

La Hockney sobre Picasso
Sarlo sobre Sontag
masacre y
Brink sobre la fotografía
Arfuch sobre el periodismo
Silvestri sobre el Ground Zero **su**
representación



PUNTO
DE
VISTA

76 Revista de
cultura
8 \$
Agosto 2003

Argentina 2003:
ideología y política
Las armas
y el intelectual
Nuevo cine argentino
Bourdieu por sus
discipulos
Blanchot, la escritura

Escriben:
Vezzetti
Terán
Oubiña
Brian
Jaisson
Chejfec

Ilustra:
Max
Cachimba



Las ilustraciones de este número son obras de Max Cachimba (Rosario, 1969)

76

Revista de cultura
Año XXVI • Número 76
Buenos Aires, Agosto de 2003
ISSN 0326-3061 / RNPI 159207

Sumario

- 1 Hugo Vezzetti, *Aniversarios: 1973/1983*
- 4 David Hockney, *La masacre y los problemas de su representación*
- 6 Beatriz Sarlo, *Un tratado moral. Sontag, de nuevo sobre la fotografía*
- 11 Cornelia Brink, *Íconos seculares. Las fotografías de los campos de concentración nazis*
- 18 Leonor Arfuch, *Presencias en imágenes (de guerra)*
- 21 Graciela Silvestri, *La vida victoriosa según América. Comentarios sobre el concurso del Ground Zero*
- 28 David Oubiña, *El espectáculo y sus márgenes. Sobre Adrián Caetano y el nuevo cine argentino*
- 35 Oscar Terán, *Las armas y el intelectual*
- 38 Marie Jaisson, Eric Brian, *Bourdieu, retrato de cerca*
- 45 Sergio Chejfec, *La lectura lucha por imponerse — a un alto precio*

DE VISTA
PUNTO

Consejo de dirección:

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

Consejo asesor:

Raúl Beceyro
Jorge Dotti
Rafael Filippelli
Federico Monjeau
Oscar Terán

Directora:

Beatriz Sarlo

Diseño:

Estudio Vesc y Josefina Darriba

Difusión y representación comercial:

Darío Brenman

Distribución: Siglo XXI Argentina

Composición, armado e impresión:

Nuevo Offset, Viel 1444, Buenos Aires.

Suscripciones

Exterior: 60 U\$S (seis números)

Argentina: 24 \$ (tres números)

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

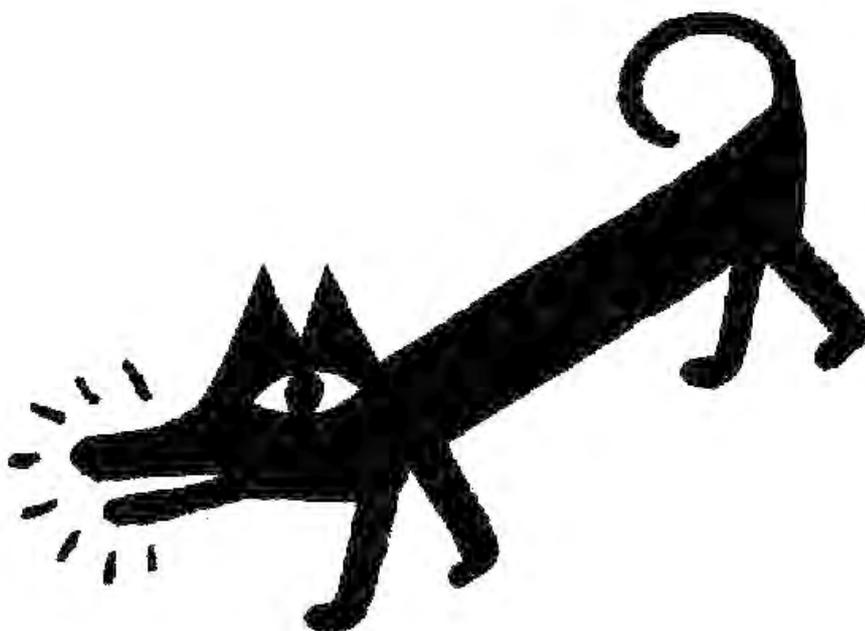
Teléfono: 4381-7229

Internet: BazarAmericano.com

E-mail: info@BazarAmericano.com

Aniversarios: 1973/1983

Hugo Vezzetti



Se ha abierto un nuevo clima público, con expectativas favorables en la escena política que parecían imposibles en medio de las condiciones más que turbias que enmarcaron el proceso electoral. Los niveles de adhesión, de entusiasmo incluso, frente a las primeras medidas del presidente Kirchner y al rumbo anunciado evocan otras coyunturas en el curso discontinuo, más bien espasmódico, de un ciclo democrático que pronto cumplirá veinte años. La primera exigencia analítica (que recibe además el peso de una experiencia de muchas frustraciones) se orienta a distinguir la realidad de los deseos y a reconocer los humores cam-

biantes de una sociedad que no se ha privado de celebrar proyectos y liderazgos francamente incompatibles.

“¿Sobre qué bases puede esperarse que la fuerza política que acceda al gobierno vaya a emprender un proceso de reconstrucción del Estado, de la representación política, de la justicia, de la ciudadanía?”¹ La interrogación poco esperanzada, escrita hace apenas tres meses orienta un primer análisis de la agenda de cuestiones que ha destacado la acción del Ejecutivo: un conjunto de iniciativas (sobre la política militar, la justicia, la moralización del Estado, la política internacional, las coaliciones políticas) que reúnen un alto

valor simbólico con un peso material e institucional importante en la construcción de una voluntad colectiva y de los consensos necesarios para un proyecto de reformas. De modo que hay que reconocer que no es sólo el pozo profundo de frustración y desesperanza, que encontró su pico en los primeros meses del año pasado, el sustento que puede despertar, por contraste, ilusiones compensatorias. Sin duda, aguardan aun pruebas decisivas a esa confluencia hasta hoy exitosa de iniciativa política y adhesión de la sociedad, en el terreno de las decisiones económicas, de la reforma del Estado y la representación política, la reestructuración del federalismo, la reparación de las condiciones de miseria y exclusión que socavan las bases mismas de una comunidad de ciudadanos. La magnitud de los problemas no se corresponde con el optimismo fácil ni con las soluciones rápidas.

La profundización de un camino de cambios profundos deberá enfrentar resistencias mayúsculas (algunas ya han comenzado a aflorar), muchas de ellas provenientes del propio armado político, tan poco reformista, que llevó, imprevistamente, a Kirchner a la presidencia. En efecto, llega a ese lugar como resultado de la fragmentación política y la crisis de liderazgos entre los sectores mayoritarios de su partido. Su posición de debilidad en

1. Hugo Vezzetti, “Apuntes para un debate sobre el presente: Estado y ciudadanía”, *Punto de Vista*, 75, abril de 2003.

la oscura trama de acuerdos e intercambios de los aparatos del peronismo, que parece comprometerlo a una iniciativa política permanente, al mismo tiempo lo coloca en la posición insólita de un presidente que para avanzar en esa empresa de reparación institucional y moralización estatal deberá obligadamente enfrentar a una buena parte de los apoyos partidarios que lo llevaron a la Casa Rosada. Previsiblemente, el volumen de simpatías que su acción coseche en una opinión corrida hoy hacia el progresismo será directamente proporcional a las tensiones y conflictos que amenacen restarle apoyos en su propio partido. La coyuntura electoral de la ciudad de Buenos Aires, en la que ha privilegiado esa construcción “transversal” como un camino de autonomía respecto de los aparatos, puede ser un anticipo de los conflictos futuros en esa apuesta formidable de la que probablemente depende la reanimación posible de un proceso democrático hasta hoy agonizante.

Por otra parte, algunas de las soluciones en el plano de la necesaria reforma institucional (pienso, por ejemplo, en la cuestión fiscal o en la relación con las provincias) deberían encaminarse en una dirección que muy probablemente terminará enfrentando resistencias arraigadas en el sentido común de una buena parte de sus bases de apoyo en la sociedad. Desde luego, se trata de una situación crítica y en movimiento y de una mirada pegada a los acontecimientos, y no caben las profecías. Pero sí destacar la capacidad reveladora de la actual coyuntura en la restauración de un lugar central y autónomo de la *política* como práctica eficaz, la transformación de un escenario que parecía inmovilizado en la crisis interminable y la ampliación de los límites de lo que parecía posible esperar del futuro inmediato. Frente al escenario conocido de amplia deslegitimidad y fragmentación políticas, la acción del presidente, solitaria, se ha mostrado capaz de recomponer un campo político; y abre las vías de coaliciones innovadoras capaces de afirmar y ampliar las bases, incluso parlamentarias, del poder hoy afirmado casi exclusivamente en su autoridad.

Como todo tiempo de crisis y de irrupción más o menos inesperada de algo nuevo, junto con la apertura de un tiempo que reactiva las esperanzas, se rearmen, hacia atrás, las escenas, las memorias, los mitos que pugnan por ofrecerle un sentido.

Las evocaciones del *setentismo* reaparecen recurrentemente para situar las orientaciones de la nueva gestión. El propio Kirchner evocó su pertenencia generacional y las convicciones que cimentaron su acceso a la política. Otros han agregado un tono de exaltación en ese rescate que arrastra una suerte de satisfacción reivindicativa ofrecida por las vueltas de la historia. Lo importante, en todo caso, es advertir *qué* es lo que vuelve en esas memorias y *cómo*. Claudia Hilb expone bien los riesgos de un “olvido” de las facetas de violencia, dogmatismo, intolerancia y mesianismo, que no sólo no resultan asimilables a la creencia democrática, sino que contribuyeron a crear las condiciones para la irrupción del terrorismo de Estado.² En ese sentido, no hay duda de que las evocaciones setentistas revelan algo hacia el pasado, un núcleo pendiente de discusión y evaluación que es una tarea necesaria y que seguramente permanecerá abierta por mucho tiempo. Una evocación generacional autocomplaciente se ha expresado, por ejemplo, en las producciones de lo que puede llamarse una “memoria montonera”, renuente a una recuperación crítica de esa experiencia que reconozca las responsabilidades correspondientes en la tragedia desatada desde 1976. No voy a volver sobre ese tópico, ni sobre la promoción de un trabajo intelectual de la memoria. No han faltado trabajos en esa dirección, muchos en las páginas de esta revista. A lo que se agrega una producción historiográfica amplia que permite decir que hoy sabemos bastante más sobre esa etapa: sobre el peronismo y las fuerzas armadas, las organizaciones políticas y sociales, la izquierda, los intelectuales y la universidad, en fin, sobre la Iglesia y el pensamiento católico.

Pero distanciarse de una recuperación exaltante y reivindicativa, que ha sido ciega a las consecuencias de mucho de lo que allí se engendró, no

conduce necesariamente a asimilar el potencial de cambio, movilización y organización, el conjunto de ideales y esperanzas que recorrieron esa sociedad en 1973 a la lógica de guerra, impuesta por las formaciones de la guerrilla insurgente. Queda mucho por discutir y queda también la exigencia de asumir las responsabilidades de una herencia compleja y mezclada, que se ha convertido no sólo en una marca generacional (que se impone como un legado ineludible, aun para distanciarse de él o revisarlo a partir de la experiencia posterior), sino como un ingrediente insoslayable en la producción de un proyecto transformador en lo social y en lo político. No es mi intención entrar ahora en esa discusión sobre el pasado salvo para destacar efectos y consecuencias en la coyuntura presente. En efecto, el *cómo* de la evocación muestra hoy con más claridad que nunca que no hay retorno posible al pasado; en verdad, las propias voces y las opciones que sostienen esa evocación identificada con ciertos ideales de los años setenta muestran, en estado práctico, un balance y un aprendizaje. Aun cuando falte una adecuada explicitación o reconocimiento, el saldo de una nueva experiencia histórica, iniciada en 1983, opera como filtro y como marco de resignificación de esa interpenetración de los tiempos históricos. Y la memoria transforma el pasado no sólo en el nivel de los recuerdos y los enunciados manifiestos, sino en el modo mismo en que reconstituye y reorienta el horizonte de las acciones en el presente.

Allí reside la distancia con un *setentismo irredento*, si se me permite la expresión, que hoy es sólo un resto arcaico. Como lo señala Claudia Hilb, nadie en los años setenta podría haberse entusiasmado con un gobierno como el de Kirchner; y más aun, sus iniciativas reformistas no dejarían de recibir las presiones desestabilizadoras (masivamente impugnadoras de la política como práctica de negociación y consenso) que hoy sólo expresan grupos insignificantes del arco político.

2. Claudia Hilb, “Sobre herederos y herencias: ¿cuáles setentas?”, *Debate*, 6/6/03.

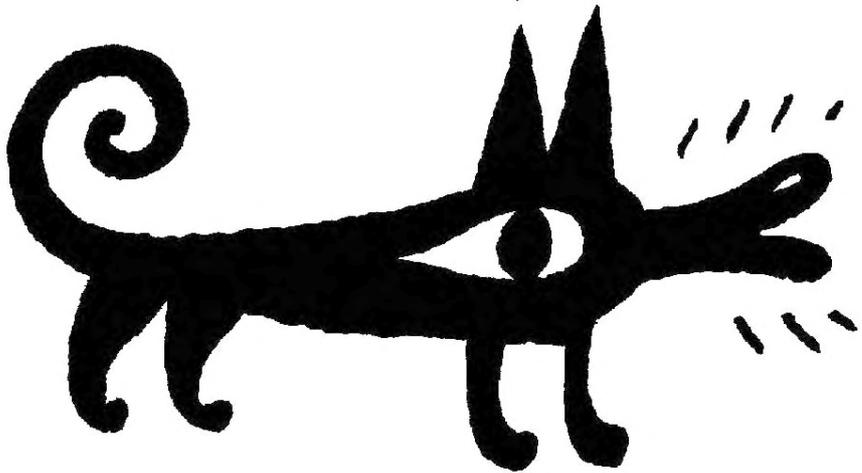
co. Esa misma adhesión, entonces, que involucra a muchos de los sobrevivientes de aquella generación, puede verse como la medida de la diferencia respecto de las convicciones que entonces arrasaban con las bases mismas de la política. Los ejemplos sobran. Basta ver a Miguel Bonasso encabezando una lista de diputados que apoya a Ibarra como jefe de gobierno de la ciudad de Buenos Aires o a Horacio Verbitsky recordando el ejemplo de Bartolomé Mitre para argumentar su apoyo a la designación de Eugenio Zaffaroni en la Suprema Corte; para no hablar de la actuación extendida de militantes del movimiento de los derechos humanos que se reconocen en ciertos ideales de los años setenta.

Una evocación de otro sentido de la figura del “setentismo” ha sido esgrimida desde la derecha conservadora para juzgar las iniciativas del nuevo presidente en la esfera de conducción de las fuerzas armadas. Mariano Grondona, por ejemplo, adjudica al setentismo “ideológico” (explícitamente al *marxismo*) la nueva política militar, y se alarma sobre todo ante la posibilidad de derogación del decreto del Poder Ejecutivo que impide el tratamiento judicial de la extradición de militares argentinos acusados de crímenes contra la humanidad.³ Aun cuando los alcances del término “setentista”, incluyendo sus heterogéneos contenidos ideológicos, queden abiertos al debate, salta a la vista la desproporción de una visión en la que aflora, apenas bajo la superficie, el tópico macartista. Para tomar el caso del decreto, que contradice una extensa doctrina del derecho internacional y tratados que comprometen al Estado argentino, ¿qué clase de marxistas insurgentes serían éstos que reclaman no pardones o tribunales revolucionarios, sino el libre accionar de la justicia y el respeto de la Constitución? ¿Hay que incluir al general Balza, gestor de una doctrina ejemplar sobre la responsabilidad de las fuerzas armadas y el respeto a la justicia, entre los nostálgicos de la “redención ideológica” izquierdista? Agitar el fantasma de Marx detrás de una medida proyectada que expresa el sen-

tido común jurídico liberal admitido en las mayores democracias capitalistas no ayuda ciertamente a un debate sobre aquellos años; tampoco contribuye a una discusión pública responsable, enteramente pertinente, acerca de los fundamentos y alcances de la propuesta del Ejecutivo. Evocan, más bien, los argumentos más toscos de los defensores de la masacre dictatorial y la criminalización del Estado que consideraban que someter a los militares responsables a los tribunales de justicia, como a cualquier hijo de vecino, constituía un acto de guerra que continuaba el accionar de la subversión.

Al proyectar hacia atrás de ese mo-

de una crisis tan profunda como la que desembocó en el derrocamiento del presidente De la Rúa, algo de esas esperanzas se reactivan hoy. Y es patente que en las adhesiones que recoge la nueva administración se da esa asociación entre la rehabilitación de la justicia y la recuperación de la política como espacio de participación y acción colectivas. Por una parte, se mantiene en la ciudadanía una relación muy especial con los valores y las prácticas de la justicia: a la vez desprestigiada y sometida a fuertes demandas. Por otra, la tan rápida revalorización de la política y de los políticos (después del pozo de desprestigio



do, hacia un escenario de guerra, los fundamentos de la política que se cuestiona, lo que se revela en la imaginación histórica de la derecha es que nunca ha podido asimilar el corte producido por el Juicio y el accionar de la justicia, incluida la doctrina Balza que fue su consecuencia. Renegado ese lugar de la Ley en la refundación de la República iniciada en 1983, todo queda librado a las explicaciones por la escalada ideológica o a las soluciones basadas en el realismo político. También en este punto se hace necesario resituar la instalación de la democracia como un hito insoslayable. Entre las iniciativas más influyentes y perdurables del nuevo ciclo quedó establecida una asociación estrecha, inherente, entre el proyecto democrático y la realización de la justicia, el resguardo de los derechos civiles, la reconstitución de la ciudadanía. Aun después

que parecía destinado a barrerlos a todos) parece mostrar que ese acontecimiento fundamental que se plasmó en el nacimiento del ciclo democrático ha dejado una huella firme en la conciencia histórica de los argentinos.

No es fácil proyectar las vivencias de hoy en escenarios de largo plazo. En todo caso, conviene precaverse de ciertos humores colectivos ciclotímicos y no perder de vista la magnitud de los fracasos y de las *deudas* de la democracia. Volver sobre 1983, sobre el corte perdurable que producía en el escenario político, hoy impone volver sobre lo que quedó *inconcluso* e incumplido: hay allí un largo camino por recorrer.

Julio 2003

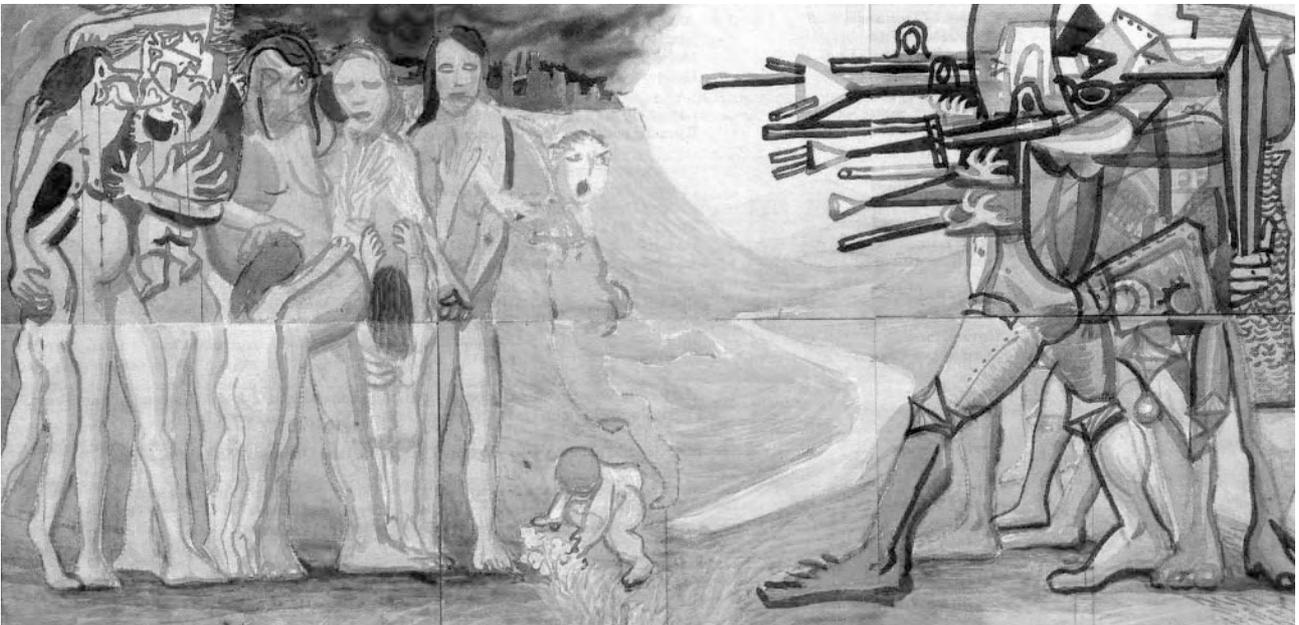
3. Mariano Grondona, “Para Kirchner, ¿gobernar es confrontar?”, *La Nación*, 22/6/03.

La masacre y los problemas de su representación

David Hockney

David Hockney, "La masacre y los problemas de su representación", acuarela sobre papel, 2003. En la página opuesta, detalle de Pablo Picasso, "Masacre en Corea", 1951, homenajeado por Hockney en el artículo y en su versión pictórica.

4



El 18 de enero de 1951, Picasso pintó "Masacre en Corea". Al día siguiente continuó pintando niños, tal como lo venía haciendo. El catálogo razonado de sus obras muestra el cuadro sobre Corea más o menos aislado entre varios retratos de niños —la inocencia y el futuro.

La guerra de Corea había comenzado en junio de 1950 y en diciembre de ese año los diarios publicaron noticias de atrocidades que incluían la muerte a tiros de mujeres y niños.

El cuadro de Picasso fue reproducido en los diarios de la época (lo recuerdo; yo era un chico de 14 años que iba a la escuela en Bradford). Por lo general, se lo tuvo en menos, como propaganda, y se lo comparó desfavorablemente con "Guernica". Poco después, ya no se lo tenía muy en cuenta.

Años más tarde, cuando lo vi en la exposición Picasso del Museo de Arte Moderno de Nueva York, quedé impresionado. Permaneció conmigo y comencé a entrever otra explicación.

En 1950, las imágenes de la segunda guerra todavía estaban vivas y mantenían su poder de escándalo; el mundo se reponía de la guerra cuando estalló un nuevo conflicto, muy lejos de París. Sobre él había información periodística, pero no fotos. La pintura de Picasso fue una respuesta.

Sus fuentes son evidentes: Goya y Manet; pienso, sin embargo, que fueron más importantes las muy difundidas fotografías de los campos de concentración. Habían tenido un enorme impacto (en Bradford las exhibieron en un baldío dejado por los bombardeos y allí las vi, cuando tenía 8 años).

Lo que quiero decir es que la imagen de Picasso es universal; él se dio cuenta de que aquellas fotografías eran posteriores al hecho, y que, en realidad, no nos hablaban de la terrible brutalidad de los campos sino de sus sobrevivientes, unos pocos si se los mide por el número terrible de los muertos. De modo que el tema del cuadro es la respuesta de un pintor a las limitaciones de la fotografía, limitaciones que todavía subsisten y que piden un debate.

[Times Literary Supplement, mayo 2, 2003]

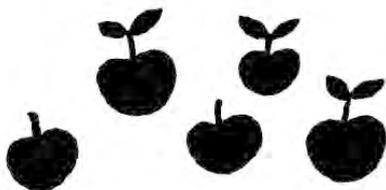


Un tratado moral

Sontag, de nuevo sobre la fotografía

Beatriz Sarlo

6



Este libro es un tratado moral, rara especie, sin duda.¹ El título *Regarding the Pain of Others* tiene, deliberadamente, dos sentidos: ‘respecto del dolor ajeno’ y ‘mirar, con atención, con respeto, el dolor ajeno’. Los dos sentidos superpuestos, en el registro alto de la lengua, le dan su carácter al libro; la indecisión entre ambos, que el inglés hace posible, transmite la fluctuación temática ya que se trata de una meditación sobre el dolor y sobre sus representaciones.

Quien espere recorrer el camino conocido de los “análisis culturales” sobre la mirada se sentirá defraudado. Sontag no se dedica a esas cosas. Se

pregunta, más bien, sobre la posible objetividad de lo que se descubre al mirar y sobre las consecuencias de mirar el sufrimiento. El ensayo sobre la fotografía de atrocidades retrocede hacia su representación plástica en Goya y Callot, para descubrir cuáles fueron los cambios y las persistencias. Polemiza también con algunos lugares comunes contemporáneos, en especial con la idea de que todo lo que podemos conocer a través de representaciones es el simulacro de una realidad inaccesible o inexistente.

