allemagne* (Hans Jürgen Syberberg); *La Région centrale* (Michael Snow), citados en *La Maison cinéma et le monde I*, p. 269.

10. Eso fue lo que advirtió tempranamente Bazin cuando debió salir al cruce de la idolatría vehemente de sus discípulos para advertir sobre los excesos implícitos en este tipo de planteo que destruye un sistema de consagración para entronizar otro. Véase André Bazin, "De la politique des auteurs", *Cahiers du cinéma* n° 70, abril de 1957 (hay traducción castellana de Fernando La Valle en *Kilómetro 111* n° 1, noviembre de 2000).

11. *Perseverancia*, p. 98.

12. *La Maison cinéma et le monde I*, p. 326.

de los 60 traza un giro desde las cuestiones de *autoría* a las de *representación*, lo cual supone el abandono de la vieja cinefilia y, bajo la influencia de la revista *Tel Quel*, la incorporación de la teoría (o, como dirá luego Daney, con severa auto-crítica, la "aplicación salvaje" de Althusser y Lacan al análisis de películas): "*Cahiers* fue la primera revista que se precipitó en esa dirección, sin precauciones (...) introdujo la teoría en el cine y al cine en la universidad".¹³ Ese desplazamiento supuso, en un primer momento, una ruptura con el idealismo baziniano y sus nociones acerca de la transparencia de la imagen.¹⁴

Más tarde, vendría el arrepentimiento, el rescate de Bazin. Escribe Daney: "Indudablemente, creímos en el cine. Es decir, hicimos todo lo posible para no creer en él. Esa es toda la historia de los *Cahiers du cinéma* post 68 y de su imposible rechazo del bazinismo. Por supuesto que no se trataba de dormirse en los laureles ni de descorazonar a Roland Barthes confundiendo la realidad con su representación. Eramos, sin duda, demasiado sabios para no inscribir el lugar del espectador en la concatenación significativa o para no ver las ideologías que persistían detrás de la falsa neutralidad de la técnica (...) Esfuerzos loables y, en lo que a mí concierne, vanos. Siempre llega el momento en que, a pesar de todo, hay que pagar la cuenta en la caja de la creencia ingenua y *atreverse a creer en lo que se ve*".¹⁵ Pero esa incursión por la teoría no es un paréntesis olvidable (y que debería haberse evitado) tal como hubiera querido la vieja cinefilia de los hitchcock-hawksianos y hasta el mismo Daney. Era necesario volver a Bazin, pero sólo desde la experiencia de la *écriture*; era necesario volver a Bazin, tanto como hacerlo ingresar en el circuito de los discursos post 68. Eso es Daney en la década del 70: ya no entiende a la crítica como un pensamiento sobre los films (como sucedía en "Un art adulte: Howard Hawks, *Rio Bravo*" o en "Un rien sur fond de musique douce: Jerry Lewis, *The Family Jewels*") sino que usa los films para pensar sobre el cine (como en "Johan

Van der Keuken, la radiation cruelle de ce qui est").¹⁶

Ahora se sabe que por detrás de la política de los *autores* hubo siempre una noción de *escritura* en donde entra en juego no sólo la calidad de un estilo individual sino, sobre todo, cómo un autor procesa en cada momento las fuerzas históricas que actúan sobre la imagen. Los grandes cineastas son, entonces, aquellos que intervienen sobre ese nudo conflictivo y lo gran hacerlo resonar en sus films. Eso es Tati, pero también Ozu y Oliveira y Rossellini: cada una de sus películas desborda el momento individual de una obra para inscribir un momento en la historia del cine. Entonces, cuando los hermanos Lumière declaraban que el cine era un arte sin futuro, tal vez querían decir que se trataba de un arte del presente. Ese criterio es el que rige el proyecto de *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard al que Daney estuvo fuertemente vinculado: una historia en presente. La imagen ya no es una configuración frontal plana e inocente, sino una estructura de compleja estratificación que permite apreciar de un vistazo toda su historia hecha de presentes acumulados como si fueran capas tectónicas en un corte transversal.

Godard sostenía que los cineastas de la *nouvelle vague* fueron los primeros en saber que Griffith había existido. No se trataba de una mera erudición en abstracto: lo sabían sus films. Daney lo dirá con sus propias palabras: "La belleza del cine reside en que es un arte donde Garrel hace los mismos gestos que Griffith; hay una especie de memoria antropológica de los gestos".¹⁷ Todo consiste en encontrar esos pasajes en la superficie misma de la imagen. Atreverse a ver es, también, atreverse a ver las relaciones de fuerzas históricas que interactúan en una imagen a cada momento. No es un impulso sino un aprendizaje. Y Daney es el último de los grandes críticos que ha sabido pensar los films en esa perspectiva histórica.

III

Si el travelling de *Kapo* se convirtió tempranamente en el "dogma portátil" de Daney es porque anticipaba en

miniatura todos los vicios contra los que edificará su ética de la imagen. La célebre injuria de Rivette prueba ser un argumento aluvional de máxima productividad. De un artículo a otro, Daney rumia los términos de su axioma, lo somete a una serie de expansiones teóricas (Debord, Barthes, Althusser, Foucault, Deleuze) y se lo puede encontrar bajo su forma definitiva en los textos de la década del 80. "*El amante* o la ignorancia del cine", a propósito de la película de Annaud, es, en este sentido, un texto emblemático. Daney se concentra (como lo hiciera Rivette) sobre un plano, el plano aparentemente inofensivo de un zapato, la primera imagen que vemos del amante chino antes de que nos sea mostrado de cuerpo entero bajando de su lujoso automóvil. Pero el plano es tan largo, tan obtuso, tan subrayado, es tan grosero en su resonancia metonímica que pierde todo lugar dentro de una posible secuencia de imágenes. Es un plano sin memoria y sin proyección, una imagen solitaria, como un spot publicitario que en lugar de introducir al personaje, pretende venderlo como un objeto a consumir por el espectador. Carece de todo misterio y eso lo vuelve insultante. "El efecto —escribe Daney— es, por cierto, deplorable. Pues al convertirse en dueño, de punta a punta, de un film que se le comunica imagen por imagen, el espectador cae en la trampa de

13. *Ibid.*, p. 18. Sobre los desarrollos de la teoría del cine luego del 68, véase David Rodowick, *The Crisis of Political Modernism*, University of California Press, Berkeley, 1994.

14. Véase, sobre todo, "L'écran du fantasme (Bazin et les bêtes)", en *La Rampe*, *Cahiers du cinéma*, París, 1983 (Hay traducción castellana de Domin Choi y Fernando La Valle en *Otrocampo* n° 3, 2001).

15. *Perseverancia*, p. 39.

16. Entre 1973 y 1974, cuando se hace cargo de la dirección de *Cahiers*, escribe una serie de artículos agrupados bajo el título "Función crítica", en donde cuestiona el olvido en que cayó el análisis de films ("¿Cómo 'intervenir' sobre las películas? ¿Cómo hemos considerado, en *Cahiers*, la 'crítica de películas', principal herencia del pasado de la revista?") y al mismo tiempo procura redefinir la crítica como una actividad que debería permitir leer la ideología en los films. Véase la sección "Fonction critique" en *La Maison cinéma et le monde I*, pp. 315-339).

17. *Perseverancia*, p. 159.

su pobre habilidad de consumidor-decodificador. No tiene tiempo de reconocer nada más que lo que ya "conoce", es decir, nada, o lo ya visto, lo mal visto, la publicidad, el cromó, el logo, lo visual, en suma: el lugar común".¹⁸

Daney dice "post-cine", porque es un film que ya no sabe nada de lo que el cine supo alguna vez. De la abyección en Pontecorvo a la ignorancia de Annaud hay una línea continua que, a lo largo de 30 años, suscita la misma indignación en el crítico: es una ética y una política de la imagen que recorre su pensamiento de punta a punta, como una cadena de transmisión que arrastra todos los conceptos y los hace avanzar hacia una misma idea del cine. ¿Qué derecho asiste al cineasta para filmar un plano y no otro? ¿Cómo aproximarse a una imagen y hasta dónde? ¿Cuál es la legitimidad de un procedimiento? Tal como quería Welles, un director de cine es un piloto de tormentas que debe tomar decisiones permanentemente y cuyo mayor peligro es encallar entre los acantilados del espectáculo. Ese era el problema que enfrentaba *Apocalypse Now*, obra ante la cual Daney se muestra ambivalente. Coppola piensa como un gran cineasta cuando comprende que el viaje de Willard río arriba es una travesía anárquica de show en show: la guerra norteamericana es "un vasto espectáculo sin *metteur en scène*".¹⁹ El análisis de *Apocalypse Now* es brillante porque Daney logra ir y venir entre aquello que lo entusiasma y aquello que lo decepciona en Coppola, mostrando como diferencia lo que permanece unido en la ambigüedad constitutiva de la película. No le reprocha su vocación espectacular sino, justamente, que no haya ido hasta el final del espectáculo, que no haya convertido su megalomanía en un despilfarro irrecuperable por Hollywood, un puro *potlach*: después de arriesgarse a convertirse en el Kurtz de la industria cinematográfica durante el rodaje, Coppola ha editado el material para hacer con él un film casi obediente.

La guerra exacerba ese costado espectacular de las imágenes. Por eso es posible establecer una secuencia que va del libro de Debord a la Guerra del

Golfo según la CNN y cuya teleología fue desde siempre (incluso antes de que el cine fuera conciente de ello) la televisión.²⁰ Annaud es hijo de la televisión. Una misma conciencia in-moral ampara los planos obscenos de *El amante* y las imágenes de niños hambrientos entrelazadas con estrellas de la música pop mientras cantan "We are the world, we are the children" en un conocido video clip. Y si en su frivolidad cínica, la publicidad nunca se pregunta qué es un plano ni cuál es el sentido de una secuencia visual más allá de su efecto inmediato, el film de Annaud es canalla porque pretende hacer pasar su torpe efectismo por un arte elegante. "Cada vez más —dijo Daney— es posible pensar en dos tipos de cineasta: aquellos que tienen la sensación de que todo ha sido ya filmado y consideran que su misión es trabajar con imágenes que ya están ahí, como un pintor que agregara una mano extra de pintura; y están los otros, siempre concientes de que lo que filman también existe afuera de la película, que no es sólo material fílmico en bruto. La moral empieza allí. Siempre supone la idea de riesgo".²¹ ¿Cómo se enfrenta, entonces, el cine a las nuevas formas del simulacro?

El combate contra la sociedad del espectáculo reconoce dos enemigos: la proliferación de imágenes publicitarias y el academicismo. Pero lo que comprende Daney luego de su experiencia en *Libération* es que se trata del mismo aburguesamiento de las imágenes: no son dos enemigos distintos que asedian a la imagen desde flancos opuestos sino que la batalla se libra en un mismo frente, el de un cine que no muestra sino que sólo promociona. Ese es el nuevo *cinéma de qualité*. Los nombres que recibe el enemigo van cambiando (a menudo, incluso, en forma arbitraria: es que también en esto Daney conservará la impronta pendericera de *Cahiers*). A veces son películas que presumen saberlo todo sobre sí ("Joseph Losey, *El mensajero del amor*: ¿qué es hoy un film académico? O incluso: ¿cómo contar una historia en 1971 y ser amado en los festivales?"), otras veces son películas demasiado satisfechas consigo mismas (James Ivory, *Los europeos*) o, inver-

samente, películas que estetizan su mala conciencia (Volker Schlöndorff, *El ocaso de un pueblo*).²² Tal vez Losey es demasiado conciente del manejo de sus instrumentos allí donde Annaud practica una ignorancia olímpica; pero en cualquier caso se trata de películas abrumadas por la necesidad de seducir. Cuando Daney declara que nunca le gustaron las imágenes bellas es porque esa coquetería elimina la atracción violenta que caracteriza a los grandes cineastas, en beneficio de un falso esplendor reconciliado consigo mismo. La "no reconciliación", escribe Daney (traduciendo el título de *Nicht Versöhnt*, de los Straub) es una manera de entender la función del cine desde el centro mismo de su forma: "Es el rechazo obstinado de todas las fuerzas de homogeneización. Ha arrastrado a Straub y Huillet hacia lo que podríamos denominar una 'práctica generalizada de la disyunción'. Disyunción, división, fisión, tomando seriamente en cuenta el célebre 'uno

18. "El amante o la ignorancia del cine", reproducida en *Punto de vista* n° 44, noviembre de 1992, p. 26 (traducción de María Teresa Gramuglio). Véase también Rafael Filippelli, "Adios (al cine) a la voluntad de forma", en *Punto de vista* n° 56, diciembre de 1996, cuyas ideas sobre estos nuevos films de *qualité* están en consonancia con las de Daney.

19. *La Maison cinéma et le monde I*, p. 237.

20. Daney recogió sus textos sobre la Guerra del Golfo en *Devant la recrudescence des vols des sacs à main* (Aléas, París, 1991). En 1981, había dejado *Cahiers* para hacerse cargo de la sección sobre medios audiovisuales del diario *Libération* pensando que la televisión permitiría amplificar la consideración del cine en tanto práctica impura. "Daney fue el primer crítico reconocido y prestigioso que viró radicalmente su propio sentido de la cinefilia y de la cultura cinematográfica para confrontarse auto-críticamente con el nuevo mundo de la publicidad, los video clips, la TV y los diversos eventos mediáticos" (Adrian Martin, "Serge Daney (1948-1992)", *Continuum* vol 5 n° 2, 1992, p. 5). Pero cuando comprende que no hay nada que hacer con la televisión, abandona *Libération* y funda *Trafic* para reubicar el cine en una perspectiva histórica que permita pensar la relación de fuerzas que deberá mantener con las nuevas tecnologías audiovisuales y las nuevas formas del espectáculo.

21. Bill Krohn, "Les Cahiers du cinéma 1968-1977 (Entretien avec Serge Daney)", en *La Maison cinéma et le monde I*, p. 29.

22. El film de Losey y el de Ivory son comentados en *La Maison cinéma et le monde I*; el film de Schlöndorff en *Ciné journal (volume I / 1981-1982)*, Cahiers du cinéma, París, 1986.

se divide en dos”²³. Los Straub, en efecto. Y Godard. Daney habla de un “cinéma-strobogodar” como si se tratara de una logia que conspira desde las sombras por el futuro del cine. Lo que propone el manifiesto secreto de esa logia es (para decirlo con los términos barthesianos que usa el propio crítico) rescatar en su más pura materialidad el “goce de la cosa-cine” frente al “placer del efecto-cine”. La imagen nunca es plana, y toda la relación de un cineasta hacia su material o de un espectador frente a un film se basa en la capacidad para desagregar lo que ve en sus componentes más elementales. Ir en contra de ese carácter asertivo con que se impone toda imagen y encontrar sus puntos de sutura.

“Lo strobogodar es el monstruo que preside el final del cine moderno (no es que la exigencia de modernidad haya desaparecido pero es indudablemente en la televisión, el video y las nuevas técnicas en donde se la debe buscar y cada vez menos en el cine, devenido —es todo uno— cultural y nostálgico). Ellos creen todavía, sartreanamente, en la comunicación. No como una cosa que va de suyo, sino como una experiencia”²⁴. Todo consiste en escuchar el modo en que los films hablan del mundo; pero los films no se expresan de manera directa, hay que hacerlos hablar, desmontarlos, eliminar lo que de reconciliado hay en la imagen. Allí donde algo resiste, algo se comunica; allí donde algo resiste, es preciso filmar. Frente a tantas películas hechas para no ser vistas (las que no agregan nada a lo que ya se sabe, el “cine filmado”), estas obras comunican, es decir muestran. Pero mostrar no es exponer inopinadamente aquello que la cámara ha registrado; si es un gesto que permite ver es, justamente, porque obliga a ver. Ver un film es volver a ver algo ya visto por otro. Por lo tanto sólo se ve realmente si se identifica con conciencia ese privilegio de *pre-sentificación* que posee el cine.

Cuando es interpelado por la imagen, el director pierde todo derecho a ser irresponsable. Pedagogía de Straub y de Godard, pedagogía de Rossellini. Si Rossellini es un gran cineasta es porque se hace cargo de ese pecado original del cine que es su vocación de es-

pectáculo y acepta con estoicismo que filmar es una manera de ser innoble.²⁵ ¿Cómo hacer del film un instrumento del conocimiento sin ceder a la fascinación envolvente del espectáculo? Se trata de una ascesis, un arte del despojamiento reservado sólo a unos pocos. Daney lo entendió tempranamente. Como le escribió Deleuze: “Usted ha mantenido la gran concepción del cine perteneciente a la primera época: el cine como arte nuevo y como nuevo pensamiento. Sin embargo, en los primeros cineastas y críticos, ese espíritu está ligado a un optimismo metafísico ante el arte total de las masas (...) Usted ha rescatado un optimismo que se ha convertido en optimismo crítico: el cine no estaría ligado ya a un pensamiento triunfante y colectivo sino a un pensamiento arriesgado, singular, que sólo surge y se mantiene en su ‘impotencia’”.²⁶ En efecto, la mirada de Daney también se define por ese gesto pedagógico. Esforzada pedagogía que supone olvidar aquello que el ojo creía saber para enseñarle a observar todo de nuevo.

IV

El cine es esa tensión inevitable entre el que ve y aquello que ve. Es lo que sucede en las películas de Van der Keuken. Van der Keuken —como Straub, como Godard— es un “cineasta-viajero”. Y está bien, dice Daney, que el cineasta-viajero, “hombre de fronteras y de umbrales, sea conciente de lo que hace cuando se adhiere (‘activo, agresivo’) a lo que filma. Que inscriba alguna parte de lo que él es, en el corazón de esos espacios amenazados, atormentados, como un pasajero (un cuerpo y no solamente un ojo) *clandestino*”.²⁷

A Daney también le gustaba viajar. A pie. Caminando, el paisaje se ve de manera diferente: otro ritmo, otra respiración, otra distancia. Curiosamente, la definición de lo furtivo altera sus coordenadas cuando se trata del crítico-caminante. “Lo esencial es no dejar huellas ni imágenes”, escribe: “ser *clandestino* en este mundo”.²⁸ Del *voyageur* al *voyeur*, aquí el viajero y el mirón se superponen. El sueño del caminante es volverse transparente, una presencia invisible atravesada por

redes de movimientos que lo ignoran. Un puro ojo sin cuerpo que no deja huellas ni se adhiere a ninguna imagen. (Daney, que viajaba sin cámara de fotos, documentaba maniáticamente todas y cada una de sus paradas con postales. La postal, es decir: el paisaje sin el viajero.)²⁹ Esa es, sin duda, la diferencia entre un cineasta y un crítico. Una diferencia de velocidad que impone una diferente relación física con el paisaje.

La crítica es un *travelogue* y el crítico es aquel que vuelve para contar lo que vio. Un barquero que lleva mensajes de una orilla a la otra. Aun cuando sabe que siempre hay algo de la travesía que no se dejará convocar por el discurso. Ese resto inefable es lo que hace admirable su insistencia. Daney ha dicho que Godard siempre mostró el camino a seguir aunque, “en el goce de alguien como él, hay sin duda una parte que no es comunicable. Para definir a Godard, Jacques Rancière usó la palabra *passeur*. El *passeur* es el que se reserva el placer de la última palabra”.³⁰ Para ser justos, se debe decir que el camino del cine es el que Daney vislumbró junto a Godard; y que así como Godard es el último cineasta, Daney se ha quedado con la última palabra de la crítica.

23. *La Rampe*, p. 79. Cuando Straub afirma que le llevó veinte años aprender a ver un film —explica Daney—, “lo dice con la irritación de un obrero que detenta un saber difícil. ¿Qué quiere decir eso, en el fondo? Ver y entender lo que es (visible y audible). Ver por ejemplo —de un solo vistazo— el plano de John Ford, el rodaje de ese plano, el caballo, el actor distinto de su rol, el personaje distinto de su cuerpo, el ser humano distinto de su función social (...) Es evidentemente un límite, pero es la única aproximación materialista posible” (*L'Exercice à être profitable, Monsieur*, pp. 23—24).

24. *La Rampe*, p. 77.

25. Véase, por ejemplo, en *La Maison cinéma et le monde I*, “Le pouvoir en miettes (Roberto Rossellini, *La Prise du pouvoir par Louis XIV*)”, pp. 61—65, y “Cinéma Espéranto (Roberto Rossellini, *Le Messie*)”, pp. 177-178.

26. Gilles Deleuze, *Conversaciones*, Pretextos, Valencia, 1995, p. 117.

27. “Johan Van der Keuken, *Le Printemps*”, en *La Maison cinéma et le monde I*, p. 200.

28. *Perseverancia*, p. 118. El subrayado es mío.

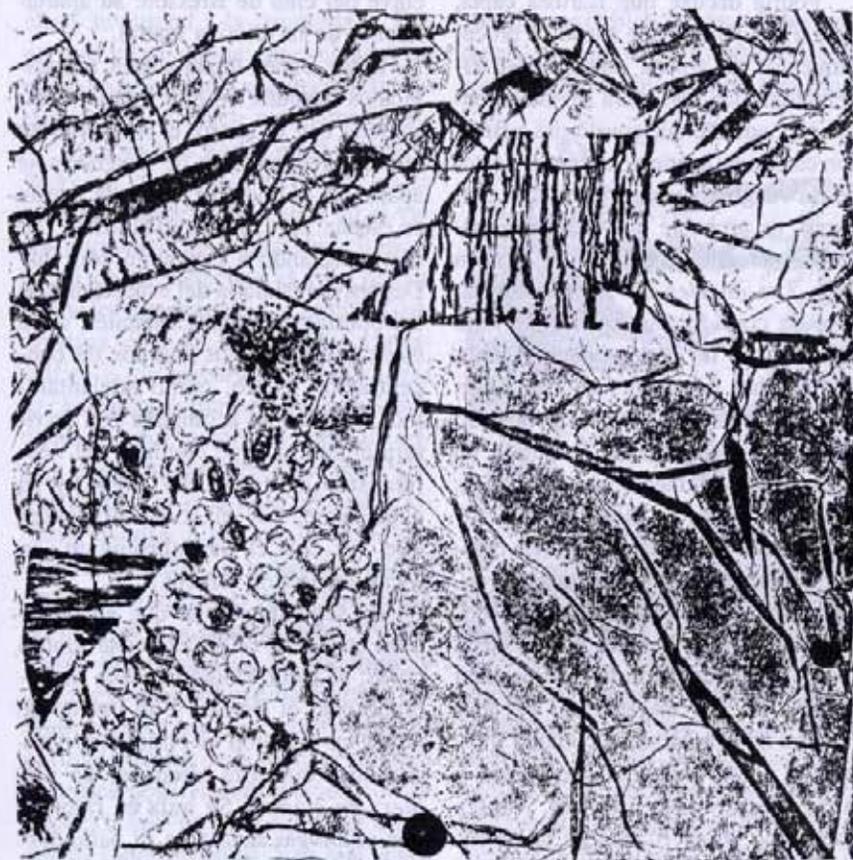
29. A Daney le gusta aplicar al cine la frase de Jean Paulhan: “la literatura nos permite ver el mundo como si no estuviéramos allí” (“Rotterdam 1980”, en *La Maison cinéma et le monde I*, p. 448).

30. *Perseverancia*, p. 151.

Barthes y el cine

Reseña parcial de "La Torre Eiffel"

Santiago Palavecino



Roland Barthes ha urdido todo tipo de atajos para explicitar primero, y argumentar después, su escaso gusto por el cine: ha inculcado al demonio de la analogía, o a la imposibilidad estatutaria del cine de presentarse como fragmento, o al carácter mecánico que torna al discurso fílmico inasible, para luego, en otros pasajes más o menos recónditos, desdecirse a medias, haciendo responsable a la lengua, esa cárcel asertiva, o a su propia tendencia a referirse a los grandes temas sólo al sesgo, en términos nunca memorables. La reciente publicación por Paidós de *La Torre Eiffel* no hace sino recordarnos esta incomodidad.¹ Sin embargo,

dicha recopilación contiene varios textos que, de una u otra manera, encarnan el cine. Como se trata de textos estrictamente contemporáneos con acontecimientos significativos de la historia del cine (y de la reflexión teórica sobre él), resulta tentador ensayar un ejercicio arbitrario (y quizás por eso adecuado, tratándose de una escritura que se asume hecha, aun en los textos de aliento más largo, de *intermezzi*): aprovechar la sucesión propuesta por el editor (su ánimo cronológico, sus huecos) y recorrer la curva resultante, sin intención de reconstruir un sistema que brilla por su ausencia, sino más bien de atisbar algunos reco-

dos de la novela de un intelecto irrepetible. Las sucesivas estaciones de ese periplo se recortarán inevitablemente contra un fondo de reflexiones más sistemáticas o que, por lo menos, concedieron al cine algún estatuto no tan subalterno (Deleuze, Daney).

Nada nuevo en el orden del conocimiento surgirá al final de un viaje esencialmente parafrásico. A esta altura, la traducción de "nuevos" textos de Barthes no puede convocar más que constataciones (cuya eventualidad está quizás en el origen de la publicación del volumen: la admiración es hija de la aquiescencia). Se trata más bien de dar cuenta de escrituras.

Si Deleuze, ambicioso, quería hacer trabajar los conceptos suscitados por el cine, Barthes en todo caso habló, de manera intermitente a lo largo de su vida, a partir del cine. Como si la cuestión central fuera: qué se puede decir a causa del cine, qué enunciados y, sobre todo, qué formas habilita; qué puentes pueden tenderse (y cuáles deben derribarse) entre la imagen fílmica y el lenguaje.

En ese sentido, otro recorte se insinúa: si del volumen tomamos sólo algunos textos sobre cine, ahora alte-

1. Roland Barthes, *La Torre Eiffel. Textos sobre la imagen*, Barcelona, Paidós, 2001. Selección y traducción de Enrique Folch González. Se trata en realidad de una recopilación de textos bastante heterogéneos que incluye no solamente los que aquí trabajaremos, sino también otros a propósito de fotografía o pintura, y el magistral ensayo, publicado originalmente en 1964 como libro independiente, que da título al volumen.

raremos levemente (sin borrarlo) el orden cronológico por atender tres géneros, o mejor, tres actitudes u orientaciones hacia el hecho cinematográfico: por un lado, las reseñas, donde Barthes se pronuncia sobre estrenos (especialmente interesantes en la medida en que se trata de textos que en mayor o menor medida llevan implícito un cariz de acontecimiento); los artículos con vocación científica (ya que no científicos; en todo caso, podríamos llamarlos experimentales, en el sentido de Zola); y por último, un texto que mima el carácter privado de una epístola (la subjetividad sobreactuada de una carta abierta). Nos toca hablar a partir de Barthes.

Bresson, Chabrol, Pasolini²

El volumen contiene tres reseñas equidistantes en el tiempo; dos de ellas referidas a óperas primas, y la tercera a un film póstumo. Las tres tienen que ver con un recorrido, el del cine moderno; sin embargo, Barthes jamás se interesó demasiado por una periodización semejante. El tono de la escritura es siempre, más o menos claramente, el de una intervención; pero las circunstancias son muy diferentes en cada caso. Sobre las tres sobrevuela, vigilante, la literatura francesa.

La primera data de 1943, y reescribe el primer largometraje de Robert Bresson, *Los ángeles del pecado*. Situación de aislamiento doble para Barthes, quien, por esos días de la ocupación, se encuentra internado en el sanatorio de estudiantes Saint-Hilaire-du-Touvet. De hecho la reseña fue publicada originalmente en *Existences*, órgano del propio sanatorio, revista seguramente secreta, diríamos terapéutica.

Leyendo desde hoy, desde lo que marca el gusto contemporáneo por Bresson y lo que, a partir del texto de André Bazin sobre el *Diario de un cura rural*,³ es el modo más habitual en que sus films han sido recibidos, resulta inevitable ubicar al artículo de Barthes en la lábil categoría de profético. Barthes ve en *Los ángeles del pecado* todo lo que hoy reclamaríamos que un film bressoniano nos pro-

porcione: actuaciones tendientes a la neutralidad, decorados que aspiran a la abstracción geométrica, diálogos con intención musical antes que mimética, principios constructivos que reúnan materiales heterogéneos (básicamente, imagen y sonido) en una voluntad formal más o menos unívoca, desdén por la narración. La imagen final es la de un film que debe ser mirado como un cuadro desplegado en el tiempo y, sobre todo, escuchado como una partitura.

Podría decirse que Barthes capta, pese a que jamás hace alusión a procedimientos de alguna especificidad cinematográfica más clara (montaje, encuadre), aquello que constituirá a Bresson como una suerte de excéntrico tutor de las vanguardias sesentistas. Sin embargo, es probable que sus preocupaciones centrales fueran otras. Por un lado, *Los ángeles del pecado* fue un film de considerable éxito durante la ocupación, y no es desatinado suponer que Barthes encontrara equívocas las razones de ese éxito. Quizás por eso deslinda los méritos de la puesta de Bresson del argumento melodramático. En un momento de inevitables polarizaciones, el film se encargaría en cambio de demostrar que los vínculos entre el Bien y el Mal son estrechos "como en la vida". Y es el acento en la forma lo que constituiría la dimensión política de *Los ángeles del pecado*. Barthes no debe sentirse cómodo frente a la poesía militante que Eluard o Aragon ensayan por entonces, y busca en el cine un sucedáneo de la "exención del sentido" que lo deslumbrara en *El extranjero*. Finalmente, aludir a la cualidad musical de los diálogos implica opinar sobre su responsable, Jean Giraudoux, quien era en esos días una suerte de fetiche en el campo intelectual francés, un faro de la Doxa respecto del cual se establecían los márgenes de novedad. Barthes deja claro qué aprecia y qué no en Giraudoux cuando dictamina que el film "solamente lo invoca por el talento, y de ningún modo por la manera".

