



Nación Argentina y Uruguay Imperio

Negri y Hardt

Cine Godard • Sokurov
Straub y Huillet • Costa

PUNTO
DE VISTA

73 Revista de
cultura
8 \$
Agosto 2002

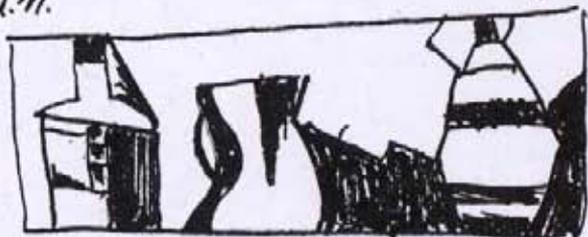


El vuelo de la reina
Morse: el americano inquieto



q.m.

67



Este número ha sido ilustrado por Adolfo Nigro (Rosario, 1942), con naturalezas muertas realizadas en 1967.

73

Revista de cultura
Año XXV • Número 73
Buenos Aires, Agosto de 2002
ISSN 0326-3061 / RNPI 159207

Sumario

- 1 Oscar Terán, *La experiencia de la crisis*
- 4 Beatriz Sarlo, *Épica de la multitud o de la consolación por la filosofía*
- 10 Daniel Link, *Políticas del género*
Cine sin pactos
- 16 Rafael Filippelli, *Una cierta mirada radical*
- 21 David Oubiña, *Puro cine*
- 24 Hernán Hevia, *Band à part o qué ha dejado fuera del mundo a qué. Lo straubiano y lo huilletiano*
- 27 Santiago Palavecino, *Sokurov, wanderer*
- 30 Raúl Beceyro, *La construcción de la mirada*
Richard Morse, las ciudades y las ideas
- 34 Jorge Myers, *Un historiador entre dos espejos: El espejo de Próspero veinte años después*
- 41 Adrián Gorelik, *La "ciudad latinoamericana" como idea*

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 US\$ (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

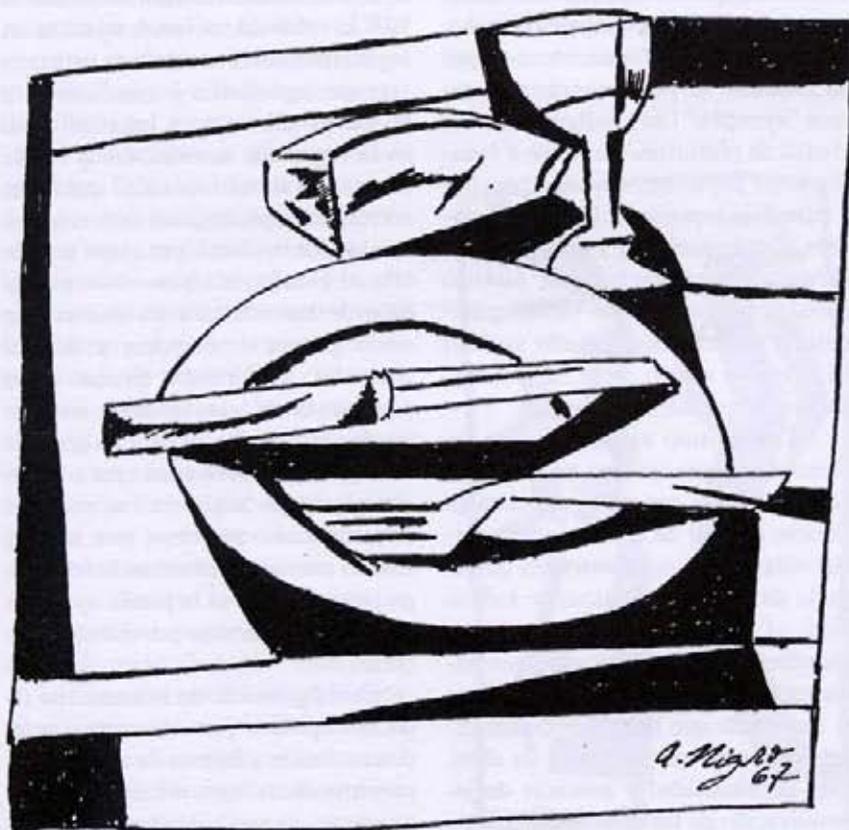
Internet: BazarAmericano.com

E-mail: info@BazarAmericano.com

DE VISTA
PUNTO

La experiencia de la crisis

Oscar Terán



No han caído nunca desde una esperanza muy alta

Rilke

Existe un muy bajo nivel de predictibilidad sobre el curso de las crisis, porque justamente ellas quiebran el tipo de temporalidad hasta entonces vigente y recomponen lo que eran datos definidos y articulados en el interior de otro sistema de sentido. La crisis es lo que "corta el hilo de los días".

De todos modos, y sin necesidad de aceptar en bloque "la superioridad epistemológica de lo excepcional", así como la crisis desarticula, también puede tornar visibles algunas estructuras que los tiempos normales llega-

ron a naturalizar. Así, en su clásica evocación sobre los efectos del conflicto bélico de 1914, Freud señalaba que "la guerra mostró con cruda desnudez nuestra vida instintiva, desencadenó los espíritus malignos que moran en nosotros y que suponíamos domados definitivamente por nuestros impulsos más nobles, gracias a una educación multiseular. Cerró de nuevo el ámbito de nuestra patria y volvió a tornar lejano y vasto el mundo restante. Nos quitó tanto de lo que amábamos y nos mostró la caducidad

de mucho de lo que creíamos estable"...

Parafraseando a Furet, podemos observar asimismo que el colapso argentino no es solamente la caída brutal de una condición económica: es también el conjunto de modalidades por las que una sociedad civil, súbitamente abierta por la crisis, libera las palabras de las que es portadora. A su vez, las palabras que la sociedad pronuncia (comenzando por la desesperada, desoladora, extraña y hasta ilógica pero no sin sentido "*Que se vayan todos*"), esas palabras —decía— dependen de la gramática histórica que llamamos "cultura", esto es, del conjunto de ideas, creencias y valores imperantes. Ese universo simbólico es el que ofrece las bases de interpretación y donación de sentido de las prácticas humanas, incluidas las que se desenvuelven en el ámbito de la economía. Determinar las diversas representaciones de la situación resulta por ello una parte insoslayable a la hora de comprender el modo en que los actores sociales *experimentan* los acontecimientos desencadenados aun por la lógica de los intereses.

Acercas de este papel de las formaciones culturales en tanto "carriles" de las prácticas económicas nos han ilustrado no sólo textos clásicos como los de Weber o Sombart; también una no escasa producción historiográfica más reciente. Naturalmente, esta "cultura económica" (así como se habla de "cultura política") se configura a su vez sobre un entramado más vasto

donde conviven diversas dimensiones de la cultura *tout court*, con lo cual "el imaginario social se revela como una de las fuerzas reguladoras de la vida colectiva" (Baczko).

En rigor, en toda sociedad compleja conviven y compiten imaginarios de diversa índole, de manera que no pretendo que los rasgos que señalaré constituyan una suerte de "ser nacional" en los tiempos del giro lingüístico. Lo que intento es esquematizar cierto *tipo* a partir de un conjunto de figuraciones dominantes que recorren transversalmente, de manera "desigual y combinada", diferentes estratos sociales y regionales de la Argentina actual.

En esta dirección, intento argumentar por contraste respecto de un caso muy cercano, tematizado por diversos historiadores al definir la conformación de la "mentalidad uruguaya" en las primeras décadas del siglo pasado. Allí, y de manera estrechamente ligada a la gestión del batllismo, se habrían constituido una sociedad "hiperintegrada" y un imaginario que privilegió la búsqueda del consenso por sobre el conflicto. Asimismo, se consolidó la búsqueda del cambio por vía reformista, una "cierta estatización de la idea de 'lo público' y el establecimiento de una relación de primacía de 'lo público' sobre 'lo privado'." Por fin, se estructuró una matriz democrático-pluralista basada en el sistema de partidos, junto con la exaltación del legalismo, entendido como el respeto irrestricto a las reglas de juego.¹

Bastará ahora repasar el listado ofrecido para mostrar que un río de distancia —así fuere realmente tan ancho como para que los uruguayos lo llamen "mar"— puede separar como por la diferencia de un océano a culturas y culturas políticas, hasta el punto de permitir la fundada sospecha de que, frente a la caracterización de Real de Azúa de la uruguaya como una sociedad "amortiguadora", entre nosotros predominan características que permiten definir a la argentina como una "sociedad aceleradora".

No es mi intención pronunciarme aquí respecto de la jerarquía de los valores que en cada país predominan. De hecho, los mismos estudiosos uru-

guayos han criticado el carácter hiperintegrado de esa sociedad como un elemento que obtura el cultivo de la diferencia y por ende promueve la medianía y bloquea la innovación. Lo que trato, en cambio, es ensayar una caracterización de unos pocos pero significativos rasgos de lo que considero un extendido imaginario argentino que permita arrojar alguna luz sobre el modo como se reacciona ante la crisis.

En principio, y sin que importe ahora determinar genealogías, puede sostenerse que en una porción considerable y tal vez dominante de la Argentina moderna (dominante si no por su cantidad, sí por su carácter digamos "ejemplar") se configuró una sociedad de *pluralismo negativo e igualitarismo populista*, con una peculiar y compleja representación de la *relación Estado-sociedad* y con *altas expectativas cortoplacistas* de ascenso social y de consumo de bienes materiales y simbólicos; todo ello vaciado en el molde mítico de la *excepcionalidad* y la *grandeza* argentinas.

El pluralismo negativo define un escenario polifónico que no contribuye a generar un concierto que extraiga riqueza a partir de la diversidad, porque estas voces no construyen un espacio de acción comunicativa: hablan todas al mismo tiempo y de objetos disímiles, con lo cual logran que nadie escuche a nadie, creando además la ilusión de que todos los demás dicen lo mismo que cada uno de ellos. Esta simultaneidad y ausencia de jerarquización de los mensajes se funda en que esas voces se sienten igualmente autorizadas, como producto de que el pluralismo dominante en nuestro país estuvo tempranamente habitado por impulsos propios del populismo igualitarista, esto es, de una democracia social que liquidó la diferencia y que arrastró junto con esta rebeldía sin duda positiva la creencia *qualunquista* de una igualdad de autorización en el orden de las posiciones, los saberes y las destrezas.

Esta pasión igualitarista se articula de modo bizarro con una sociedad penetrada por rémoras corporativas. Conviven así representaciones modernas de habitar una "sociedad" (sumatoria pactada de individuos con relaciones

fundadas en una racionalidad instrumental) con las tradicionales de una "comunidad" (orden de estamentos con sus propios valores y fuentes de satisfacción, vinculados por lazos afectivos y personalizados). Estas tendencias e instancias particularistas opacan el espacio público, y en muchas circunstancias poseen más capacidad de veto que de hegemonía, con lo cual reproducen la inequidad y un recurrente empate involutivo.

En esta línea, así como se dice que el Estado alemán corporizó desde el XIX la voluntad *nacional*, mientras en Inglaterra resultó un artefacto para proveer de seguridad a los *individuos* y brindarles arbitraje en los conflictos, en la Argentina se entrevé una barroca relación Estado-sociedad que no se corresponde plenamente con ninguna de esas dos tipificaciones. Aquí se concibe al Estado más bien como proveedor de los intereses sectoriales que como garante de derechos y deberes generales, y al mismo tiempo como fuerza opuesta a los intereses societales. De este modo, lo público tiende a configurarse o bien como pre o para-estatal, o bien según la visión de un antiestatalismo perverso, que mira al Estado como una exterioridad enemiga pero a la cual se le puede —y debe— exigir la permanente provisión de recursos.

Esta figuración de lo estatal ha sido acompañada por una cultura política inclinada a formas de democracia preinstitucional que, o bien induce un estado de disponibilidad para la delegación de poderes en un líder carismático o en una fuerza exterior a la institucionalidad partidaria, o bien demanda una participación que desconfió de toda idea de mediación representativa. Dichas convicciones se activan y fortalecen cuando, en el seno de la severa crisis de la política exacerbada por la decadencia de la dirigencia local, "el Estado —según escribió Oszlak— ha dejado de ser el cemento que amalgama a la sociedad, la principal instancia de articulación de relaciones sociales, el garante de la reproducción de un sistema de reglas de

1. Gerardo Caetano, en *Los uruguayos del Centenario*, Taurus, Montevideo, 2000, pp. 9-10.

juego bajo las cuales se desenvuelven esos vínculos". En términos de Cavarozzi, puede afirmarse que, debilitada la siempre débil ciudadanía de tipo democrático liberal representativa, se fortalecen las ciudadanía corporativa, plebiscitaria y clientelar.

Esta sociedad civil más móvil y activa que en otras partes de Latinoamérica (movilidad y activismo a los que contribuyó, lejos de su supuesta pasivización, el notable proceso migratorio) protagonizó un ingreso en la modernidad montado sobre una excepcional coyuntura económica, lo cual cristalizó una matriz de altas expectativas sociales y culturales; expectativas vaciadas a su vez en el molde mítico y fundacional de la grandeza argentina. Cuando crisis de diversa índole (económicas, políticas, institucionales y hasta una reciente derrota militar) ocurrieron entre nosotros, aquel mito resistió a los cuestionamientos de la realidad mediante el conocido recurso de la *no falsabilidad*, consistente en la implementación de diversas estrategias y racionalizaciones destinadas a que las creencias no se confronten con la realidad. Es muy posible que este mecanismo contribuyera a la elaboración de respuestas defensivas ante los fracasos mediante una transferencia de responsabilidades o de culpabilización de algún "otro". Útil en este sentido resultó la teoría conspirativista que el revisionismo histórico, entre otros, instaló exitosamente: la Argentina tiene un destino manifiesto de grandeza; si no se cumple es porque existen fuerzas malsanas (mejor si son exógenas) empecinadas en desviarnos de ese futuro venturoso inscripto hasta en nuestra geografía. Útil, asimismo, la difundida creencia que supone la existencia de una historia oficial y falsificada destinada a ocultar las malversaciones y el vaciamiento que de ese destino de grandeza realizaron diversos agentes.

Sobre este panorama de larga duración tan rápidamente expuesto, en las últimas décadas las políticas económicas generaron una enorme transferencia de ingresos y una extrema polarización que erosionó y hasta disolvió el lazo social, al mismo tiempo que en el polo beneficiado se alenta-

ron expectativas "primermundistas". En el interior de este movimiento de tenazas se quebró uno de nuestros fundamentales orgullos de pertenencia e identidad colectiva, afincado en la conciencia de formar parte de una de las sociedades más homogéneas e igualitarias de América. Fragmentada esta promesa igualitarista y tantas otras a ella asociadas, el vínculo nacional legítimo y legitimante se debilita, y hoy en las puertas de las embajadas la crisis arrasa con la imagen de la Argentina como tierra promisoría, mostrándonos el espejo de lo que Paul Auster imaginó como ese desdichado *país de las últimas cosas*, donde incluso está



amenazada la esperanza de recuperar la esperanza.

Si esta evaluación no resultare demasiado desatinada, y si ésta fuere una estructura de recepción, experimentación y tramitación de la crisis, podrá quizás comprenderse el estado de estupor, desazón y furia con que estratos significativos de la sociedad argentina afrontan una caída cuya gravedad *material* —qué duda cabe— difícilmente pueda exagerarse. Pero puede saberse, asimismo, que esos sentimientos —máxime si no se articulan

a través de una institucionalidad política y un tramitación democrática— suelen alentar salidas de derechas autoritarias.

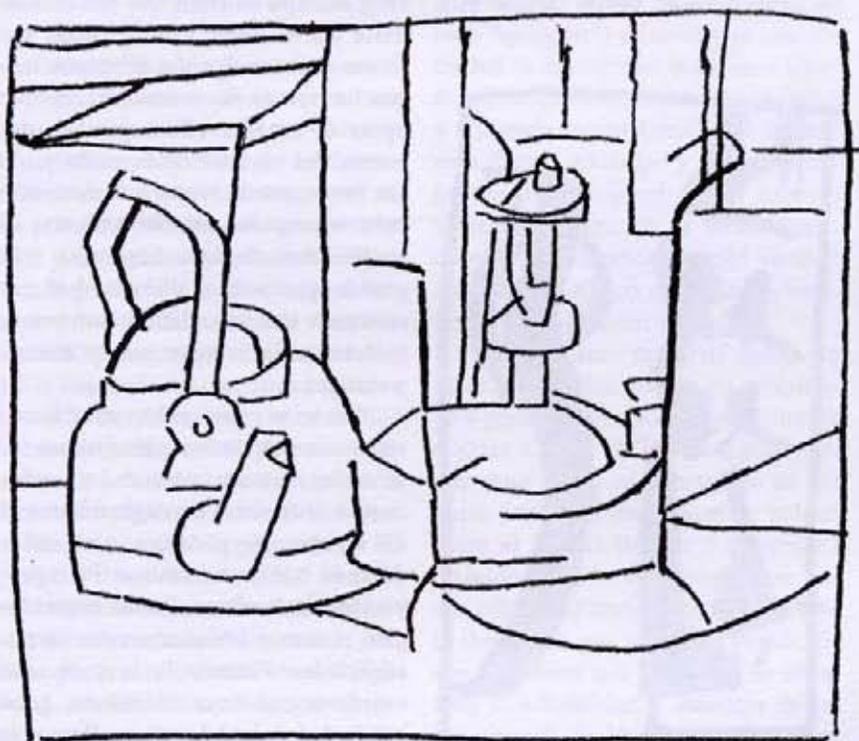
Nos confrontamos entonces con un colapso que hace vacilar las antiguas seguridades. Sería bueno que hiciera vacilar asimismo antiguas certezas. Es cierto, como escribió Nietzsche, que es más difícil quebrar una idea que quebrarse una pierna. Pero si bien estas identificaciones simbólicas no tienen por qué ser eternas, para que una sociedad salde cuentas con su vieja conciencia mitológica es preciso que tenga un diagnóstico preciso de la crisis y del tipo de crisis que nos sacude hasta los tuétanos. Precisamente, esa *forma mentis*, algunos de cuyos rasgos he tratado de describir, creo que opera de manera eficaz para no dar cuenta del carácter de la caída y, de ese modo, puede preparar el escenario para reiterar los errores que, tras el sueño vano de una Argentina más grande que justa y dichosa, han garantizado el extraordinario sufrimiento del que diariamente somos actores y testigos.

Así, lenta e inexorablemente la crisis va penetrando hasta los últimos intersticios de nuestra realidad y produciendo situaciones inimaginables en el día de ayer. No podemos saber cuándo ni en qué va a terminar. Pero proyectándola hacia un futuro arqueológico podemos insinuar un par de posibilidades. Cuando la lava de este volcán social haya decantado, ¿qué quedará sepultado en esta Pompeya que supo ser del uno-a-uno? ¿Una Marianne con un dólar en la frente como figuración crispada de la República del interés, o el gesto solidario tramitado por una política institucionalizada y democrática que de una vez por todas se disponga a atender a los expulsados de eso que llamamos el sistema, y que ahora ya podemos llamar la vida? Creo que sólo en una de estas elecciones —si cabe esta palabra— podremos evitar la disgregación nacional y revertir el escándalo de la extrema injusticia social; escándalo que sin duda tiene diversos niveles de responsabilidades, pero que entre nosotros sólo puede ser la marca de un enorme fracaso colectivo.

Épica de la multitud o de la consolación por la filosofía

Beatriz Sarlo

4



Tiempos. Es un éxito editorial, aunque con austera prudencia la segunda edición de Paidós declara 3000 ejemplares. Se trata de las mejores ventas y no sólo de un *succès d'estime* en la prensa local, donde se publicaron entrevistas diversas y parecidas a los autores de *Imperio*, con el entusiasmo por la novedad que es un destino del periodismo. Al *hype* (para decirlo con la palabra que usan los norteamericanos cuando quieren designar el entusiasmo producido por la publicidad) de los titulares y el centimetrage de los comentarios,¹ se agrega lo que sobre *Imperio* puede encontrarse en Internet: gran repercusión en lengua inglesa, ecos más moderados

en Italia y, naturalmente, en Francia que es siempre un poco mezquina cuando se trata de consagrar extranjeros. En ambos lugares, Toni Negri es un personaje conocido, parte de la ola contestataria de los años sesenta, sin duda respetado, pero menos héroe romántico o profeta de la nueva era que en los Estados Unidos donde la figura de un dirigente de la Autonomía Operaia, injustamente encarcelado y perseguido, cuya condena no ha terminado todavía, tiene el aura del revolucionario itinerante, político y filósofo. Especie postmoderna de Lenin que ha leído a Deleuze, especialmente atractivo para quienes no leyeron a Lenin. De esto no es

culpable Negri, sino una cultura poco familiarizada con el tipo de militancia que Negri representa.

La llegada de *Imperio*, por otra parte, fue precedida por la repercusión de Paolo Virno y su revisión filosófica del concepto de multitud; también por una cierta moda de Spinoza perceptible en la filosofía mundana. Lo que no deja de sorprender es que *Imperio* parezca tan novedoso, como si sus lectores estuvieran por primera vez frente a un libro de teoría política revolucionaria, o como si nunca hubieran leído la prensa más o menos progresista (digamos, tipo *Le Monde Diplomatique*), o como si los nombres de Deleuze y Homi Bhabha o la palabra biopolítica garantizaran la novedad de todo el discurso. Todo esto

1. Santiago Kovadloff reseñó el libro para el suplemento cultural de *La Nación* (19 de mayo de 2002), y adoptó, misteriosamente, un tono de resumen neutro, del que era difícil extraer conclusiones ni conocer qué pensaba el autor de la reseña; Bruno Bosteller, de Columbia University, escribió el comentario publicado en *Clarín*, y hace allí objeciones inteligentes y perspicaces. *Radar Libros de Página 12*, publicó, como todos los medios, reportajes y luego una reseña firmada por mí. Mario Goloboff publicó una reseña en la revista *Cultura*, bien razonada, con objeciones teóricas formuladas con coherencia y apoyadas en lecturas que no se adivinan en todas las efusiones que provoca *Imperio*. Acaba de aparecer el libro de Atilio Borón, *Imperio & Imperialismo. Una lectura crítica de Michael Hardt y Antonio Negri* (Buenos Aires, CLACSO, 2002). La lectura, verdaderamente crítica y marxista, se organiza desde una perspectiva económica y sociológica, y son los temas o las ausencias de esos temas los que señala en *Imperio*. También subraya el olvido completo de la teoría de la dependencia y los aportes latinoamericanos.

salta a la vista pero no alcanza para explicar la repercusión de *Imperio*. Por lo tanto, tomando estas cosas en cuenta, hay que buscar también por otro lado.

La necesidad de que el futuro no sea sólo una insistencia del presente, tanto en los países ricos como en los pobres, sino un tiempo de innovación, es el impulso generoso de *Imperio*. Nos promete la emergencia de un sujeto histórico que inexorablemente, por condiciones materiales y simbólicas, cambiará un tablero dominado, desde hace por lo menos dos décadas, en el mejor de los casos por el reformismo y en el peor, por el pensamiento conservador. Nace un nuevo sujeto histórico de quien podemos esperar una transformación radical. El mundo del Imperio se convertirá en el mundo de la Multitud. Existen fuerzas sociales que, sin saberlo hoy, causarán el derrumbe de una arquitectura económica y jurídica que parece invencible. El consenso que presidió la globalización caerá por la presión y la acción de las nuevas multitudes globalizadas. Lo que hoy parece una lucha dispersa, se revela como la nueva forma de las luchas futuras.

Este mensaje optimista, condensado en las últimas páginas de *Imperio*, no puede sino encontrar a miles que desearían creerlo. En efecto, ¿qué progresista, hoy desesperanzado, está dispuesto a rechazar, en el umbral mismo de los nuevos tiempos que se vislumbran, estas noticias sobre el futuro y estos anuncios de que la aparente dispersión de las luchas contemporáneas encuentra su secreta unidad en las multitudes globales? Justamente en tiempos de atomización de las iniciativas públicas, cuando la política tiene su sede muy lejos de aquellos que dice representar, y las cuestiones económicas muestran la incomprensible complejidad que multiplica la influencia de los sindicatos de poderosos, *Imperio* ofrece una visión donde las cuestiones se ordenan según esquemas que, aunque parezcan nuevos, en realidad tocan una adormilada memoria marxista y, en muchos países, también una memoria más populista que democrática.

En efecto, frente a la democracia de las instituciones y los procedimientos que, especialmente en América Latina,

ha mostrado su fracaso no sólo económico sino también político, *Imperio* no insiste en el perfeccionamiento de un sistema del cual casi todo el mundo tiene buenas razones para desconfiar, sino en la creación de un mundo nuevo donde la política recobrará la inmediatez perdida (o que nunca tuvo). Será posible fundar una Nueva República. No es extraño que este mensaje suene especialmente atractivo en lugares como la Argentina, donde todas las salidas parecen cerradas.

A diferencia de otras vetas de la tradición marxista,² *Imperio* no se ocupa, ni podría ocuparse, del momento táctico. Tampoco se preocupa por establecer una dirección estratégica porque ella está garantizada por la teleología de la globalización y de su hija vengadora, la multitud. En ambos aspectos, *Imperio* pide una confianza en la auto-producción política, apoyada en el carácter inevitable que atribuye a ese impulso. Y, al desentenderse del momento táctico, *Imperio* no exige de sus lectores ninguna resolución política inmediata. Las cosas se desarrollan más allá de las voluntades y la discusión sobre lo que debe hacerse no tendría mucho lugar en una historia donde la globalización ya ha engendrado las fuerzas que la destruirán. Limpíamente, *Imperio* refuta toda perspectiva "leninista", en el sentido de la construcción de algún aparato político de dirección. Tampoco podría decirse que opta por una salida "movimientista", porque la multitud se territorializa y desterritorializa en una escena mundial donde las redes que unen los puntos son producciones dinámicas del movimiento mismo. Es claro que una teoría como la de *Imperio* no puede responder a exigencias que parecerían demasiado "clásicas". Difícilmente podría esbozarse el momento táctico más allá de la certeza de que "para combatir contra el imperio, hay que hacerlo en su propio nivel de generalidad e impulsando los procesos que ofrece más allá de sus limitaciones actuales".

Los autores de *Imperio* tienen la seguridad de quien está recorriendo, en términos filosóficos, una historia ineludible. En el pasado, la modernidad; en el presente la postmodernidad globalizada; en el pasado, el capitalismo; en

el presente, la sociedad informatizada; en el futuro, la nueva sociedad que producirá la multitud. Esta teodicea del proletariado global tiene una inevitable determinación. La sencilla línea narrativa presenta un mundo que se mueve al unísono de la globalización, por encima de las particularidades regionales y culturales. Hay algo en esta sencillez que evoca la confianza en el progreso atribuida a los esquemas filosóficos de la Ilustración. *Imperio* muestra el temperamento de la fe progresista que parecía ausente del imaginario contemporáneo. Sin embargo, este sentimiento simple, que despierta en todos nosotros la nostalgia de momentos políticos plenos, tiene una forma expositiva convulsionada.

Rizoma. Es imposible no hacerse una pregunta por la forma. Toni Negri y Michael Hardt han escrito un texto que es un árbol pero parece un rizoma.³ Un rizoma desafía siempre la lógica de las direcciones únicas y las oposiciones binarias, porque a diferencia de la raíz o del árbol (que responde a la misma morfología que sus raíces), no tiene puntos en los cuales se produzcan bifurcaciones. En el rizoma, nada se divide en dos, ni un par de opuestos se unifica. Por el contrario, el rizoma crece en el aparente desorden de lo múltiple que nunca puede reducirse a uno. Los segmentos de un rizoma son siempre líneas de fuga que no se alejan de un centro, como las ramas de un árbol, sino que (siendo el centro una ausencia, algo que la forma rizomática expulsa) se remiten, nuevamente, unas a otras; por eso, las estratificaciones de un rizoma nunca forman una estructura jerárquica, y nunca responden a una organización dual. En la línea de fuga

2. Por ejemplo, a diferencia de Gramsci, como lo ha señalado Jon Beasley-Murray: "Lenin in America. A review of Michael Hardt and Antonio Negri, *Empire*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2000" (www.art.man.ac.uk/SPANISH/staff/Writings/empire.html).

3. Esto contradice la idea misma de rizoma, una disposición que no puede ser distinta de lo que su forma indica: "Cualquier punto de un rizoma puede y debe conectarse con cualquier otro punto. Es muy diferente del árbol o de la raíz que fijan un punto, un orden" (G. Deleuze y F. Guattari, *Milles Plateaux*. Paris, Minuit, p. 13).

vuelve el todo rizomático. La dinámica del rizoma es la de una recomposición permanente. Como la multitud, un rizoma no tiene centro, ni exterior, ni interior. Se entiende que la lógica del rizoma es la forma del rizoma, y viceversa.

Con el libro de Hardt y Negri sucede algo extraño. Su composición es rizomática pero su tesis responde a la sintaxis del árbol, gobernada por un conflicto (un solo conflicto aunque despliegue innumerables diferencias). ¿Por qué digo que la composición es rizomática? Quizás podría señalarse, simplemente, que el libro primero produce el efecto de una fuga infinita, mil mesetas teóricas y filosóficas cuya expansión no es detenida por un principio compositivo, cuyos temas emigran de un capítulo a otro, se tocan para separarse, reaparecen sin concluirse. Pero la inicial definición de lo que es el imperio no se complejiza ni se despliega, sino que se reitera hasta las últimas páginas de la última parte, como si poco hubiera sucedido en el medio (página 59: "su proceso de construcción llega a ser el proceso de su derrocamiento"; pág. 359: "El imperio crea un potencial para la revolución", etc.). Hardt y Negri dicen lo mismo, pero la forma de eso mismo ha recorrido una multiplicidad rizomática, con todas sus mesetas: jurídica, filosófica, política, económica, social, cultural. En ese recorrido el imperio está al principio y al final, idéntico a sí mismo. Este podría ser un mérito del libro: su simplicidad conceptual, su lógica histórica sencilla. Pero entonces, ¿por qué su movimiento rizomático y su nomadismo teórico?

Para decirlo de otro modo, el libro-rizoma (el "caosmos" de Deleuze y Guattari) no puede prescindir de la multiplicidad, ni ajustarse a una sola tesis, ya que no tiene raíz que asegure genéticamente su unidad. Cada punto es idéntico jerárquicamente e infinitamente diferente. Por cierto, el rizoma no puede resumirse en ninguno de sus puntos porque su dinámica espacial (o conceptual en el caso del libro-rizoma) rechaza la síntesis, el uno, la reducción lógica del principio de identidad o un mero despliegue de diferencias reconducibles a una lógica unificadora. *Mil mesetas* es un libro-rizoma.

Imperio parece un rizoma, por sus mesetas que renuncian a un ordenamiento jerárquico filosófico o histórico. Sin embargo, esta dinámica rizomática es dominada y reducida. *Imperio* se deja resumir, y su multiplicidad resulta de su liberal política de citas.

La hipertextualidad de *Imperio* es posiblemente más verdadera que su apariencia rizomática: una lectura del libro podría ser la de sus citas. *Imperio* organiza un recorrido por varias bibliotecas (entre las que se diferencian, proponiendo al lector curioso un juego de adivinanzas, las bibliotecas de Negri y Hardt, del italiano marxista de los años sesenta y el académico postmoderno de los noventa) clásicas, modernas, postmodernas, postcoloniales, con la notoria ausencia de la sección latinoamericana.

De todas formas, no sería justo criticar a *Imperio* sólo por no ser lo que no se propuso ser. Negri y Hardt no quisieron escribir un libro como *Mil mesetas*. Les resultó un libro con un solo argumento fundamental, que se expone rizomáticamente en diversos territorios. La forma rizomática y desordenada del libro no oculta la centralidad de su tesis. El efecto-rizoma probablemente atrajo a un grupo de lectores y alejó a otros. Los primeros reconocen en la hipertextualidad de *Imperio* las mesetas de sentidos en fuga: constitución, sistema jurídico, institución de los valores, estado, modernidad, postmodernidad, globalización, multitud. Los segundos se quedan observando la reiterada unicidad de la tesis pese al estallido de las citas. Si una síntesis fuera posible, diría: composición en deriva rizomática y unidad conceptual.