Algunas críticas a este libro lo asimilaron groseramente a las posiciones de Sontag respecto de la invasión a

Irak,² que, publicado a comienzos de este año, el libro no discute. También con ligereza se juzgó que su apertura sobre *Tres guineas* de Virginia Woolf quería decir, sencillamente, que los hombres están más cerca de la guerra que las mujeres. Aunque el ensayo de Sontag toma posición contra la guerra, no es una tirada ni ingenua ni romántica. Por el contrario, comentando a Woolf, escribe Sontag: “Leer en unas fotografías, como lo hace Woolf, un aborrecimiento general a la guerra implica alejarse de un compromiso con España, como país que tiene una historia. Implica prescindir de la política”. Que el libro de Sontag sea leído como un refuerzo a su condena de la guerra de Irak, es inevitable. Que se lo juzgue sólo desde esta perspectiva es miope.

Como ya lo hizo antes, Sontag recuerda que la visión de las fotografías de los campos nazis tomadas en abril de 1945, cuando la liberación de Buchenwald, Bergen-Belsen y Dachau, dividió su vida del mismo modo que si hubiera cruzado una frontera. La marca sobre su subjetividad puede ser el mito originario desde el que surge la intensa relación de Sontag con la fotografía.

Su generación, la de gente nacida alrededor de 1930, fue la primera para la que la fotografía fue el primer mo-

1. Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*, Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 2003, 131 pp.

2. Christopher Hitchens, “La seducción del mal”, traducido y publicado en *Página 12*, 30 de marzo 2003.

do de conocimiento de un hecho público, universal y atroz. Fotografías de violencia demoníaca y de guerra, naturalmente, hubo cincuenta años antes, pero las de los campos de concentración fueron las primeras que recorrieron el mundo como testimonio acusador y, poco después, se convirtieron en íconos de la violencia estableciendo el marco respecto del cual se ubican las fotografías de masacre hasta hoy.³ Para Sontag, estas fotos fueron lo que la guerra de España para Woolf y lo que las de la gran guerra para Henry James, entre otros más previsibles, quien vio en ellas el momento de inadecuación radical de las palabras. “Las fotografías, escribe Sontag, son el eco de otras fotografías”.

De todos modos, Sontag parte desde más lejos. Registra que desde el siglo XIX, es decir desde la difusión masiva de la prensa, se plantea el problema, que la fotografía viene a acentuar dramáticamente, de la presentación de atrocidades lejanas respecto de las cuales se abre la pregunta moral y política: ¿qué hacer con eso que poco antes podía pasar desapercibido y que ahora se impone incluso a aquellos que preferirían no verlo, porque la prensa, aun después de discutir códigos de autolimitación en la representación de atrocidades, de todos modos, debe publicarlas?

La imagen está allí, mucho más intrusiva que el texto escrito, llamando a los ojos que desean apartarse y que saben, al mismo tiempo, que mirar es inevitable. La imagen produce un shock que deriva en paradójico acostumbamiento. Esta paradoja de la sorpresa y el gasto de la novedad pone las condiciones para seguir significando a través del tiempo, cuando su fuerza se ha debilitado por repetición pero, a la vez, persiste como prueba visual (la prueba de los ojos, el sentido de la creencia inmediata) de la existencia de un referente desaparecido.

El efecto del shock cuando se transforma en costumbre motiva todas las derivas contemporáneas sobre la imagen como simulacro. El acostumbamiento y la cantidad serían dos consecuencias tan inevitables como neutralizadoras de una potencia significativa. Este lugar común, que Son-

tag, con espíritu autocrítico, encuentra en su propio libro de 1977 sobre la fotografía, es atacado, en primer lugar, como “crítica conservadora” y, en segundo lugar, como perspectiva cínica. “Decir que la realidad se transforma en espectáculo es de un provincianismo que corta la respiración... Implica que todo el mundo es espectador. Sugiere, perversamente, poco seriamente, que no hay un sufrimiento real”. El cliché prospera en una discusión cosmopolita, lejana al lugar de los hechos o que, como en el caso de Bosnia, prefiere que esos hechos no sean atribuidos precisamente al lugar donde se produce el cliché, haciendo de Bosnia un espacio no europeo de Europa. En todo caso, el cliché suspende la responsabilidad moral. Las propias víctimas de la violencia y la guerra expresan su necesidad de que lo que les sucede pase a la imagen, aun cuando, como en el caso de Sarajevo, criticaran una exposición donde se exhibían, en paralelo, sus fotografías y las de matanzas africanas, porque la necesidad de ser representado no disipa la necesidad de que la representación sea tenida como radicalmente diferente.

Sontag da vueltas alrededor de este problema desde su emergencia en el periodismo moderno hasta la afortunada hipótesis de la sociedad como espectáculo, por Debord, o la repetición en abismo del simulacro, por Baudrillard. No hay una solución obvia: es cierto que las imágenes entran en un flujo casi indistinguible de representaciones cuya relación alcanza un orden dudoso; es cierto que el hábito lima la experiencia del shock; es cierto que puede haber un “cansancio de la compasión”.⁴ Sin embargo, Sontag cree que las imágenes atroces, aunque se conviertan en signos casi independientes de una historia, aunque no puedan representarla sino en fragmentos, “tienen una función”: las fotografías no pueden reponer una historia, ni pretender un nexo de causalidad explicativa, pero son una llamada. La cuestión, escribe Sontag, no es tanto que las imágenes sean un soporte de la memoria (puesto que lo son), sino que no puede exigírseles que ellas solas articulen el saber de los hechos, algo

que pasa a segundo término en la discusión popular contemporánea sobre el pasado: “Quizás estemos asignando demasiado valor a la memoria y demasiado poco valor al pensamiento”.

Sontag, alejándose de quienes atribuyen tan poco poder a las imágenes repetidas como de quienes se lo reconocen en negativo, al afirmar que ellas no pueden lograr una transformación de las conciencias pero sí pueden anularlas (y ambos temas se relacionan dentro el pesimismo contemporáneo), defiende el potencial ético de las fotografías justamente porque a ellas no puede exigírseles que reparen una ausencia de identificación, de indignación o de intervención. No son las imágenes las responsables de que no suceda aquello que debe producir la política, la conciencia moral y la compasión.

Tampoco las imágenes tienen responsabilidad sobre la contradictoria subjetividad de quien las mira. Se puede decir que responden al deseo de ser espectador de atrocidades; se puede decir que lo producen. Sin embargo, incluso no decidiendo sobre si son causadas por o causantes del deseo, las imágenes de atrocidades tienen un potencial de independencia. Si no nos transforman totalmente, si no “sufrimos lo suficiente” frente a ellas, de todos modos, por su carácter hoy inevitable, nos llaman. Para Sontag no está mínimamente probado que el hecho de ser espectador de imágenes neutralice el despliegue de una “fuerza moral”. Se ha dicho muchas veces que, tarde o temprano, la imagen de atrocidades cansa por su repetición de lo intolerable. Esta crítica, Sontag la rastrea hasta la primera modernidad y encuentra en Wordsworth una prueba bien temprana. Del Prefacio a las *Lyrical Ballads*, Sontag cita la denuncia de una corrupción de la sensibilidad

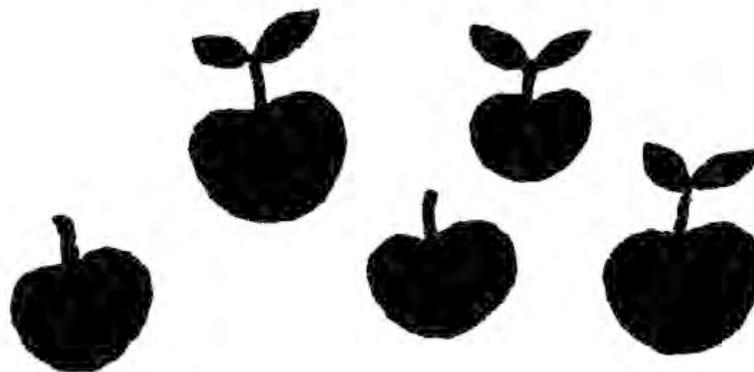
3. Sobre esta cuestión: Barbie Zelizer, *Remembering to Forget; Holocaust Memory through the Camera's Eye*, Chicago, University of Chicago Press, 1998. “Las fotografías de atrocidades cometidas por los nazis han vuelto a la superficie en las representaciones de Timor Oriental, Camboya, Bosnia y Rwanda” (p. 210).

4. Zelizer, cit., p. 214, donde se menciona el cansancio “tecnológico”, que produciría una especie de acostumbamiento frente a la “realidad” fotográfica.

“por los grandes acontecimientos nacionales que tienen lugar todos los días, y la creciente acumulación de hombres en las ciudades, donde la uniformidad de sus ocupaciones produce el deseo de incidentes extraordinarios, gratificado inmediatamente por la rápida comunicación”.

La cita tiene el efecto doble de ilustrar la amnesia de quienes descubren en el presente una pura originalidad. Al mismo tiempo, Sontag no presenta su argumento como una coartada historicista por la cual todo lo que hoy sucede está prefigurado en una especie de caverna platónica de la historia. Al traer la cita, Sontag llama la atención sobre la larga duración de una relación conflictiva con la abundancia de imágenes e informaciones (una relación que preocupa, en primer lugar, a los letrados) y, al mismo tiempo, busca los rasgos específicos de la situación contemporánea en la cual el conflicto entre shock y acostumbra-
8 miento es un problema concreto y no meramente el temor de una conciencia pesimista.

Sontag invierte la crítica. El acostumbra- miento no proviene de la “cantidad de imágenes”; éstas no son conocimiento de su referencia sino posibilidad de construir esa referencia como objeto de conocimiento. Más bien, la ausencia de acción, la apatía o incluso la anestesia frente a las imágenes de atrocidades habla menos de la imagen y de su proliferación, que de la imposibilidad de participar significativamente en una esfera política para cambiar aquello que las imágenes representan. La apatía del espectador contemporáneo, afirma Sontag, es “rabia y frustración”. La expresión de una solidaridad con aquello que trae la imagen “proclama tanto nuestra inocencia como nuestra impotencia”. En los pliegues de la argumentación, Sontag mantiene la cuestión abierta. Sobre todo, subraya las condiciones de la intervención pública vueltas imposibles o muy difíciles: “Porque una guerra, o toda guerra, parece inevitable, la gente está menos dispuesta a responder a sus horrores. La compasión es una emoción inestable. Necesita traducirse en acción, de lo contrario se marchita. Si sentimos que no es



posible hacer nada... comenzamos a aburrirnos, nos volvemos cínicos y apáticos”. Detrás de la apatía, por supuesto, también está el miedo.

En cuanto al contenido explícito de las fotografías de sufrimiento, la repetición de las imágenes atroces podría juzgarse un alimento especialmente apto para una sensibilidad pornográfica, independizada de una referencia histórica y política. Sontag, que escribió de modo inolvidable sobre la imaginación pornográfica, no pasa por alto (aunque no insista) sobre el deseo de observar el sufrimiento de otros como espectáculo vaciado de consecuencias morales, modelado exclusivamente en la satisfacción escópica de una representación de aquello que no podría ser actuado, sin peligro, por el observador. Reconoce, por cierto, nuestro “deseo por lo degradado, por la mutilación y el dolor”; y que “el ansia de mostrar cuerpos sufrientes es tan intensa, casi, como el deseo de los que muestran cuerpos desnudos”.

El nexo entre violencia e imaginación pornográfica evoca también la relación entre extremo dolor y erotismo. En el límite está la idea de que un dolor insoportable indica una manifestación última de lo humano, tanto como su relación con la muerte. Sontag recuerda la fotografía de un ajusticiamiento sangriento que, como es sabido, Bataille tuvo siempre sobre su mesa de trabajo, porque encontraba en ella algo que tiene que ver, tan profundamente como la muerte, con lo humano. Pero su argumentación no queda en este lugar.

Por un lado, Sontag insinúa que el shock producido por una imagen que representa, muy de cerca, una atrocidad real, está reduplicado por el sentimiento de vergüenza que tiñe tanto

la posibilidad de un placer perverso como la apertura hacia la dimensión moral de la identificación y la compasión. Pero, además, la idea de lo sublime se agrega a esta oscilación entre la atracción, el repudio y la simpatía. Lo sublime se experimenta cumpliendo el deseo de mirar lo atroz como un más allá de lo humano. En un mundo donde “la guerra ha sido la norma y la paz, su excepción”, la violencia vista desde un lugar seguro es una manifestación de lo sublime en el presente. Burke indicó que la atracción de un naufragio o el placer estético que produce la furia de una tormenta están sostenidos por la seguridad del lugar desde donde se los mira.

El efecto de lo sublime puede surgir de las fotografías de atrocidades. Pero es necesario discutir el estatuto estético de la fotografía. Aunque aceptada en el museo y convertida en un capítulo de las “artes visuales”, de todos modos, las imágenes tomadas por una cámara no tienen los mismos derechos que una batalla de Ucello. La fotografía reclama el estatuto y los derechos del arte; al mismo tiempo, muchas fotografías de atrocidades o desastres desnudan la mala conciencia de un esteticismo al que debería renunciarse. Sontag señala, con ironía, una estética de des-estetización, según la cual las atrocidades sólo deben fotografiarse si el fotógrafo renuncia a lo que habitualmente se considera una composición o una iluminación logradas. La autenticidad de lo representado provendría así de una renuncia a la excelencia de los medios formales de la representación (aunque no de una renuncia a la técnica, habría que agregar). Los “prejuicios antiartísticos” de buena parte de la fotografía contemporánea atribuyen un aura de autenti-

cidad a aquellas imágenes atroces que no parecen excesivamente trabajadas por sus autores.

La paradoja en el reclamo de un estatuto y su renuncia es evidente. Aunque Sontag no expande esta paradoja, la muestra en una exposición sobre el 11 de septiembre, donde se mezclaron deliberadamente, sin acreditación de autor, fotografías de aficionados y de profesionales, que entraron a la venta también bajo anonimato. El comprador, en esta especie de lotería de valores, se enteraba sólo después de adquirida si su foto había sido tomada por una celebridad o por un aficionado que había aprovechado la casualidad de tener su cámara cuando caían las dos torres.

Si bien “los testigos fotográficos pueden pensar que es más correcto, desde un punto de vista moral, volver lo espectacular menos espectacular”, esta tendencia de la fotografía contemporánea (que tiene el acompañamiento no siempre reconocido del culto de lo feo no sublime, aunque de esto no se ocupa Sontag) pasa por alto que lo espectacular ha sido el tono moral y estético de los grandes dramas religiosos o seculares. La religión no ha renunciado, durante buena parte de su historia, a la crueldad del primer plano en la representación del sufrimiento; los San Sebastián trazan una estela que recorre Occidente hasta la última apropiación por la industria del espectáculo, que acaba de darle al mártir la cara añorada de Leonardo Di Caprio (a quien, dicho sea de paso, muchos pintores del Renacimiento italiano no hubieran despreciado como modelo).

Ese potencial de espectacularidad, agregado a acontecimientos o mitos también espectaculares, es la mala conciencia que persigue a la fotografía contemporánea. El prejuicio antiestético, que Sontag critica, se ha convertido en un lugar común que, sin evitar lo espectacular, busca atenuarlo por medios tan formales como los de la des-estetización, y producir así la tranquilidad moral de que no se lo ha buscado especialmente a través de artificios, como si los artificios fueran, en principio, moralmente condenables para la representación del sufrimiento. El juicio que toma al pie de la letra el

dictum benjaminiano sobre la estetización de la política, pasa por alto que la banalización no proviene ni de la abundancia de imágenes, ni de su perfección formal, sino del hecho de que esas imágenes sean vistas distraídamente no tanto por su proliferación como por la ausencia de un marco interpretativo. La banalidad no proviene de su condición de imágenes sino de su aislamiento respecto de una historia de la que forman parte, por su retórica y su temática. La insignificancia no está en la lógica de la imagen, y ni siquiera en su repetición, sino en sus contextos.⁵

Sontag está convencida de que la

narración de los hechos produce más conocimiento que las imágenes. Esta idea sencilla se opone a los entusiastas que sostienen que las fotografías poseen un potencial cognoscitivo de primer orden. Por el contrario, la fotografía y la narración tienen temporalidades diferentes. El relato *dura* y, en este sentido, rechaza, por su misma materia temporal, el consumo acelerado. El re-

5. “El problema no reside en que la gente recuerde a través de fotografías, sino que recuerde sólo fotografías. Esta forma del recuerdo eclipsa otras formas de comprensión y de memoria” (p. 89); “Una imagen no dice todo lo que necesitamos saber. En realidad, la fotografía nos dice muy poco” (p. 90).



lato se deja devorar menos y persiste más. Si la fotografía es una especie de slogan, de “proverbio” o de “cita”, el relato es una extensión que debe recorrerse. Esta confianza, casi fuera de moda, en el poder del discurso y sobre todo del discurso verbal, singulariza a Sontag y, de algún modo, marca su originalidad respecto de las reivindicaciones o las condenas de la imagen. Le permite pensar no sólo en el valor *revelador* y *probatorio* de la fotografía, sino en aquello que la fotografía, pese a todo, *no* tiene.

Su análisis de “Los desastres de la guerra” expone la contradicción (desconocida en el tratamiento periodístico de la fotografía contemporánea) entre la imagen y su epígrafe. Por ironía o directamente, los títulos de Goya dicen: esto no debió pasar, en lugar de decir, simplemente, esto pasó. El hecho de que la leyenda no confirme la imagen sino que la cuestione moralmente, que la invalide no como algo imposible sino como algo real que debió ser imposible, eso marca una diferencia. Goya, afirma Sontag, subraya la dificultad de mirar aquello que su grabado está mostrando. Por otra parte, a diferencia de las fotografías de guerra que, como lo ha venido indicando la investigación sobre el modo en que fueron producidas, muchas veces resultan de una puesta en escena posterior a los hechos mismos que muestran (esto sucedió por lo menos hasta que las cámaras de televisión presentes en el mismo escenario, vol-

vieron innecesaria e imposible esa manipulación), los grabados son *imágenes construidas*. No nos dicen “las cosas fueron exactamente así”, sino “cosas como éstas sucedieron”: no peticionan la creencia realista, sino la disposición intelectual, estética y moral. O para decirlo por la negativa, como Sontag: “Se supone que una fotografía no evoca sino que muestra. Por eso, puede servir como prueba, posibilidad de la que carecen las otras imágenes”.

Sontag sostiene que lo importante es comprender: al poner en primer lugar esa cuestión, abre también la dimensión moral del acto de conocimiento, quizás mucho más resistido que el de la memoria (como podría mostrarlo el debate argentino sobre las últimas décadas). Si la fotografía puede servir como prueba en un juicio es porque es posible establecer a partir de ella también el juicio moral. No sólo da a conocer, sino que peticiona que lo conocido sea objeto de evaluación. Mirar el sufrimiento del otro es la primera instancia de un proceso que debería incluir conocimiento, empatía (es decir: presupone algún tipo de universalización) y apertura a la acción práctica.

Por eso, Sontag discute con quienes, frente a la abundancia obscena de lo mostrado por los medios, rechazan la posibilidad de que pueda producirse otro conocimiento que no sea el de la multiplicación de imágenes que han perdido toda conexión con una exte-

rrioridad. Al criticar las teorías del simulacro, restituye un principio de representación a las fotografías, incluso a aquellas que han sido usadas con las estrategias mediáticas más degradantes. Defiende la re-presentación, porque sólo ella permite “mirar el sufrimiento” como algo del orden de lo real.

En síntesis, Sontag enfrenta dos problemas: por un lado, la indiferencia (que, por agotamiento de lo repetido, impide la identificación); por el otro, el límite de sentido que tiene la fotografía, si se la compara con el discurso verbal o con la pintura. Ambas cuestiones tienen que ver con la necesidad de que aquello que sucede, el sufrimiento del otro, sea percibido y pueda sostener un juicio intelectual (de conocimiento) y moral (de práctica). Ha escrito un ensayo cuya argumentación no se reparte según las líneas de sus nueve capítulos; construyó, en cambio, redes de temas, que se repiten y se amplían, rodeando, como quería Adorno, un centro elusivo y al mismo tiempo siempre presente. Intrincado y oscilante, el ensayo sigue los impulsos de la indignación moral y del análisis, como si también respondiera a la doble articulación de las fotografías entre su sentido posible y su consumo, o, para decirlo de otro modo, entre lo real representado (el dolor de los otros) y la irrealidad que puede desangrar la representación cuando los ojos se cansan de mirar.

milpalabras

letras y artes en revista

Formas de narrar

Calveiro / Foster / Di Tella / Laddaga /
Macchi / Kazumi Stahl / Bernabé /
Monteleone / Ali-Brouchoud / Lorenzano



Speranza / Laera
Cohen / Aguilar

Tram_pas

de la comunicación y la cultura

El número 13 salió en mayo de 2003
Dedicado a la formación profesional del periodista

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.

Íconos seculares

Las fotografías de los campos de concentración nazis

Cornelia Brink



En Regarding the Pain of Others, Susan Sontag cita especialmente dos textos: el libro de Barbie Zelizer, sobre la memoria fotográfica del Holocausto, y el artículo de Cornelia Brink que publicamos.

Pocas fotografías son tan conocidas como las que tomaron los ejércitos inglés y norteamericano durante la liberación de los campos de concentración en la Alemania de 1945. Vagones repletos de cadáveres en Dachau; sobrevivientes enfermos o medio muertos en el pequeño campo de Buchenwald; cientos de cadáveres alineados frente a los edificios semidestruídos en Nordhausen; tumbas colectivas abiertas en Bergen-Belsen. Susan Sontag recuerda su primer contacto

con este inventario fotográfico del horror como una “epifanía negativa” y una “típica revelación moderna”.¹ Su vida se dividió en dos partes: antes de conocer estas fotos, a los doce años, y después.

Esas fotografías fueron reimprimadas miles de veces, y se tiene la impresión de que se repiten las mismas tomas, aunque los archivos contienen muchas imágenes que hasta hoy son poco conocidas. Las fotografías de la liberación de los campos se han con-

vertido en parte de la memoria visual colectiva de Occidente. Se imponen a nuestra sensibilidad y evocan el sentimiento amenazador, mudo y sin nombre, de “esto pasó una vez”. Causan shock y terror, compasión y rechazo. Por lo general, se les atribuye una realidad directa y no ambigua. Más que otras fotografías plantean el reclamo moral de ser aceptadas sin más análisis. Representan la inhumanidad del nazismo, son la imagen de un sistema concentracionario de exterminio. Están allí por Auschwitz, como la expresión más extrema y como el núcleo de la ideología nacional-socialista y sus prácticas de muerte.

Las ruinas de los campos –alambres de púa, rejas, torres de vigilancia, barracas, chimeneas de crematorios–, y las escenas captadas por la cámara se convirtieron en el símbolo de algo que, hasta entonces, había sido desconocido e inimaginable; también le dan una forma a nuestra visión de las atrocidades del presente.

“Las escenas representadas, escribe el historiador Robert Abzug, alcanzaron un estatuto casi mítico en un mundo cada vez más acostumbrado a ver la violencia, todos los días y en colores, en vivo o grabada. Como si en la primavera de 1945 el mundo hubiera perdido una cierta inocencia, y los restos visuales de ese pasaje se hubieran convertido en leitmotiv de nuestras reacciones. Vemos fotos de Biafra, Bangladesh, Vietnam o, incluso, de la mons-

1. Susan Sontag, *On Photography*, Nueva York, 1978, p. 19.

trouosa catástrofe de Jonestown, con los sentimientos aprendidos frente a las imágenes de los campos de concentración.²

Las fotografías de campos de prisioneros en la ex Yugoslavia que muestran cuerpos frágiles y alambres de púa se parecen increíblemente a las imágenes de 1945.³ Durante la guerra civil en Rwanda, Gilles Peress fotografió las topadoras que empujaban pilas de cadáveres dentro de las fosas colectivas como si fueran las de Bergen-Belsen.⁴

Las fotografías de los campos de concentración nazis se han convertido en íconos. El término se usa frecuentemente, sin una idea precisa acerca de lo que las transforma en íconos. Trataré de relacionar ese término con su marco histórico y con las imágenes religiosas del culto ortodoxo, para señalar las analogías precisas —o su ausencia. No quisiera, sin embargo, ubicar la cuestión en un plano religioso. Expresiones originadas en la religión, como culto, ritual, símbolo o ícono, son moda en los estudios culturales, y no me propongo seguirla. Las fotografías de los campos de concentración *no son* íconos, pero se las mira como si lo fueran. Las preguntas que quiero formular tienen como contexto la recepción de estas imágenes en Alemania, en Estados Unidos e Israel, así como en otras naciones occidentales.⁵

Las fotos que hicieron historia

La analogía entre una foto y un ícono puede parecer extraña, en la medida en que la miremos en un contexto político o educativo pero no en un contexto religioso; la observamos como prueba documental y no como imagen de culto. En la lengua coloquial, las fotografías a las que hoy se considera íconos son aquellas que “hicieron historia”. Aparte de las imágenes de los montones de cadáveres y los sobrevivientes moribundos de los campos, tal categoría de fotografías incluiría las imágenes de Kim Phuc Phan Ti, la niña vietnamita que huye del napalm arrojado por los norteamericanos en 1972; el momento en que se clava la bandera roja sobre la cúpula del

Reichstag en 1945; y el primer paso de Neil Armstrong en la luna en 1969. La historiadora de la fotografía Vicky Goldberg emplea la expresión “ícono secular” para este tipo de imágenes de alto impacto simbólico:

“Los íconos seculares son imágenes que logran producir un cierto grado de asombro, miedo y compasión, y que representan una época o un sistema de creencias. Aunque las fotografías suelen adquirir con cierta frecuencia un significado simbólico, por lo general no designan algo más allá de ellas mismas, en la medida en que presentan intensa y específicamente sus temas. Pero las imágenes que se convierten en íconos adquirieron, casi instantáneamente, una sobrecarga simbólica en marcos de referencia ampliados que las dotaron de un significado universal. Concentran las esperanzas y los temores de millones y proporcionan un nexo instantáneo y directo con un momento significativo de la historia. Sintetizan fenómenos complejos, como el poder del espíritu o el de la destrucción universal”.⁶

Entre otros ejemplos, Goldberg menciona los retratos de Mao Tse Tung y del Che Guevara, y las fotografías de las pruebas nucleares en el atolón Bikini, así como la ocupación norteamericana de Iwo Jima.