En el estrecho ámbito del sanatorio, Barthes desea sin embargo sacudir algunas certezas, y literalmente reescribe el film. De hecho, la reseña comienza con una irónica síntesis ar-

gumental falsamente ingenua, que recoge, distanciada, la versión de la Doxa. Un detalle especialmente insidioso de ese primer párrafo es que la historia se narra mencionando a los caracteres por el nombre de las actrices que los encarnan: resulta así que Jany Holt tiene "una frente terca, una boca amarga", pero también "acaba de cumplir una pena en prisión, y de cargarse a un hombre". Distanciando un hábito emanado del *star-system*, Barthes logra ubicar uno de los puntos clave del cine de Bresson: su apartamiento de la retórica teatral.

Serge Daney metaforizará, cuarenta años después, en esta ruptura bressoniana con el teatro, el momento en que el cine moderno de posguerra se aparta de la noción clásica de puesta en escena, por considerarla (afirma Daney mezclando a Benjamin con Guy Debord) subsidiaria del espectáculo de las puestas en escena estatales, cuyo espacio *off* eran los campos de concentración.⁴ Pero, como adelantáramos, Barthes no acompaña con escritura el camino que conduce del neorealismo a la *nouvelle vague*, y su entusiasmo, por el contrario, tendrá que ver con el descubrimiento, en 1954, de Bertolt Brecht.⁵

La segunda reseña que encontramos en *La torre Eiffel* reúne ambas cosas: el valor axiológico que ha cobrado para él Brecht, y un intento de poner en cuestión el optimismo vanguardista que gira alrededor de *Cahiers du cinéma*. Se trata en rigor de una *mitología* acerca de *El bello Serge*, primer largometraje de Claude Chabrol, aparecida por supuesto en *Lettres nouvelles*, en 1959. Barthes, que ya goza de cierto prestigio gracias, precisamente, a las *Mitologías* y a *El grado cero de la escritura*, se reconoce árbitro del gusto, y en ese

2. Trabajaremos en este apartado: "Les anges du péché", pp. 9-12; "Cine derecha e izquierda", pp. 21-26; y "Sade-Pasolini", pp. 113-115.

3. André Bazin, "El diario de un cura rural y la estilística de Robert Bresson" en *Qué es el cine?*; Madrid, Rialp, 1990; pp. 129-150.

4. Serge Daney, *La rampe*, Paris, Cahiers du cinéma-Gallimard, 1983; pp. 207-212.

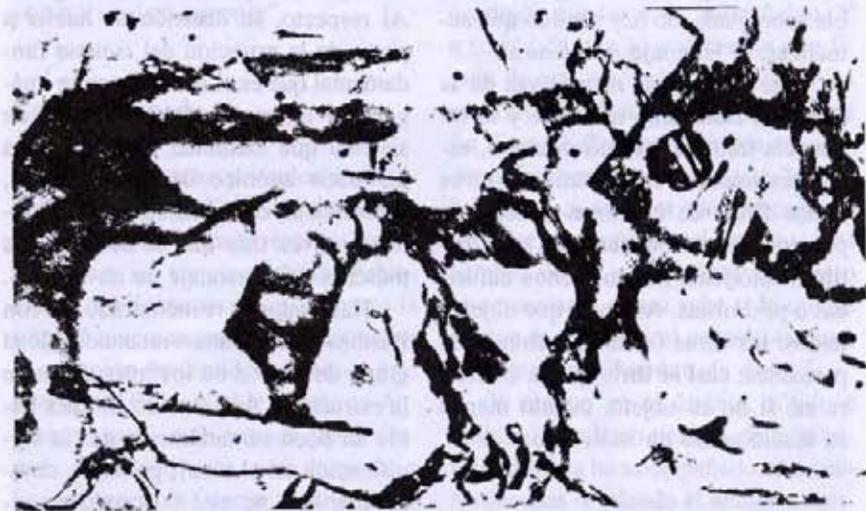
5. Sobre la relación Barthes-Brecht: Beatriz Sarlo, "Introducción" a *El mundo de Roland Barthes*, Buenos Aires, CEAL, 1981; especialmente pp. 16-20.

sentido genera una escritura radical para exigir radicalidad a las nuevas vanguardias. Reproche con algo de arena, encuentra las defeciones de Chabrol allí donde Bresson había edificado su logro: haber cedido al melodrama, al gusto burgués por una peripecia que el discurso fílmico no necesitaba. Reconoce la novedad formal de Chabrol, pero la encuentra superficial, porque está dissociada de la anécdota. Obligado así a separar forma de contenido, Barthes prodiga golpes binarios: "en nuestro país, el talento está a la derecha y la verdad a la izquierda ... Ésa es nuestra paradoja: que el arte en nuestra sociedad sea el extremo de una cultura y el inicio de una naturaleza".

Invocando a Sartre en la forma, a Marx en la moral y a Brecht en la estética, este artículo insiste en el valor normativo de la literatura francesa: si en su comienzo el film parece prometer una exención de sentido flaubertiana, al ceder a la narración la sacrifica y, sin embargo, tampoco logra ser balzaciano. Barthes, a quien Susan Sontag ve por momentos como un crítico dandy un tanto en la línea de Oscar Wilde,⁶ es muy duro con estos jóvenes dandys, a los que describe como artistas *ni-ni*: a mitad de camino entre el compromiso y "el desierto de un realismo sin significación". Pero a través del prisma de la literatura, y aunque muy oblicuamente, Barthes parece entrever en esta reseña algunas particularidades de la imagen cinematográfica positivas en relación con su gusto (y que ya se insinuaban en la reseña sobre Bresson). Y es que la posibilidad "flaubertiana" pertenecería de hecho y de derecho al cine, que por eso merece librarse de todo suplemento de anécdota. Una vez más, Barthes (pero esta vez con mayor repercusión) interviene sobre una novedad cinematográfica, de la que no traza un mapa detallado, pero a la que inequívocamente percibe, aun (o sobre todo) en el momento en que ésta se traiciona. De ahí que la profesión de fe brechtiana con que el texto se cierra implique también una cuota programática de deseo: "Lástima que estos jóvenes talentos no lean a Brecht. En él encontrarían al menos la imagen de un arte que sabe hacer que un problema

parta del punto exacto en que ellos creen haberlo terminado". Antonioni está, evidentemente, en este horizonte.

La tercera reseña incorpora un nombre italiano, pero se trata del de Pasolini, y es a propósito de su último film, *Saló*. Estamos en 1976, y, si seguimos a Serge Daney, se trata del fin de un viaje: el cine (moderno, el que naciera con Bresson y el neorealismo) ha comenzado a percibir su muerte (ya que, objetamos, no a morir).⁷ La imagen electrónica y la televisión, eclipsando en su profusión al cine, tornan desconfiables las realidades captadas químicamente. El propio Daney reconoce que había sido Barthes quien



por entonces restituyera los cuerpos a la teoría; de ahí que un cine de los cuerpos (cuerpos menguados en su presencia por el ocaso de la ontología baziniana) pudiera constituirse en una verdadera herramienta política (y de política cinematográfica). ¿Qué mejor entonces que Sade a tal efecto?

Sin embargo, Barthes interviene en los debates alrededor de *Saló* con un deceptivo artículo en, nada menos, *Le Monde* (es el fin de otro viaje, siempre de ida: el ascenso en la popularidad y la influencia de Barthes, aquí además a título oficial de sadiano). Nuevamente el problema no es tanto el cine como un mal uso por parte de éste de la literatura francesa; o mejor, es a la luz de ese uso que se pueden inferir cualidades de la imagen. Barthes considera que la opción pasoliniana por la literalidad es errónea; como si la adaptación en términos de

mera visualización de lo representado en el pre-texto fuera una forma mediada de ilusión analógica. Así como Bresson puede acertar con un melodrama, Pasolini puede errar con Sade, porque salta su escritura para naturalizar lo que ella representaba y resignificarlo como fascismo: la ilusión analógica se reduplica. Una vez más, se inmiscuye impropriamente en el cine la literatura como suplemento (burgués) de representación, de anécdota. Si en relación con lo real, la nieve que mata a Brialy en *El bello Serge* era falsa por simbólica, en relación con la literatura los cuerpos que fatiga *Saló* son falsos por literales.

Pero más allá de estas objeciones, Barthes finaliza su texto con una pregunta sobre Pasolini que es, en rigor, un repliegue sobre sí mismo. Barthes somete a juicio la posibilidad de que la ingenuidad de Pasolini haya producido, casi a su pesar, el reconocimiento de ingredientes fascistas dispersos en Sade, lo que lo obliga a cuestionarse su propio gusto y las razones de su molestia. De algún modo, Barthes parece sugerir que Pasolini se habría quedado solo, igual que Bouvard y Pécuchet, por culpa de su mirada *corta*, que perturba absolutamente a todos. En ese sentido, más allá de sus defeciones estéticas, *Saló* sería "un objeto propiamente sadiano: absolutamente irrecuperable".

6. Susan Sontag, *L'écriture même; à propos de Barthes*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1982.

7. Serge Daney, *La rampe*, pp. 111-112.

Tocamos con esta última reseña un límite ausente de las otras: la propia escritura se reconoce flotando en el vacío. Opiniones de amateur, las reseñas sobre Bresson y Chabrol confiaban en reescribir y/o convocar un film, si no en su especificidad estética, al menos en los lazos que establecía con los sentidos de la Doga (y hay Doga tanto en los rincones de un sanatorio para estudiantes como en los de un movimiento vanguardista, en los optimismos de la Resistencia y los de la Novedad). Pero cuando se mira un film como artefacto, cuando la imagen se escabulle (litote que no escamotea, hipóbole literal, serían quizás sucedáneos o analogías en la lengua), se habla sobre nada, no hay sentido que actualizar; el lenguaje *no alcanza*.

Bajo las formas respectivas de la ironía, el binarismo militante y la reticencia frente al propio discurso, estas tres reseñas reaccionan ante otros tantos films de cineastas canónicos, poniendo a funcionar en cada caso distintas retóricas, más o menos eufóricas o pesimistas. Así, más que objetos leídos, los films funcionan como disparadores; casi se diría que la escritura es, si no su objeto, cuanto menos su efecto sobre un individuo.

El demonio de la semiología

El cuerpo central de *La Torre Eiffel* lo constituyen varios textos (*papers*, prefacios, alguna entrevista) que abarcan prácticamente toda la década del sesenta. Todos son tributarios, en mayor o menor medida, de la pretensión científica de la semiología.⁸

Aquí, el cine moderno desaparecerá provisoriamente del horizonte, no tanto en virtud de la sobrevaluada "muerte del autor"; antes bien, lo que Barthes intenta es establecer algunos procesos de significación en el cine (en cuyo caso se sirve de la norma, la Doga del cine hegemónico) o estudiar los efectos de la imagen cinematográfica sobre sus receptores (para lo que utiliza fragmentos filmicos producidos en laboratorio).

Por supuesto, en el centro de estas cuestiones se encuentra, explícito, el problema de las relaciones entre cine

y lenguaje, en varios niveles. Por un lado, en la medida en que los valiosos hallazgos en el campo de la lingüística sobredeterminan la aplicación de la semiología a otros discursos; por otro, aunque en estrecha relación con lo anterior, porque se busca determinar si el cine es o no un lenguaje (o una lengua, el esperanto audiovisual); y finalmente, la pertinencia del lenguaje para *decir* la imagen no dejará de atormentar, más o menos soterradamente, los resultados de la semiología.

Barthes se hace cargo de todas estas dificultades, y sus trabajos, a fuerza de trazarse límites y diluir la aserción, resultan hoy menos extemporáneos que otros productos semiológicos. Al respecto, su decisión de hablar a partir de la asunción del *trauma* fundamental que es el *décalage* entre imágenes y lenguaje, otorga al deseo de sistema que trasuntan estos artículos un matiz agónico de provisoriedad, precariza la enunciación recordándonos una vez más que se trata de otra máscara del personaje de novela RB.

Habiéndonos reencontrado así con Barthes-sujeto, vamos reconociendo el grano de su voz en los intersticios de la estructura. Así, cuando Barthes habla un poco sumariamente de "la significación en el cine", podemos comprender que no está buscando procedimientos específicos del lenguaje cinematográfico (de hecho, en su opinión el cine no puede ser un lenguaje en tanto no es acreedor de una doble articulación) sino que le interesa en qué medida el cine, vehículo y usina por excelencia de la Doga, actualiza clichés para poder ser inteligido. Así, la significación en el cine es un proceso de orden ante todo mitológico, y sus unidades no son formales (plano, secuencia, *raccord*), sino analógicas: "los soportes generales del significado son el decorado, el vestuario, el paisaje, la música y, en cierta medida, los gestos". Entre estas líneas podemos reencontrar su programa brechtiano por oposición: "el objeto de la secuencia es de orden épico, es su periferia la que es significativa; podemos imaginar secuencias puramente épicas, a-significativas; no podemos imaginar secuencias puramente significantes". El cine hegemónico es más significa-

tivo que Bresson. Pero incluso hay formas de significar menos vulgares que otras: el comienzo de *El bello Serge*, aquello que había rescatado del film de Chabrol, le servirá ahora como ejemplo de ello. A diferencia del grueso de los análisis semiológicos, Barthes contempla, aunque fugazmente, el problema del valor estético.

Doble precaución: el lenguaje siempre dice más o menos que la imagen, por lo cual los efectos de ésta sobre su receptor hablan más del sujeto que de la propia imagen; y además las categorías emanadas de la lingüística sólo sirven para pensar los procesos logomórficos en el cine, aquellos que miman la dinámica significante-presente-actualiza-significado-ausente, pero nada dicen de las cualidades intrínsecas de la imagen en movimiento. Por su cautela, Barthes se salva por ejemplo del reproche de Deleuze a Christian Metz, quien emprendía un valioso intento de dar cuenta de los procedimientos que efectivamente hacían del cine un lenguaje, para luego lanzarse a pensar nociones de cambio estético. Pero, objeto Deleuze, para ello identificaba unidades formales del cine con enunciados (principio de analogía), a los cuales aplicaba categorías analíticas pertenecientes al lenguaje (los signos analógicos se "digitalizaban"); en el camino, el cine (el movimiento, el tiempo) se había perdido irremediadamente.⁹ Barthes conserva, al omitirla, la especificidad del cine. En el dominio de la (fallida) alta estética, *Saló*, ese objeto traumático, será irrecuperable, pero quizás como caso extremo de algo inherente al cine.

De modo que Barthes rápidamente va desencantándose de estas investigaciones. El estudio de los efectos de

8. Nos referimos a: "El problema de la significación en el cine" (1960), pp. 27-34; "Las unidades traumáticas" en el cine. Principios de investigación" (1960), pp. 35-45; "Civilización de la imagen" (1961), pp. 47-49; "La información visual" (1961), pp. 51-54; "La civilización de la imagen" (1964), pp. 81-83; "Visualización y lenguaje" (1966), pp. 87-93; y "Sociedad, imaginación, publicidad" (1968), pp. 95-108.

9. Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 1986, pp. 43-50.

la imagen sobre el receptor se revela inoperante y además peligroso (se ceden al enemigo estrategias de manipulación, herramientas mitológicas, al igual que con la publicidad). Y reencontrar la Doxa en el cine narrativo sólo puede interesar durante un tiempo limitado, por tratarse de un mecanismo que luego se repetirá *ad infinitum*, variando sólo los contenidos. Sólo puede mantener algún interés, en todo caso, cuando sirva como provocación. Así, siempre desmarcándose, Barthes considera (justo en 1968) que la publicidad *sf* es un lenguaje. Tras esa insospechada dignificación, pasa a analizar la imagen publicitaria en términos no tan diferentes de los que aplicará, un par de años más tarde, al fotograma eisensteniano; sólo que en esta versión el famoso tercer sentido no es nada tan obtuso como el plus de la estética, sino el valor declarado: el dinero.¹⁰ Finalmente, nos invita a trasladar a la esfera cotidiana el uso que los films de Godard hacen de la publicidad: "pongamos sus obras entre comillas y vivamos la publicidad como una cita, y no como una fatalidad".

En los intersticios del sistema, entonces, es donde aparece el Barthes auténtico, aquel que considera cualquier ocasión como válida para generar escritura, aquel que cree en el matrimonio entre estilo e idea. Algunas nociones de la semiología en relación al cine pueden parecer caducas, apenas metafóricas o, mejor, analógicas; pero cuando se parte precisamente de esos límites se pueden acuñar verdaderas *trouvailles*. Por ejemplo, frente a un film mudo de laboratorio en que se ve a una mujer mayor y un hombre joven, Barthes (en una *connotación* nada neutral para quienes conocemos el futuro pasado de *La cámara lúcida*, o la biografía de Calvet) lanza a modo de ejemplo el enunciado: *una madre y su hijo, pero...* De allí, la máscara del concepto: "la lengua no sólo le presta al significado fílmico sus unidades mayores (sustantivos y adjetivos), sino también las más finas, las más móviles, las más abstractas, como en nuestro ejemplo, donde se trata de la expresión puramente paratáctica de una relación de adversidad (la conjunción pero)". Es cierta-

mente atractivo, y una lección de método; no agota el problema de la analogía, pero después de todo, siempre hay que decir algo, y en ese sentido Barthes puede imaginar, ya en los sesenta, la relación traumática entre la profusión de imágenes en la cultura de masas y las estructuras del lenguaje, no como el comienzo del predominio de lo audiovisual (la "civilización de la imagen"), sino, por el contrario, como un nuevo desafío que precipite al lenguaje en una suerte de madurez a fuerza de sinceramiento: "hasta este momento la humanidad ha vivido *la prehistoria del lenguaje articulado* y entramos por fin en *una civilización* donde el lenguaje se conocerá y explotará verdaderamente".

La carta robada

La lectura de estos artículos contenidos en *La Torre Eiffel* dejaba inferir un programa: la prescripción brechtiana para las vanguardias, las potencialidades flaubertianas que alberga la imagen cinematográfica, la pugna por la exención de sentido aun en un arte analógico. Es inevitable pensar en Antonioni, cuyo arte arranca justo después de la peripecia, para lanzarse a la intemperie del vacío a partir de la propia analogía. Y el volumen termina, precisamente, con una carta abierta a Antonioni, escrita por Barthes poco antes de su muerte.¹¹

De la primera persona de las reseñas, pasando por la "impersonal" tercera semiológica, arribamos a un texto en segunda en el que Barthes obsequia a su destinatario, mediante tres argumentos, el estatuto de artista. Previsiblemente, encontramos aquí la confirmación de la sospecha que nos acompaña a lo largo de todo el volumen, vale decir que Antonioni es un cineasta casi hecho a medida de las pretensiones de Barthes: aquel que logra ser "ni dogmático ni insignificante" (modalidad por esta vez positiva del *ni-ni*); no es extraño que en algún momento hayan planeado un proyecto conjunto. Además, se trata de otro artículo que podríamos denominar profético: la definición de la poética de Antonioni como arte del Intersticio,

cuyo héroe privilegiado es el que mira largamente, será tomada casi al pie de la letra por Deleuze en su versión del surgimiento del cine moderno (la reescritura es un costado clave de los hiperdialógicos libros de Deleuze sobre el cine).

Pero lo cierto es que no podemos dejar de toparnos con RB personaje de novela: tanto es así, que esta segunda persona se nos antoja un desdoblamiento. De la mano de la enésima arrogación de amateurismo ("esta síncopa de sentido sigue unos caminos técnicos, propiamente fílmicos (decorado, planos, montaje), que no me corresponde analizar, pues no tengo esa competencia") se precipita la escritura, ese lugar de intercambio. Y a través de ella se nos perfila una figura de artista que bien podría ser un autorretrato. Transitar las páginas de *La Torre Eiffel* nos induce a reconocer a Barthes como aquel que "no sabe nunca si la obra que propone la produce el cambio del mundo o el cambio de su subjetividad ... viajero eisensteniano, nunca sabe si lo que se mueve es el tren o el espacio-tiempo, si es testigo u hombre de deseo".

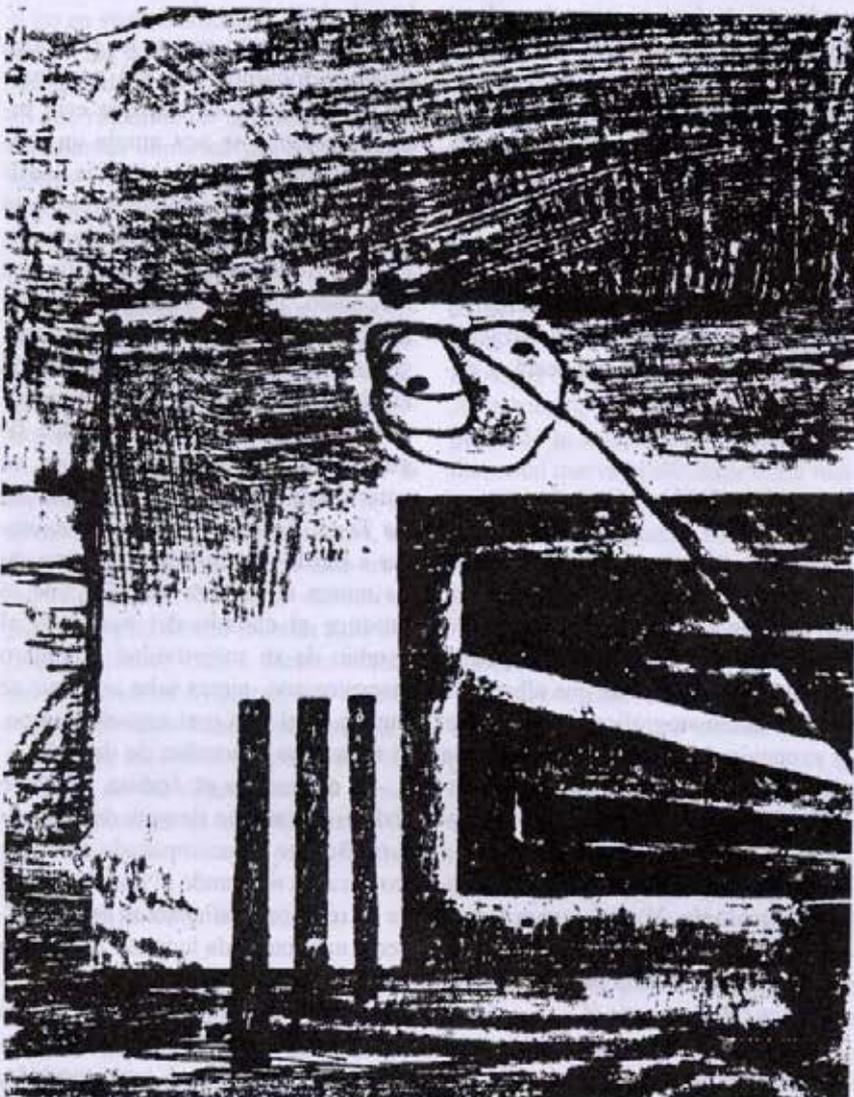
Y es que en el ámbito, sólido e indeciso al mismo tiempo, de la escritura, Barthes ha acompañado casi cuatro décadas revelando el mundo a fuerza de retórica y tallando un estilo merced a una inusitada lucidez. Así es que nuestro periplo nos ha permitido constatar, aunque en forma parcial, ciertos cambios en los modos de referir el hecho cinematográfico; pero también, inextricablemente ligado con ello, el laborioso placer con que una subjetividad se despliega como relato.

10. En 1991, durante una entrevista con Philippe Roger, Serge Daney recuerda, no sin ironía, que en la época en que los *Cahiers* padecían el "baño" semiológico, frente a la pareja denotación/connotación se debía militar por el primer término, ya que la connotación era "la metonimia, la ideología, la publicidad, el mercado, el horror..." (en Serge Daney, *Devant la recrudescence des vols de sacs à mains*, Paris, Aléas, 1997; p. 105). Con respecto al fotograma eisensteniano, ver: Roland Barthes, "El tercer sentido" (1970) en *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Paidós, 1986; pp. 49-67.

11. "Querido Antonioni..." (1980), pp. 177-182.

De nuevo, y quizás por última vez, sobre Sebald

Beatriz Sarlo



Nosotros que nos fuimos y que nos encontramos, nosotros aquí bajo la estrella, nosotros los judíos, que caminamos, como Lenz, cruzando los montes, tú Grande y yo Pequeño, tú el locuaz, y yo el locuaz, con nuestros bastones, con nuestros nombres, nuestros nombres impronunciables, nosotros con nuestra sombra, la nuestra y la ajena, tu acá y yo acá— yo, acá, yo; que puedo decirte todo esto, que hubiera podido decírtelo; que no te lo digo y no te lo dije... Yo con el día, yo con los días, yo aquí y allá, yo quizás acompañado —¡ahora!— por el amor de quienes no fueron amados, yo en camino hacia mí, arriba.

Paul Celan, *Conversación en la montaña*

Murió en noviembre de 2001. Poco antes había aparecido en alemán y, enseguida en inglés, *Austerlitz*.¹ Hace exactamente un año publiqué en esta revista unos apuntes sobre Sebald (que fueron reproducidos, en diciembre, por

Radar Libros), escritos con la intención de aclararme, a mí misma, qué pasaba cuando lo leía. ¿Por qué me impresionaba de ese modo? ¿Por qué tenía la sensación de que me había favorecido un golpe afortunado, eso

que sucede cuando se encuentra, sin buscarlo y sin esperarlo, un nuevo gran escritor?

Leí *Austerlitz* cuando Sebald ya había muerto, sabiendo que, probablemente, fuera su último libro (no sé si dejó originales posteriores) y que ya no habría una serie de libros en el futuro, nada que pudiera esperarse año a año. Todo lo que se publique de Sebald de ahora en más forma parte de un pasado que se ha cerrado. La pregunta, que muchos seguramente se hicieron, sobre cómo seguiría escribiendo Sebald, no tiene sentido.

Lo tenía, sin embargo, cuando sólo se conocían sus tres primeros libros, cuando estábamos esperando la aparición de *Austerlitz*, porque podía pensarse que después de *Los emigrantes*, *Los anillos de Saturno* y *Vértigo*, Sebald enfrentaba una apuesta de alto riesgo: el pathos de su literatura, por una parte, y el procedimiento de imbricación de sus historias, por la otra, habían llegado, por así decirlo, a su máxima intensidad, a su perfeccionamiento. Sobre todo el pathos: ¿sería posible sostener ese tono melancólico y severo en el libro que se publicaría durante 2001? El pathos es el tono más adecuado para despeñarse, lo sublime es una altura desde donde en general es más posible caer que mantenerse. La "alemanidad" romántica de Sebald era un tono desacostumbrado hoy y

1. W. G. Sebald, *Austerlitz*, New York, Random House, 2001; traducción de Anthea Bell. El libro será publicado en español a mediados de 2002.

sostenerlo, en una obra que se prolongara en el tiempo, daba miedo. Y en cuanto al procedimiento, mientras esperaba la llegada de *Austerlitz* me preguntaba, como cualquier lector de Sebald, si no volvería reiterado como una mecánica, perfecta pero conocida y por lo tanto decepcionante.

Ahora Sebald ya no podrá repetir-se. Pero, en las semanas anteriores a su muerte, *Austerlitz* respondió a las vagas preguntas que distraían mi impaciencia por leer ese último libro. Hoy sabemos que *Austerlitz* es una obra maestra y que Sebald ya no escribirá otra. Hay que leer, entonces, una obra interrumpida por la muerte con la que no se contaba.

Austerlitz es el apellido del personaje de este libro: Jacques Austerlitz, un compuesto de nacionalidades. Nacido en Praga en 1934, su madre fue una cantante de ópera, judía, y su padre, de quien no heredó el apellido, un ruso socialdemócrata emigrado; ambos enloquecidos por todo lo francés, y de esa pasión el nombre, Jacques. En 1939, su madre logra embarcarlo en el "tren de los niños", una caravana de chicos judíos que huían del nazismo y fueron recibidos en diferentes casas de diferentes lugares de Europa. A Austerlitz le tocó Bala, un insignificante pueblo de Gales y le tocó allí, por razones que el desconoció siempre, la familia de un pastor calvinista. Desde los cuatro años y hasta los doce creyó que su nombre era Dafydd Elias y no tuvo ningún otro recuerdo anterior a Gales, excepto la cara de una mujer que se inclinaba sobre la suya y la figura de un hombre con sombrero. Su nombre de origen le fue sumariamente restituido, a los doce años, por el director de una escuela que le indicó que, en los exámenes que iba a pasar para ganar una beca, debía escribir no Dafydd Elias sino eso, que le entregaba escrito en un papel, sin otras explicaciones. Durante algún tiempo, siguió siendo Dafydd, incluso para sus profesores. Un día, su nombre, hasta entonces secreto, cobró un sentido. En la clase de historia moderna, el profesor enseñaba las guerras napoleónicas y, naturalmente, llegó el turno de la batalla de Austerlitz. Suspendido en esa

coincidencia sorprendente, Austerlitz escribió sobre Austerlitz un ensayo que mereció una entrevista privada con el profesor en su oficina. Felicitado e interrogado, el chico le reveló su verdadero apellido. Para el profesor, un amable excéntrico, todo se recolocó y a partir de ese momento se encargó de Austerlitz, cuya vida hasta entonces miserable dio un vuelco afortunado cuando ingresó en un college de Oxford.