Una filosofía de la práctica. Hardt y Negri se proponen una tarea clásica expresada en términos que también los son: "Lo que aparece aquí no es una nueva racionalidad; se trata de un nuevo panorama de diferentes actos racionales: un horizonte de actividades, resistencias, voluntades y deseos que repudian el orden hegemónico, proponen líneas de fuga y forjan itinerarios constitutivos alternativos. Este sustrato real, abierto a la crítica, examinado por el enfoque ético-político, representa el referente

ontológico real de la filosofía o, mejor dicho, el campo propicio para una filosofía de la liberación" (60). Como en este "panorama de actos racionales", las luchas "han llegado a ser casi incommunicables", la filosofía de estas prácticas debe restablecer un todo que es invisible para cada uno de los actores implicados en ellas. O, para decirlo con las palabras que utilizan casi doscientas páginas después: así como Marx y Lenin estudiaron el capital, hoy debe trazarse un esquema teórico que "coloque a la subjetividad de los movimientos sociales del proletariado en el centro del escenario de los procesos de globalización" (221).

La filosofía revolucionaria debe proporcionar el discurso de una práctica que no sabe de sí, ya no por alienación moderna sino por dispersión postmoderna. En verdad, esta filosofía, más que los desarrollos teóricos del marxismo, recuerda la función que Zygmunt Bauman atribuye a los intelectuales-intérpretes. En tanto "las luchas que se libran en otras partes del mundo y hasta nuestras propias luchas parecen escritas en un incomprensible lenguaje extranjero", la teoría debe comunicar estas "singularidades". El manifiesto que esa filosofía propone es el de una "teleología materialista" que comunique a la multitud-sujeto con su objeto: la liberación cosmopolítica. Quien se apresure a pensar que ésta ha sido una problemática de la teoría política revolucionaria en el último siglo, no se equivoca.

De todos modos, no podría impugnarse la tarea que se adjudican Negri y Hardt sólo porque ya otros la hayan intentado durante décadas. "¿Cómo puede encontrar su príncipe el esfuerzo de salvar la distancia entre la formación de la multitud como sujeto y la constitución de un aparato político democrático?" (74) Gramsci se preguntaba por el príncipe moderno (el partido); Hardt y Negri se preguntan por el príncipe postmoderno (la coordinación virtual del movimiento de la serpiente-multitud).

La pregunta necesita de un recorrido histórico. Hardt y Negri ofrecen un sintético resumen de la historia europea de los últimos siglos, donde sería demasiado fácil señalar el esque-



matismo que recuerda el de las etapas de los manuales de materialismo histórico (¿quién que haya leído alguno no recuerda para siempre que el estado-nación, después de Termidor, encarna la dominación burguesa? ¿y que hubo una "primera" modernidad revolucionaria y una "segunda" modernidad reaccionaria que reprimió las fuerzas desatadas por la primera?). En este repaso de la historia, cuando Hardt y Negri arriban a los nacionalismos, los describen como entramados de principios revolucionarios y reaccionarios; la conclusión es que las naciones-estados postcoloniales terminan necesariamente subordinadas a la lógica del capital. Con el destello anarquista que le da el tono romántico a muchas páginas de este libro, concluyen que "el estado es el regalo envenenado de la liberación nacional" (131).

De todas formas, el veneno de este regalo está perdiendo mordiente y los estados-naciones, fundados por los procesos de liberación o postcoloniales, hoy están dando paso a las nuevas formas de soberanía imperial. No hay que preguntarse demasiado por qué esta afirmación, leída en la Argentina que debe obedecer al FMI, suscita simpatía y también alivio, ya que la soberanía imperial encuentra en la multitud su pura negatividad. Si la

"soberanía imperial" no es una categoría que Negri y Hardt apliquen con intensidad al análisis de algunas realidades concretas, de todos modos parece captar una trama de intereses supranacionales e instituciones supraestatales de las que provendrían los males de las regiones periféricas. Frente a estas instituciones, la multitud. Ella ha sido producida por el movimiento de la globalización, llamado también imperio para distinguirlo del viejo imperialismo.

Diferenciándose explícitamente de los modernos, de Kant a Foucault, para quienes lo exterior "se construye desde lo interior", en la postmodernidad se ha debilitado la frontera entre "exterior" e "interior". Asistidos por Guy Debord, Hardt y Negri definen a la sociedad imperial como una sociedad de espectáculo, donde al desaparecer los espacios públicos desaparece el lugar de la política moderna. Apoyados en Jameson (pero podrían también haberse apoyado en Baudrillard), consideran liquidada la contradicción entre el orden de la sociedad y el orden de la naturaleza. Este nuevo mundo se define por el hecho de que la naturaleza se ha ausentado para siempre, y, con ella, la alteridad radical. "El poder soberano ya no se enfrentará con su Otro ni tendrá que vérselas con su exterior, sino que

irá expandiendo progresivamente sus fronteras hasta abarcar la totalidad del globo. La historia de las guerras imperialistas, interimperialistas y antiimperialistas ha terminado. El fin de esa historia ha dado paso al reinado de la paz. O, en realidad, hemos entrado en la era de los conflictos menores e internos".

Lo inadecuado de esta descripción, si lo que se busca es entender el mundo contemporáneo, no puede reprochársele sólo a Hardt y Negri. En la estela de un Hegel leído en los *think-tanks* estadounidenses de relaciones internacionales, Fukuyama logró tanta repercusión como ellos, hace unos pocos años.

Un republicanismo postmoderno.

Hardt y Negri se plantean una pregunta verdaderamente interesante: ¿cómo debería ser un republicanismo postmoderno? La respuesta no es tan interesante: se unen en ella la "voluntad de estar en contra" y la "base de la experiencia vivida por las multitudes del mundo" (199). Ahora bien, la vieja clase obrera de la teoría marxista era pensada como el soporte de una común experiencia vivida: la alienación, la producción de plus valor, la inclusión en el sistema de fábrica, unificaban la experiencia. La postmodernidad de Hardt y Negri se caracteriza, precisamente, por la disolución de estas categorías unificadoras o la inexistencia de alguna otra que garantice esa suelo común. El imperio oprime de mil maneras y la multitud responde también de mil modos diferentes, con luchas que, como se vio, no están comunicadas en el nivel de la experiencia (ni podrían estarlo salvo en ese espacio común que sirve para todo: Internet).

Este es verdaderamente un problema del "republicanismo postmoderno", cuyas masas serían multitudes desterritorializadas, en constante movimiento, presionando desde adentro (aunque no haya ni adentro ni afuera), reconstruyendo límites y trazando fronteras desconocidas. La multitud tiene mil caras que no se reconocen mutuamente. Pero justamente en la desterritorialización de la multitud postmoderna estaría su fuerza. ¿Cuál sería su manifestación práctica? La deserción, el éxodo, el nomadismo, el equivalente postmoderno de la resis-

tencia por sabotaje que conoció la modernidad. "Las batallas contra el imperio podrían ganarse a través de la renuncia y la defección. Esta deserción no tiene un lugar; es la evacuación de los lugares del poder" (201). Salvo que se trate de una ficción más poética que filosófica, habría que recordar, por lo menos, que el sabotaje no fue considerado por los "modernos" (sean quienes fueren) como una "noción básica" de la estrategia revolucionaria (a diferencia, por supuesto, de la "huelga general").

La "deserción" recuerda la brillante lectura que Deleuze hace de "Bartleby", relato donde señala una "lógica de los presupuestos, según la cual un jefe 'espera' ser obedecido, o un amigo benevolente, escuchado, mientras que Bartleby ha inventado una lógica nueva, una lógica de la preferencia que basta para socavar los presupuestos del lenguaje".⁴ Lo que Deleuze interpreta como un rechazo lingüístico que excluye cualquier alternativa y produce "el vacío en el lenguaje", es espectacularizado por Hardt y Negri en la deserción, presión dinámica de territorialización y des-territorialización ejercida por la multitud. Al "desertar", la multitud pondría al imperio frente a un vacío donde el orden no es refutado ni negado, sino simplemente tomado como "lo que no se prefiere hacer".

En su ensayo, Deleuze escribe que Bartleby no puede sino terminar en la prisión "donde muere, de 'desobediencia civil', como dice Thoreau, 'el único lugar donde el hombre libre podrá residir con honor'". Por eso, concluye Deleuze, "aun catatónico y anoréxico, Bartleby no es el enfermo, sino el médico de una América enferma, el *Medicine-man*, el nuevo Cristo o el hermano de todos nosotros". En la estela de Bartleby-Thoreau, podría inscribirse la "deserción" de la multitud, finalmente también ella un acto de insistencia en lo que se es y se desea, un impulso incontestable de movimiento.

Lo que en Deleuze es interpretación filosófica, y alegoría cultural, en Hardt y Negri es línea descriptiva y programática. Las diferencias entre esos tipos de discursos son evidentes. Si la pregunta es por un republicanismo postmoderno

y en la respuesta aparece la "deserción", es casi indispensable volver a la pregunta, pensar que se la ha entendido mal. Sin embargo, la "deserción" insiste como concepto que interpreta los movimientos poblacionales en términos de una praxis postmoderna y globalizada del no hacer, del no estar donde se ha ordenado que se permanezca. También se la incorpora a una fórmula clásica, la fórmula poética del *Manifiesto comunista*: "Un fantasma recorre el mundo y es el fantasma de la migración" (202). De allí la indiferencia respecto de los pasos de la política. El republicanismo postmoderno, como la frase de Bartleby, descansa en una ficción de vaciamiento de la acción y de movilidad en el territorio (todo republicanismo descansa en algún tipo de ficción, de relato madre y éste podría ser el de Hardt y Negri).

Tesis y método. Con el tiempo, este libro podrá ser tomado por la historia de las ideas y reconducido, en un sentido filológico, a su multiplicidad intertextual. Es tanto lo que citan Negri y Hardt que ni los comentarios entusiastas ni las observaciones eruditas han podido situarse más que en algunos de los puntos de un recorrido rizomático o desordenado (al lector corresponde elegir el adjetivo). Si no se celebra la apertura teórica de *Imperio*, podría juzgárselo como una yuxtaposición fractal de estratos de pensamiento; si no se lo considera un punto muy alto de innovación, podría criticárselo como una masa de temas modernos y sus refracciones postmodernas. Kelsen y Schmidt, Agustín y Maquiavelo, Duverger y Foucault, Homi Bhabha y Walzer, Spivak y Bobbio, van de un lado a otro, reterritorializados y migrantes, como la misma multitud. Ninguno es reconocible por completo, y parecen paseantes extraviados en un paisaje desconocido en sus escritos. Todo es posible. Juzgar esta mezcla como una inconsistencia, implica extender el juicio al "método del libro".

El gesto teórico grandioso no es un detalle de *Imperio* y sería subestimar a sus autores decir que es innecesario. Sin ese gesto, el libro cae para convertirse en un manifiesto, ya no extenso sino corto, sobre las posibilidades

revolucionarias encerradas en un presente que a muchos parece hostil a la revolución. ¿Sería posible este manifiesto sin la teoría que lo rodea?

Perfectamente posible. Sin embargo, la fuerza del libro reside en la acumulación argumentativa, en el aparato de notas (hipertexto heterogéneo donde se saludan las familias ideológicas más enemistadas) y en la proliferación rizomática de perspectivas, aunque, como intenté mostrar, un eje ordena las líneas de fuga en una tesis. Lo que se ha escrito en la prensa es un resumen de esta tesis, que no deja nada verdaderamente importante afuera. Si es posible hacer esto con un libro de la extensión proliferante de *Imperio* es también porque sus "mesetas" no fugan rizomáticamente para volverse a cruzar en algún punto inesperado, sino porque se articulan con una lógica de hierro.

Negri y Hardt afirman que el movimiento de esta articulación no es dialéctico. Y, en efecto, no lo sería cuando describen a la multitud como lo radicalmente otro, habitante de un espacio ni exterior ni interior al del imperio. Sin embargo, también sugieren lo contrario: "En el imperio, ninguna subjetividad queda afuera y todos los lugares han sido incorporados en un no lugar general" (324). El libro oscila así entre dos caracterizaciones. En una, el nuevo proletariado representa la exclusión; en otra, nada escapa a un movimiento de incorporación planetaria. La definición que está al comienzo del libro sostiene la sistematicidad inclusiva del imperio, en especial cuando se lo describe, usando términos foucauldianos, como "régimen específico de relaciones globales".

Si se sigue esta segunda línea, se encontrarán las huellas borrosas de una dialéctica operando en la espectacular topología postmoderna que no se ordenaría por el par exterior-interior. Estas huellas borrosas son las de la tesis marxiana según la cual dentro del capitalismo, y por el impulso de sus propias contradicciones, se engendran las fuerzas que van a destruirlo. Tanto como Negri y Hardt afirman que la

4. Gilles Deleuze, "Bartleby o la fórmula", en *Crítica y clínica*. Barcelona, Anagrama, 1996, p. 105. Las citas siguientes son de pp. 124 y 127.

globalización produce el único sujeto que puede negarla, la dialéctica marxiana sostiene el carácter filosóficamente inevitable de la superación de las contradicciones del capitalismo.

De todas formas, *Imperio* se desplaza en varias direcciones: por un lado, el imperio no "produce nada vital ni ontológico" (329); por el otro produce identidades y diferencias, cuyo desarrollo deviene "en su propio crítico y su proceso de construcción llega a ser el proceso de su derrocamiento" (59). En la extensión de este libro, se esfuma el contraste entre estas proposiciones que no terminan de ajustarse unas a otras. Sin duda, ni los autores ni su público recibirían alborozados la observación de que se les ha infiltrado la dialéctica, resistida en los barrios *fashion* de la academia (sobre todo de la norteamericana donde *Imperio* ha cobrado varias victorias). Pero si hay allí lectores que no sufran de amnesia, podrán adoptar o rechazar la tesis de *Imperio*. Lo difícil es no percibir, en la marcha de la globalización hacia su derrumbe inevitable, los fósiles de la dialéctica, como *pentimenti* filosóficos del texto.

Esta "consolación por la filosofía" abre un imaginario de futuro. Frente al bloqueo del presente, la tesis de *Imperio* permite pensar que, allí donde sólo hay clausura, puede emerger una nueva sociedad. Resistirse a esta confianza es un acto de masoquismo intelectual ensañado con el imaginario de una transformación, al que se refuta desde posiciones "realistas" que sólo ven en el presente un camino hacia su repetición expandida. La narración optimista le da a *Imperio* su ocasional inspiración de novela filosófica donde, pese a la fragmentación de las perspectivas, una fuerza impone su dirección al movimiento de las cosas de este mundo y, pese a la aparente atomización del sujeto multitud, un mismo desplazarse zigzagueante le da la unidad que tiene ante los ojos de quien ha descubierto su lógica secreta. Por eso, la multitud tiene la articulación (futura) de un personaje que todavía no sabe qué es lo que verdaderamente es. Aunque Hardt y Negri no lo digan de este modo, el proceso de la multitud es el de su autoconciencia. En este sentido, *Imperio* es una ficción filosófica que puede

juzgarse por su poder explicativo y, tomándole la palabra al libro, también por su poder de predicción.

Sublime y mitológico. La multitud es sublime. No hay que subestimar la irradiación de esta cualidad superior en épocas donde el imaginario político es "hiperrealista" y atenido a la aceptación de los límites más estrechos. Perdido su potencial de creación productiva de lo nuevo, el imaginario político es administrativo, como corresponde a una administración de la sociedad, donde ella es posible, o de la guerra, donde ella parece inevitable. Lejos de las grandes pasiones políticas, excepto en los rincones donde se enfrentan el nacionalismo, el racismo o el fundamentalismo cultural-religioso, el mundo globalizado se contenta con una expansión irrestricta de la tecnología y del mercado que son los grandes productores de mitos identificatorios (tribus mundiales de consumidores, tribus mundiales de participantes en las neo-culturas técnicas).

A este escenario llega la multitud convocada por Negri y Hardt, cuyo arribo ya había sido filosóficamente anticipado por Paolo Virno. En su *gramática de la multitud*, Virno lee en la tradición de la filosofía política un combate entre dos conceptos, el de pueblo y del de multitud, cuyo desenlace fue la marginalización del segundo en beneficio de las cualidades organizadoras y disciplinantes del primero. La fundación de los estados modernos se hizo bajo la advocación y en nombre del pueblo, anulando la multiplicidad ingobernable de la multitud que resplandece en los escritos de Spinoza. Sin embargo, escribe Virno, la multitud insiste "en la acción colectiva, en los asuntos comunes, sin converger en el Uno y sin evaporarse en direcciones centripetas". Con Spinoza, Virno sostiene que "la multitud es el arco maestro de las libertades civiles", así como fue el fantasma que Hobbes quiso exorcizar. Para Virno, la multitud no es meramente el objeto de una argumentación filosófica contra Hobbes sino también un principio explicativo de "un cierto número de comportamientos sociales contemporáneos".

La irreductibilidad de la multitud al Uno es su cualidad sublime. Incalculable

e ingobernable, a-normalizable, indemne a las regulaciones que intentan convertirla en sujeto político de la república moderna, la multitud es el cuerpo infinito e ilimitado cuyos límites no se conocen, cuyas leyes no coinciden con las de la república, el cuerpo que se opone a la institución por la pasión y el deseo, la materialidad y la insistencia.

Podría continuarse: la multitud es el anclaje posible de un mito, en el sentido de Georges Sorel: una imagen potente, capaz de articularse en diferentes escenas no como concepto social o político, sino como impulso. El mito explica por figuras, por narraciones y habla con una voz que viene de más allá de la razón, respondiendo a preguntas que la razón todavía no ha normalizado. Hay una relación especular entre lo mítico y lo sublime político, cuya dinámica es impulsada por la cualidad ingobernable de la pasión.

Aunque el estilo del libro de Hardt y Negri sea por completo inapropiado para la representación de lo mítico sublime, su movimiento en ondas o mesetas alrededor de la dupla globalización-multiplicidad traza el campo magnético de un sujeto inconmensurable, cuya multiplicidad rechaza la descripción sociológica y la normalización política. Rebelde frente a cualquier institución, la multitud tiene la cualidad de estar más allá de los límites dentro de los que se piensa y se actúa en las repúblicas modernas. En esto es sublime. Y también en su ausencia de forma, en su desestructuración original, en la resiliencia para normalizarse en un territorio, en sus virtualidades. Multitud-des de migrantes que se desplazan en el mundo globalizado: una imagen que tiene tanto de la ciencia ficción como de la realidad demográfica. De imagen a mito, se cumple un destino figurativo de la multitud, que existe para acabar en un libro, siguiendo así un itinerario llamativamente postmoderno: del mito para la acción al mito para la consolación intelectual. Hardt y Negri responden a una necesidad de época. Y no les faltan motivos para intentar la respuesta, porque en la ausencia radical de mito está el riesgo de una época conservadora. Como sea, en la cualidad de indefinición sublime, también allí, *Imperio* ha interpelado a sus lectores.



¿De dónde sale *El vuelo de la reina*?¹ ¿Cómo y para qué ha sido escrita esa novela? ¿Qué nos informa sobre la situación actual de la literatura argentina de ficción? ¿Qué políticas de la novela podrían deducirse a partir de su lectura? Preguntas seguramente desmesuradas, pero necesarias si es que se pretende situar el último ejercicio narrativo de Tomás Eloy Martínez en el contexto de la crisis terminal de la cultura argentina o si se pretende una reflexión sobre las relaciones entre política y ficción, una de las tradiciones más ricas de la literatura argentina, desde Esteban Echeverría a Fogwill. Sabemos que *El vuelo de la reina*

obtuvo el V Premio Alfaguara de Novela 2002 (dotado con 175.000 dólares) el 4 de marzo de este año. El acta del jurado integrado por Jorge Semprún, Rosa Regás, Agustín Díaz Yanes, Rosario Ferré, Juan González, Carlos Monsiváis y Nérida Piñón no es exterior al libro. Los editores de Alfaguara consideraron de buen tono incluirla al final, con lo cual su texto contamina el texto de Martínez por mera contigüidad. La últimas palabras del libro no serían "Volar hacia el vacío es su único orgullo, y también es su condena", que cierran la historia protagonizada por G. M. Camargo, ni tampoco la *Nota final* que se lee en la

página siguiente y que resume la poética de Tomás Eloy Martínez: "Todos los personajes y lugares de esta novela, aún los que parecen tomados de la realidad, corresponden al orden de la ficción. Leerlos de otro modo violentaría su naturaleza". Las últimas palabras del libro son las que el jurado ha pronunciado sobre *El vuelo de la reina*, como un veredicto o epitafio de lectura. En esas palabras descansa la (im)posibilidad de leer la novela. Es un instructivo, sí, pero puesto al final equivale, más bien, a una puerta que se cierra y no a una apertura. *No leerás sino esto*, se le dice al lector, en un tono bíblico que ciertamente conviene a todo lo que se ha venido leyendo antes.

El Jurado dice haber "valorado de forma muy positiva en la novela ganadora la descripción de los mecanismos del poder político y de los medios que componen un mundo de corrupción y se extienden a todos los ámbitos de la vida. Y al mismo tiempo el relato de los misterios de la obsesión sentimental y erótica que a su vez se pueden interpretar como una metáfora de la realidad en la que transcurre la acción". Salvo la última alusión a una cierta "metáfora de la realidad", las ripiosas palabras del Jurado ("Y al mismo tiempo... que a su vez...") bien podrían ser el dictamen sobre una clase magistral de concurso para la provisión de cargos en la ma-

1. Buenos Aires, Alfaguara, 2002 (segunda reimpresión en mayo).

teria Sociedad y Estado del Ciclo Básico Común de la UBA, o sobre un libro de ensayo que vagamente reinterpretara *Tótem y tabú*.

Alfaguara podría habernos evitado la penosa tarea de confrontar el deseo del escritor (*todo lo que se ha leído pertenece al orden de la ficción*) con la sanción del Jurado (*todo lo que se ha leído pertenece al orden de la pedagogía*), pero es habitual que las editoriales, que no pueden sino considerar a la literatura como una mercancía (y es necesario que así sea), incluyan los dictámenes y otros protocolos de edición como parte del *valor agregado* de esa mercancía; que exhiban, así, con desmedido afán de ganancia, las entretelas del alma de la industria cultural (si es que tal "metáfora de la realidad" se nos permite).

El vuelo de la reina es, para su autor, un ejercicio de ficción pura.² Para sus editores, un ejercicio de pedagogía. Lo que enseñaría magistralmente la novela de Tomás Eloy Martínez son "los mecanismos del poder político y de los medios que componen un mundo de corrupción". Sería difícil para un lector corriente interpretar ambos mandatos, *al mismo tiempo*, sin contradicción. De modo que podríamos declarar falsa la *Nota final* de Tomás Eloy Martínez (sobre todo a la luz de su obra precedente, plagada de personajes que, aún con su estatura mitológica, preceden a la ficción que los incluye), o considerarla un mero pronunciamiento formulaico. Incluso, pensarla como una exigencia de la editorial para evitar juicios millonarios (es evidente que la novela tematiza acontecimientos de la política argentina reciente y es evidente, también, que los personajes involucrados en los actos de corrupción que la novela narra están apenas maquillados).³ O podría considerarse, por otro lado, que las palabras del Jurado son palabras urdidas en alguna oficina de mercadotecnia y que nada tienen que ver con las razones verdaderas por las cuales *El vuelo de la reina* fue premiada (después de todo, un juicio *inter pares* difícilmente podría ser comprendido por el vulgo). Se podría, incluso, sostener (y defender) la hipótesis de que el Jurado, directamente,

no sabe de qué está hablando y que haber premiado una novela por su potencial explicativo de la realidad argentina de los últimos años sin un conocimiento profundo de esa realidad es un acto de temeraria superficialidad.

Pero mejor es conservar ambas *leyendas* en su verdad. *El vuelo de la reina* es un ejercicio de ficción pura y, a la vez, un ejercicio de pedagogía sobre la realidad. La contradicción que se plantea entre el pretendido *l'art pour l'art* de *El vuelo de la reina*, su inclusión en el género *roman-à-clef* y el impulso pedagógico por el que se la reconoce, bien mirado, es la mejor descripción de su colocación en la tensión entre arte y cultura.⁴

Ficción e historia

En una intervención reciente,⁵ Alejandra Laera intentaba colocar *El vuelo de la reina* respecto de una tradición bien cara a la literatura argentina y recuperada explícitamente por Tomás Eloy Martínez en *La novela de Perón* (1985), *Santa Evita* (1995), *Las memorias del general* (1996) y, ahora, *El vuelo de la reina*: la articulación entre realidad (historia) y ficción. Laera compara *El vuelo de la reina* (su *Nota final*) con la frase que abre *Plata quemada* (1997) de Ricardo Piglia: "Esta novela cuenta una historia real". Aunque no la llame de ese modo, Laera nota una colocación diferente

de esas dos novelas respecto de la tensión entre arte y cultura (industrial)⁶ y concluye en que "si en la poética de Piglia la reversibilidad entre realidad y ficción es una utopía y en consecuencia nunca se llega a ella, en la de Tomás Eloy Martínez es el peligroso borde en el que hacen pie sus ficciones verdaderas. La diferencia es sutil pero en ella se juegan dos poéticas: escribir novelas que cuentan una historia real o novelar acontecimientos de la historia".

El reproche de Laera es legítimo: ¿de qué lado está *El vuelo de la reina*? ¿Del lado del utópico (y borgeano) deseo de hacer coincidir totalmente la realidad y la ficción, una de las tradiciones más reconocibles de la literatura argentina, o del lado de las novelizaciones históricas para consumo de las masas? ¿Del lado de la literatura (en la lógica del arte) o del lado de la cultura (en la lógica de la industria)?

Conviene suspender la respuesta y aclarar que no es un juicio de valor lo que está en juego sino, como decíamos al comienzo, una hipótesis sobre el lugar de la literatura argentina en el contexto de la cultura actual y sobre el lugar de *El vuelo de la reina* en la literatura argentina.

¿De dónde sale, pues, la última novela de Tomás Eloy Martínez? Hay que ver, por un lado, cómo está contada *El vuelo de la reina*.⁷ Pero también hay que ver en qué presupuestos

2. Dejaremos de lado el costado autobiográfico que esa ficción puede encerrar. Toda literatura no es sino el esfuerzo por volver objetivo algo del orden subjetivo, pero examinar la vida de Tomás Eloy Martínez para explicar su obra sería una claudicación al mal gusto. En su inteligente reseña de la novela, Juan Forn señaló que "hay, en distintos puntos del libro, mínimos exabruptos de vanidad", de los que el reseñista, por pudor, se abstiene de opinar. (*Radarlibros*, domingo 28 de abril de 2002.)

3. Se trate de Menem o de De la Rúa (y sus hijos).

4. Para una descripción más minuciosa de esa tensión, sobre la que no vale la pena extenderse aquí, cfr. el volumen colectivo *Declinio da arte / Ascensão da cultura* editado por Raúl Antelo y María Lúcia Camargo (Florianópolis, Letras Contemporáneas/Abrelac, 1998).

5. Laera, Alejandra. "Piglia - Eloy Martínez. Contribuciones a la relación entre realidad y ficción en la literatura argentina", *Milpalabras*, 3 (Buenos Aires: otoño 2002).

6. En otro lado he reflexionado sobre *Plata*

quemada y la prepotencia de mercado de la que fue objeto: "Carta desde Argentina", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 576 (Madrid: mayo de 1998), incluido ahora en *Como se lê e outras intervenções*. Chapecó, Argos, 2002.

7. Si la novela estuviera narrada en primera persona (y no en complicado abanico de personas y tiempos verbales), tal vez sería interesante detenerse en los hechos que el narrador omite o desfigura, pero afortunadamente no es el caso (la tarea, además de tediosa, llevaría horas). Sólo como ejemplos: "Nos han cortado el agua, anunciaron los caseros" (pág. 115) vs. "Acababa de salir de la ducha" (pág. 142); "Hay siete u ocho vuelos diarios de Río [de Janeiro] a Buenos Aires" (pág. 269). Después de todo se trata, aquí, de las hilachas del realismo. En uno de sus últimos libros, César Aira reflexiona precisamente sobre el problema de la "invención de rasgos circunstanciales" en la novela (realista, habría que agregar, el único espacio donde eso puede constituir un problema). Cfr. *Cumpleaños*. Buenos Aires, Mondadori, 2001, pág. 98.

narrativos reposa esa pedagogía que encantó tanto al Jurado del V Premio Alfaguara de Novela.

El 1° de julio de 1997 (el mismo año que se publicó *Plata quemada*) murió Robert Mitchum. El acontecimiento (la muerte de uno de los nombres del sistema de estrellas hollywoodense) pone en contacto a G. M. Camargo, el "todopoderoso director de un diario de Buenos Aires"⁸ con Reina Remis, una joven periodista, entre los cuales nacerá una historia de amor trágico.⁹ El telón de fondo (como si de una ópera se tratara) es la Argentina de esos años (y también la de éstos) y sólo sirve para medir el superpoder (al menos, el que él imagina que tiene) de Camargo: entabla con el presidente de esos años (y también con el de éstos, *para el caso es lo mismo*) un duelo casi personal.

Camargo, queda claro desde el comienzo, es un cretino, un desvinculado moral (a pesar de sus protestas a favor de una cierta moral de Estado), un pequeño dictador (los dictadores fascinaron desde siempre a los grandes narradores latinoamericanos y, en particular, a Tomás Eloy Martínez que, de ese modo, no hace sino continuar, por otras vías, el "culto de la personalidad y del carisma" que se ha reprochado muchas veces a la política latinoamericana y, en particular, a la argentina). Su personalidad está decidida desde el comienzo y la novela no hace sino intentar recuperar las razones de un carácter tan abominable, tan *freak*, capaz de llegar al asesinato (lo que sería lo de menos) y al abandono de una hija suya ante la muerte (lo que, en la economía ideológica de la novela, resulta todavía más violento).¹⁰

¿Qué le pasa a Camargo? Se trate de una ficción pura, como quiere Tomás Eloy Martínez, o se trate de un magisterio, como quiere el Jurado del Premio Alfaguara, el lector tiene derecho a preguntárselo.

En el capítulo 32 de *Rayuela* (1963), leemos la desconfianza de La Maga ante cierta *nourrice* de su hijo, el bebé Rocamadour ("nariz de azúcar, arbolito, caballito de juguete"). Madame Irène "es como si se pusiera guantes de goma para hablar, a lo mejor los tiene puestos y por eso mete

las manos en los bolsillos y dice que sos tan bueno y tan bonito". La Maga, que es ya en ese momento una conciencia desquiciada ("es idiota llorar así porque el borsch se ha ido al fuego"), que ignora que su hijo ha muerto, hace bien, sin embargo, en rechazar una crianza entre guantes de goma. Si Rocamadour no hubiera muerto (pero esa muerte es necesaria en la economía narrativa de *Rayuela*), se habría convertido en un monstruo como Camargo, en cuya propia infancia, nos enteramos por los capítulos retrospectivos de *El vuelo de la reina*, ha habido una madre que usaba siempre guantes de goma.¹¹

A tales causas, tales efectos. Para explicar cómo una hombre llega a someter a una violación a la mujer que ama (después de haberla espiado hasta la náusea, antes de asesinarla), Tomás Eloy Martínez no puede sino recurrir a ese museo de la novela que es *Rayuela*: ¡ah, es porque la madre usaba guantes de goma, porque no lo acariciaba, porque lo abandonó en su infancia! Si es verdad que *El vuelo de la reina* enseña algo sobre "los misterios de la obsesión sentimental y erótica", sólo puede hacerlo a partir de la psicología de la conducta, ese cajón universal que en las películas *trash* estadounidenses define la bondad o la maldad de sus personajes.¹²

8. Camargo obliga a Reina a comprar un departamento "en una torre nueva, en la calle Reconquista. Podés ir al diario caminando" (pág. 208). Por su ubicación geográfica, al menos, ese diario coincide con *La Nación*.

9. Para Juan Forn, el mejor lector que *El vuelo de la reina* podría desear, la novela se reduce a una historia de amor trágico (*op.cit.*).

10. Porque es completamente innecesario en relación con el progreso de la trama, por otro lado concebida como una maquinaria asfixiante en la cual la conciencia de los personajes no es sino una cosa que se lleva y se trae. Desde alguna perspectiva legítima (por ejemplo la de Aira), esa cosificación de la conciencia podría pensarse como un resultado lógico de la situación actual de la novela, de sus propias imposibilidades. Pero Claudio Zeiger, en *Tres deseos* (Buenos Aires, Planeta, 2002), su último libro, demuestra hasta qué punto la construcción del personaje puede ser un procedimiento de gran delicadeza y su resultado la presentación de conciencias de una gran complejidad. En una entrevista reciente, Zeiger insistió en que "la falta de personajes en la literatura argentina me parece notable" y por eso rechaza (para fortuna de sus lectores) "el recurso del *freakismo*" (en *Radarlibros*, domingo 9 de junio de 2002. Entrevista de Jonathan Rovner).