Pero el término ícono se asocia, con más frecuencia, a las imágenes de los campos de concentración nazis.⁷ Se lo aplica a fotografías y filmes de campos y, en especial, a los de Bergen-Belsen y Auschwitz, dotados de “gran poder de simbolización”. Los restos materiales de los campos de exterminio —la rampa de la muerte en Auschwitz-Birkenau, las barracas derruidas y los crematorios—, y las pertenencias de los asesinados, esos montones de anteojos o de valijas, las parvas de cabellos, también son “íconos del exterminio”, remanentes donde “el pasado se representa de un modo que para muchos parece inmediatamente presente”.⁸

A veces, los “íconos fotográficos del terror” se diferencian explícitamente de las “imágenes documentales” de la liberación; las únicas imágenes de cadáveres de los campos de concentración que son designadas como íco-

nos son las que no proporcionan claves de tiempo y lugar precisos, y vuelven anónimas a las víctimas, privándolas de su individualidad y colocándolas en el marco de una tradición pictórica.⁹ El uso del término ícono difiere según los casos, pero siempre implica, aparte de una extendida popularidad, un gran impacto emocional que muchos atribuyen a su autenticidad y a su poder de simbolización. Sin embargo, el término ícono es más apropiado de lo que sugieren estas interpretaciones.

Íconos seculares

En griego, *eikon*, significa simplemente imagen, en el sentido más amplio. En su origen, se llamó íconos a las imágenes recordatorias de los muertos (similares a los retratos momificados de los egipcios) y fueron honrados por los cristianos primitivos y, poco más tarde, por la iglesia ortodoxa que los consideró imágenes de culto. Se creía que no habían sido creados por manos humanas y se los consideraba copias auténticas de “imágenes originales” de Cristo, la Virgen o los santos. Una buena copia conservaba la “verdadera forma” de las imágenes

2. Robert Abzug, *Inside the Vicious Heart*, Nueva York, 1985, p. 171.

3. *Daily Mail*, 7 de agosto 1992; *Der Spiegel*, 12 de agosto 1992; *The Guardian Weekend*, 10 de abril 1993.

4. Gilles Peress, *The Silence*, Nueva York, 1995.

5. Para el caso de Estados Unidos, véase Barbie Zelizer, *Remembering to Forget: Holocaust Memory through the Camera's Eye*, Chicago, 1998; Marianne Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmodernity*, Cambridge, Ma., 1997; Dagmar Barnow, *Germany 1945: Views of War and Violence*, Bloomington, 1996.

6. Vicky Goldberg, *The Power of Photography: How Photographs Changed Our Lives*, Nueva York, 1991, p. 135.

7. Véase Cornelia Brink, *Ikonen der Vernichtung: Öffentlicher Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischem Konzentrationslagern nach 1945*, Berlín, 1998, p. 233-34.

8. Peter Reichel, “Steine des Anstosses”, in E. Francois, H. Siegrist y J. Vogel (comps.), *Nation and Emotion*, Göttingen, 1995, p. 184.

9. Véase Manfred Treml, “Schreckensbilder-überlegungen zur Historischen Bildkunde”, *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht*, 48, número 5-6, 1997.

sagradas. Se atribuía una causalidad a la relación entre la copia y la imagen original: la materia retenía elementos del *numen*, de algo divino e invisible. Su significación superaba el tema representado y simbolizaba la esfera celestial. En los íconos, los creyentes visualizaban los objetos que éstos representaban.¹⁰

Autenticidad. Como ninguna otra fuente histórica, se asocia la fotografía —no sólo en sus usos populares— con la autenticidad, y se le atribuye una especial afinidad con la realidad. El conocimiento de los procesos técnicos de producción garantiza una credibilidad especial al medio óptico de conservación, como si la cámara registrara objetivamente, libre de influencias por parte de su usuario. Con metáforas como “el lápiz de la naturaleza” (W.H.F. Talbot) o “las huellas de la luz”, los teóricos de la fotografía intentaron captar el modo especial con que estas imágenes cautivan a quienes las observan. Los objetos, afirman algunos, no están re-presentados, sino que han dejado huellas, impresiones, rayos de luz que se acumulan sobre la superficie que fue sometida a ella. Barthes considera la fotografía como “una emanación del referente”:

“Desde el cuerpo real parten radiaciones que me tocan... Me gusta (o me deprime) saber que esa cosa del pasado, a través de esas radiaciones inmediatas (sus luminancias), ha tocado en realidad la superficie que mi vista recorre... Así el cuerpo fotografiado me toca con sus propios rayos”.¹¹

Barthes es consciente del hecho de que atribuye cualidades mágicas a la fotografía: “Quizás este asombro, esta insistencia, alcanza la sustancia religiosa de la que estoy hecho... La fotografía tiene algo que ver con la resurrección”. Por un lado está el proceso técnico de producción, que implica objetividad; por el otro, la magia de un significado especial asignado a ese proceso técnico. Como Barthes, Edgar Morin descubre el momento de particular fascinación que producen las fotografías como resultado de la presencia de las personas representadas. Las fotografías son herederas de las es-

tatuillas del culto a los muertos: “Como fetiche, memento, muda presencia, la fotografía reemplaza y compite con las reliquias... como refugio de la memoria, lucha contra el tiempo y defiende los restos de una presencia viva contra el olvido y contra la muerte”.¹²

La relación entre la imagen original y la copia sería, entonces, causal, como en los íconos de la iglesia ortodoxa y de la griega. Su aura de autenticidad proviene de la leyenda de que la copia contiene huellas de la imagen original, que el artista ha preservado y transmitido a través de muchos medios, que no incluyen la reproducción idéntica; en el caso de la fotografía, el proceso de producción mecánica proporciona la razón de la creencia.¹³

Simbolización. El segundo rasgo que los íconos y las fotografías tienen en común es su similaridad con el original: su realidad como símbolo. Como la autenticidad, esto no se origina en el significado atribuido a las fotografías por los individuos o grupos para quienes ellas simbolizan algo. Entendidos como símbolos, los íconos y algunas fotografías condensan fenómenos complejos y representan la historia de manera ejemplar. Tienen un nexo inmediato con momentos históricos particularmente importantes y abren espacios que, de otro modo, serían inaccesibles.¹⁴

Considerada como símbolo, la fotografía de un campo de concentración expresa una interpretación de la historia. Al respecto Hannah Arendt señaló:

“Es importante reconocer que todas las imágenes de los campos de concentración son engañosas en la medida en que muestran los campos en su última etapa, cuando los aliados estaban llegando. No quedaban verdaderos campos de exterminio en Alemania, y, en ese momento, el equipamiento de exterminio ya estaba desmantelado. Por otra parte, lo que más provocó la ira de los Aliados y lo que da a los filmes un horror particular —los esqueletos humanos— no era típico de los campos de concentración en Alemania; la exterminación se realizaba sistemáticamente con gas, no por hambre. La condición en que se encontró a los cam-

pos fue provocada por los últimos meses de guerra”.¹⁵

En Bergen-Belsen, Buchenwald y Dachau, el amontonamiento de cadáveres se debía al colapso de los crematorios durante aquellos meses de caos. Cuando los campos funcionaban bien, los cadáveres eran quemados de inmediato.

Las fotografías de pilas de cadáveres y sobrevivientes famélicos, con sus trajes a rayas, que pertenecen a la fase final de los campos, sin embargo representan hasta hoy la realidad concentracionaria *per se*. Esos hombres y mujeres están allí por todas las víctimas, especialmente por los judíos asesinados. Las fotografías presentan el nazismo y sus crímenes. Y, como los crímenes producen culpa, las fotografías están allí por la culpa concreta de los responsables y, de modo más difuso, por el sentido de culpa que siente quien las mira.

10. Véase Hans Belting, *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*, Chicago, 1996.

11. Roland Barthes, *La chambre claire; Note sur la photographie*, París, Gallimard-Seuil, Cahiers du Cinéma, 1980.

12. Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, París, Minuit, 1956.

13. Sin embargo, Patrick Maynard señala: “las pruebas de ‘cercanía’, ‘contacto’, ‘emanación’, ‘vestigio’, ‘huella’, ‘co-sustancialidad’, etc., apuntan a que las fotografías de las cosas pueden tener una función de manifestación fuerte. Es importante subrayar que pueden y no que siempre lo hacen. Es poco interesante creer que los motivos representados en unas fotos de vacaciones nos están tocando con sus propios rayos”. Véase: P. Maynard, *The Engine of Visualization: Thinking through Photography*, Ithaca, 1997; y “Secular Icon: Photography and the Function of Images”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 42, 1983, pp. 155-69.

14. Escribe Detlef Hoffmann: “Cada fotografía aísla, corta, un momento y lugar, separándolo del flujo de tiempo y espacio. Mediante una traducción artística aumenta y guía el poder simbolizante de los sujetos. Una parte puede representar quizás al todo y proporcionar un significado más amplio que, en realidad, el objeto fotografiado pudo no haber tenido”. Véase: D. Hoffmann, “Auschwitz in visuellen Gedächtnis: Das Chaos des Verbrechen und die symbolische Ordnung der Bilder”, in Fritz Bauer Institut (ed.), *Auschwitz: Geschichte, Rezeption und Wirkung*, Frankfurt, 1976, p. 247.

15. Hannah Arendt, *The Origins of Totalitarianism*, Nueva York, 1958, p. 446.

Canonización. Como con las imágenes del culto ortodoxo, las fotografías supuestamente auténticas se convierten en típicas porque han sido mostradas una y otra vez. La reproducción y distribución de íconos fotográficos fue funcional a todo tipo de fines, tanto políticos como jurídicos, educacionales o científicos. Podemos hipotetizar que la conservación de estas imágenes del horror en la memoria colectiva fue exitosa y que fueron canonizadas como íconos. Se las reprodujo ininidad de veces, en diarios, afiches, folletos y filmes, en publicaciones académicas, manuales y exposiciones. Spielberg basó en estas fotografías al-

gunas escenas de *La lista de Schindler*, y Art Spiegelman las trasladó a su historieta *Maus*. La adhesión a un número limitado de fotografías parece compulsiva: *déjà vu*. Se han convertido en íconos para los jóvenes tanto como para quienes las vieron por primera vez en 1945. Las reconocemos y pensamos que ese reconocimiento implica que comprendemos lo que representan. Así, la fuerza de las imágenes se ha atenuado en el tiempo, signo indirecto de que los materiales originales tampoco durarán para siempre.

Sin embargo, las fotografías no sólo son conformadas por la realidad (percíbasela según se la perciba), sino

también moldeadas por otras imágenes: son parte de un canon pictórico. En palabras de Detlef Hoffmann:

“Debemos tomar conciencia del proceso de cita, adaptación y alusión si queremos comprender los modos según los que las imágenes, especialmente las fotografías de los campos, entran en la memoria visual... Sólo convirtiéndose en imágenes que se integran a las existentes, aunque el archivo pictórico cambie continuamente, la catástrofe puede ser recordada y puede entrar a formar parte del canon de recuerdos de una sociedad”.¹⁶

Más arriba señalé que las escenas de 1945 están presentes cada vez que vemos fotografías o filmes de seres humanos detrás de alambrados de púa o cadáveres amontonados. De manera inversa y complementaria, algunas tomas fotográficas de los campos imitan posturas y gestos que tienen una larga tradición pictórica. La foto de un hombre desnudo, con un taparrabos, en una barraca de Buchenwald, por ejemplo, recuerda las viejas imágenes del Cristo de los sufrimientos, del Cristo crucificado con sus estigmas, rodeado de los instrumentos de tormento, de Dios como hombre, que es, al mismo tiempo, un muerto vivo en el proceso de su Pasión. El fotógrafo pudo no haber buscado esta interpretación cristiana de las condiciones que encontró en Buchenwald, pero “el motivo visual conlleva una interpretación, un marco de referencia, que ejemplifica el sacrificio y la redención. Los seres humanos pueden ser asesinados pero no derrotados; toman fuerza del pasado y encuentran ejemplos para el futuro”.¹⁷ Los judíos, sin embargo, que fueron la mayoría de los prisioneros y asesinados, no pueden identificarse con esta interpretación.

Mostración y ocultamiento. Kracauer sugirió que “cuando vemos —y eso significa, cuando experimentamos— pilas de cuerpos atormentados, en los filmes sobre los campos de concentra-

16. Hoffmann, “Auschwitz in visuellen Gedächtnis”, p. 229, 224.

17. *Ibid.*, p. 238.



ción nazi, redimimos lo horrible de su invisibilidad detrás de velos de pánico e imaginación”.¹⁸ Si analizamos con cuidado el modo en que estas fotografías fueron usadas, lo opuesto parece también ser verdadero. Aunque mantienen algo en pie –el objeto representado y la historia de su percepción–, al mismo tiempo la observación de esas fotografías reproducidas una y otra vez refuerza ese velo de miedo e imaginación. Estas fotografías se han interpuesto entre nosotros y la realidad como una “capa protectora”.¹⁹ Lo visible nos enseguece.

A través de esta mezcla de mostración y ocultamiento podríamos

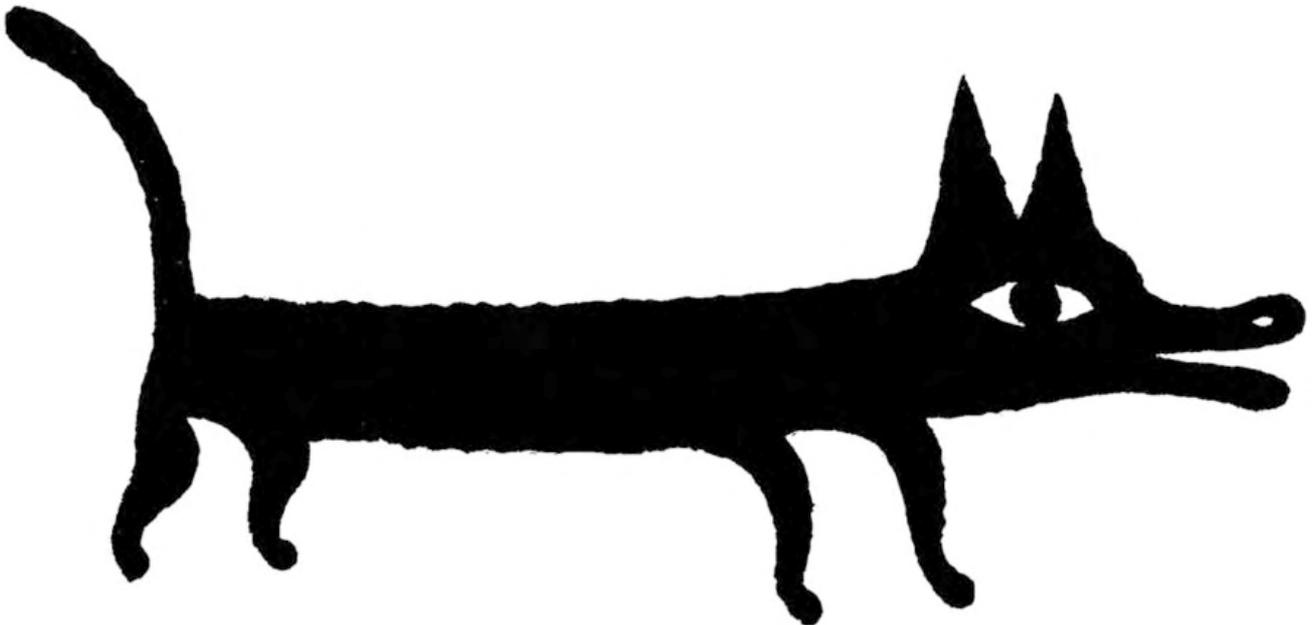
gerir otra cosa. No existe un “mal” equivalente al “sanctum interior” representado y ocultado por el muro pictórico de la iglesia ortodoxa. Una “teología negativa” de Auschwitz sería sólo el intento de producir sentido allí donde no puede discernirse sentido alguno. “Auschwitz es la fuente de la universalización del miedo y su nombre representa la sospecha de que el individuo no vale nada y de que nada ni nadie vendrá en su auxilio”.²⁰ Esto es muy difícil de soportar. La necesidad de encontrar un sentido se expresa en la percepción de las fotografías de los campos como “íconos”.

Los hechos del campo confrontan

silencio frente a las fotografías reproduce el mito tanto como el uso constante de estas mismas imágenes como símbolos de “toda” la historia de los campos y del nacional-socialismo.

Recepción del ícono en Alemania

Las fotos de 1945 fueron y son vistas como “íconos del exterminio” en muchos países. Sólo su análisis en los contextos específicos de publicación podrá revelar cuáles son las memorias que conservan, cuáles son las que recortan, qué significados diferentes tienen en ellas los acontecimientos, qué



construir otra analogía sobre el modo en que se relacionan las fotos de los campos y las imágenes de culto. El lugar del ícono es el muro pictórico, que separa el altar de las otras partes de la iglesia. Este muro pictórico presenta a Cristo y los santos ante los creyentes y, al mismo tiempo, les oculta el altar. Aun cuando las connotaciones religiosas del ícono son todavía eficaces en el caso de las fotografías –la creencia, por ejemplo, en el poder de denotación pura de las fotos–, es preciso establecer una diferencia. Los elementos invisibles que conciernen al ícono son su presupuesto metafísico. Las fotografías, en cambio, muestran algo que pertenece por completo a este mundo, incluso cuando el objeto representado parezca su-

al espectador con una realidad que no puede ser captada espontáneamente. “Quien es forzado a mirar los asesinatos masivos y los montones de cuerpos, debe a su vez forzarse por transformar la percepción inmediata de la helada muerte de miles y miles en algo consciente y coherente”.²¹ Pero, en realidad, la visión de estas fotografías nos paraliza y nos impulsa al silencio. El resultado es, a menudo, una notable “inviolabilidad” que obstaculiza un análisis pictórico detallado y rara vez conduce a preguntas concretas sobre el origen y el uso de las fotos. Una imagen, se dice, vale por mil palabras. Pero esta supuesta inmediatez –de la realidad de la representación tanto como de las emociones que ésta produce– se convierte en un mito. El acto de

conocimiento transmiten y de qué modo los significados cambian a lo largo del tiempo. La “inviolabilidad” de los íconos fotográficos siempre proviene de determinadas estrategias de uso y, siempre, el silencio fue acompañado por una sostenida elocuencia. Desde el principio, los espectadores integraron estas imágenes a sus percepciones

18. Siegfried Kracauer, *Theorie des Films: Die Erretung der äusseren Wirklichkeit*, segunda ed., Frankfurt, 1993, p. 396.

19. Véase Cristina v. Braun, *Die schamlose Schönheit der Vergangenheit: Zum Verhältnis von Geschlecht und Geschichte*, Frankfurt, 1989, p. 118.

20. Detlev Claussen, *Grenzen der Aufklärung. Die gesellschaftliche Genese des modernen Antisemitismus*, segunda ed., Frankfurt, 1994.

21. *Ibid.*, p. 181.

de los hechos y también las cuestionaron.

Lo que hoy se ve en estas fotografías resulta de varios estadios de su recepción. En primer lugar está la imagen como imagen que, enseguida, es procesada a través de diferentes sistemas de pensamiento y argumentación, desde cada uno de los cuales se llega a la fotografía con intereses particulares que se superponen en muchos puntos. Una foto nunca es la misma. Su impacto depende del comentario que la acompaña tanto como del lugar con que se la confronta. ¿Qué preguntas se espera que las fotografías contesten? ¿Qué argumentos deben fortalecer? ¿Qué efectos deben producir y sobre quiénes? Las repuestas dependen del momento de la visión. Alguien que hoy mire las fotografías de los campos probablemente no está en condiciones de vincular con ellas sus experiencias, como sí sucedió con los ex prisioneros, los miembros de las SS o un centinela de un campo. Las fotografías nos hablan de las necesidades de quienes las miran y de quienes las tomaron. La cámara y la mano que señala algo trabajan de un modo similar: mientras uno de los dedos señala el objeto, la escena o la persona, el resto señala a quien señala.

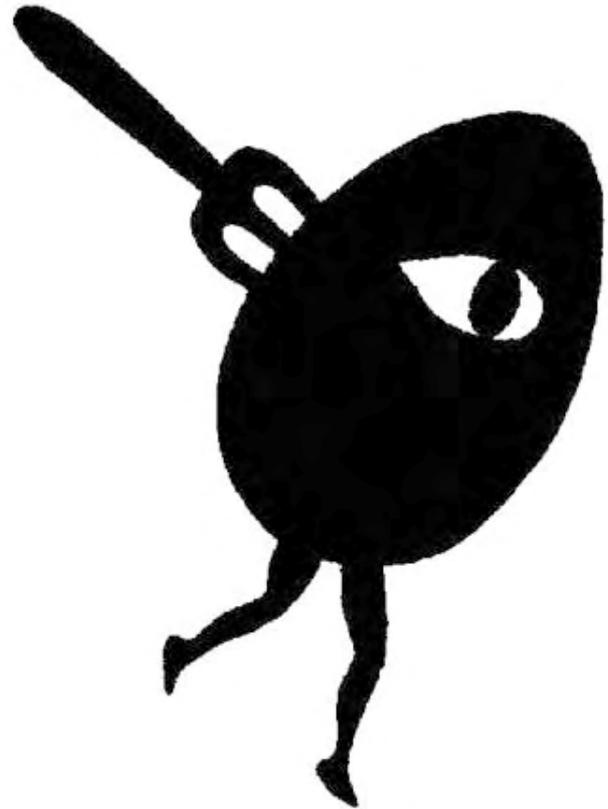
El uso de las fotografías ofrece claves sobre el espectador previsto y sobre su compromiso con los acontecimientos representados. En Alemania se las ve como *memento mori* de víctimas anónimas, sin que se repare demasiado en el modo humillante en que esas víctimas son muchas veces presentadas. Documentan las consecuencias de la violencia pero no le imponen al espectador la visión de la matanza. Para gran parte de la sociedad del nacional-socialismo (e incluso para su posteridad), las fotos fueron una coartada. Muestran quién estaba en la escena del crimen y quién no estaba en ella. Trasladan los hechos a lugares vagamente definidos y exponen una brutalidad respecto de la cual la mayoría de la población puede tomar distancia. Pero esta coartada no puede sostenerse largo tiempo. Como catalizadores de la memoria, las fotos de los campos no sólo preservan el pasado sino que amenazan la memoria me-

dante la historia que representan. Cada vez que se discuten estas fotos en Alemania, se vuelve al tema de la culpa. Se rechaza la idea de culpa colectiva, con que los aliados acusaron a los alemanes en el momento en que estas fotos fueron mostradas por primera vez, acusación que resignaron muy pronto. Sin embargo, en la memoria colectiva de Alemania, la acusación ha permanecido, inextricablemente unida a las fotografías.

La fotografía de un ser amado o respetado promete consuelo, ya que algo de él sobrevive, aunque sólo sea en imagen. Pero las fotos de los cuerpos amontonados, la idea de que puedan conservar una "huella" de los asesinados despierta terror. El mundo que se ha fijado en una foto no está sujeto a la transitoriedad; algo trasciende la muerte y el acontecimiento se conserva para siempre. En esto radica la potencia irracional de la fotografía: puede producir la terrible sensación del regreso de los muertos. En la medida en que estos muertos podrían exigir el pago de la deuda, los espectadores tienden a rechazar esas imágenes. Los objetos representados en las fotos son reprimidos y reemplazados por las mismas fotografías que los represen-

tan. No es que se rechace el hecho representado (su poder de autenticidad nunca ha sido refutado), sino su tendencia proyectiva, el llamado moral vinculado a las fotos desde su primera publicación en Alemania.