De allí en más, Austerlitz será Austerlitz, pero de una forma sorda a toda historia de este siglo. Durante casi cuarenta años evitó cualquier información que pudiera ligarlo a la persecución judía, al ghetto y al holocausto. Su nombre era completamente plano, sin resonancias, excepto la imaginaria inscripción de un pasado napoleónico y tolstoiano, algo tan restallante como incomunicable con el presente. Sobre el nombre (que sabremos luego que es el de la madre), Austerlitz no quiere pensar ni saber. Historiador de la arquitectura, evita cuidadosamente cualquier objeto o suceso que pueda despertar una conexión con su nombre, al que durante varias décadas sigue atribuyendo sólo esa coincidencia feliz con la gran batalla que decidió no sólo el destino de Europa en el siglo XIX, sino el suyo en una mezquina escuela galesa en el XX. Austerlitz es un sonido sin historia, o más bien, con una sola historia que no lo concierne.

Austerlitz, casi hasta los sesenta años, no quiere saber. La empresa de no saber es tan difícil como la de la memoria. Imagínense un hombre, profesor en Londres, que viaja por casi toda Europa occidental, vive rodeado de libros, de grabados, de mapas, toma fotografías de edificios a los que conoce como crítico e historiador, imagínense que ese hombre no quiere saber nada sobre su propio origen, que desconoce completamente y sobre el que meticulosamente descarta cualquier sospecha. Sin embargo sospecha, porque de sus conocimientos ha excluido toda mención, toda lectura, toda sombra de lo alemán, y ha logrado hacerlo durante muchos años, ha logrado mantenerse en equilibrio en el borde de una frontera como si del otro lado supiera, de un modo inexplicable, que se descubrirá sólo horror y

muerte. Austerlitz elige ser un hombre sin memoria, sin nada que funde una identidad, aferrado a las únicas memorias que se permite: la de la historia de edificios y territorios, la de algunos objetos, fotografías, una mochila (que, sabremos luego, replica la que llevó como único equipaje en el tren de los niños judíos que huían de Hitler). Austerlitz emplea su vida en un curso de resistencia al saber que acompaña, por debajo, sombriamente, todos los actos de construcción de saberes en los que se ocupa.

Las últimas han sido décadas de la memoria. Austerlitz decidió vivirlas como un prolongado acto de resistencia a la memoria, limitando un último espacio utópico en el cual se movía como si el hecho central del siglo XX no hubiera existido, negando su auto-reconocimiento en algún pasado que acompañara la búsqueda de pasado como empresa colectiva. Verdaderamente, un espacio utópico donde transcurre un tiempo despojado de la cualidad que tiene para millones de europeos. Hay algo de heroico en esa negación de Austerlitz a pisar el terreno de la memoria quedándose guarecido, como en un campamento en medio del peligro, en el terreno más seguro de la historia hasta fines del siglo XIX. Utopía y heroicidad condenados de antemano porque, desde el principio de la historia, oscuramente percibimos, en lo que Sebald narra según lo narró Austerlitz, que el conocimiento está allí amenazante y que cualquier cosa puede desencadenar una actualización de la memoria que se convertirá en el proceso de una vida.

Austerlitz se resiste a la memoria como narración restauradora de la experiencia (en el doble sentido de hacerla presente y cicatrizarla). Lo hace hasta que la necesidad de la memoria no se le impone. De chico, no buscó ni quiso desarrollar, como si fuera una foto que tuviera que ser revelada hasta mostrar detalles ocultos, esa imagen única que conservaba de su pasado. Nada dice Sebald, nada le dice Austerlitz a Sebald, de una necesidad de saber. Más bien, todo lo que dice tiene que ver con una voluntad decidida de evitar el saber. Más que una voluntad, o menos que una voluntad

consciente: una insistencia, un *conatus* que le permite afirmarse en la precariedad de una nueva vida. Austerlitz vive porque no sabe: pudo soportar aquello que luego descubre sobre su infancia, su absoluta destitución, las casualidades que son más temibles que un destino conocido, porque se precavó del saber, evitándolo durante décadas hasta que, un día cualquiera, en una librería de Londres escuchó la historia del tren de los niños y la interpretó como un *llamado*. Desde ese día, la vocación de saber empieza a repetir su pregunta sobre el origen, sobre los padres, sobre el milagro de salvarse que corrió paralelo a la condena que no pudieron evitar millones.

De la utopía del no saber, Austerlitz pasa, con la misma unilateralidad, el mismo carácter absoluto, a la utopía de la completa reconstrucción de su pasado. Empieza su segunda vida: de historiador de la arquitectura a memorialista de la persecución judía. Su ser, *todo* su ser, se va a definir de allí en más en relación a la búsqueda. Austerlitz ha sido sujeto de un acto de "memoria involuntaria": las voces de un programa de radio comenzaron a correr la lámina hecha de resistencia pura que lo separaba de su pasado más distante.

En este punto, la historia de Austerlitz se "normaliza" porque comienza a formar parte de una historia de este siglo. Aunque la estrategia con que desarrollará su empresa de memoria es hiperbólica y obsesiva, como lo habían sido sus anteriores empresas de conocimiento, el objeto buscado lo acerca al resto de los hombres que saben de una persecución, del ghetto y del asesinato de masas. Como a ellos, a los que fueron víctimas, no hay saber que alcance, no hay acumulación suficiente ni de precisiones ni de detalles. Lo que antes fue evitado con un conjunto infinito de precauciones que aseguraban la integridad antimemórica de su identidad, ahora es buscado con la obsesión de quien ha perdido esa seguridad de no saber nada sobre su propio origen.

El nombre Austerlitz deja de ser plano, deja de ser esa palabra que recibió escrita en un desnudo bautismo burocrático perpetrado por el director

de una escuela rural, para adquirir la promesa de un espesor que deberá construirse con capas de recuerdos ajenos. El ser de Austerlitz, que antes pareció completamente autosustentado, revela su desnudez: el dato de la persecución lo convierte en el hijo de unos judíos perseguidos. De nadie (alguien sólo equipado con los recursos del presente), esta brusca irrupción involuntaria de la memoria lo convierte en alguien cuya identidad es mucho más frágil porque debe ser investigada y construida. El historiador Austerlitz debe cruzar el límite del siglo XIX que se había impuesto como zona de seguridad, para entrar en la zona de inseguridad del siglo XX. De algún modo, Austerlitz pasa a ser un caso de millones. Antes era una extravagancia.

Entre estas dos cualidades (la que lo separa y la que lo une a un destino compartido), se construye el personaje y la narración de Sebald, en el paso de la utopía del no conocimiento radical a la utopía de una reconstrucción igualmente radical del pasado. De un olvido primero forzoso y luego voluntariamente cultivado a una memoria que comienza por casualidad y, de inmediato, quiere ser memoria absoluta. Si todo Austerlitz es hasta los sesenta años un no querer saber, todo él será, después de esa mañana en la librería londinense, un saber que no se atiene a ningún límite. Su vocación de saber será tan decidida como lo había sido su resistencia a la memoria.

Como es evidente, este último libro de Sebald se coloca, de manera anómala, en el espacio de una de las grandes cuestiones del último medio siglo (que afecta no sólo a los europeos, sino que nos afecta a nosotros respecto de la historia reciente: hijos de desaparecidos que no quieren saber/hijos de desaparecidos para quienes toda reconstrucción del pasado es insuficiente y tramposa). Y digo que su posición en este campo es anómala porque Austerlitz, como todos los personajes de Sebald, lleva las cosas hasta su límite, escindido de modo radical de la forma en que unos acontecimientos fueron vividos por la mayoría de hombres y mujeres, o mejor dicho sordo al relato normalizado y acepta-

do que se hizo o se está haciendo sobre esos acontecimientos. Los personajes como Austerlitz indican que sobre esos acontecimientos no hay posibilidad de relato "normal": no se puede recordar eso con la mecánica, la narrativa y la retórica que vale para el resto del pasado.

El acontecimiento que Austerlitz primero no quiere recordar y luego se compromete a reconstruir absolutamente está en la infancia, en los primeros cuatro años de su vida, cuando su lengua fue el checo de Praga, que luego se borró para ser reemplazado, como si no hubiera habido nada antes, por el inglés de Gales. La experiencia de Praga, no tuvo una lengua para ser dicha: "Lo inefable es, en realidad, infancia. La experiencia es el *misterion* que cada hombre instituye por el hecho de tener una infancia. Este misterio no es un juramento de silencio y de inefabilidad mística; es, por el contrario, el compromiso que empeña al hombre a la palabra y a la verdad".² Lo que le sucedió a Austerlitz fue doblemente mudo. Por una parte, sucedió fuera del lenguaje o en una lengua recién adquirida y enseguida olvidada, de la que no tuvo las palabras que hubieran podido acompañar esas sombras de un rostro de mujer y una silueta de hombre en una despedida definitiva. Eso que Austerlitz sólo conserva como sombras inaferrables (porque son inexpressables en la medida en que han sido amputadas de la lengua que podría intentar expresarlas) son lo que Giorgio Agamben considera la experiencia, aquello que acontece antes de que pueda ser dicho y que funda la posibilidad y el deseo de decir. Pero para que ese deseo sea lenguaje debe haber una lengua y Austerlitz ha perdido el checo de Praga, y lo ha perdido tanto, de modo tan profundo, que no recuerda haberlo perdido. Su experiencia no puede sino convertirse en completo olvido. Cuando comienza a reconstruir su pasado, el checo de Praga, esa lengua olvidada que ni siquiera sabía que había sido la

2. Giorgio Agamben, *Infancia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Einaudi, 2001 [1978], p. 49.

suya, vuelve en el transcurso de unos pocos días, con sacudimientos y torpezas, como quien está reanimando un cuerpo que había permanecido inmóvil durante mucho tiempo.

Por otra parte, esos hechos padecidos por Austerlitz son un límite del siglo XX, acontecimientos monstruosos que caen, como los coloca la pregunta de Adorno, del lado en que las cosas desafían al lenguaje. En el orden social, la deportación y el asesinato masivo de judíos peticionan las explicaciones de la historia. Pero también postulan que nunca podrían ser explicados del todo: son un límite donde la política y la ideología tocaron la locura, enloqueciendo y deshumanizando a sus víctimas.

En el sentido de llevar las cosas hasta su límite, Austerlitz es un loco, enajenado en el olvido o enajenado en la pura reconstrucción de una memoria. ¿Cómo puede escribirse después de Auschwitz? La pregunta clásica de Adorno, que respondió Paul Celan, fue retomada por Sebald: una forma posible de escribir Auschwitz (no la única, como lo demostró Primo Levi) es mostrando que ese hecho sin fronteras morales, la masacre judía, priva a la subjetividad padeciente de sus propias fronteras, la enajena porque la concentra sobre lo que no puede olvidarse, o la enajena porque la separa de ese acontecimiento por la negación al recuerdo. De este modo, Austerlitz está moldeado sobre una anomalía que él lleva a su punto máximo, pero que en casi todos los personajes de Sebald es una forma "normal" de la subjetividad. Todos tienen algo de extravagantes, de desubicados, de inadecuados, todos practican alguna forma de la exageración (empezando por el propio Sebald como personaje narrador de sus textos).

La extravagancia de Austerlitz alcanza una monomanía trágica. Su vida transcurre comprometida entre dos empresas imposibles por su ambición absoluta: la del no saber extremo y la de la producción de un conocimiento completo. Lo que Austerlitz quiere es imposible y no le ha sido dado a nadie. Entre esos dos polos se expande y se enriquece su tragicidad porque está condenado, a partir de esa expe-

riencia de infancia que no tuvo lenguaje para expresarse, a la unilateralidad. En él, el tiempo del olvido y el tiempo de la memoria no se mezclan sino que se suceden: está dedicado completamente a no saber, primero; y dedicado completamente a saber, después.

El narrador Sebald escucha las historias de Austerlitz y las trasmite: dijo Austerlitz, así le dijeron a Austerlitz. A lo largo de varias entrevistas separadas por algunos años, recibe un legado de palabras y fotografías. El texto no suscita, como tampoco los anteriores de Sebald, la pregunta sobre el carácter inventado o real de sus personajes. Se presenta como una sucesión de relatos enmarcados (un escenario de hotel, o de estación de trenes, o de espacios urbanos abiertos, o de bares sin cualidades) donde alguien le cuenta a alguien algo que será escrito por quien escucha esas narraciones. La historicidad de los hechos narrados vuelve secundaria la pregunta sobre si Austerlitz es un personaje inventado a quien un narrador atribuye los hechos. Pongamos un ejemplo, donde el documentalismo de la narración, sus minucias y detalles presentados en enumeraciones de intención fuertemente descriptiva, terminan reasignados a un lugar de evocación y de imaginación intensamente subjetivo: realismo y pesadilla fantástica, percepción material y experiencia de alguien que se pone no sólo en el lugar desde donde se muestran los restos de las víctimas sino que quiere ponerse en el lugar de esas víctimas. Del documento a la ensueño.

Cuando Austerlitz se compromete en su empresa de conocimiento total, visita Terezin, la ciudad donde su madre fue confinada, en 1942, al ghetto donde vivían 60.000 judíos y de donde partió hacia su destino final. La descripción de Terezin muestra de qué forma puede entenderse lo que se está viendo. Austerlitz recorre, durante todo un día, el museo donde se agrupan los objetos más dispares, los registros, los nombres, los itinerarios, es decir los restos del ghetto, que muestran, a pesar de su carácter inerte y su desmembramiento, las ilusiones de quienes llegaron a esa ciudad barroca cre-

yendo que no los esperaba la muerte sino un confinamiento quizás no tan penoso. Al salir del museo, Austerlitz es asaltado por la impresión siniestra de que esos judíos del ghetto todavía están allí, moviéndose sin sentido ni futuro en el kilómetro cuadrado donde vivieron. La actualización presente de estos hombres y mujeres asesinados convierte su historia pasada en una memoria a través de la que Austerlitz re-vive la experiencia.

Por supuesto, esto sólo es posible por una inteligencia que no evita el pathos, sino que lo busca no como efecto sino como textura de la relación entre lo narrado y el relato, entre el narrador Sebald y su personaje Austerlitz, y también como dimensión intersubjetiva de los hechos históricos. La inteligencia patética es la verdadera dimensión crítica de Austerlitz, en la medida en que la historia debe ser comprendida y también vuelta a padecer. Nuevamente, el nombre de Walter Benjamin es inevitable: el pasado es un tiempo que debe ser redimido en el presente para evitar su regreso como eso siniestro que es lo siempre igual.

En este sentido, todo lo escrito por Sebald es de una inteligencia sorprendente, más sorprendente incluso en sus incidentales, en las descripciones que están como un suplemento a la línea fundamental del relato. La nueva biblioteca nacional de Francia, los entretelones de Liverpool St. Station, viejos hoteles o paisajes destruidos aparecen con la agudeza y la perspicacia de quien está convencido de que el mundo moderno encuentra una de sus claves en esa inercia de los objetos y los edificios. La mirada de Sebald y su escritura nunca son leves. Por el contrario, el peso de las cosas, el peso de las palabras y de las imágenes es reiterado como una cualidad inevitable que la literatura, por supuesto, debe tomar a su cargo. La mirada no es rápida sino intensa; la descripción no es fragmentaria sino obsesiva; el lenguaje busca su centro, aunque (como le sucede a Austerlitz) sepa de antemano que es inalcanzable. El esplendor de Sebald es un destello de la Melancolía, crítico, reconcentrado y pensativo.

Ana Porúa



20

I
La primera antología de la nueva poesía argentina fue *Poesía en la fisura* de Daniel Freidemberg.¹ El gesto era el del *muestreo*, reconocido como parcial. Sin embargo, uno podría pensar que allí estaban casi todos los poetas que comenzaron a hacer públicos sus textos a partir de la década del 80, en diarios o revistas como *Diario de Poesía*, la efímera *18 whiskies*, u otras más artesanales como *La hoja de Alicia*, *La trompa de falopo* y *La Mineta*; poetas que recién en los 90 sacaron su primer libro, como es el caso de Fabián Casas, Osvaldo Aguirre, Marilyn Briante, Eduardo Aibinder o Carlos Battilana.

También se descubren nombres que después, en plenos 90, comenzaron a sonar con fuerza y, más avanzada la década, publicaron sus libros. Este es el caso de Martín Gambarotta, Santiago Vega, Fernando Molle, Alejandro Rubio y Sergio Raimondi, entre otros. Leída hoy, la antología también tiene excesos, nombres que nunca más aparecieron porque no han entrado a los circuitos capitalinos, quizás, o porque emigraron, o sencillamente porque habrán dejado de escribir como lo hacen muchos adolescentes después de la adolescencia.

El criterio de selección tenía un principio objetivo, una gacetilla de la editorial que se distribuyó por todo el

país y una cláusula que en realidad es una forma aleatoria de cerrar el recorte: los escritores no debían pasar los 30 años. Luego, Freidemberg declaraba haber optado por la diversidad y por su calidad de lector que le permitió dejar poetas (no se sabe cuáles) más o menos conocidos fuera del libro, e incorporar otros ignotos, teniendo siempre en cuenta la calidad y rescatando, cuando existía, "un tono personal y un mundo propio interesante".

De alguna manera, *Poesía en la fisura* construyó una totalidad, un *friso* de aquellos que estaban escribiendo poesía, y en la manera de destacar este proceso se borró la figura de autor (la mayoría de ellos son, se podría decir o se podría leer entre líneas en el prólogo de Freidemberg, poetas que se están haciendo). Lo cierto es que por mucho tiempo ésta fue la única antología de los poetas jóvenes y se gestó antes de que internet se convirtiera en un lugar fuerte de acceso a las nuevas escrituras, a través de la proliferación de sitios dedicados a la poesía como *InterNauta* (que luego se transformó en *poesia.com*), o —mucho tiempo después— *Zapatos rojos*, o el reciente sitio de *La voz del erizo*, con todas las conexiones (*liaisons*, *cool sites*) hacia otros lados, como *Los amigos de lo ajeno* o *Vórtice argentino*. Propuso una muestra, antes de que existieran revistas que ya tienen cierta circulación como *Belleza y felicidad* o *La novia de Tysson*.

¹ Daniel Freidemberg (selección y prólogo), *Poesía en la fisura*, Buenos Aires, Ediciones del Dock, 1995.

II

En el número 60 de *Punto de vista* (abril de 1998) se publicó una nota de Daniel García Helder y Martín Prieto que amplió aún más el panorama, partiendo de "ciertos motivos temático-formales en las obras de unos cuantos autores nuevos, en su mayoría residentes en la Capital Federal, a los que llamamos por comodidad 'poetas de los 90' o 'poetas recientes' y cuyos años de nacimiento oscilan, con varias excepciones, entre 1964 y 1972."

Aquí estaban todos, sin discriminación. García Helder y Prieto no seleccionaron sino que expusieron lo que ellos conocían, como lectores del presente. El gesto que antecede allí a la presentación de cada poeta es descriptivo (casi la mirada de un entomólogo) y habilita la ausencia de jerarquías. Entonces pueden aparecer en un mismo conjunto, Charly Feiling, Silvio Mattoni, Osvaldo Aguirre, Marilyn Briante o Fabián Casas (que tienen una serie de libros publicados, pero además armaron o están armando una escritura con densidad y características propias) y Fernanda Laguna que hace de la banalidad un objeto precioso (sin que se sepa cuál es su relación con lo banal) en sus versos que dicen: "Xuxa es hermosa./ Su cabello es hermoso/ y su boca dice cosas hermosas./ Yo creo en su corazón."

III

Decía que mucho de lo que hoy se publica está en la red, en sitios como *poesia.com* o *zapatos rojos*. Desde los inicios del *InterNauta* se puede leer un proyecto que está asociado a lo nuevo. Durante mucho tiempo se mantienen cuatro secciones, "Adelanto", "Inéditos", "Notas" y "Rescate". En las dos primeras se puede leer lo que está pasando en ese momento en poesía y, sobre todo, los textos de poetas jóvenes. Así en el número 0, están Daniel García Helder, Santiago Llach, Alejandro Rubio y Laura Wittner. En el número siguiente, Martín Rodríguez, Verónica Viola Fisher y Fernando Molle. La sección de "Inéditos" y la de "Rescates" arman a su vez una equiparación entre la tradición y lo nuevo. Fogwill, Ze-

larayán, Raschella, Leónidas Lamborghini, Perlongher o Viel Temperley se mezclan con Oscar Taborda, Juan Desiderio o Silvio Mattoni.

Aquí es claro que se trata de poesía de autores: todos son considerados poetas.

En este sentido, *poesia.com* se construye bajo la lógica de una revista literaria. Usa las posibilidades que le da el soporte virtual combinando palabra, imagen y sonido, pero consolida un espacio que intenta repeler la idea de tránsito rápido porque publica poemas, notas y hasta libros completos. Sin embargo el paso suele ser indefectible. *poesia.com* tiene una edición en CD de todos los textos poéticos que se publicaron y *zapatos rojos* editó, a fines del año pasado, su propia antología en libro. Otro ejemplo concreto es que *Vox*, la revista de Bahía Blanca, hizo una edición virtual, pero reserva para algunos números —por cuestiones económicas— su exquisito formato en papel, que incluye reproducciones de pintores, xilografías, etc.

Una de las perspectivas para pensar este pasaje es la de la convivencia de distintos soportes que apuntan a distintos receptores; la otra —que me parece más plausible— es que de algún modo siempre se busca la manera de ir contra ciertas características de internet. Todo tiene allí el carácter de lo efímero. Se impone la lectura veloz (a no ser que se baje en disco o, mejor, en papel, el libro entero). Cuando se apaga la máquina desaparecen los textos: no se puede releer, o la relectura se convierte en un ejercicio complejo que implica pasos técnicos, aperturas, búsquedas de sitios, ubicación de un poema recordado en un continuum informe, pautado por la visualización parcial.

(la lógica del foro o la historia de lisaymona)

En el número 14 de *poesia.com* apareció un caso proveniente del foro que también les pertenece. Ante la abrumadora cantidad de textos (800 posts en un mes) de una integrante del foro, lisaymona, y la cantidad y el tono de las respuestas que recibió, la revista decide hacerse cargo de esta extraña situación y hace migrar parte de los poemas y las opiniones de los lec-

tores al cuerpo central. Lo primero que se podría subrayar es que la revista y una de sus secciones, el foro, funcionan con un público diferente. En el foro desaparece la figura del editor, pero también están ausentes los poetas que publican en el resto de las secciones.

El foro tiene cierta autonomía y se convierte en la zona de la revista que no escapa a las lógicas de internet sino que más bien se deja pautar por ellas. La velocidad y la ausencia de tiempo entre una y otra manifestación (al menos ese es el efecto) son las marcas más salientes de una práctica que se separa del resto de las escrituras de la revista.

lisaymona es, evidentemente, un seudónimo, y esto no es insólito en la red. Es además, un seudónimo risible, porque hay un ingrediente lúdico, a veces transgresor, en el anonimato. De ella se sabe (¿se sabe?) que es una mujer, que nació en Cuba y estudió medicina, que se fue de su país y es ama de casa. Sus poemas están plagados de erratas, de malos usos del castellano, pero además se presentan como *útiles*, como transmisiones de experiencias que les pueden servir a otros. El resto —diría lisaymona, que no se reconoce como poeta— es literatura:

NO SOY IMPORTANTE
EN "NADA"
Y NO ME ESTOY
MENOSPRESIANDO
ESCRIBO EN "MAYUSCULA"
PARA DIFERENCIAR UN
ESCRITO DEL OTRO
"A MI NO ME INTERESA
SER IMPORTANTE"
IDIOTAAAAAAAAA"
NO HAY QUE USAR
MAYUSCULA
NI HACER ESCRITOS
PROSAICOS
PARA SERLO
SIMPLEMENTE
ESCRIBO MIS PENSAMIENTOS
QUE CREO SON EDUCATIVOS
Y SIMPLEMENTE
ME IMAGINO
AYUDE A REFLEXIONAR
A LA GENTE COMO TU
QUE ESTAN BIEN PERDIDOS.

lisaymona escribe sobre Fidel, sobre la miseria, en contra de los testigos de Jehová (texto que genera una respuesta que es, a decir verdad, un intento de

catequesis, con citas de la Biblia incluidas, al que ella responde: "mejor retirate del foro/ no haces falta aquí/ ve a tu iglesia/ a rezar un poco/ que es donde debes estar"). Pero además, lisaymona escribe sobre sexo, en una especie de relato autobiográfico (no necesariamente real); el lenguaje es directo o previsible bajo ciertas figuraciones excesivamente tropicales, y sus textos generan todo tipo de respuestas de parte de otros participantes del foro, por lo general, en tono erótico.

Así se diseña un terreno más cercano al chat que a los foros de poesía y el anonimato adquiere su verdadero sentido: "y bueno dime/ que hago yo, a que me dedico?/ porque la verdad no me he enterado/ y dime/ soy rica??/y no lo se/ tengo mucho dinero?/que bueno/ fijate que estoy tiesa". El juego no es el de la poesía, sino el del flirteo (mediado por la red).

El fenómeno lisaymona no merece un examen en términos estéticos, obviamente. Pero sí puede ayudar a pensar en la ductilidad de la red, o en la red como un lugar sin ningún tipo de jerarquías, de pautas, cuando se transforma —como en este caso— en la única zona posible del escarnio anónimo, o en el lugar para expresar, contar una vida y hacerla pública, o sencillamente en el tejido perfecto para la *boutade*.

IV

En el año 2001 Arturo Carrera fue el encargado de prologar y seleccionar, por solicitud de José Tono Martínez, "las voces que vienen" "para poblar el nuevo siglo con su mirada". El resultado fue *Monstruos. Antología de la joven poesía argentina*,² libro que en realidad estaba colgado en la red, en la página del ICI, desde 1998.

Al momento de definir la poesía joven Carrera incorpora algunas versiones de Delfina Muschietti o Daniel García Helder (que se han ocupado de lo nuevo también como críticos) y retoma una frase repetida una y mil veces por Leónidas Lamborghini, aquella de "asimilar la distorsión y devolverla multiplicada" entre la risa y el grotesco y mediante un acercamiento a "lo trivial de las hablas", al "sermo

plebeius". Sin embargo, salta a la vista que no todos los poetas elegidos pueden leerse bajo estos enunciados: sí los más jóvenes, Martín Gambarotta, Santiago Vega, Alejandro Rubio, Santiago Llach, Verónica Viola Fisher, Marina Mariasch e incluso a Fabián Casas o Daniel García Helder; pero Teresa Arijón, Guillermo Piro, Silvio Mattoni o Guillermo Saavedra responden, evidentemente, a otros tratamientos de lo poético.

Si bien Carrera reconoce en el prólogo la dificultad de toda selección, creo que la clave en este caso está en dos de los ejemplos elegidos —nada azarosos— para dar cuenta de la tarea que lleva a cabo: el ramo de flores perfecto que Antonin Artaud le ofrece a Paule Thevenin cuando sale del hospicio y las prevenciones de Borges en el prólogo a *Antología poética argentina* sobre la vulnerabilidad que supone antologar "piezas contemporáneas y locales". Se elige a dos escritores y también dos instancias del hecho de seleccionar, la que se supone recoger —como el ramo de Artaud— todo aquello que representa al otro (al lector, se podría decir) y la que duda sobre la posibilidad de tal empresa. Entre una y otra se sitúa el poeta Arturo Carrera y a ellas se refiere cuando habla de "falsa científicidad" y de recolectar "acontecimientos fulgurantes". Bajo esta última definición puede pensarse mejor la diversidad que va de los poemas que apelan a lo oriental de Arijón o aquellos de Mattoni que añejan la lengua, a las peculiares variaciones de las églogas clásicas de Sergio Raimondi o el lenguaje despojado y directo de Fernando Molle, por dar sólo algunos ejemplos.

Pero por sobre todas las cosas cuando se lee "acontecimientos fulgurantes" es inevitable pensar en la poesía de Arturo Carrera, en "El vespertillo de las parcas", o en algunos versos anteriores de "Splanch": "Recuerda que no hay contornos/ (olvido de una posesión que/ desposee);/ sólo las transiciones oscilantes/ de un enjambre/ de colores, sombras,/ vocecitas// planos de inconsistencia/ donde nuestra palabra/ se aísla."

Monstruos —a diferencia de otras— es la antología de un poeta que se desentiende de la exhaustividad, que lee

y selecciona la intensidad que escribe. No se trata de que los antologados estén en la estela de Carrera. No interesa la figura de Carrera como padre literario o como crítico —que sí podía ser pensada en la antología de Freidemberg— sino como un par de la tribu poética, y aquí la premisa de Tono Martínez parece adquirir una mayor resolución. En la tribu, él es el que escribe y lee poesía, el que selecciona ciertos textos de la nueva poesía como "sorpresas de un pequeño azar" y dice "pero ¿quién me quitará el placer de estar entre tantos jóvenes planeando la decisión de entretener 'un efecto óptico': el destello esperanzado y único de un libro de luz que no espanta la alegría y que baila en una improbable vacación como el lezamesco 'ángel de la jiribilla', no lejos de acá, no cerca de todos modos?".

El argumento no es el de un lector crítico, sino el de un poeta que puede reconocer a otros poetas. No hay ningún intento de armar líneas, de pensar relaciones entre los escritores incluidos. Cada uno es un punto en el mapa diseñado por Carrera. Es su antología (de hecho muchos leerán esta autoría en *Monstruos*, como ya lo ha hecho Raúl Antelo en su nota "La Arturíada" publicada en *Página/12*) y por eso no necesita justificar ciertas inclusiones, que para algunos son extrañas, como las de Pablo Martín Betelu o Vivian Lofiego, ni las exclusiones, entre las que se podría mencionar, al menos, *La zanjita* de Juan Desiderio que es uno de los primeros libros en el que se rescata una oralidad con marcas generacionales, y la producción de Osvaldo Aguirre, que en su percepción minimalista de la naturaleza plantea una poética ausente en la antología.