Dominados por un impulso trágico, los personajes de *El vuelo de la reina* recaen, sin embargo (por presión de la cultura industrial), en la verosimilitud realista. Pero esa caída estrepitosa los despoja de toda dignidad trágica y los convierte, antes que en mediaciones de alguna forma de conocimiento (lo que se llama "tipo" o personaje realista), en figuras planas, sin más intensidad o volumen que los perfiles de un *cartoon*.

Tiene razón Alejandra Laera: de un lado del conflicto entre arte y cultura está Ricardo Piglia, que aún en *Plata quemada*, su proyecto más populista,¹³ reconoce los riesgos del neopopulismo de mercado; del otro lado está Tomás Eloy Martínez, sólidamente apoyado en la cultura industrial.

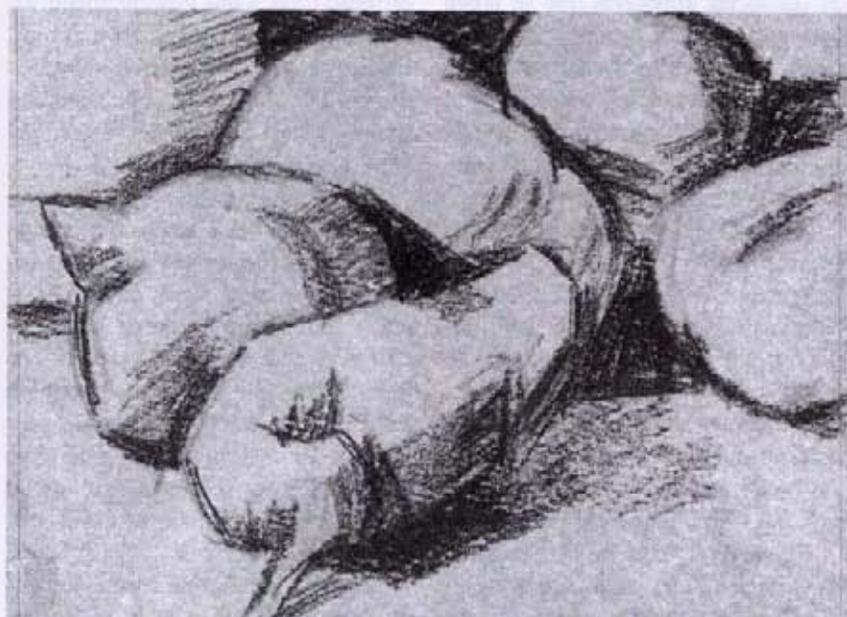
La figura en el tapiz

"Los lenguajes eran, no se cansaba de repetirlo, el estanque donde las personas reflejan lo que son", piensa Camargo en *El vuelo de la reina* (pág. 23). Hay, pues, una íntima solidaridad entre el plano de la expresión (el lenguaje literario) y el plano del contenido (la conciencia de las personas y la historia), como reconoció a regañadientes el jurado del V Premio Alfaguara de Novela.

11. Fatalmente, porque su conciencia es una cosa, Camargo piensa además que Reina "era igual a la madre que los había dejado, una reencarnación tal vez, una melliza" (pág. 210).

12. El reservorio de referencias culturales a las que la novela recurre para articular lo particular con lo universal, se nota sobre todo en ciertas descripciones, donde el *tertium comparationis* articula al personaje con un conjunto presumiblemente universal de saberes. Por ejemplo: Brenda, la esposa norteamericana de Camargo, tiene mandíbulas "prominentes como las de Holly Hunter" (pág. 25).

13. "Enfrentado con la posibilidad de que su última novela publicada pueda interpretarse como un ejercicio populista, Piglia responde: "Es probable que *Plata quemada* pueda leerse como una experiencia de populismo literario, con la condición de que se entienda populismo como una de las grandes corrientes de la literatura argentina. El cruce entre populismo y vanguardia ha producido textos de los mejores: desde el *Marín Fierro* o el mismo Borges hasta Zelarayán y Osvaldo Lamborghini". Cfr. Link, Daniel. "Crítica y ficción" (entrevista a Ricardo Piglia), *Radarlibros*, domingo 19 de diciembre de 1999.



Para relacionar la historia de amor trágico que compone la figura en primer plano de *El vuelo de la reina* con el marco sociopolítico que le sirve de telón de fondo, Martínez necesita de un esqueleto simbólico o (si se admite una metáfora crítica que quiere estar a la altura de lo que analiza) de un hilo con el cual coser una tela sobre otra.

Ese esqueleto simbólico o hilo de coser es el milenarismo,¹⁴ que funciona como un *shifter* que permite pasar del ámbito de lo privado (la atracción entre Camargo y Reina) al ámbito de lo público (la corrupción política y las responsabilidades penales que se pretenden ocultar mediante el anuncio de una visión cristológica). Si no fuera por ese operador difícilmente el jurado del V Premio Alfaguara de Novela habría podido interpretar “los misterios de la obsesión sentimental y erótica” como “metáfora de la realidad en la que transcurre la acción”.

¿De dónde sale ese operador narrativo que permite pasar de un nivel a otro del relato como un *mouse* de computadora pasa de una pantalla a otra?

En *El nombre de la rosa* (1980) de Umberto Eco, uno de los más complejos personajes de la novela, Salvatore, repite “Penitenciáigite, penitenciáigite” y es por eso que se lo reconoce y se lo condena como un hereje. En *El vuelo de la reina*, se escucha al presidente de Argentina, en un falso arrebató místico, repetir “Penitencia, penitencia” —o así lo quieren, al

menos, sus agentes de prensa (pág. 127).

Reina Remis es la única que se da cuenta del carácter herético de la visión de Cristo que miente el presidente. Después de todo, ella es experta en evangelios apócrifos, en herejías valentinianas¹⁵ y en discusiones historiográficas sobre la familia de Jesús.¹⁶

Puesto que sabemos, desde *El nombre de la rosa* hasta la novela *Q* (1999) firmada por Luther Blissett o la película *Stigmata* (1999), que la herejía

14. César Aira hace de la sensación milenarista una experiencia (de vida y de escritura). Cfr. las referencias al Juicio Final en *Cumpleaños*, pág. 60 y siguientes. El número 1 de la revista *Punto de vista* (marzo de 1978) presentaba en la tapa el título “Fin del mundo. Superstición y milenarismo”. La perspectiva de *Imperio*, de Toni Negri y Michael Hardt, ha sido recientemente caracterizada como milenarista. El milenarismo, en efecto, importa en tiempos de disolución.

15. Valentín llegó a Roma hacia 140 y predicó una versión del cristianismo fuertemente impregnada de tradiciones gnósticas. Probable autor del *Evangelio de la Verdad* (uno de los documentos gnósticos hallados, en traducciones coptas, cerca de Nag Hammadi, Egipto, en 1945) y de la *Epístola a Reginos sobre la Resurrección*. Su doctrina y la de sus discípulos (que funda en la generación gemelar su mito sobre la naturaleza de Dios y de Cristo) fue condenada por Ireneo en *Adversus haereses* (ed. Harvey, Cambridge, 1857) y por Tertuliano en *Adversus Valentinianum* (<http://www.thelatinlibrary.com/tertullian.valentinianos.html>). No vale la pena detenerse en la exposición del bello sistema gnóstico, suficientemente documentado en Internet. Baste decir que la Gnosis fue condenada como una teoría elitista de la lectura y una antropología aristocratizante.

rinde dividendos en la cultura industrial, independientemente de al servicio de qué se los ponga, sólo se trataba de elegir la herejía más adecuada para coser figura y fondo en *El vuelo de la reina*. Y allí estaba la novela *Soulsaver* (2000) de James Stevens-Arce¹⁷ con su distopía organizada alrededor de la herejía de los dos Mesías.

De modo que Tomás Eloy Martínez usa la herejía gnóstica sobre la generación gemelar como *shifter* narrativo (Camargo tiene hijas mellizas, piensa que Reina Remis es una melliza de aquella madre cuyos guantes “habían estado siempre allí, interponiéndose entre su cabeza y las manos de la madre”, pág. 67; el presidente, de acuerdo con sus agentes de prensa, “sintió que en este mundo de desgracias hay siempre un alma gemela”, pág. 86; etc...). Y por eso, además, como sanciona la contratapa de *El vuelo de la reina*, “casi todo lo que sucede, sucede dos veces”.¹⁸ El destino de Camargo (¡qué amargo!: el chiste es de Reina) replica el destino de su homólogo brasileño, el “todopoderoso director de un diario paulista”, Pimenta (nos abstendremos de replicar el sentido del humor de la señorita Remis).¹⁹

Hay, podríamos decir ahora, una íntima solidaridad entre el plano de la

16. La historiografía nuevotestamentaria ha determinado, casi con certeza, que Jesús (quien por otro lado no pudo morir en la cruz, como pretende la Iglesia) tuvo no sólo hermanos, sino un hermano gemelo, Judas Tomé, el Dídimo, que tiene su propio *Evangelio* apócrifo. En *El vuelo de la reina*, Reina y Camargo parecen creer que el gemelo de Jesús era Simón.

17. Escritor norteamericano de madre puertorriqueña que publicó la novela *Soulsaver*, una distopía futurista en la que toda América se encuentra bajo una Teocracia cristiana liderada, desde la Casa Blanca, por La Pastora. Ambientada en 2099, a meses de la segunda venida de Cristo, “el poder eclesástico lucha contra la herejía de los mesías gemelos, Emma y Noel, afirmando que son el Anticristo (uno de los elementos necesarios de toda Parusía que se precie)”, de acuerdo con las informaciones de prensa disponibles en Internet.

18. Una vez más, la astucia de la razón editorial nos obligaría a detenernos en el valor de ese “casi”, pero mejor seguir adelante.

19. Y que un destino sea el reflejo o el gemelo del otro es lo que hace que las circunstancias socio-políticas carezcan, en última instancia, de importancia, salvo como telón de fondo.

expresión (la estructura narrativa) y el plano del contenido (los motivos temáticos). Y la novela encuentra su compacidad en un pacto de complicidad con la cultura industrial, de donde vienen su preocupación sobre el milenarismo, su obsesión por las herejías religiosas (completamente extraña a la tradición de la literatura argentina),²⁰ los sistemas de comparación que vuelven a los personajes figuras reconocibles (más parecidas a figuras de *cartoon* que a cualquier otra cosa por la cosificación de sus conciencias), la teoría conductista de las pasiones en las que *El vuelo de la reina* naufraga irremediablemente o la concepción de la historia, y hasta el estilo.

Si Piglia se había interesado legítimamente (y sabiendo los riesgos que corría) en el populismo estético porque "en esas literaturas se ve la construcción de una lengua que se opone a la literatura decorosa, de buenas maneras, con un estilo medio",²¹ cuando Tomás Eloy Martínez escribe que ese hombre mayor que se masturba ante una ventana, escuchando la sonata de César Franck que Proust hizo famosa, "oye los sordos ciegos ojos del deseo abriéndose en lo más hondo de lo que él es" (pág. 16) está dejándose devorar precisamente por ese estilo medio (*bien fait*, kitsch) que la cultura industrial reclama para sí. Esa íntima solidaridad entre el plano de la expresión y el plano del contenido que atraviesa en todos sus niveles *El vuelo de la reina* encuentra su fundamento en los mecanismos de la cultura industrial y señala

las distancias abismales que se abren entre, por ejemplo, esta novela y *Vivir afuera* de Fogwill, por citar otra novela donde la experiencia amorosa (y el estilo, y la pedagogía, lo que se quiera) realmente se entiende sólo en relación con un contexto histórico y político.

Desde Cortázar (a quien el entonces joven periodista Tomás Eloy Martínez seguramente ayudó a canonizar) en adelante, los escritores (hasta Fogwill, Piglia o Aira)²² han conocido el riesgo de vender una obra en el mercado literario, porque el mercado (esa realidad inapelable) nunca deja bien en claro qué es lo que está comprando ni qué es lo que está dispuesto a pagar a cambio.²³

En la Argentina de hoy, cuando los últimos avatares de la industria editorial han demostrado que los argentinos hemos perdido (o vendido a precio de saldo) el primer derecho abstracto, *el derecho a decidir qué vamos a leer*,²⁴ toda relación con la cultura industrial se ha vuelto mucho más dramática y convoca, efectivamente, una

seriedad trágica que aparentemente todavía no estamos dispuestos a asumir. De *Rayuela* a *Vivir afuera*, *Cumpleaños*²⁵ o *Plata quemada* (que marcó un límite),²⁶ hay una tensión incómoda entre arte y cultura industrial.

Podría pensarse que esa tensión se resuelve fatalmente en cosificación de la literatura (de las estructuras narrativas, de las conciencias de los personajes, de la experiencia de escritura, en fin, lo que se quiera entender por literatura) o que hay estrategias para sostener esa tensión y volverla productiva. Libros como *Tres deseos* de Claudio Zeiger o *Costumbres de la carne* de Alejandro Caravario²⁷ abonarían esa sospecha.

Tal vez habría que repetir la última frase de *El vuelo de la reina* después del dictamen del Jurado del V Premio Alfaguara, para reponer el final que Tomás Eloy Martínez había imaginado para su novela: "Volar hacia el vacío es su único orgullo, y también es su condena".

20. Lo que en sí mismo no significa nada, salvo la necesidad de preguntarse, precisamente, dónde encuentra Tomás Eloy Martínez esa tradición.

21. *Op. cit.*

22. O Puig, Walsh y Saer. Por citar sólo los nombres donde el conflicto entre literatura y mercado se vuelve realmente interesante.

23. Si el pacto fáustico es el paradigma de la modernidad es por el modo en que articula compromiso y destino o, si se prefiere, experiencia y deseo.

24. *Martin Bauman*, la última novela de David Leavitt, cuya traducción Anagrama lanzó en octubre pasado, no será distribuida en Argentina. Ediciones B no va a traer a nuestro país *Muerte en el seminario*, la última novela de P. D. Ja-

mes. ¡La obra de Raymond Chandler no se consigue en librerías! Creo que las últimas novelas de Aira y Fogwill, tampoco. Me abstengo de citar ejemplos más dramáticos. Todavía es prematuro para decidir si al perder o malvender la propiedad intelectual los argentinos hemos vendido el primer derecho abstracto de una larga lista porvenir.

25. "Siempre adherí a una idea de Alta Cultura, High Brow, Arte con mayúsculas", confiesa Aira en *Cumpleaños*.

26. Con toda la razón del mundo, cuando escuchó que ese límite representaba para mí un final, Susan Buck-Morss me objetó que era en realidad un principio. Cfr. *Como se lê. Loc. cit.*

27. Buenos Aires, Paradiso, 2001



milpalabras
letras y artes en revista

Graciela Speranza - Alejandra Laera
Marcelo Cohen - Gonzalo Aguilar

Número 3 / otoño 2001
Dinero, ficción, política: Bourdieu y Haacke
Tabarovsky / Sierra / Grosman
Entrevista Germán García

milpalabras@yahoo.com.ar
Suscripciones apartado postal 440,
Sucursal 28 CP 1428,
Buenos Aires, Argentina

tram_p_as
de la comunicación y la cultura

En agosto de 2002 sale el número 3: el lugar de los medios y el periodismo en el espacio social de la Argentina de hoy

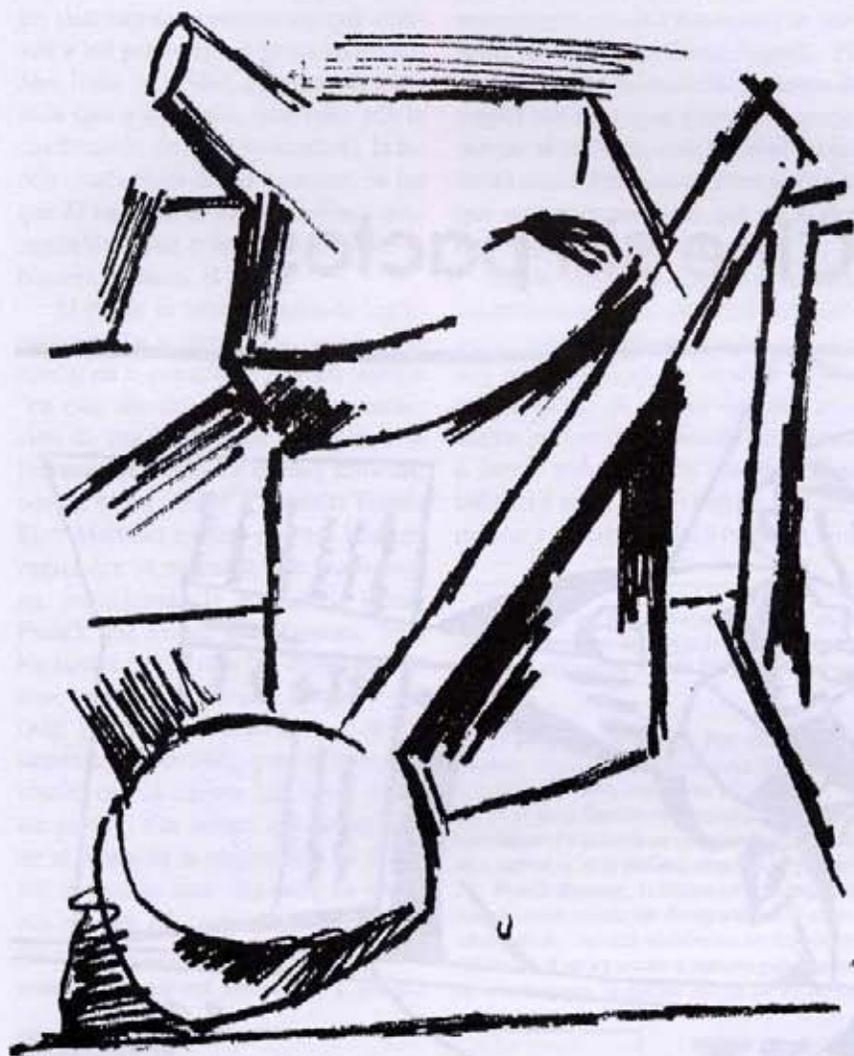
Revista editada por la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata
Calle 44 N° 676, La Plata (1900), Buenos Aires,
Tel/Fax (0221) 423-6783/4.
E-mail: tram_p_as@perio.unlp.edu.ar

Cine sin pactos

15



Los artículos de Rafael Filippelli, David Oubiña, Hernán Hevia, Santiago Palavecino y Raúl Beceyro que publicamos no son un balance ni un informe sobre el IV Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires (abril de 2002), sino reflexiones originadas en la muestra y que se interrogan sobre algo de lo allí visto: especialmente, cierta radicalidad en lo que concierne a los formatos, las duraciones, los temas, las poéticas, y las (im)posibilidades de exhibición. Los autores y obras que se comentan no tienen como estrategia la ocupación de los intersticios dentro de la institución del cine; no intentan “contrabandear” lo que la institución rechaza. El lugar de estas experiencias es propio, sin pactos de ninguna índole.



Las películas a las que me referiré, aunque diferentes entre sí, tienen en común, por un lado, una fuerte materialidad del registro cinematográfico y, por el otro, encarnan la voluntad de construir, a través del plano, una mirada. Claro está que las formas radicales de este cine que, por caminos diversos, toca un límite, no se expresan en todos los casos del mismo modo; ni los autores ni sus obras participan de la misma corriente estética y, menos aún, de la misma posición ante el cine.

Godard y Sokurov

Jean-Luc Godard: "Aguardo el fin del cine con optimismo".

Alexander Sokurov: "Algunos pueden inventar historias sobre la muerte del cine; yo, por el contrario, considero que aún no ha nacido".

Si para Godard, el cine (y el arte en general) ha perdido su rumbo y, por lo tanto, se trata de recomenzar cada vez, para Sokurov, el cine aún no ha empezado y, en consecuencia, todo está por hacerse. Godard hace películas como si

el cine ya no existiera y Sokurov piensa que el cine es el arte del futuro.

Si esto es así —y la obra y las declaraciones de ambos cineastas parecen confirmarlo— se explica porqué para Godard son centrales los problemas de la modernidad y de las vanguardias, y porqué Sokurov es prácticamente ajeno a esas cuestiones. A Godard, un artista *situado*, un vanguardista devenido en clásico, lo obsesionan los temas del siglo XX: por un lado, el capitalismo y el socialismo, las guerras de liberación, la fábrica (muchas veces puesta en relación con el set cinematográfico) y, por el otro, los géneros (el policial, la comedia musical, la ciencia ficción). Para Sokurov, en cambio, la creación no es en primer lugar histórica, sino algo abstracto, misterioso, un don que se sufre. Se lo podría pensar como a un artista que no ha sido tocado por los conflictos del siglo XX, que expone una idea espiritualista del arte heredera de la tradición romántica (no ajena a la cultura rusa).

Un ejemplo. Para filmar *Spiritual voices*, Sokurov acompañó a las tropas rusas hasta un destacamento en la frontera con Afganistán. La primera persona de su propia voz sostiene una inquietante meditación de cinco horas sobre la guerra y el temple opaco del ejército ruso. Se muestra cómo los soldados ponen minas en el campo enemigo o realizan otras actividades en el destacamento último que ocupan; pero el film, lejos de las técnicas de un documental clásico, donde las acciones bélicas son su sustento, se convierte progresivamente en un notable

registro de los espacios vacíos y el tiempo que media entre ellos; del carácter físico de la experiencia y de la lasitud y futilidad de las acciones de los soldados. No es necesario aclarar que Sokurov piensa que todas las guerras están mal; sin embargo, para él, son no tanto un conjunto de hechos históricos o políticos, sino el resultado horrible de la condición humana. Por eso, sobre esta guerra concreta, particular, no se nos dice nada que pueda diferenciarla de otras. Por ejemplo, que el ejército ruso, al que el propio Sokurov y el film siguen durante todo el tiempo, es un ejército de ocupación.¹

Como sea, lo verdaderamente interesante de la obra de Sokurov se encuentra más bien en la originalidad y la radicalidad de algunos procedimientos espacio-temporales y de presentación de la experiencia. Las cuestiones por las que se interrogaba David Oubina a propósito de *Madre e hijo* siguen presentes en los films exhibidos en el Festival. "¿Habría que medir la longitud de los planos en tiempo real?"; "¿Hay una continuidad entre los diferentes momentos o se trata de fragmentos aislados dentro de un desarrollo?"; "¿Qué lugar es este?"; "¿Quiénes son esos personajes?"²

En el cine de Sokurov, el propio tiempo está en duda. En *Elegy of a voyage*, la sombra de un hombre (el propio Sokurov) se embarca en un viaje de "inmortalidad retroactiva", luego de atravesar fronteras, paisajes a veces reconocibles y otras deshumanizados, mientras lo oímos hablar casi sin interrupción, como si movimiento y pensamiento no pudiesen funcionar por separado. Y al final del recorrido se encierra en el Museo Boijmans van Beuningen de Rotterdam, donde, frente a una obra de Saenredam de 1662, concluye que él mismo podría haber estado allí cuando el cuadro fue pintado. Durante varios pasajes del film, la voz del cineasta se interroga y nos interroga: "¿Será de mañana o el atardecer?"; "¿Habrán pasado horas o tan sólo unos minutos?" Lo que está en cuestión es el tiempo de la experiencia y, en consecuencia, de la visión y del discurso.

En *Elogio del amor* (2001), Godard tiene también la preocupación del

tiempo, pero no del tiempo inmediato de la experiencia sino, más bien, de la organización significativa de un tiempo histórico. El film comienza en el presente y continúa y termina dos años antes. No se trata, en consecuencia, de un *racconto* en el sentido clásico. Un joven cineasta se debate en la producción de un trabajo (a veces se habla de un film, otras de una cantata) sobre la resistencia francesa durante la segunda guerra y la figura de Simone Weil; y es precisamente el conocimiento de ciertas noticias trágicas sobre una guerra particular (Kosovo) lo que hace que el film de Godard retroceda al pasado. Dos años antes, el joven director había conocido a una pareja de ancianos sobrevivientes del nazismo que vendieron su propia historia de vejaciones a un estudio de Hollywood.³ La (también joven) abogada implicada en el presente del film es la nieta de la pareja de ancianos, a quienes ayuda, revisando el contrato de la compañía productora, para que éstos conviertan su sufrimiento en dinero. A diferencia de Sokurov, que logra hacer de la guerra en Afganistán un episodio casi intemporal, todas las referencias de Godard son cortantes y precisas.

Además, esas referencias organizan de un modo ciertamente paradójico el sistema temporal de *Elogio del amor*: la primera parte, rodada en un blanco y negro refinadísimo transcurre en un París melancólico cuyos monumentos luminosos parecen íconos de tarjetas postales, como si burlaran la noción de memoria.⁴ Por el contrario, la segunda parte, que transcurre dos años antes, fue rodada en video y presenta una suerte de evocación del "mundo natural", en la costa de la Bretaña, con colores exageradamente saturados. Los "tonos del tiempo" acostumbrados en el cine (mitigados en el pasado y vívidos en el presente) quedan completamente invertidos.

Pero hay más: si en Sokurov, pensamiento y movimiento no funcionan por separado, en Godard la interdependencia de pensamiento y tiempo es significada mediante el efecto inverso: en *Elogio del amor*, hay un marcado asincronismo entre lo que se escucha y lo que se ve. El film repite de

un modo exacerbado un procedimiento que enfatiza el asincronismo: los cortes a negro (durante los cuales continúan las voces de los personajes) que, al prolongarse con alguna desmesura, colocan a la mayoría de las escenas en un virtual fuera de campo visual. Además, el asincronismo domina de tal modo que, aun sin el recurso del corte a negro, los personajes hablan casi siempre desde el fuera de campo. Estos procedimientos son puestos de manifiesto desde el comienzo: un brevísimo plano nocturno de una fuente iluminada, luego un negro, muy largo, durante el cual se escuchan las voces de dos personajes que aparecerán más tarde en campo. Y lo más significativo: en un film que se constituye muy rápidamente en una amarga reflexión sobre la memoria, lo primero que se escucha en off es una pregunta: "¿Recuerda usted los nombres?"⁵

En *Elegía de un viaje* la reflexión (pensamiento) acompaña el viaje (movimiento). Sokurov se adhiere al espacio-tiempo que recorre y puede mirar *porque* está sumergido en ese movimiento.⁶ En *Elogio del amor*, por el contrario, el cambio no se produce por el movimiento en el espacio sino con un tiempo plegado hacia atrás, desde una primera parte respecto de la cual la segunda retrocede sin que el film

1. Las guerras en los films de Godard, sobre todo la de Sarajevo en *Forever Mozart*, son tratadas de una manera concreta, histórica.

2. *Punto de Vista*, 65, dic. 1999.

3. El desprecio con que Godard se refiere a Spielberg y a los Estados Unidos en general, debería ser pensado, más bien, como un lamento o un duelo ante la derrota de una cultura, el fracaso del arte (los cuadros robados, los films de Bresson) y la pérdida de épocas heroicas. Todo esto es lo que convierte al film de Godard también en una elegía, también en la elegía de un viaje, que es la de su propio film y la de una obra que ya lleva casi cincuenta años.

4. En un momento del film el director dice: "No puede haber resistencia sin memoria".

5. En una conversación sobre un hecho pasado se produce el siguiente diálogo:

—Entonces, su deuda está paga.

—No, porque existe la memoria.

—Sí, las obligaciones de la memoria.

—No, el derecho. La memoria no tiene obligaciones. Lea Bergson."

6. Deleuze, a propósito de *Alemania año cero*, de Rossellini, dice que el niño que en el film visita un país extranjero muere a causa de lo que ve.

vuelva, en el final, al momento de su comienzo. El pasado (los colores del pasado) hacen pensar el presente. Aunque, de todos modos, ¿cómo es ese tiempo en un film que hace del asincronismo una forma de la temporalidad?

Pedro Costa y Danièle Huillet y Jean-Marie Straub

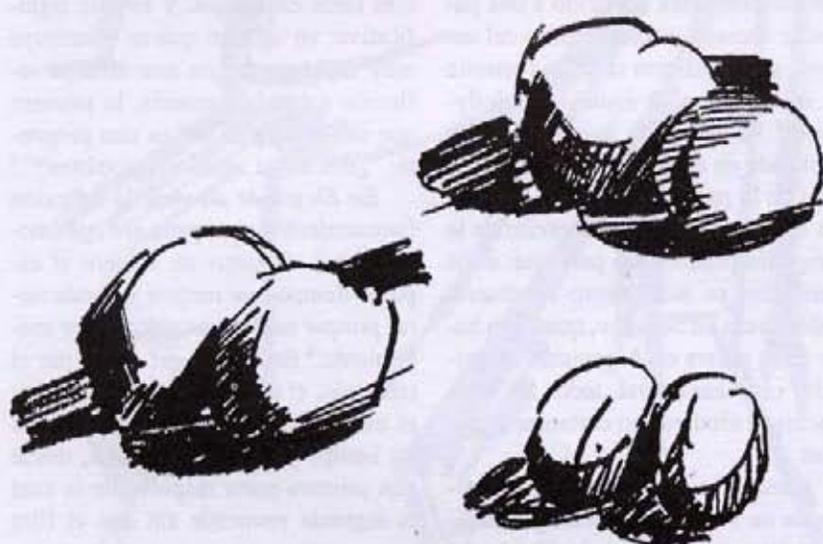
El año pasado, Pedro Costa realizó *Où est votre sourire enfoui*; Danièle Huillet, Jean-Marie Straub cinéastes, un film documental sobre esta legendaria pareja, tal vez los cineastas más radi-

Huillet es el conflicto entre la realidad y las ideas que se tienen de ella. El primer camino conduce inevitablemente a la ficción (o a la ficcionalización de lo documental) y el segundo al documental (o a la documentalización de la ficción). No se trata —como pretende cierta versión banal frecuente en la crítica contemporánea— del límite indiscernible entre ambos géneros, sino más bien de una toma de partido estético.

Estos dos últimos films de Costa son “documentales” que parten de un pacto “ficcional”: en *No quarto da Vanda*, la protagonista muestra su vida cotidiana marcada por la droga y

montaje, algunos cortes de su film *Sicilia!* La primera conclusión es que Straub-Huillet no piensan que en las operaciones de montaje se solucionen las grandes estructuras narrativas. Por el contrario, los problemas que ahí se deben resolver son, más bien, de detalle y comunes a casi todas las películas, las buenas y las que no lo son. La diferencia radica en la actitud intelectual y moral que se tiene frente a ellos.

Ahora bien, ¿cuáles son estos problemas? Básicamente cuatro. El primero, durante la primera escena del film, en el puerto, entre el vendedor de naranjas y el protagonista recién llegado de Estados Unidos. ¿Dónde debe comenzar uno de los planos del vendedor? “Entre usted y yo hay un fotograma de diferencia”, le oímos decir a Straub; y es esta veinticuatroava parte de segundo la que los hace discutir, ante la impasible mirada de Costa, desde los armónicos de la voz de un actor hasta “el *raccord*”, que les parece “lo más cretino que hay”. El segundo es en una escena en un tren, y lo que está en discusión es la sonrisa que Straub percibe en uno de los personajes, aislado en un plano cercano, mientras que para Huillet no se trata de una sonrisa sino, más bien, de un reflejo en los ojos. Si Straub tuviera razón, el plano tendría que comenzar antes para poder así “descubrir” la sonrisa. La encarnizada discusión, a la que asistimos en el film de Costa, nos permite saber que, para Straub, se trata de la materia que resiste; dice: “de la lucha entre la idea y la materia nace la forma”. El tercer problema surge en la casa de la madre durante la larga conversación que mantiene con su hijo, el protagonista. Durante la visión de uno de los planos, Straub pregunta si habían hecho otra toma y Huillet le responde que no, que deben arreglarse con ésa. Según Straub, el actor no había respetado las indicaciones durante la filmación y entonces es imposible montar el plano en movimiento. Fiel a su estilo (al estilo con que lo



cales de la historia del cine. En realidad, es un film sobre el montaje de *Sicilia!*, filmado por los Straub en 1997⁷ y también exhibido durante el Festival.

¿Por qué tomar este último film de Costa? En primer lugar, porque permite ponerlo en relación con sus admirados Straub-Huillet y, luego, porque junto a *O quarto da Vanda* (filmado el mismo año), constituyen, en la opinión del cineasta portugués, un cambio radical en su filmografía.