En 1945, cuando se les mostraron estas fotografías por primera vez a los alemanes, dos elementos no se adecuaron a su percepción de la realidad. Se dieron cuenta de que lo que veían era moralmente condenable, pero, al mismo tiempo, se les pidió que se identificaran con la nación derrotada militar y moralmente. La posición de la cámara invitaba a identificarse tanto con la mirada de los prisioneros sobrevivientes que aparecían pidiendo compasión, como con la mirada asombrada y condenatoria de los Aliados. Esta doble identificación fue imposible para la mayor parte de los alemanes porque, al mirar las fotos, se encontraban a sí mismos entre los culpables. Para los alemanes, ver era tanto como ser visto, como si, de pronto, ellos mismos hubieran sido descubiertos. Veían la culpa y, al verla, veían que eran culpables. Era demasiado y la respuesta típica fue: No nos reconocemos en esas imágenes.



Finalmente

Las fotografías instalan una transición ordenada de la parálisis a la re-vivencia.²² Ese volver a vivir forma parte de su uso y percepción. Al analizarlas, nos internamos en el terreno del uso social y la función cultural que pueden ser estudiados al mismo tiempo que se despoja a las imágenes de su mitología. Mirar las fotografías puede ser síntoma de un proceso continuo de aseguramiento del propio presente. Las preguntas que hacemos a las fotografías, el intento de imaginar qué sucedió en los campos, son a menudo disparadas por los objetos representados, pero las respuestas están más allá de ellos.

Las fotografías manifiestan una difícil discrepancia. Por un lado, presentan los crímenes, que los nazis intentaron obliterar cuidadosamente destruyendo las pruebas del exterminio de masas y los testigos de los asesinatos. Los acontecimientos y nuestro conocimiento expanden nuestro poder de imaginar precisamente por el carácter monstruoso de la estructura organizativa, la extensión y la brutalidad de los crímenes, que, por su misma naturaleza, exigen pruebas. Esta puede ser la razón por la cual la caracterización de las fotografías como “huellas de algo que existió realmente” es tan convincente y, por ello mismo, tienen todavía hoy un poder testimonial fuerte (por lo mismo, son atacadas con crueldad por los revisionistas). Por otro lado, las fotografías muestran sólo una parte de los crímenes cometidos. La

“objetividad” del medio sigue en conflicto con lo “irreal”, lo “incomprensible”, de los hechos representados.

Nadie como Jorge Semprún, sobreviviente de Buchenwald, ha descrito de modo más impresionante cómo esta “irrealidad” de los hechos genera la necesidad de las imágenes. En un cine suizo, en diciembre de 1945, Semprún se vio inesperadamente enfrentado con las imágenes de los campos tomadas por los aliados. En *L'écriture ou la vie*, Semprún sigue el movimiento de la cámara que ingresa en una barraca ocupada por deportados exhaustos, enflaquecidos hasta los huesos, que, desde sus camastros, miran con sus ojos enormes a esos intrusos que les traían la libertad. La cámara, continúa Semprún, sigue el movimiento de las topadoras, y los pasos lentos de un grupo de deportados que avanza por el patio principal, a los tropezos, bajo el sol, hacia un lugar donde se distribuye comida. Estas imágenes provienen de Bergen-Belsen, de Mauthausen, de Dachau:

“Había imágenes de Buchenwald también. Las reconocí. O más bien: supe que eran de Buchenwald sin estar seguro de reconocerlas. O más bien, sin saber con certeza si yo mismo las había visto. Y, sin embargo, las había visto. La diferencia entre lo que veía y lo que había experimentado confundía.”

Convertido en espectador de su propia vida, Semprún sintió que escapaba de las punzantes incertidumbres de la memoria:

“Como si, paradójicamente, la dimensión de lo irreal y el componente ficcional, inherente a todas las imágenes cinematográficas, incluso a las más documentales, pesaran sobre mis recuerdos más íntimos con el peso irrefutable de la realidad. Por un lado, me sentí privado de estos recuerdos; pero, por el otro, su realidad era confirmada. No había soñado Buchenwald”.²³

Las fotografías que muestran los crímenes nazis tienen que ser inequívocas, en bien de la verdad histórica y de la memoria. Si esas fotografías, estos “íconos”, se convierten en legibles y su significado se desplaza de acuerdo con el contexto en que son mostradas y miradas, el resultado es una profunda confusión. El valor documental de la fotografía no siempre es confiable ni su recepción responde a lo que se quisiera de ella. Sin embargo, la ambigüedad no excluye la lucha por la precisión. Ambos rasgos (lo que la foto muestra, lo que se ve en ella) son la historia de la fotografía.

[Artículo publicado en *History and Memory*, vol. 12, número 1, primavera 2000. Su autora enseña en la Universidad de Friburgo, Suiza y ha publicado *Ikonen der Vernichtung: Öffentlicher Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945*, Berlín, 1998. Traducción: BS.]

22. Véase Herbert Hrachovec, “Fotogene Enttäuschungen”, *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, 43, número 3, 1995, p. 457.

23. Jorge Semprún, *L'écriture ou la vie*, París, 1994, p. 208-210 [trad. española 1996].

17

ENTREPASADOS

REVISTA DE HISTORIA

Año XI - Número 22 - principios de 2002

Dossier: Nuevos enfoques sobre peronismo
En debate: La protesta social en
la Argentina
Reformas académicas y movimientos
estudiantiles a fines del siglo XIX

Suscripciones: en Argentina, u\$s 24.- (dos números).

ESTUDIOS SOCIALES

Revista Universitaria Semestral

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

Nº 22/23 - Primer y segundo semestre 2002

Escriben: Schwarzstein - Bjerg - Lanciotti - Devoto -
Béjar - Bacolla - Tortti - Lesgart - Iazzetta - Fernández -
Arrillaga - 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

Presencias en imágenes (de guerra)

Leonor Arfuch

18



Vivimos una época signada por la inmediatez, la presencia, el directo, el “efecto de (vida) real”, podríamos decir con Barthes. Escrituras e imágenes insisten en capturar ante nosotros la cualidad efímera del acontecimiento: lo que sucede aquí o allí, en el instante mismo en que lo vemos –y entonces, “tal cual es”– o bien su huella nítida, recuperable, con reaseguro de autenticidad. En este empeño de una comunicación sin límites, la sofisticación tecnológica es esencial: ella permite multiplicar los ojos, borrar la lejanía, traspasar los umbrales de la visibilidad.

La globalización parece así dar pleno cumplimiento a la promesa fundan-

te del género de la información: aprehender la esquiva realidad del mundo, “traerla a casa” sin alteraciones, con la fuerza performativa del “esto sucedió”. Fuerza de la palabra y de la imagen –primero la fotografía y el documental, testigos irrecusables, más tarde la infinitud de las pantallas, mucho menos confiables– cuyo efecto en la creencia sobrevive incluso a la inflación actual del comentario, a la manipulación tecnológica, al trabajo de la ideología y a la propia percepción de receptores avezados: ningún saber crítico se impone a la inmediatez de la “noticia”, su carácter súbito, su obligada demanda de visualización.

Esa obsesión actual de la presencia es notoria en la televisión: no ya la cámara que llega después del sucedido, ni siquiera, como en la definición de la “mediatización”, para que algo suceda, sino la cámara que ya *estaba allí*, y entonces puede captar el hecho en su desencadenamiento, en su irrupción inesperada y por tanto más verídica, sin la premeditación del encuadre o de la puesta en escena: el 11 de setiembre es, también en este sentido, un hito emblemático. Un “estar allí” que habla, más allá de cualquier intención antropológica, de la ilusión de un ojo orbital por fin realizada –siempre habrá alguna cámara apuntando en el momento y el lugar precisos– y consecuentemente, de la simultaneidad absoluta de la mirada: entre las ficciones de un mundo sin fricciones está justamente la de “ver lo mismo” en todas partes.

Quizá, esa visibilidad sin confines, donde campea el impacto brutal del acontecimiento –catástrofes, atentados, guerras, crímenes– sea también una de las formas que adopta el tan mentado “multiculturalismo”: el paisaje continuo de la diversidad, esos “otros”, de rostros, lenguas, culturas diferentes, que la imagen persigue entre el pintoresquismo y la dramaticidad, tanto en los escenarios conflictivos de las grandes ciudades como en desiertas, remotas geografías. Formas de domesticar la ajenidad –que las cadenas de noticias hacen suyas–, “paisajes del sufrimiento”, al decir de Bau-

man, que, pese al mecanismo mediático que los naturaliza y los congela como irreversibles, no dejan de insistir en las retinas en una cotidianeidad perturbadora.

De la guerra en directo

Ese desfile incesante de las diferencias puede tornarse súbitamente en crudas imágenes de guerra. Quizá la misma cámara que muestra, con pretensión informativa o etnográfica, costumbres e identidades múltiples –en el noticiero, en el documental–, nos lleva al corazón de la batalla para que la veamos allí, donde sucede, en esa primera fila que nos tiene asegurada la comunicación satelital. El mismo deseo de proximidad parece alimentar unas y otras miradas, si bien los resultados no son equiparables: la guerra, por más que esté a las puertas, es distante, transcurre en un espacio imaginario –por inimaginable– que requiere un esfuerzo especial de apropiación. En ambos registros, sin embargo, la cercanía de la voz y la vivencia se valoran por igual: hablar en el escenario mismo de los hechos –literalmente, bajo las bombas–, es sin duda, y todavía, el más fuerte efecto de real.

La guerra es casi una rúbrica perpetua que sólo va cambiando de localización. Sus imágenes, clásicas ya al nacer, forman parte constitutiva del noticiero: focos de conflicto, atentados, atrocidades, caravanas de refugiados, eternas (e inútiles) negociaciones. La violencia se muestra como una escalada sin límites que nada puede detener y su visualización nos deja atónitos todos los días.

Pese a que ambas tuvieron una fuerte presencia mediática, la última guerra de Irak estuvo en las antípodas de la Guerra del Golfo. En aquella sólo pasaban por la pantalla rastros luminosos de misiles que no veíamos llegar a destino, estrellas fugaces en un cielo en sombras, contornos fantasmales de ciudades que nunca entraban en el campo visual. Pasada una década, la guerra de nuevo se ha llenado de cuerpos. Cuerpos sin vida, por supuesto, traídos a un primer plano en la pantalla o en la fotografía, que ha

reconquistado su lugar de testimonio impactante, y cuerpos vivientes, en su lucha cotidiana bajo el fuego y con él. La figura del soldado ocupante se transformó en protagónica, investida de sus nuevas funciones dialógicas de convencimiento y “proximidad”: exploradores de un terreno bélico y a la vez antropológico, en el cruce de dos significantes opuestos –“liberadores”/ invasores–, travestidos súbitamente en dadores de “ayuda humanitaria”, su construcción semiótica en las pantallas osciló todo el tiempo en la ambigüedad. Como si la potencia destructiva del ataque, el impacto sin pausa sobre blancos lejanos o cercanos, hu-

tamente– entre estas dos figuras, la del soldado y la del corresponsal. Cámaras de video a bordo de los tanques –¿los nuevos “ojos imperiales”?–,¹ que intentaban quizá no solamente brindarnos una butaca privilegiada en un film de guerra interactivo sino invitar-nos a una especie de protagonismo: *acompañar* la conquista del terreno, es decir, ocupar un lugar ya definido en esa partición del universo entre amigos y enemigos.

La tarea de prensa pareció dividirse así entre los que avanzaban con las tropas, en una indistinción identitaria –y realizaban performativamente ese avance a través de la narratividad con-



quiera funcionado en otro plano, por mera inercia maquínica, sin su intervención.

También la figura del corresponsal, devenido una cara familiar en el fragor del acontecimiento, adquirió contornos peculiares. Las principales cadenas de noticias enviaron a sus presentadores habituales de piso a un territorio vecino –Amman– desde donde transmitían su versión de los hechos en “tiempo real” y escenarios “naturales”. Procedimiento de autenticación de la voz por la cercanía de lo conocido, que convivía a su vez con el reporte de los enviados especiales sobre el terreno, sin que fuera posible, en unos y otros, controlar totalmente la espontaneidad de la opinión.

Si las nuevas tecnologías han cambiado definitivamente el régimen de visibilidad –y por ende, de verdad–, otorgándonos el democratismo del acceso a una “guerra en directo” en todas partes, el plus fue dado sin duda por la fusión –a través de la cámara, jus-

tinua de la imagen, noche y día– y quienes esperaban el ataque final, atrincherados en salas de hotel, entre la maraña de teléfonos y computadoras de última generación. Quizá por esa indistinción –atacar, filmar– fue posible la “confusión” del Hotel Palestina: mirados desde ese otro lado, el objetivo de la cámara en la terraza también podía ser un arma y los periodistas allí concentrados, soldados enemigos.

El ojo mediático pareció mostrarlo todo, aun la masacre de las víctimas. Ninguna de las guerras recientes, Kosovo, Afganistán, dio lugar a tal proliferación de imágenes de horror. En nuestro país, los principales diarios

1. Aludimos aquí al libro de Mary Louise Pratt, *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación* (Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1997) donde se analiza el papel que jugaron los viajeros de los siglos XVIII y XIX y sus relatos, en la constitución imperial de la dominación, tanto en las colonias como en las metrópolis.

editaron sus suplementos especiales, que revivieron dramáticamente el género de la fotografía de guerra. Esas imágenes y los relatos de quienes “estaban allí” –junto con la insistencia visual de las movilizaciones por la paz en todo el mundo– crearon una trama interpretativa compensatoria del discurso monológico de algunas cadenas de noticias, sobre todo norteamericanas. La polarización discursiva y el efecto de “pantalla total” se vieron así compensados por un mayor protagonismo de la opinión pública –en general, adversa–, tanto en los medios como en las conversaciones cotidianas.

Este grado mayor de involucramiento en una guerra que tenía lugar en el otro confín es quizá uno de los efectos de sentido más nítidos de la proximidad mediática. Que por supuesto, no aseguraba la inmediata adhesión a los principios que habían conducido a su desencadenamiento: el “ver” no era aquí equivalente al “creer”, por más que el espectáculo bélico, filmado con las reglas clásicas de Hollywood, no dejara dudas sobre quiénes eran los “buenos”.² Pero, por otra parte, ¿cómo saber en verdad cuánto de la pregnancia de la imagen, de su obstinación en las pantallas –también las imágenes de ese virtual “enemigo” descalzo, misérrimo, mirando a la cámara con más desolación que odio– incide en nuestra “conciencia” de los hechos y en una toma de posición ética? ¿Es la imagen por sí misma un “vehículo” de conocimiento y es el conocimiento del otro un reaseguro contra la crueldad, como afirmaba Rorty?

Evidentemente, la terrible acumulación visual que nos ha interpelado en las últimas décadas, ese acceso indiscriminado a la “violencia del mundo” que las tecnologías nos traen a casa –incluido nuestro propio “frente interno”, las muertes recientes en las calles bajo cámara, las lentas agonías del hambre– ha reavivado la vieja discusión acerca del poder de las imágenes, su efecto revulsivo o anestésico, o ambos a la vez. El nuevo libro de Susan Sontag va en esa dirección.

No es mi propósito aquí entrar en esa discusión: creo, efectivamente, que no hay límite –ni acostumbramiento–

para el impacto de una imagen de horror, aun cuando la lógica de esa visualización sea perversa, como sucede a menudo en los medios de comunicación y como tenemos sobrados ejemplos en la Argentina. Y que el ver siempre da la posibilidad de decidir, por más que no se traduzca en un inmediato “saber”, que requiera de cierta distancia crítica y que no implique necesariamente un “hacer”.

La cuestión es si esa imagen, que se pretende inmediata, real, documento puro, es la más apropiada para generar reflexión sobre las tragedias de la época. Si la conmoción ante una realidad sólo puede darse bajo el modo del realismo. Si la puesta en equivalencia del noticiero cotidiano, por ejemplo, esa sintaxis indistinta de lo banal y lo dramático, no conspira contra ese mismo efecto de real. Y aquí lo que está en juego es no sólo el funcionamiento de las tecnologías, sino sus usos, sus apuestas retóricas y estéticas y, por supuesto, políticas. Porque hay, obviamente, políticas de la imagen, tendencias globales y apropiaciones autóctonas, usos reflexivos y otros miméticos, y también diversos registros en la recepción. ¿Cómo igualar los públicos, en un extremo y otro del planeta? ¿Cómo saber qué tipo de lecturas se producen, en esa multiplicidad identitaria que hoy pone en crisis los viejos clivajes de lo social?

Lo que parece evidente es que hay una simultaneidad de procedimientos, que comprometen materiales distintos: el género “catástrofe”, por ejemplo, que excede el infortunio de los acontecimientos para transformarse en un rubro ficcional, tanto en el cine de Hollywood –cuyo paroxismo es a todas luces sintomático– como en los enlatados que la televisión por aire y cable ofrece hasta el cansancio y hasta en el cine documental, que trabaja en escenarios de conflicto a veces sin demasiada diferencia –formal, si no ideológica– con el noticiero o con el hiperrealismo de la televisión.³

Complejidades de la producción y circulación de la imagen –y del sentido– que no pueden deslindarse de la ideología y donde la obsesión de la presencia, del “estar-siempre-ahí” también podría alimentar una especie de

estado de emergencia generalizado, de amenaza perpetua, planetaria, con su correlato de miedo –si no de indiferencia– y hasta de resignación e inmovilismo.

Quizá, en una época tan fuertemente “representativa”, donde hasta la ficción se torna hacia la autenticación de la “propia” experiencia, cabría volver una vez más hacia la imagen de arte, aquella que, en renuncia expresa a la representación, trabaja sobre la cualidad de la metáfora,⁴ ese impacto que se produce al aproximar realidades distantes que tienen sin embargo algo en común –impacto tanto mayor cuanto más distantes, según el célebre dictum surrealista– produciendo así un corrimiento del sentido (común), un “ver el mundo de otra manera”. Dimensión cognoscitiva de la metáfora, ya valorada por Aristóteles, que, al producir un desplazamiento radical de lo esperable, nos solicita también –como la imagen misma– un mayor compromiso, racional y afectivo, en la interpretación.

2. La gestión mediática también pudo ocuparse de montar su ficción fabricada, su *reality show*, el rescate de Jessica Lynch, la soldado de 19 años que supuestamente había sido tomada como rehén y liberada en un operativo en la mejor tradición de Hollywood –convenientemente filmado con visores nocturnos–, cuya revelación la transformó en la más sonada de las mentiras de la guerra.

3. En el último Festival de Cine Independiente de Buenos Aires hubo una selección “Palestina y sus alrededores”, donde, en uno de los documentales exhibidos, *Gaza Strip*, filmado en medio de la acción bélica –bombardeos, tiroteos–, la cámara se internaba luego en un hospital de urgencias y sus imágenes no distaban mucho –desde el punto de vista formal– de las ofrecidas en programas televisivos tipo “reality”, *Hospital Esperanza* y otros.

4. Rafael Filippelli analizaba justamente cómo es tratada la temática de la guerra en los films de Godard y Sokurov (respectivamente, *Elogio del amor* y *Spiritual Voices*), en el primero, pese al estilo fuertemente metafórico que lo caracteriza, las referencias a la guerra –que constituyen una preocupación que atraviesa su obra– son siempre “precisas y cortantes”, mientras que en Sokurov (que acompaña a las tropas rusas a un destacamento en Afganistán donde en verdad no *sucede* nada), lejos de las acciones que caracterizan el documental bélico, la originalidad reside más bien en los procedimientos espacio-temporales, el registro de los espacios vacíos y en la presentación de la experiencia (“Una cierta mirada radical”, *Punto de Vista* No. 73, agosto 2002).

La vida victoriosa según América

Comentarios sobre el concurso del Ground Zero

Graciela Silvestri



Fotomontaje de Daniel Libeskind
con el nuevo skyline de New York

21

instituciones artísticas y culturales. Un ejemplo claro de este estado de las cosas, que puede ponerse en paralelo con aquellos concursos de los años treinta por la densidad política de su tema y los requerimientos de novedad, es el de la reconstrucción del sitio del *World Trade Center*.

Pocos meses atrás culminó el largo y discutido proceso a través del cual los neoyorquinos decidieron qué hacer con el área destruida en el atentado de las torres gemelas, conocida como *Ground Zero*. Después de diversas propuestas oficiales y privadas, y amplios debates en Internet, se convocó a un concurso internacional en el que figuraban los mejores nombres del *star system*. Se esperaba, además de solucionar un complicado programa, presentar ante el mundo formas inéditas que hablaran de la vitalidad y apertura de la *cultura occidental*, custodiada por USA.

La decepción fue inmediata. En el concurso del *Ground Zero* no existieron propuestas cuya experimentación emulara la de aquellos maestros de entreguerras; en cambio, el ganador reeditó en versión *cutting the edge* la torta de bodas con la que el ruso Jofan obtuvo el primer premio en aquel concurso mítico. El paralelo nos devuelve, por vías distintas, a los anhelos de los años treinta, a sus analogías y a sus miedos, también a aquel terrible devenir. Así, aunque sabemos hoy que existe una gran distancia entre las figuraciones artísticas y los avatares del poder, la determinación política de

La historia de la arquitectura del siglo XX ha avanzado muchas veces a través de concursos significativos, en los que el despliegue de ideas no se resumía en el proyecto ganador. El concurso para el Palacio de los Soviets en Moscú (1931), para citar un ejemplo clave del canon moderno, es recordado por las propuestas de Le Corbusier, de Mendelsohn, de Gropius, y también por la elección final del rascacielos-torta de bodas con Lenin, en lugar de los novios, en la cúspide –elección leída, por muchos entusiastas de la experiencia soviética, como un grave indicio de que el estado de las cosas no respondía exactamente a

sus sueños. Indicio clave, porque las obras de arte resultaban todavía el testimonio más elocuente del anhelo de confluencia entre libertad y necesidad, perseguida tanto por vanguardias políticas como por vanguardias estéticas.

En la última década, la idea de vanguardia política pareció definitivamente agotada, pero se continuó hablando, con eufemismos, de *vanguardias estéticas* como testimonio de libertad. Claro que al perder la conexión con las apuestas a un mundo mejor –aunque ellas fueran débiles, improbables como el mensaje en una botella– “cruzar el umbral” de lo establecido se convirtió en el principal alimento de las

este concurso, que se decidió en los días previos a la guerra de Irak, nos permite volver sobre una relación conflictiva que los últimos quince años, con sofisticadas perifrasis, soslayaron pensar.

1.

Como en un análisis clásico de sociología del arte, no podemos evitar la descripción del proceso que llevó a las propuestas elegidas y al provisorio resultado del concurso. No se trata de una imposición metodológica: la arquitectura es, sin remedio, un arte *productivo* en sentido marxista. El pintor puede, idealmente, trabajar de manera libre para luego colocar su producto en el mercado: el arquitecto parte del encargo, como un escritor a sueldo, y desde la misma idea artística busca negociar las determinaciones económicas, políticas y culturales de una sociedad situada. Claro que en este trámite puede convertirse en Dickens: hay que lograrlo. La elección de las circunstancias en que tal o cual propuesta se presenta, y la forma de enfrentar las determinaciones, no resultan ajenas a la obra –sea ésta un esbozo, un proyecto, o el objeto

construido. No es metafórico afirmar que el proceso político a través del cual una ciudad elige un proyecto arquitectónico para presentarse deja huellas visibles en la obra. No es anecdótico, entonces, conocer las circunstancias del concurso del *Ground Zero*.

El 6 de febrero del 2003, cuando la breve lista de finalistas había sido reducida a dos contendientes –Libeskind y el equipo *Think*–, Herbert Muschamp, crítico del *New York Times*, calificó la propuesta de Libeskind como “manipuladora de emociones”. Llovieron escandalizados correos electrónicos dirigidos a la redacción, mientras el agente del estudio Libeskind (los grandes estudios de arquitectura tienen agentes de relaciones públicas, como las estrellas de cine) envió una circular solicitando que el crítico fuera echado del periódico. “Líbrense de él!”: ¿alguien podría haber escrito esto un par de años antes, en el clima de corrección política neoyorquina? ¿Qué pasó en el mundo de la arquitectura, que en el concurso representaba el Arte, para avalar esta censura? ¿Qué pasó en la ciudad?