(la versión)

La presentación y el prólogo de *Monstruos* se mantienen intactos en la edición de F.C.E. La tapa y la diagramación interior también. Es casi el mismo libro. Sin embargo, hay algunas diferencias. La primera está en el título

2. Arturo Carrera (selección y prólogo). *Monstruos. Antología de la joven poesía argentina*, Buenos Aires, F.C.E./ ICI, 2001. Presentación de José Tono Martínez.

lo que en la versión virtual incluía a modo de despliegue del primer término, "el sueño de la poesía". Pero el contenido no cambia (a no ser por la inexplicable ausencia de Eduardo Aibinder en esta segunda aparición), y muchas de las variaciones tienen que ver con la actualización (datos biográficos o textos nuevos).

Pero hay una zona aún más interesante de esta puesta al día, y es la que tiene que ver con la reescritura. Desde la variación de un verso en Guillermo Piro, hasta la incorporación que Guillermo Saavedra hace en "El velador" de otro texto en cursiva —casi un estribillo— que se expande a sí mismo y se repite, que arma una relación con el poema en su totalidad pero también podría leerse de manera autónoma. También pueden rastrearse las metamorfosis de "Seudo" de Martín Gambarotta (que ya fue publicado como libro), las nuevas titulaciones de poemas de Walter Cassara, o la eliminación de los títulos que hace García Helder, cuyos textos incluso se plantean como parte de otro libro en proceso "Tomas para un documental" y no de "www.cualquiera.com", que era el título otorgado en la versión virtual.

Las artes poéticas, que fueron solicitadas a todos los autores, siguen incompletas en la versión de F.C.E (aunque se agrega la de Pablo Pérez, por ejemplo); pero algunas de las ya existentes varían. Gambarotta había elegido, ya en la antología virtual, la cita de autores y no la definición de una práctica propia. La lista era larga: Leónidas Lamborghini, Juan Manuel Inchauspe, Darío Cantón, Ricardo Zelarayán, Fogwill, Arturo Carrera, Jorge Aulicino, Oscar Taborda, Daniel Durand, Laura Wittner, Verónica Viola Fisher, Beatriz Vignoli, Santiago Llach, Santiago Vega, Martín Rodríguez, Roque Dalton, Denise Levertov, Ezra Pound, Daniel García Helder y Alejandro Rubio. De este heteróclito conjunto —en el que abundan los poetas de su misma edad— quedarán en la segunda versión sólo los últimos cinco, a los que se le agregarán Carl Rakosi y Louis Zukofsky. Antes se podía pensar en una biblioteca del pasado y el presente; ahora, en cambio, pareciera que el ejercicio de síntesis apunta a describir una poética, ciertos

gestos de algunos escritores que su poesía ensaya. Sergio Raimondi también sintetiza su ars poética que antes tenía el corte del relato y ahora queda resumida en dos frases, como si describir la propia escritura fuese un gesto imposible: "Ah, bueno, no sé. La tonteería o, quizás, la violencia tonta que supone la ilusión técnica de la pasión". Fernando Molle es otro de los que transforma su arte poética, la acorta, sacando frases que son importantes, como la referencia a que "Escribir sería un acto completo y de verdad trascendente si uno pudiera controlar y diseñar los sentimientos que provoca en el lector". Esta nueva versión es menos asertiva, aunque mantiene lo que dice en la anterior. Santiago Pinabona, en cambio, muta en su ars poética hacia un discurso más críptico, más teórico. Antes hablaba de la ironía y de que "los poemas no buscan transmitir un conocimiento sino tomar la forma de lo creíble" y ahora del poema como "la perpetuidad en el vértigo de un centro controlado".

En todos estos casos, se puede leer en el pasaje de la red al papel las nuevas escrituras de los poetas incluidos, los procesos de corrección de un texto, o los ajustes en la reflexión sobre el oficio. *Monstruos* permite, entonces, echar una mirada a la cocina de la escritura de quienes así lo quisieron, o de aquellos a quienes se les propuso hacer cambios. Y éste es uno de sus costados más interesantes.

V

Monstruos, a diferencia de la antología de Freidemberg, no apuesta al conjunto, sino al acontecimiento aislado y por eso Carrera hace entrar autores de más edad (hasta 40 años) y poéticas muy disímiles. En ambas, sin embargo, la idea de la que se parte para hacer la selección está en el título. Fissura, en un caso; monstruo, en el otro. Monstruo en su doble acepción, como dice Carrera, "no sólo mostrar sino mostrar espectacularmente". Una primera entrada a la espectacularidad podría estar dada en las fotos de estudio de cada uno de los poetas antologados. Hay allí algunas evidentes construcciones de imagen y, en otros ca-

sos, una especie de contraste entre el gesto y el vestuario habitual y la tela drapeada que sirve como fondo. Quieran o no, los fotografiados exponen sus cuerpos a la cámara y el resultado es siempre llamativo.

¿De qué trata la otra espectacularidad, el otro rostro de lo monstruoso? ¿Es la diversidad? (¿un monstruo de mil, de treinta y seis cabezas?); ¿Carrera elige aquellas escrituras que dan cuenta de la poesía joven?. De las portadas, se podría decir, porque la antología incluye —en términos estrictos— a un solo poeta "extranjero", Raimondi (y tal vez habría que meter en este casillero a Lofiego, que vive y escribe en París). Aun dentro de este territorio —que no es cuestionable en sí mismo— las editoriales abren el abanico de lo diverso: están los que publicaron en Bajo la luna nueva, Tierra Firme, Último reino, La Trompa de Falopo, Siesta, Vox, Belleza y Felicidad o Tsé-tsé y los que lo hicieron bajo otros sellos menos específicos como Sudamericana o Norma. Creo, incluso, aunque no esté planteado de ese modo en *Monstruos*, que este es uno de los modos de leer las distintas escrituras de los 80 y los 90 porque se trata tanto de instalarse en lo ya dado, en las editoriales específicas que tienen su historia y son —en los 80— muy pocas, como de hacer el salto hacia editoriales "prestigiosas" que publican poca poesía, o armar el circuito propio de producción, como hacen la mayor parte de los poetas de los 90.

VI

Quizás tenga algún sentido imaginar otra antología de la poesía reciente, o "poesía joven". Los límites de edad no serían tan importantes, pero sí aquello que despunta como nuevo en la década del 80, alrededor de ciertas revistas como *18 whiskies*, *La trompa de falopo* e incluso en algunas zonas del *Diario de poesía*, y que luego se replantea y asume formas diferentes en la década del 90. Más que los nombres importarían las cuestiones que hacen que los textos se lean como diferentes dentro de la poesía argentina —que fueron, por otra parte, muy bien definidas por Carrera—. Más que el

gusto personal por ciertas poéticas, sería interesante poder detectar similitudes o, a veces, escrituras muy distintas alrededor de lo mismo. Parto de la convicción de que la poesía reciente no puede presentarse más que como una red abierta, una red en la que seguro habrá vacíos.

La figura del *monstruo* recorre, bajo distintos ropajes, la mayor parte de la poesía de los 90 y se recorta contra algo anterior. Desde el lugar de la enunciación casi programática, aparece la defensa de la incorrección literaria: "Nunca leí el Quijote/ En todo caso sueño con Alien/ escupiendo los huesos de Don Q. en el basural";³ pero estos versos deberían articularse con el capricho de Goya, "El sueño de la razón engendra monstruos", que el escritor recuerda en *Punctum*. Éste podría convertirse en el leit motiv de la poesía reciente. ¿Por qué?, porque se exponen deliberadamente las fisuras del sistema social y político: "El monstruo/ fue desalojado/ del supermercado/ por tener malos hábitos/ y ser improductivo/ para la Sociedad/ para la Gran Empresa Nacional/ de los Mendes".⁴

Creo que este es uno de los ejes fuertes de la nueva poesía, en el que se inscriben *Zelarayán* de Cucurto, *Punctum* de Gambarotta, *Música mala* de Rubio, o un poema como "Los Mickey" de Llach. Los cuatro textos hablan de la sociedad —en pleno posmodernismo— en términos de clase o en términos raciales. Allí aparecen los "negros", los "cabezas", los "bolitas" y la versión del otro no es piadosa (no se podría pensar estos textos como continuidad de la literatura de Boedo), sino más bien todo lo contrario. Por supuesto, hay matices, que van desde la presentación exagerada y festiva de la violencia en Cucurto (cuando el salteño-boliviano viola a la hija de su empleador coreano), o la más descarnada de "Los Mickey", "una banda de hijos de ricos,/ conchetos y católicos" que sale "a cazar negros/ cerca de la villa del bajo",⁵ a la mirada inquietante (y estética, podría decirse) de Gambarotta, o la más situada históricamente de Rubio que recupera, como una especie de fantasma cristalizado, ciertas figuras: "De las cenizas rescaté/ magras figuras: un gaucho,/ Perón sobre un ca-

ballo pinto,/ una negra barriendo la vereda".⁶

En esta percepción de clase no está ausente el peronismo, aludido en todos los libros (en el caso de Cucurto habría que mencionar otro texto, que es "Cosa de negros"). Pareciera que la violencia reinstala (en un momento histórico en el que la consigna ya no muestra, diría Carlos Altamirano, ninguna repercusión) la famosa frase de John William Cooke sobre el peronismo como "el hecho maldito del país burgués". "Lo maldito", "lo monstruoso" es el menemismo, pero también es la puesta en letra de las denominaciones más ocultas de la clase trabajadora. Porque aquí es importante destacar que la nueva poesía se apodera de la palabra del otro, dice lo que está silenciado incluso por la clase media, que también es nombrada —extrañamente— como burguesía. Estos textos sólo pueden ser pensados como intervención, y por qué no, como provocación.

Tal vez, como declaración de principios, habría que anotar el capricho de Goya junto a algunos epígrafes o versos de otros libros, como la cita bíblica que abre *Zelarayán*, "Porque no podemos dejar de decir lo que hemos visto y oído", un verso de "Chancros añosos..." de Rubio, "acá las cosas pasan, fato es este/ que la mitología no menta", u otro —irónico— de Llach, "No hablo de sexo ni droga ni política".

Algunas de las escritoras que comienzan a publicar poesía en los 90 parecen definir su imaginario como inversión del masculino. Si allí hay "negros", "cabezas", "dos bolivianos con ropa de bailanta/ zapatillas New Balance o adidas" (Llach), o "una vieja con el tobillo sangrándole/ bajo la media de nylon" (Gambarotta), en los poemas de Marina Mariasch, Karina Macció o Anahí Mallol, aparecen mujeres —casi siempre anidadas— envueltas en "un vestidito turquesa", en "un vestido/ de shantung negro", con "moños ondulados" y "vestidos apuntillados", o con un "tutú de tul".⁷ Si allí se encuentran "Lugares calientes/ hogares donde hubo cierto despojo" (Llach) o "una pocilga posmo" (Rubio), acá aparecen "un planeta miniatura lleno de baby cactus que nosotras cuidaríamos" (Mariasch), la casa ojal o caparazón de caracol de Karina Macció, interiores re-

vestidos de broderies, sedas, almohadones con patch-work y tejidos al crochet. En este caso la poesía habla desde un lugar de infancia y se hace cargo solamente de la miniatura, de lo pequeño. El gesto es el del exceso y, en este sentido, podría pensarse en un modo de intervención distinto, que consiste en asumir la propia figura tal como está en el discurso masculino, o tal vez, adulto. Sin embargo, el efecto se enrarece (más allá de cierto tinte irónico) porque el lugar desde donde se dicen las cosas es infantil (cerrado), quizás aquél de la orden que se le da a un niño: "váyase al rincón".

Se enrarece, digo, porque lo que permite leer la diferencia en la poesía reciente es la construcción de un lugar distinto para decir las cosas que la racionalidad enmudece (y éste es su costado ideológico vanguardista). Así, ciertos poemas, como los de Martín Rodríguez, invierten las figuras paternas y maternas, ponen la monstruosidad en el origen: "a cada animalito mamá, decía el niño,/ a la cotorra al tigre al lobo a la tortuga/ le conocemos la saliva el asma la caricia/ los que más conocemos, respondía la madre,/ es la descomposición:/ cuando los ojos se le vuelven amarillos/ y se devoran unos contra otros".⁸ Desde un lugar similar se escribe la poesía de Verónica Viola Fisher que habla de la sexualidad, haciéndose cargo del discurso moral del otro: "Que mi hija es una mujer/ de pelo en pecho/ nadie puede negarlo/ es fuerte/ como su padre así que/ guarda/ con ella todas mis hojas/ de afeitar aunque no sepa/ afeitarse sino/ afearse/ lle-

3. Martín Gambarotta, *Punctum*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1996.

4. Washington Cucurto, "Una mañana terrible", *Zelarayán*, Buenos Aires, Ediciones del Diego, 1998.

5. Santiago Llach, "Los Mickey", *La Raza*, Buenos Aires, Siesta, 1998.

6. Alejandro Rubio, "Crisol", *Metal pesado*, Buenos Aires, Siesta, 1999.

7. Las dos primeras citas pertenecen al poema "6" y el poema "11" de *postdata* de Anahí Mallol (Bs. As., Siesta, 1998); la tercera y la cuarta a "Dejo mi figurita Sara Key para siempre" de Karina Macció, en *Pupilas estrelladas*, Bs. As., Siesta, 1998; y la última a "tres días sin Plurabelle" de Marina Mariasch, en *coming attractions*, Buenos Aires, Siesta, 1997.

8. Martín Rodríguez, "a cada animalito mamá...", *agua negra*, Buenos Aires, Siesta, 1998.

na de tajitos."⁹ Vanna Andreini también habla con la certeza de quien se sabe diferente, imagen incompleta u opuesta de las versiones ajenas, de su propio pasado: "Educada/ para entrete-
ner/ pequeñas plateas/ suonatore ambulante/ sin placer/en un acto de/extrema excentricidad/ resuelvo/ la sirenita cambia/ de forma o muere/amar en uno/ anonimato tranquilizador/ líquida respi-
piro/ impune/ planeo un monstruo/li-
neal/medieval y geométrico/ rápido e invisible/ algún día caerás/ mortal y pa-
ra siempre".¹⁰

¿Es un lugar generacional? En parte sí, y se arma en los márgenes de la "cultura oficial" o de "lo políticamente correcto"; sus indicios, sin embargo, ya estaban en algunos poetas anteriores como Daniel García Helder que observa lo exterior y plantea el poema como lugar de descripción minuciosa de los objetos, o en Carlos Battilana cuya interrogación sobre lo que sucede tampoco parece romper nunca esta barrera, o en el preciosismo de la mirada de algunos poemas de Villa (la morosidad sobre las cosas no desaparece en los poetas de los 90).¹¹ Lo que está ahí, lo que puede observarse, pero también la sensación de estar afuera, pueden pensarse como antecedente de estos poemas donde el afuera se pone en acción y donde imagen y lengua no pueden detenerse. La poesía de Fabián Casas, autor de *Tuca* (1990) y *El salmón* (1996), articula de algún modo estas dos posiciones; el que escribe está afuera y adentro de los sucesos como se lee en estos dos versos: "Está culminando un verano que no nos contempló" y "Parece una ley: todo lo que se pudre forma una familia."¹² Y en *40 watt* (1993) de Oscar Taborda, ya está clara la interpretación del presente como palimpsesto del pasado, a partir de su relectura de la dupla sarmientina civilización y barbarie, y más aún de "Una excursión a los indios ranqueles" de Lucio V. Mansilla.

Otra de las instancias para pensar un recorte de la nueva poesía está caracterizada por Carrera como "lo trivial de las hablas", "*el sermo plebeius*", es decir la conversación (o la murmuración e incluso las habladurías) propias del pueblo, de la plebe y opuestas a los patricios. Pero pienso un pequeño desliza-

miento en este enunciado porque, en muchas de las escrituras de los 90, y a pesar de las figuraciones marginales, hay una tensión entre lo culto y lo popular, o entre lo plebeyo y lo patricio. Así, en *Medio cumpleaños* (Editorial Municipal de Rosario, 2000) de Gabriela Saccone puede verificarse un ejercicio denodado de desmitificación del lenguaje poético y en *Manushkas* (Vox, 2000) de Roberta Iannamico, el lenguaje de la infancia se transforma en objeto estético. En *Cuadernos de Lengua y Literatura* (Vox, 2000 y 2001) de Mario Ortiz, la resolución es diferente y suele darse un cruce de teorías filosóficas o clásicos literarios con un discurso cotidiano que supone, por lo general, una descontextualización, como en el poema que habla de Shakespeare, cuyos versos finales son: "cuanto más se levanta la mar/ las vírgenes pulpas de los peces/ más suben al muelle de Guaite". Y en *Phylum vulgata* (Siesta, 1999) de Carlos Martín Eguía, las nominaciones científicas de las plantas son incrustaciones o interrupciones de un texto claramente narrativo.

Esta inflexión se lee, además, en algunos textos que trabajan desde una sintaxis barroca discursos que están fuera de la literatura. El preciosismo lingüístico imprime un efecto de extrañeza sobre lo plebeyo, como lo hace "gubia" de Omar Chauvie sobre el tango: "gubia/se arranca la boca/ las uñas/ cuando se odia/ grucia/ no te esperes/ otra suerte/ gruña",¹³ o *Diesel 6002* de Marcelo Díaz que retoma una noticia policial del diario *Crónica* y transforma un hecho episódico en un largo poema de amor casi quevediano.

Sergio Raimondi, en sus "Eglogas", hace el ejercicio contrario, porque recrea una musicalidad y un ritmo clásico y banaliza el lamento amoroso:

Corydón
¿Amaryllis?

Alexis
Perdió una hebilla.

Corydón
¿No tiene otra?

Alexis
Lo que no tiene es el viento
como le gusta. Lo que no tiene
son los rayos del sol
del lado que le conviene.

La poesía de Osvaldo Aguirre es peculiar y se diferencia del resto. Sin embargo uno podría leer sus textos de tema rural como pequeñas joyas. Si el campo es lo plebeyo, conjeturo, en los libros de Aguirre, dado el tratamiento del lenguaje —la puesta del detalle y del fragmento discursivo— se transforma en el objeto patricio por excelencia: "Primero vio caer/ entre un griterío/ de urracas, una bola/ de plumas y hojas./ Después, alumbrado/ por un relámpago./ como manchitas blancas/ en esa papilla de barro./ pomelos y naranjas./ Y cuando quiso acordarse/ corría bajo la piedra/ —¿metéle, Francisco./ apurate!—, que podaba/ el rosal para el que habías/ esperado los días lindos/ de la primavera./ el limonero, las calas/ y violetas".¹⁴

Quizás estas dos variables no sean suficientes, la de lo *monstruoso* y la de *el sermo plebeius*. Sin embargo pueden considerarse las cuestiones alrededor de las cuales se articula la poesía más reciente, no como un conjunto de individualidades sino como escritura colectiva que produce efectos similares y que establece diálogos internos (no sólo relaciones personales). Lo diferencial estaría, justamente, en esta apuesta a la intervención, que no se lefa hace años en la poesía argentina.

9. Verónica Viola Fisher, "Que mi hija es una mujer", *hacer sapito*, Buenos Aires, Nusud, 1995.

10. Vanna Andreini, "Concertini", poema tomado de *zapatos rojos*. Andreini tiene un libro publicado en Siesta, *bruciate/ quemadas*, 1998.

11. Daniel García Helder ha publicado *El faro de Guareño*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1990 y *El guadal*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1994. Carlos Battilana publicó *Unos días*, Buenos Aires, Libros del Sicomoro, 1992 y *El fin del verano*, Buenos Aires, Siesta, 1999. José Villa publicó *Cornucopia*, Buenos Aires, Trompa de Falopo, 1996.

12. El primer verso es del poema "El correr del agua" y el segundo de "Hace algún tiempo", ambos en *Tuca*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1990. Fabián Casas también ha publicado *El salmón*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1996 y *Ocio*, como un suelto del recital de poesía organizado por la revista *Vox* el 26 de octubre del año 2000.

13. Omar Chauvie, *Hinchada de metegol*, Buenos Aires, Vox, s/f.

14. Osvaldo Aguirre, *El General*, Buenos Aires, Melusina, 2000. Aguirre ya había publicado antes *Las vueltas del camino*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1992; *Al fuego*, en la misma editorial en el año 1994 y *Narraciones extraordinarias*, Buenos Aires, Vox, 1999.

Sergio Chejfec

26



A quien viva fuera de la Argentina desde comienzos de los 90, y vuelva a Buenos Aires cada uno o dos años, se le habrá hecho evidente que una serie de cambios, seguramente por la rutina de la vida cotidiana, se convirtieron para la gente en moneda común y como tales se sumaron naturalmente al paisaje. Los habitantes de la ciudad entienden en general de qué se trata, pero las señales de la ruina social se han instalado de tal modo firme y permanente que, o bien por la pesada carga de la evidencia o bien por su constancia, de hecho para muchos se han vuelto invisibles. Así, entre otras cosas el visitante observa la amplia degradación

y ve la naturalización que se ha apoderado de ella hasta hacerla indistinguible del conjunto de las cosas de todos los días, tanto para quienes la sufren de manera directa como para quienes la temen como si fuera una amenaza real. Entre los nuevos colores que va adquiriendo la sociedad se producen contrastes inesperados, pero como la sorpresa está destinada en primer lugar a los viajeros, a los que son incapaces de reponer la elipsis producida por la visita, una gama continua de grises va cubriendo partes ocultas y reconocibles a la vez, transparentes en su capacidad de revelación e inapreciables en su verdadera naturaleza.

No hace mucho he tenido oportunidad de leer dos escritos de índole diferente, pero que a su modo hablan sobre la ilusoria visibilidad de ese nuevo mundo de marginalidad surgido con la crisis social, y la complejidad de describirlo. Uno es un texto que está entre la confesión y la digresión sociológicas, son unas breves hojas donde la autora vuelca los contradictorios sentimientos derivados de un trabajo de campo con los cirujas del Gran Buenos Aires. El otro texto es una novela, más bien algunos de sus fragmentos donde se habla de cirujas del Bajo Flores. Dirigidos a la comunidad que ve de manera distinta —a veces oblicua, a veces incompleta, por momentos ciega— lo evidente, en ambos textos los autores debieron subrayar la naturaleza novedosa del fenómeno y su inmediata invisibilidad, conjugando en una misma operación tanto la reacción del extranjero observador como la del testigo participante. Textos de nativos-viajeros, o más bien de viajeros en su propia comunidad —y por lo tanto no tan viajeros o no tan integrados—, se repliegan en un medio silencio donde se calla lo innecesario de ser dicho, porque es sabido por todos, y también lo desconocido —porque hasta allí no se arriesga ni aventura la comprensión.

Los escritos no son muy largos, por lo tanto es posible reproducirlos aquí. Leyendo ambos textos es casi natural vincularlos a otros del pasado que intentaron en distintas épocas, procediendo también de la literatura y la

ciencia social, ordenar o fijar esas partes de la realidad colectiva que se resistían a la norma, incluso a la observación y por supuesto a la integración imaginada desde los sectores dominantes e intelectuales. Pero en el caso de estos dos textos las posibles comparaciones con aquéllos llegan sólo hasta la asociación. Si estas descripciones se apoyan en algún modelo científico o literario, éste existe como residuo orgánico del pasado, que permite distinguir el nuevo fenómeno pero a la vez impide comprenderlo en su totalidad. A la vez, sería difícil reconocer un programa de ideas, en un sentido político, en el que se apoyen estas observaciones. Mientras Daniela Soldano admite su impotencia para articular el saber de su disciplina (incluso de las experiencias o valores reunidos en la propia idea de ciudadanía) con las premisas y expectativas de los cirujas, César Aira representa el cirujero como una actividad primaria de recolección, de un nomadismo ajeno a cualquier determinación individual o social. La comprensión, que en Soldano hace ilusorio cualquier diagnóstico, en Aira es garantía de indiferenciación.

Una aclaración que puede parecer innecesaria: cuando Camus reflexiona sobre el mito de Sísifo no está pensando en los cirujas —como tampoco en los *chiffonniers* baudelaireanos o en los surrealistas. Camus piensa en el "hombre contemporáneo", una categoría hoy desaparecida y que en la Argentina se extinguió sin llegar a generalizarse. En su descripción menciona hasta a los obreros, quienes sobrellevan el destino absurdo de realizar cada día la misma tarea, una carga que se convierte en trágica "en los raros momentos en que se hace consciente". Camus se refiere a la alienación existencial y es probable que también piense, como una desinencia natural de ésta, en la alienación del trabajo en las fábricas. Sísifo es el "proletario de los dioses". A diferencia de los cirujas, Sísifo encuentra su realización cuando desciende de las cimas del inframundo sabiendo que deberá subir de nuevo con la piedra; pero al igual que aquéllos, todo el tiempo debe vérselas con un esfuerzo sobrehumano y

Proximidades y distancias. El investigador en el borde peligroso de las cosas Daniela Soldano

Los dioses habían condenado a Sísifo a rodar sin cesar una roca hasta la cima de una montaña desde donde la piedra volvía a caer por su propio peso. Habían pensado con algún fundamento que no hay castigo más terrible que el trabajo inútil y sin esperanza.

Albert Camus, El mito de Sísifo.

I. En la primavera de 1999 fui invitada a trabajar en una investigación cuyo principal objetivo era reconstruir el circuito de reciclaje de residuos sólidos urbanos, en la periferia del área metropolitana de Buenos Aires. Mi tarea específica incluía, centralmente, dos actividades: por un lado, debía identificar a los actores involucrados en dicho circuito, por el otro, colaborar con la confección de un diagnóstico sobre la vulnerabilidad social en la que esos actores estaban inmersos.

En mi vida había muchos carros con cirujas rondando por las calles. Una búsqueda vertiginosa en mi archivo mental arrojó imágenes que me acercaron a la experiencia del cirujero. Recordé al "botellero" clamando por vidrios y objetos en desuso en los barrios suburbanos. Recordé a los "cartoneros" desarmando y apilando prolijamente las cajas que desechaban los comerciantes al final del día. Y pensé: ¿por qué no? La estrategia consistiría en actualizar esas fotos, quitarles el polvo, restituirles sentido. La presencia de esta "familiaridad extraña" posibilitaría el acceso. No podía ser tan difícil.

II. Hacíamos tiempo en la entrada de una "chatarra", el sitio donde convergen los recorridos de los cirujas al mediodía y al atardecer. El sol de octubre tornaba más confortable la espera en un contexto de pobreza extremadamente desolador. Con mis compañeros observábamos los movimientos de unos hombres que clasificaban materiales. Hierros, plásticos, vidrio. Lo que vale y lo que no. Lo que saldrá en el camión de la tarde rumbo a la fábrica a la que le vende el "intermediario". Lo que quedará apilado por años en ese rincón de un depósito a cielo abierto.

Mirábamos con esa minuciosidad con pretensiones de herramienta técnica. Se suponía que sabíamos lo que hacíamos. El halo de la investigación empírica controlada funcionaba como un escudo invisible a los ojos de los otros; potente para evitar cualquier tipo de ósmosis y, a la vez, con toda la permeabilidad que exige un trabajo atento a los indicios émicos. Nadie hablaba y nuestro interés por entrevistarlos, los y nos incomodaba.

Cuando ya no podíamos seguir esperando me encaminé hacia donde se erigía la balanza, en la cual se pesaban los materiales que los cirujas bajaban de los carros.

El pesaje es una de las instituciones centrales que articula y ordena este universo de prácticas. Se desarrolla con la solemnidad de una ceremonia cansina, informalmente reglada. El rito no admite polémica: "las cosas pesan lo que pesan y valen lo que dice el chatarrero".

A unos metros de la escena, no podía creer la paciencia e impavidez de los cirujas que aguardaban durante horas a que llegara su turno. Me aturdí el silencio. Mientras el empleado de la chatarrera acomodaba los materiales y movía las pesas, los cirujas quedaban como fuera del tiempo. Yo pensaba: "podrían hacer otra cosa mientras esperan, charlar, comer, dormir".

El pesaje genera una gran expectativa en el entorno y esa mañana nos vimos presos de esa ansiedad. Yo contemplaba la cantidad de cosas que habían arrastrado por las calles, me compadecía por el agotamiento del caballo, me alarmaba pensando en la calidad de vida de esos niños flacos y sucios que habían estado rapiñando en la basura de la ciudad y me sorprendía adjudicando un valor monetario a toda esa larga lista de injusticias.

Pero la explotación no tiene límites y en los márgenes del mundo su lascividad se muestra rayana a lo absurdo. El hijo mayor del Nato se acercó al chatarrero y extendió su mano. Dos pesos con treinta centavos. Lo vi correr en busca de su padre que ya había despabilado al caballo. Un ciruja se interpuso en su camino y le hizo un gesto de indagación. El niño le mostró las monedas.

III. Comenzaron entonces a resquebrajarse algunas certezas. El influjo del mito que dice que las formas de vida hipermarginales son "esencialmente" más simples cayó por el peso de sus propias inconsistencias.

La construcción de la tipología de actores entró en un cono de sombra y yo oscilaba entre la parálisis, la desazón y la ira. Pero algo sabía: a diferencia de lo que había creído inicialmente, era muy difícil atrapar (plasmear, desagregar) en una construcción teórica la diversidad inherente a ese micromundo.

IV. La casa de Clara se ubica a metros de un arroyo de color gris. El olor del ambiente es una mezcla de efluentes industriales y guisos. Los niños juegan entre las montañas de hierros oxidados. ¿Cómo hablar del riesgo sanitario con quienes viven, literalmente, sobre un basural?