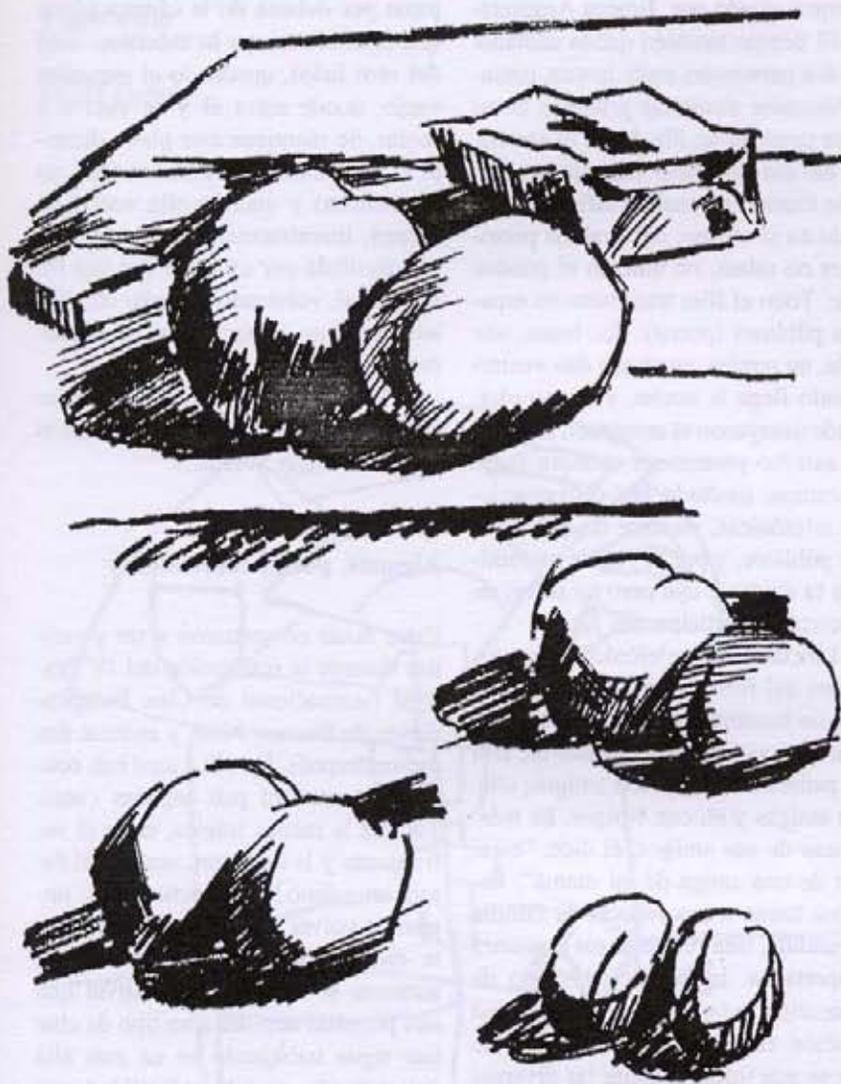
Si hay algo que define la radicalidad cinematográfica es la idea de que el cineasta está, todo el tiempo, recreando y redefiniendo leyes. El cine, entonces, sería un trabajo sobre leyes y reglas y cada película, un hecho único que opera sobre esas reglas de un modo particular. Si para Godard, el cine es la relación entre la realidad y una metáfora, para Costa y para Straub-

en *Où est votre sourire enfoui*, se muestra cómo trabajan Huillet y Straub en la sala de montaje; él reflexiona y ella hace las operaciones materiales en un permanente equilibrio entre la teoría y la práctica, exagerando sus características contrapuestas, como si estuvieran actuando para la cámara. En ambos casos, seguramente por limitaciones espaciales, pero también por evidentes decisiones estéticas, Pedro Costa resuelve el pacto con Vanda o con Straub-Huillet a partir de largos bloques temporales.

El montaje

En *Où est votre sourire enfoui*, Pedro Costa muestra con un rigor sin precedentes cómo Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, con el mismo rigor, discuten y solucionan, en una sala de

7. Durante el festival también se exhibieron, *O sangue* (1989); *Casa de lava* (1994); *Ossos* (1997) y *No quarto da Vanda* (2000), de Pedro Costa; y *Operai, contadini* (2000), de Straub-Huillet.



lo varían imperceptiblemente; más bien generan esa ilusión. Tanto es así que uno de los dos problemas de esta secuencia que los Straub discuten en el film de Costa (el otro concierne al sonido)⁹ es la presencia molesta de unas pocas hojas de un árbol que en un plano están sobre el protagonista y, en el otro, cuando molestan, sobre el afilador, en el otro borde del cuadro.

Mientras tanto, Costa, por un lado, escucha atentamente a Straub-Huillet y, por el otro, plantea para su propio film, una estructura narrativa muy similar a la utilizada por ellos en *Sicilia!*: organiza los materiales en bloques de tiempo separados por elisiones deliberadamente débiles. Me explico. *Sicilia!* tiene cuatro macro secuencias: el puerto, el viaje en tren, la casa de la madre y la del hijo con el afilador, y cada una es trabajada en un bloque macizo, mientras que el nexos con la siguiente es manifiestamente débil. Costa decide mostrar cómo en el montaje se resuelven problemas de cada una de estas secuencias y las une dejando que la acción se pierda, se diluya, como diría Deleuze, en "situaciones ópticas y sonoras puras": Huillet rebobinando el material fílmico que acaba de ser usado y guardándolo en las latas, o bien, ese mismo material cuando es preparado para su proyección en un microcine.

Sin embargo, lo realmente significativo es cómo Costa, siguiendo a sus maestros, trabaja cada una de las secuencias como un bloque temporal sólido e independiente. Para decirlo con mayor precisión, cada secuencia es resuelta en el "tiempo real" que tarda en solucionarse cada uno de los problemas de montaje que se plantean Straub-Huillet. Así, lo que les oímos decir tiene consecuentemente su co-

presenta Pedro Costa), Straub aprovecha la oportunidad para reflexionar sobre la teoría del cine: montar en movimiento obliga a preguntarse dónde comienza un movimiento para concluir que, desde Chaplin, ahí radica la gramática básica de todo film. Pero, en la cabina de montaje, el problema de la toma persiste y no parece tener solución. "No hay que pensar cien años", dice Straub y continúa: "Odio a los cineastas imaginativos; nos descuidamos en el rodaje y ahora no tiene solución. Sigamos". El cuarto problema (donde en realidad se analiza más de una cuestión) pertenece a la secuencia final del film *Sicilia!*, que sucede entre el protagonista y un afilador callejero, con una iglesia de fondo. La secuencia tiene varios tipos de planos que se intercalan en el montaje. Un encuadre que toma a los dos personajes en un plano más bien amplio, con fondo de la iglesia y, sobre todo, con

la presencia muy evidente de una puerta; otro, un plano medio del afilador con el mismo fondo; uno más, un primer plano del afilador; y, por último, un primer plano del protagonista. Es muy probable que en esta secuencia y, en menor medida, en la del tren (ahí hay contraplanos dado que los personajes están sentados unos frente a otros) se ponga más que nunca de manifiesto la preferencia que los Straub tienen por mantener la frontalidad de los encuadres, aun en las secuencias de montaje.⁸ Dos personajes conversan y es evidente la decisión (durante el rodaje) de no filmar en contraplanos y ni siquiera en correspondientes. En un momento Straub dice: "Una escena de estas características, con *rac-cord* espacial, no tiene ningún sentido si no está filmada con la misma lente y en el eje". En realidad, los distintos planos no mantienen el eje dado que, los distintos emplazamientos,

8. *Operai*, *contadini* marca, sin lugar a dudas, la exacerbación de esta preferencia.

9. El ruido de la puerta de un auto al cerrarse (fuera de campo) interfiere sobre el diálogo de uno de los personajes. La solución "convencional" a la cual se arriba es adelantar la música del final del film, sobre el ruido de la puerta. Dice Straub: "Nosotros también podemos hacer como el resto de las películas".

relato visual; si a un plano hay que agregarle o sacarle fotogramas, el proceso es realizado ante nuestros ojos y en el tiempo material de su duración, sin recurrir nunca a elipsis temporales. Dicho de otro modo: no hay paso indirecto del tiempo, más bien hay un *sólido* de tiempo que resulta de una decisión estética.

El film de Costa, en cierto sentido el más radical de los exhibidos durante el Festival, pone de manifiesto su compromiso con el cine más extremo, probablemente el de mayor riesgo, no como sorpresa sino como el atrevimiento de una persistencia.

Un caso fuera de la norma:

Todo juntos

En la sección *Lo Nuevo de lo Nuevo*, dedicada al cine argentino, se exhibió *Todo juntos*, ópera prima del joven actor, director de teatro y dramaturgo, Federico León, film del cual, lo menos que se podría decir, es que hace honor al título de la sección en la cual se lo incluyó. *Todo juntos* es un film distinto,¹⁰ tanto en relación al generosamente presentado como "nuevo cine argentino" como fuera de ese marco nacional. En primer lugar, porque se coloca al margen de cierta representación realista que ha definido en los últimos años al cine local hecho por jóvenes y que ha tenido un acompañamiento crítico (o, más bien, acrítico) sin precedentes. Si bien es cierto que, por sí misma, esta decisión estética no garantiza nada, es precisamente en su coherencia y firmeza que *Todo juntos* encuentra un lugar distinto.

El film tiene un prólogo brutal (filmado con la técnica de un *home movie*), donde el propio director-actor mata un chanco con un cuchillo y lo carnea. Sobre estas últimas imágenes del prólogo se escucha el timbre de un teléfono; un, también brutal, corte directo nos permitirá ver y oír la primera de una serie infinita de conversaciones telefónicas que definen gran parte del relato del film. De aquí en más y hasta el final sólo veremos, literalmente, a dos personajes: al que representa el propio Federico León y

al representado por Jimena Anganuzzi. El tiempo también queda acotado: los dos personajes están juntos, presumiblemente desde las primeras horas de la tarde de un día, hasta el amanecer del día siguiente. Durante ese lapso se muestra un mundo asfixiante, cerrado en sí mismo, del cual los personajes no saben, no quieren ni pueden salir. Todo el film transcurre en espacios públicos (pocos): dos bares, una calle, un remise, en el que dan vueltas cuando llega la noche, y un parador, donde desayunan al amanecer. El mundo externo permanece siempre fuera de campo, mediado por conversaciones telefónicas, siempre desde teléfonos públicos, y por la voz de un remisero (a quien se oye pero no se ve) de inquietante participación final.

Los llamados telefónicos unen los planos del film con un mundo que el film no muestra. Los protagonistas hablan con sus respectivos padres, con los padres del otro y con amigos; ella, con amigas y él, con amigos. Es más: de uno de sus amigos, él dice, "es el hijo de una amiga de mi mamá". Estamos frente a una especie de familia expandida, una red de lazos comunes y apretados. Incluso, cierto trato de protección entre ellos evoca más una relación entre hermanos, a pesar de que se nos informa sobre las diversas formas de prácticas sexuales que mantienen. Esta ambigüedad perturbadora y la reiteración obsesiva de los diálogos triviales, aunque dramáticamente densos, muestran una insistencia que, lejos de señalar, a la manera costumbrista, el vacío de lo cotidiano, señala otro vacío: el de la locura.

Resulta evidente que la conversación por teléfono y el fuera de campo enfatizan el aislamiento (podría decirse: el autismo) de la pareja, subrayado de modo decisivo por la cuidada precisión de la puesta de cámara y la puesta en escena. Un sólo ejemplo. Al promediar el film, durante la última escena del segundo bar, ella decide llamar al remise. Ambos están sentados de frente a cámara, él a izquierda, ella a derecha, aislados por planos apretados; cuando ella toma la decisión, se desliza por el asiento para salir y se intuye cómo él se levanta para dejarle paso; ella sale de campo y vuelve a

pasar por delante de la cámara (dado que el teléfono —ya lo sabemos— está del otro lado), quedando el encuadre vacío, donde entra él y se vuelve a sentar. Se mantiene este plano durante la conversación telefónica (que no se escucha) y cuando ella vuelve la escena, literalmente, se invierte, esta vez mediada por un corte (tal vez innecesario), volviendo a quedar otra vez ambos frente a cámara en un encuadre muy cercano.¹¹

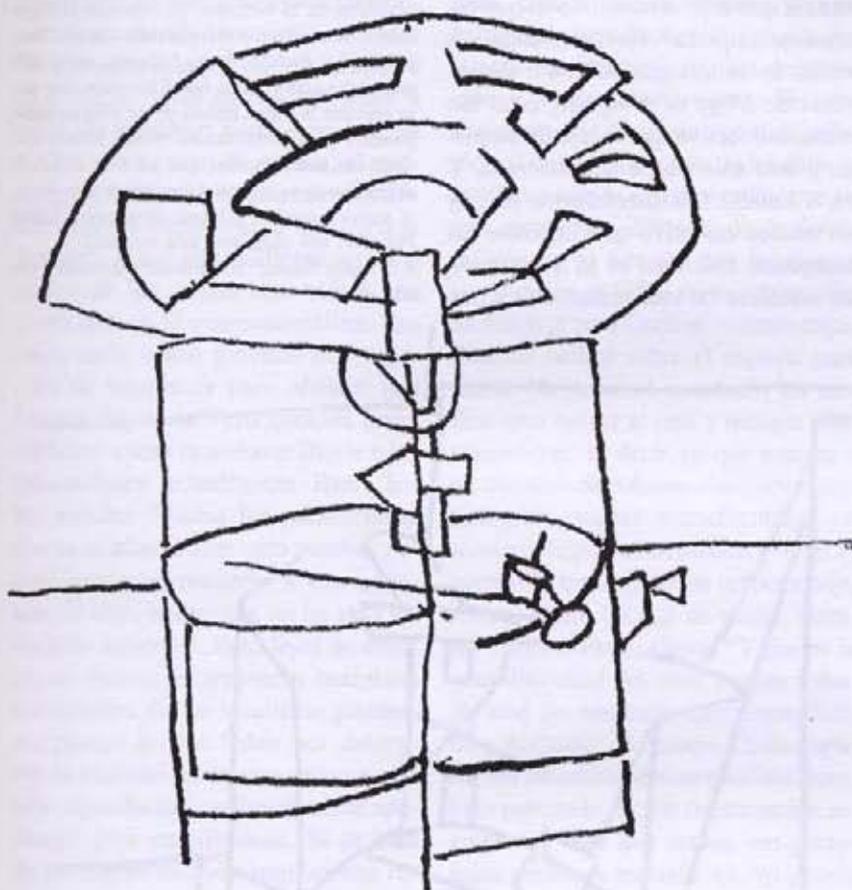
"Todo juntos", pero siempre solos en el espacio del plano. Federico León se atiene a una mirada.

Algunas, pocas, conclusiones

Estas notas comenzaron a ser pensadas durante la realización del IV Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires y escritas dos meses después. De allí a aquí han ocurrido en nuestro país algunas cosas. Tal vez la menos trágica, entre el sufrimiento y la cerrazón, sea que el futuro inmediato haga prácticamente imposible volver a ver cine independiente en la Argentina. Por lo mismo, aumenta el valor de un festival que nos permitió acceder a un tipo de cine que sigue trabajando en un más allá del mercado, con la radicalidad con que se rechaza la recombinación de lo ya conocido y la repetición convencional de lo ya visto decorada por la innovación técnica. Hay algo en las películas que estas notas han intentado analizar que no se había hecho implícito ni manifiesto en otras que las precedieron. Dicho de otro modo, hay algunos cineastas que siguen buscando lo que los otros no han encontrado.

10. Probablemente comparta esta situación con *Silvia Prieto*, de Martín Rejtman y *Sábado*, de Juan Villegas.

11. Todo el film y particularmente las escenas de los bares tienen un tratamiento similar, lo cual pone de manifiesto un *estilo* autoral. Respecto a este punto, el autor de estas notas ha escuchado dos tipos de observaciones: una, en contra, que critica una cierta procedencia teatral del film, lo cual es ridículo; y otra, a favor, que afirma que las puestas teatrales de Federico León contienen elementos cinematográficos, lo cual no quiere decir nada.



En un texto célebre, "A favor de un cine impuro", André Bazin hizo una defensa de las adaptaciones literarias. Las películas –afirmó allí– llevaban medio siglo de retraso sobre las novelas y, en este sentido, la utilización del patrimonio literario aparecía como un factor dominante en la evolución del cine. Si durante las primeras décadas el progreso técnico y, consecuentemente, el enriquecimiento de los medios de expresión permitieron definir a los grandes realizadores como creadores de formas, ya en los años 40 las películas parecían haber agotado lo que se podía esperar de la técnica. "El cine ha entrado insensiblemente

en la edad del argumento; entendámonos, en una reinversión de las relaciones entre el fondo y la forma. No porque ésta se haga diferente, todo lo contrario –nunca ha estado tan rigurosamente determinada por la materia ni ha sido más necesaria, más sutil–, sino porque toda esta ciencia tiende a la desaparición, a la transparencia, delante de un asunto que hoy somos capaces de apreciar en sí mismo, y sobre el que nos hacemos cada vez más exigentes".¹ Según Bazin, esto no suponía desatender la autonomía del cine para convertirlo en un arte subordinado sino que le permitiría trazar un nuevo cauce expresivo

abrevando en las riberas del teatro y la novela.

Cincuenta años después, se puede comprobar que nada de ese razonamiento sobrevive en algunos notables films recientes como *Sicilia!* (1999) y *Operai, contadini* (2000), de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet; *Éloge de l'amour* (2001) y *The old place* (1999), de Jean-Luc Godard; *Elegy of a voyage* (2001), *A humble life* (1997) y *Spiritual voices* (1995), de Alexander Sokurov; *Ossos* (1997) y *No quarto da Vanda* (2000), de Pedro Costa.² No se trata ya de un cine argumental, al menos no en el sentido literario en que lo entendía el modernismo idealista de Bazin. Y eso no porque desprecie a la literatura. Las películas de Sokurov son versiones de Chejov, de Dostoievski o de Flaubert; las infinitas referencias literarias en Godard son incluso más frecuentes que sus citas cinematográficas; y es prácticamente inconcebible un film de los Straub que no esté organizado alrededor de un texto (Hölderlin, Kafka, Engels, Pavese, Vittorini, Brecht, Böll). Pero si estos

1. André Bazin, "A favor de un cine impuro", en *Qué es el cine*, Madrid, Rialp, 1990, p. 126.

2. Todas estas películas coincidieron durante el IV Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente. Aunque se halla determinado por las contingencias de la exhibición, no es un agrupamiento caprichoso; lo obstante, se trata de un conjunto incompleto que ni siquiera pretende postularse como corpus y que podría ampliarse en nuevas direcciones para abarcar otros films. Habría que considerar esta selección de films, entonces, en términos experimentales, como si fuera un laboratorio de pruebas.

realizadores no le deben nada al argumento literario es porque han comprendido que las películas no narran lo mismo con otros medios sino que deben construir un relato diferente e intransferible.

Por eso tampoco es un cine anti-narrativo, al menos no como lo fue cierto modernismo político de los 60 y 70 (el materialismo ontológico de Stan Brakhage, Paul Sharits o Michael Snow) que insistía sobre ciertas tendencias de la pintura abstracta y sobre la opacidad del material para evitar cualquier atribución de sentido. Hay muchas historias en Straub & Huillet; de hecho, podría decirse que en sus films nunca se deja de narrar, aunque son los personajes quienes atesoran las historias y esas historias están en el pasado. En los diálogos de *Sicilia!* o en los monólogos colectivos de *Operaï, contadini* los hombres y las mujeres cuentan, pero no como si estuvieran comunicando una historia sino, más bien, como describiendo un objeto precioso y en cierta medida exterior. Ya no se trata de la disyuntiva entre narrar o describir; narrar es describir. Eso son los textos de Vittorini para estos films: una presencia que aporta su intensidad siempre y cuando resista como fuerza extraña. Y por su parte, todos los esfuerzos del último Godard apuntan de manera evidente a construir una narración con / de las imágenes. En *The old place*, por ejemplo, el poder iluminador del cine se concentra en obtener un relato incluso y sobre todo a partir de aquello que no parecería llamado a integrarse en una serie. Las imágenes no están ahí para ilustrar un relato que sería previo sino que la narración surge en los procedimientos del montaje: a partir de ahora, una imagen sólo se explica por otra imagen.

Que el cine moderno adelgazó sus líneas argumentales hasta la insignificancia es, a esta altura, un lugar común. Pero ahora (ya sea en el hiperrealismo de *No quarto da vanda* o en la alucinación de *Elegy of a voyage*), esa noción de argumento no es siquiera un problema a considerar. El cine moderno todavía creía en la literatura: visto en perspectiva, había allí último intento por aprovechar una tradición li-

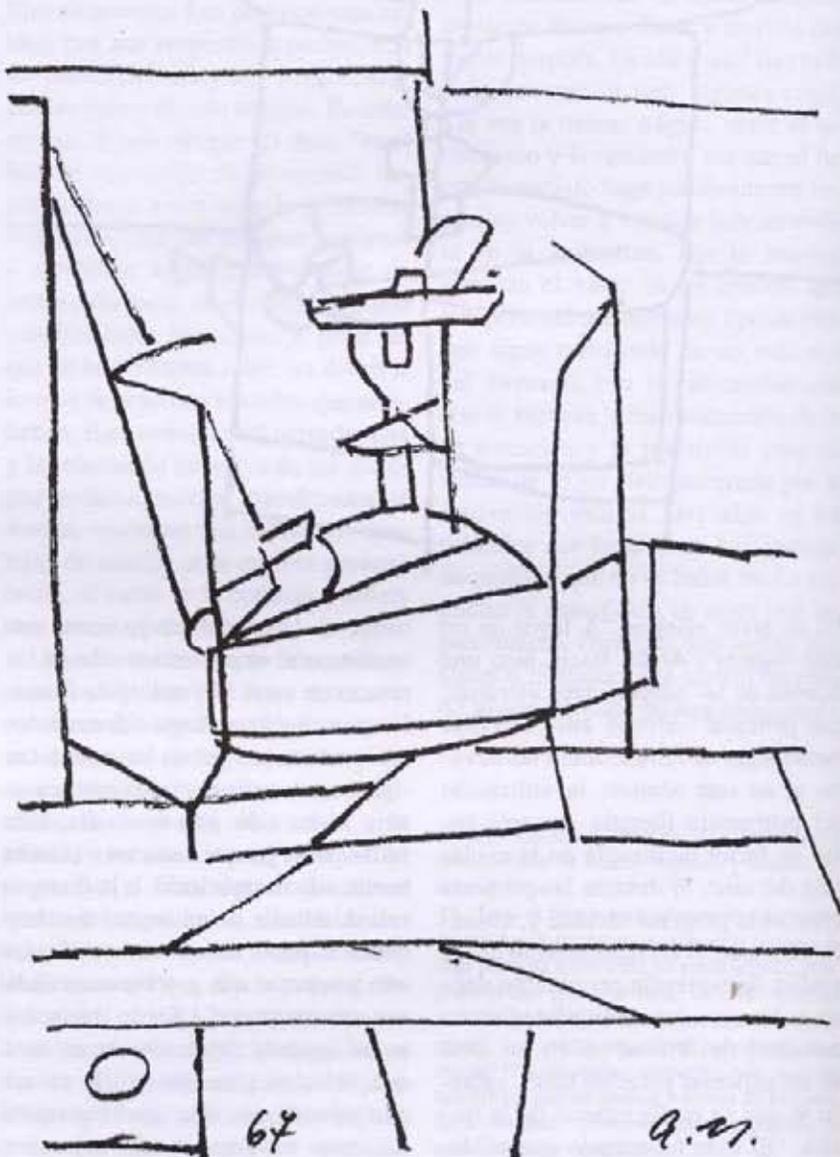
teraria. Subsistía un resto argumental, que la película no desarrollaba pero que funcionaba como anclaje para habilitar el despliegue de la puesta en escena. En cambio lo que, en su radicalidad formal, estos nuevos films dejan en evidencia es una tarea que el cine moderno supo desde siempre y no llegó a completar: reducir una película a un argumento abstracto es una alquimia inútil que no alcanza a capturar nada de su sentido, una impertinencia que deja afuera todo lo que realmente importa.³ Hay, sin duda, un relato en la travesía onírica o desvariada de *Elegy of a voyage*; pero esa trama retroactiva que se teje de un plano a otro sólo puede ser mostrada. Y en *A humble life* directamente no hay un núcleo narrativo que organice las imágenes, más bien es lo que sucede en ausencia de una historia. O como

el propio cineasta dice en off sobre su personaje: "persistencia, obstinación, inmutabilidad". Todo el movimiento del relato está dado por la acumulación de momentos inmóviles.

Este cine, que podríamos denominar puro (para diferenciarlo del *cine impuro* de Bazin), no constituye un

3. Michelangelo Antonioni proponía una definición de cine moderno que tomaba el ejemplo de *Ladrones de bicicleta* pero eliminando el problema de la bicicleta. Extremando el argumento, se puede afirmar que estos nuevos films prescindían, incluso, de los ladrones: no es sólo que ha desaparecido un móvil concreto sino que se suprime la trama misma de un robo en tanto pretexto para el acontecer visual. Habría que decir, de todos modos, que un film como *El desierto rojo* se afirmaba tempranamente en esta nueva dirección. (Quiero agradecer a Rafael Filippelli por sugerirme esta imagen.)

4. André Bazin, "El mito del cine total", *op. cit.*, p. 38.



6x

q. 27.

movimiento, ni una escuela, ni una generación, ni una tendencia. No es posible definir un marco común. Se trata, más bien, de una actitud frente al cine que atraviesa de diversas maneras la obra de los cineastas más singulares e informa los estilos más variados. No tiene nada que ver con la recuperación de una supuesta esencia cinematográfica ni con la fatigada idea de una especificidad del cine a partir de la ausencia de especificidad; es una pureza que ha sido construida laboriosamente y destilada a partir de todas las contaminaciones. Ni lo literario ni lo pictórico ni lo musical ingresan a título de préstamo porque no son un modelo o un punto de partida; al contrario, son los films quienes desbordan sobre la literatura, la música o la pintura y abren allí múltiples surcos a través de los cuales desarrollar una cierta idea de lo cinematográfico. Eso hacia atrás: cómo procesar una tradición de impurezas para obtener una imagen depurada. Pero también hacia adelante: cómo reaccionar frente a las innovaciones tecnológicas. Bazin había escrito: "Todas las perfecciones que se añadan al cine sólo pueden, paradójicamente, retraerlo a sus orígenes. El cine, realmente, no ha sido inventado todavía"⁴. Pero lejos de señalar un futuro, la sentencia baziniana era deudora de un idealismo platónico, porque lo que había por delante era la realización de una esencia que sólo esperaba los medios técnicos adecuados para manifestarse. Si la idea de pureza, en cambio, implica una re-

fundación cinematográfica, no es porque presuponga un origen. No se trata de qué puede hacer la tecnología por el cine sino qué puede hacer el cine con la tecnología.

En este sentido, el cine puro debe encontrar también un uso creativo para las nuevas tecnologías. Si en algún momento, la televisión y los nuevos medios insinuaron una caja de resonancia que debería haber amplificado la consideración del cine como práctica impura, pronto resultó evidente que no había nada para hacer allí, que esa impureza era producto de una degradación y un empobrecimiento. Sin embargo, no deja de ser un punto de inflexión al que el cine ya no podrá darle la espalda y que lo obliga a reubicarse en una perspectiva diferente desde donde reformular su relación con las nuevas tecnologías: el video como laboratorio de montaje para Godard, o como experimento radical sobre el registro para Costa. No llevar el cine hacia los medios sino volver al cine y trabajar contracorriente; es decir, de qué manera – en términos de Adorno – las nuevas tecnologías pueden transformarse en técnicas de puesta en escena. "No es lo normal lo que te atrae de un personaje, sino el punto en que se vuelve extraño", afirma Pedro Costa. "Y ésa es la gran dificultad del cine, porque trabajás con un territorio muy específico, muy definido". Así como Costa registra sin intención documentalista, también prescinde de una organización argumental. Más que actuar, sus personajes posan. A menudo, en *No quarto*

da Vanda, la cámara podría haber cedido a la tentación de funcionar como un dispositivo puramente testimonial; pero Costa se resiste a aprovechar lo digital como un dispositivo de captura y es la pose lo que hace de su documentación una puesta en escena.

Se trata de un uso crítico que recupera cierta sensibilidad *amateur* (si el *amateur* es el que ama, entonces lo que se rescata aquí es una relación pasional con el cine). Hay, en estos réprobos del cine moderno, un tratamiento artesanal de la imagen (que se opone por igual al espectáculo de la industria y a la retórica academicista), como si se tratara casi de una *home-movie*: por agregación de capas en Godard, por sustracción en Straub & Huillet, por imposición de una imagen mental en Sokurov, por exacerbación del registro privado en Costa. Trabajar manualmente. Como un ciego leyendo con la punta de sus dedos (y de hecho, en *JLG/JLG, autoportrait de décembre*, ya había una montajista imposiblemente ciega). Un uso doméstico donde el ojo es contiguo de la mano y donde percibir es una labor de orfebre. Es el extravagante invento que mostraba Godard en *King Lear*: una especie de linterna mágica hecha con una caja de zapatos y una lamparita. Frente al tónico modernista de la muerte del cine, una nueva alborada de la imagen. O como se afirmaba en ese mismo film: "Habitamos un tiempo en que las películas y –en un sentido más general– el arte se han extraviado, ya no existen, y deben ser reinventados".



NUEVA SOCIEDAD

Director: Heldulf Schmidt
Jefe de Redacción: S. Chefec

Página digital: www.nuevasoc.org.ve

SUSCRIPCIONES (Incluido flete aéreo)	ANUAL (6 núms.)	BIENAL (12 núms.)
América Latina	US\$ 50	US\$ 85
Resto del mundo	US\$ 80	US\$ 145

PAGOS: Cheque en dólares a nombre de NUEVA SOCIEDAD. Rogamos no efectuar transferencias bancarias para cancelar suscripciones. Dirección: Apartado 61.712- Chacao-Caracas 1060-A, Venezuela. Telfs.: 267.31.89/265.99.75/265.53.21/266.16.48/265.18.49, Fax: 267.33.97; Correo E.: <nuso@nuevasoc.org.ve> <megonzal@nuevasoc.org.ve>

HISPAMERICA

SAUL SOSNOWSKI

5 Pueblo Court Gaithersburgh
MD 20878 USA

Tarifas de Suscripción

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

Band à part o qué ha dejado fuera del mundo a qué Lo straubiano y lo huilletiano

Hernán Hevia



24

Después de haber visto las dos primeras películas de una trilogía por Jean-Marie Straub y Danièle Huillet.

Tomas de partido. Como siempre, las películas de Straub-Huillet existen con otras obras de otros autores de los ámbitos más diversos. La lista es, naturalmente, tan extensa como su cinematografía; a manera de ejemplo, podría nombrarse *Billar a las nueve y media* de H. Böll, *Necrólogo* recopilado por P.E. Bach y de las cartas de J. S. Bach, *Othon* de Corneille, *Moisés y Arón* de A. Schönberg, *Los perros del Sinaí* de F. Fortini, *Una tirada de dados no abolirá el azar*, poema de Mallarmé, *El jardinero* de Paul

Cézanne. La relación con los materiales no es meramente instrumental ni son usados como pre-textos, para hacerles decir algo. Hay una reciprocidad. "La relación no se establece entre dos lenguajes pacífica y paralelamente dispuestos. El texto es asumido radicalmente: como presencia interrogante, a la que debe responderse sin neutralidad."¹ Lo que prevalece, entonces, es lo determinado de los materiales, como en el título *Antígona de Sófocles según la traducción de Hölderlin para la adaptación escéni-*

ca labrada por Brecht 1948 (Suhrkamp Verlag); pero también, cómo se conjuga la concatenación de encuentros con esas sucesivas obras. La coherencia estaría lograda si este doble movimiento atravesara todos los elementos reunidos en sus películas.