El episodio, que concluyó con el

silenciamiento de Muschamp, fue uno más en un proceso caracterizado por presiones de lobbies motorizadas por agentes, políticos amigos, esposas y amantes empeñosas. Sobre la fecha de selección final, el *Wall Street Journal* acusó a Rafael Viñoly, el nombre más destacado del equipo *Think*, de haber colaborado con la Dictadura argentina. El mismo Viñoly había dado pie a la investigación del diario, presentándose sin pudor, en escritos recientes, como sufrida víctima: no calculó la indignación de los verdaderos exilados políticos. ¿Lo hizo porque sabía que el perfil del autor se había convertido en algo tan importante como la obra; que en el camino iba a medirse con Libeskind, representante de la corrección política americana? Para algunos observadores, la acusación fue un golpe de gracia para el proyecto *Think*. El 27 de febrero, la propuesta de Daniel Libeskind fue declarada ganadora, con el apoyo de 9 de los 11 representantes de los sobrevivientes y las víctimas, aun cuando el comité de expertos, sospechosamente desactivado en la recta final, había recomendado la de Viñoly.



Vista del proyecto del equipo *Think*

Pero la elección, realizada en un clima de bélico orgullo, ya estaba juzgada antes de la noticia del *Wall Street Journal*. Si se había propiciado un concurso de tal magnitud para la reconstrucción del área, era porque las propuestas oficiales, que indicaban sólo tipos de ocupación del solar, perfiles y destinos, no acertaban en establecer un programa simbólico no convencional, metáfora de la ciudad misma poniéndose de pie, desafiante, sobre las ruinas. El asunto poseía una carga política explícita: había merecido la intervención del presidente Bush, quien solicitó a los arquitectos que construyeran algo “de lo que podamos sentirnos orgullosos”. No un simple memorial, un tranquilo parque, una placa con nombres, un haz de luz: todos supieron que debían proyectar un complejo espectacular, incluyendo, en la saga del orgullo norteamericano, el rascacielos más alto del mundo.

Los problemas eran muchos. La dimensión del trabajo y los requerimientos de partida podían semejar el resultado a los monumentos de los regímenes autoritarios de la década del treinta –y Estados Unidos quería evitar esta asociación simbólica. Tampoco resultaba fácil casar la solemnidad o la intimidad que el recuerdo de la muerte supone con la afluencia turística que esperaba la ciudad (el *Ground Zero* se había convertido ya en un centro de atracciones) y, sobre todo, con las necesidades del mercado inmobiliario. Todos sabían que quien finalmente decidiría el destino del conjunto arquitectónico era Larry Silverstein, el principal concesionario del área. ¿Es posible articular en un único complejo el afán de lucro financiero con el sentimiento de misterio y respeto que incluso los ateos tenemos ante la muerte? ¿Es posible construir un espectáculo moderno que no convierta una tragedia griega en Blancanieves y los siete enanitos? La solución de Libeskind, aquella por la cual triunfó, apostó al único plano en que podía *resolve* lo irresoluble: la retórica.

2.

Las estrategias de los dos finalistas ante estos problemas fueron bien distintas. El grupo *Think* se presentó como

equipo multicultural: un uruguayo-argentino, Viñoly, y un japonés-norteamericano, Shigeru Bann; dos norteamericanos de larga trayectoria comercial, Frederic Schwartz y Ken Smith, asegurando la vertiente pragmática. El programa simbólico se definía desde el nombre: en lugar de *World Trade Center*, *World Cultural Center*. El arte, disuelto en *culturas* plurales según el tópico de corrección política, se proponía una vez más como esperanza de paz en un mundo hostil. La imagen de las altas estructuras vacías, pensadas para ser completadas por arquitectos de diversos países, se colocaba en relación explícita con la torre Eiffel, el símbolo de la *vieja Europa*.

Se puede imaginar el impacto de esta imagen en los días previos a la guerra de Irak, cuando Francia llevaba la voz cantante antibélica. En este sentido la propuesta era, claro, *europea*, aunque todos los miembros del equipo –también nuestro *oriental*– se comportaban como neoyorquinos pre-11 de setiembre, entusiasmados todavía con la versión de la cultura del radicalismo norteamericano. Pero no era éste un clima propicio para derivas urbanas, pluralidad de elecciones, flexibilidad de resultados, apertura hacia lo distinto; los radicales neoyorquinos descubrieron que, aunque bien visibles, eran minoría.

Libeskind, en cambio, redobló la vocación metafísica que siempre caracterizó su trabajo. El proyecto se llamó adecuadamente *Memory foundations* –la memoria es consuelo: la historia descansa en la crítica. Es central en este sentido el texto descriptivo de la propuesta. Libeskind razona en él a partir de experiencias íntimas: “Llegué en barco a New York en la adolescencia, y como millones de otros antes de mí, mi primera imagen fue la estatua de la Libertad y el maravilloso *skyline* de Manhattan (...) sobre todo esto trata mi proyecto”. El perfil de New York se conecta en el relato con el *alma* de Libeskind: el proyecto no aparece como el trabajo de un equipo anónimo, sino como la inspiración de un hombre cuya biografía, puntualmente recordada, resume la imagen del inmigrante recibido con los brazos abiertos por *América*. Como lo expre-

só sintéticamente un ciudadano de Manhattan, al requerírsele un juicio sobre el resultado del concurso: “He aquí el hombre; encantador, brillante, un ciudadano, pero, mejor aún, un inmigrante, un neoyorquino que ha triunfado como judío en Alemania; nacido en Polonia después de la guerra, marcado por la tragedia ... y esto viene todo junto en un americano como sólo parecería existir en la fantasía, de la cual Libeskind, reviviendo su llegada llena de esperanzas al puerto de New York, se ha dado a sí mismo el papel de mensajero. *Es demasiado perfecto para ser verdad*”.

Libeskind explica con detalle las ideas primeras, el arduo proceso de creación, el significado de cada lugar y edificio imaginado, llevando de la mano, como nuevo Virgilio, al hipotético espectador, indicándole qué debe interpretar en el recorrido planeado. No se trata de un distraído paseo a través de estímulos metropolitanos, porque este recorrido está jalonado por episodios que recuerdan las estaciones de Semana Santa, recreando una experiencia trascendente, la que él dice haber experimentado en el lugar de la tragedia. “Fui a ver el sitio, a mirar y sentir su poder, a escuchar sus voces, y esto es lo que escuché, sentí y vi. Los grandes cimientos son una maravilla ingenieril diseñada para contener el río Hudson. Soportaron el trauma inimaginable de la destrucción; lo soportaron elocuentes como la Constitución misma, afirmando la durabilidad de la democracia y el valor de la vida individual”.

En efecto, el paseo se inicia contemplando el lecho de rocas del río, en donde se ancla el muro como ingenio humano salvador. El espacio vacío dejado por las torres gemelas se convierte en suelo “reverenciado, sagrado”: a él se bajará en procesión, para luego ascender por el camino hacia la vida futura. Un *Parque de los Héroes* recordará los nombres de quienes murieron; los edificios de la *Cuña de Luz* (*Wedge of Light*) se orientarán en la intersección de las calles Fulton y Greenwich para ser bañados en luz plena entre las 8:46 y las 10:28 de la mañana de cada 11 de setiembre. El recorrido culmina en la torre más alta

del mundo (cuya medida exacta, 1776 pies, remite a la fecha de la independencia), que con insertos de verdes jardines reafirma *la Vida Victoriosa* (sic). La cadena de asociaciones no puede ser más elocuente: firme roca fundante con ecos de tiempos inmemoriales, muros que se convierten en hazaña sublime del ingenio del Hombre, huellas sagradas e intocadas de las Torres, la Constitución, la foto de los soldados norteamericanos clavando, en la segunda guerra, *stars and stripes*, la antorcha de la estatua de la Libertad: la ascensión al cielo según Bush.

24 En la memoria descriptiva no sólo el recorrido del paseante es explicado. Es necesario demostrar que el proceso de ideación es independiente de los sucios juegos lobbistas que todos conocen. El arquitecto parte de la explosión misma para justificar las formas deconstructivas que constituyen su *manera*, y así es posible creer que ellas emergen directamente del acontecimiento que convierte un sitio anónimo en *lugar*. Pero para presentar este desmañado conjunto como insuflado por las voces del *genius loci*, debe realizar una operación complicada. Así como oculta cuidadosamente a sus colaboradores, también debe ocultar sus fuentes disciplinares, que traicionarían la sugerencia de relación “sin mediaciones” con el acontecimiento fundante: el constructivismo ruso de los primeros años veinte, de marcada inflexión expresionista; el clima de debate en que su estilo se desplegó, en la segunda mitad de los años ochenta, atento a las contribuciones filosóficas francesas. Como la arquitectura no habla, las imágenes se cargaron hasta el límite de palabras explicativas: ya estamos acostumbrados, después de tanta literatura, a leer una falla granítica, un muro silencioso, dos planos desarticulados, un haz de luz en un recinto tupido de sombras, como una revelación –no como lo que es realmente, sin desmerecer el trabajo: una escenografía. Ningún proyecto podía ser más adecuado al carácter religioso que el tema “nosotros somos la Democracia” adoptaba en los meses posteriores al 11 de setiembre.

Tampoco es secundario para el éxito del proyecto que se reconozca a Li-



Vista aérea del proyecto Libeskind

beskind como *genio*, porque en la construcción de genios propios –desmedidos, incomprensidos, sin modelos ni reglas, poderosos como ballenas, excesivos como tormentas– ha vivido la cultura norteamericana desde Whitman hasta Pollock, desde Melville hasta Warhol. Libeskind logró convencer al público de que su obra derivaba de esta potencia.

La referencia que lo avaló, nunca mencionada pero más que presente, es Frank Lloyd Wright. Los paralelos son notables, algunos internos a la tradi-

ción moderna de la arquitectura –la torre de 1776 pies cruza la conocida referencia de Tatlin con la *Mile-high tower*–, otros referidos a la modalidad: sabemos que quienes recorran el complejo no atenderán a las exposiciones históricas, a las instalaciones, o a las fotografías que recuerdan la tragedia, porque la misma *arquitectura* garantiza el espectáculo. Wright lo comprendió en el viejo Museo Guggenheim, mucho antes que Gehry en Bilbao y que el mismo Libeskind en el Museo Judío de Berlín. Y como Li-

beskind, Wright terminó creyendo que su palabra era sagrada porque todo USA se lo decía. Y también como Li-beskind, halló en el camino abierto por su genialidad un final *kitsch*, sin ironías que lo resignifiquen.

3.

No es difícil trazar paralelos entre este producto y las ominosas direcciones de una política imperial bastante menos sutil que la romana. En cada momento en que se ha requerido de la elocuencia artística no sólo seducción sino también adulación, es posible trazar paralelos estrechos entre los objetos “de arte” y las políticas que buscan su concierto. Pero no siempre las artes disminuyeron su densidad para convertirse, como hoy, en parodia –como bien puede testimoniarlo la obra de Bernini, de Le Notre, y aun de Charles Garnier, por citar a un grupo tan cómodo con el Poder. Parte del fracaso de la arquitectura en este concurso no deriva sólo de la coyuntura política, sino también de las opciones de la disciplina en los últimos quince años que, paradójicamente, se auto-identificaron como progresistas.

En este período, se radicalizó la preocupación por hallar un nuevo lenguaje que se destacara de manera nítida tanto de las continuidades clásicas como del repertorio moderno, apoyándose en analogías científicas, tecnológicas o filosóficas. Algunos plantearon que tal reducción de los problemas enfocaba no sólo el núcleo de especificidad arquitectónica en tanto arte, sino también el núcleo del habitar occidental, efectuando paralelos con las afirmaciones de la vulgata posestructuralista: la geometría proyectiva –la lengua del arquitecto– debía ser criticada, deconstruida, para permitir la emergencia de lo nuevo. Los más jóvenes, sin destacarse de esta orientación general, dejaron de lado cualquier metáfora de resistencia para avanzar, otra vez, la hipótesis de que el espíritu del tiempo es tecnológico, y a él entonces debían plegarse. Y las artes hermanas marcaban, en armonía con los estudios culturales, un camino de disolución festiva de todas las normas y reglas heredadas, identificadas con la autoridad (con la censura, el

eurocentrismo, los prejuicios y convenciones).

En fin: la crema de la sociedad arquitectónica que se presentó como progresista, no pudo imaginar alternativas en una situación como la del concurso para el *Ground Zero* que, lejos de aquella fiesta plural, ofreció crímenes masivos como cuentos morales. Su imposibilidad no estuvo sólo marcada por la censura. La arquitectura había dejado de pensar su propio lugar en el mundo; se encapsulaba en cuestiones que antes habríamos llamado sin vueltas *formales*, y no es secundario que tanto los viejos resistentes como los nuevos vanguardistas, que construyeron su perfil ajenos a requerimientos comerciales o profesionales, *produjeron* en total acuerdo y sin reparos con aquel mundo que decían cuestionar.

Esta duplicidad ideológica puede leerse en las propuestas finalistas del *Ground Zero* en diversas problemáticas sustanciales a la disciplina. Enfoqué, entre las muchas sugeridas, sólo dos. La primera atañe a la relación de la arquitectura con la ciudad, la forma específica de la disciplina de articularse con los problemas sociales y políticos. En este marco aparece el requerimiento oficial de edificar la torre más alta del mundo.

En los años noventa, la sensibilidad neoyorquina progresista estaba en contra de esa voluntad babélica de llegar al cielo desde la tierra. Las razones esgrimidas eran variadas. Algunos argumentaban en un sentido ecológico: para habitar tal número de pisos encerrados entre vidrios deben ponerse en acción carísimos dispositivos, entre ellos el aire acondicionado, principal agente de formación del agujero de ozono; otros establecían discusiones más sutiles acerca de los límites de altura que acompañaron la historia de la arquitectura de New York, los que dieron carácter a esta ciudad de desarrollada vocación pública, opuesto al *standard* de tantas ciudades del medio oeste norteamericano –islas de torres máximas y *malls* comerciales en centros financieros, rodeados de diseminadas casitas-con-jardín. New York poseía, como las ciudades europeas, como nuestra Buenos

Aires, la *calle* que, como se había notado en las investigaciones de los años setenta, posee reglas de configuración (fachadas, límites de altura en relación al ancho, etc).

Por otro lado, esta voluntad de limitar la altura aparecía en consonancia con una vieja tradición: lo más grande no es lo más bello, se afirma desde Aristóteles hasta Alberti. El exceso –en la dimensión de la ciudad, o en la arquitectura que la expresa– evocaba dictaduras, y por esta convicción tantas veces actualizada, los herederos de la *vieja Europa* siempre apoyaron la medida. La medida, en su sentido proporcional y moral, fundó la arquitectura como disciplina: se trata de la concordancia entre diferentes esferas de la vida –la necesidad social, las determinaciones técnicas y el libre trabajo del artista. Si revisamos el canon moderno, nos sorprenderá la permanencia de esta convicción en la obra de maestros como Loos o Mies –una íntima repulsa al exceso los llevó a reformular lo clásico. Y debiera ser materia de reflexión que en este concurso sólo los escasos proyectos que se atuvieron a los límites de la *justa medida* pueden evaluarse como adecuados para la ciudad y la sociedad –aunque no “innovadores” desde el punto de vista artístico.

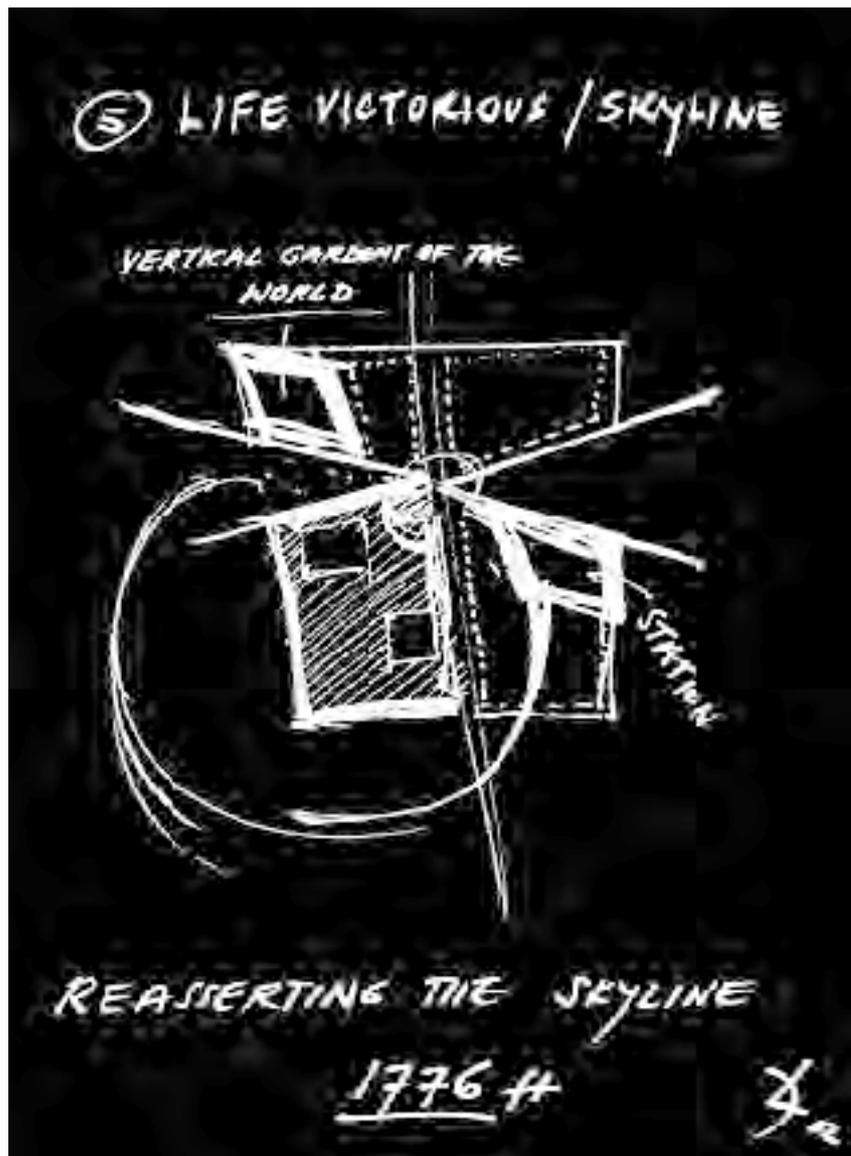
En la recta final, el proyecto de Steven Peterson y Barbara Littenberg –un boulevard con edificios de altura media, según los standards de New York, que conduce a un jardín-memorial– es el único que expresa aquella sensibilidad progresista de los noventa. Resultó especialmente significativo para mí que Eduardo Leston, uno de los últimos arquitectos argentinos preocupado por la relación entre arquitectura y moral, en la estela de la izquierda adorniana, considerara este proyecto, con tristeza, como el único proyecto digno: no era ostentoso, no se planteaba por delante de lo que la sociedad quería, trabajaba con ejes de ordenamiento, parques y volúmenes articulados, apelando no a la cita sino a la historia –a la *personalidad* de New York. En la histeria dominante, el significado de tan modesta intervención pasa desapercibido: reconstruye con sobriedad ámbitos para la reflexión,

el paseo placentero, el juicio tranquilo. No hay sorpresas, porque la ciudad no se piensa como la escena de una fiesta infantil. Claro que New York es también otra ciudad, la de las apuestas desafiantes (las torres gemelas no alcanzaron a ser las más altas del mundo porque Chicago les sacó ventaja). La historia narrada por este proyecto es, una opción, no un destino.

26

Una posición similar sostuvo el arquitecto Raymund Abraham –cuya formación se vincula también a la crítica de la década del setenta–, quien participó en el concurso sin ser seleccionado. Abraham fue especialmente duro en sus juicios sobre el evento (no sólo señaló el obvio paralelo de los requerimientos programáticos con los de la Alemania nazi; la entera experiencia mostró, en su opinión, la manera en que los arquitectos actuales se prostituyen). Una de sus afirmaciones me pareció la más significativa: “Las torres eran mis amigas, las miraba todos los días desde mi ventana. No eran maravillas arquitectónicas. Eran parte del paisaje cotidiano reconocido”. Nuevamente, el paisaje cotidiano aparece como referencia modesta y nada consolatoria. Las torres no están más: como no está ni estará cada una de las víctimas del atentado, quienes como las torres amigas, no fueron significativos en términos de la historia general. Aceptar la ausencia de aquellos que ninguna significación heroica tuvieron, pero permanecen en la efímera traza de las relaciones interpersonales que tejen nuestra vida, es enfrentarse con la verdad. Hacer de las huellas vacías de las torres un lugar sagrado, de las víctimas héroes de la resistencia, es pactar con la mentira.

Tanto Leston como Abraham consideran la arquitectura como el difícil arte de enfrentar la experiencia urbana no como imposición ajena, sino como alimento de la forma arquitectónica. Saben que lo cotidiano es fuente de prejuicios, materia manipulable e inestable: de hecho, poco tiempo después de la caída de las torres gemelas, la opinión pública apoyó la apuesta a nuevos rascacielos, de la misma manera que se inclinó livianamente por



Croquis de la memoria descriptiva del proyecto Libeskind

Bush. Sabemos que estos arquitectos lo saben por la tristeza con que contemplan sus propias opciones: la historia del campo arquitectónico de los últimos diez años no ha dado lugar al desarrollo de estas tendencias y el testimonio del proyecto Peterson/Littenberg deja en claro, en su tranquila ponderación, que la resistencia se ha convertido en conservación.

Volvamos a la propuesta triunfante que aparece, para muchos críticos neoyorquinos, aun los que estuvieron lejos de apoyarla, como rupturista, “vanguardista”, novedosa. Se habló de ella, para atacarla, como la victoria de “la institución permanente de la revolución” –lo hizo Catesby Leigh en un severo artículo, que opone a este “es-

quema conceptual” los problemas técnicos irresolubles del proyecto. Para quienes están al tanto de los últimos debates en arquitectura, la propuesta de Libeskind es sin embargo “vieja” por su carga simbólica (lo que nos hace pensar en la rapidez con que las modas arquitectónicas vienen y se van, mientras los edificios se construyen durante largos años y quedan, sin remedio, allí). Pero, si tomamos distancia, el proyecto de Libeskind se mueve en la misma cuerda que los proyectos de Greg Lynn, el joven estrella de los noventa cuyas figuraciones parecen intestinos, bolsas, enjambres de cuerdas: son similares porque son analogía de conceptos, por su carácter escenográfico, dibujable a través de la computa-

dora, construible con dificultad: ambos poseen un carácter retórico.

Estamos nuevamente descansando en la vieja técnica de relación entre imagen-palabra-público, sólo que ella, en tanto técnica, se oscurece deliberadamente —no debe ser técnica sino inspiración. O se habla de problemas metafísicos, como es el caso exitoso de Libeskind, o se habla de funcionamiento, de supresión del viejo estatuto forma-contenido, de transformación interna de los procesos de pensamiento arquitectónico, evitando analizar las imágenes analógicas *soft*, tan pertinentes al mundo de la ciencia ficción hollywoodense. Dentro de 50 años, pocos podrán distinguir las fallas y quiebres de Libeskind de las suaves curvas enmadradas de Greg Lynn, salvo como lo que son: figuraciones retóricas al servicio de cualquier principio, sin otra relación con ellos que la analogía literaria.

Un comentario final. La retórica jamás abandonó la arquitectura por razones obvias: porque como la arquitectura, la retórica halla su razón de ser en la comunicación pública. Es una técnica para expresar. Desde este punto de vista, la arquitectura parece llamada a expresar su misma construcción (que es, en términos amplios, la construcción del mundo en el que vivimos), pero se ha dedicado a expresar el Poder, hablando en contra de su omnipotencia.

Podemos eludir tal relación, a costa de no construir o a costa de no ex-

presar: no es el caso si se espera vencer en un concurso o convertirse en un arquitecto estrella —y tampoco si se espera transformar los lugares de habitación humana. Pero la retórica de Libeskind que he tomado como ejemplo es una vertiente particular de la retórica: no es la de la *verosimilitud* sino la de la *adulación*. Aristóteles ya había reflexionado sobre esta dificultad, que alude a los ambiguos límites entre verdad y mentira, tema que deben enfrentar no sólo las artes, sino también las ciencias humanas. En ambas, la imagen presentada no puede probarse en términos científicos —por esto se habla de verosimilitud en lugar de verdad. Pero esto no implica que no exista una verdad en ellas, que no es la de la eficacia, sino la esquivada verdad humana que se discute en el espacio público, que considera en su discurso y acción las más variadas posibilidades, ni tampoco otra verdad que es la póstuma, entregada con la última esperanza a otras generaciones. En el inevitable trámite de la retórica, que marca la arquitectura desde el inicio, hoy asistimos a una inclinación a la adulación, no al legado.

No debe sorprender que hable de *verdad*, palabra desterrada de la corrección política. No puede no mencionarse cuando asistimos, en la vida real, a la más impúdica mentira, que presenta la guerra de Irak, asesinato en masa de niños y mujeres, como una gesta gloriosa. Libeskind elude todo juicio sobre lo que él sabía se estaba

por desatar; y lo sabía porque ya se había desatado tantas veces en el siglo XX. Eligió eludirlo para vencer; eligió la coartada que ya había sido preparada largamente por la vocación heideggeriana de la arquitectura *de-constructivista*. Claro que no es vanguardia, ni siquiera institución de ella: esta arquitectura ha renunciado a la crítica. Presenta una mimesis literal, pero no de un futuro deseado, sino del “caos” del que surge victoriosa la torre de 1776 pies.