Las preguntas que formulábamos intentaban obtener información sobre la percepción del peligro, los cuidados que se toman en la manipulación de residuos cortantes, la prevención de enfermedades, el mantenimiento de los caballos, etcétera. Las respuestas nos hablaban de otro significado posible para la palabra "riesgo". El problema no radica —como pensábamos nosotros— en la convivencia con la basura sino en no poder acceder

sin recompensa. En la práctica, el trabajo de los cirujas carece de resultados, es *trivial*, otro rasgo en común con Sísifo. Los dos pesos con treinta centavos que cobra el Nato conmueven a Daniela Soldano no solamente por la estafa impresa en la transacción, sino también porque muestran cuán irrelevante puede ser el trabajo de algunos. Es como si la ausencia de frutos tangibles condenara las experiencias a la repetición y a la banalidad, a un mundo donde las escalas no existen o son arbitrarias. No importa el tiempo que emplea Sísifo en su ascenso, porque de todos modos volverá a subir continuamente, como tampoco les importa a los cirujas el tiempo que deben esperar en la chatarrería porque ya están naturalmente adaptados a la escala de los mínimos valores posibles. Incluso podría postularse que aquellos dos pesos con treinta representan el valor primario, todavía sin trabajo humano agregado, de la mercadería vendida; literalmente, el costo de "extracción" de esos objetos que acaban de dar su vuelta cíclica para volver a ser materia prima.

Soldano gradúa los instrumentos de observación antes de encarar la investigación empírica; y también nos pre-

para a nosotros. Recurre para ello a la genealogía gremial del ciruja, a la que en cierta forma también apelará Aira, afincada en la memoria de la gente: botellero-cartonero-ciruja. La investigadora presume que únicamente se tratará de actualizar las imágenes de estos antiguos oficios callejeros. Pero en el comienzo del párrafo se ha colado, quizá involuntariamente, la amenaza, cuando menciona haber visto a lo largo de su vida "muchos carros de cirujas rondando por las calles". ¿Los cirujas ruedan o rondan? Con esta ambigüedad sutilmente abierta con el matiz, Soldano asume la descripción de una rutina estigmatizada, hecha de sospechas y humillación, muchas veces también de oprobio, cuyos detalles le hubieran demandado largos párrafos y quizá algunos aprietos. De este modo, la gran escala de la comunidad, de la memoria colectiva, de las mismas cuadras en indefinido ángulo recto que son el damero transitado por los cirujas, esa escala mayor se verá contrastada con la escala menor del solar chatarrero, la acción concentrada en el rito por el que fluye el sentido de la actividad, o sea el pesaje y la cotización. La eternización de los momentos previos —hacer tiempo, es-

tar a cielo abierto, la espera de los cirujas sin realizar actividad alguna— sirve como escenario contrastante del cobro, tan sumario como escaso.

Con la paga que recibe el ciruja se ponen de manifiesto los motivos para escribir el ensayo. Las propias certezas de Soldano, junto con los protocolos de la disciplina, resultan inapropiadas para asimilar la situación. Hay una identidad social que no existe, u otra que sobra. Para decirlo en términos del mito, otro Sísifo reconoce su condena. Como el Maxi de Aira, el investigador se enfrenta al solipsismo de los cirujas, que resisten la interpretación y representación exteriores —y más intangible aún, la visibilidad— blandiendo un solipsismo propio. Es el discurso que se trama con su propia insolvencia una vez ajustada la sorpresa frente a los hechos y los contrastes. Digo insolvencia porque la pesada carga del investigador no reside tanto en la dificultad de desentrañar ese mundo de reglas particulares como de postular, aunque sea de manera hipotética, algún final visible para la estigmatización.

Por su parte, los cirujas de Aira son una irradiación de la villa del Bajo Flores. Pertenecen a ella como una



manifestación diaria y crepuscular. Sin embargo no son la única comunicación entre la villa y el barrio, ni la más importante. Los vasos comunicantes entre los dos espacios existen desde mucho antes de que aparecieran los cirujas y, parece admitir la novela, continuarán cuando éstos cesen. Los cirujas son invisibles, lo que la gente prefiere no ver, y aparte son redundantes, el exceso inútil de su trabajo es directamente proporcional a su propia necesidad: como una exhalación incógnita de la villa, cargan con lo que de todos modos se llevará el camión de la basura. Si Soldano menciona la presencia del Nato y su hijo, y de Clara y los suyos, Aira por el contrario sumerge a los cirujas en un colectivo anónimo, más bien genérico. No solamente los muestra debilitados y diminutos, sino también enpeñosos y taciturnos. La falta de definiciones individuales reclama rasgos grupales; ahí se produce una ambivalencia entre la observación cultural y la típica descripción del comportamiento animal. Se señalan los roles del padre y de la madre, las acciones de los más pequeños dependiendo de la edad, incluso las emociones espontáneas que modulan el movimiento del grupo. Los su-



a ella, en tanto es la fuente principal de recursos para la reproducción de la vida. El peligro no acecha en la manipulación de objetos "peligrosos" sino en la ordenanza municipal que prohíbe la recolección y en la policía velando intermitentemente por su cumplimiento. El peligro es que otro ciruja se robe el caballo. El problema es que cada vez hay menos que levantar porque la gente consume menos.

Una vez más, la parafernalia conceptual mostró sus fisuras y nos vimos en la necesidad de revisar la calidad de la lente con la que pretendíamos dar cuenta de todo aquello.

Pero no sólo la categoría de riesgo sanitario debió ser calibrada a la medida de sus propias palabras y prácticas. El desafío mayor consistió en desentrañar los modos de vida de estos actores, en vislumbrar la naturaleza de la existencia personal, familiar y comunitaria que fluye por fuera y por dentro de un carro tirado a caballo o de una camioneta desvencijada.

Estas personas viven de lo que otros tiran. Organizan sus vidas en función de "levantar, acopiar, vender" los desechos resultantes de lo que otros consumieron. Viven, entonces, en un circuito en apariencia marginal al de los productores e integrados.

Luchando contra los impulsos por definirlos violentamente, es decir, a través de una mirada externa a sus propias autodenominaciones, dimos lugar a la complejidad. Apareció, entre otras cosas, el peso que en la construcción de identidad tiene la organización del trabajo diario. Identificamos a aquellos que destacan la precisión y eficiencia de sus rutinas, que consideran a lo suyo en términos de un "oficio". Identificamos a los "cirujas" que, además de haber heredado el "saber-hacer", idealizan el trabajo sin patrón y la libertad que ofrece "quemar los días en el carro". Identificamos a los que han caído en cirujeo por dificultades para sostener otro tipo de inserción laboral y que, por esta misma razón, "padecean" los recorridos, y la "deshonra" de ser tratados como marginales, ladrones o, simplemente, como "basura".

Pero la polisémica definición de "ciruja" se produce al interior de una sociabilidad también multifacética. La vida en el cirujeo contiene códigos de cordialidad, lealtad, solidaridad y orgullo. Rige en ella cierto orden moral que establece el respeto por el otro (por "el que está en la misma") sancionando, entre otras violaciones, la usurpación de recorridos.

Es así como se construye diariamente un imaginario de cordialidad que no sólo posibilita desactivar el conflicto, sino que también confiere un espacio de pertenencia que ayuda a contrarrestar las vivencias de estigmatización.

V. Como Sísifo, los cirujas que recorren las calles y escudriñan la basura intentan conjurar el maleficio al que los somete la inmediatez del hambre. Una y otra vez, la roca vuelve a caer. Una y otra vez, vuelven a arrastrarla hasta la cima. La extrema necesidad del presente vuelve inútil y absurda la pregunta por el futuro.

Como Sísifo, el investigador transita en el borde peligroso de las cosas. Se aleja hasta un punto en el que todo carece de sentido. Se aproxima hasta perder la capacidad de problematización. Pero es esa tensión irremediable, la que lo define.

En *Apuntes de Investigación del Cecyp* N° 5, julio de 2000, Buenos Aires, pp. 103-106.

La villa (fragmentos)

César Aira

Una ocupación voluntaria de Maxi era ayudar a los cartoneros del barrio a transportar sus cargas. De un gesto casual había pasado a ser con el correr de los días un trabajo que se tomaba muy en serio. Empezó siendo algo tan natural como aliviar a un niño, o a una mujer embarazada, de una carga que parecían no poder soportar (aunque en realidad sí podían). Al poco tiempo ya no había distinciones, y le daba lo mismo que fueran chicos o grandes, hombres o mujeres: de cualquier modo él era más grande, más fuerte, y además lo hacía por gusto, sin que nadie se lo pidiera. Nunca se le ocurrió verlo como una tarea de caridad, o solidaridad, o cristianismo, o piedad, o lo que fuera; lo hacía, y basta. Era espontáneo como un pasatiempo: le habría costado explicarlo si lo interrogaban, con las enormes dificultades de expresión que tenía; ante sí mismo, ni siquiera intentaba justificarla. Con el tiempo se lo fue tomando muy en serio, y si un día, o mejor dicho una noche, no hubiera podido salir a hacer sus rondas por el barrio, habría sentido agudamente que los cartoneros lo extrañaban, y se preguntaban "¿dónde estará, ¿por qué no habrá venido?, ¿se habrá enojado con nosotros?" Pero nunca faltaba. No tenía otros compromisos que le impidieran salir a esa hora.

Llamarlos "cartoneros" era hacer uso de un eufemismo, que todo el mundo había adoptado y servía al propósito de entenderse (aunque también se entendía el nombre más brutal de "cirujas"). En realidad, el cartón, o el papel en general, era sólo una de sus especialidades. Otras eran el vidrio, las latitas, la madera, y de hecho donde hay necesidad no hay especialización. Salfán a rebuscárselas, y no le hacían ascos a nada, ni siquiera a los restos de comida que encontraban en el fondo de las bolsas. Al fin de cuentas, bien podía ser que esos alimentos marginales o en mal estado fueran el verdadero objetivo de los trabajos, y todo lo demás, cartón, vidrio, madera o lata, la excusa honorable.

jetos colectivos muchas veces son la vía adecuada para una mirada social panorámica y una evaluación más irónica. Para el sencillo novelista de comienzos del siglo XXI es la posibilidad de ennoblecer un género tan devaluado como la novela, recurriendo a las estrategias de narradores de géneros más connotados, como el viajero o el antropólogo. Hay dos ejemplos claros y nítidamente logrados en la literatura más o menos reciente, bastante cercanos al mundo descrito por Soldano y Aira: se trata de *40 watt* de Oscar Taborda y *La temporada* de Esteban López Brusa. Como en el caso de los cirujas, aquellas tribus, pueblos o sencillamente grupos no son “actores sociales” definidos; y en esto reside su ventaja literaria, ya que si lo fueran tendrían unas posibilidades de representación de muy limitada eficacia. Por otra parte están al margen del peligro que podría amenazar a un personaje individual, cargado de simbolismo y fácilmente trastocable en clisé. Observando a los personajes colectivos es posible entender cuánto esfuerzo representa hoy para los héroes literarios recuperar la profundidad subjetiva que tuvieron sus pares del pasado. Es como si no habiendo sido suficiente con los cambios en la sensibilidad, la erosión de la vida social fracturara todavía más la subjetividad de los personajes, volviéndolos inservibles como transmisores de significados generales. Algo parecido a eso vendría a ser Maxi, joven de clase media y ayudante dedicado de los cirujas, cuyo trabajo más difícil es luchar contra su mente en blanco. A la vez, cuando Soldano nos relata el pago que recibe el Nato, intervienen límites —y a la vez posibilidades— semejantes de representación. Junto a esos personajes sumidos en el silencio y la pasividad Soldano presenta a otro, ella misma, preparado para el desconcierto frente a la doliente belleza de asomarse a un mundo que tiene una complejidad propia y que, quizá sea más importante, carece de apelaciones a la mano.

¿Cómo deben hablar los personajes reales? Casi no hay relato que no tenga como obstáculo o desafío la representación del habla. Por eso mismo sería un error pensar que a través

de lo dicho por los personajes el relato propicia una identificación con la así llamada realidad. El habla de los personajes no es dimensión especialmente privilegiada de una eventual intención realista, más aún en esta época, cuando los estilos coloquiales se encuentran fijados y sobredeterminados por la crisis y la cultura masiva de la segmentación social, pero tiene un carácter excluyente para definir el sentido de la relación con la realidad que pretende establecer el autor. Como Soldano relata el valor emocional de una experiencia en definitiva profesional, evidentemente puede haberse sentido exceptuada de citar el habla de los cirujas; al fin y al cabo reproduce lo necesario para advertir la complejidad y la autonomía del cirujero: “quemar los días en el carro”, “el que está en la misma”, son frases que pertenecen a la superficie del habla, construcciones con las que se blande la identidad. Aira no elude el desafío, pero siendo fiel a las insondables reglas de sus novelas, lo desplaza levemente: son los otros villeros, esos colegas vecinales de los cirujas, los integrados que mantienen lazos con el barrio de Flores, los que hablan. Es que los cirujas vendrían a pertenecer al peor de los mundos del Cuarto Mundo encarnado en toda villa. (Y todavía más, entre éstos Maxi prefiere a quienes carecen de caballo para tirar de los carros.) Aira pone en boca de los villeros una respuesta automática: “Señor, sí”; “Señora, sí”. Casi no hay diálogo con los vecinos de Flores que no comience con esta réplica. Es una verbalización del sometimiento que, incluso como tal, está negada al habla de los cirujas. No obstante, una vez proclamada la sumisión, los villeros se expresan con mejor acierto que los individuos de clase media.

Cuando vemos estas descripciones de los cirujas de Aira, como cuadros deshilvanados que se despliegan según una demanda interna de “escenario novelístico”, llama la atención la paulatina acumulación que producen estos hechos sencillos —que más bien parecen sencillos porque están descritos con simplicidad. El carro recibe los objetos más diversos e inesperados, cambia de forma, naturalmente

de aspecto, y también se hace más pesado. La familia separa los distintos componentes del “botín”, debe apartar lo comestible, las cosas delicadas o de valor, etc. Una mirada externa señala los pensamientos que probablemente suscite la imagen: la acumulación de objetos y la altura del carro llevan a que la escena parezca una mudanza. Es una cantidad de cosas heterogéneas en movimiento, y aparte la familia entera va caminando junto al carro. De hecho, la clave emblemática de esta escena reside en que no sólo a primera vista, sino también en su sentido profundo lo que ocurre es al fin y al cabo una mudanza. Y de algún modo esta es una reflexión que Aira podría haber incorporado, entre tantas otra por el estilo que suelen verse en sus novelas. Sin embargo no lo hizo, presumiblemente porque algo lo detuvo. Podemos presumir que la misma escena se lo impidió. No tanto porque habría sido un comentario redundante, sino más bien por extemporáneo: en ese momento la familia ciruja se interna en las calles oscuras más al sur de la avenida Directorio, y ante el cambio de escenario se imponen otras consideraciones y una nueva regulación. Es como si la topología definiera la acción en microescenas sucesivas, que precisan de una ilación explícitamente arbitraria para sostenerse. Si uno se fija, a cada momento Aira retrocede de un modo que puede parecer enervante. Ajusta sus instrumentos de observación, comienza a describir sin aditamentos —pero también sin sobreentendidos— hasta que la escena, a través de las asociaciones que se han deslizado, está en el borde de la saturación. No es sólo el sentido sino la misma acción, a punto de abolirse, la que reclama un nuevo comienzo. Y es entonces cuando el narrador retrocede, *rebobina* de nuevo.

Creo que este procedimiento no representa solamente una opción estética, sino que también esconde un cierto tipo de decepción literaria. Pueden encontrarse señales de este sentimiento en la misma organización de varias de sus novelas, que tienden a anular las razones sobre las que se levantan desde el momento en que acaban derivando, conceptual y constructiva-

mente, hacia el puro procedimiento. En un ensayo de hace algunos años,¹ Aira habla del procedimiento como el último recurso del creador para construir arte. El problema consiste en que al mismo tiempo resulta insuficiente para delimitar el campo de lo artístico. La mayor parte de los escritores tiende a reunir voluntariamente una obra. Pero también para quien no se lo proponga resulta muy difícil evadir ese destino, cuando la literatura en general danza alrededor de la noción de autor. Este es otro aspecto frente al cual Aira plantea una excentricidad. Sus novelas proliferan gracias al olvido, lo contrario de la acumulación. Los libros de Aira han tomado el camino de ser pequeñas tesis dirigidas a autoanularse —si no como objetos sí como obras— y de este modo a un perpetuo nuevo comienzo. Es entonces, pensando en la idea de “obra literaria”, que el sentimiento deceptivo puede interpretarse como una decisión dramática.

Quizá la enigmática conclusión de Soldano, cuando propone para el investigador una colocación indecisa entre la distancia y la proximidad, sirva para describir las novelas que se asoman al quiebre social imperfectas e incrédulas como la única estrategia válida para no cancelar su corta o larga vida literaria. “El miedo era la matriz de los lugares. Lo que hacía que hubiera lugares y que uno pudiera moverse por ellos”, advierte Maxi en una penetrante laguna de su autismo mientras recorre la villa. Es así como cada quien a su manera, pero los cuatro condenados, Soldano, Aira, el Nato y Maxi llevan sus pesadas cargas por el país que ha visto proliferar los Sísifos. Quizá estos modos de hablar y hacer silencio al mismo tiempo encubran una forma de nombrar lo evidente, lo que merece ser dicho en el tono menor de los murmullos antes de replegar la palabra tras el esfuerzo inútil, como una forma de circunscribir lo vano.

Noviembre de 2001

En fin, Maxi no se preguntaba por qué lo hacían, apartaba discretamente la mirada cuando los veía revolver en la basura, y era como si sólo le importaran las cargas una vez que las habían hecho, y de ellas no el contenido sino sólo el peso. Ni siquiera se preguntaba por qué lo hacía él. Lo hacía porque podía, porque se le daba la gana, porque le daba un sentido a sus caminatas del atardecer. Empezó en el otoño, en las siniestras medias luces del crepúsculo, y cuando se le hizo un hábito la estación había avanzado y ya era noche oscura. Los cartoneros salían a esa hora, no porque les gustase, ni por esconderse, sino porque la gente sacaba la basura al final del día, y a partir de ahí se creaba una urgencia, por ganarle de mano a los camiones recolectores que limpiaban con todo. (pp. 9-10.)

La profesión de cartonero o ciruja se había venido instalando en la sociedad durante los últimos diez o quince años. A esta altura, ya no llamaba la atención. Se habían hecho invisibles, porque se movían con discreción, casi furtivos, de noche (y sólo durante un rato), y sobre todo porque se abrigan en un pliegue de la vida que en general la gente prefiere no ver.

Venían de las populosas villas miserias del Bajo de Flores, y volvían a ellas con su botín. Los había solitarios, y con esos Maxi nunca se metía, o montados en un carro con caballo, pero la mayoría llevaba carros que tiraban ellos mismos, y salían en familia. Si se hubiera preguntado si aceptarían o no su ayuda, si hubiera buscado las palabras para ofrecerse, no lo habría hecho nunca. Lo hizo por pura casualidad, naturalmente, al cruzarse con un niño o una mujer embarazada (no recordaba cuál) sin poder mover casi una enorme bolsa, que él tomó de sus manos sin decir nada y levantó como si fuera una pluma y llevó hasta la esquina donde estaba el carrito. Quizás esa vez le dieron las gracias, y se despidieron pensando “qué buen muchacho”. Todo fue romper el hielo. Poco después podía hacerlo con cualquiera, hombres incluidos; le cedían el trabajo sin mosquearse, le señalaban el sitio donde habían dejado su carrito, y allí iba. A él nada le pesaba, podría haberlos cargado a ellos también, con el otro brazo. Esa gente enclenque, mal alimentada, consumida por sus largas marchas, era dura y resistente, pero livianísima. La única precaución que aprendió a tomar antes de meter la carga en el carrito era mirar adentro, porque solía haber un bebé. Los niños chicos, de dos años para arriba, correteaban a la par de sus madres, y colaboraban a su modo en la busca en las pilas de bolsas de basura, aprendiendo el oficio. Si estaban apurados, y los chicos se demoraban, antes que escuchar sus gritos de impaciencia Maxi prefería alzarlos a todos, como se recogen juguetes para hacer orden en un cuarto, y partía rumbo al carrito. En realidad siempre estaban apurados, porque corrían una carrera con los camiones recolectores, que en algunas calles venían pisándoles los talones. Y veían adelante, en la cuadra siguiente, grandes acumulaciones de bolsas muy prometedoras (tenían un olfato especial para saber dónde valía la pena detenerse); entonces se desesperaban, corría entre ellos una vibración de urgencia; unos partían a la disparada, por ejemplo el padre con uno de los hijos, el padre el más hábil en deshacer los nudos de las bolsas y elegir adentro, viendo en la oscuridad; la mujer se quedaba para tirar del carrito, porque no podían dejarlo demasiado lejos... Ahí intervenía Maxi: le decía que fuera con su marido, él les acercaría el vehículo, eso sabía como hacerlo, lo otro tenían necesariamente que hacerlo ellos. Tomaba las dos varas y lo llevaba casi sin hacer fuerza, estuviera lleno o vacío, como un juego, y a veces estaba lleno hasta desbordar: lo que le sobraba de fuerza le permitía evitar sacudirlo, cosa muy conveniente para su eje remendado, las ruedas precarias y la comodidad de la criatura que dormía adentro.

Con el tiempo llegaron a conocerlo todos los cirujas de la zona; era él quien no los distinguía, se le confundían, pero le daba lo mismo. Algunos lo esperaban, los encontraba mirando hacia una esquina, y cuando lo veían apuraban el trámite: les ahorra tiempo, que era lo importante. No hablaban mucho, más bien casi nada, ni siquiera los chicos, que suelen ser tan charlatanes. (pp. 13-15.)

El grueso del botín estaba en las inmediaciones de la avenida Rivadavia, en las calles transversales y las paralelas, con su alta densidad de edificios altos, comercios, restaurantes, verdulerías. Si no encontraban ahí lo que buscaban, no lo encontraban más. Cuando llegaban a Directorio, si habían hecho buen tiempo, podían alejarse y rebuscar con más tranquilidad en los montones de basura, que se espaciaban. Siempre había algo inesperado, algún mueble pequeño, un colchón, un artefacto, objetos extraños cuya utilidad no se adivinaba a simple vista. Si había lugar, lo metían en el carrito, y ni no había lugar también, los ataban encima con cuerdas que llevaban para ese fin, y parecían estar efectuando una mudanza; el volumen de lo que se llevaban al fin debía igualar al del total de sus posesiones, pero sólo era la cosecha de una jornada; su valor, una vez negociado, debía de ser unas pocas monedas. A esa altura las mujeres ya habían separado lo que se podía comer, y lo llevaban en bolsas colgando de sus manos. Más allá de Directorio empezaba el barrio de las casitas municipales, vacío y oscuro, con sus calles en arco entremezcladas. Ahí había mucho menos que buscar, pero no les importaba. Volvían a apurarse, esta vez por llegar cuanto antes, tomaban las callecitas que los acercaban antes a Bonorino, por donde desembocaban en la villa. Pero estaban cansados, y cargados, los niños tropezaban de sueño, el carrito zigzagueaba, la marcha tomaba el aire de un éxodo de guerra. (pp. 16-17.)

1. “Crónicas del post-boom. La nueva escritura” en *La Jornada Semanal*, 12/4/98, México.



"Hay siempre algo desmesurado, que va más allá de los límites" escribe Hugo Vezzetti, en el artículo que se publica, para referirse al caos de la crisis y las reacciones que provoca. Ricardo Sidicaro analiza, en el siguiente texto de esta sección, la desintegración económica, social y política. Finalmente, Hilda Sabato presenta un ordenamiento de los hechos que condujeron de la transición a la recesión y la debilidad extrema de las instituciones.

Escenas de la crisis

Hugo Vezzetti

Primera escena. La imagen potente del helicóptero que se llevaba a De la Rúa de la Casa Rosada vino a plasmar con entera facilidad la escena de

un derrocamiento, esta vez protagonizado por una pueblada. Parece claro que en el desenlace inesperado, y en lo que vino después, se ha implantado

un clima de *fin de época*, aunque no es fácil precisar qué es lo que termina y de qué modo se mezclan, en la agitación del presente, los signos de lo nuevo con ingredientes que admiten un tiempo de incubación mucho más largo. En todo caso, en el remolino de la crisis confluyen diversos tiempos y diversas escenas. En la escena del helicóptero se ha evocado la irrupción de la dictadura de 1976. La historia, puede decirse, habría proporcionado una segunda oportunidad. Si esta masa, la de diciembre de 2001, fue mayormente una expresión delegativa de la sociedad, ese protagonismo colectivo habría venido a corregir o reparar la ausencia de una participación equivalente en aquel derrocamiento que, como es sabido, ante la pasividad de una sociedad paralizada y aun conformista, tuvo otros protagonistas y un terrible desenlace. Como sea, en las referencias al 76 predomina un retorno que rectifica imaginariamente ese pasado desde el clima de movilización colectiva que se desborda en escraches y asambleas. En ese sentido, retornan otras movilizaciones y otras Plazas marcadas por una exaltación de ese poder colectivo; algo que puede verse incluso en el reverso del reproche de los que se preguntan dónde estaban, en 1976 pero también a lo largo de diez años de menemismo, los que hoy protestan. En fin, una buena porción del discurso en los medios y las intervenciones de intelectuales se han entusiasmado con el renacimiento de esa potencia de la movilización que

sería capaz, por sí sola, de provocar transformaciones profundas del campo político.

Si se dejan de lado las variantes de una recuperación simplificada y autocomplaciente de las cualidades y acciones de la sociedad, el colapso presente y los signos más visibles de las reacciones que provoca adquieren el carácter de un síntoma intrincado. Y en principio es posible recuperar otras escenas de derrocamiento y de fracturas, en las que una sociedad, que no es ajena a los males que denuncia, saca a la luz sus opciones extremas. Lo que se recorta es una serie marcada por la anormalidad y el exceso. En los últimos años, la Argentina ha sido reconocida sobre todo por la brutalidad de una dictadura que llevó más allá de todo límite la violación de derechos humanos y sociales, luego ha podido ser caracterizada por el desborde del endeudamiento, la extensión de la corrupción y la egolatría de un monarca provinciano bendecido durante una década por una mayoría significativa; más recientemente puede ser identificada con las expansiones hiperactivas de un superministro que subordinaba la economía a las proyecciones de sus ambiciones de poder. Hoy son los saqueos, las cacerolas y la insurrección de los ahorristas dispuestos a entrar en los bancos a martillazos. Hay siempre algo desmesurado, que va más allá de los límites; y probablemente en esas representaciones del exceso radica la fascinación que esas imágenes de la Argentina despiertan en el resto del mundo. Es claro que hay un problema a develar en la persistencia de una dinámica histórica hecha de rupturas, atajos acelerados, sacudimientos agudos. En todo caso, lo llamativo es que en las expresiones de la agitación presente el anhelo de un *pais normal* (que alguna vez fue una consigna política) parece ceder frente las visiones épicas de un futuro conquistado por la fuerza de la protesta social.

Segunda escena. Los signos visibles de la protesta social son hoy la cacerola, los escraches y la caza de brujas contra figuras visibles de la política. Por detrás de la agitación y la rebelión (contra la representación política,

contra la moneda, contra las obligaciones fiscales, según la síntesis ofrecida por Natalio Botana)¹ no faltan las evidencias de un cuerpo social fisurado por el cáncer de la desigualdad y los efectos crecientes de disgregación del lazo social. Todo esto ha sido señalado como consecuencia de procesos que llevan más de una década; y más allá de las ilusiones plantea un obstáculo gravísimo al proyecto posible de una reconstrucción de la república. Frente al tiempo rápido de la agitación, el paisaje de la miseria y la marginación, la *deuda social* con millones de argentinos ha pasado a formar parte de un estrato de tiempo más permanente. ¿Es posible, en medio de las dificultades, que se asome un reconocimiento de ese agujero en la sociedad como una afrenta para el conjunto? Es la pregunta que se abre frente al siguiente episodio. Una ahorrista que protesta contra los bancos en Rivadavia y Callao dice: "Quiero defender lo mío; si me lo sacan será junto con los jirones de mi piel". Mas adelante admite que sólo comenzó a protestar cuando le tocaron el bolsillo: "hay 14 millones de pobres por los que nunca salí a protestar".² Admitamos que este descubrimiento de la miseria (este salto del interés privado a un germen de conciencia pública y solidaridad social) es representativo de un movimiento más amplio. Abramós, por debajo de los signos más notorios de la fragmentación de intereses y luchas, una expectativa atenta a los efectos de revelación hacia los propios protagonistas. Es claro que hay una generalización posible de los reclamos en el universo de los derechos agravados, del ideal de una comunidad de iguales tutelada por un Estado que garantice el bien común. En verdad, hoy, existen pocas evidencias de que sea ése el curso más probable.