El trabajo con *Conversaciones en Sicilia* prefigura el de *Las mujeres de Messina*. Ambas novelas de Elio Vittorini son distintas formas de pensar o de abrirse al mundo.²

Prosodia. Estos materiales deben ser encarnados. Los actores no profesionales son confrontados con textos, con "personajes", confrontados, a su vez, con lugares. Los actores quedan fuera de lugar (aunque, como sucede a partir de la *Antígona...* de 1992, se los reclute en el lugar del trabajo). De todo esto es preciso lograr un acto. Y ello exige preparación, ensayos, años. Hay una distancia (brechtiana) entre el texto y su interpretación: los actores se limitan a escandir bajo precisas premisas el texto, acentuando las señales paralingüísticas, apoyándose más en el acento, los tonos, la entonación. Sus voces y palabras parecen seguir las indicaciones que se escriben sobre una partitura. Mientras en *Sicilia!* se desgarran el acto del habla, *Obreros, campesinos* enfatiza la falta de un

1. Massimo Cacciari, *Hombres póstumos. La cultura vienesa del primer Novecientos*, Península, Barcelona, 1989 (Milán 1980), pp. 58-59.
2. Federico Monjeau, "El canto sospecho: la memoria cifrada", *Punto de Vista* n° 49, agosto de 1994.



método: los actores ya ni siquiera memorizan los textos; ahora, directamente, los leen.

Sin embargo, la persecución de una (sola) Idea exige respetar las diferentes versiones de un trabajo: se dice que Straub y Huillet suelen acumular numerosas tomas de cada uno de sus planos, y que en el montaje suelen utilizar todas las tomas reveladas y post-sincronizadas. No son del todo ajenos a la idea de que las variaciones de una misma obra se consideren autónomas.³

El *découpage* se organiza a partir de los cortes: exactamente, en el primer fotograma donde uno u otro "personaje" comienza a enunciar (enuncia quien se mueve). El sonido, más precisamente el acto de producir un sonido, conduce a la imagen. O, según la fórmula acuñada por la dupla, "un film ... dice lo que es".⁴

Cuadros de cuadros. La serie de diálogos que Silvestro sostiene ya sea con el Vendedor de naranjas, el Gran Lom-

bardo o el Afilador, durante el viaje que emprende hacia su tierra natal, en *Sicilia!*, tiene un fondo que fluye a la par de su trayectoria invariablemente. E incluso, aunque su participación en alguno de estos diálogos se expanda hasta convertirse en monólogo, ello no implica que el fondo quede fijado (esto es bien evidente cuando, en una locación reducida y cerrada, como aquella donde Silvestro y su Madre entablan sus diálogos/monólogos, la existencia de verdaderos vacíos no permite reconstruir un espacio). Por el contrario, en *Obreros, campesinos*, la acumulación de monólogos, que narran el intento de conformar una comunidad solidaria, irremediablemente se recorta sobre el mismo escenario. Igualmente, en los dos casos, la lógica de la construcción del espacio, en general, remite a un punto fijo, a un punto de vista (literalmente), que puede coincidir o no con el de un "personaje", desde el cual se elige narrar las

escenas. Esto permitiría, según Straub, respetar la perspectiva.⁵ Como sea, evidenciada directamente o por contraste, prima la fragmentación. Lo estroboscópico no es un defecto.

Dentro de cada plano no hay una homogeneidad entre figura y fondo; ambas instancias permanecen separadas. Las diferencias son de intensidad. La ausencia de términos medios y la frontalidad puntualizan lo coyuntural de esa relación, y la circunscriben a la filmación de cada plano. Su tiempo es, pues, el de la *toma*. El sonido (siempre directo, es decir grabado en

3. Es en la inversión de este sentido que se clarifica el título trilingüe *Operai, Contadini/ Ouvriers, Paysans/ Arbeiter, Bauern*.

4. Thierry Lounas, "La sorcière et le rémouleur. Entretien avec Danièle Huillet et Jean-Marie Straub", *Cahiers du Cinéma* n° 538, septembre de 1999, p. 54-59.

5. Siguiendo esta hipótesis, la factura de la escena final de *Sicilia!* se complejiza cuando las limitaciones auto-impuestas sobrepasan lo factible. La pérdida de precisión es inevitable.

el tiempo y espacio de la toma) y la iluminación a partir de fuentes lumínicas naturales,⁶ que no son tan manipulables, responden a esta perspectiva. Las condiciones del rodaje y de cómo se llega a él son determinantes porque es otra de las historias que debe quedar registrada. No es lo mismo filmar con lentes fijos o con zoom. La revelación de una obra, de un espacio, de un "personaje", por panorámica o por corte, es una nueva definición provisoria. El montaje compone enumerando bloques de tiempo.

Tensión superficial. Ni *Sicilia!* ni *Obreros, campesinos* son excepciones. Están enmarcadas, en principio, por un explícito efecto de simetría a partir de los títulos que abren y cierran ambos films; sendos temas musicales refuerzan este procedimiento. Los planos que siguen y anteceden a estas secuencias acentúan la cualidad simétrica, prolongándose en sus silencios, en su estatismo. Las dos películas insisten en cierta indeterminación en el fechamiento histórico, a través del espacio y los "personajes", que, sin embargo, tienen una aparente importancia considerados separadamente. Este estado de máxima tensión y, desde luego, de atención, se mantiene constante en las películas de Straub-Huillet. Pero la semejanza de esta estrategia de comienzo no predice cierta diferencia formal entre las dos películas. Los primeros planos suelen ser emblemáticos.

Por un lado, en *Sicilia!*, un plano

fijo destaca a un "personaje" porque, entre otras cosas, es el único en cuadro, pero además porque ocupa el primer término, porque la diagonal que describe la arista del muelle de Messina lo tiene como vértice y porque está en contraluz, diferenciándose de los brillos que irradian las estelas del mar hacia donde mira. De todos modos, pese a lo suspensivo del plano, la casi imperceptible valija a sus pies, la persistencia en no identificarse —está de espaldas— y el encuadre ligeramente descentrado condensan posibles trayectorias. Por otro lado, en *Obreros, campesinos*, una panorámica de 360 grados hacia la derecha describe, sin detenerse, siguiendo las ondulaciones de una colina, el camino de la luz del sol que atraviesa la copa de los árboles, y el recorrido de un arroyo, una zona plagada de ausencias, en un bosque de la Toscana, donde se ven los efectos de una nube que, finalmente, ensombrece el paisaje. El sonido propio de esos lugares los acompaña.

Un murmullo subyace y salta, de plano en plano: la pugna entre la ubicación de los "personajes" en el cuadro con respecto a la dirección de sus miradas (la mirada de una Juana de Arco sin dios), y a veces con respecto a otros "personajes", o la ausencia de éstos ante un plano-paisaje imposible de no ser mirado, indican la inminencia del fuera de cuadro.

Anacronismo. Los materiales por sí mismos: considerar cómo cada materia

es atravesada por una temporalidad que le es propia. Así, cada una de las múltiples historias del Pasado presiona. Las historias cifradas piden ser vistas. Debe, entonces, crearse el espacio para que puedan expandirse, hay que "hacer lugar".

Jean-Marie Straub y Danièle Huillet citan con frecuencia a Griffith. El anacronismo desincroniza el tiempo, el presente no es idéntico a sí mismo. Los lugares se ponen en movimiento cuando lo heterogéneo de los materiales aflora en lo homogéneo de un espacio. La no-relación de los materiales entre sí incluye, excluyéndola, a la Historia (síntesis disyuntiva). La Historia, que los funda, los divide y los sobrepasa, deviene el medio esencial para que el cine no se convierta en su propio objeto, para que el cine no sucumba a lo referencial: "Porque es en el movimiento que se encarnan los efectos del corte. También y sobre todo (...), cuando la de-tención aparente del movimiento local hace ver lo evidente de lo visible."⁷ El puntillismo, enfocado hacia fuera, recupera la memoria. La ascesis tiene como objeto ampliar lo que permanece exterior. Porque es sólo en el encuentro con lo Otro que puede surgir la Responsabilidad.

6. También hay una especificidad de acuerdo a quienes "hacen" la imagen, el sonido, etc. No es casual la participación en casi toda su filmografía del *ancien* sonidista L. Hochet.

7. Alain Badiou, *Le cinéma comme faux mouvement*, texto de la conferencia pronunciada en el Studio des Ursulines, 29 de noviembre de 1993.

)ENTREPASADOS(

REVISTA DE HISTORIA

Año X - Número 20/21 - 2001

Dossier: memoria y represión
Galería de textos: James E. Young
Tulio Halperín Donghi sobre los orígenes
de la nación argentina
Entrevista a Samuel Baily

ESTUDIOS SOCIALES

Revista Universitaria Semestral

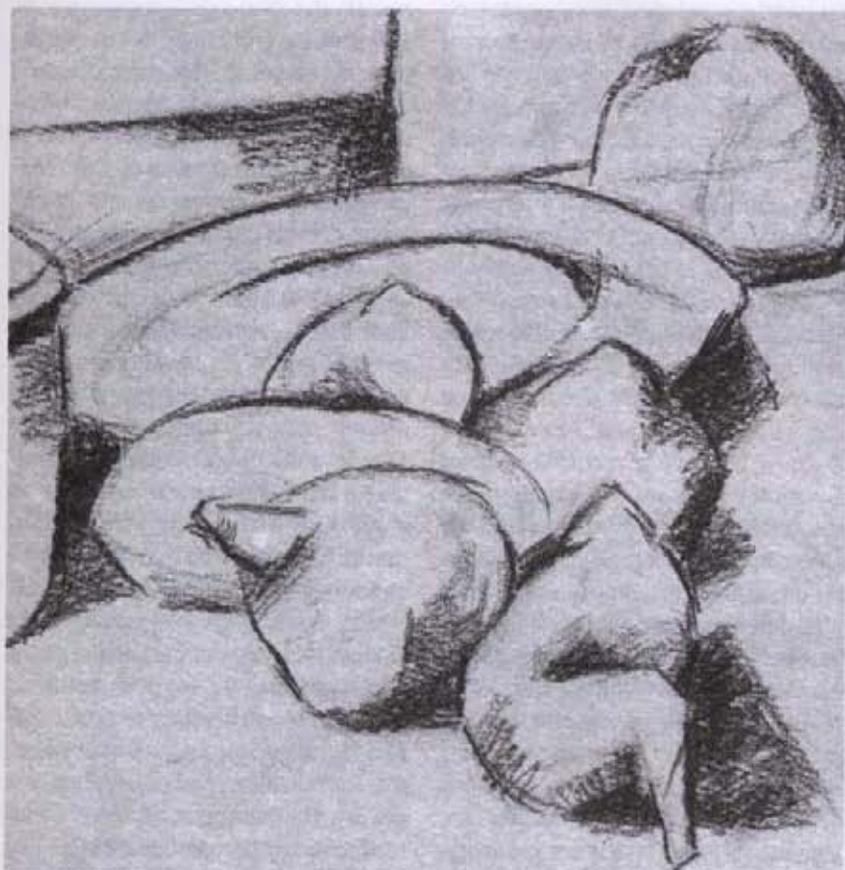
Consejo Editorial: Darío Macor (Director),
Ricardo Falcón, Eduardo Hourcade, Enrique Mases,
Hugo Quiroga, César Tcach, Darío Roldán.

Nº 22/23 - Primer y segundo semestre 2002

Escriben: Schwarzstein - Bjerg - Lanciotti - Devoto -
Béjar - Bacolla - Torti - Lesgart - Iazzetta - Fernández -
Ariallaga - Kessler - Valiente Brunet

ESTUDIOS SOCIALES, Universidad Nacional del Litoral, 9 de julio 3563,
Santa Fe, Argentina; telefax directo: (042) 571194
DIRIGIR CORRESPONDENCIA A: Casilla de Correo 353, Santa Fe, Argentina
E-mail: suspia@fcjs.unl.edu.ar / Internet: www.unl.edu.ar/editorial

Santiago Palavecino



Spiritual voices,¹ el film que Alexander Sokurov construye a partir de materiales recogidos en un puesto del ejército ruso en la frontera entre Tadjikistán y Afganistán, está dividido en cinco episodios. El primero de ellos, de 38 minutos, consta prácticamente de un único plano (sólo al final alterna con algún fundido), en el que se somete a la observación del espectador un paisaje nevado, apenas alterado por manipulaciones cromáticas y fotográficas, y en el que una sola vez aparece, distante, una silueta humana; un *wanderer* que atraviesa el cuadro de izquierda a derecha. A lo largo de estos minutos, tenemos tiempo de es-

cuchar tres movimientos de conciertos para piano de Mozart completos o casi, más dos fragmentos de Beethoven y de Messiaen. Intermitentemente, la voz de Sokurov reflexiona sobre lo que oímos, y repasa reseñas biográficas acerca de Mozart que fatigan todos los lugares comunes: el artista pobre, mal alimentado y sólo reconocido póstumamente, que sin embargo se hace cargo de su destino y consume la obra que éste le deparaba. El periplo de un mártir. La propia música es, en cierto modo, una antología de lugares comunes para nuestros oídos, pero poco le importan nuestros oídos a una persona como Sokurov, para quien la

cultura de masas apenas si es un multitudinario y equívoco rumor, un secreto a voces nada espirituales.

Sokurov también nos informa que ese paisaje es Rusia, la "tierra de nieve eterna". Asimismo, nos expone sus teorías acerca de las afinidades electivas entre Mozart y Messiaen. ¿Qué hace todo este *revival* humanista en lo que luego parecerá ser un documental sobre la turbia presencia rusa en Afganistán?

Este extenso umbral es, fundamentalmente, un *parti pris*: desde el horizonte de la alta cultura occidental en general, y en pos de la mentalidad rusa en particular, un individuo excepcional (en la línea de Mozart y Messiaen) bajará a buscar a aquellos anónimos que prolongan la nación más allá de su geografía. El héroe con firma va a testimoniar al héroe colectivo. A propósito de este film, Sokurov ha declarado: "Rusia es una tierra que emprende permanentemente guerras, y la gente aquí está siempre lista para ir a luchar. Nuestros héroes nacionales son quienes participaron en la guerra, no quienes crearon algo inusual, sentándose y trabajando pacíficamente. Difícilmente pueda imaginarme a Rusia sin esas convulsiones de la guerra, sin este temblor militar. Apenas puedo concebir a hombres rusos sin pesados abrigos de soldados, o botas y camisas militares (...) Simplemente, no existe una familia sin que espere a al-

1. *Spiritual voices. The diaries of war*, en 5 partes (38 min, 33 min, 87 min, 79 min, 90 min), 1995, 327 min., color, Betacam SP, stereo. Eskofilm, Lenfilm, Roskomkino, North Foundation, Pandora Co., Ltd (Japan).

quien volver de la guerra". Pero tras ver *Spiritual voices* uno agregaría: si los héroes de Rusia son los soldados, los de occidente parecen ser los artistas. No es otro el cruce propuesto por el film, que entonces se parará en un terreno doble: por un lado, se elaborará un artefacto estético a partir de materiales que atestiguan las actividades de los soldados en la frontera, pero ese testimonio hablará, ante todo, del testigo. Los "diarios de guerra" referidos en el subtítulo son las huellas que la experiencia bélica ha dejado en el propio Sokurov. El plano-obertura es el momento de la evocación, vale decir de la posproducción en Rusia. Lo que sigue son cinco horas de imágenes en pasado (como en todos los buenos films).

Evidentemente, esto coloca en un lugar central la problemática de la subjetividad. Más arriba nos hemos referido a la voz de Sokurov, y ahora proponemos que las imágenes son algo así como su memoria. La incorporación de sucedáneos de la primera persona autoral en el discurso cinematográfico es un problema aún sin resolver por la teoría, más bien confiado a las percepciones del espectador antes que sistematizado.² Tal situación no es casual, porque cuando los grandes cineastas deciden incorporar sus respectivas efigies como material (o sea, como problema) lo hacen de modos muy diversos, en medio de entramados expresivos nunca demasiado similares. Lo cierto es que se trata de una decisión que invariablemente se sitúa en aquel límite que constituye el registro en salvación y condena del cine, como propusiera Rafael Filippelli.³ Parecería que en este punto la polémica en torno a las ideas de Bazin no puede dejar de volver a plantearse, porque la presencia (icónica, acústica...) del director, lejos de otorgar una rúbrica asertiva a la imagen, se constituye en el síntoma más claro del estatuto de ésta, cualquiera que sea. Tal vez, para abrir la cuestión, podría aventurarse una fórmula que invierta la de Saer: en el cine, habría tantos sujetos como realismos. Para decirlo bien: no pueden establecerse las condiciones para pensar la subjetividad sin antes atender las relaciones, absolutamente lábiles, entre la imagen y su

referente. La atribución o no a una conciencia dependerá entonces de las operaciones formales padecidas por los materiales audiovisuales. Sólo así puede entenderse el valor con que ingresan el rostro de un director o el timbre de su voz, independientemente de cuán reconocibles sean (el reconocimiento es apenas un dato estadístico), y de su firma en los títulos.

En el caso de *Spiritual voices*, no sólo la voz en off hace uso de la primera persona gramatical, sino que el propio Sokurov aparece en cuadro, tímidamente al principio, de modo muy ostensible al final, cuando ataviado como Papá Noel reparte regalos entre los soldados la noche del 31 de diciembre. Pero esto no sería posible unirlo inequívocamente con su nombre propio si no fuera por las arrogaciones de autoría que han sido prácticamente el punto de partida desde la obertura. Para cuando la efigie del director aparezca confirmada en tanto tal (con toda certeza, en el último episodio), hará largo rato ya que el patronímico Alexander Sokurov equivale a *artista evocando*. Es aquel que porta una cámara entre los que portan rifles, y por eso las vicisitudes de su instrumento están puestas de manifiesto: si hay que agacharse y pasar entre alambres, la cámara-Sokurov lo hará y ese momento no se eliminará en la edición; si hay polvo, la mano-Sokurov protegerá la lente, y así todo el tiempo. No en vano este director se obstina en trabajar en la medida de lo posible con los mismos colaboradores: es la apuesta espiritualista a una comunión lo que permite el borrar de los intermediarios. Y si hay una relación de identidad con respecto a los técnicos, para con los soldados es de alteridad: como Mansilla con los ranqueles o, mejor, Malinowski con los melanesios, Sokurov contempla la posibilidad de empatía (cercanía y riesgo físicos, compromiso con la misión) precisamente a partir de la diferencia (ideológica, jerárquica); impulso paradójico a partir del cual se trama el film.

En una famosa entrevista con Paul Schrader (llena de malentendidos, por otra parte),⁴ Sokurov considera impertinente la división (por no hablar de la mezcla) entre documental y ficción;

en todo caso, se trataría de una diferencia en la naturaleza de los materiales que, cuando se privilegia la estrategia del registro (como aquí), serían más frágiles (léase menos perfectos, por su dispersividad), pero siempre pasibles de elaboración formal. La voluntad constructiva es por demás evidente en *Spiritual voices*. El segundo episodio, por ejemplo, narra el viaje hacia la frontera, y el momento de establecimiento en el puesto. Desde el comienzo, la voz en off alude a una entrada del diario de Sokurov, y anticipa el viaje en helicóptero que le espera: evocación de una experiencia individual. Venimos del primer episodio, que constaba de un plano general estático. A partir de ahora, tenuemente, empiezan a incorporarse movimientos de cámara y tamaños de plano más apretados: después de todo, se narran un viaje y el inicio de una proximidad intersubjetiva. Primero, una panorámica ceremoniosa acompaña a los soldados hacia el helicóptero. Luego, un *travelling*, pero del tipo más motivado: se está a bordo del helicóptero, hay movimiento porque vamos sobre un móvil. Comenzamos a ver rostros, porque no hay nada más que ver, excepto un momento de espera y la muda certeza de una situación de introspección ansiosa. La estrategia del registro adopta, por momentos, la economía de las narraciones ficcionales más austeras: las angulaciones, los movimientos, los tamaños de plano, están dictados por (la interpretación de) el acontecimiento. Claro que no siempre: hay elecciones más arbitrarias, que también tienden a otorgar solidez a esos materiales frágiles. Por ejemplo, los

2. Pocos teóricos han sido tan sensibles al problema como David Oubliña, quien le ha otorgado un lugar de importancia en su producción. Ver *Filmología*, Buenos Aires, Manantial, 2000; especialmente (pero no sólo) los trabajos sobre Chantal Akerman y Jean-Luc Godard. La cuestión es puesta en primer plano a la hora de pensar tendencias del cine contemporáneo en la mesa redonda "Estéticas del cine, nuevos realismos, representación" (*Punto de vista* n° 67, agosto 2000).

3. Rafael Filippelli, "Adiós (al cine) a la voluntad de forma", en *Punto de vista* n° 56, diciembre 1996.

4. Paul Schrader, "Interview with Alexander Sokurov", en *Film Comment*, noviembre/diciembre 1997.

momentos de llegada están ralentados, como si también el film decidiera tomar posesión de un terreno que *ocupará* largamente. Esto sucede cuando abandonan el helicóptero (lo que por el paisaje y las posiciones de cámara se asemeja a un descenso en Marte antes que a otra cosa), y también en la llegada al puesto de frontera, después de una travesía en tanque que invierte el viaje de *Stalker* (el movimiento es aquí de izquierda a derecha), pero que lo evoca en términos estéticos (un *travelling* que privilegia primeros planos contra un fondo entre desierto y devastado) e ideológicos (aunque más vagos: sólo en tanto la meta es una zona usurpada violentamente).

Como en todas las construcciones de índole más o menos confesional, no sólo accedemos a lo que el sujeto nos propone explícitamente como su verdad, sino también a lo que el constructo dice en su disposición formal, y sobre todo a lo que el sujeto silencia. Una de las operaciones más evidentes de *Spiritual voices* tiene que ver con la manipulación de la banda sonora en lo que se refiere al discurso de los soldados. Aunque minuciosamente mirados, apenas si hablan hasta el episodio 3, y sus enunciados rara vez son colocados en primeros planos acústicos. Compiten (y pierden) en importancia con el viento, los pasos obsesivamente registrados, los síntomas de una tormenta (ni que hablar frente a la voz en off). En cualquier caso, aun cuando se oigan más nítidamente, parecerán desprovistos de significado.

A la oclusión semántica del discurso de los soldados le corresponde un vacío en el de Sokurov, más precisamente en el orden moral. En un plano verdaderamente extraordinario, un soldado semidesnudo dispara con su ametralladora a través de una ventanita abierta en una cueva. El plano se inicia con un picado que encuadra sus pies descalzos, para luego efectuar una panorámica ascendente que coincide con los disparos, y finalmente desandararlo retornando a los pies, ahora rodeados de los cartuchos vacíos. Tras esos disparos, sobreviene el silencio: no se trataba de una situación de combate propiamente dicha, pero tampoco sabemos a qué le disparó. En el miserable ám-

bito en que se desenvuelven estos soldados, digno de los trogloditas borgianos (aunque estos eran inmortales), signado por la escasez y la precariedad (de la ropa, de la comida, del armamento), es difícil pensar que se puedan derrochar balas y energías disparándole a nada. El hecho es que nunca lo sabremos, y sólo a partir de esa incertidumbre se suscitan conceptos como la gratuidad, el carácter criminal, la fragilidad de los cuerpos, lo trágico al fin: precisamente porque podría pensarse lo contrario. Ambigüedad que se tensa al máximo en el comienzo del episodio 4, cuando la inminencia de un ataque enemigo induce a los rusos a colocar minas antipersonales en torno al puesto. En lo formal funciona como un presagio admirablemente pautado; pero, ante todo, el registro tan devoto y escrupuloso de un recurso bélico tan artero resquebraja, a fuerza de silencio, la superficie confesional y nos transporta al otro lado del espejo: el desierto afgano de lo real. Si Sokurov cruza la frontera lo hace por omisión, en el fuera de campo.

Razones de espacio nos impiden extendernos, pero habrá que retomar estas cuestiones y contrastarlas con las soluciones ofrecidas por Sokurov en otros films, por ejemplo los restantes dos que se vieran durante el Festival. En *Elegy of a voyage*,⁵ las formas de representación de la subjetividad están prácticamente agotadas, desde la incorporación del cuerpo de Sokurov (pero generalmente de espaldas) hasta insólitas subjetivas que exhiben la perspectiva del director mirándose los pies, por ejemplo; todo ello en un film que pertenece como pocos al orden de lo imaginario. Una vez más, el discurso en primera persona eclipsa el de los sujetos representados, a tal punto que se ofrece una traducción (en discurso indirecto) de la confesión "espontánea" de uno de ellos. También se trata de un yo transhistórico, que se permite evocar personas y lugares que nunca conoció, o situarse frente a un cuadro de Saenredam y reconstruir en base a sus recuerdos los pormenores de una tarde del siglo diecisiete que "Pieter" no habría representado demasiado fielmente. A todo esto, la imagen flamea como una tela, por lo que cine (el de

Sokurov) y la pintura se miran como espejos intercambiables: pintura con vocación de registro, cine con destino de museo. Asimismo, en *A humble life*⁶ el cineasta-wanderer se detiene a reposar en lo que resulta ser la morada de una anciana japonesa que borda kimonos de luto, cuya aparición resulta una experiencia estética inolvidable. Si bien el *wanderer* creía al principio estar solo en la casa (poroso y apenas hospitalario espacio de intercambio entre naturaleza y cultura, verdadero lugar de tránsito), descubre una silueta, un pequeño bulto difícilmente discernible en la penumbra, que comienza a salir del sueño muy lentamente, con movimientos casi insignificantes. Ese despertar casi larval de la anciana, sumado a la observación minuciosa de su trabajo y sus rituales cotidianos, el empleo del macro escrutando cada pliegue en la piel de su rostro, parecen proponer una nueva vuelta de tuerca sobre aquello que Auerbach denominaba una representación *criatural* del devenir humano. Algo semejante ya se insinuaba en *Spiritual voices* respecto de los soldados, *humble lives* al fin, pero el caso de la bordadora japonesa cobra otra dimensión: el final del film restituye de forma absolutamente inesperada la biografía de esta criatura a través de los poemas que ella misma ha escrito y que lee con parsimonia para la cámara-Sokurov. Lo cotidiano realista, una vez más, ha ingresado como arte. La lección de Flaubert.

Pero difícilmente las huellas de este caminante puedan ser retomadas por otros. No sólo porque su curva parezca hoy impredecible, sino porque, como cualquier solipsismo con ánimo fundacional, conlleva mucho de amnesia y de enconada soledad, sin siquiera el resguardo de la corrección política. Un precio demasiado alto para un arte de feria y un riesgo inaudito que sólo puede justificarse a condición de filmar algunos de los mejores y más laboriosos planos de la historia reciente; como es el caso de Alexander Sokurov.

5. *Elegy of a voyage*, 2001, 47 min, color, Betacam SP, Stereo. Idéale Audience (France), Studio Bereg, The Kasander Film Company (Holland)

6. *A humble life*, 1997, 75 min., color, Betacam SP, stereo. The Japan Foundation, North Foundation, Pandora Co., Ltd (Japan).

La construcción de la mirada

Raúl Beceyro



El cine documental es el territorio del encuentro del mundo y una mirada. La elaboración de esa mirada, de esa forma de ver las cosas (y luego de mostrarlas en el film), o dicho de otra manera, la construcción de ese lugar desde el cual se ven las cosas, es el problema central que enfrenta el cineasta que hace un documental.

Una manera ingenua, *natural*, de intentar resolver este problema (como se llaman naturales esas jugadas de ajedrez que a primera vista parecen buenas, pero que un análisis posterior indica que son malas), consiste en utilizar la primera persona, dado que esa mirada es la mirada de *alguien*, y ese

alguien entonces ocupa el lugar central. Así, con menor o mayor fortuna se plantean documentales que hablan tanto del cineasta que está realizando el film como del tema que, en principio, tratan. Películas de este tipo, varias de las cuales fueron presentadas en el Festival de Cine Independiente de Buenos Aires, en vez de encarar los problemas que enfrenta el cine documental, *hablan* de ellos, como si al enunciarlos se los exorcizara.

La utilización de la primera persona en el cine documental supone una manera de encarar el problema de la construcción de la mirada que contrasta con el enfoque y los procedimien-

tos narrativos de un film casi milagroso, *Startup.com*, también presentado en el Festival de Buenos Aires, dirigido por Chris Hegedus y Jehane Noujaim y producido por el veterano D. A. Pennebaker.

La idea de hacer un documental desde el nacimiento hasta el triunfo de una de las compañías ".com" partió de los propios fundadores de la empresa, Kaleil y Tom. Seguramente en sus cabezas estaba la posibilidad de filmar el nacimiento de dos nuevos Bill Gates. La película cuenta en parte ese triunfo, que se materializa cuando el presidente Clinton recibe a Kaleil integrando un grupo de exitosos hombres de negocios, o cuando su rostro aparece en la tapa de la revista *Time*. Su empresa está entonces valuada en decenas de millones de dólares y emplea a centenares de técnicos. En ese momento parece natural que uno advierta, en la solapa de nuestros héroes, el pequeño micrófono, que prueba la presencia de la cámara y materializa la colaboración con la filmación.

Pero cuando las cosas empiezan a complicarse, y más tarde se plantea la situación límite en que Kaleil, uno de los dos socios-amigos de la infancia, echa al otro de la empresa, y entonces Tom se pone a llorar, y se sigue viendo el micrófono en la solapa, uno, literalmente, no puede creer lo que está viendo, esa situación de extrema tensión que ha sido filmada y esa colaboración que se sigue prestando.

Sucede que al cabo de los meses de trabajo, seguramente se ha creado

una especie de rutina de filmación y, a pesar del cambio radical de la situación, se la mantiene. Sólo de esa forma la película consigue acceder a situaciones que desnudan a los personajes y que los retratan más allá de lo que seguramente querían que apareciera de ellos en el film. Cuando Kaleil, la noche en que ha despedido a Tom de la empresa, le indica al personal de guardia que no deje entrar "al de la foto", se lo ve en una situación límite y él lo sabe.

Startup.com parte entonces de un malentendido. Todos, incluso las realizadoras, que descontaban que los jóvenes hombres de negocios iban a convertirse en millonarios, que iban a estar descansando en mansiones con pileta y que incluso podían convertirse en los productores de sus films futuros, pensaban que el film iba a narrar la historia de un triunfo. En algún momento el film habla de eso, pero lo hace desde un ángulo inesperado.

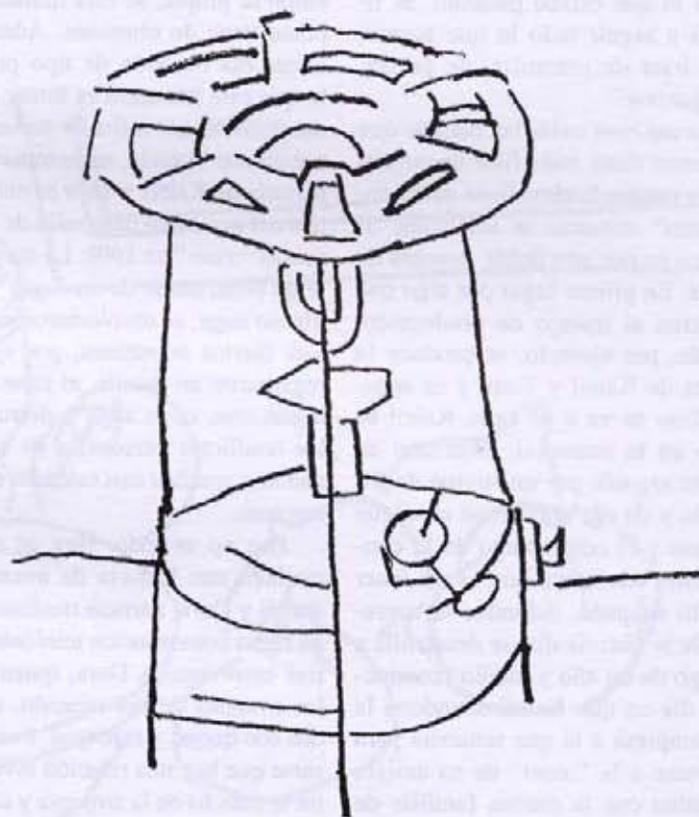
Ya desde el comienzo, aun en los momentos de ascenso, el film presta más atención a las dificultades (y a la consiguiente eventualidad de un fracaso) que a los logros. Mientras rápidos carteles informan del número creciente de empleados de la empresa, la cámara se detiene en el rostro desencajado de Kaleil que, después de una entrevista decisiva con posibles financistas del proyecto, explica a la cámara, nos explica a nosotros, que le han demolido todo su planteo, y que no van a poner un peso. Esta entrevista no fue (no pudo ser) filmada, pero otras sí. Y la imagen que la película construye del mundo de los negocios, del mundo del dinero, no es una superficie brillante, satinada. En un momento, en medio de una negociación, Kaleil y Tom tratan infructuosamente de ponerse en comunicación con su abogado, porque deben tomar una decisión en seguida y necesitan un consejo técnico sobre detalles del contrato; de repente se abre la puerta y aparece el financista que les propone ese contrato, y los trata de convencer de que no es necesario consultar a nadie. Resulta evidente para el espectador que el de los negocios es un mundo en donde el engaño y la simulación son componentes esenciales.