Este complejo no se construirá sino fragmentariamente: todo arquitecto lo sabe. La propuesta de Libeskind sirvió como puntal propagandístico. Larry Silverstein construirá lo que quiere y necesita, aprovechando puntualmente las imágenes provistas por un arquitecto de tan correcta biografía política. Como en el cine de Hollywood, el productor retendrá el corte final: será, rigurosamente, el autor del lugar. Esta es, claro, la Vida Victoriosa según los Estados Unidos.

[Las frases citadas han sido tomadas de diferentes sitios de Internet, donde se puede seguir todo el debate que provocó el concurso. Entre otros, pueden verse el muy buen sitio de arquitectura argentino www.cafedelasciudades.com.ar; el sitio donde están todas las propuestas seleccionadas, www.renewnyc.com; y los sitios www.igreens.org.uk, www.metropolismag.com, o el sitio del estudio ganador, www.daniel-libeskind.com. La cita de Abraham en la entrevista “Kitsch at Ground Zero?”; en www.worldpress.org.]

27



NUEVA SOCIEDAD

Director: Heidulf Schmidt
Jefe de Redacción: S. Chejfec

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

El espectáculo y sus márgenes

Sobre Adrián Caetano y el nuevo cine argentino

David Oubiña

28



I

Es fácil dejarse llevar por el entusiasmo que suscitan los films del *nuevo cine argentino*. Algo, sin duda, está pasando. Algo cuya magnitud, profundidad y permanencia resulta difícil precisar pero que tiene una presencia y una vitalidad innegables. No se trata de películas que comparten un programa conjunto o una estética definida; en consecuencia, antes que hablar de un movimiento en sentido artístico, habría que pensar la noción de movimiento en términos geológicos: como si el cine argentino hubiera experimentado un temblor generalizado que permitió un reacomodamiento de pla-

cas y sacudió sus cimientos.

A comienzos de los años noventa, la apertura de varias escuelas de cine y la aparición de una nueva generación de críticos preparó un contexto diferente en el cual se formarían nuevos cineastas. El punto de partida del nuevo cine argentino podría encontrarse en *Historias breves* (1995), que reunía un conjunto de cortometrajes premiados por el Instituto Nacional de Cinematografía y que permitió la emergencia de varios jóvenes realizadores. Con poca o ninguna experiencia en la industria, provenientes en su mayoría de escuelas de cine, el ímpetu de los nuevos cineastas contrastaba

con la complacencia, el convencionalismo y la insignificancia en que permanecían reclusos la mayoría de los directores anteriores. Los cortometrajes incluidos en *Historias breves* no eran grandes films, pero eran films distintos, que mostraban rigor y pasión por su oficio, que se permitían ensayar en nuevas direcciones y que revelaban de manera intensa la aparición de numerosos realizadores preparados para afrontar mayores compromisos. Se trataba de un conjunto de directores que habían construido un vínculo diferente con la realización cinematográfica: provenían del cortometraje (no de la industria o de la publicidad) y se habían formado en escuelas (de modo que conocían la teoría y la historia del cine).¹

Si *Historias breves* cumplió con la función de presentar a los jóvenes directores, *Pizza, birra, faso* (Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, 1997) fue el film inaugural del nuevo cine y *Mundo grúa* (Pablo Trapero, 1999) fue el que lo consolidó como un fenómeno artístico en los festivales internacionales.² Frente a un cine ineficaz y ado-

1. El primero de estos rasgos revela un paralelo con los jóvenes de la Generación del 60, el segundo señala una diferencia: en ambos grupos, efectivamente, el cortometraje es un origen compartido; pero mientras los directores de los 60 descubrieron sus influencias en los cineclubs, el aprendizaje durante la década del 90 encontró un marco más institucional en las escuelas de cine.

2. Habría que hacer referencia aquí a *Rapado* (Martín Rejtman, 1992) y a *Picado fino* (Esteban Sapir, 1996), dos films fundamentales que,

cenado, los nuevos films aportaban historias creíbles, narraciones rigurosas, personajes diferentes, diálogos sin impostación y una puesta en escena creativa. Sus estrategias provenían del cortometraje, el cine amateur y los films independientes: producción en forma de cooperativa, rodajes discontinuos durante fines de semana, escenarios naturales, actores no profesionales, equipos técnicos formados por estudiantes de cine. Dentro de un conjunto heterogéneo, el nuevo cine alcanza sus puntos más altos en *Silvia Prieto* (Martín Rejtman, 1998) y en *La ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001). Allí, a partir de dos universos sociales muy diferentes, es posible advertir cómo el cine se ha hecho cargo de testimoniar un largo proceso de deterioro social que vino a culminar en la Argentina menemista. En el mundo de “tenedor libre” de *Silvia Prieto* (en donde personajes vulgares viven vidas vulgares y sufren conflictos vulgares, siempre con la sensación de que la vida auténtica está en otra parte) y en la finca de *La ciénaga* (en donde todo parece condenado a estancarse y hundirse sin escape posible, sin futuro más allá de esos límites estrechos) el cine encuentra las mejores imágenes para mostrar qué es lo que ha quedado luego de la dictadura militar de los años setenta y el descalabro socio-económico de los años ochenta.

Los cambios ocurridos en el cine argentino durante la década de 1990 no garantizan necesariamente buenas películas, aunque es indudable que el conjunto de los nuevos films ha impuesto un estándar de calidad que no admite retroceso.³ A la vez, superado el momento de los primeros films, los realizadores se enfrentan a una instancia crucial porque deberán decidir si profundizan los cambios o si, por el contrario, las afirmaciones de sus óperas primas fueron simplemente un ariete para ingresar a la institución cinematográfica. Hasta ahora, por lo general, el nuevo cine ha sido festejado en forma bastante acrítica o bien se han suspendido los juicios de valor para describirlo como un bloque compacto que avanza de manera uniforme. Sin embargo, más allá de compartir un origen (la formación en

escuelas de cine, un modo de producción independiente) y una impronta generacional (que apunta hacia determinados temas y personajes), lo cierto es que no se trata de un fenómeno homogéneo ni está gobernado por los mismos objetivos. En la medida en que las óperas primas dejan lugar a las segundas películas, empieza a consolidarse lo que será la obra singular de cada cineasta pero, también, comienza a definirse una estética oficial del nuevo cine. Esa estética dominante con la que suele identificarse a los nuevos films argentinos se caracteriza por un rescate del universo sumergido de los marginales (a veces como pose lumpen, a veces como perspectiva exótica y sólo a veces como búsqueda auténtica), una mirada juvenilista (que puede conducir a la comprensión de una zona muy maltratada por el cine anterior pero que, muy frecuentemente, explica la falta de profundidad para tratar los conflictos) y un tono discursivo dominado por el populismo (en donde lo costumbrista y lo antiintelectual confluyen para construir los nuevos lugares comunes cinematográficos).

Adrián Caetano es uno de los pocos cineastas que ha logrado construir si no una obra, al menos las bases de una obra. Dentro del nuevo cine, sus films constituyen un corpus coherente que, incluso, traspasa los límites cinematográficos para desbordar sobre la televisión. Caetano ha filmado mucho en poco tiempo, sus películas han tenido éxito, han ganado premios y él mismo goza de un gran respeto entre los críticos y los demás cineastas de su generación. En sus elecciones temáticas, en sus estrategias narrativas, en sus decisiones estilísticas, Caetano resume muchos de los rasgos característicos del nuevo cine. También exacerba algunos de sus aspectos más negativos. En este sentido, su producción define en gran medida la trayectoria del nuevo cine, así como permite anticipar sus riesgos futuros.

II

Pizza, birra, faso fue una novedad módica. Pero en su momento, esa módica novedad fue toda una novedad. Tanto atrasaba el cine argentino que, cuando un film hizo correctamente lo que

la mayoría hacía mal, fue suficiente para sacudir las convenciones de representación y los pactos de recepción. En cierto modo, la película de Stagnaro y Caetano no renunciaba al retrato costumbrista que había hecho estragos en el cine de los años ochenta ni lo ponía en crisis, pero lo situaba en un punto tal de crispación que conseguía eludir sus lugares comunes, su estética presuntuosa y su retórica moralizante: no juzgaba a sus personajes y, si bien tendía a una romantización de la marginalidad, hacía de eso una denuncia y una resistencia. No era mucho, pero marcaba una diferencia abismal.

En *Bolivia* (2000), segundo largometraje de Caetano, ahora en solitario, el mundo callejero de los delincuentes menores dejaba paso al microcosmos de un bar lumpen y las tensas relaciones entre los parroquianos, el dueño y sus empleados. Realizado con un muy bajo presupuesto, el film procura un examen sobre la xenofobia y la discriminación; pero los personajes resultan chatos, la historia es previsible, el conflicto carece de densidad y la puesta en escena se complace con la mera ilustración de un problema social. En todo caso, si algo puede rescatarse en la película es una obstinación que comparte con otros

sin embargo, siempre han tenido una colocación excéntrica en las caracterizaciones del nuevo cine debido a que son anteriores al boom de *Pizza, birra, faso*. Significativamente, *Rapado* recién pudo estrenarse en 1996 y *Picado fino* pasó casi inadvertida cuando se exhibió en 1998. El modo en que el nuevo cine se relacionó con estas películas ha sido diferente en cada caso. Mientras que el minimalismo de Rejtman sería una influencia ineludible para muchos de los jóvenes cineastas, el film de Sapir se aventuraba en una vía experimental que –por su misma radicalidad– quedaba afuera del horizonte estético del nuevo cine, dominado ya por el éxito de *Pizza, birra, faso*.

3. Rafael Filippelli caracteriza esas mutaciones con precisión, a propósito del film *Sábado*, de Juan Villegas: “En un sentido muy positivo algo ha sucedido: llegó el esperado, deseado y necesario recambio de una cinematografía que se había mantenido desde fines de los años sesenta apoyada en la obra de directores de cuestionable talento. Probablemente como consecuencia del desarrollo de escuelas de cine, han surgido no sólo directores sino también fotógrafos, sonidistas, montajistas con mejor formación teórica y técnica” (Rafael Filippelli, “El último representante de la Nouvelle Vague”, *El Amante* n° 115, octubre de 2001, p. 6).

films independientes y que constituye uno de los aspectos más estimulantes del nuevo cine argentino: un vínculo fecundo entre una forma estética y un modo de producción que se determinan mutuamente.⁴ Caetano, sin embargo, reniega del cine independiente y permanentemente manifestó su deseo de contar con mucho dinero para hacer una película grande. Esta queja a propósito del cine alternativo puede resultar extraña en boca de quien ha sido uno de sus exponentes más visibles en nuestro país. Pero no es incoherente: los auténticos *films independientes* son, para Caetano, las películas de bajo presupuesto realizadas al margen de los grandes estudios mientras que lo que critica en algunos *cinemas independientes* es una cierta estética, “una cierta forma de narrar donde no pasa nada y la atracción principal es ésa: que no pase nada”.⁵ Es una definición posible sobre la noción de independencia cinematográfica tan válida como cualquier otra. Sin embargo, es significativo que mientras Martín Rejtman –otro referente del nuevo cine– afirma su credo estético de manera categórica y asegura que si tuviera más dinero haría las mismas películas, Caetano insiste en subordinar las elecciones estéticas al modo de producción.⁶

En este sentido, *Un oso rojo* (Adrián Caetano, 2002) representó no sólo la posibilidad de contar con una estructura de producción mayor y un presupuesto más abultado sino también la consolidación de una estética más convencional. Lo que en *Pizza, birra, faso* aparecía como una novedad, ahora se instalaba como una recuperación de las normas clásicas. En realidad Caetano nunca dijo otra cosa. Ya en 1995, había firmado un manifiesto donde dejaba en claro su postura: “Defender el lenguaje clásico ante la modernidad pasatista, de doble mensaje pernicioso al saber popular. Amar el terror, el western, el policial, la ciencia ficción, la pornografía como contracultura de una falsa intelectualidad impuesta en las pantallas”.⁷ Aunque es indudable que las afirmaciones representan la posición de Caetano, no deja de haber algo de pose en esta actitud. Sobre todo porque el recurso

al cine clásico tiene aquí un carácter reactivo: mientras que los nuevos cines de los años sesenta tuvieron su origen en una *relectura* de los géneros, el planteo del realizador quisiera volver hacia atrás, atacando la modernidad mediante un *restablecimiento* de los géneros. En los films de Caetano, el nuevo cine realiza un movimiento anti moderno; aun cuando, curiosamente, si el director puede hoy rescatar al cine clásico, es desde la inflexión que impusieron, de una vez y para siempre, los cines de los años sesenta. Eso lo saben las mejores películas de género contemporáneas: saben que no se puede volver al cine clásico y que sólo es posible homenajearlo transformándolo permanentemente en un nuevo lenguaje.

Caetano nunca ha ocultado su devoción por el modelo clásico. En contrapartida, su concepción de la ruptura, de la vanguardia o de lo alternativo resulta francamente esquemática y reaccionaria: “las cosas raras tienen que tener una justificación estética, si no, no sirven. A mí, por ejemplo, Godard me gusta mucho, pero me parece que su planteo cinematográfico es limitado (...) Quizá porque su propuesta estética es mucho más fuerte que las historias que cuenta. Ojo: como director Godard te enseña mucho. Por ejemplo, que cosas sagradas, como aquello de que nunca podés quebrar el eje de cámara, no son tan sagradas si lo que narrás es más importante (...) Pero con lo que Godard hace un película, Spielberg filma una escena”.⁸ Una serie de prejuicios sostiene esta afirmación: no sólo la insistencia sobre la vieja dicotomía forma / contenido en donde la “propuesta estética” sólo cumpliría una función decorativa, sino también la reducción de lo innovador en la obra de Godard a un aspecto completamente secundario o el elogio de un efectismo sumario frente a un desarrollo en profundidad. Sería malicioso (y hasta injusto) abocarse a desmontar ese circuito de valoraciones arbitrarias cuando quizás sólo se trate de una formulación poco feliz esbozada de manera irreflexiva en el apuro de una entrevista. Pero no se puede pasar por alto que, en la confrontación entre Godard y Spielberg,

Caetano plantea una idea sobre qué debe ser el cine. Y es evidente que allí cree en lo que dice y dice lo que piensa.

Lo que subyace a esta afirmación es una idea del cine clásico como gramática universal frente a un regodeo puramente retórico sobre los artificios del estilo en el cine moderno. Significativamente, Caetano no responde a esa supuesta “modernidad pasatista” con un modernismo más radicalizado sino que usa el clasicismo como instrumento de una reacción: más que un rescate de lo clásico, hay un regreso al clasicismo como garantía de una autoridad inmutable. Se trata de una concepción monumentalizada e indiscutible sobre lo clásico. ¿Por qué no entender lo clásico, en cambio, como aquello que perdura por su gran ductilidad, por su capacidad para ser reapropiado en diferentes períodos y desde diferentes tradiciones bajo formulaciones siempre cambiantes? Estamos

4. Alan Pauls señala este rasgo del nuevo cine: “Hoy forma y producción son el mismo problema. Pensar la forma es pensar la producción. Eso no da necesariamente películas buenas, pero al menos da un cine no acomplejado. En esto se diferencia del cine argentino anterior que era víctima de todas las cosas que no podía ser ni tener” (En Raúl Beceyro, Rafael Filippelli, David Oubiña y Alan Pauls, “Estética del cine, nuevos realismos, representación (Debate sobre el nuevo cine argentino)”, *Punto de vista* 67, agosto de 2000, p. 3).

5. Claudia Acuña y Gustavo Noriega, “Tiro libre (entrevista a Adrián Caetano)”, *El Amante* n° 91, octubre de 1999, p. 37.

6. Dice Rejtman: “Filmar es meterme en un problema. No sé si a propósito: simplemente no puedo hacer otra cosa, y no creo que eso pueda cambiar. Tener más dinero puede permitirme trabajar más cómodo, pagarle mejor a la gente, cambiar las condiciones de vida. Pero no las condiciones de trabajo artístico” (Alan Pauls, “La importancia de llamarse Silvia Prieto. Entrevista a Martín Rejtman”, *Suplemento Radar de Página 12*, 23/5/99, p. 6). Caetano, en cambio, dice: “A mí me encantaría que un productor me diga tengo un guión y pensé en vos. Yo no quiero ser un autor. Lo soy por necesidad; si no me llama nadie para hacer películas, tengo que hacerlas solo” (Pablo Scholz, “Adrián Caetano: el constructor de tragedias”, en Horacio Bernades, Diego Lerer y Sergio Wolf (editores), *Nuevo cine argentino. Temas, autores y estilos de una renovación*, Buenos Aires, Ediciones Tatanka, 2002, p. 59).

7. Israel Adrián Caetano, “Agustín Tosco Propaganda”, *El Amante* n° 41, julio de 1995, p. 50.

8. Claudia Acuña y Gustavo Noriega, entrevista citada, p. 37.



muy lejos del cine clásico, dirá Daney; ya no sabríamos cómo hacerlo, y por eso lo amamos.⁹ Si esto es así, entonces es Godard el que ha comprendido y el que ha amado el cine clásico (recuérdese: “los cineastas de la *nouvelle vague* somos los primeros en saber que Griffith ha existido”). Spielberg no entiende el cine clásico, simplemente lo imita; reproduce una estructura ya devaluada que funciona mecánicamente: la lógica de la imagen-acción en su versión más caricaturesca. Habría que diferenciar, entonces, entre la forma del relato clásico y el modelo de representación hollywoodense: porque si la claridad y la precisión de la puesta en escena hicieron la gloria del cine clásico americano, Hollywood necesitó convertirlas en una

fórmula para construir su imperio.

Mientras la puesta en escena clásica nunca deja de interrogarse sobre la resolución de los conflictos que le proponen sus materiales, la transparencia del modelo estético de Hollywood se sostiene sobre estructuras fijas que permiten eliminar esas tensiones. En ese sentido se orienta la defensa que hace Caetano de los géneros en tanto promesa de garantía estructural más que punto de partida narrativo. Pero, se trate de una obra maestra o de un producto adocenado, es obvio que los géneros son inocentes respecto de lo que cada director hace con ellos. Y en este punto, el problema de *Un oso rojo* no es el cine de géneros sino los lugares comunes del cine de géneros. Dice Caetano: “*Un oso rojo* es un western.

El auto es como el caballo, está el saloon, los malos sentados en las mesas, el tipo que le tira una mano al héroe, la mina...”¹⁰ Se trata de un circuito que se agota sobre la repetición de sí mismo, en donde cada forma debería conducir al reconocimiento de un molde y en donde cada rasgo singular es forzado a reproducir un esquema. El género no es aquí un marco más o menos flexible sino un horizonte de previsibilidad, un sistema preestablecido de relaciones que permite desarrollar un conjunto de situaciones narrativas fijas para producir un determinado efecto emocional.

El cuestionamiento y el conformismo son dos aspectos que estuvieron siempre presentes en el lenguaje clásico. El discurso de la cinefilia recuperó el primero; la industria cultural —como lo advirtió Adorno— no ha cesado de aprovecharse del segundo en su sentido más populista y reaccionario. En esa línea habría que entender los conceptos de “espectáculo” y de “entretenimiento” como menciones recurrentes en el discurso de Caetano y como el deseo constante que anima a *Un oso rojo*.

III

Si algo sostuvo al sistema de géneros del cine clásico fue su capacidad para desplegar una dimensión mítica, imaginaria o utópica. Por eso la hazaña solitaria del héroe del western remite siempre a una epopeya colectiva. En la conquista o en el ocaso, el héroe épico —ya se sabe— forma una unidad inescindible con el mundo al que pertenece. Pero el Oso no es la expresión de un mundo; más bien es un emergente aislado de una franja social devastada. En ese desplazamiento pierde toda su legitimidad. ¿Es posible afirmarse en la distancia clásica cuando se pretende hacer un western suburbano? O para el caso, ¿qué significa ignorar livianamente el conflicto entre la dimensión épica del western y la dimensión social del suburbio? Caetano dice que su productora, Lita

9. Serge Daney, *La rampe*, París, Cahiers du cinéma - Gallimard, 1996, p. 207.

10. Juan Villegas, “El Oso cumple, el género dignifica (entrevista a Adrián Caetano)”, *El Amante* n° 126, octubre de 2002, p. 16.

Stantic, pretendía que se viera el Gran Buenos Aires mientras que él sólo quería hacer “una película de tiros”.¹¹ No parece posible un cowboy moderno bajo las condiciones acriticas en que lo plantea Caetano. Es cierto que el Oso se enfrenta con su entorno, pero no tiene dudas y no cuestiona. Acepta las cosas tal como son. Incluso se indigna un poco cuando alguien no respeta las reglas inmutables de un cierto código de hombría (“A los borrachos no se les pega”, “A la gente hay que cuidarla”). En este sentido, el personaje carece de la trascendencia que requiere un héroe épico y no está en crisis con su mundo como exigiría un héroe moderno. Eso hace de sus actos una venganza solitaria: actúa porque es tocado personalmente y como respuesta a su pequeño embrollo individual.

La idea de un héroe que ha perdido toda grandeza y toda densidad fracasa irremediamente. El Oso es simplemente violento. Es un lumpen: no podría ser nunca un héroe popular porque sus actos son reacciones de un sobreviviente y no estrategias de un resistente. Para realzar a su protagonista, entonces, Caetano necesita rebajar a los demás personajes. En un locutorio, el Oso escucha que un hombre ha cobrado un adelanto. Es un hombre joven, arrogante, bien vestido y con un auto caro. El Oso —que acaba de salir de la cárcel— lo sigue y le pide diez pesos; el hombre le responde de mal modo (“andá a trabajar”, le dice) y el Oso le roba todo el dinero mientras su víctima lloriquea de manera despreciable. La situación está planteada de tal forma que induce a pensar que el hombre se lo merecía. ¿Por qué no podría presentarse simplemente como un robo? ¿Por que la víctima tiene tantos rasgos de un culpable? Es cierto que las acciones del Oso parecen justificarse porque está dispuesto a todo con tal de garantizar el bienestar de su hija; pero en el reverso de esa trama, el film necesita que los demás se hundan para que la dignidad de su personaje salga a flote.¹² Es preciso que el padrastra sea ruin y cobarde para que el Oso pueda ejercer su valentía; es preciso que su ex esposa sea egoísta y débil para que él pueda actuar con generosidad. Co-

mo un ángel de la guarda, un poco hosco pero altruista, está ahí para resolver todos los problemas: una pelea, una deuda de juego, el desalojo. Él puede todo allí donde los demás no pueden nada. Pero, entonces, finalmente, ese dinero providencial que el Oso entrega a su mujer y a su hija para salir adelante, lo enaltece a él tanto como las denigra a ellas.

No hay western sin un código ético. No es necesario (no es deseable) que ese código convalide el sistema; pero entonces los actos del héroe deberán ser expresión de un contra-sistema y no el resultado de una enconada vindicación individual. Un film puede invertir toda valoración, puede suspender todo juicio; pero si el sistema de géneros ha logrado funcionar durante tanto tiempo en el imaginario social es porque mantuvo la convicción de que, más allá de los individuos, existen un Bien y un Mal superiores. ¿Qué concepción de mundo hay detrás de los actos del Oso? Su única legitimidad es de orden privado. Elimina a los maleantes porque le robaron *su* dinero, amenaza al nuevo marido de su esposa porque es *su* esposa y luego paga las deudas porque se trata de *su* hija.¹³ Caetano podrá decir que sólo quiso contar una historia entretenida sin pensar en sus consecuencias sociopolíticas. Tanto peor, puesto que hay cuestiones sobre las que no es posible declararse inocente. En un país donde tan a menudo la justicia por mano propia ha sido el agente más claro del fascismo, debería ser al menos dudoso el carácter heroico de un personaje como el Oso. Un héroe siempre es un héroe, no importa su oficio. Pero no es lo mismo un héroe al que le ha tocado ser delincuente que convertir a un delincuente en héroe. El problema no es el género, sino la excusa de buscar refugio en el género para renunciar a toda ética en beneficio de un supuesto entretenimiento.