Vale la pena repasar la experiencia histórica. En la apelación a la justicia, en las acusaciones al estado, hay algo comparable a la irrupción de los *derechos humanos* en el despertar de la esfera pública, después de la derrota de las Malvinas. Frente a esa ahorrista que encuentra a los pobres en el horizonte de sus luchas, inmediatamente surge una evocación de ese otro

"descubrimiento" por parte de la sociedad: los *desaparecidos*. En fin, no se trata de la simplificación que supone ver en los pobres de hoy a los desaparecidos de ayer ni se propone que la caída de la convertibilidad y sus efectos son fácilmente comparables a los de la derrota en el Atlántico Sur. No quiero abusar de las comparaciones y las analogías, salvo en un punto: lo que una derrota es capaz de desencadenar, sin que por otra parte contenga en sí misma la dirección, el sentido, el alcance final de sus consecuencias. En todo caso, aquella derrota (que provocó también sus manifestaciones callejeras de repudio y reacciones frente a la humillación y el engaño) fue efectivamente el comienzo de un descubrimiento y abrió un ciclo que anunciaba la implantación de la justicia y los derechos en la sociedad. Pero hubo otras condiciones: la existencia de las organizaciones de derechos humanos, la presencia de liderazgos visibles y discursos capaces de construir una significación para ese pasado; tanto como algunos valores y principios que debían orientar su efectiva liquidación. Finalmente, si en ese terreno hubo entonces una renovación que tuvo efectos sobre la sociedad y el estado, el espacio y el soporte de esa transformación estuvo en la política en el sentido más tradicional, como gestión pública y como sistema institucional: la restauración del derecho, la investigación pública impulsada desde un estado recuperado, el Juicio a las juntas. No hace falta decirlo, la situación hoy es bien diferente; no sólo por el colapso del estado y el arrasamiento del sistema político, sino porque del humor de la rebelión social no nace un movimiento o un consenso favorable a la reconstrucción del sistema político institucional.

Tercera escena. La asociación del estallido presente con la gesta de los derechos humanos ha quedado plasmada en una imagen: una foto de *La Na-*

1. N. Botana, "Meditación sobre el derrumbre", *La Nación*, 17/01/02.

2. Lucía Vincent, "Los ahorristas se juntan para compartir su desesperación", *La Nación*, 25/02/02.

ción (tomada el 20 de diciembre) en la que una madre de Plaza de Mayo, en primer plano, deambula sola por la plaza en una bruma de gases. Hay algo de debilidad y extravío en su andar, de confusión incluso en el gesto con que se lleva la mano a la frente para protegerse los ojos. Lo más llamativo, además del aire ausente, es el aislamiento de la figura central que parece dirigirse en sentido contrario a lo que apenas se vislumbra en el fondo y lejos: policías a caballo, algún manifestante rezagado y el resplandor de una fogata. Los que sabemos que la foto corresponde a la represión posterior a la manifestación contra De la Rúa incluimos los sentidos faltantes: la provocación policial y los muertos. Como toda imagen, revela tanto como oculta y expone a la lectura una significación ambigua en la que emergen, se imponen y a la vez se extravían los lazos posibles del presente y el pasado. La foto fue premiada internacionalmente.³ No voy a insistir en el costado emotivo que puede promover la identificación con una madre agredida; tampoco en el impacto de una denuncia palpable de la desproporción entre el despliegue policial y la presencia pacífica, frágil incluso, de esa mujer mayor que por el pañuelo blanco en la cabeza encarna uno de los pocos símbolos indiscutidos de la Argentina contemporánea. Si la significación política de las Madres ha estado cimentada en la fuerza del agrupamiento, la lucha de una asociación referida al imperio de la ley que fue capaz de persistir hasta encontrar un acompañamiento de la sociedad, en esta imagen (que, como el helicóptero, evoca otros tiempos y otras escenas), en la representación destacada del extravío y el aislamiento veo la incertidumbre, la confusión incluso que contrasta con el aluvión de las certezas en el poder colectivo imaginariamente recuperado en cacerolazos y asambleas.

Cuarta escena. Otras escenas, ampliamente exhibidas o descriptas en la información cotidiana, se refieren a agresiones sufridas por políticos de casi todos los partidos. Y es claro que no me refiero a las protestas pacíficas o las interpelaciones de ciudada-

nos que piden explicaciones o hacen escuchar su opinión. Hablo de violencia contra las personas. En principio, hay que destacar el papel activo de los medios que contribuyen a brindar una tácita conformidad cuando no a impulsar las provocaciones y a constituir a los políticos en general en responsables de todos los males que aquejan a la nación. Puede decirse que esa agresión es también una demanda, deformada, de renovación política; tanto como que expone al mismo tiempo la fractura del tejido social y moral que está entre las causas principales del mal contra el cual se levanta. Y lo grave no es tanto que haya episodios de violencia sino que los mismos reciban el consentimiento (cuando no la adhesión explícita) de una sociedad descreída de las leyes y las instituciones.

En ese sentido, dentro de las provocaciones descargadas sobre los políticos, las recibidas por el ex Presidente Alfonsín adquieren un carácter simbólico indudable y se contraponen con las muestras de apoyo y solidaridad que recibió cuando sufrió el accidente, hace pocos años. En aquella ocasión (al borde de la muerte, es cierto), Alfonsín recibía un reconocimiento que se situaba más allá de las luchas políticas, que incluía a muchos opositores y a quienes nunca lo votaron o nunca volverían a hacerlo. En aquel momento había razones para pensar que más allá de los errores, las claudicaciones o los fracasos había alcanzado el estatuto de un símbolo fuerte de lo que significó la conquista de la democracia para los argentinos. Hoy, en cambio, parece claro que el derrumbe y la crisis arrasan con símbolos y experiencias por igual. Es posible, entonces, pensar esa dimensión de la crisis en términos de los efectos sobre la memoria social, un tópico al que todos se refieren y que, en general, ha quedado revestido de una significación igualadora de las luchas de ayer y de hoy. En verdad, la memoria está hecha de "facilitaciones" (una noción freudiana), es decir significaciones densas, figuras, escenas, que establecen puntos de condensación y de anclaje hacia el pasado y forjan su valor ejemplar, algo que no se da de una

vez y para siempre y que requiere de retornos confirmatorios desde el presente. Indudablemente, en el ataque a Alfonsín (y, más en general, al sistema político) se consuma una fractura de otro orden, que condensa un balance y un relato del ciclo de la democracia. Por supuesto, la crisis presente termina de desnudar el fracaso de sus promesas, que situaban en el núcleo de la justicia y los derechos humanos y en la recuperación ética del estado un camino de integración social, equidad y ampliación de las libertades públicas.⁴ No hay forma de disminuir las graves responsabilidades del poder político en este desemboque castrófico. Pero cuando el juicio directo que se expone en la agitación actual insiste en el insulto "Ladrones", aplicado por igual a políticos y banqueros, y pretende encontrar en esa igualación fácil la explicación última de ese fracaso, hay que admitir algo desviado en el ánimo colectivo; o más bien, que esa intervención antes que denunciar las causas hace palpable los efectos más perniciosos del derrumbe. De modo que lo primero que cabe admitir en los *síntomas* sociales presentes es que la voluntad de cambios radicales frente al fracaso intolerable no deja de arrastrar los rasgos de ese mismo derrumbe; y esto tanto más cuanto no sea reconocido en su verdadera naturaleza.

Rebeliones. Los rostros cotidianos de la protesta incluyen ahorristas que no pueden recuperar sus ahorros en dólares, pesificados que resisten la indexación de sus deudas, no pesificados que reclaman porque no quieren deber dólares, acreedores hipotecarios no bancarios que reclaman compensaciones que son resistidas por los deudores, agentes inmobiliarios al borde de la quiebra. Hubo, en el comienzo, movilizaciones que reaccionaban directamente ante el centro del poder político, en Plaza de Mayo; otras, en cam-

3. *La Nación*, 16/02/02, el fotógrafo premiado es Carlos Barria.
 4. Ver "Argentina, una vez más: lo viejo y lo nuevo", *BazarAmericano*, http://www.bazaramericano.com/bazar_opina/, febrero 2002.

bio, son convocadas por grupos pre-existentes (frentes, bloques, partidos políticos de izquierda) o por grupos que embrionariamente buscan darse una organización. Hay entidades que desde antes tratan de resistir las consecuencias de la penuria y la miseria (el movimiento piquetero, el Frente contra la Pobreza) y cuyas prácticas mantienen características de la acción social y política reivindicativa. Por otra parte, el clima de rebelión social incluye también a una extensa gama de organizaciones empresariales y financieras, de productores y comerciantes que disponen de otros medios de expresión e intervención. En fin, los reclamos son bien diferentes y la cacerola, en todo caso, es el símbolo denso de la radicalización y el estallido de descontentos, la puesta en escena de un desamparo y el rechazo del orden junto con la demanda y la búsqueda de alguna seguridad. Esa movilización se evidencia también, en un sentido diferente, en decenas de miles de presentaciones ante la justicia. Lo que demuestra que las demandas también incluyen el reclamo por un marco institucional y una autoridad legítima capaz de intervenir reestableciendo condiciones de estabilidad y amparo de los derechos.

Los medios han encontrado y construido al *ahorrista* movilizado como la figura social representativa y radicalizada de la protesta. En ese personaje exasperado parece concentrarse en efecto el fracaso de las promesas, que esos mismos medios alimentaron extensamente, de una modernización privatizadora de la vida social que tenía uno de sus santuarios en el dólar y en los bancos, en fin, de la convertibilidad. Muchos de esos ahorristas estuvieron entre quienes la respaldaron hasta último momento y constituyeron la base masiva de apoyo a Cavallo cuando se presentaba, hace pocos meses, como su salvador. Muchos seguramente hicieron votos por el éxito de las jugadas audaces, los atajos, las piruetas y las mentiras que Cavallo desparramaba sin recato. En verdad, en el reclamo de los dólares se expresa el reclamo por la convertibilidad y, como en todo síntoma social, se mezclan diferentes ingredientes. Es

claro que los ahorristas no se proponen demoler el sistema financiero y, en un sentido, hay que ver allí el reclamo de una moneda estable, es decir un orden y un principio fundamental de cohesión social. Pero al mismo tiempo se incluye la denegación de lo definitivamente perdido, es decir de la derrota de las ilusiones que, contra todas las evidencias, mantenían esa ficción del $1 = 1$, la igualación imaginaria de la Argentina al club de los países poderosos de la tierra. En fin, si algo falta es el reconocimiento de esa derrota y ese colapso, en una situación donde todos (casi) pierden; y donde lo que emerge es la disposición a pensar que el costo debe ser pagado por otros. Hay que tomar en serio la representatividad del ahorrista privado respecto del conjunto mayor de la rebelión. Aun admitiendo que pueda ampliar el horizonte de sus luchas para incluir las de otros, queda pendiente el problema de la efectiva *participación* en la construcción de una voluntad colectiva que no puede ser concebida como una sumatoria de demandas. Es claro que la movilización no es lo mismo que la ampliación y consolidación de una esfera pública de ciudadanos.

En un tiempo más largo que el de la devaluación y el congelamiento de los depósitos se amplían los escenarios de fracaso. Sin duda el más importante, del lado del marco institucional, es la derrota de las promesas del estado de derecho. Pero a la vez, si se mira del lado de la sociedad, en las formas que adquiere la multiplicación de los reclamos, a menudo contradictorias, aparece el reflejo de ese mismo colapso de un orden fundado en la ley y el bien común. El estado de *rebelión* contra los restos del Estado no sólo embarga a manifestantes, piqueteros y ahorristas enfurecidos sino que se manifiesta igualmente en la indisciplina fiscal de empresarios y comerciantes o en las maniobras especulativas de exportadores e importadores. Es preferible desconfiar, entonces, de la imagen de una sociedad que sería ajena e inmune a las omisiones y degradaciones del marco institucional y de las dirigencias que han nacido y proliferado en ella. Sobre todo si se

tiene en cuenta que la sociedad se organiza, se forma y se transforma a través de adhesiones, liderazgos, tramas asociativas, que dependen muy estrechamente de ese mismo marco cuya degradación se señala.

De allí que sea preferible tomar distancia de las representaciones de una gesta popular colectiva que pondría en acción a un actor separado y más o menos incontaminado frente a los males que denuncia en las dirigencias. Y esto no significa decir que todos somos igualmente culpables ni desconocer la necesidad de un papel central para la justicia, incluida esa *CONADEP de la corrupción* que alguna vez fue prometida. Contrariar el humor colectivo que impugna toda autoridad no significa que haya que buscar en las bases de la sociedad las causas mayores de la conmoción presente. Las responsabilidades del desquicio institucional y de la degradación ética y administrativa del estado se ordenan de arriba hacia abajo; pero importa señalar que el derrumbe del estado como sistema de mediaciones y garantías no deja en pie una sociedad intacta y virtuosa; y que el desorden denunciado, finalmente, no pudo ser llevado a cabo sin la conformidad de muchos.

¿Cómo volver a plantear el problema de los liderazgos, más aun reconstruir un principio y un ejercicio legítimos de autoridad? ¿Cómo reconstruir bases mínimas, ideas rectoras, nudos de problemas necesarios para articular demandas contradictorias? Estos son los problemas de una efectiva *politicación de la crisis*, que es algo muy distinto de la promoción del puro acontecer de la protesta y la revuelta, que se sostiene en la idea de que la desorganización y desestabilización del orden dado crean espontáneamente nuevos sentidos y nuevos sujetos de la acción política. Tal parecer tiene un predicamento intelectual indudable y expone una suerte de populismo del acontecimiento colectivo exaltado en su eficacia última. Y cuando al ingrediente antipolítico se agrega el tópico de la "producción de subjetividad" y el lenguaje primario de la reunión y la circulación de los cuerpos, el guiso resultante es francamente indigesto.

Política y actores. La sensibilidad rebelde promueve una visión espontaneísta de la política, a cargo de los afectados (o los "vecinos") quienes desde su experiencia directa se transformarían en actores lúcidos y suficientes. No hay experiencia histórica que permita sostener esas ilusiones. Por ejemplo, más de una década de movilizaciones de jubilados no los han constituido en un actor político nacional significativo. En el caso del fenómeno nuevo de las asambleas seguramente no se puede decir mucho en definitiva, pero hay algunas distinciones que hacer. Por una parte, en el nivel vecinal o de la pequeña comunidad existen experiencias de participación respecto de los problemas locales, algo que por otra parte tiene antecedentes, al menos en la ciudad de Buenos Aires, con innumerables agrupamientos vecinales. Por otra parte, allí donde las asambleas quieren ocuparse de lo más general, según mi experiencia, aparecen o bien las viejas consignas de la izquierda (del tipo de "no pagar la deuda externa" o "solidaridad con el pueblo de Cuba") o bien la preparación del siguiente cronograma de protestas y escraches; con lo que se arriesga entrar en un movimiento circular sin fin: las protestas dieron lugar a la proliferación de asambleas que se dedican en gran medida a organizar nuevas protestas.

Las formas agudas de la movilización callejera proclaman su voluntad de excluir a los políticos, quienes, en efecto, casi no pueden salir a la calle; algunos, los menos conocidos, tratan de esconder sus rostros de la ira popular y renuncian a aparecer en la TV que era, hasta ahora, el espacio mayor de construcción de una escena política. La consigna es terminante "Que se vayan todos"; y si no ha podido desalojarlos de sus lugares institucionales al menos los ha corrido del espacio público. Sin duda puede verse en esa impugnación general las consecuencias de una demanda de renovación de la política que, en el ocaso del menemismo, depositó sus esperanzas en la Alianza, particularmente en el FREPASO. No quiero insistir en las cosas ya conocidas. Pero es preciso señalar que si uno de los reproches más fundados a

las formas de la política se refiere al encierro corporativo, la defensa de privilegios, la escasa transparencia y la ausencia del control de los ciudadanos, hay que decir que los resultados de ese rechazo, que asume la forma de esa exclusión masiva de cualquier espacio de debate y participación, sólo pueden agravar los males invocados. En efecto, cualquier propósito de renovación de los partidos, o la creación de otros, exige juicios más ajustados sobre sus responsabilidades (incluyendo las penales) y requiere de la reconstrucción (antes que la destrucción) de núcleos dirigente que puedan encarar un programa de crisis que necesitaría, más que nunca, resortes básicos de decisión y autoridad.

¿Es posible mantener la esperanza en la dinámica de las asambleas callejeras y pensar que de allí nacerán esos núcleos capaces de restituir la política y construir una voluntad colectiva dispuesta a respaldar la dura empresa de distribuir los costos de la crisis? Ojalá pudiera creerlo. En todo caso, hay que tomar en su valor sintomático la propuesta, manifiestamente absurda, de convocar una élite extranjera para manejar los resortes de la economía, algo que, obviamente, no podría hacerse sin subordinar o neutralizar al poder político. Vale la pena recordar que en el pasado la irrupción de las fuerzas armadas, convocadas y provocadas por sectores de la sociedad civil, tenía exactamente ese sentido: la intervención de una organización que se presentaba como ajena a la sociedad y, sobre todo, a la política y sus males. Rotas esas ilusiones (ante todo para las propias fuerzas armadas), la iniciativa más importante de reparación institucional y definición de un programa mínimo de salvación nacional ha estado a cargo de actores externos al sistema político, los obispos de la Iglesia y funcionarios de la ONU convocantes de la Mesa del Diálogo Argentino. Frente al colapso de la representación hay que destacar que esa intervención posee una legitimidad inobjetable y carece de los desvaríos mesiánicos que envenenaban las irrupciones militares. Pero al mismo tiempo, parece claro que lo que allí se propone despierta poco apoyo de parte

de una sensibilidad pública antiinstitucional, capturada por una visión épica de las soluciones y las transformaciones deseables. Finalmente, lo preocupante no es el desconocimiento de las vías formales de renovación dentro de un régimen democrático representativo sino la ausencia de una perspectiva de efectiva reconstrucción de una voluntad colectiva. En todo caso, no se ve cómo pasar de la exaltación de la protesta a la instauración de un programa mínimo capaz de contener y consolidar una mayoría suficiente, sobre todo considerando que lo que se abre para el futuro inmediato es, en el mejor de los casos, un reparto equitativo de las pérdidas, antes que una promesa de beneficios.

Changarines contra piqueteros, deudores contra acreedores: más allá del clima general no han faltado signos de la fragmentación y el estallido de intereses separados dentro del escenario general de la protesta. En ese horizonte roto no se vislumbra cómo podrían incluirse las víctimas mayores del cataclismo social. Las derrotas producen efectos sin que necesariamente sean admitidas como tales y las crisis no dejan de tener consecuencias reveladoras. En efecto, una situación límite como la actual pone a prueba a la sociedad tanto como al estado, las instituciones y las dirigencias; en todo caso, exagera y exalta rasgos ya presentes. En ese sentido, es claro que aun admitiendo un potencial democratizador de las movilizaciones en la reparación del tejido social, los fenómenos masivos arrastran también su cuota de ilusión: la unificación y la identificación inmediata en la masa o el grupo pueden producir alivios subjetivos pero difícilmente generan, espontáneamente, una construcción política de la acción. Por otra parte, no todo es nuevo ni todo es igualable en el escenario de la protesta social. Visiones de izquierda y de derecha encuentran en ella la ocasión de confirmar sus convicciones más arraigadas. Mientras el izquierdismo de base estudiantil, visible en la movilización callejera, se ilusiona con el auge de masas y el avance hacia una situación revolucionaria, las editoriales de *La Nación* evocan (o más bien alucinan)

en los tumultos la violencia política de los 70 y ven en cada asamblea la amenaza de una república de los sóviets.⁵

Finalmente, no hay dinamismo de la movilización que pueda borrar las consecuencias de un largo derrumbe que ha operado en el sentido de una desagregación de intereses e identidades políticas y sociales. Lo que queda en evidencia, como se dijo, es el colapso del estado como dispositivo de mediación entre derechos y obligaciones: el mismo estado incapaz de garantizar la moneda y la propiedad de ahorros y salarios, anulado como principio fundamental de orden, tolera que ahorristas enfurecidos rompan los vidrios de los bancos. En todo caso, en un tiempo más largo, ese fracaso y la fractura de instancias más generales de inclusión social, junto con el deterioro de identidades más amplias, ha proporcionado un marco particular al crecimiento de diversos fenómenos de agrupamiento, desde grupos religiosos y "tribus urbanas" de todo tipo hasta un extenso mapa de ONG. Desde luego, en tanto es un rasgo que acompaña la crisis general de la política no es un fenómeno solamente local aunque entre nosotros adquiera rasgos particulares. Lo que me interesa destacar es que la pulsión grupal no nace con el pico agudo de la crisis presente, y que en cierto sentido forma parte de sus manifestaciones, aunque a la vez ha podido impulsar formas de resguardo y de defensa legítimas y capaces de interactuar e intervenir en el sistema institucional. La condición, en todo caso, es que se admitan sus alcances y sus límites, así como el horizonte de carencias en el cual procura intervenir. De lo contrario, puede diluirse la alternativa de una acción eficaz, borrada por la exaltación unificante de la protesta. Más aun, en el clima de celebración de las movilizaciones, los signos de la carencia y el fracaso aparecen mágicamente convertidos en un triunfo. Pocas situaciones han sido más reveladoras de esa disposición negadora que la patética celebración del *default* como una victoria popular por parte del conglomerado político y sindical que rodeaba a Rodríguez Saa.

Finalmente, el escenario de la crisis política y la extendida fractura social no admiten un diagnóstico fácil y no pueden ser pensados en el tiempo acelerado de la movilización. No es posible abordar sus condiciones y alcances sin reconocer el peso de un fracaso más amplio y general que el que puede localizarse en los políticos y los banqueros y que encuentra su manifestación condensada en una dimensión de las fallas del estado, más allá del aparato político y jurídico: sus funciones como *dispositivo de moralización* de las costumbres, ante todo de las elites dirigentes. En una coyuntura histórica decisiva los tiempos se cru-

zan y se superponen. La violencia desmesurada que culminó en la masacre conducida por un estado criminal en 1976 exhibía el paroxismo de un *derrumbe civilizatorio* y revelaba procesos más largos en la sociedad y el estado. El proyecto democrático, que para muchos iba a dejar atrás definitivamente una etapa de barbarie, ha perdido casi su capacidad de reactivar la esperanza. El horizonte presente puede ser también el de un recomezo, cargado de temores e incertidumbres.

5. *La Nación*, 14/02/02 y 18 02/02.

Las desintegraciones institucionales argentinas y sus consecuencias sociales

Ricardo Sidicaro

I
El año 2001 será recordado, seguramente, como el de las desintegraciones argentinas. Las opiniones y los énfasis sobre las causas de lo sucedido se dividirán, pero será fácil encontrar algunos núcleos argumentales recurrentes. Unos subrayarán la incapacidad de los miembros de la clase política. Otros optarán por destacar negativamente los opresivos límites derivados de la deuda externa. No faltarán quienes objeten la voracidad del gran capital nacional y extranjero. La incompetencia de los ministros y presidentes tendrá, sin duda, un espacio no menor en la enumeración. Muy probablemente, la falta de debates intelectuales a la altura de la catástrofe que se avecinaba dará tema a varias tesis en universidades del hemisferio norte. Los formadores de opinión al servicio de los principales actores so-

cioeconómicos dirán, sin esfuerzo de meditación, que todo se debió al excesivo gasto público. Luego de ese trivial comentario, otras voces se animarán a aseverar que "la culpa la tuvieron las listas sábana y los salarios de los legisladores provinciales".

Probablemente, cuando pase un tiempo se afinarán más los criterios para buscar responsabilidades. Se plantearán las preguntas sobre los economistas consultores a tiempo completo de los organismos internacionales o de las corporaciones empresarias y, en otro medio tiempo, funcionarios de los gobiernos "progresistas" que implementaron o diseñaron políticas cuyos efectos desintegraron buena parte de la actividad productiva y de la estructura ocupacional. Sus iniciativas hubiesen sido simplemente materia de jocosos comentarios de sobremesa de no haber profundizado la exclusión y la miseria

de buena parte de los sectores populares. En el podio de los culpables se colocará la convertibilidad, las privatizaciones y el usurario sistema bancario, transformaciones que en su momento fueron el espejo del éxito del menemismo. En virtud de sus afinidades múltiples con su predecesor, en ese mismo espejo quisieron contemplarse las jerarquías de la Alianza, primero, en la celebración exultante por haber desplazado "al último presidente plebeyo"; luego, para tratar de eliminar de sus rostros la incipiente mueca de la duda; más tarde, para recuperar la sonrisa y posar con Cavallo; pero, a la hora del triste y solitario final, debieron evitar hasta el más prosaico espejito para fantasear que eran otros los que abandonaban los despachos.

II

De las múltiples y variopintas desintegraciones argentinas de 2001, aquí dedicaremos nuestra atención a las más relevantes registradas en las estructuras y los comportamientos políticos. En los análisis de ciencias sociales de nivel macro, la noción de desintegración política suele remitir a dos tipos de fenómenos diferentes que no necesariamente se presentan juntos. En términos generales, cabe distinguir los procesos de división de sociedades nacionales respecto de aquellas situaciones en las que se desintegran determinadas instituciones estatales y actores específicos del sistema político, sin que se fragmente la unidad territorial nacional.

En las desintegraciones de los países, las guerras civiles han sido el modo más usual, pero no único, de dar a luz nuevas unidades políticas soberanas. Generalmente, sea que esas divisiones se produzcan por consenso o por medios violentos, quienes impulsan los cambios conjugan los intereses de determinadas elites dirigentes y los sentimientos y la movilización de importantes sectores de la población que dejaron de creer, o nunca creyeron, en lo que Benedict Anderson denomina la "comunidad imaginada" a la que formalmente pertenecían. La otra gran modalidad de desintegración política corresponde a la pérdida de

las capacidades del sistema estatal y de representación política para mantener la confianza de los miembros de sus sociedades y asegurar la legitimidad de las instituciones.

En la mayoría de las situaciones que corresponden a la segunda modalidad, se observa un creciente debilitamiento de los compromisos y de las lealtades de los ciudadanos con respecto a las instituciones y el consecuente resquebrajamiento de los vínculos entre representantes y representados. El representante amplía su autonomía y, sin mayores inhibiciones, se ocupa de defender sus propios intereses, labor que siempre había hecho si bien la combinaba con más esmero con las iniciativas destinadas a atender los requerimientos de sus representados. Es a partir de esa autonomía ampliada que cobra su verdadero significado social la noción de clase política, de matiz ofensivo en otras circunstancias. El representado, por su parte, se distancia lentamente de la ilusión representativa y las encuestas electorales comienzan a registrar proporciones mayores de abstencionistas y de los mal llamados "indecisos" que optan, al fin, por el mal menor.

Es preciso aclarar que un rasgo propio de nuestra época, a la que con Ulrich Beck podemos caracterizar como Segunda Modernidad, es la existencia de procesos que fragmentan y diluyen los viejos actores colectivos y al mismo tiempo favorecen el incremento de la reflexividad social que puede dar lugar a la gestación de nuevas formas de expresión y de participación, tanto individuales como grupales. En los países más desarrollados de Occidente las identidades políticas de otrora ya pertenecen al pasado. Esos cambios, marcados por distintos grados y manifestaciones de indiferencia hacia las peripecias de la escena política, en muchos aspectos se asemejan a lo ocurrido en la última década en el caso argentino. Sin embargo, las diferencias estructurales de nuestro país con respecto a las naciones más modernas y desarrolladas, así como las disímiles posiciones ocupadas en el sistema de poder económico y político mundial, aconsejan evitar las falacias homogeneizadoras.

En nuestro caso, desde hace una década los estallidos de indignación contra las decisiones de los gobiernos y de repudio a las dirigencias políticas movilizan emociones fuertes, antipartidarias a veces, pero profundamente preocupadas por los asuntos públicos. Las protestas contra los aparatos estatales se realizaron reivindicando la defensa del "interés general", que se consideró menoscabado por el mal desempeño de los tres poderes del sistema democrático y republicano. Las exigencias de "más Estado, de más ley y de más equidad social" sólo por error podrían considerarse como una reivindicación anárquica o meramente antipolítica. Las movilizaciones expresaron las protestas de la opinión pública contra los modos de funcionamiento de los aparatos estatales y del sistema político que todavía conservaban niveles de legitimidad suficientes como para ser considerados interlocutores (semiválidos) de los reclamos. Si la consecuencia de las protestas fue el incremento de la desintegración del reconocimiento y de la legitimidad de las instituciones estatales y de los partidos, eso sucedió en virtud de que desde la sociedad se captó correctamente que el maltrecho Estado y los cuestionados partidos políticos optaban por alternativas que favorecían los intereses de los actores socioeconómicos predominantes. La sociedad solamente pedía un Estado que hiciera cumplir las leyes y que asumiera la preservación del "interés general".

III

No corresponde formular profecías sobre el futuro de las desintegraciones argentinas. Es posible, en cambio, reconocer su continuidad en el tiempo más allá de su desenvolvimiento errático y de sus ciclos. Nuestras ya prolongadas desintegraciones políticas se ubican en la segunda de las modalidades generales antes esbozadas, afectan desde hace muchos años las prácticas de las estructuras e instituciones estatales, y sus efectos se expanden en otras esferas de la actividad social.

La memoria social de los inicios recuerda todavía un discurso público de mediados de la pasada década del 80 presagiando peligros de li-

banizaciones; ese signo de alarma pareció formar parte de un ejercicio de exageración retórica. En nuestros días, las respuestas tranquilizadoras al riesgo de una eventual guerra civil se suelen resumir diciendo que ese estilo de conflagración interna requiere la existencia de, al menos, dos bloques antagónicos bien definidos. Ahora bien, el grado de disolución al que llegaron los bloques que en otros momentos dividían a la opinión y crispaban la escena pública es, justamente, un observable empírico de un aspecto importante de las desintegraciones argentinas. La conformación de los actores colectivos que en nombre de sus identidades y de sus intereses libraron los conflictos políticos, sociales, económicos y culturales de otras épocas, revelaba niveles de integración de nuestra sociedad notablemente superiores a los actuales.