Aparecen, es cierto, los momentos de gloria: el encuentro de Kaleil con Clinton, la tapa de *Time*, las reuniones y los festejos, pero también aparecen las dificultades crecientes, los enfrentamientos, todos esos problemas que desembocan en el desastre final. Por otra parte es posible que para el film haya resultado mejor el final desgraciado de Kaleil y Tom, que el *happy-end* que ellos descontaban al iniciar la filmación.

No alcanzaba con que el film tuviera acceso a los detalles más íntimos, más reveladores de la historia de Kaleil y Tom para que *Startup.com* fuera un film extraordinario. Era ne-

"separación", la "distancia" que se produce en ese momento del relato, hubiese conducido a un encuadre como el que aparece en el film. Por supuesto que, ante esa realidad que ofrecía la posibilidad de filmar ese plano, un cineasta menos inspirado hubiese podido (quizá para "ver bien" a uno de los personajes), filmarlos de costado, con referencia de uno de ellos en el borde del cuadro. Era necesario que los cineastas materializaran ese plano, posible, pero no inevitable, eligiéndolo, porque resultaba el plano "justo".

Y así todo el tiempo: cuando los dos héroes, acompañados por el hijo de Tom, caminan hacia su casa, la cá-



cesario que por un trabajo de realización casi milagroso, se borrarán las huellas que el documental, inevitablemente, deja. Los planos de este documental son "planos de ficción". Cuando Kaleil y Tom mantienen esa reunión final en la que uno está echando al otro de la empresa, están separados por una mesa y en el cuadro aparecen ocupando los extremos, con esa mesa que los "separa". Si un cineasta, al preparar un film de ficción que contara una historia similar, pensara cómo plantear esa situación, seguramente la

mara los sigue, luego se deja pasar por ellos, y panoramiza, y así tenemos un plano general del frente de la casa a la cual se dirigen. Corte y paso al interior, ya en plena conversación. El desarrollo de la situación aparece siempre previsto, controlado. Por otra parte uno no tiene la impresión, nunca, de que en el film existan planos aproximativos (esos que indican que el documentalista está filmando "como puede" una situación que, si no, se le escapa), e incluso uno piensa que no existen en el film tomas a doble

corte, con la consiguiente repetición del plano. Nada de repetición, nada de descontrol, nada de filmar "como se pueda" acontecimientos que se escapan.

Depardon, hablando de una evolución personal, que quizá pueda generalizarse al desarrollo del documental, decía que en el comienzo de su trabajo cinematográfico, cuando el personaje sentado que estaba filmando se paraba, él lo seguía con la cámara en el movimiento de pararse. Depardon decía: ahora, cuando alguien se levanta, dejo la cámara fija, y el personaje sale de cuadro. Antes, entonces, Depardon cineasta dependía de lo que estaba pasando, se limitaba a seguir todo lo que pasara; ahora trata de controlar, de prever, de organizar.

Startup.com evita las marcas que al parecer tiene todo film documental que cuenta hechos "que están sucediendo" mientras se los filma. Si lo logra es por una doble muestra de pericia. En primer lugar por algo que concierne al trabajo de producción. Cuando, por ejemplo, se produce la ruptura de Kaleil y Tom, y se separan (Tom se va a su casa, Kaleil se queda en la empresa), cada uno de ellos es seguido por un equipo de filmación y de esa manera se consigue el plano y el contraplano de la conversación telefónica que van a tener un rato después. Además, la narración de la historia que se desarrolla a lo largo de un año y medio (comienza el día en que Kaleil abandona la gran empresa a la que renuncia para integrarse a la ".com" de su amigo, y termina con la escena familiar de Kaleil y su pareja Dora, que juega con su perro), tiene un desarrollo equilibrado, armonioso.

La otra pericia que muestra *Startup.com* es la de la filmación propiamente dicha, con una ubicuidad permanente de la cámara, que siempre se encuentra "en el mejor lugar". Se sabe que el lugar de la cámara en el cine documental es generalmente "excéntrico", ya que las cosas no se organizan para ella, como sí sucede en el film de ficción. Aquí, sorprendente, milagrosamente, la cámara parece ocupar el lugar central.

El tercer elemento que hace de *Startup.com* un gran film es que, a través de una historia particular, por ese procedimiento propio del arte, logra hablar de cuestiones más generales, que exceden la literalidad de la historia que está contando. El espectador, inevitablemente, piensa en cuestiones que se refieren a planteos generales. El capitalismo "salvaje" (esa deformación, ese exceso del capitalismo) es, para el film, todo el capitalismo. El capitalismo o es salvaje o no es capitalismo. Desde el primer momento, cuando Kaleil abandona la seguridad de un puesto bien pago en Goldman Sachs para largarse a la creación de la empresa propia, se está tirando a una piletta llena de tiburones. Además, al tomar esa decisión de tipo personal, lo que está haciendo es tomar la misma decisión que miles de personas, en ese mismo instante, están tomando. La historia de Kaleil y Tom es emblemática del explosivo desarrollo de las empresas ".com" en 1999. La mayor parte de ellas, luego de un fugaz y vertiginoso auge, se desplomaron en 2000. Los diarios argentinos, por ejemplo, registraron en detalle, el caso de *Patagon.com*, cuyo auge y derrumbe, y los conflictos personales de sus fundadores, resultan casi calcados de *Startup.com*.

Eso no es todo. Hay en el film, también una historia de amor, la de Kaleil y Dora, narrada mediante alguna fugaz conversación telefónica y varias entrevistas a Dora, quien cuenta los avatares de esa relación, mezclados con quejas y rezongos. Puede pensarse que hay una relación inversa entre la marcha de la empresa y el vínculo Kaleil-Dora, y puede también pensarse que Kaleil, en realidad, considera que Dora no resulta la mujer adecuada para un empresario exitoso (como él).

La película termina con la pareja, instalada en una casa de campo, jugando con un perro. (En cierto momento Kaleil, quejándose de su pareja había dicho: "Ahora quiere tener un hijo. Un perro es mucho mejor".) El chiste del perro, con que se cierra el film, completa esa mirada escéptica, desesperanzada, que el film tiene sobre *todo*.

Antecedentes

En 1969 los hermanos Albert y David Maysles realizaron *The salesman*, documental que cuenta la historia de una organización de venta de Biblias, y que centra la narración en uno de los vendedores: Paul. *The salesman* mantiene vínculos, algunos evidentes, otros subterráneos, con *Startup.com*. De la misma manera que más que vender un libro, se está negociando la salvación eterna o la entrada en el paraíso, igualmente Kaleil y Tom no venden sólo un programa para simplificar trámites administrativos y pagar impuestos, sino la entrada al mundo soñado de la informática, con programas que ayudan a organizar la vida de cada uno, a vivir de otra manera.

El derrumbe estrepitoso de las empresas ".com" es una prueba de que lo que se vendía (¿cómo se puede tasar adecuadamente la entrada al paraíso, o cuánto puede valer un sistema que posibilita "una vida mejor"?), era algo parecido a una pompa de jabón, y que la ilusión que suscitaban podía durar uno o dos años, pero no podía ser eterna.

Startup.com retoma, actualiza y completa lo que inició *The salesman* hace treinta años. También completa lo que D. A. Pennebaker comenzó hace mucho tiempo. Integrante, con Leacock y los hermanos Maysles, del grupo que realizó en los sesenta muchos films, entre ellos *Primary*, fue el realizador de *Monterrey Pop*, en 1967. A partir de 1980, Pennebaker codirigió, con Chris Hegedus, su mujer, varios films, entre ellos *Moon over Broadway*, en 1998, documental sobre una obra teatral que pudo verse en un canal de cable no hace mucho.

En *Startup.com*, D.A. Pennebaker figura como productor, y las realizadoras son Chris Hegedus y Jeahne Noujaim. Uno no sabe el rol exacto del productor Pennebaker en el film, pero puede pensarse que el propio Pennebaker llegue a ver en *Startup.com* al mismo tiempo la culminación de un camino emprendido por él hace ya varias décadas, y la novedad absoluta de un film deslumbrante.

Richard Morse, las ciudades y las ideas

33

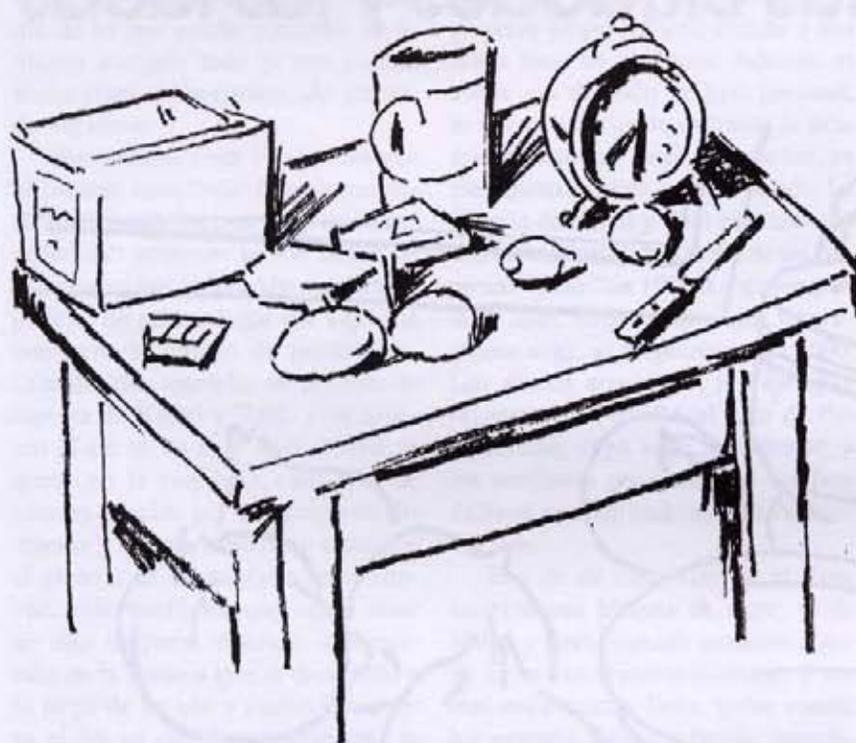


En abril de 2001 murió Richard Morse, el "americano inquieto", como lo bautizaron sus amigos del mundo intelectual brasileño. Historiador de la ciudad y de las ideas en Latinoamérica, uno de los pocos especialistas norteamericanos en el continente que, como dice Jorge Myers en su artículo, merece ser discutido como intelectual. Para hacerlo, Myers aborda su obra como historiador de las ideas, especialmente su libro principal, *El espejo de Próspero*, que este año cumple veinte de publicado, y Adrián Gorelik aborda su obra como historiador de la ciudad y constructor de un campo de estudios urbanos en Latinoamérica.

Un historiador entre dos espejos: El espejo de Próspero veinte años después

Jorge Myers

34



Es extremadamente raro que un historiador norteamericano de América Latina merezca ser discutido como intelectual.¹ El campo estadounidense de la historia latinoamericana está integrado por académicos altamente productivos, por una plétora de docentes e investigadores —algunos de ellos autores de una obra de obligada consulta en su campo—, pero, quizás por ello mismo, su paisaje suele ser, salvo notables excepciones, algo gris y aplinado. Es el suyo un mundo dedicado a la producción de información y a la acumulación de publicaciones y honores, sin que en la mayoría de ellas aparezca una sola idea original o esti-

mulante. Richard Morse —en sus libros, en su carrera, y en su vida— supo ser una de las rarísimas excepciones: un historiador que prefirió ser antes un intelectual que un “latinoamericanista”. Su ideal de lo que debía ser un historiador señalaba la ardua ambición intelectual que atravesó toda su obra: “cualquier historiador, aun el que se interesa por épocas remotas o lugares exóticos, solo funciona de un modo serio cuando aquello que lo impele, en el fondo, son las preocupaciones morales apremiantes de su situación inmediata”. Esas “preocupaciones morales apremiantes” debían urgirlo a formular las interrogaciones que dirigía

al pasado en función de una posición comprometida con su propio presente, ya que en la tradición de Gibbon, Tocqueville o Rostovtseff que él reclamaba como propia no era admisible una actitud *dilettante* que trivializara la relación del historiador con el pasado que intentaba reconstruir. La historia que anhelaba Morse debía estar regida por la búsqueda de sentido en los acontecimientos estudiados, razón por la cual debía permanecer siempre abierta a un diálogo intenso con la filosofía, la sociología y la literatura. Más aún, como lo ilustrarían sus dos obras más significativas, *Da comunidade a metrópole: São Paulo, Biografia de uma cidade* (1954) y *El espejo de Próspero* (1982), esa visión del “métier” del historiador implicaba una predisposición a proponer visiones de conjunto que se atrevieran a abarcar todo un continente o todo un milenio —visiones “arquitectónicas” para utilizar un término que en su obra aparecía imbuido de una significación muy especial.

Retratado por sus amigos de São Paulo —como Antonio Candido, Haroldo de Campos, o Roberto Schwarz— como “un americano inquieto”, Morse desarrollaría una obra histórica atravesada por tensiones que la enriquecían.

1. Debo agradecer la ayuda generosa que me fue brindada mientras preparaba este breve ensayo por Jeffrey Needell, Tom Cohen, y Dain Borges, todos ellos historiadores y discípulos de Richard Morse. Respondieron a mi situación latinoamericana de aislamiento de los libros y de las fuentes con una catarata de referencias, artículos, e información.

an. Un hombre de muchos amores, Morse buscaría en distintas etapas de su obra conciliar la historia con la sociología —con aquella nueva sociología de São Paulo que había descubierto en los años 40 y que le parecía tanto más rica en intuiciones que la que se practicaba en su propio país— o con la literatura —como cuando sostenía que el conocimiento más profundo de las sociedades iberoamericanas habitaba las páginas de sus mejores escritores y no la de los sociólogos o historiadores que de ella se ocupaban. En cierto sentido, puede decirse que esos amores cruzados impulsaron el periplo que siguió en su actividad como historiador. Identificado en un comienzo con la nueva historia urbana de América Latina, esa especialización en el tema de la ciudad —nunca ajeno a la problemática de la cultura— iría desplazándose a través de sucesivas idas y venidas hasta desembocar en una concentración casi exclusiva en la historia intelectual y cultural de América Latina; mientras que su fascinación por los aportes que la sociología podía ofrecerle a la historia se vería gradualmente ahogada por el desencanto primero y el rechazo después, al punto que en algunas de sus referencias a la superioridad de la literatura como actividad productora de conocimiento llegaría a acercarse peligrosamente a una posición reñida con la propia lógica que rige la investigación histórica. Ese periplo brillante y tensionado respondería además a un hecho fundamental para cualquier comprensión adecuada de la obra de Morse: el hecho de que esas pasiones rivales se cruzaban además con su voluntad permanente de participar en los debates originados en la propia América Latina. Al contrario de casi todos sus colegas, Morse no sólo elaboró su obra en diálogo con los debates que agitaban las comunidades intelectuales latinoamericanas, sino que buscó participar directamente en esos debates cada vez que la ocasión se presentara.

Dos cosas sorprenden al lector la primera vez que se asoma a un texto de Morse: por un lado, la vastísima erudición enciclopédica que brilla en cada página, propia de un escritor com-

humani me alienum puto; y, por otro lado, su estilo de argumentación, que oscilaba entre el planteo de hipótesis históricas extremadamente ambiciosas y lecturas muy finas de autores y obras —miniaturas del género ensayístico podría quizás decirse. Cabe señalar, además, que un rasgo central en todos sus trabajos fue la presencia de un sentido del humor alternadamente juguetón o corrosivo. Su modo de pensar la historia derivaba de su propia situación algo incongruente —situación de la que era, también al contrario de la mayoría de sus colegas, absolutamente consciente—, la del intelectual dedicado al estudio de una cultura que no es la propia. En vez de renunciar a esa incongruencia, hizo de ella el eje de toda su reflexión: es por ello, en parte, que el método analógico fue consustancial a su obra como historiador. En sus libros y ensayos la comparación iluminaba, producía sentidos inesperados, permitía comprender simultáneamente dos realidades diferentes a través de su contraposición. Las ciudades, las lenguas, los autores o las grandes regiones culturales serían todas abordadas de ese modo: São Paulo y Manchester, Oswald de Andrade y William Carlos Williams, Jorge Luis Borges y Roberto Arlt, Angloamérica e Iberoamérica. Por esa misma razón, el encuentro entre la obra histórica de Morse y el neo-hegelianismo de la Escuela de Frankfurt no debe sorprender demasiado. "Dialectic, the universal language", como declaraba uno de los personajes del *Ulyses* de Joyce, dotaría de una precisión mucho mayor a las analogías que tanto empleaba, mientras que el filo crítico de la dialéctica frankfurtiana le permitiría articular de un modo más radical el creciente fastidio que le producía la sociedad norteamericana a partir de los años 70. Armado con esas herramientas, Morse produciría una obra cuya temática variada abarcaba desde las lecturas muy finas de poetas brasileños y norteamericanos contenidas en su ensayo "Cuatro poetas americanos: Una cama-de-gato" o la exploración de la historia de las lenguas iberoamericanas a partir de ciertas claves bakhtinianas que compone "A linguagem na América", hasta las grandes cons-

trucciones arquitectónicas en las que se postulaba una interpretación general de la historia de una ciudad o de toda una cultura.

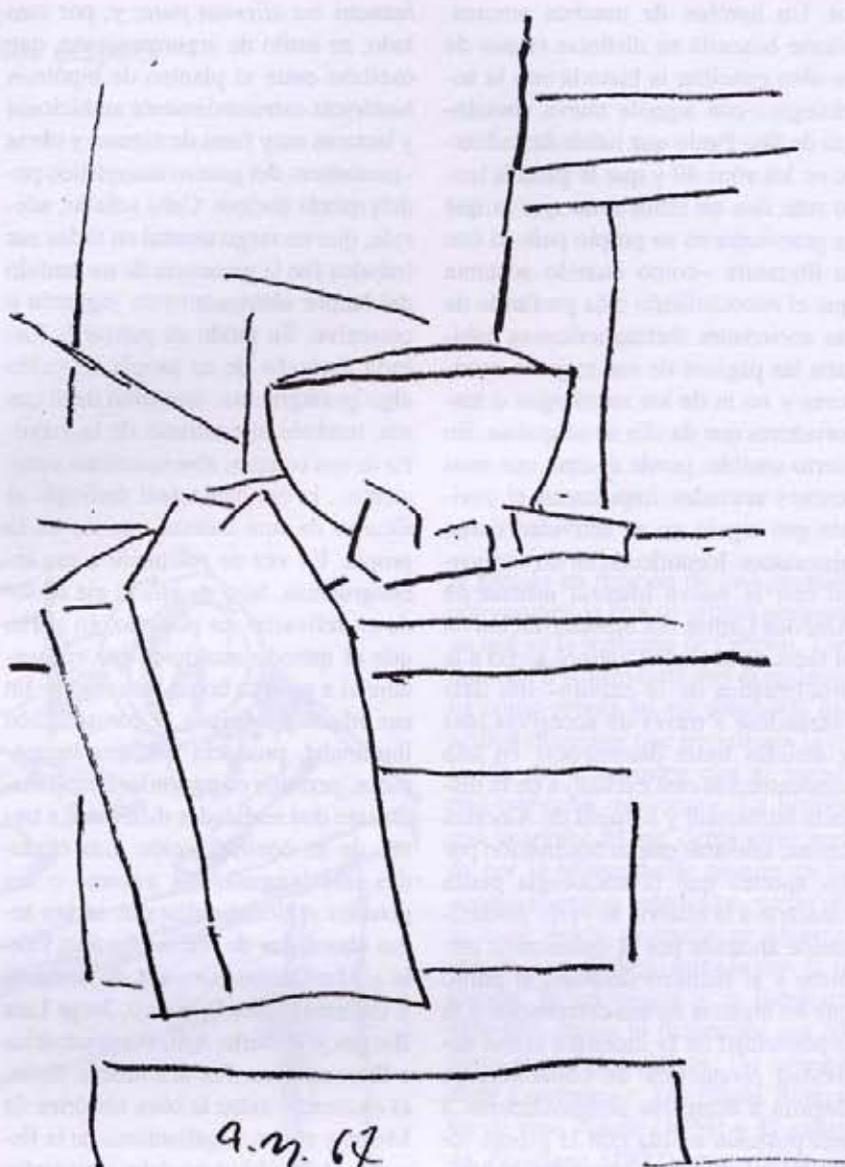
"Though this island seem to be desert": *El espejo de Próspero y la interpretación de la identidad iberoamericana*

En 1982, hace exactamente veinte años, Richard Morse publicaba en México un libro que había sido rechazado por numerosas editoriales norteamericanas, *El espejo de Próspero*. Este libro, como su título lo indica, se inscribía en aquella tradición ensayística que se proponía reflexionar acerca de las dos Américas, la anglo-sajona y la latina o ibérica, a partir de un sistema de metáforas tomadas de la obra de William Shakespeare, *The Tempest*. Inaugurada en Iberoamérica a principios del siglo veinte por José Enrique Rodó en su libro *Ariel* y continuada esporádicamente en otras obras como *Calibán* del cubano Roberto Fernández Retamar, el libro de Morse era el primero en retomar esa tradición desde una perspectiva norteamericana. "Adorniano" más que "arielista" en su perspectiva, la visión que allí se presentaba de la cultura política iberoamericana era objetivamente casi tan pesimista como la de la cultura angloamericana con que ella era contrastada. Sin embargo, su aparición en las postrimerías del último ciclo autoritario de la región, cuando la discusión sobre la transición a la democracia iluminaba de esperanza el horizonte de muchas de las comunidades intelectuales latinoamericanas, llevaría a que ese libro fuera objeto de polémicas intensas, tanto a favor como en contra.² La ambivalencia que desconcertaba en ese escrito consistía en el hecho de que allí se presentaba un diagnóstico altamente persuasivo acerca de la tradición política iberoamericana —autoritaria, holista, comunitaria, de raíces

2. En Brasil, la fecha de publicación fue un poco más tardía: 1988 en una edición de Companhia das Letras. Allí, al contrario de lo que ocurría en México o en los países del Cono Sur (salvo Bolivia) en 1982, la democracia hacía poco que había sido restaurada.

iberocatólicas profundas—, para luego concluir que de todos modos esa tradición poseía más valor que su alternativa, la angloamericana. En el contexto de la recuperación de la democracia que entonces comenzaba a vislumbrarse como una posibilidad real en sociedades aún aplastadas por sus respectivas dictaduras militares, el libro de Morse sería en algunos casos leído como una defensa de valores reñidos con la práctica democrática moderna. Si algunas de las críticas que entonces se le dirigieron difícilmente puedan ser recusadas por quienes sienten un compromiso con un sistema político democrático o con una vida académica apartada de toda tentación populista, muchas de ellas derivaban simplemente de una profunda incompreensión de lo que ese texto intentaba decir. Dicho en pocas palabras, la intención que perseguía su argumento no era demostrar que los sistemas de gobierno autoritarios eran superiores a los democráticos, sino que los valores que habían hecho posible la proliferación de los primeros en Iberoamérica, habían auspiciado al mismo tiempo otras características culturales no sólo mucho menos negativas, sino superiores a las que subterfían la cultura política angloamericana.

El espejo de Próspero constituye la cumbre de la obra histórica de Morse. Más aún, como lo demuestra la polémica que lo rodeó, ha sido un libro de indudable importancia para el propio debate latinoamericano acerca de la naturaleza de su cultura y de sus sociedades. No obstante su arquitectura compleja y polifacética, elaborada sobre la base de citas literarias o eruditas, referencias oblicuas a otros ensayos de interpretación de la realidad nacional, o sus frecuentes juegos de palimpsesto, *El espejo de Próspero* está organizado en torno a cuatro argumentos centrales: que existen dos Occidentales —uno antiguo y otro nuevo—, que la cultura política iberoamericana posee raíces neo-tomistas, que el período verdaderamente nacional de Iberoamérica sólo comienza a partir de los años 1920, y que la posibilidad de llevar adelante una vida auténticamente creativa y a la vez movilizadora por valores éticos es mayor en el An-



tigo Occidente que en el Nuevo. Dos argumentos subordinados añaden complejidad a este nuevo Próspero: primero, que el liberalismo nunca tuvo más que una existencia superficial, "fuera de lugar", en América Latina, y, segundo, que el florecimiento de la cultura ensayística iberoamericana entre 1920 y 1960 aproximadamente se debió al temporario eclipse de la referencia hegemónica a la cultura europea (eclipse también de los valores tradicionales de la cultura de élite, lo cual permitiría efectuar simultáneamente las rupturas estéticas de la vanguardia y el "descubrimiento del pueblo" como raíz y centro de las culturas nacionales).

La hipótesis de dos Occidentales constituye el eje central en torno al cual se organizan todos los demás ar-

gumentos. Articulada en función de una visión historiográfica preocupada por la *longue durée*, e informada tanto por la visión sociológica aprendida en la obra de Weber como por aquella elaborada en la "*Geschichtsphilosophie*" hegeliana, la propuesta de una bifurcación de la cristiandad medieval en dos culturas, ambas occidentales y ambas dotadas de recursos suficientes para asimilar la modernidad, produce dos desplazamientos importantes desde el punto de vista de una comparación entre Anglo- e Iberoamérica. Por un lado, al enfatizar el polo estructuralista del análisis cultural redujo el peligro de incurrir en un análisis centrado en la descripción de una personalidad colectiva o de los rasgos caracterológicos diferenciales de los dos pueblos — el tipo de análisis que ha informado

los estereotipos construidos por sucesivas generaciones de viajeros y que, aun en un texto más complejo en sus intenciones, como *América Hispana* de Waldo Frank, ha podido derivar en observaciones triviales o demasiado subjetivas como para ser susceptibles de demostración; mientras que, por otro lado, permitió eludir el tradicional contraste "arielista" entre el Calibán norteamericano y el Ariel iberoamericano al postular que dos culturas occidentales deben constituir el único objeto apropiado de análisis —las "dos Américas" aparecían de ese modo prefiguradas y subsumidas en el análisis por "dos Europas" de las cuáles ellas eran la respectiva prolongación. Más aún, esos dos Occidentales no eran, según Morse, el resultado de una bifurcación entre quienes rechazaban la modernidad y quienes la perseguían, sino de una opción por caminos alternativos hacia la modernidad: una opción que aparecía resumida bajo la figura —sin duda extremadamente problemática desde el punto de vista del análisis histórico— de epistemologías divergentes.

El argumento acerca de las raíces neo-tomistas de la cultura política iberoamericana es quizás el menos original de los que componen el libro, aunque el modo sutil y preciso con que lo desarrolló Morse le diera una mayor fuerza persuasiva que en otros autores. Elaborado a través de una doble referencia a la historia del pensamiento político español que se había desarrollado luego de la Guerra Civil —cuya figura descollante era José Antonio Maravall— y a la situación política concreta de los países de América latina —regidos en su mayor parte durante el siglo veinte por gobiernos autoritarios— esa línea de análisis procuraría identificar un conjunto de atributos precisos que sirvieran para demarcar con mayor nitidez a la cultura política iberoamericana de la angloamericana. Este argumento no era nuevo en la obra de Morse: ya había alcanzado una cristalización preliminar en su artículo "The Heritage of Latin America" publicado en 1964. Allí, Morse había sostenido que la forma asumida por los estados iberoamericanos correspondía al modelo "patrimonialista" enunciado por Max Weber y que la doctri-

na política neo-tomista era la que ofrecía la única legitimación coherente para un orden semejante. Siguiendo al teólogo jesuita español Francisco Suárez, había enumerado cinco principios básicos sobre los cuales habría sido construida la cultura política iberoamericana: la clara subordinación de la conciencia individual a la ley natural; el origen colectivo del poder soberano; la no retroversión de la soberanía otorgada por el pueblo a su príncipe; la subordinación de la ley del príncipe a un principio de justicia más abarcador; y el hecho de que el príncipe está gobernado por sus propias leyes. En *El espejo...* estos principios volverían a aparecer, aunque el sesgo del argumento se mostraba parcialmente modificado, ya que lo que ahora le interesaba discutir a Morse no era tanto la forma del Estado en sí, sino las consecuencias que ese régimen estatal pudo haber tenido sobre la cultura iberoamericana y el universo de valores que ella tornara posible.

La opción política tomada por Iberoamérica en el umbral de la modernidad —a favor del tomismo y en contra del maquiavelismo— aparecía resumida en *El espejo...* bajo la figura del "compromiso ibérico" que había dado nacimiento a una sociedad de tipo holista. En un movimiento que parecía acercarse demasiado quizás a una reiteración de la antigua dicotomía *Gemeinschaft/Gesellschaft*, ese "compromiso" era definido como una capacidad de adecuación a un orden total y como la tendencia de los iberoamericanos de someterse *qua* individuos a los dictados de una ética colectiva o grupal —fuera ella la del catolicismo de la contrarreforma, la de las agrupaciones de la vanguardia artística o las del marxismo revolucionario. Es importante subrayar en referencia a este punto que aquello que Morse buscaba identificar eran matrices culturales de muy larga duración, y no una continuidad atemporal de cuerpos de doctrina o ideologías como había sido el caso de los escritores católicos revisionistas de la Argentina y otras naciones de Iberoamérica: mientras que para estos últimos la discusión era acerca de si Suárez o Rousseau marcaban el punto de partida de la cultura

política local, para Morse ella consistía en demostrar que tanto Suárez como Rousseau lo hacían, y más aún, que la recepción de Rousseau era una consecuencia cuya condición de posibilidad derivaba del legado tomista. Es por ello también que un argumento que parece por momentos asemejarse a una posición conservadora tradicional, no lo es tanto: Morse no sostenía en *El espejo...* que la adecuación a un orden implicaba un sometimiento a ese orden. Por el contrario, siguiendo de cerca la argumentación de Raymond Williams en *Marxism and Literature* señalaría que ella consistía en la inmersión en un "proceso social vivido" y que éste, antes que producir un sistema de dominación monolítico, generaba "contrahegemonías" y "hegemonías alternativas". Más aún, no sólo en *El espejo de Próspero*, sino en toda su obra, la tradición y la modernidad son términos que se presuponen de un modo auténticamente dialéctico: la recuperación de la propia tradición más profunda era para Morse —quien en este punto había aprendido bien la lección de la vanguardia oswaldiana— la condición habilitante de la modernidad.

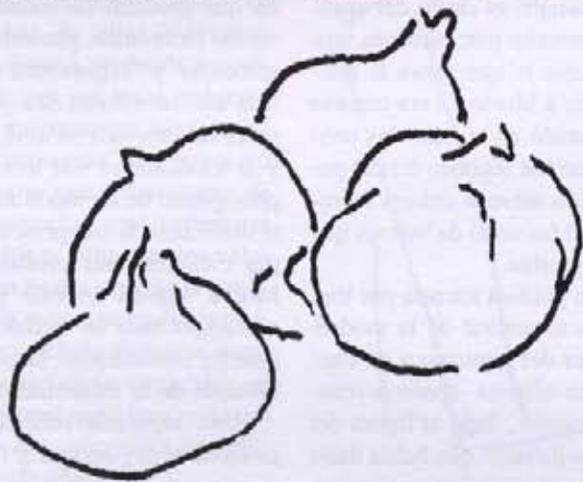
Una hipótesis subordinada hacía *pendant* al argumento a favor de una matriz cultural neotomista: la de la imposibilidad de un liberalismo autóctono en el Antiguo Occidente. Si toda la fuerza de la tradición política y cultural iberoamericana impulsaba hacia una exaltación del orden por encima de la libertad, o de los fueros de la sociedad por encima de los del individuo, el liberalismo clásico anglosajón, aquel resumido por Natalio Botana bajo el término sugerente de "república del interés", no podría hallar ninguna cabida en esta región. Según Morse: "El problema iberoamericano era más vasto [que el anglosajón]. Allí el liberalismo era ajeno a la 'cultura política', término que hemos utilizado para designar tanto las nociones informales de autoridad, comunidad, y salvación personal que permean la sociedad como las creencias de amplias y variadas interpretaciones que subyacen a las expresiones intelectualizadas del pensamiento político". Esa "ajenidad" no implicaba la ausencia de una tradición de pensamiento libe-

ral, ni tampoco que fuera imposible imaginar el surgimiento de regímenes políticos que incorporaran al menos algunos principios de esa corriente, sino que esa tradición no podría adquirir una plena realización social: "En este marco [en Iberoamérica] el liberalismo es perfectamente adaptable como vocabulario, como ideología, como programa selectivo, o como estrategia económica, pero no como modo de vida política". El argumento es en este punto culturalista y weberiano: el hiato existente entre el "modo de vida" del Nuevo Occidente que había dado nacimiento al liberalismo y el "modo de vida" del Antiguo Occiden-

ban reñidos con la tradición liberal de los países anglosajones, suscitando así la lluvia de críticas que cayó sobre *El espejo...* Si el tono estridente que llegó a adoptar aquella polémica pudo hallar una de sus causas en los momentos de mayor entusiasmo de la pluma morseana —como cuando de hecho aparecía invocando el ejemplo de los regímenes populistas contra las democracias liberales—, el ímpetu de su argumento se dirigía hacia otra dirección. Aquello que emergería con gran claridad, sobre todo en la última parte de ese texto, era que el mayor propósito que animaba *El espejo...*, *qua* herramienta intelectual, era la denuncia

sociedad de masas que la nueva economía del consumo habría engendrado (como culminación de aquella milenaria dialéctica del proyecto ilustrado que había desembocado en su antítesis), sino que procedería a señalar que en comparación con esa situación cultural, Iberoamérica presentaba rasgos menos desesperanzadores, aunque más no fuera porque seguía siendo "un pueblo que conserva la capacidad de visualizar y reflexionar sobre su propia condición".