Se dirá que, a pesar de todo, Caetano filma bien, que sabe narrar. Habría que precisar qué quiere decir eso. Si por filmar bien se entiende un cierto grado de corrección técnica, entonces habría que decir que todos los nuevos cineastas filman bien: uno de los méritos de las nuevas películas es que

han elevado considerablemente los estándares profesionales del cine argentino. Pero entonces la técnica ya no es (ya no puede ser) un valor absoluto; se trata, más bien, de un mínimo imponible a todas las películas. Caetano conoce el medio y maneja con soltura sus instrumentos. Pero filmar bien es más que mostrar con eficacia un tiro-

11. *Ibid.*, p. 16. Casi al mismo tiempo se estrenaron *Un oso rojo* y *El bonaerense* (Pablo Trapero, 2002). Trapero y Caetano son, seguramente, los directores más exitosos y populares del nuevo cine. Pero mientras que los elogios al film de Caetano fueron prácticamente unánimes, hubo algunas reseñas que reclamaron al film de Trapero un mayor compromiso en su denuncia sobre los funcionamientos de la policía. Sin embargo, Trapero nunca cae en la trampa de los estereotipos y de las generalizaciones fáciles. Si su interpelación a las instituciones resulta tanto más potente es porque no apela a una idealización sobre los márgenes que terminaría instalando una confrontación maniquea. Su película muestra cómo el ingreso a la policía supone un aprendizaje en el crimen: Zapa ingresa a la bonaerense para escapar de un delito menor y sale convertido en un hombre cínico, violento e inescrupuloso que actúa por comodidad, por venganza o por codicia.

12. Véase, por ejemplo, el comentario de Quintín a propósito de *Un oso rojo* y la serie televisiva *Tumberos*, también dirigida por Adrián Caetano: “Salvarse a cualquier precio perdiendo de vista toda consecuencia implica renunciar a toda esperanza verdadera para el mundo. Que la salvación les esté reservada sólo a los protagonistas de las películas cuando son lo suficiente inhumanos para hacerlo (después de mandar a la muerte a sus compañeros) remite a un director que se siente tan poco obligado por las reglas como sus protagonistas. Burlar al sistema implica también no reproducirlo” (Quintín, “Defensor del pueblo”, *El Amante* n° 129, enero de 2003, p. 16). Y para volver a Godard (aunque, sin duda, podrían encontrarse otros ejemplos): el policía que Belmondo mata en *Sin aliento* no es cruel ni perverso sino, simplemente, un representante de la Ley; así como el hombre a quien roba en el baño de un bar no es más que el portador de un dinero que él necesita. El personaje de Belmondo es un criminal y no se ampara en ninguna excusa; lo que pueda tener de admirable no depende de atenuantes ni busca justificarse en el estatuto moral de sus oponentes. Godard no hace trampas: si hay un código ético del hampa que viene a cuestionar la hipocresía del sistema, no se escuda nunca en una moral de barrabrava que menoscaba al enemigo para poder hacerle frente y que, por lo tanto, sólo reproduce los funcionamientos impuestos.

13. En este punto, el film de Caetano se acerca más de lo que cree a aquellos policiales amarillos del cine argentino post-dictadura en donde la necesidad de justicia era presentada como un irrefrenable deseo de venganza.

teo; no se trata de un mero virtuosismo que, en última instancia, es la esencia del academicismo. Entiendo que “filmar bien” no es algo que pueda separarse de lo que es “hacer una buena película”. Y para eso es necesario instrumentar los recursos de la representación en función de una coherencia expresiva y una contundencia dramática que no se advierten en *Un oso rojo*. Hay, en la película, un uso previsiblemente explicativo del flashback que nos informa, como en un resumen, sobre el pasado del Oso; hay ciertos detalles pueriles que pretenden ser ingeniosos (el Oso descubre que su mujer tiene un amante porque se ha quitado el anillo de bodas) o que subrayan de manera esquemática el contraste entre los personajes (el Oso se gana la admiración de su hija porque descubre la solución al juego de las monedas que el padrastro no pudo resolver); hay golpes de efecto trampusos (el Oso parece comprar un arma cuando en realidad se trata de un juguete para su hija) y hay un remanido uso del montaje paralelo entre el acto escolar y el robo, que apoya la progresión de la trama hacia un clímax.

Una de las escenas más elogiadas permite extender la interrogación acerca de los méritos de Caetano como realizador. El Oso lleva a su hija a jugar a una plaza. La niña sube a la calesita y él la observa dar vueltas desde atrás de una cerca alambrada. Una mujer siente temor por la presencia de este desconocido y lo denuncia ante unos policías que rápidamente se le acercan, le piden documentos y lo palpan de armas. La hija advierte el problema y la cámara, colocada en la calesita, registra su preocupación: sin dejar de girar, la imagen alterna entre una subjetiva de la nena (que muestra al Oso sometido al interrogatorio policial) y su propio rostro inquieto cada vez que las vueltas de la calesita retiran de su vista lo que ocurre con su padre del otro lado del alambrado. La niña se baja y, en un plano general, vemos al padre y a la hija enfrentados pero significativamente separados por la cerca. Y finalmente, mientras él sufre el maltrato policial, cruzan sus miradas mediante un juego de subjetivas en plano y contraplano. La escena nos

informa sobre la impotencia de este hombre recio frente a los abusos de la policía y la humillación a la que es sometido delante de su hija. De un golpe es devuelto a su pasado, se convierte nuevamente en un delincuente por obra y gracia de la Ley y comprende, tal vez, que nunca tendrá paz y que tampoco podría ofrecérsela a su hija. Como si se tratara de la moraleja de una historia, en la escena siguiente el Oso recibirá el consejo resignado que termina por sellar su destino: “A veces, para hacerle bien a la gente que uno quiere, lo mejor es estar lejos”.

El film es la historia del Oso; él es el protagonista absoluto. Su hija es sólo el objeto de sus desvelos y, si ocupa un lugar central en la trama, eso se debe a los esfuerzos del padre por recomponer el vínculo y recuperar su afecto. ¿Por qué, de pronto, Caetano privilegia la perspectiva de la niña? No interesa lo que le sucede a la chica sino lo que le sucede a ese hombre cuando es despojado de su dignidad delante de su hija. No lo que ella ve sino lo que él siente al saberse observado por ella. El centro de la escena no es el desasosiego que siente ella sino la ansiedad, la indefensión, el nerviosismo y la furia contenida que experimenta él, su deseo imposible de que ella no estuviera presente. Quizás hubiera sido más adecuado y más sugerente expresar la complejidad de ese conjunto de emociones que invaden al Oso como algo inefable frente a lo cual la cámara debe retroceder; transmitir de manera seca la ira, la violencia y la vergüenza en sus ojos conmovidos y en su rostro crispado. Hubiera sido, también, más difícil y arriesgado en términos estéticos. Como si desconociera la importancia del fuera de campo, Caetano prefiere un golpe melodramático, más subrayado, más efectista y más directo. También más simplista. Mirada desde los ojos de la niña, toda la situación adquiere una carga emocional pero a costa de reemplazar su potencia, su justeza y su densidad por un lastimoso sentimiento de compasión. En vez de insinuar y dramatizar, Caetano muestra y explica. No sólo el resultado es más pobre sino que además es impertinente. La puesta en escena va en contra de la composi-

ción actoral porque le quita dignidad a su personaje y cruza una línea de pudor que debería haber respetado. Un hombre es ultrajado por la policía: en lugar de hacerse cómplice, la película debería testimoniar el hecho en toda su intensidad.

El cine clásico siempre fue justo. Si fue bello es porque era justo. Caetano defiende la precisión del relato clásico frente a la retórica decorativa de las vanguardias pero explota en sus films una espectacularidad vacía y efectista, meramente pirotécnica.¹⁴ Cuando un realizador mide todo con la vara del espectáculo, lo primero que abandona es la responsabilidad sobre qué mostrar y de ese modo el cine se despoja de todo impulso cuestionador.

IV

El nuevo cine no es todavía el establishment del cine argentino, pero podría llegar a serlo pronto. Los films independientes, que avanzaron desde los márgenes, han empezado a diseñar un nuevo centro: el viejo cine va desapareciendo por su propia inanidad y algunos de los jóvenes cineastas empiezan a ocupar posiciones de cierto privilegio. La trayectoria de Adrián Caetano es ejemplar, en este sentido, porque es el más prolífico y, probablemente, el más exitoso de los nuevos realizadores. También es el que más se ha acercado a las formas de un cine convencional. Pero no es un caso aislado, sino el ejemplo más sobresaliente de una tendencia que ha empezado a hacerse evidente con la consolidación de los nuevos films. Habrá que ver, entonces, si los caminos alternativos por los que incursionó el nuevo cine no eran sólo un atajo para subirse a la autopista del cine más convencional.

Con todo, resulta evidente que no es posible sino celebrar la aparición del nuevo cine. O se está a favor del viejo cine pretencioso, moralizante,

14. Caetano se entusiasma hablando de los tiroteos en *Un oso rojo*: “Todo eso es para mostrar el espectáculo”, dice. Y enseguida anuncia su próximo proyecto sobre una asesina de barrio que mata por encargo a los maridos infieles o golpeadores: “Tengo ganas de filmar a una mina matando con cuchillo”, concluye (Juan Villegas, entrevista citada, p. 17).

ineficaz y corrupto o se está a favor de un cine más riguroso y más estimulante. La disyuntiva es fácil. Pero ése, sin duda, no es el punto. Quizás en el propio origen de su reacción, los nuevos films encuentran también su problema. A fines de la década de 1980 y comienzos de la de 1990, el cine argentino era hasta tal punto un desierto que bastó un puñado de películas honestas, hechas con calidad, profesionalismo y buenas ideas, para producir una verdadera renovación. Más que disputar un lugar, el nuevo cine ocupó rápidamente un espacio vacante y desde allí logró consolidarse como una presencia insoslayable. Pero con la consolidación desembarcan, también, la comodidad, la moderación, la cautela e, incluso, la especulación. Ese nuevo escenario explicaría, al menos en parte, las airadas reacciones que suscitaron las declaraciones de Mariano Llinás, ya no entre los críticos y los directores más retrógrados sino entre los propios filas del nuevo cine: “Hasta ahora los films que se hicieron no fueron la máxima expresión de algo, no eran de riesgo. Sus autores no se estaban jugando todas las cartas. Eran la mínima expresión de algo, películas que tendrían a demostrar que la capacidad era mayor que el resultado. No eran apuestas grandes. Cuando se saludaban estas películas, se hablaba de cuestiones potenciales, o de los errores que se evitaban. No alcanza con eso, ni con determinada solvencia técnica ni con cierta astucia. No hici-

mos apuestas nuevas, no hicimos un cine vital que hablara de manera diferente. Hubo un cierto desapego por hablar de cosas serias”.¹⁵

El discurso de Llinás parece más inclinado hacia las iluminaciones retóricas que hacia la precisión conceptual; es brillante y explosivo, provocador, declamatorio, hiperbólico, melancólico. En su insistencia sobre el pretérito toma una distancia exagerada para referirse a situaciones recientes y en su uso del plural mayestático hay más una acusación que una auto-crítica. No obstante, el comentario es certero y no exento de verdad. Llinás reclama la grandeza del cine allí donde los films sólo han aspirado, con mucha frecuencia, a ser correctos. Curiosamente, todos leyeron en esa crítica genuina un mandato que imponía la fabricación de “obras maestras” (palabras que, por otra parte, nunca se mencionan en la entrevista). Obviamente, no se trata de eso. *Balnearios* (2002), el film del propio Llinás, no es una obra maestra, como tampoco lo son *Sábado* (Juan Villegas, 2001), *Los rubios* (Albertina Carri, 2003), *Tan de repente* (Diego Lerman, 2002) o *Todo juntos* (Federico León, 2002, probablemente el film más radical entre los últimos del nuevo cine). Sin embargo están animados por la convicción con que enfrentan sus elecciones temáticas (los desaparecidos y la ausencia, el desencanto amoroso, la soledad), por la audacia y la originalidad de su tratamiento y por los ries-

gos que asumen en sus decisiones narrativas. Si son elogiadas, aun en sus desaciertos (aun cuando eventualmente equivoquen el criterio o fallen en el resultado), es porque no especulan con mentalidad cuentapropista.

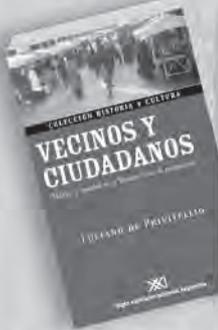
Ha sido mérito del nuevo cine no transitar por los mismos caminos que ya había fatigado, y malamente, el cine más comercial de los años ochenta. Sin duda, la consolidación de ese cambio consistirá en profundizar sus presupuestos: modos de producción alternativos, experimentación con nuevas tecnologías, originalidad de las perspectivas temáticas, audacia y rigor en la realización, asunción de riesgos en los planteos narrativos, radicalización de las propuestas estéticas. Lo que cada film ha obtenido sólo tiene valor si es capaz de volver a apostar todo (y arriesgarse a perderlo) en la película siguiente. El nuevo cine deberá decidir si lo que se ha celebrado como un acontecimiento es un simple recambio generacional o una transformación profunda del campo cinematográfico; si se trataba de demoler las convenciones del viejo cine o sólo se buscaban mejores condiciones de acceso para participar de ellas. Aunque algunos films todavía se empeñan en dar respuesta a viejas preguntas, el cine nuevo es siempre un cine que propone nuevos interrogantes.

15. Quintín, “Una bomba de tiempo (entrevista a Mariano Llinás)”, *El Amante* n° 124, agosto de 2002, p. 9.



Siglo veintiuno editores Argentina

NOVEDADES





- Luciano de Privitellio
VECINOS Y CIUDADANOS
Sociedad y política en la Buenos Aires de entreguerras
COLECCIÓN HISTORIA Y CULTURA, DIRIGIDA POR LUIS ALBERTO ROMERO
- Beatriz Sarlo
LA PASIÓN Y LA EXCEPCIÓN
COLECCIÓN METAMORFOSIS, DIRIGIDA POR CARLOS ALTAMIRANO
- Daniel Azpiazu y Martín Schorr
CRÓNICA DE UNA SUMISIÓN ANUNCIADA
La renegociación con las privatizadas bajo la Administración Duhalde
COLECCIÓN ECONOMÍA POLÍTICA ARGENTINA, DIRIGIDA POR EDUARDO BASUALDO

Lavalle 1634 11 A (C1048AAN) • Buenos Aires • Tel.: 54 (11) 4373-8516 • sigloxxi-arg@sinectis.com.ar

Las armas y el intelectual

Oscar Terán



Lo que sigue es una serie de impresiones y opiniones acerca del libro que nos convoca: *Entre la pluma y el fusil*, de Claudia Gilman.¹ Se trata, por ende, de una lectura referida a un trabajo que se inscribe, a mi entender, con valimientos propios, y desde los saberes universitarios, en la exploración que desde hace veinte años se viene generando con respecto a un período de nuestra historia reciente.

Una hipótesis fuerte motoriza la escritura de esta indagación, y ella sostiene la profunda interpenetración de la historia intelectual y de la historia literaria. Prosigue de tal modo un camino que otras intervenciones han re-

corrido productivamente en los últimos años, ya fuere apelando a la historia de las artes visuales o del psicoanálisis, esto es, ingresando en la construcción de sentidos de una época cultural con la pretensión de contribuir al diseño del “mapa” de los sesenta y setenta a través de “provincias” disciplinares que complejicen y hasta desmientan el cuadro de algunos, por decirlo en términos rimbombantes, “grandes relatos” del período.

Claudia Gilman opera así desde el ámbito de las destrezas ofrecidas por la crítica literaria para preguntarse en torno de esos años acerca de la función de la literatura y de la experi-

mentación artística, del rol del escritor frente a la sociedad y de los criterios normativos del arte, así como de la relación entre los intelectuales y el poder. Lo realiza mediante un análisis minucioso y refinado; distanciado pero comprometido. Es evidente que se trata de un escrito elaborado desde un posicionamiento generacional que, fortunadamente, permite ese distanciamiento. Es evidente también, a mi entender, que la autora ingresa no sin intriga en lo que llama “un pasado inmediato y definitivamente clausurado pero todavía recordable”; un pasado, en fin, “tan próximo y tan distante”. Se refiere implícitamente a la paráfrasis tuoniana de que “la melancolía mata, migo”, no cede empero al no involucramiento ético-político, y de esas combinaciones –si he leído bien– deviene un texto que contiene pasajes donde el lenguaje se torna intenso.

El corpus que la investigación emplea es extenso y significativo. Recurre así a la amplia y eficaz red de publicaciones periódicas que incluye la revista de Casa de las Américas, *Marcha*, *Siempre!*, *El Grillo de Papel*, *La Rosa Blindada*, *Nuevos Aires* y tantas otras. Se pregunta luego con qué categorías organizar ese conjunto de revistas, libros y folletos, y se responde que apelará a un “enfoque múltiple”,

1. Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil*, Siglo veintiuno editores Argentina, 2003. La intervención de Oscar Terán que publicamos fue leída en la presentación del libro de Gilman, que tuvo lugar en el Instituto Goethe, Buenos Aires, junio de 2003.

donde se crucen la historia de ideas, la historia literaria, la historia a secas y la crítica y teoría literarias. Recorta finalmente una época, transcurrida entre la revolución cubana y el derrocamiento de Salvador Allende en 1973, esos catorce años que la autora caracteriza de “años prodigiosos”, sin que yo pueda entender demasiado bien por qué, habida cuenta de que el término significa tanto “maravilloso” cuanto “extraordinario”, y que “prodigio” quiere decir “hecho de origen divino” pero también “suceso extraño que excede los límites regulares de la naturaleza”...

La época es precisamente definida como “un campo de lo que es públicamente decible y aceptable” y que “goza de la más amplia legitimidad”. Esto es, creo, aquello que Gramsci invocaba con el concepto de hegemonía y Althusser con el de “problemática”. La problemática compartida en esas décadas era, se nos dice, “la valorización de la política y la expectativa revolucionaria”. De tal manera, “el bloque temporal sesenta/setenta constituye una época que se caracterizó por la percepción compartida de la transformación inevitable y deseada del universo de las instituciones, la subjetividad, el arte y la cultura”. Coincide así este libro con la caracterización de que en esos años “la política constituyó el parámetro de la legitimidad” también de “la producción textual” y de la figura misma del intelectual. La política fue rápidamente saturada por la idea de revolución, y ésta se identificó más temprano que tarde con la práctica de la violencia que Sartre colocaba en el centro de su prólogo a *Los condenados de la tierra* de Fanon, violencia que concluyó a su vez por colmarse con el contenido de la lucha armada, en el seno de un período habitado por la sensación de la “inminencia revolucionaria”.

Sensación de inminencia que no era por cierto solamente vivida como tal por los sectores de izquierda, sino que —como este texto nos recorda— era compartida por el senador Robert Kennedy cuando en 1966 decía que “se aproxima la revolución en América Latina [...] Se trata de una revolución que vendrá querámoslo o no. Po-

demos afectar su carácter pero no podemos alterar su condición de inevitable”. Ha sido señalado al respecto también la radicalización del universo católico, y Gilman evoca la influencia del papado de Juan XXIII y de las encíclicas *Mater et Magistra* y *Pacem in Terris*, de 1961 y 1963 respectivamente.

Montado este escenario general, el libro nos introduce en la línea de sus aportes fundamentales al ampliar la lectura de los fenómenos locales al ámbito latinoamericano. Era asimismo una percepción de época, desde el momento en que el suplemento literario del *Times* de noviembre de 1968 sos-

tenía que “la contribución más significativa de la literatura mundial provenía de América Latina”. Es recordable que para entonces la teoría de la dependencia ofrecía también una versión novedosa y latinoamericana desde las ciencias sociales con respecto a las etapas mismas del desarrollo. Esta Latinoamérica que Gilman introduce tiene a su vez su capital en Cuba, y Cuba es al mismo tiempo una revolución y una política cultural, o, con palabras de Bauman, el “toque de reunión” del frente intelectual latinoamericano. Lugar de encuentro, sin duda, pero también este libro persigue algo así como los costos de ese encuentro,

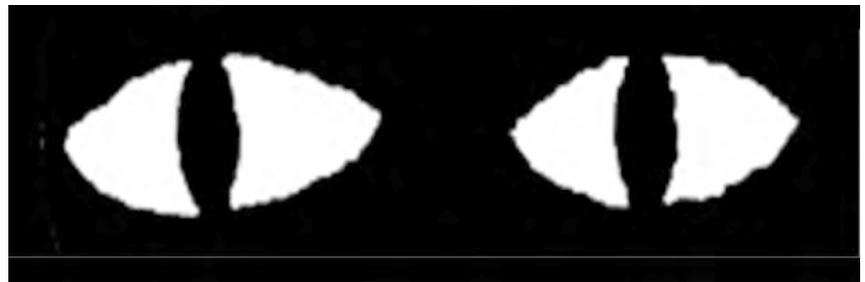


cuyo punto crucial reside en la relación compleja que de allí en más se entablará entre la figura del intelectual moderno y la realización de un Estado revolucionario que progresivamente pasó a exigir más apoyo que críticas.

Sobre esa palestra este trabajo nos ofrece los avatares pormenorizados de la lucha entre los intelectuales latinoamericanos defensores del ideal crítico y aquellos otros constituidos en paladines del ideal revolucionario. Ofrece asimismo una periodización que transcurre entre el refugio que la teoría sartreana del compromiso brindó a los intelectuales que en tanto tales ejercían su función de conciencias críticas, por un lado, y el momento que a partir de 1966-1968 demandó el pasaje del compromiso de la obra al compromiso del autor. Las referencias a pronunciamientos del momento resultan abrumadoras. El chileno Droguett dice así en 1971 que “el escritor debe ofrecer su vida a la revolución”; el cubano Lisandro Otero cinco años antes había declarado que el primer deber del intelectual era “la dejación del examen crítico excesivo”. La paródica y trágica “autocrítica” de Padilla también de 1971 se preguntaba “¿a cuántas zafras han asistido un número significativo de escritores?” El discurso de Fidel Castro del 1º de mayo de ese mismo año embestía contra los intelectuales basura que “vivían en los salones burgueses” y fungían como “agentillos del colonialismo cultural”.

Reemergía de esa manera el vasto tema del antiintelectualismo en tierras hispanoamericanas, la vieja diatriba entre pueblo y doctores, entre políticos prácticos y letrados a espaldas de su verdadera realidad. Pero ahora sobredeterminado por la existencia de una revolución nacida sin teoría y de un clima mundial que había saturado el universo de la denuncia y sólo dejaba como curso siguiente el pasaje a la acción. La oposición entre intelectual por un lado y hombre de pueblo y de acción por el otro abrió el ancho camino hacia la culpabilización del intelectual. Entre el romanticismo revolucionario y el populismo (agregó), se abrió un juego de pinzas que cuestio-

nó todos los espacios del intelectual crítico y modernizador, dibujando ese auténtico triángulo de las Bermudas que en otros estudios sobre el período se ha reconocido, conformado por las tensiones entre modernización, tradicionalismo y extremismo. Desde esta matriz de ideas y de sentimientos, así como creo que Stendhal se preguntaba que querría decir para una mosca que nace a las diez de la mañana y muere a las cuatro de la tarde la palabra “noche”, alguien entre nosotros se preguntaba “¿qué quiere decir estructuralismo para un muchacho masacrado en Caracas?”. En un período donde el antiintelectualismo alcanzaba es-



tatura mundial (el libro se refiere al respecto a la revolución cultural china), se vio nacer al más terrible de los antiintelectualismos, esto es, el antiintelectualismo de los intelectuales. Ni García Márquez escapó al cuestionamiento, recordándosele que mientras escribía *Cien años de soledad* el sacerdote Camilo Torres moría como guerrillero en Colombia. La autora concluye que el antiintelectualismo resultó en Cuba “una máquina infernal de fabricar exclusiones”.

Y sin embargo, no es uno de los méritos menores del libro indicar aquí y allá los meandros de una relación menos lineal e inexorable de lo supuesta entre cultura y política en el campo de los intelectuales. De hecho, se sostiene aquí, “la irrupción del mercado consagrador empezó a llevar a la literatura y al escritor en un sentido contrario a la demanda de politización”, y se verifica al par que la denostación a las posiciones políticas de Borges no ocluyó los reconocimientos hacia sus virtudes literarias, así como se rescatan voces de defensa de la autonomía artística como la de Oscar Masotta entre otras.

Complejización valedera que no

cuestiona empero el balance global dominante: la conciliación de vanguardia política y vanguardia intelectual dejó como deuda un proyecto incumplido. En el hueco de esa deuda la autora concluye indicando el lugar desde donde ha escrito: “Sólo aumentando la autonomía característica de los intelectuales [...] –dice–, éstos pueden hacer aumentar la eficacia de una acción política”.

Por último, y como a lo largo de esta exposición he señalado algunos interrogantes, podría por fin solicitar mayores explicitaciones ante el emblocamiento de las décadas del sesenta y del setenta en una misma “época”.

Podría demandar asimismo una mayor referencialidad al populismo que al marxismo en la tematización del antiintelectualismo, puesto que tengo dudas de que ese rasgo esté implícito en la teoría marxista tal como allí se lo plantea. Creo asimismo que las posiciones de los intelectuales cubanos frente al estructuralismo no van a resultar homogéneas, habida cuenta de la recepción que el althusserianismo va a tener en el ámbito cubano, según creo recordar. Pero se trataría sin duda de observaciones menores que no pretenden opacar el reconocimiento hacia el valioso aporte de Claudia Gilman a la iluminación de una etapa convocante de nuestra reciente historia no sólo intelectual.