Los estudios de opinión pública muestran desde hace tiempo la presencia de altos porcentajes de la ciudadanía que desconfían de la eficacia y de la labor del Poder Judicial, de la idoneidad y de la honestidad de los legisladores, y, en fin, de la capacidad y la decencia de los altos mandatarios nacionales y provinciales. Dichos estudios registran, sin embargo, que los cambios de gobierno despiertan, en una etapa inicial, expectativas positivas, que luego declinan. Por lo tanto, no sería adecuado estimar que habría en la ciudadanía una indiferencia y un pesimismo absolutos. Esos ciclos de confianza ante las renovaciones matizan el problema. Es más, la desilusión que produjo el bienio aliancista no podría explicarse si no se considera la frustración de las esperanzas depositadas en un principio en las posibilidades de su gestión.

Desde hace varias décadas el Estado argentino demuestra que carece de capacidades burocráticas para controlar las acciones contrarias a las leyes de los actores socioeconómicos predominantes. No consigue, o no se propone, evitar las evasiones impositivas, neutralizar las fugas de capitales, hacer cumplir las legislaciones laborales, y, además, le transfiere periódicamente a esos sectores propietarios fondos públicos por los más diversos

motivos. Las concesiones estatales otorgadas a esos poderosos agentes privados fueron un componente primordial del crecimiento de sus patrimonios, mientras que, paradójicamente, criticaban el intervencionismo del Estado en la economía.

La crisis de las capacidades estatales no son, pues, sólo una derivación del burocratismo y del clientelismo de los gobiernos como suelen afirmar los pensadores neoliberales. Es imposible explicar el debilitamiento de los aparatos estatales si se omite abordar la existencia de las relaciones de fuerza adversas que los mismos mantienen, desde hace muchos años, con los grandes intereses propietarios nacionales y extranjeros que gravitan sobre las tomas de decisiones. Como sosteníamos en un texto recientemente publicado, "esos actores no conforman una unidad o un bloque social, sólo los asemeja su interés por las ganancias y los negocios, objetivos para los que no necesitan instituciones ni sistemas económicos y culturales proyectables en el largo plazo, que sean históricamente viables y sustentables (...). Por eso, es coherente con sus prácticas pensar, como lo sostienen sus intelectuales y voceros, que el Estado es un gasto, que la política es un costo y que la educación, la ciencia y la cultura no son rentables".¹

IV

La desintegración del "modelo" pudo haber abierto una crisis económica grave, pero relativamente acotada, de no mediar la incapacidad del gobierno aliancista para encarar alternativas serias y que distribuyeran con criterios equilibrados los inevitables costos del fin de la convertibilidad uno a uno. Pero el poder económico consiguió hacer de la crisis un negocio, y el "corralito" fue el mecanismo con el que captó nuevas ganancias financieras. Así, el "salvataje" estatal a los bancos derivó en la desintegración del gobierno aliancista.

Instalada la crisis política, el primer interinato peronista se pulverizó en una semana. La desintegración ideológica y organizativa, que alcanzaba por igual a radicales y peronistas, desem-

bocó en la designación de Eduardo Duhalde. La nueva gestión evidenció muy rápido que desde las desintegradas capacidades estatales se cedía a las orientaciones que condicionaban e imponían los actores socioeconómicos predominantes. Las protestas, primero por la defraudación bancaria, luego por la clara afinidad de los gobernantes con los intereses de los principales sectores económicos, continuaron después con las múltiples manifestaciones de repudio moral al tándem poder económico-gobiernos y se plasmó en la toma de conciencia pública de la desintegración de los elementos básicos del Estado de Derecho. Se encontraron, entonces, los reclamos de los más diversos sectores sociales, desde los "piqueteros" hasta los pequeños y medianos empresarios, incluidos las distintas categorías de ahorristas y los acreedores hipotecarios particulares, en una única reivindicación: que el Estado cumpliera con los compromisos establecidos en las leyes.

Junto con las actuales protestas contra las decisiones tomadas por las autoridades estatales, se manifestaron juicios totalmente negativos respecto de los grandes intereses empresarios, nacionales y extranjeros, que operan en el país. Cuando las agotadas finanzas estatales se hicieron cargo de la licuación de las deudas de los grandes grupos económicos, a la vez que protegían las ganancias especulativas del sistema bancario, se completaron, como en las caricaturas de la prensa comunista mundial de los años 20, las imágenes sociales de los nexos, bien reales, que unían o subordinaban las decisiones de los poderes públicos a los "dictados del gran capital".

Todos los indicadores empíricos disponibles muestran que, con la agudización de la crisis económica y la creciente desintegración de las capacidades estatales, declinaron los ya crónicos niveles deficientes de "normalidad" con los que operaban los sistemas públicos de salud, de educación, de seguridad y asistencia social, así

1. *La crisis del Estado y los actores políticos y socioeconómicos en la Argentina 1989-2001*, Buenos Aires, Libros del Rojas-Universidad de Buenos Aires, 2001, p. 107.

como los encargados de eventuales iniciativas para paliar los efectos del desempleo y otros problemas. Ninguna de las carencias de las políticas públicas en esos temas son una novedad y su persistencia ha producido numerosos efectos de fragmentación de la estructura social. En el plano de la acción de los gobiernos, las deficiencias de las funciones estatales fueron permanentes factores de desgaste de su credibilidad. Los usos clientelistas de los aparatos estatales se hicieron más notorios por los vacíos "normales" dejados en materia social en los ámbitos más descuidados o abandonados.

40 Hoy ha cundido la certeza de que se carece de instituciones estatales previsibles y racionales, capaces de preservar el "interés general" y de cumplir y de hacer cumplir las leyes y la Constitución Nacional. Desde hace decenios, en múltiples oportunidades las acciones de los aparatos estatales argentinos no sólo no garantizaron el respeto a las legislaciones vigentes sino que, además, las violaron flagrantemente. Las protestas y los reclamos no faltaban, pero tendían a quedar sectorializados. La novedad de 2001 residió en la generalizada conciencia del problema. La estadalatría, que impide en muchas sociedades modernas reflexionar críticamente sobre las diferentes dimensiones de la práctica estatal, nunca había sido un velo ideológico demasiado eficaz en nuestro país y las ideas y actitudes de impugnación de las instituciones se hallaban difundidas en todos los sectores sociales. Pero lo novedoso es la convergencia social que esboza la eventual conformación de sujetos colectivos que unen los pedidos del respeto a las leyes con las demandas de más equidad social, designando adversarios en las cúspides del poder económico.

Con la condensación de los acontecimientos del año 2001, la pérdida de confianza en las instituciones estatales y la desintegración de sus capacidades políticas y burocráticas para presentarse mínimamente como defendiendo el "interés general" alcanzaron un declive inédito. Sería prematuro aventurar una conclusión sobre las consecuencias de la efervescencia so-

cial a la que se han sumado sectores generalmente definidos por sus rasgos individualistas. Un tanto paradójicamente, las políticas neoliberales terminaron provocando inusitadas reacciones de furia en quienes debieron suponer que sus consecuencias negativas no los tocarían. La situación social, económica y cultural de esos sectores de la población los había protegido relativamente de muchos de los efectos de la desintegración de las funciones estatales. Pero, siguiendo un crecimiento en sucesivos círculos concéntricos, la crisis de las instituciones llegó a quienes parecían mantener todavía una relativa confianza en ellas. Hoy, en las percepciones compartidas por prácticamente todos los sectores sociales se ha desintegrado aún más la ya decaída confianza que conservaban en las instituciones.

Tal como lo dijimos, no nos interesa adentrarnos en reflexiones de tipo prospectivo. En ese campo, casi siempre se formulan hipótesis equivocadas cuando los temas son realmente importantes y participan muchos actores. ¡Quién hubiese anticipado en 1981 los años de vitalidad democrática de 1983! Es cierto que, en 1999, los análisis sobre la debilidad de las capacidades estatales, los caudillismos sin metas de los partidos de la coalición triunfante, los hábitos mentales de los técnicos provenientes de los organismos internacionales y de las corporaciones empresarias, la estrategia discursiva que se especializaba en denunciar a "los que se quedaban con los vueltos" y se empeñaban en no abordar sistemáticamente la inmoralidad de la explotación social, de la usura financiera y de la expoliación imperialista, y la lista podría continuar, eran elementos que permitían pronosticar la instalación de un gobierno que aceptaría, al igual que su antecesor, las imposiciones de los grandes intereses nacionales y extranjeros; y que, llegado a un punto, esa coalición dejaría de ser funcional a quienes los habían, sin mucho esfuerzo, ayudado a creer en el "modelo" que les había proporcionado tantas ganancias. Es verdad que decirlo antes que la experiencia comenzara no encontraba fá-

cilmente audiencias, pues chocaba contra la ilusión social que, si bien obstaculiza los análisis, siempre resultará indispensable para lograr cualquier transformación política que apunte a una sociedad más justa.

V

La tan criticada clase política parece hoy haber tomado conciencia de la urgente necesidad de que se reconstruya la confianza pública en las instituciones estatales. La gran dificultad que, sin duda, encontrarán los gobernantes que busquen ese objetivo radicará en el hecho de que la recuperación de la confianza pública en los aparatos estatales requeriría: 1) que tomen iniciativas en defensa de los intereses de las mayorías sociales perjudicadas por el proyecto neoliberal; 2) que afecten negativamente, de modo coherente y sostenido, los intereses de los actores socioeconómicos predominantes nacionales y extranjeros que operan en el país; 3) que pongan límites a las imposiciones de los organismos financieros internacionales que aconsejaron y exigieron la adopción de las políticas económicas que agravaron las múltiples desintegraciones argentinas.

De poco les valdrá a los gobiernos la elaboración de proyectos denominados de "reforma del Estado" si no se trata de pasar del Estado subordinado a los poderes económicos nacionales y extranjeros a un Estado de Derecho que se haga cargo de garantizar el "interés general" como lo define la Constitución Nacional de 1994. Si todo esto parece una tarea tan difícil es porque los actores socioeconómicos predominantes han revelado disponer de una relación de fuerzas a su favor que, por múltiples vías, entre las que se destaca su continua succión de los presupuestos públicos, empujaron a la desintegración a los sistemas educativos, de salud, de seguridad y asistencia social, para nombrar sólo los más importantes.

La reforma del Estado que suponga hacer burocráticamente más eficiente y eficaz sus actividades, que asegure el cobro de impuestos, que provea de una justicia independiente, que termine con las licitaciones amañadas,

que contrate personal estatal idóneo y no tentado por la corrupción, es decir, una concepción moderna de los roles de las instituciones oficiales, nunca fue una demanda real de los dueños del poder económico o de los organismos internacionales, ya que de ser así dicha reforma se habría concretado, al igual que casi todo lo que pedían. Sería de ciencia ficción imaginar a los consultores y ejecutivos de IBM o a los vernáculos voceros de la "patria contratista" requerir la construcción de aparatos estatales eficaces y capaces de controlar sus actividades.

En tanto que la relación de fuerzas existe también en el plano ideológico,

los "intelectuales" y divulgadores de opinión al servicio de los grandes intereses les explicarán a los gobiernos que la reforma del Estado debe ser la continuación de los ajustes que lo dejan sin presupuestos para retribuir decentemente a sus empleados, para mejorar la calidad de la educación pública, para desarrollar la ciencia y la tecnología, y para dar soluciones a la exclusión social. De imponerse esos criterios, la reforma del Estado planteada desde la perspectiva de los ganadores del "modelo" sólo conduciría a agravar las múltiples desintegraciones argentinas y sus consecuencias sociales.

tenga puntos en común con él. En nuestro caso, la crisis de representación no puede desligarse de otras dimensiones de la *débaçle* argentina: la destrucción del Estado, la desarticulación de la nación, la quiebra de su economía y la falta total de autonomía internacional. Se podrá decir que algunos de estos procesos tienen también su correlato (algo más *light*, sin duda) en ciertos países de Europa, pero en ningún caso éstos se suman y se combinan como en el nuestro. No se trata, por lo tanto, sólo de una cuestión de época, sino de una crisis política de magnitud sin precedentes en la historia nacional.

¿Democracia en agonía?

Hilda Sabato

En diciembre de 1983 la Argentina iniciaba un proceso de transición a la democracia representativa luego de la dictadura militar más brutal de su historia. Dieciocho años después, en diciembre de 2001, esa democracia tocó fondo y aunque las instituciones lograron apenas resguardarse, el fundamento mismo de su vigencia se había derrumbado. Hoy, el principio de la representación política está puesto en cuestión y quienes lo encarnan, los políticos en cualquiera de sus expresiones, son diariamente denostados por el público.

La crisis de la democracia representativa no es una novedad argentina y en estos días, muchos —con buen sentido— han buscado incluir nuestro dramático presente político en ese mar-

co general que afecta a todo el mundo occidental (y sus alrededores). Miradas con esa misma lente, las variadas y relativamente originales formas de reunión y protesta desplegadas por diferentes grupos de gentes a lo largo y a lo ancho de todo el país se han entendido como saludables reacciones de una sociedad civil vigorosa, que se organiza con autonomía y se decide a participar directamente en el espacio público, eliminando los intermediarios corruptos. De esta manera, se lograría —presumiblemente— articular una nueva vida política; esta vez sí, verdaderamente democrática.

Me temo, sin embargo, que el problema de nuestra democracia representativa sea bastante diferente que el que aqueja a los países centrales, aunque

Una digresión histórica

Vayamos a los orígenes. Las formas de la representación política propias de nuestras democracias nacieron estrechamente asociadas a la fundación de los estados-naciones modernos. Si bien el concepto de democracia se remonta a la antigüedad clásica, la noción de representación en el sentido que hoy le damos tiene apenas algo más de dos siglos. Aunque su trayectoria teórica es compleja, en la práctica su difusión estuvo vinculada con el surgimiento de un modelo nuevo de comunidad política, la nación, y con la entronización de la soberanía popular como fundamento del poder. Este modelo genéricamente llamado liberal —aunque sus fuentes de inspiración no fueron solamente las del liberalismo clásico— estuvo en el origen mismo de la Argentina, definida por la Constitución de 1853 como "república representativa". Se fundaba entonces una comunidad política nueva, una nación, constituida por un pueblo soberano.

En este caso, como en tantos otros, nación y representación nacieron normativamente ligadas. A los elegidos por el pueblo les correspondía representar a la vez que producir la voluntad de la nación. Este sencillo principio se apoyaba, sin embargo, sobre un supuesto muy problemático, el de que la nación (el pueblo) es, en efecto, *representable*. Y ponía en manos de los elegidos la responsabilidad de dar for-

ma a esa voluntad, ya fuera ésta concebida como una e indivisible o como resultante de una suma de voluntades particulares. Estos depositarios de la soberanía popular no estaban, sin embargo, libres del control posterior en el ejercicio del gobierno: ese papel le cabía a la "opinión pública", expresión de la voz del pueblo, en singular o en plural. Las figuras del público y de la opinión pública y las formas de participación fundadas sobre ellas estuvieron, por lo tanto, conceptual e históricamente vinculadas al surgimiento de la soberanía popular y la república representativa. Unas y otras se asociaron, a su vez, a la constitución de una esfera política relativamente autónoma de lo social; al desarrollo de un Estado que, de una manera u otra, hegemonizado por uno u otro grupo, pretendía encarnar el interés colectivo o nacional. En ese marco, frente a una sociedad civil donde diferentes clases, grupos y sectores se organizaban y actuaban para perseguir sus intereses particulares, para presionar sobre los gobiernos y sobre los otros grupos, y para controlar el ejercicio de la autoridad, correspondía a la esfera política la construcción y propuesta de alternativas para el conjunto, para la nación.

A lo largo de la tortuosa historia argentina, estos principios e instituciones fueron una y otra vez defendidos, ignorados, violados, *aggiornados* o modificados, tanto desde arriba como desde abajo. Las luchas por democratizar la vida política y social abrieron paso a cambios importantes en ese sentido, muchas veces interrumpidos por regímenes fundados en el privilegio y la fuerza. Hubo períodos en los cuales la nación se fragmentó de tal manera que hacía difícil pensar en un futuro compartido; otros en los que el Estado se imponía a pura coerción, y también otros en que una y otro estuvieron atravesados por la confrontación entre proyectos sociales diferentes. Pero nunca como ahora, Estado y nación estuvieron tan cerca de la disolución, de la desaparición lisa y llana. Y esto después de dieciocho años de democracia representativa...

¿Cómo llegamos a esta situación límite? ¿Donde fueron a parar las expectativas, los proyectos y las ilusio-

nes de refundación política en clave democrática que la sociedad desplegaba en 1983? Se podría argumentar —y algunos lo hacen— que esas ilusiones eran vanas y que el desenlace era inevitable, vistos el punto de partida y las condiciones estructurales. En efecto, el origen de la historia más reciente de destrucción del aparato productivo, endeudamiento endémico, fragmentación del tejido social y debilitamiento del Estado puede sin duda rastrearse hacia atrás, en particular a los años de la última dictadura. Sin embargo, estos procesos se profundizaron e hicieron visibles durante los años de la transición y afirmación de la democracia, por lo que es difícil eludir el interrogante acerca de las imbricaciones entre aquéllos procesos y esta democracia.

Ha habido, también, condicionamientos estructurales muy fuertes. Tulio Halperin Donghi muestra bien que la llegada de la democracia coincidió con la última etapa de "la larga agonía de la Argentina peronista".¹ La sociedad de la posguerra venía desintegrándose desde hacía tiempo y por lo tanto, su fin era inminente. Era previsible también que la Argentina terminaría adaptándose al mundo del capitalismo global y a sus modelos predominantes. Pero ¿cómo? ¿en qué condiciones? ¿con qué resultados? En suma, dadas las condiciones estructurales ¿era inevitable llegar a este nivel de destrucción?

Para buscar respuestas a esas preguntas es indispensable atender a la dimensión política, no porque crea que todo lo que pasa se pueda explicar por la crisis de la representación, que la hay, ni por la corrupción de los políticos, que también la hay, sino porque entiendo que es en la esfera política donde se crean, construyen, negocian y procesan o no proyectos y decisiones que afectan al conjunto, al presente pero también al futuro de la nación. Me propongo, entonces, hacer un recorrido por el pasado reciente de la Argentina, para explorar cómo los gobiernos surgidos desde 1983 al 2001, en los cuales actuaron las principales fuerzas políticas, contribuyeron a la crisis actual y de qué manera las opciones que tomaron y las acciones que

llevaron adelante nos empujaron hacia ella. Se trata de un recorrido parcial y selectivo, que no agota la pregunta sobre la dimensión política de esta crisis y aborda una sola de las varias facetas de un interrogante mayor que me persigue: ¿en qué medida la democracia realmente existente ha contribuido a su propia agonía?

Ilusiones I

El 30 de octubre de 1983 se celebraron las elecciones presidenciales que marcaron el fin de más de siete años de dictadura militar. Raúl Alfonsín obtenía el 51,8% de los votos, mientras el peronismo era derrotado en las urnas por primera vez en la historia. Alfonsín había sintonizado bien con el humor colectivo que se fue creando en el ocaso del régimen militar. La democracia era el motivo central de su discurso y el eje sobre el que pivotó la esperanza colectiva. Luego de largas décadas de indiferencia, cuando no de hostilidad o desprecio, hacia los marcos institucionales republicanos, los argentinos encontraron en ellos y en la reivindicación de la ética política, la civilidad y el pluralismo, una consigna programática unificadora para remontar la salida de la dictadura. Era una fórmula que implicaba una crítica radical al régimen y a la vez ofrecía un camino alternativo cuyos trazos básicos se encontraban en el propio pasado argentino, en su constitución y sus instituciones.

El discurso alfonsinista ponía en primer plano la política y la democracia como condición necesaria para la transformación social (con ella, decía, "se come, se cura, se educa"). Los alcances de esa transformación quedaban, sin embargo, sin definiciones. El diagnóstico sobre los males argentinos se centraba más en el plano político cultural que en otras dimensiones de lo social. Los problemas estructurales, en cambio, no merecieron inicialmente atención alguna.

Es que a pesar de los cambios es-

1. Tulio Halperin Donghi, *La larga agonía de la Argentina peronista*. Buenos Aires, Ariel, 1994.

estructurales que habían sufrido la economía y la sociedad argentinas de la década del 70, pocos pensaron que se trataba de una situación irreversible. Más aún, algunos de esos problemas podían atribuirse a las prácticas arbitrarias de la dictadura militar, de la corrupción que había corroído al aparato del Estado en todos sus niveles. Por su parte, los actores políticos parecían ser los mismos. Aunque no sería difícil señalar los cambios habidos en cada uno de los protagonistas — sindicatos obreros, asociaciones empresarias, la Iglesia, los militares, los dos grandes partidos— lo cierto es que el escenario de mediados de los 80, mirado retrospectivamente, puede leerse en continuidad con los de las décadas precedentes. En el plano social, ocurre algo semejante: todavía la Argentina podía mostrar una economía de cuasi pleno empleo, y aunque los niveles de pobreza habían aumentado, nada hacía prever la hecatombe social actual.

En ese marco, el gobierno también actuó "como antes". Buscó encarrilar la economía recurriendo a viejas recetas, como si sólo se tratara de volver a encauzar las variables por la senda progresiva tal y como se la había entendido hasta entonces. Y los actores sociales reaccionaron de maneras semejantes a las del pasado, defendiendo sus intereses corporativos. Pero las condiciones estructurales habían cambiado y también había cambiado el mundo. La deuda externa crecía sola, el déficit fiscal aumentaba y la inflación no cejaba. La imposición de un plan de estabilización en 1985 (el Plan Austral) sirvió de paliativo temporario pero no pudo dar con soluciones más duraderas para los problemas de fondo de la economía argentina.

En la atractiva hipótesis de Halperin, estos problemas se inscribían en el marco más general de un orden social, el que resultó de la revolución peronista, destinado y a la vez resistente a morir. En el cruce entre una economía que no funcionaba y una sociedad atravesada por el conflicto entre grupos que reclamaban mantener sus posiciones relativas, una inflación galopante terminó por erosionar el resto de poder que le quedaba al gobier-

no. Sólo como consecuencia de esa traumática experiencia de la hiperinflación de 1989, la sociedad argentina abandonó su resistencia a la transformación del viejo orden y entró en el camino de una nueva revolución peronista, ahora de signo neoliberal, bajo la conducción del nuevo presidente, el Dr. Carlos Menem.

Frustraciones I

Me pregunto, sin embargo, si este desenlace era inevitable. No porque quiera hacer un ejercicio de historia contrafáctica, ni soñar retrospectivamente con una Argentina sin Menem. Lo que me interesa, en cambio, es preguntarme si las condiciones estructurales eran en tal grado determinantes y sus consecuencias por lo tanto ineludibles. O, puesto de otro modo, interrogarme sobre la instancia política y en particular sobre la manera en que se llevó adelante el proceso de transición a la democracia.

Hubo un terreno en el cual el gobierno de Alfonsín se propuso una tarea fundacional para la nación: el de la construcción de una sociedad democrática. En ese sentido, si bien el discurso inicial se organizó en torno al motivo de la recuperación de las instituciones y de la cultura cívica, muy pronto hubo de incorporar un elemento innovador por excelencia, el de los derechos humanos. Este elemento había estado en general ausente de las preocupaciones políticas de los argentinos. Y si bien su introducción en el horizonte local tuvo su origen sobre todo en la acción de los organismos de derechos humanos, la trascendencia política que adquirió en los años siguientes no fue independiente de la acción del gobierno instaurado en 1983 y en particular del Juicio a las Juntas Militares.²

En ese plano, entonces, el programa del gobierno ofrecía una novedad importante, que se conectaba con una voluntad colectiva, también nueva, de luchar contra el autoritarismo y de bregar por el establecimiento del estado de derecho en un marco de libertad y pluralismo. Sobre esa base, logró concitar apoyos que, aunque lejos de ser

universales, se tradujeron en un consenso amplio que alimentó los triunfos electorales del 85. Ese consenso, sin embargo, no alcanzó a convertirse en un capital político duradero que permitiera al gobierno encarar las reformas que requería aquel programa inicial o las que hubiesen servido, más tarde, para evitar el derrumbe.

Romero ha llamado "democracia boba" a la que se perfiló en esos años, porque estaba basada en una valoración del consenso en torno de la recuperación institucional pero eludía abordar "la discusión de programas y opciones, que necesariamente implican conflictos, ganadores y perdedores...".³ Aunque no me convence el adjetivo usado por Romero, creo que su análisis apunta a un aspecto fundamental del gobierno de Alfonsín: la dificultad para definir, enfrentar y resolver los conflictos.

Como mencioné más arriba, los actores que primero jugaron en el escenario político eran viejos conocidos. En la campaña, Alfonsín había denunciado el pacto militar sindical, con gran éxito en la opinión pública. Sin embargo, la lucha efectiva contra ambos actores corporativos resultó bastante más difícil. Le fue imposible imponer la reforma sindical. En cuanto a los militares, con ellos sí hubo una primera etapa de confrontación. A muy pocos días de asumir, Alfonsín dispuso por decreto procesar a los integrantes de las tres primeras juntas militares, proceso que culminó con el Juicio a las Juntas. Pero cuando los pedidos de juzgamiento se extendieron para incluir a todos los responsables de los crímenes cometidos por la dictadura, los militares se rebelaron y en 1987 exigieron una "solución política". El escenario de esa Semana Santa fue paradigmático: la sociedad civil en pleno (o casi) respaldó al gobierno y cien-

2. Ver José María Gómez, "Eclipse de la memoria, política del olvido: la cuestión de los derechos humanos en una democracia no consolidada" en *Punto de Vista*, N.º. 36, dic. 1989. También Hilda Sabato: "Historia reciente y memoria colectiva" en *Punto de Vista*, N.º. 49, 1994.

3. Luis Alberto Romero, *Breve historia de la Argentina contemporánea*. Buenos Aires, FCE, 1994, p. 331.

tos de miles de personas salieron a la calle en manifestaciones de apoyo, mientras los militares acuartelados presionaban por su causa. En respuesta a una tensión creciente, el presidente terminó negociando con los rebeldes, desmovilizando a la población y comprometiéndose a evitar la catarata de juicios que se venía (aunque no a indultar a los ya condenados). El efecto de esta decisión fue nefasto para la popularidad de Alfonsín. Y mostró la incapacidad (o falta de voluntad) del gobierno para convertir el apoyo popular en un capital político a la hora de confrontar con los poderes establecidos.

Alfonsín no había sido el candidato predilecto de ninguno de esos poderes, lo que le daba al gobierno una debilidad inicial que buscó contrarrestar a partir de la apelación a la ciudadanía. Mucha gente se afilió a la Unión Cívica Radical (y también a otros partidos) y hubo movilizaciones multitudinarias. Pero estas formas de intervención no desembocaron en la organización de formas más efectivas de participación política ni en la democratización del funcionamiento de la UCR en los ámbitos partidario y parlamentario. Alfonsín intentó controlar verticalmente al partido para evitar un frente más de conflicto y terminó paralizándolo; quiso poner en marcha un "tercer movimiento histórico" que contradecía los principios de la democracia plural y evocaba el viejo fantasma de la unanimidad política, y agotó a la gente en movilizaciones sin consecuencias.

Estas formas de hacer política marcaron de manera decisiva el manejo de la economía. Si cuando Alfonsín llegó al poder muchos creían que bastaba con recurrir a viejas recetas desarrollistas para salir adelante, dos años más tarde estaba claro que no era así. Para 1985, el diagnóstico de los males estructurales no era un secreto al menos para quienes se ocupaban de estos temas y la respuesta inicial del gobierno fue el Plan Austral. Fruto de una iniciativa autónoma del Estado, el Plan buscó la estabilización a partir de la aplicación de una reforma monetaria y del congelamiento de precios y salarios, manteniendo los niveles de empleo y de actividad. El obje-

tivo era detener la inflación inercial sin afectar los intereses particulares de ningún sector, sosteniendo una especie de "neutralidad distributiva" que le permitía eludir las opciones en términos de ganadores y perdedores y, de nuevo, tratar de evitar el conflicto.

Las medidas tuvieron efectos inmediatos muy positivos, pero de corto plazo porque, como señalan los analistas, las causas de la inflación seguían presentes y a poco andar sus consecuencias se hicieron manifiestas. La puja distributiva (el conflicto...) estaba instalada. Sin embargo, el gobierno no adoptaba medidas de cambio más profundo, que atacaran las cuestiones estructurales; apenas si apelaba a "flexibilizaciones" del Austral que seguían su misma lógica no confrontativa. Finalmente en 1987 se lanzó un plan de reformas, en un contexto de crisis económica y debilidad política. Sin bases propias consolidadas, el gobierno buscó entonces apoyo entre sectores poderosos del empresariado. Para obtenerlo, tuvo que subordinar las políticas a los intereses más inmediatos de esos sectores. Así, se dio prioridad al objetivo de bajar el gasto fiscal desmantelando el Estado, en lugar de apuntar a su modernización y fortalecimiento. Y con ello, el gobierno renunciaba a darse los instrumentos necesarios para orientar y controlar los cambios proyectados. Cuando el conflicto social se agudizó en medio de la escalada inflacionaria, el resultado fue la ingobernabilidad que desembocó en la entrega anticipada del poder.

¿Por qué el gobierno no aprovechó el capital político que parecía tener acumulado en 1985 para lanzarse a una operación autónoma en el terreno de las reformas económicas? ¿Era posible encarar esas reformas sobre otras bases y con otras características que las que finalmente se pusieron en marcha? En todo caso, hacerlo hubiera implicado una estrategia política de confrontación que no estaba en la agenda alfonsinista.⁴ Adolfo Canitrot, ha sostenido que el gobierno tenía como prioridad la reconstrucción democrática de la Argentina y, según la concepción que Alfonsín tenía de la democracia, para alcanzar ese objetivo

"debía reunir la colaboración de todos". Ello hacía necesario minimizar los conflictos. Encarar una reforma estatal de fondo era incompatible con ese propósito, aunque no encararla llevó al fracaso político.