Por otro lado, desarrollaría allí un análisis lapidario del modo de funcionamiento de las universidades norteamericanas y de las comunidades académicas que ellas albergaban. Esa crítica enfatizaría las condiciones negativas para cualquier empresa intelectual auténtica que habían engendrado la progresiva burocratización de la vida académica, la especialización exacerbada que llevaba a la muerte del "generalist", y la rutinización de la práctica de la investigación, convertida cada vez más en una tarea regida menos por la búsqueda de saberes nuevos que por la aplicación de un manual estandarizado de procedimientos. De allí su *cri de coeur*: "El *Mont Saint-Michel* y *Chartres* podría ser una tesis en Ecuador o Brasil, pero ciertamente no en Harvard donde enseñaba Adams, ni en las universidades de Alabama o Wisconsin". Aquello que más le preocupaba de ese proceso era la progresiva erosión que aquella cultura académica rutinizada provocaba en la capacidad de los estudiantes de ejercer un pensamiento autónomo: el mundo académico norteamericano se le presentaba a Morse bajo la figura de una gigantesca grilla o retícula dirigida a reemplazar la cultura por la técnica. La celebración de las culturas académicas de la pobreza que pueblan las ciudades latinoamericanas derivaba directamente de la creciente desazón y aun asfixia que le producía el sistema universitario norteamericano (actitud por otra parte compartida por muchos intelectuales norteamericanos, sobre todo a partir de la desaparición de la última generación de "New York Intellectuals"). Esa celebración, aunque resulta evidente que su intención no era proponer de un modo condescen-



te que intentaba importarlo, implicaba que siempre seguiría existiendo una gran distancia entre las prácticas y modalidades concretas, reales, de la vida política iberoamericana y las instituciones que debían encarnar el ideario liberal. Como diagnóstico, esta conclusión era lapidaria y por ello mismo valiosa. A la manera del análisis desarrollado por Ezequiel Martínez Estrada en *Radiografía de la Pampa*, su valor era eminentemente terapéutico.

The Tempest: la recepción latinoamericana de *El espejo de Próspero*

Sin embargo, Morse (al contrario de Martínez Estrada cuyo pesimismo era —al menos hasta sus últimos años— de una radicalidad que no admitía excepciones) declararía su preferencia por aquellos valores del Antiguo Occidente que según su propio testimonio esta-

de los aspectos negativos de la cultura del Nuevo Occidente.

Esa sección, titulada "A la sombra del porvenir", parece disolverse por momentos en una larga y consternada diatriba contra los Estados Unidos y el tipo de modernidad que allí había venido profundizándose desde los años 1950 en adelante. Escrita explícitamente bajo la advocación de Adorno y Horkheimer, es allí donde aparecen los enunciados considerados más ofensivos por sus críticos latinoamericanos. Por un lado reproducía —bajo otras palabras por supuesto— el argumento desarrollado en *Crítica de la Ilustración* acerca de la continuidad entre la democracia liberal norteamericana y el fascismo. La democracia liberal norteamericana, según esa perspectiva, recubría un sistema de dominación tan "totalitario" como el que había expulsado a los frankfurtianos de su hogar. Morse no sólo haría suyo el argumento acerca del carácter totalitario de la

diente a los intelectuales de América Latina que ellos debían sentirse satisfechos con su subdesarrollo, ni tampoco que el estómago hambriento produce un cerebro más agudo, resultó desafortunada por diversos motivos. Por un lado, aunque su texto especificara siempre su rigurosa oposición a los regímenes autoritarios ("las dictaduras de cementerio"), ciertas elipsis en su argumento permiten inferir (siempre y cuando no se preste atención al sentido global de su argumentación) un tácito reconocimiento romántico a la mayor intensidad intelectual que habrían impulsado las condiciones arduas que pesaban sobre los intelectuales iberoamericanos en los regímenes autoritarios más "permisivos" (como el México priísta o la dictadura brasileña en su última etapa). Por otro lado, el temor a la rutinización del pensamiento, a una especialización disciplinar excesiva (que para alguien con la curiosidad irrefrenable de Morse debía constituir una auténtica pesadilla), y a la transformación del oficio de intelectual en una mera carrera profesional (como aquella relatada por Morse en "A Formação do Latinoamericanista" acerca del historiador ficticio que supo construir toda una carrera exitosa a partir de una tesis doctoral sobre un oscuro caudillo paraguayo que no interesaba a nadie), lo llevarían a formular un elogio de los grupos intelectuales extra-universitarios, compactos y homogéneos entre sí, quienes organizados en torno a una revista cultural o a un partido político asumían la auténtica tarea que incumbe a los intelectuales, que es pensar. Ese elogio sería también leído, y nuevamente en parte como consecuencia de elipsis desafortunadas en su argumentación, como una celebración de las condiciones precarias —en términos de infraestructura, de nivel de institucionalización, y de recursos económicos— que definían la actividad académica en Iberoamérica.

El espejo de Próspero suscitó respuestas críticas muy variadas, tanto en la calidad de su argumentación cuanto en el tono adoptado. Si en México, en Uruguay, o en otros países de Hispanoamérica halló resonancias importantes, fue en Brasil sin embargo donde

tuvo lugar la discusión más a fondo de ese texto. Mientras que los antiguos amigos de Morse —como Roberto Schwarz o Haroldo de Campos— tuvieron una actitud más bien positiva ante el libro, entre los historiadores más jóvenes o menos próximos, surgirían las posiciones más críticas. Algunas —como aquella de Francisco Falcon— fueron más bien triviales: este historiador se limitaría a invocar la "excepción" lusoamericana y a sostener que las condiciones descritas por Morse correspondían exclusivamente al universo cultural hispanoamericano. Si ésta es siempre una crítica legítima —más de un argentino pudo ha-

ber pensado lo mismo en referencia al ensayo de Morse de 1964— no es, sin embargo, demasiado productiva, ya que tiende a clausurar el debate antes que a abrirlo. Entre las intervenciones críticas más importantes, por el contrario, aparecen las de José Murilo de Carvalho, José Guilherme Merquior, Luiz Werneck Vianna, y Simón Schwartzman. De ellas, la más rica en ideas y contrapropuestas fue la de Merquior (aun cuando también estuviera marcada por cierta incompreensión, sintetizada en la descripción de Morse como alguien que padecía de *Gemeinschaftslust*). En un artículo que no dejaba de reconocer el mérito de la obra



de Morse, señalaba una discrepancia fundamental con la perspectiva desarrollada en *El espejo...*: que las sociedades iberoamericanas, antes que ser una reserva de los valores desaparecidos en el Nuevo Occidente, ya habían sido incorporadas al mismo proceso de modernización que corroía el paisaje moral estadounidense. El *disenchantment* de su cultura era también un rasgo iberoamericano. A partir de esa apreciación, Merquior desarrollaría dos sub-hipótesis alternativas. Por un lado, si bien declaraba aceptar la validez del relato histórico elaborado por Morse —al menos en sus grandes líneas— señalaba sin embargo que sus dos presupuestos centrales —la existencia en Iberoamérica de un Estado de tipo patrimonialista y de una economía pre-capitalista— no eran ya válidos, habiendo desaparecido como consecuencia de la modernización. Por otro lado, argumentaría que la valoración contrastada que Morse había hecho de los modernismos brasileño y angloamericano debía ser invertida. El modernismo brasileño era, según Merquior, un modernismo de la modernización, mientras que los modernismos europeos —como el de T.S.Eliot— eran modernismos anti-modernos. Discusiones como ésta repercutieron en los ámbitos intelectuales brasileños —donde tuvo mayor impacto la obra de Morse— uruguayos y caribeños. En este sentido, *El espejo...* operó como un gran disparador de debates, muchos de ellos sumamente productivos,

aunque más no fuera para establecer con mayor nitidez la posición ideológica de cada uno de sus participantes.

La semblanza de un intelectual

El espejo de Próspero constituyó el momento de mayor ambición arquitectónica en la trayectoria intelectual de Morse. Marcaba la culminación de toda una línea de reflexión, sostenida con gran honestidad intelectual y apoyada en una erudición que se acumulaba con el paso de los años, durante muchas décadas. Constituía, además, una suerte de "summa" de los intereses tan amplios y eclécticos que Morse sentía por toda América Latina. Si su relación intelectual más intensa y mutuamente provechosa fue aquella entablada con los intelectuales de São Paulo a partir de los años 40, no por ello dejaría de perseguir el diálogo con las comunidades intelectuales de otros países de la región. Su interés por la historia y la cultura del Caribe fue siempre muy intenso: Cuba, el primer país que visitara en la región, nunca dejó de concitar su atención, como lo demuestran sus frecuentes citas a intelectuales de la isla, como Fernando Ortiz. Con el universo cultural de Haití establecería un vínculo aún más personal, a través de su esposa Emerante de Pradines, hija del notable folklorista y músico de la isla, Auguste de Pradines, que había jugado un rol importante en el renacimiento cultural que tuvo lugar allí a partir de los años 1920

y 1930. Más aún, en 1993 fundaría y codirigiría con ella el Institut Haïtien de l'Amérique Latine et des Caraïbes, un centro intelectual que buscaba impulsar el estudio de las culturas caribeñas así como la historia de la región. En otros países, como Perú, establecería también diálogos importantes, como testimonia tanto su reedición de la *Sociología de Lima* de Joaquín Capelo cuanto su permanente fascinación con el otro gran vanguardista del continente iberoamericano, José Carlos Mariátegui. En todos aquellos ámbitos tan diversos entre sí, la intervención de Morse estuvo siempre animada por su deseo de entablar diálogos y no una mera observación "entomológica" —para utilizar la conocida metáfora de Taine.

En su obra como historiador, Morse aparecería revistiendo casi siempre la figura de *celui qui cherche*: de aquel para quien es más importante buscar que encontrar. Sería por ello que en una de las últimas versiones de "Uma cama-de-gato" —que incorporaba como una pirámide maya sucesivas conclusiones que servían para resignificar o cuestionar la anterior— declaraba que "todo esto es sólo para decir que no tengo en mente ningún paradigma abarcativo, y que estoy menos interesado en definir el tema americano que en descubrir maneras de explorarlo". La búsqueda y también el riesgo definen la tarea intelectual asumida por Richard Morse a lo largo de su obra. Nunca eludió la peligrosidad —en su sentido nietzscheano— que acarrea el pensar.

REVISTA DE CRÍTICA CULTURAL

DIRECTORA:
NELLY RICHARD

SUSCRIPCIONES INTERNACIONALES

1 año, 3 números, vía aérea

Personal U\$S 20 / Instituciones U\$S 30

Adjuntar cheque a nombre de Nelly Richard. Revista de Crítica Cultural, Casilla 50736, Correo Central, Santiago de Chile

REVISTA IBEROAMERICANA

Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana

Suscripción anual:

Socios del IILI: U\$S 45.00
Individual para estudiantes: U\$S 25.00
Individual para profesores jubilados: U\$S 25.00
Socios protectores: U\$S 70.00
Instituciones suscriptoras: U\$S 60.00
Instituciones protectoras: U\$S 70.00

Países latinoamericanos:

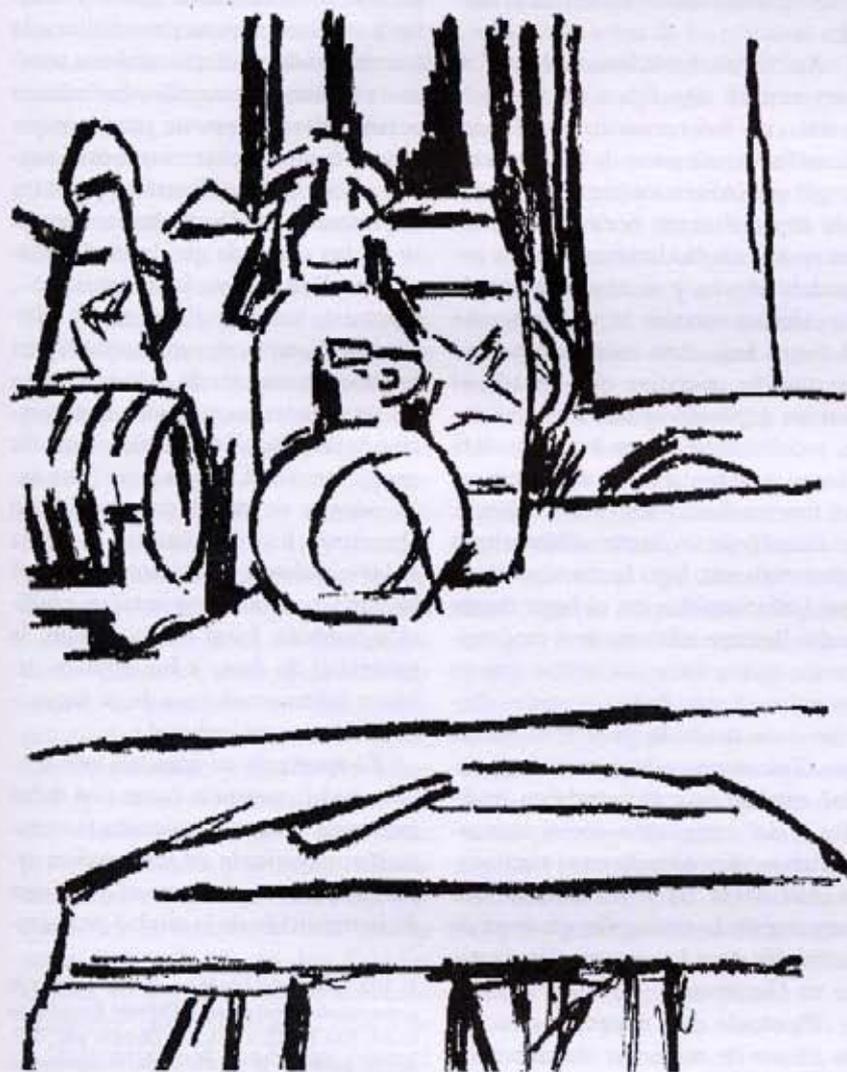
Individual: U\$S 25.00
Instituciones: U\$S 30.00

Director: Keith Mc Duffie
Secretaria-Tesorerera: Pamela Bacarisse

1312 CL, Universidad de Pittsburgh
Pittsburgh PA 15260 USA

La "ciudad latinoamericana" como idea

Adrián Gorelik



Todavía en los comienzos de la década de 1980 el nombre de Richard Morse acompañaba toda imagen que uno pudiera formarse sobre la investigación urbana latinoamericana, como se ve bien en la importante colección de libros editados con los resultados de los simposios bianuales sobre la ciudad realizados en los congresos de americanistas desde finales de 1960, en los que Morse, junto a Jorge Hardoy y Richard Schaedel, era uno de los animadores principales. Pero durante la década de 1980, cuando publica sus trabajos sobre historia cultural, su nombre comienza a eclipsarse más y más en el campo de la historia

urbana, al punto de que hoy son muy pocos en Latinoamérica quienes lo recuerdan o hacen un uso productivo de su obra. Un eclipse sin duda paradójico, ya que fue contemporáneo de un nuevo auge de los estudios urbanos en Latinoamérica, con especial protagonismo de los enfoques históricos y culturales de los cuales Morse había sido un defensor casi solitario en los tiempos del auge anterior. Aquí analizaremos la obra de Morse sobre la ciudad partiendo del presupuesto de que hay en ella un interés vivo para quien hoy deba pensar la historia cultural latinoamericana, de modo que aquel eclipse se vuelve sintomático tanto de

la propia obra como de las recientes orientaciones que han decidido prescindir de ella. Si se examina el cono de sombra en que han quedado Morse y sus temas, lo que aparece en primerísimo plano son las bases y los límites de una idea: la de la "ciudad latinoamericana" como problema cultural. Una idea que se hace posible recién en los momentos en que Morse comienza su carrera intelectual, que él mismo intenta por todos los medios fundamentar conceptualmente, y que hoy forma parte desproblematizada del sentido común académico sin que podamos de ningún modo afirmar que esos intentos, u otros, hayan llegado a buen puerto.

Podría decirse que hasta los años cuarenta no había una tal "ciudad latinoamericana": excepto para los (escasos) estudiosos de historia urbana colonial, que partían de la evidencia empírica de un ciclo fundacional centralizado por la corona española (y que por lo tanto, tampoco incorporaban a Brasil), la ciudad como problema se había pensado hasta entonces bajo claves estrictamente nacionales. Si se analizan los momentos en que la ciudad ocupó un puesto importante en la agenda del pensamiento social en los diferentes países latinoamericanos, desde los debates decimonónicos, cuando la ciudad encarna un ideal cívico hacia donde encarrilar el sentido de la organización estatal-nacional y la producción de una ciudadanía moderna, hasta la ensayística de la identidad en la década de 1930, cuando los males de

la ciudad aparecen como cifra de los males de la nación, se verá que esas problemáticas no se habían formulado nunca como latinoamericanas, ni fueron enfocadas para producir un pensamiento tal.

Esta situación estaba comenzando a modificarse hacia finales de los años cuarenta, el momento en que Morse va a Brasil a preparar su tesis doctoral sobre São Paulo. Entonces se combinan una serie de factores que van a colocar a la ciudad latinoamericana como objeto de indagación en un primer plano de la agenda del pensamiento social internacional. Por una parte, la consolidación de la sociología funcionalista y la teoría de la modernización, que le otorgan a la ciudad un rol central como agente inductor dentro de la definición weberiana de la modernidad: la ciudad comienza a ser vista como motor de la modernización social, en íntima relación con el desarrollo de las fuerzas productivas y la consolidación de poderes políticos centralizados. Por otra parte, la explosión urbana en el Tercer Mundo, gran novedad sociológica de la posguerra a la que las teorías de la modernización y las políticas del desarrollo iban a dedicar sus principales energías. Hoy podemos ver hasta qué punto ambas dimensiones, del pensamiento y la dinámica urbana, forman una ecuación de época, ya que el modo de procesar en términos funcionalistas esa peculiar explosión urbana en países que no tenían análogos desarrollos industriales o políticos implicó una interpretación necesariamente parcial de Weber, de modo que lo que había sido originalmente pensado como un proceso histórico-cultural occidental (la modernidad), se convirtió —de acuerdo con la formulación de Habermas— en un complejo técnico de difusión de la civilización industrial como modelo de desarrollo universal (la modernización). Es entonces cuando la ciudad puede aparecer como máquina de tracción de pautas modernas de vida en regiones que carecían de ellas (los famosos “polos de desarrollo”), y Latinoamérica, como una región privilegiada para el cambio, campo de prueba a la medida de la hipótesis modernizadora: porque, a diferencia de otras regiones del Ter-

cer Mundo, se trataba de un continente incorporado *ab initio* a la modernidad occidental, y porque en esa incorporación originaria ya la ciudad, posiblemente por primera vez en la historia humana en esa escala, había cumplido el rol de avanzada en un territorio hostil.

Así, la “ciudad latinoamericana” se convierte en una figura de la teoría social, con dos consecuencias fundamentales: buena parte de las categorías que producirán los científicos sociales, especialmente norteamericanos, tienen a la ciudad latinoamericana como laboratorio, y el propio campo de las ciencias sociales latinoamericanas se forma bajo esos auspicios (y bajo esa tensión operativa que llevaría el nombre de *planificación*). Curiosamente, y contradiciendo en buena medida ciertas representaciones esquemáticas del funcionalismo, todo ese despliegue no careció de un fuerte voluntarismo constructivista, bajo la convicción de que Latinoamérica era el lugar donde podía llevarse adelante una modernización que evitara los costos que en los países desarrollados se venían descubriendo desde la guerra; de modo que el *mainstream* del pensamiento social duplicó una característica tradicional del imaginario social latinoamericano, depositando en el continente una serie de aspiraciones que nuevamente lo convertían en tierra de promisión para la construcción *ex novo* de Occidente.

Planteado este marco, la elección de Morse de comenzar su carrera de historiador estudiando una ciudad latinoamericana gana legibilidad pero también recorta mejor su excepcionalidad. Lo primero, porque lo coloca como parte de un contingente multidisciplinario cuyos ejemplos más conspicuos, entre los años cuarenta y los sesenta, van desde Robert Redfield, estudiando Yucatán para probar su teoría del continuo rural-urbano (la teoría de un proceso civilizatorio común a toda la humanidad entre un polo tradicional y otro moderno), y Oscar Lewis, estudiando la vida de los tepoztecos en México para refutarla, probando la existencia de una “cultura de la pobreza” que introduce lo tradicional como parte inescindible de lo moder-

no; hasta John Friedmann, que monta en Chile, con fondos de la Ford Foundation, uno de los laboratorios más ambiciosos de planificación regional en el mundo. Y porque muestra que una de las más tempranas y permanentes convicciones de Morse formaba, a su manera, parte de ese clima: la convicción de que Latinoamérica constituía un sitio aventajado en el mundo occidental; *a su manera*, porque lo que él va a querer probar es que esas ventajas ofrecían una lección opuesta a los intentos modernizadores, que no se hacían cargo de que la modernización paulista —luego, latinoamericana—, a pesar de todas sus “rémoras” y “distorsiones”, tenía un rumbo moral para orientar en una senda más humana a las sociedades tecnificadas que parecían haberlo perdido sin remedio.¹ Su excepcionalidad, por su parte, está dada porque en aquel contingente no abundaron los historiadores y menos todavía quienes enfatizaran, como él lo haría con una propiedad y erudición también fuera de lo común, la necesidad de dotar a los estudios urbanos latinoamericanos de su imprescindible espesor cultural.

El aporte de su obra, en este sentido, podría pensarse como una doble interrogación que cuestionaba la orientación mayoritaria de los estudios urbanos, preocupados por el problema de la transición de la ciudad preindus-

1. Ver *Formação histórica de São Paulo (da comunidade à metrópole)*, Difusão Européia do Livro, São Paulo, 1970, por ejemplo pág. 337, donde presenta la ausencia de antagonismos raciales, nacionales o de clase como un “elemento ideal” que Brasil ofrece al mundo actual como ejemplo de “la comunidad política con que Aristóteles hace tanto tiempo soñó”. La primera edición del libro en portugués fue en 1954; en inglés apareció en 1958 como *From Community to Metropolis: a Biography of São Paulo*; como un ejemplo de los capítulos escritos originariamente, porque en la edición de 1970 introdujo una nueva introducción y dos capítulos (el primero y el último) en los que, como veremos, lleva esa convicción mucho más allá. En una muy interesante entrevista a Morse realizada en 1976, Paul Goodwin encuentra otra raíz posible para esa convicción: el revisionismo reciente de un sector de la historiografía norteamericana, dentro del cual estaba el mentor de Morse, Frank Tannenbaum, acerca de la esclavitud y las relaciones inter-raciales; ver P. Goodwin, H. Hamill y B. Stave, “A Conversation with Richard M. Morse”, *Journal of Urban History*, vol. 2, 1, mayo de 1976.

trial a la industrial (con el supuesto implícito de que la ciudad latinoamericana estaba repitiendo, con cien años de atraso, el proceso de modernización europeo); Morse se pregunta por las constantes que permitirían leer el desarrollo de la ciudad latinoamericana como un proceso de larga duración, un hilo orgánico que conecte la ciudad colonial con la metrópolis contemporánea, en cuyas líneas internas pueda incluso encontrar una explicación la reciente industrialización, y se pregunta por el rol de la cultura en ese proceso.

De hecho, ya en el trabajo sobre São Paulo, cuya primera edición es de 1954, sorprende el peso dado a la cultura en tanto "cultura urbana": prácticamente todo el sentido histórico de la ciudad bascula para Morse entre el movimiento romántico de mediados del siglo XIX y el vanguardista de los años 1920. Hoy estamos bastante habituados a entender la ciudad a través de ese tipo de prismas culturales y, viceversa, a verlos a ellos como "urbanos"; pero no es fácil encontrar en esos años un libro sobre una ciudad que articule, como el de Morse, enfoques propiamente urbanos (y urbanístico-arquitectónicos) con tramas geográficas e históricas, políticas, sociales y artístico-culturales. Es un enfoque que entronca, por cierto, en la historia urbana que se venía desarrollando en los Estados Unidos en los años inmediatamente anteriores, como se ve en la figura de la "biografía" con que Morse titula el libro en sus primeras ediciones, figura que supone la existencia de una "personalidad" de la ciudad ("temperamento de la metrópolis", se llama uno de los capítulos). Pero eso explica sólo un aspecto. La original combinación de diferentes dimensiones de la vida histórica de la ciudad que realiza Morse debe ser leída, a su vez, como parte del giro histórico y cultural que estaba recién comenzando en el pensamiento urbano occidental por esos años, básicamente reactivo a lo que ya se veía como el reduccionismo del urbanismo modernista dominante en la entreguerras; un giro cuyo amplio espectro de manifestaciones va desde Lewis Mumford al situacionis-

mo francés y desde la semiología urbana de Kevin Lynch a la denuncia periodística de Jane Jacobs.

La temprana definición de los puntos de partida de Morse puede completarse a través de un pequeño texto de 1956: "La ciudad artificial". Es el comentario a una de las primeras aproximaciones académicas a la ciudad latinoamericana del siglo XIX, un panel que la abordaba en términos políticos (James Scobie), económicos (Theodore Nichols) y literarios (Arturo Torres-Rífoseco).² Ya el propio lugar de Morse es característico de una las prácticas intelectuales que más y mejor desarrollaría, la de comentarista crítico, organizador de fuentes y estados de la cuestión: verdadero constructor de un nuevo campo en todos sus frentes. Ahora bien, el fondo de su comentario es que los estudios sobre la ciudad latinoamericana necesitaban construir un marco conceptual y no sólo identificar "problemas" o "temas", y para ello ofrece la hipótesis de que la ciudad latinoamericana es artificial. Esto significa, básicamente, dos cosas: que se formó en el vasto y desconocido territorio americano a imagen y semejanza de una lejana burocracia metropolitana y que funcionó como un trampolín para el asalto a las riquezas naturales del interior del continente. De allí, para Morse, una de las principales paradojas de la Latinoamérica contemporánea: la ciudad domina y moldea con sus puntos de vista al campo pero, a su vez, aquel rol de trasbordo y explotación territorial reintroduce en la ciudad rasgos rurales y premetropolitanos. Y de allí, finalmente, el principal misterio, la principal opacidad que dificulta el estudio "científico" de la ciudad en nuestro continente y que vuelve imprescindible la incorporación de las voces del novelista o el artista. Como se ve, no es exagerado ver en esta hipótesis el suelo sobre el cual se construirá más tarde parte de la Latinoamérica urbana de José Luis Romero y, muy influida a su vez por ésta, la de Angel Rama.

También el modo en que Morse construye y usa esta hipótesis es a su vez característico: toma la idea de artificialidad de una posición muy ge-

neralizada entre los intelectuales latinoamericanos de las primeras décadas del siglo XX —aquí cita a Jorge Basadre—, pero la arranca de ese contexto y la convierte en un arma para atacar en dos frentes: revisar a los clásicos europeos, en este caso Pirenne, y esgrimirlos invertidos contra el sentido común de las ciencias sociales contemporáneas. Porque, ¿qué significa *artificial*? Para Basadre significaba que Lima (como Buenos Aires para Juan Álvarez, primero, o Martínez Estrada, después) no se había desarrollado como expresión de las tendencias *naturales*, es decir, *económicas*, del territorio nacional. Estos clásicos latinoamericanos en los que Morse va a buscar recurrentemente inspiración demuestran, de este modo, participar de la representación extendida por la geografía humana francesa desde el siglo XIX: su definición de la ciudad como un punto de intensificación de las funciones económicas en una región; una representación que también compartía Pirenne, por cierto, y la planificación regional modernizadora de los años cincuenta, que perseguía el ideal consecuente de un desarrollo económico y territorial "equilibrado", todo lo contrario de las cabezas de Goliath que ya caracterizaban a Latinoamérica (lo que la sociología urbana llamaba el problema de la "ciudad primada").

Pero Morse, que resiste la tiranía de la razón económica, usa aquellas fuentes como revelación testimonial de una verdad cultural que permite recortar la experiencia de la ciudad latinoamericana como algo original y diferente de los modelos europeos. Desde ahí lee a Pirenne para, en primer lugar, tomar como buena (polémicamente, porque es consciente de su relativo anacronismo) su teoría respecto de la ciudad medieval europea: su carácter "centrípeto", su naturalidad como expresión de las energías sociales de toda una región; y, en segundo lu-

2. Se trató de una de las mesas sobre Latinoamérica en la 71 reunión de la American Historical Association, en diciembre de 1956. Las tres ponencias y el comentario se publicaron como "Expansión urbana en la América Latina durante el siglo XIX" en *Estudios Americanos*, XIII, 67-68, Sevilla, abril-mayo 1957.

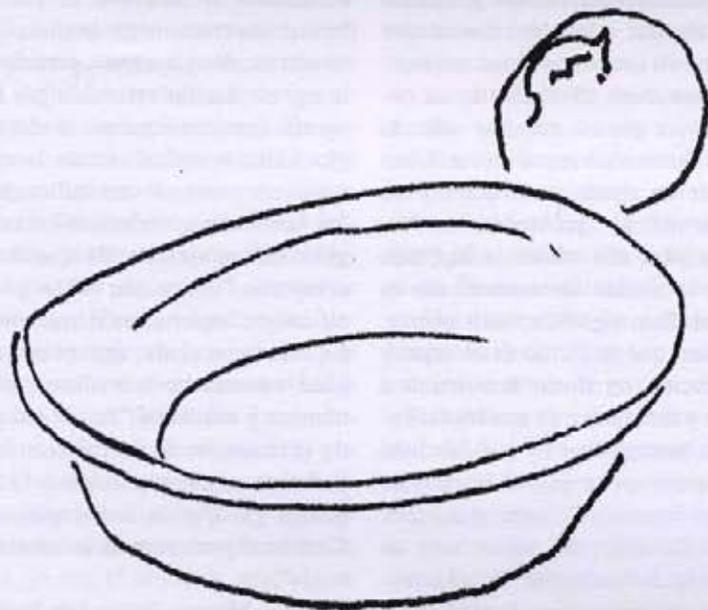
gar, para invertirla, fundamentando el carácter "centrífugo" de la ciudad latinoamericana. Con lo cual, finalmente, cierra el círculo discutiendo con sus contemporáneos: arrojándoles a la cara el ineliminable carácter político-burocrático de la ciudad latinoamericana (es decir, convirtiendo la denuncia de Basadre contra ese carácter en una denuncia contra las ciencias sociales que, treinta años después, buscaban voluntarísticamente cambiarlo); desmintiendo la hipótesis del continuo rural-urbano para Latinoamérica, porque si el campo está atravesado de ideología urbana y la ciudad de prácticas y tradiciones rurales, es imposible encontrar

lebrarlo en términos culturalistas.

Como se ve, Morse decide con peculiar arbitrariedad cuándo y cómo acercarse o alejarse del sentido común, reivindicándolo en Basadre o Pirene pero no en sus contemporáneos. Aunque, más importante aún, por este camino lógicamente discutible Morse logra extraer el corolario lógico de la teoría de la modernización: el carácter irremediamente "monstruoso" (político, burocrático, agrario, inficionado de relaciones sociales tradicionales) de la ciudad latinoamericana. Un corolario que la teoría de la modernización no podía extraer sin poner en jaque su voluntarismo: la idea de que

novela naturalista), Morse demanda un análisis interno de la obra literaria capaz de capitalizar la evidencia de que el novelista latinoamericano, más allá de sus temas, es producto de la ciudad y, como tal, no puede sino expresar sus conflictos. Y propone como ejemplo un análisis del desarrollo urbano de Buenos Aires a través de cinco autores: Francis Bond Head, Sarmiento, Hernández, Güiraldes y Mallea, presentados como cinco variantes de la conflictiva relación entre la ciudad y el campo (entre el hombre y el medio) que constituye la cultura argentina en sus mutuas apropiaciones y recirculaciones. Todo un elenco que en 1956 no estaba organizado en relación con la problemática urbana y que demuestra, en alguien que hasta entonces se había especializado en Brasil, una intuición más que afinada.

A partir de entonces Morse se va a dedicar a la definición de aquel marco conceptual que reclamaba, el que pudiera sustentar su idea de que desde la colonia hasta la metrópolis y desde São Paulo hasta México era posible reconocer una "familia" de ciudades latinoamericanas; el camino inverso, podría decirse, al que siguió aquel otro integrante de ese panel fundacional, Scobie, que focalizaría ya su trabajo sobre Argentina llegando a escribir uno de los pocos clásicos en la historiografía sobre Buenos Aires. Durante la década de 1960 Morse va a articular su posición a lo largo de una notable cantidad de textos: sobre la ciudad latinoamericana en general; sobre cada uno de sus períodos; sobre ciudades específicas o comparadas; sobre fuentes latinoamericanas que muchas veces él mismo rescataba de las literaturas nacionales para proponerlas como clásicos continentales, en la construcción de un canon que hiciera evidente el espesor histórico y sociológico de la cultura urbana local (su presentación de Joaquín Capelo como un Durkheim peruano es sintomática).³ Como parte de esa misma tarea, orga-



los dos extremos puros del continuo; rechazando la idea de "ciudad primada" porque escondía un modelo ideal de ocupación del territorio que negaba la experiencia real del continente, y la idea de "explosión" urbana, porque connotaba negativamente (y de modo catastrofista) el fenómeno de crecimiento de la ciudad como algo exógeno, sin entender las lógicas históricas y culturales que conectaban internamente el momento centrífugo de la ciudad en los tiempos coloniales con el momento centrípeta que comienza en el siglo XIX (ya que los patrones de colonización rural que impulsó la ciudad marcan también la dinámica por la cual ahora millones "retornan" a ella). Es decir, exaspera un aspecto de la ciudad que se criticaba en términos economicistas para invertirlo y ce-

era posible usar la ciudad como motor de la modernización y reconducir el sistema urbano latinoamericano, a través de la planificación regional, a patrones más "normales" en términos de la urbanización europea y norteamericana. Morse lleva a las últimas consecuencias las conclusiones de aquella teoría y las invierte en una doble provocación: obliga a ver lo que no se quiere ver y lo considera positivo, mostrando desde el inicio de su carrera tanto su agudeza crítica como su inclinación populista.

Finalmente, en este comentario de 1956 expone un programa condensado para el análisis cultural: al discutir el modo en que la ponencia de Torres-Róseco reduce la relación entre la ciudad y las novelas a sus "temas explícitos" (lo que la limita al corpus de la

3. Cfr. "La Lima de Joaquín Capelo: un arquetipo latinoamericano", artículo de 1970 con que Morse introduce una selección de la *Sociología de Lima* de Capelo (R. Morse y J. Capelo, *Lima en 1900. Estudio crítico y antología*, Instituto de Estudios Peruanos, Lima, 1973).

niza fuentes y cuerpos bibliográficos completos y polemiza con todo el espectro de las ciencias que se concentraba entonces en la ciudad: planificadores, sociólogos, historiadores, antropólogos, economistas; de modo que sus textos funcionan como una de las entradas más inteligentes a aquella masa de estudios sin precedentes, a las cuestiones teóricas e ideológicas que ponían en juego y, al mismo tiempo, como uno de sus testimonios más apasionados.

El momento cúlmine de su obra sobre la ciudad llega, así, en los primeros setenta, junto con el momento de mayor intensidad de ese debate urbano que también había recorrido un largo y accidentado camino: si la ciudad latinoamericana había sido un laboratorio para la teoría de la modernización, lejos de funcionar como su demostración, la había llevado a revisar sus propios fundamentos hasta generar alternativas de crítica radical. Los nuevos paradigmas provenían del estructuralismo marxista francés y de la teoría de la dependencia latinoamericana, y aunque se manifestaron en una gran variedad de corrientes teóricas y políticas, el clima imperante de revisión de los valores de la ciudad y la modernización le dio protagonismo en la cultura urbana a las visiones populistas: el talante antimodernizador se tradujo también en una inversión de los actores y los escenarios presupuestos para el cambio social.

Es comprensible que las sospechas tempranas de Morse nadaran en su elemento en aquel giro del ánimo teórico e ideológico, al que sin embargo nunca se allanaría, condimentándolo además con una nota discordante: el descubrimiento, que expone desde comienzos de la década de 1960, de que aquella especificidad latinoamericana, aquel arcano que permitía pensar su cultura como un todo e imaginar un camino alternativo dentro de la modernidad, era el legado del ethos católico tomista ibérico, inaccesible por inadmisibles tanto para el pensamiento modernizador como para buena parte del revolucionario.

Entre 1970 y 1973 Morse publica sus tres principales libros sobre la ciudad, en lo que podría verse como su

legado más completo para la historia urbana latinoamericana, reuniendo el conjunto de sus hipótesis y también el conjunto de sus perspectivas de abordaje. Reedita en Brasil su libro sobre São Paulo con algunas transformaciones importantes. La primera, el título, que convierte la biografía en una "formación histórica", colocándose así dentro de una corriente central del debate intelectual brasileño pautada por el texto de Antonio Candido (*Formación de la literatura brasileña*), uno de los interlocutores decisivos de Morse.⁴ La segunda, una introducción, un primer capítulo y una conclusión que pone el libro al día con los principales avances, especialmente sociológicos, que ha habido entre tanto. Así, discute abigarradamente con toda la teoría social del momento, desde los teóricos del desarrollo hasta los teóricos de la dependencia y el marxismo, sosteniendo, básicamente, las posiciones de Durkheim y de Weber pero, nuevamente, invertidas, para invalidar la noción clave de "transición" que se inspiraba en ellos. Morse los lee de modo relativista y culturalista, en un sentido idéntico al que había usado con Pirenne: reconociendo sus modelos como válidos para explicar las sociedades industriales desarrolladas y hurcando en su revés para definir "lo otro" de la modernidad, el rincón todavía encantado de Occidente. Así, Morse toma la noción de solidaridad orgánica como un complemento de los paradigmas weberianos sobre el ethos católico para entender la psicología social y la lógica institucional de la vía latinoamericana a la modernidad, de modo de "concebir la mudanza urbana en el Brasil como transacción entre una ética social persistente y los requisitos morales y organizativos necesarios en cualquier sociedad industrial, y no como resultado de una ética extrínseca actuando sobre un sistema social 'arcaico', o como colisión de dos sistemas cerrados y alejados uno del otro". Y, precaviéndose de la acusación de que esa ética católica condenaba a la sociedad a la penuria, la atrofia y el desorden, Morse nos recuerda (con un guiño a izquierda y otro a derecha) "sus tradiciones históricas de protesta y 'revolución', así co-

mo sus promesas terapéuticas para las condiciones patológicas de despersonalización social, competencia agresiva y anomia".⁵

Los otros dos libros de esta trilogía, en los que también reproduce y actualiza textos anteriores, son *La investigación urbana latinoamericana: tendencias y planteos* y *Las ciudades latinoamericanas*. Uno es un examen crítico de todo lo producido en la investigación urbana latinoamericana de la década; un esfuerzo descomunal que sigue siendo hasta hoy la más aguda organización conceptual de aquella explosión que produjo la ciudad en el pensamiento social.⁶ Es, de algún modo, un estado de la cuestión; pero sería un error pensarlo a la luz de la cultura actual del *journal*, la enumeración neutral y adocenada de lo producido en un campo. Morse escribe un relato crispado y a la vez generoso sobre los afanes del pensamiento social para aproximarse a un objeto esquivo: es la novela de un fracaso, en la que se mezclan voluntad enciclopédica y vocación polemista, profundidad teórica y humor irónico, a través de una forma narrativa que va y vuelve de la investigación académica al ensayo de ideas y al panfleto de batalla. Y es todo un síntoma del estado de ánimo de entonces que este libro haya sido publicado por la Sociedad Interamericana de Planificación; todo un síntoma, porque el libro podría llevar como subtítulo "Réquiem para el planificador". El planificador describe aquí su parábola completa: de figura trágica, el Prometeo que crea de nuevo, a patética, el progresista reformista que no entiende que sus propuestas, cuando no perpetúan el privi-

4. Sobre el cambio de título, ver nota 1. Tomo de Otilia Arantes la sugerencia de que la figura de la "formación" es esencial en el debate intelectual brasileño, "que siempre giró en torno a la cuestión crucial del pasaje de la Colonia a la Nación"; ver "Esquema de Lúcio Costa", *Block 5*, Buenos Aires, 1999.

5. *Formação histórica de São Paulo...*, op. cit., pp. 406-409.

6. Richard Morse, *La investigación urbana latinoamericana: tendencias y planteos*, Ediciones SIAP, Buenos Aires, 1971. El libro está compuesto por dos largos artículos, el primero de 1965 y el segundo de 1971, donde actualiza el examen sobre la segunda mitad de la década.

legio, son sencillamente ineficaces frente a la dinámica social y política de la ciudad. La inclinación populista se radicaliza con los aires revolucionarios de la época y Morse toma partido más que por la guerrilla, por los invasores de casas y tierras, aquellos capaces de perpetuar "vigorosamente" en cada usurpación la tradición municipal española, con su "estructura social adaptable, [su] sistema intrincado de aculturación y [su] proceso regulado de apropiación y desarrollo económico": el camino de la comunidad a la metrópolis parece finalmente recorrido.⁷

El tercer libro es una edición mexicana de sus artículos de historia urbana latinoamericana, organizados temáticamente e introducidos por un texto escrito ad hoc en el que estiliza definitivamente su marco conceptual.⁸ El énfasis en el legado ibérico lleva a Morse a releer toda la historia urbana occidental, con lo cual no discute ya sólo la dicotomía preindustrial-industrial, sino también la reducción de la colonización a la mentalidad moderna: la fundación de las ciudades en Latinoamérica se convierte en el punto de llegada de toda la civilización occidental desde la Antigüedad. De Santo Tomás se pasa a Aristóteles y de allí a las ciudades de fundación imperial romana, con dos resultados (también organizados como dicotomías). El primero, ya habitual en la historiografía urbana: la ciudad latinoamericana no proviene de la revolución urbana medieval, que no pasó del norte de España, sino de la experiencia de la Reconquista (una ciudad patrimonial, dominada por propósitos militares, religiosos y agrícolas, frente a la ciudad comercial y burguesa que se estaba gestando en el norte de Europa). El segundo, más original: la ciudad hispanoamericana funciona como una polis agourbana y semiautónoma, en una relación análoga a la existente entre la ciudad y el latifundio romano; lo que también reproduce y explica las tensiones latinoamericanas entre universalismo y particularismo, legalismo y personalismo, populismo y elitismo, equidad pública y clientela. Sus interpretaciones oscilan entre la imaginación analógica, la postula-

ción de continuidades directas o de repeticiones históricas; Aristóteles explica la política urbana iberoamericana (los "procesos internos" de la ciudad) y las fundaciones militares romanas, su funcionamiento (sus "relaciones internas").

Por la dicotomía de fondo, que recorre todos sus escritos, es la que traza entre la ciudad iberoamericana y la angloamericana, entre sus respectivos sistemas de valores (el pragmatismo tomista versus la presión psicológica de la ética protestante), en una condena de la sociedad tecnológica que todavía recuerda más al humanismo de Lewis Mumford que a la Escuela de Frankfurt, a la que va a acudir más adelante para la argumentación del mismo tópico en *El espejo de Próspero*. Una dicotomía que no va a dejar tampoco en pie los supuestos de época sobre la situación latinoamericana, especialmente la noción de dependencia que, como la de modernización, aleja el foco de las variables culturales internas que le interesan a Morse.

Estas son, sin duda, sus hipótesis fundamentales. Aunque es imposible no quedarse, después de la enumeración, con la incómoda sensación de haber dado una imagen muy pálida de Morse. Porque sus textos ofrecen mucho más, oscilando siempre entre una deliberada voluntad de reducción sintetizadora y una angustiante necesidad de proliferación argumental, en infinitos matices que contradicen la síntesis, en nuevos argumentos y pruebas documentales; digamos, entre una extrema simplificación y una extrema sofisticación intelectual. De modo que en la lectura, compleja y por momentos abrumadora, no es difícil encontrarse pasando sin mediaciones de la admiración a la perplejidad. En su afán por dar cuenta de todo avance historiográfico y por ponerlo a disposición, Morse debilita sus estilizaciones al borde de la contradicción, y en su necesidad de realzar los valores de la cultura latinoamericana, lleva sus comparaciones al borde del ridículo, de modo que si Capelo es el Durkheim latinoamericano, Juan Agustín García recuerda a Tucídides. Sin embargo, sería completamente injusto reducirlo a

esas contradicciones o, más aún, a la única obsesión final, la de la búsqueda de fundamentación del ethos ibérico católico, ya que los aportes al conocimiento que fue haciendo en ese camino, tanto para la historia urbana como para una teoría social de la ciudad, no pueden desatenderse, especialmente la productividad intelectual de su cuestionamiento a toda certidumbre sociológica tranquilizadora y su osada colocación de la ciudad latinoamericana en el marco de las problemáticas culturales de la más larga historia occidental.

Asimismo, es evidente que aquellas oscilaciones irresueltas muestran otro tipo de conflicto: entre la sensibilidad erudita del historiador cultural y la fuerte tensión operativa presente en la temática urbana dominada por la figura de la planificación. Esto puede sonar paradójico en quien se erigió como uno de los más agudos críticos a esa figura, pero quizás lo que mejor defina a Morse sea su relación conflictiva con ella: la común vocación por la transformación muestra la íntima pertenencia de Morse a ese momento de expansión del conocimiento y debate urbanos. Y la misma centralidad de la dimensión teórica, tan poco frecuente en los historiadores en general y en los latinoamericanistas de la academia norteamericana en particular, está alimentada por esa productiva relación. Como hemos visto hasta aquí, los principales motivos de la obra de Morse se ajustan al título de su libro más famoso: desde las relaciones entre la ciudad latinoamericana y la europea o la norteamericana, hasta la aplicación invertida de los clásicos de la teoría social y la historiografía, pasando por el uso de las fuentes lo-

7. *Ibidem*, pág. 52.

8. Richard Morse, *Las ciudades latinoamericanas* (2 volúmenes), SEP, México, 1973. El primer volumen reúne el difundido texto de 1962, "Some characteristics of Latin American urban history", y una exposición del caso de São Paulo, precedidos por el "Prolegómeno a la historia urbana latinoamericana"; el segundo es una serie de estudios de caso que tiene como base un seminario que dictó Morse, publicado en una primera versión mimeografiada como *The Urban Development of Latin America, 1750-1920*, Stanford University, 1971.

cales, su modo de construir la ciudad latinoamericana como tema y su propio lugar dentro de él fue a través de la figura del espejo. Pero la empresa planificadora fue sin duda su espejo último: la tensión intelectual y moral que produce la idea de una misión. Morse fue un intelectual iconoclasta entre los planificadores, pero no podría haber sido intelectual sin ellos, ya que ése fue el campo de debate político-social continental que le permitió anclar su inteligencia en una dimensión pública, escapando de la amenaza más temida por él, el limbo académico de los latinoamericanistas.

Y quizás por eso, con el desvanecimiento de esa causa se desvaneció el interés de Morse por lo urbano, encarnando así personalmente, como pocos, su ciclo completo. Ya que, a contrapelo de lo que ocurría en Europa, donde las críticas al paradigma modernizador comenzaban a producir en los años setenta las diversas modalidades del "regreso" a la ciudad que luego se identificaría con el post-modernismo, en América Latina esas críticas culminaron en una sensibilidad antiurbana que fue retirando el tema ciudad de la agenda cultural. En el caso de Morse, aunque siguió vinculado por vías institucionales a la temática urbana, a partir de esos textos ya no publicará libros sobre la ciudad, ni desarrollará nuevas hipótesis con ese centro, dedicándose casi con exclusividad al desarrollo del contraste entre Latinoamérica y los Estados Unidos en el registro de la historia cultural. Y si bien la crítica al latinoamericanista norteamericano siempre fue central en él, el especial énfasis que le agrega en estos años podría verse también como la consecuencia de la extinción de aquel campo de debate continental que había producido el tema ciudad: quedando prácticamente reducido a su campo académico, Morse parece encontrar un modo de seguir siendo intelectual radicalizando su enfrentamiento con él.⁹

De todos modos, a comienzos de los años ochenta, Morse realiza una nueva aproximación a la ciudad, una especie de artículo "póstumo" que permite ver su reacción ante lo que ya se configuraba como un nuevo boom his-

tórico-literario, producto de aquel "regreso post-moderno" a la ciudad, en un arco que iba de Carl Schorske a Marshall Berman —pasando por Benjamin— y, en Latinoamérica, de Romero a Rama.¹⁰ En este artículo Morse parece hacerse cargo del hiato que se ha producido entre los estudios urbanos de los años sesenta, en los que él podía esgrimir la cultura como una provocación contra el tecnocratismo sociologizante de la planificación, y esta nueva generación de estudios, que encontró en la cultura su propio motor para una revisión histórica distanciada del modernismo urbano (del cual aquel tecnocratismo había sido, en definitiva, una postrera manifestación). Desde los inicios de su propio "giro cultural", Morse enunciaba dos aspectos que volvían "más humana" a la ciudad latinoamericana, la cultura popular y la cultura de vanguardia; pero es como si la agenda intelectual de su tiempo lo hubiese llevado a desarrollar sólo el primero de ellos (de la tramas solidarias de los *cortiços* a la revolución de los usurpadores), mientras que el "giro cultural" general se orientaba en una dirección autónoma de aquella agenda, enfrentándolo a la vuelta del camino a lo que él había dejado de lado por ella.

Para abordar esta nueva situación, Morse moviliza toda la reciente bibliografía —que conoce y cita con la pasión y el afán polémico de siempre— en función de poner al día algunas de sus más caras hipótesis, en un recorrido que lee la relación centro / periferia a "contracorriente". Nuevamente adopta, para invertir, un planteo economicista: el esquema concéntrico del "sistema mundo"; así, reivindica la "primera" periferia frente al centro (Dostoiévski y Wittgenstein contra el provincianismo de París), para entender en ese espejo la todavía mayor productividad de la "segunda" periferia, Latinoamérica, con su suelo "más fértil para los mensajes proféticos" de Mario de Andrade, Borges, el muralismo mexicano y Mariátegui. Son más notorias que nunca, en este artículo, la sofisticación cultural que le permite a Morse pasearse productivamente por la cultura occidental como único modo de situar legítimamente a la latino-

americana en ella, y, al mismo tiempo, la frustrante necesidad del latinoamericanista que busca mostrar al resto del mundo académico internacional la importancia del continente que ignora (porque en definitiva aquel esquema concéntrico sí parece cumplirse); una actitud cuya radicalización aquí muestra hasta dónde Morse percibía que se había quedado sin aquel suelo intelectual autónomo que le había dado el tema urbano. En el cruce de todas estas tensiones, el artículo logra esbozar un original programa de indagación que, podría inferirse, constituye el esqueleto del libro de cultura urbana que Morse debería haber escrito: identificar espacios urbanos típicos de América Latina (las "arenas culturales") y realizar, a partir de ellos, una tipología de los modernismos urbanos como punto de quiebre entre centro y periferia.

¿Por qué no escribió precisamente ese libro, si desde sus primeros textos venía enunciando su necesidad, la de una historia cultural urbana de Latinoamérica capaz de ofrecer "una imagen multidimensional de la ciudad a partir de las novelas, los cuentos, la poesía y el teatro"?¹¹ Desvanecida la tensión política de los años sesenta, en 1982 tenía que hacerse evidente que la motivación que había guiado la mayor parte de su obra urbana había quedado desajustada, sobre todo en re-

9. Esto aparece con claridad no sólo en *El espejo...*, sino en sus dos últimos libros, *A volta de McLuhanalma. Cinco estudos solenes e uma brincadeira séria*, Companhia das Letras, São Paulo, 1990, y *New World Soundings. Culture and Ideology in the Americas*, John Hopkins University Press, Baltimore / Londres, 1989. Por otra parte, siendo ambos compilaciones de artículos, en ninguno de ellos vuelve a incorporar alguno sobre temas urbanos.

10. El artículo de Morse es "Ciudades 'periféricas' como arenas culturales", una ponencia presentada en 1982 en el VIII Simposio sobre la Urbanización en América, publicada, junto con otras de las ponencias (entre ellas, la primera versión de "La ciudad letrada", de Ángel Rama) en R. Morse y J.E. Hardoy (comps.), *Cultura urbana latinoamericana*, CLACSO, Buenos Aires, 1985.

11. *Formação histórica de São Paulo...*, op. cit., pág. 411. En este texto de 1970, Morse ya encarga esa tarea a otros, diciendo que "al historiador de São Paulo le gustaría ver que un crítico o un escritor sensible" la hiciera, pero no era falta de sensibilidad literaria, en todo caso, lo que le faltaba a Morse.

lación con un libro que lo enfrentaba muy directamente con aquella otra cara cultural que él había postergado, *Latinoamérica, las ciudades y las ideas*. En efecto, Morse advierte que Romero ha producido un clásico y le da un lugar central en su artículo, celebrando el libro como decisivo y reclamando para él un lugar análogo en la reciente bibliografía internacional. Adopta enfáticamente "el sólido andamiaje" de su periodización y sus hipótesis principales, con la generosidad de argumentar a través de Romero algunas que él mismo había formulado mucho más temprano, como la de la ruralización de la ciudad en el siglo XIX. Pero inmediatamente toma respetuosa distancia, en tanto el hecho decisivo de la historia latinoamericana para Morse, aquel que muestra como ninguno la "relación sincopada" del continente con la experiencia occidental, la vanguardia, no puede sino quedar sumergido en la periodización de Romero, más social y política que estético-cultural.

Más allá del contraste entre el progresismo ilustrado de Romero y el populismo radical de Morse, es evidente que éste no podía aceptar una inversión tal de sus prioridades, manifestada más en general en Romero por un uso instrumental de las fuentes literarias contra el que Morse ya había advertido en 1956. Aunque la distancia mayor entre ambos, la que podría explicar la frustración del programa como historiador cultural urbano de Mor-

se, parece no ser tanto de ideología o metodología como de temperamento: mientras Romero logra dar forma, a través de un esquema contundente, al conjunto de temas en que se deshilvana la experiencia latinoamericana, Morse queda atrapado siempre entre la síntesis provocadora de la hipótesis y la proliferación extrema de la argumentación, incapaz de escapar a la doble atracción de las polémicas teóricas e ideológicas (con las que el libro de Romero mantiene una relación olímpica) y de la diferenciación minuciosa de los contextos históricos de cada caso y cada protagonista (que Romero estiliza magníficamente). Ahí está quizás el obstáculo para ese libro que no escribió: mientras Romero realiza una historia cultural urbana de Latinoamérica, Morse parece demostrar su imposibilidad fáctica, o, más bien, la necesidad de escribir una tan arborescente, con tantas variaciones, como la que representaría una historia de la ciudad europea o mundial; es decir, sin el fundamento filosófico que al mismo tiempo proponía como clave última, haciendo evidente, en definitiva, la aporía mayor de su latinoamericanismo: la puesta en cuestión de la "ciudad latinoamericana" como idea. ¿Y se podría acaso volver a replantear tal problema sin reexaminar estos trabajos condensadores de los años setenta?

Por el contrario, es muy significativo que el modo adoptado por aquel giro cultural en este nuevo auge de los estudios urbanos latino-

americanos a partir de los años ochenta haya prescindido tanto de Romero como de Morse; la única conexión con aquel clima de los años setenta se trazó, en cambio, con su producto más tardío, *La ciudad letrada* de Rama, tan populista y tan antimodernizador como los textos de Morse, pero cuyas claves post-estructuralistas permitieron ponerlo en línea con los enfoques que dominan en los estudios urbano-literarios de la academia norteamericana, con su mezcla de arcaísmo sociológico y deconstruccionismo. De modo tal que buena parte de la visión actual de la ciudad y la modernidad en Latinoamérica partió del olvido de aquel intenso proceso de experimentación y debate que llevó a la cultura urbana latinoamericana de la confianza plena en la modernidad a su completo rechazo, y del cual Morse fue un protagonista fundamental. Evidentemente, la rusticidad sociológica en los actuales enfoques culturales de la ciudad clama por muchos de los problemas que ocuparon su obra y por la densidad teórica con que los abordó, su modo de poner en vinculación cultura urbana, historia intelectual y teoría social; pero tampoco se trata de ser demasiado suspicaces en interpretar *este* olvido, haciendo caso omiso de que la cultura latinoamericana, siempre de auge en auge, parece construirse por estratos comunicados, de modo que la misma idea de tradición queda prácticamente invalidada

DIARIO DE
POESÍA

Nº 61 / Septiembre de 2002

Entrevistas a Heberto Padilla
Evocaciones del Mangué: Manuel Bandeira, Vinicius de
Moraes y Lasar Segall
El alfabeto de un poeta: Mark Strand
Dossier: Gabriel Ferrater

SUSCRIPCIONES: (4 números, 1 año)

US\$ 40

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

VARIACIONES BORGES

REVISTA DE FILOSOFÍA, SEMIÓTICA Y LITERATURA
EDITADA POR EL CENTRO DE ESTUDIOS Y DOCUMENTACIÓN J. L. BORGES

Condiciones especiales de venta para Argentina
a través de Punto de Vista: \$10 el número
- Dirigirse a la redacción

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.

BazarAmericano cumple un año y lo festeja con una sorpresa en la apertura, conteniendo la versión bilingüe del célebre fragmento de los *Cantos de Maldoror* de Isidoro Ducasse, conde de Lautréamont, con remisiones hipertextuales a Julio Cortázar, Juan Antonio Vasco, Francisco Madariaga, Enrique Molina, Alejandra Pizarnik, Juan Gelman, Aldo Pellegrini y Oliverio Girondo.

Y como siempre todas las secciones renovadas en agosto:

Bazar Opina, con el editorial del Bazar sobre la coyuntura argentina; **Los Lectores Opinan**, con todas las opiniones de los visitantes de la página que escriben directamente en ella; la **Galería**, con las obras de los artistas que ilustran *Punto de Vista* y BazarAmericano; **Reseñas**, que sigue agregando hipertextos para ilustrar los comentarios de literatura; **Música**, que sigue incorporando temas para escuchar mientras se leen las Antologías de la revista Lulú o los análisis de la obra de Morton Feldman; **Arquitectura**, con el homenaje a Manfredo Tafuri y las primeras traducciones al español de la obra de Robin Evans.

Para conocer mejor *Punto de Vista*, sigue on line el **Índice** completo de los números 1 a 60 (1978-1998) y los **Últimos números**, con los sumarios de los números 61 a 73 y resúmenes de todos los artículos.

Punto de Vista en librerías

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 y México:

Ciudad de Buenos Aires

Baldomero, La Plata 129
Biblos, Puán 378
Blatón, Florida 681 loc. 10
Caleidoscopio, Echeverría 3268
Cassasa y Lorenzo, Morán 3254
Clásica y Moderna, Callao 892
Cúspide, Florida 628
Cúspide, Santa Fé 1818
Cúspide, Village Recoleta
De las Madres, H. Yrigoyen 1584
Del Mármol, Uriarte 1795
Del Virrey, Virrey Loreto 2407
Distal, Corrientes 913
Distal, Florida 528
Distal, Florida 914
Distal, Guido 1990
Galema, Santa Fé 3331
Galema, Shopping Liniers
Galema, Caballito Shopping
Gambito de Alfíl, Puán 511
Hernández, Corrientes 1436/1311
La Barca, Scalabrini Ortiz 3048
La Cruzía, 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, F.F. y L.
Norte, Las Heras 2225
Paidós, Santa Fé 1685
Paradigma, Maure 1786
Penélope, Santa Fé 3673
Prometeo, Honduras 4912
Santa Fé, Alto Palermo
Santa Fé, Callao 335
Santa Fé, Santa Fé 2582

Santa Fé, Santa Fé 2376
Tiempos Modernos, Cuba 1921

Adrogué

Boutique del Libro, Boulevard
Shopping

Martínez

Boutique del Libro, Unicenter
Boutique del Libro, Arenales 2048

San Isidro

Boutique del Libro, Chacabuco 459

La Plata

Capítulo II, Calle 6 768
Centro del Libro I, Calle 7 815
Centro del Libro I, Calle 49 546
Prometeo, Calle 48 e/ 6 y 7 Fac.
Cs. Jurídicas y Humanidades
Rayuela, Plaza Italia 10

Bahía Blanca

Henry Libros, Brown 210

Mar del Plata

Galema, Rivadavia 3050 loc. 21
Fray Mocho, Rivadavia 2702

Tandil

Don Quijote, Gral. Rodríguez 585

Venado Tuerto

Mónica Muñoz, 25 de Mayo 1601

Catamarca

Imagen SRL, República 516

Córdoba

Rubén Libros, Deán Funes 163
Maidana Libros, Obispo Trejo 4

Corrientes

Capítulo I Libros, 25 de mayo 1015
Nueva Dimensión, Mendoza 597

Neuquén

Galema, Antártida Argentina 1111

Paraná

Código Libros, Peatonal San
Martín 664
Templo del libro, San Juan 200

Posadas

Santillán Libros, Ayacucho 1977

Resistencia

Librería de la Paz, 9 de julio 359

Rosario

Laborde Libros, Entre Ríos 647
Homo Sapiens, Sarmiento 969
Ross, Córdoba 1347

Santa Fé

Librería Cooperadora, Facultad
de Humanidades
Raúl Beceyro, Salta 2785
Ferrovia, 9 de julio 3137
Librería Jardín, San Martín 2551

Salta

Rayuela, Alvarado 570

Santiago del Estero

Hyperion y Cía, Av. Belgrano 284

Tucumán

El Griego Libros, Muñecas 287

Ushuaia

Boutique del Libro, San Martín
1129

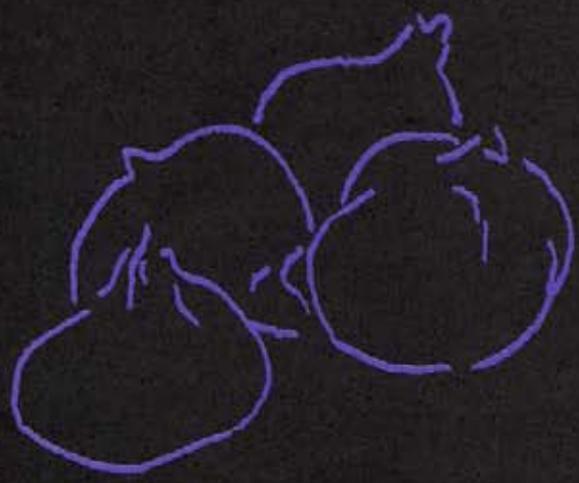
Montevideo

América Latina, 18 de julio 2089

México

Siglo XXI, Cerro de Agua 248

Sobre la experiencia de la crisis argentina: Terán / Sobre Imperio, de Negri y Hardt: Sarlo / Sobre El vuelo de la reina, de Tomás Eloy Martínez: Link / Sobre Godard, Sokurov, Straub y Huillet y Costa, un cine sin pactos: Filippelli • Oubiña • Hevia • Palavecino • Beceyro / Sobre Richard Morse, las ciudades y las ideas: Myers • Gorelik Ilustra: Nigro



PUNTO DE VISTA

73

Revista de
cultura
8 \$
Agosto 2002