Así terminaba el primer gobierno de la transición democrática, en medio de una crisis de autoridad cuya manifestación más evidente era la hiperinflación, de una licuación del poder del Estado y de un fortalecimiento de los poderes fácticos. Paradójicamente, el presidente que había centrado todo su programa en la construcción de una democracia plural y solidaria, creaba las condiciones que habilitarían a su sucesor a poner en marcha mecanismos de exclusión y marginación social sin precedentes.

Ilusiones II

El ascenso del Dr. Carlos Saúl Menem a la presidencia de la república en 1989 marcó el inicio de lo que pronto sería la segunda ilusión: la de la modernización económica que habría de permitir salir de la crisis y entrar, como auguraba el presidente, al primer mundo. Menem había ganado sus votos a partir de un programa a la antigua, que prometía entre otras cosas un "salario", y de la fuerza que había ido adquiriendo un Partido Justicialista *aggiornado* y fortalecido en la oposición a Alfonsín. Una vez en el poder, sin embargo, muy pronto se orientaría en otra dirección.

Este segundo peronismo encararía la tarea de fundar una sociedad diferente. Para ello, el gobierno se propuso hacer lo que Menem llamó "cirugía mayor sin anestesia", que implicaba llevar adelante reformas estructurales en la senda marcada por el neoliberalismo: Apertura y desregulación de la economía; flexibilización laboral; reducción drástica del gasto del Estado a través del achicamiento de la administración, la disminución de las obras

4. Ver Vicente Palermo: "Programas de ajuste y estrategias políticas: Las experiencias recientes de la Argentina y Bolivia" en *Desarrollo Económico*, N° 119, 1990, y el comentario de Adolfo Canitrot en la misma revista, N° 121, 1991.

públicas y la privatización de todas las empresas hasta entonces en manos estatales; una política monetaria restrictiva. El punto culminante de esta sucesión de medidas fue la Ley de convertibilidad dictada en 1991 que fijó la paridad del peso con el dólar y obligó al Estado a no emitir sin respaldo. El camino elegido se presentaba como el único posible, la solución técnica a problemas que no admitían más que una respuesta, la de los economistas en el gobierno emblemáticamente encabezados por Domingo Cavallo.

A dos años de gobierno, los éxitos de esta batería de medidas entusiasmaron a muchos. La estabilización de la moneda y la caída de la tasa de inflación; la apertura de la economía y el crecimiento acompañados por una tasa relativamente baja de desocupación y un aumento del consumo, y las privatizaciones de los servicios públicos, fueron datos contundentes sobre los que se montó la nueva ilusión de los argentinos, la de la modernización sin costos aparentes. Menem era el artífice de la transformación. Con un estilo opuesto al de Alfonsín, el presidente había optado por un decisionismo que durante bastante tiempo concitó un apoyo generalizado. Menem —sostenían muchos— “hacía”, ejercía su autoridad, en suma “gobernaba” y pocos se preocupaban por el debilitamiento que sufría la institucionalidad republicana.

Desde el principio, el gobierno había estrechado filas con los sectores más poderosos de la Argentina, a la vez que se alineaba incondicionalmente con los EE. UU. Las medidas económicas satisfacían a los grandes grupos económicos y financieros, que fueron, además, los principales beneficiarios de muchas de ellas. Por su parte, militares, sindicalistas y hasta la Iglesia, que no habían ocultado sus preferencias por Menem frente a Alfonsín, fueron firmes aliados de la gestión. Sin embargo, viejos actores corporativos como los sindicatos y los militares, fueron perdiendo fuerza en la nueva Argentina, tanto por razones estructurales como por las políticas específicas adoptadas por el gobierno para debilitarlas.

Más complejos fueron los cambios en el mundo empresario. El gobierno no ocultó sus afinidades con los grupos más poderosos de ese mundo, pero en un principio logró el apoyo de sectores más amplios que se entusiasmaron con su programa. Para el capital, parecía llegada la hora de recuperar tanto terreno perdido secularmente frente al trabajo. También, la de repudiar al Estado, del cual muchos empresarios habían dependido para sus negocios, pero que, de alguna manera, había puesto límites a la concentración. Este, por su parte, se retiraba de sus lugares habituales de acción, hasta entonces ocupados con crecientes dificultades y deficiencias.

La ilusión que, como dije, era compartida por una importante mayoría de los argentinos, duró poco. Pero hasta 1994 se mantuvo en base a la nueva fe en el mercado y a los buenos resultados que ella parecía ofrecer para muchos. Este clima alimentó las ambiciones de Menem. Dados su popularidad y sus éxitos, ¿cómo no aspirar a permanecer en el poder más allá de los seis años que estipulaba como límite la Constitución nacional? Comenzó así a diseñarse el proyecto de reformar esa constitución para introducir cláusulas que permitieran la reelección. Para ello, el presidente contó con un aliado inesperado, Raúl Alfonsín, quien resignó la posibilidad de tratar de impedir la reforma en el Congreso para, en cambio, impulsarla pactando sus alcances en un acuerdo secreto. El Pacto de Olivos, que así se llamó la negociación sellada en noviembre de 1993, despertó adhesiones entusiastas de algunos y críticas fuertes tanto por su contenido como por su carácter de secreto, firmado a espaldas de los partidos, las instituciones y la opinión pública. Entre los críticos, fue ganando visibilidad una fuerza política nueva, el Frente Grande, con marcado perfil opositor, que reunía a disidentes del peronismo y a militantes y dirigentes socialistas y de la centro-izquierda y que partir de las elecciones para constituyentes de 1994 se convirtió en la tercera fuerza de un escenario político caracterizado históricamente por el bipartidismo.

Ese año 94 marcó, también, la con-

firmación del poder de Menem y su habilitación para postularse para un segundo mandato, ahora de cuatro años. Pero al mismo tiempo, se complejizó el escenario político y pronto se complicaría también el panorama económico. En ese plano, los costos de la reforma empezaron a hacerse visibles. La debilidad de la economía argentina comenzó a manifestarse en toda su magnitud. Cuando, a principios de 1995 y como efecto de la crisis mexicana, se alteró el mercado financiero internacional y se interrumpió la afluencia de fondos externos, los ecos locales fueron inmediatos: crisis fiscal, aumento de la deuda y un incremento llamativo de la desocupación. Aunque se mantenía el crecimiento del producto y la bajísima inflación, se complicaron las cuentas públicas y se agravó la situación social. El gobierno respondió con más medidas de ajuste fiscal, más privatizaciones, más impuestos indirectos. El éxito temporario de esa reacción alcanzó para dar aliento a la reelección de Menem, que obtuvo casi el 50% de los votos en las presidenciales del 95.

En los años siguientes, sin embargo, la vulnerabilidad se hizo cada vez mayor. Creció el endeudamiento y con ello las exigencias de los organismos de crédito con respecto al manejo fiscal. Sucesivas políticas de ajuste fueron resistidas por diferentes sectores afectados, en un tira y afloje que desgastó la capacidad política del Ejecutivo. La nueva y más fuerte crisis financiera de 1997, terminó de descalabrar la situación argentina. El flujo de capitales externos había sido el lubricante indispensable para mantener la economía en funcionamiento. Con la retracción de esos capitales, el producto cayó, el desempleo trepó al 18% y se desató una ola de protestas y reclamos.

Los problemas ahora muy evidentes de la nueva Argentina habían llegado para quedarse. No se trataba solamente de aquello que se dio en llamar “los costos sociales del ajuste”, es decir, los “inevitables” que había que pagar para modernizarse y poner al país en el mundo de la globalización. El crecimiento no logró mantenerse y más que modernizarse, nues-

tra estructura productiva quedó en buena medida destruida. El sector industrial fue el más castigado, a medida que descendía su competitividad internacional como consecuencia de la sobrevaluación de la moneda (forzada por la convertibilidad) y los altos costos del capital (tasas de interés altísimas y que subían al compás del endeudamiento del país) y de los servicios (tarifas monopólicas). La excepción fueron algunos bolsones privilegiados, que gozaban de condiciones mono u oligopólicas o de protección selectiva, pero que de todas maneras no alcanzaron para articular una economía más o menos dinámica. El PBI empezó a caer desde el segundo semestre de 1998 y bajaron el consumo y la inversión. Las medidas adoptadas para agilizar el mercado de capitales, como la creación de los fondos de pensión y la disminución de los impuestos al capital, dieron magros resultados desde el punto de vista de la inversión. La deuda pública trepó sin cesar: al finalizar el mandato de Menem en 1999, alcanzaba los US\$ 160.000 millones, duplicando así la de 1990. La crisis fiscal se hizo cada vez más grave, y unas cuantas provincias quedaron, literalmente, al borde de la quiebra.

Y sobre todo, se terminó de destruir el Estado. Como en el caso del aparato productivo, no se trató de una modernización, de una transformación de un Estado dirigista a uno enmarcado en los cánones del nuevo capitalismo global, sino lisa y llanamente, de su destrucción. Afectado por el vaciamiento y la corrupción, el Estado perdió prácticamente toda capacidad de regulación y control.

Frustraciones II

Este era el panorama cuando concluyó el segundo mandato del Dr. Menem. Sin duda, había ocurrido una revolución estructural: los restos agonizantes de la Argentina peronista de la posguerra eran sepultados por otro gobierno peronista. Pero ¿qué es lo que construyó en su lugar? Es difícil usar la palabra construcción en este caso, frente a los brutales resultados de este

intento por forjar, al calor del modelo neoliberal, una sociedad que respondiera a las exigencias del mundo globalizado.

¿Qué pasó? ¿Era éste el resultado inevitable de la aplicación de ese modelo en un país en los márgenes del mundo, dependiente y endeudado? Esta es la explicación preferida de quienes sostienen la tesis del todo o nada, es decir, la idea de que no hay caminos posibles que permitan cierto grado de lo que antaño se llamaba "desarrollo" dentro del sistema capitalista actual. ¿Fue, en cambio, un problema de errores "técnicos" o tergiversaciones políticas en la aplicación de las recetas? Esta es la explicación de quienes sostienen que hay un solo camino, el que impone la ortodoxia del FMI y sus economistas, para crecer y ser viables. Ninguna me convence.

No pretendo encontrar respuestas simples a una situación que seguramente responde a una combinación de causas. Pero quisiera explorar una de esas posibles causas, que remite a la política, a cómo se decidió y se instrumentó la reforma. Y en este punto, las opciones tomadas por el Ejecutivo y, como señalan Novaro y Palermo, el estilo político decisionista adoptado por el Presidente Menem tuvieron un papel fundamental.

Hubo, por cierto y como ya vimos, un punto de partida que creó condiciones excepcionales: la hiperinflación/ingobernabilidad en que terminó el gobierno de Alfonsín. En ese contexto de crisis, fue relativamente fácil para Menem imponer un estilo de gobierno poco dispuesto a la deliberación pública, que privilegiaba el ejercicio personal de la autoridad y la concentración de poder en el Ejecutivo. Esa fórmula resultó, sin embargo, más difícil de consolidar de lo que parecía en un primer momento. A pesar de la capacidad de Menem para monopolizar la autoridad durante los primeros años, las relaciones con el parlamento, con el propio partido justicialista y aún con el poder judicial fueron complejas. Esa situación generó situaciones reiteradas de "tira y afloje" que, si por un lado pusieron freno a la omnipotencia del Ejecutivo, no funcionaron, en cambio, como mecanismos institucionales re-

gulares de consulta, deliberación, decisión y control.

El presidente y su equipo encararon las reformas a partir de sus propias iniciativas: las medidas principales, como vimos, eran las que recomendaba la ortodoxia neoliberal impulsada por los organismos internacionales de crédito, los economistas de moda y los grupos empresarios. Fueron, en un principio, medidas drásticas para obtener efectos en el corto plazo. El éxito obtenido a partir del segundo año, durante el ministerio de Cavallo, llevó al gobierno a insistir en la metodología: supeditar las reformas a los requerimientos de las coyunturas. El supuesto: manteniendo baja la inflación y financiado el déficit fiscal, la economía real funcionaría sola y de la única forma posible, siguiendo las leyes del mercado.

De hecho, sin embargo, el propio gobierno incidía de manera directa sobre esa economía real y no solamente a través de las políticas. Dado el estilo decisionista de Menem y su opción clara por los hombres del capital, las negociaciones directas entre éstos y aquél fueron moneda corriente y convirtió a los grupos más fuertes del mundo económico y financiero (con sus anclajes internacionales) en interlocutores y beneficiarios privilegiados. Se desarrolló así una relación al margen del control público, que no sólo marcó las políticas del gobierno sino que también desembocó en privilegios y prebendas para grupos privados, algunos de los cuales acumularon cuotas inéditas de riqueza y poder. La corrupción era, en palabras de Novaro y Palermo, "parte de los resultados de las reformas...".⁵

Todas esas opciones no fueron inocuas. Y si ellas fueron decisivas para terminar de destruir la vieja estructura económica de la Argentina, no produjeron una alternativa que generara una economía con cierta estabilidad y crecimiento, sino "un zigzagueante proceso de reformas sin término visible". Eso es exactamente lo que ocurrió después del '95. Pero con un agregado:

5. Vicente Palermo y Marcos Novaro, *Política y poder en el gobierno de Menem*. Buenos Aires, Ed. Norma, 1996, p. 508.

se trataba de un zigzag en espiral descendente, que se agravó a partir de 1997 cuando, en un contexto crítico, el gobierno incrementó el endeudamiento para sostener los gastos fiscales. Estos, por su parte, engordaban de manera perversa: mientras el Estado como aparato de regulación y control era ajustado, se engrosaban los gastos nacionales y provinciales vinculados al mantenimiento de circuitos clientelísticos y partidarios privilegiados. Con una economía real en recesión y una estructura impositiva sesgada fuertemente hacia los impuestos al consumo, la salida que encontraba el gobierno era incrementar la deuda.

En la medida en que las decisiones estaban centralizadas, no había mecanismos institucionales que estimularan la búsqueda de caminos alternativos al que de hecho tomaba el Ejecutivo, aunque sí hubiera resistencias y se pusieran obstáculos a sus propuestas. Las principales fuerzas políticas y corporativas, por su parte, comulgaron con la idea de una salida única, la que proponía los profetas neoliberales, y se sumaron al exitismo general que invadió a los argentinos durante la primera mitad de la década del 90. Sólo cuando el derrumbe se hizo visible, las críticas se multiplicaron. Para entonces, sin embargo, dada la concentración creciente del poder económico y financiero, los grados de libertad del poder político para incidir sobre "los mercados" eran cada vez más estrechos. Si a eso le agregamos un Estado con su capacidad operativa prácticamente paralizada por vaciamiento y corrupción, vemos que las posibilidades de orientar los cambios fue disminuyendo sistemáticamente.

Sin ilusiones

Así se llegó a 1999, año de elecciones para presidente y para renovación de buena parte del parlamento. La nueva etapa se abrió con una nota optimista: la alternancia en la presidencia. Por primera vez en la historia argentina un presidente peronista entregaba el mando a otro que no lo era y que había triunfado en elecciones limpias. La democracia se anotaba un punto. Otra

novedad: había ganado una fórmula propuesta por una alianza entre la tradicional UCR y el nuevo FREPASO. Las expectativas de la población, sin embargo, se mostraban algo flacas. Ya no se vivía una nueva "ilusión"; apenas el alivio del fin del menemato, la apuesta a un cambio de estilo y de formas, la esperanza (débil) de una recuperación económica y de una reversión de las prácticas de corrupción y de los aspectos más brutales de la desprotección social.

Pero aun esas bajas expectativas resultaron totalmente defraudadas por el gobierno de la Alianza. La Argentina siguió en la caída libre de un espiral de recesión cada vez más aguda. En dos años, creció el endeudamiento, cayó más el producto y aumentaron la desocupación y la miseria hasta límites que resultaron socialmente intolerables. El país marchó al compás del humor de los mercados financieros, mientras que la dependencia con relación a los países centrales sedes del capital y del poder mundial llegó a extremos de caricatura. Si bien el decisionismo de Menem quedó atrás, ello no revirtió en la instauración de mecanismos de decisión institucional más transparentes ni en la desarticulación de las prácticas de corrupción dentro y fuera del Estado. Este, por su parte, terminó literalmente paralizado.

Esta situación no puede, sin embargo, explicarse exclusivamente a partir del pasado menemista ni de la herencia crítica que dejó. Los grados de libertad para el nuevo gobierno eran sin duda muy estrechos, pero no inexistentes. En lugar de aprovecharlos, o buscar crear nuevos espacios, ese gobierno (todas sus partes, pero en particular el Ejecutivo) terminó por anularlos, yendo de traspíe en traspíe, equivocando casi todas las políticas y demostrando una incapacidad para gobernar que desembocó en la crisis actual.

Desde el comienzo, la Alianza desperdició su capital político inicial, que por más exiguo que fuera, daba un margen para intentar al menos algunos cambios: los prometidos, vinculados al combate a la corrupción estatal, a la defensa de la institucionalidad republicana y a la reforma de la vida

política; los más perentorios desde el punto de vista de los principios mismos que sostenían los socios de la Alianza, relacionados con la gravísima situación social. Para actuar en esas dos dimensiones, sin embargo, era necesario afectar intereses: los intereses de quienes acumularon riqueza, privilegios y prebendas de manera sostenida y creciente durante los últimos años. Pero esto fue, precisamente, lo que el gobierno no hizo o peor, ni siquiera intentó hacer.

En el terreno económico, se apostó a la ortodoxia. Primero, se buscó enfrentar la crisis iniciada en 1997 con correctivos destinados a calmar los mercados financieros y estimular la reactivación productiva. Pero cuando eso falló, debido a la continuada baja competitividad de la economía argentina y a las dificultades para atraer capitales en un contexto de gran endeudamiento, crisis fiscal y debilidad política, el gobierno recurrió al ajuste. Y con ello no solamente golpeó una vez más a los sectores más débiles —asalariados, jubilados— sino que profundizó la recesión, con lo que bajó aún más el consumo, cayó la producción y subió la desocupación. Pero el déficit fiscal no se resolvió y la dependencia del mercado financiero llegó a límites insostenibles.

En el plano político institucional, las cosas no fueron diferentes. El gobierno careció de iniciativa para encarar ningún cambio y menos aún para afectar intereses existentes. Si actuó primero tíbilmente frente a algunos casos de corrupción, a la primer resistencia dejó de hacerlo para empantañarse en el terreno de las ambigüedades, una opción que pronto se convertiría en sello del ciclo De la Rúa. Las internas de la Alianza (dentro de la UCR, entre la UCR y el Frente, dentro del Frente...) se desataron sin freno, lo que quitó fuerzas a la administración por un lado, pero a la vez neutralizó a los sectores más progresistas de la coalición, dejó solo al Presidente y sus entornos, y —paradójicamente— terminó concentrando más poder de decisión en esa cúpula, por su parte cada vez más aislada. Sectores importantes de los dos partidos y sus principales figuras quedaron así co-

mo opositores internos, obstaculizados del gobierno, pero incapaces de proponer alternativas, generar proyectos y llevarlos adelante. Mientras tanto, el peronismo, dueño de importantes bolsones del poder nacional y sobre todo de las provincias, defendía esas porciones con ferocidad sin ofrecer, tampoco él, propuestas de cambio.

El Estado siguió siendo desmantelado y fue cada vez más inútil, no solamente por los cortes de presupuesto, bajas de salarios y otras políticas de ajuste sino porque fue colonizado por fracciones partidarias más interesadas en competir por sus cuotas respectivas del magro botín estatal que en cumplir con las funciones que les correspondía. Sin Estado, sin políticos ocupados en gobernar, el país quedó librado a las fuerzas de los poderes fácticos y sobre todo, del capital financiero, que se entronizó como árbitro de la vida argentina. Y dadas las inserciones internacionales de ese capital, el resultado fue la pérdida de la poca capacidad de autonomía que el país todavía mantenía durante la presidencia de Menem.

En esas condiciones se llegó a las desesperadas medidas de Cavallo que terminaron de mostrar a un Ejecutivo encapsulado, arbitrario e incapaz. Desde diferentes lugares sociales, la explosión de protestas recorrió la Argentina en cascada, mientras el gobierno de la Alianza quedaba absolutamente solo hasta terminar sus días de la peor manera posible para quien fuera elegido para representar (y "producir") la voluntad del pueblo: despojado de la autoridad de la que había sido investido como consecuencia de la movilización y la protesta populares.

Llego así al final de este recorrido selectivo por la historia reciente de la democracia argentina. Lo que sigue está todavía demasiado cerca como para pretender hacer balances. Los cambios habidos en la estructura económica y social de la Argentina son muchos y muy profundos. Pero estamos a la deriva y en quiebra: esas transformaciones no han desembocado en un modelo estable y viable de crecimiento (y mucho menos de distribución). La con-

centración del poder económico y la dependencia de los mercados financieros y de los países del centro, en especial los EE.UU., son cada vez mayores. El Estado, en cambio, está destruido y cada vez son menores los grados de libertad que tienen los gobiernos para tomar decisiones políticas.

¿Y la nación? ¿Que quedó de la nación? La nación construida como comunidad política, que a lo largo de su controvertida historia cimentó algunas formas identitarias fundadas sobre valores compartidos, está en vías de desintegración. Se han destruido buena parte de las bases sobre las cuales se habían ido forjando, a lo largo de varias décadas, algunas de esas formas de identidad colectivas que definieron la Argentina moderna. La integración social, un valor que en distintas variantes marcó los diferentes proyectos hegemónicos a lo largo de más de un siglo, ha desaparecido del horizonte de expectativas. Si bien la desigualdad social, en dosis variables, fue parte inherente a todos esos proyectos — siempre inscriptos en los marcos del capitalismo occidental— también lo fueron los mecanismos de inclusión de diferentes tipos que abrieron espacios, reales e imaginarios, de integración. Hoy, en cambio, no solamente crecen día a día la polarización y la marginalidad, la desocupación y la pobreza, sino que las realidades que esos fenómenos expresan y a la vez producen y reproducen han creado brechas incommensurables en el tejido social y deshecho toda aspiración a algún futuro compartido. Para los más, este orden de cosas sólo augura, hacia adelante, más de lo mismo. Mientras tanto, los menos disfrutaban de sus privilegios y se han desentendido de cualquier vocación por construir hegemonía (aunque no por ejercer su dominación).

Estas son las condiciones en que se desenvuelve nuestra democracia actual. José Nun ha hablado de "la paradoja latinoamericana". A diferencia de lo ocurrido en las naciones exitosas y hoy ricas del norte, donde la democracia representativa se expandió en contextos de aumento generalizado del bienestar de la población, en nuestros países se pretende alcanzar esa meta

en contextos "donde los regímenes sociales de acumulación... fomentan la marginalidad y la exclusión, mientras los Estados se achican y se revelan incapaces de lidiar con... la crisis".⁶ Pero en la Argentina ese "contexto" no fue independiente de la forma en que se transitó hacia la democracia: No se trató de dos fenómenos paralelos, sino que estuvieron estrechamente imbricados. Los gobiernos de Alfonsín, Menem y De la Rúa tomaron —como vimos— decisiones y opciones políticas que contribuyeron al desenlace crítico actual.

En suma, esta democracia realmente existente ha erosionado las condiciones de existencia de la democracia representativa como forma de organización política. Y esto no sólo porque, como señala Nun, la forma en que ella "se presenta aquí como viable se está volviendo cada día menos atractiva para amplios sectores de la población".⁷ El problema quizá más serio sea que la vigencia misma de las libertades y derechos civiles, políticos y sociales sobre los que se fundó nuestra república representativa y más tarde nuestra democracia se relaciona no sólo con las características del régimen político sino también con las del Estado y las del contexto social general.⁸ Con el Estado disuelto, el tejido social roto, la autonomía nacional perdida y la esfera política desdibujada como lugar de formulación de proyectos colectivos, los fundamentos mismos sobre los que se asienta la democracia representativa están quebrados. Ésta se desdibuja así como horizonte de sentido de la comunidad política y como ilusión nacional compartida. Y aunque hayan desaparecido las amenazas autoritarias tan comunes en otras épocas, la perspectiva de una nueva agonía, la de la democracia apenas naciente, se ha instalado en nuestro presente desesperanzado.

6. José Nun, *Democracia. ¿Gobierno del pueblo o gobierno de los políticos?*, Buenos Aires, FCE, 2000, p. 151.

7. *Ibid.*, p. 153.

8. Guillermo O'Donnell, "Teoría democrática y política comparada" en *Desarrollo Económico*, No. 156, 2000.

www.bazaramericano.com

No se trata de una versión para Internet de la revista, sino de un espacio más amplio, donde se encuentra todo tipo de información, artículos y números agotados de la revista, y también un despliegue de materiales, textos, imágenes, discusiones, opiniones.

BazarAmericano es un sitio abierto al debate de ideas en cultura, artes, política, vida contemporánea, un espacio en proceso, de intercambio y trueque, archivo, lugar para darse una vuelta con frecuencia.

Secciones de BazarAmericano

La **Galería** incluye decenas de obras de Víctor Rebuffo, Félix Rodríguez, Adolfo Nigro, Roberto Scafidí y Alejandra Loiseau. Todos los que ilustraron *Punto de Vista* irán exponiendo sus obras en este espacio.

En el **Índice** de los números 1 a 60 de *Punto de Vista*, se puede buscar velozmente por autor y por tema.

En **Últimos números** hay resúmenes de todos los números a partir del 61, con fragmentos de cada uno de los artículos.

La **Opinión del Bazar** se renueva mensualmente y dialoga con las opiniones de los visitantes que escriben directamente en la sección **Los Lectores opinan**.

Hay una página de **Reseñas**, editada por Ana Porrúa, una página de **Música**, editada por Hernán Hevia, donde se rescatan los artículos más importantes de la revista *Luluy* y se abren espacios de reflexión, como el generado por la obra de Morton Feldman, y una página de **Arquitectura**, inaugurada con un homenaje al crítico Manfredo Tafuri.

Están, a disposición de los visitantes, muchos **números agotados**, inconseguibles, de *Punto de Vista*, que se pueden bajar, leer e imprimir tal como fueron editados en su momento.

Antologías y suscripciones on line de Punto de Vista

Acaban de aparecer cuatro antologías temáticas de *Punto de Vista*: sobre **Borges**; sobre **Buenos Aires**; sobre **Cine**; y sobre **Memoria**.

Si quiere saber todo acerca de estas obras, puede encontrar la información en **Libronauta.com**. En ese lugar, también puede suscribirse a *Punto de Vista* pagando con tarjeta de crédito.

Además, la revista está en venta, como siempre, en los mejores kioscos de Buenos Aires y en las librerías Gandhi, Corrientes 1743, y Prometeo, Corrientes 1916, donde también encontrará números atrasados. Y gracias a nuestro acuerdo de distribución con la editorial Siglo XXI, *Punto de Vista* ya está en las siguientes librerías de todo el país, Montevideo, México e Internet:

Ciudad de Buenos Aires:

Aldo Cangiani, Fac. Filo. y Letras.
Baldomero, La Plata 129.
Biblos, Puán 378.
Blatón, Florida 681, Loc. 10.
Cassasa y Lorenzo, Morán 3254.
Clásica y Moderna, Callao 892.
Cúspide, Florida 628.
Cúspide, Santa Fe 1818.
Cúspide, Village Recoleta.
De las Madres, H. Yrigoyen 1584.
Del Laberinto, Las Heras 3036.
Del Mármol, Uriarte 1795.
Del Virrey, Virrey Loreto 2407.
Distal, Corrientes 913.
Distal, Florida 528.
Distal, Florida 914.
Distal, Guido 1990.
Gambito de Alfili, Puán 511.
Hernández, Corrientes 1436.
Jungla, Maipú 849.
La Barca, Scalabrini Ortiz 3.
La Crujía, Tucumán 1990.
Letra Viva, Coronel Díaz 1837.
Losada, Corrientes 1551.
Losada, Corrientes 1736.
Martín Carvajal, Fac. Sociales -
Marcelo T. de Alvear.

Martín Carvajal, Fac. Sociales -
Ramos Mejía.
Mutual Estudiantil, Fac. Filosofía
y Letras.
Nadir, Cabildo 1786.
Nadir, Corrientes 5268.
Nadir, Rivadavia 5260.
Nadir, Santa Fe 4571.
Norte, Las Heras 2225.
Ojos de Papel, Santa Fe 2928.
Paidós, Santa Fe 1685.
Peluffo, Corrientes 4276.
Penélope, Santa Fe 3673.
Santa Fe, Alto Palermo.
Santa Fe, Callao 335.
Santa Fe, Santa Fe 2582.
Santa Fe, Santa Fe 2376.
Tiempos Modernos, Cuba 1921.

Centro del Libro I, Calle 49, 546.
Rayuela, Plaza Italia 10.

Santa Fe:

Raúl Beceyro, Salta 2785.

Venado Tuerto:

Mónica Muñoz, 25 de Mayo 1601.

Rosario:

Homo Sapiens, Sarmiento 969.
Ross, Córdoba 1347.

Córdoba:

Paideia, Deán Funes 75.

Tucumán:

El Griego Libros, Muñecas 287.

Ushuaia:

Boutique Libro, Yrigoyen 13298.

Montevideo:

América Latina, 18 de julio 2089.

México:

Siglo XXI, Cerro de Agua 248.

Internet:

Jungla Virtual, www.jungla.com

Adrogué:

Vergotini, Adrogué 1180.

Martínez:

Boutique Libro, Arenales 2048.

San Isidro:

Boutique Libro, Chacabuco 459.

La Plata:

Capítulo II, Calle 6, 768.
Centro del Libro I, Calle 7, 815.



PUNTO DE VISTA

72 Revista de
cultura
8 \$
Abril 2002