(Al finalizar esta presentación alguien del público objetó que en el texto estaba la pluma pero que no se veía el fusil. Una breve reflexión crítica sobre ese cuestionamiento me permitió entrever un rasgo central del libro que no había percibido pero que constituye quizás uno de sus rasgos más notables: que se trata de un relato donde lo más significativo no es ni la pluma ni el fusil sino el “entre”.)

Bourdieu, retrato de cerca

Marie Jaisson, Eric Brian

38



Bourdieu, hijo de la República y figura mayor de un espacio que él mismo definió como “campo intelectual”; Bourdieu, sociólogo para quien la autonomía de la investigación y de la teoría eran condición de cualquier eficacia política. Dos franceses, discípulos y colaboradores de Bourdieu, dibujan así este retrato.

Beatriz Sarlo: ¿Cómo llegaron a trabajar con Bourdieu y cuál era la imagen que tenían de él antes de conocerlo?

Marie Jaisson: Mi director del diploma de estudios en la École des Hautes Études en Sciences Sociales, fue Luc Boltanski. En aquella época, a mediados de la década del ochenta, Boltanski se había independizado de Bourdieu, con la intención de corregir las

debilidades que él creía encontrar en su teoría. A medida que avanzaba, me fui dando cuenta de que Boltanski y yo no estábamos discutiendo las mismas cosas; la atmósfera se fue volviendo tensa y hostil. Esas dificultades me llevaron a tomar contacto con Bourdieu: le hablé al terminar uno de sus cursos en el Collège de France; después le hice llegar mi trabajo de maestría. Me encontré con él y me dijo: “Usted hizo una labor profesional

y puede encarar el doctorado conmigo”. Yo investigaba entonces el medio médico en la Francia de la segunda mitad del siglo XX; las prácticas médicas y los médicos de una ciudad del norte, pero no dentro de la problemática de “salud y enfermedad”, que era la perspectiva más difundida en esa época. Quería extender mis primeras conclusiones y, sobre todo, quería que esas conclusiones sirvieran como crítica a la sociología médica norteamericana de los años sesenta y setenta. Bourdieu se interesó inmediatamente; como él no había trabajado sobre ese objeto, comprendí desde el principio que iba a sentirme libre y autónoma. Tuve, además, otros interlocutores: Bourdieu me sugirió que tomara contacto con Aaron Cicourel; por mi parte, me relacioné directamente con una norteamericana, un belga, algunos franceses que no pertenecían al círculo más inmediato de colaboradores de Bourdieu. Yo estaba al corriente de la sociología médica norteamericana y llegué con ese capital que a Bourdieu le pareció sólido. Por eso, él utilizó la palabra “profesional” para juzgar mi trabajo de maestría. Aunque tanto Bourdieu como yo criticamos ese término, fue el que usó en nuestra primera entrevista. A partir de ese momento, seguí todos los seminarios de Bourdieu en la École y me pedía, con frecuencia, que expusiera allí mi investigación, muchas veces a principio de año. Yo preparaba el plan de exposición de manera extremadamente ordenada y quizás también fue-

ra por eso. En esas ocasiones, Bourdieu me presentaba diciendo que yo hacía una práctica sociológica *hard*.

Eric Brian: Encontré a Bourdieu cuando yo todavía estaba en la *École Polytechnique*, durante los últimos años de la era Giscard, que fueron también los grandes años de la tecnocracia liberal. En ese contexto, leí *La distinción*, que acababa de aparecer. Me dije que no estaría mal invitar a Bourdieu; me había dado la impresión de ser sólido y había escrito un libro que mostraba claramente una intención política. Era una tradición de la *École Polytechnique* que los estudiantes organizáramos alguna conferencia. Lo llamé a Bourdieu por teléfono y aceptó de inmediato. Era el momento de su candidatura al Collège de France y creo que pensó que le vendría bien probar que tenía una audiencia que desbordaba la de su propia disciplina. Quedamos en contacto. En esa época, cuando la derecha en el poder provocaba un sentimiento de fatalidad, Bourdieu tenía relaciones activas con una red de altos funcionarios, no necesariamente inscriptos en algún partido político; gente, por ejemplo, que él había conocido en Argelia y en el Instituto de Estadística, especialmente uno de sus grandes amigos, Alain Darbel (muerto, en un accidente, a fines de los setenta), que fue responsable, según piensan muchos, de la orientación de Bourdieu hacia la sociología empírica. Bourdieu había dictado seminarios para los administradores del Instituto de Estadística y conservaba esos lazos. Un día me dijo que, cuando yo terminara la *École Polytechnique*, debería incorporarme a ese Instituto. Me veía como un nuevo egresado del *Polytechnique*, que podía agregarse a la tropa. Tuve una reunión con sus conocidos del Instituto de Estadística, pero todo me pareció demasiado desolador; esto sucedía antes de la llegada de la izquierda al gobierno y esa gente integraba un grupúsculo de novela rusa. Por otra parte, yo quería dedicarme a la investigación, no hacer una carrera de burócrata. Entonces fui a la *École des Hautes Études*; Bourdieu había organizado un año de sociología, como primera etapa de la tesis de doc-

torado; éramos unos veinte estudiantes y a todos nos quedaba claro que ese año llevaba la marca de Bourdieu. Pero él no quería dirigir más tesis, porque, elegido para el Collège de France en 1981, pensaba que podía liberarse, de algún modo, de la dirección de estudiantes.

Marie Jaisson: No aceptó ningún nuevo doctorando entre 1982 y 1984.

Eric Brian: Sin embargo, la idea de la continuación a través de Boltanski no prosperó. En lo personal, yo tampoco me llevé bien con Boltanski, sus posiciones eran a-históricas. Me gustaba su curiosidad intelectual, pero mi tema de tesis pertenecía al campo histórico y me di cuenta de que debía aprender el oficio del historiador con historiadores. Por eso, mi director fue Jean-Claude Perrot, un historiador. Trabajé sobre el encuentro entre los reformadores de la administración a fines del siglo XVIII en Francia y los científicos, especialmente los matemáticos, encuentro que tuvo como consecuencia la creación de instituciones científicas y administrativas que se extendieron durante todo el siglo XIX; en el período final del estado monárquico, analicé la división del trabajo entre ciencia y política, mostrando cómo investigaciones científicas de gran trascendencia posterior se originaron en ese medio y a través de esas relaciones. Bourdieu pensaba que estos no eran sus temas, aunque, digámoslo, era capaz de decir todo sobre cualquier cosa. Pero, al mismo tiempo, era extremadamente prudente frente a la historia anterior al siglo XIX, en especial a causa de su preocupación empírica. La relación entre historia y ciencias sociales no es simple y toda la historiografía francesa del siglo XX está tocada, en algún aspecto, por ese debate. De todos modos, seguimos en contacto y Bourdieu fue parte de mi tribunal de tesis. En realidad, discutí mi tesis con tres personas: Perrot, un historiador generalista, Ernest Coumet, un historiador de la ciencia, especialmente de las probabilidades, y Bourdieu, con quien hablaba de sociología. Eso durante siete años.

Beatriz Sarlo: ¿Cómo dirigía Bourdieu? ¿Leía, corregía, cortaba, dejaba a la gente librada a su arbitrio? ¿Forzaba a los estudiantes dentro de su teoría?

Marie Jaisson: Dependía de los estudiantes. Un amigo, formado por Bourdieu a fines de los años setenta, es decir antes de su ingreso en el Collège de France, sufrió bastante. En su caso, Bourdieu se condujo de modo firme e intromisivo; cada vez que iba a verlo, retomaba el trabajo desde el principio, indicándole todo lo que había que hacer, como si siempre estuviera empezando de cero: página nueva y reconstrucción del camino. Antes de entrar al Collège, Bourdieu se sentía menos seguro. Quería dominar el objeto del estudiante y se metía dentro de la investigación. Esto tenía resultados muy desestabilizadores para el estudiante porque le impedía mantener su propia construcción del objeto. Bourdieu no dejaba abierta la posibilidad de tomar un camino personal, ya que él mismo estaba preso en la elaboración de su propio modelo. Después de acceder al Collège, quizás se sintiera más seguro de sí mismo y se tomara la libertad de implementar diferentes estrategias según los estudiantes. Una muchacha, llegada justo antes que yo, fue verdaderamente sostenida por Bourdieu, que se enorgullecía porque ella venía de un medio mucho más popular; le parecía lógico que fuera necesario apoyarla especialmente, y compensar así las diferencias de capital escolar, para decirlo con sus categorías. Yo, en cambio, no había salido de la *École Normale*, pero mi medio de origen era, digamos, desahogado. En mi caso, Bourdieu imaginó una estrategia distinta: me propuso trabajar, durante el doctorado, bajo la tutoría de un investigador de edad intermedia entre la suya y la mía, que, por otra parte, tenía un origen más popular. Construía parejas de investigadores que aseguraban miradas diferentes sobre un mismo objeto.

Beatriz Sarlo: Practicaba la experimentación social...

Eric Brian: Hay que tener en cuenta

que la mayor parte del trabajo empírico de Bourdieu se hace en el Centro de Sociología Europea. Se trata de una empresa empírica colectiva, aunque orientada de manera firme desde el punto de vista teórico y metodológico. A comienzos de los años setenta, cada uno de los miembros del Centro tenía un objeto. Los primeros números de *Actes de la Recherche*, con sus diferentes temas, reflejan esta organización de la investigación. Cada uno tenía su especialidad que Bourdieu orquestaba en un conjunto. Y, en efecto, cuando había que hacer investigaciones de campo, él construía tandems de gente con propiedades sociales divergentes. El objetivo era heurístico...

Marie Jaisson: No sólo porque se multiplicaban los puntos de vista, sino porque se ponía a prueba sus diferencias; se trataba no tanto de sumar puntos de vista como de aprovechar sus relaciones socialmente estructuradas, como hubiera dicho Bourdieu, que, de ese modo, hacía trabajar una 'unión de contrarios'.

Eric Brian: Mucho después, Bourdieu me dijo que era un recurso excelente: mandar al hijo de la burguesía y a la hija de un obrero a investigar el mismo lugar; eso multiplicaba las posibilidades de aprensión. Y hay que reconocer que, desde el punto de vista técnico, da buenos resultados. Aprovechar el juego entre familiaridad y distancia, para producir una mayor explicación.

Marie Jaisson: Buscaba diferencias no sólo en términos de origen social sino también de distancia respecto del objeto. La tensión se notaba positivamente en los resultados.

Eric Brian: Este tipo de composición de los equipos culminó, de algún modo, en *La miseria del mundo*, donde cada entrevista jugaba entre la proximidad y la distancia.

Marie Jaisson: Cuando Bourdieu me mandó a trabajar con ese investigador que provenía de un medio diferente del mío, se trató no sólo de la distancia social, sino también de nuestras

especialidades. Yo investigaba los médicos y las prácticas médicas, y él, los campesinos. Le interesaba esta segunda distancia entre nosotros. Me negué y le expliqué a Bourdieu que, así como yo pensaba que había entablado con él una relación fructífera, consideraba que esa tutoría intermedia no iba a serlo. Le dije también que quería mantener mi libertad respecto de las personas que trabajaban directamente con él. Temía una relación paternalista. Bourdieu no insistió. Y creo que no insistió porque había alcanzado la libertad que le dio el Collège de France.

Beatriz Sarlo: Por lo que usted dice, el Collège fue un momento de cambio en su relación institucional. ¿Continuó con sus seminarios en la École?

Marie Jaisson: Por lo general, todas las semanas durante el ciclo lectivo. Dos horas de sesión, con algunas exposiciones de los estudiantes, después de las que Bourdieu hacía su comentario. Un formato típico. Llevaba a la École a los invitados extranjeros que había traído al Collège de France. Para Bourdieu, su seminario era la instancia de transmisión de ese saber hacer que debía pasar del maestro al alumno; como se trataba de la transmisión de un artesanado, el alumno tenía que ver cuáles eran los gestos del maestro en la práctica.

Eric Brian: Estaban también los seminarios del Centro de Sociología Europea, donde se presentaban los trabajos colectivos. Bourdieu tenía el genio de la empatía y de la captación, como él mismo lo decía un poco en broma. Con tres frases movilizaba el interés de cualquiera.

Beatriz Sarlo: Hablando de los seminarios, está esa famosa anécdota de Bourdieu que habría echado de su centro a alguien sólo por seguir un seminario con Touraine.

Eric Brian: No conozco el caso, pero supongo que tiene que ver con condiciones muy concretas. Muchas veces yo se las recordé a Bourdieu: él y otros habían tenido la suerte de haber in-

gresado, en las décadas del sesenta y setenta, más o menos a los treinta y cinco años, en instituciones que se estaban construyendo y definiendo su funcionamiento. Son una media docena que enseguida se convierten en profesores, tienen todos los medios necesarios, incluso los económicos; logran reunir rápidamente su capital y establecen reinos feudales específicos, si se quiere bárbaros, eliminando todo lo que estaba a su alrededor. Esta generación no conoció las necesidades ni los recortes de presupuesto. Mientras que hoy trabajamos en el reciclaje y dentro de límites fuertes.

Beatriz Sarlo: Con tal abundancia, era fácil ser un soberano benevolente...

Eric Brian: Se podía practicar un paternalismo delicioso y, al mismo tiempo, intransigente frente a todo aquel que quisiera cruzar una frontera. Hasta fin de la década del ochenta, el medio académico de las ciencias sociales era vertical y los doctorandos ocupábamos la línea inferior; hasta ese momento, incluso Bourdieu pensaba que los que iban llegando debían integrarse jerárquicamente. Y no se fomentaban las relaciones horizontales entre los grupos que respondían a otras cabezas.

Marie Jaisson: Cuando Bourdieu, como era habitual, nos recomendaba que siguiéramos otros seminarios, se trataba siempre de seminarios de la primera capa. Es decir nos enviaba, por ejemplo, a los seminarios de Louis Pinto, Patrick Champagne, Monique de Saint-Martin o Michael Pollak. El no salía nunca de ese medio. La nuestra fue la primera generación que asistió a otros seminarios, fuera del grupo de Bourdieu. Esto se consideró algo así como una traición y, en términos generales, si se exceptúa gente más abierta como Michael Pollak, lo era.

Eric Brian: Bourdieu no se ocupaba de colocar a sus estudiantes en puestos fuera del Centro de Sociología Europea. No le interesaba hacerlo. En este aspecto ejercía una especie de contra-mandarinado. Por otra parte, no eran tantos los estudiantes que habían

pasado por su dirección. Si se mira la lista, son unos cuarenta. Y sólo la mitad siguió participando activamente en el medio bourdieusiano. En mi opinión la clave de ese medio fue *Actes de la Recherche*.

Beatriz Sarlo: ¿Él la dirigía efectivamente, en los hechos y en su cotidianidad?

Eric Brian: Por supuesto. Conozco el funcionamiento de la revista muy bien. Hice con Bourdieu el número que apareció poco después de su muerte, un número que terminamos bajo el signo de la urgencia, porque su enfermedad se había agravado. Pero hasta ese momento, todo lo que concernía a la revista estaba en la cabeza de Bourdieu y de su asistente, Rosine Christin, una mujer formidable que murió hace poco, en mayo de este año. Durante mucho tiempo, la revista no tuvo comité de redacción ni comité científico. Mientras Bourdieu vivió, las cosas podían marchar más o menos fácilmente, con algunas maniobras y pequeñas presiones. Y en tres meses, a toda velocidad, se conseguía hacer un número. El trabajo editorial no era colectivo; cada número de la revista era una creación a la cual Bourdieu le dedicaba un tiempo considerable. La revista era su obra, hecha con el trabajo de los más próximos y realzada con artículos provenientes de horizontes más lejanos.

Marie Jaisson: Preparé otro número de la revista, sobre sociología de la medicina, después de la muerte de Bourdieu. Él me lo había encargado. Me transmitió ideas bien precisas: nada de lo que ocupaba en ese momento a otros, como cuestiones del cuerpo y esas cosas. El número debía ser *hard*. Pude comprobar en la práctica cómo los números estaban en la cabeza de Bourdieu: unas carpetas, con algunos artículos, que quizás llevaban varios años allí...

Beatriz Sarlo: ¿Mucho no cambió con la entrada, ciertamente espectacular, de Bourdieu en el campo de la discusión política?

Eric Brian: No. Lo que se compren-

de verdaderamente mal es que para Bourdieu la autonomía relativa del trabajo sociológico era un principio fundamental. Por tanto, la definición de la revista siguió estando en primer término. Las cuestiones de actualidad y de actualidad política podían entrar en la revista sólo si eran tratadas desde una perspectiva científica estricta. Desde el comienzo hasta hoy las cosas han sido de este modo. Algunos números de la revista pudieron parecer golpes políticos pero no porque hubieran sido pensados como operaciones de ese tipo, sino porque respondían a preguntas consideradas habitualmente como políticas, pero ateniéndose a todas las reglas de las operaciones científicas. Y ese gesto no carece de efectos políticos. Si el trabajo está construido con extrema atención, necesariamente tendrá una capacidad de subversión respecto de las formas dominantes, del academicismo, de las rutinas sociológicas y políticas.

Marie Jaisson: En esos últimos años, Bourdieu no cambió en absoluto: tanto en la revista como en los seminarios las cosas continuaron como antes.

Eric Brian: Un viejo estudiante de Bourdieu, el austríaco Michael Pollak, me dijo alguna vez: “Yo quería hacer algo tipo Escuela de Frankfurt, pero más empírico”. Y por eso se dirigió a Bourdieu, por sus trabajos sobre Argelia, sólidamente contruidos desde el punto de vista empírico, que son recibidos como una especie de subversión del discurso dominante.

Marie Jaisson: Lo mismo sucedió con *Los herederos*. Se trataba de una obra esencialmente científica.

Eric Brian: *Los herederos* trata con una cuestión íntima para Bourdieu, la de las relaciones de los jóvenes en la École Normale, entre aquellos que vienen de las élites más antiguas y aquellos que son producto de la República y de la promoción meritocrática. Unos pocos años después de aparecido el libro, en 1968, la extrema izquierda enarboló *Los herederos*. El hecho de que los estudiantes agitaran entonces con los nombres de Bourdieu y Passe-

ron, era para Bourdieu algo bastante alejado de sus objetivos. En ese momento, y mientras la derecha estuvo en el poder, Bourdieu no tuvo nada que ver con la agitación estudiantil. Sus interlocutores eran funcionarios del aparato del estado (donde había gente de todas las variantes de la izquierda) y lo que estaba en debate era cómo construir élites críticas. Después de la llegada de Mitterrand, el gran momento político de Bourdieu, el momento en que se sintió satisfecho, fue cuando Michel Rocard estuvo en el poder, de 1988 a 1991. Hay que recordar que Rocard no era precisamente la izquierda del espectro socialista, aunque supo resolver el problema post-colonial de la Nueva Caledonia. Con Rocard, Bourdieu tuvo la impresión de que se podía alcanzar un gobierno de buena fe, diferente al de esa especie de monstruo florentino que le parecía Mitterrand. En mayo de 1991, quedó muy impresionado por el fracaso de Rocard. En ese momento, para el décimo aniversario del 10 de mayo, a Bourdieu se le ocurre publicar en *Libération* un artículo muy crítico sobre los diez años de gobierno socialista. El texto partía de una conversación con amigos de infancia, bearneses, que había grabado el verano anterior y luego se incorporó, con el título “Vu d’en bas”, a *La miseria del mundo*. El diario lo rechaza. Horas después, encontré a Bourdieu en un ataque de furia. El Centro de Sociología había puesto en marcha una investigación financiada por la Caisse des Dépôts et Consignations. El trabajo colectivo se expandió de modo casi incontrolable y, durante todo el año siguiente, fueron llegando decenas de nuevas entrevistas. *La miseria del mundo* es una investigación social concebida y llevada a cabo como operación científica, impulsada por el contexto político de la gran insatisfacción que Mitterrand había significado para gente de izquierda no demasiado dominada por el partido socialista.

Beatriz Sarlo: Entonces, el libro sale de un gesto político...

Marie Jaisson: Sí y no. Es un gesto de ciencia social, cuyas causas y efec-



tos sociales son, a la vez, necesariamente, científicos y políticos. El trabajo del sociólogo consiste en encarar esas causas y esos efectos, diseñar de manera adecuada la investigación, alcanzar una manifestación clara y no hermética de las conclusiones a fin de que la lectura las encuentre al mismo tiempo familiares y reveladoras. Esto es lo que puede llegar a tener efectos políticos. Bourdieu lo entendía perfectamente. Sabía lo que hacía. Pero el proyecto tuvo un éxito considerable que, enseguida, superó a todo el mundo. Allí operó la amnesia respecto de la génesis, amnesia cuyas víctimas son los mismos sociólogos, que padecen sus consecuencias: mareados por el efecto político, olvidan las condiciones científicas y la sociología pierde su autonomía relativa. Es verdad que se produjo una especie de deslizamiento

que, en alguna medida, nos sorprendió. Para mí, *La miseria del mundo* fue una experimentación peligrosa, colocada en el límite del camino sociológico.

Eric Brian: Pero también fue, en el comienzo de la investigación, una especie de nueva etapa del trabajo colectivo, un trabajo que integraba a todas las generaciones. El libro, por otra parte, tuvo éxito incluso antes de que se publicara; muchas expectativas rodearon las etapas de planificación e investigación.

Marie Jaisson: Pero, a medida que avanzaba la investigación, las cosas comenzaron a cambiar tanto en la concepción como en el formato de la obra.

Eric Brian: Finalmente el trabajo se

convirtió en lo que se conoce: la colección de entrevistas y las explicaciones sobre la objetivación de la miseria y del sufrimiento.

Beatriz Sarlo: ¿Esta nueva estructura fue discutida?

Marie Jaisson: No. Por lo que sé, todo sucedió un poco bajo una especie de impulso de urgencia. La propuesta inicial, tal como yo la entendí, era lograr un producto bien construido desde el punto de vista sociológico, multiplicando las técnicas de objetivación. En cambio tuvo lugar una especie de deslizamiento, y Bourdieu se decidió a conservar sólo las entrevistas, porque se vio sumergido bajo una masa de cosas que, salidas de una inmensa cantera colectiva, eran el resultado de una sola de esas técnicas. Lo que quedó no respondía a la concepción original del libro.

Eric Brian: Hay que reconocer que una de las grandes cualidades de Bourdieu era caer parado, no importa cuáles fueran las circunstancias. Por eso, reorganizó todo, y en vez de tener diez capítulos que hubieran provenido de investigaciones y de exposiciones sólidas de esas investigaciones, imaginó cuarenta capítulos, con sus presentaciones, y un texto que los englobara. El resultado ya no fue lo que estaba en el comienzo, aunque respondía a la idea de 1991: estado y balance de diez años de socialismo en Francia.

Marie Jaisson: De todos modos, la investigación permitió que el grupo volviera a consolidarse e hizo posible que los más jóvenes se integraran y pasaran a formar parte del grupo de Bourdieu. Quizás ésta también fuera una de sus intenciones; quizás creyó que se repetiría aquello que había sucedido en los años setenta. Eso funcionó y, en consecuencia, hubo una gran producción de entrevistas. Todos se lanzaron a hacerlas, los jóvenes, pero también los más viejos porque sentían que se volvía a la experiencia empírica realizada en conjunto. Y además, había dinero, en una época en que no era sencillo encontrarlo. Bourdieu quedó sepultado por decenas de

entrevistas; él mismo se preguntaba cómo iba a organizarlas. Pero quería publicar el libro, y eso era también importante para los jóvenes que, para colocar un artículo en *Actes de la Recherche* normalmente debían esperar algunos años. Todo giraba impulsado por esa dinámica de la que yo, y también Eric, nos sustrajimos a fines de 1992.

Beatriz Sarlo: Visto desde lejos se tiene la impresión de que, después de *La miseria del mundo*, se acentó en Bourdieu la vocación de desplazarse hacia fuera del medio académico.

Eric Brian: A partir de 1981, Bourdieu hace tres tipos de publicaciones de naturaleza y ritmo diferente: en primer lugar, las nuevas obras, como *Las reglas del arte* o las *Méditations pascaliennes* (que incluye algunos textos ya existentes, pero, de todos modos, es una obra original); por lo general, estos libros tienen el mismo tema que los cursos en el Collège de France. En segundo lugar, el reciclaje, la recopilación de artículos que estaban perdidos en revistas, y que los editores recibían con alegría porque representaba un Bourdieu más. Y en tercer lugar, textos, como *La dominación masculina*, que resultan de la ampliación de uno anterior, y del agregado de esto o lo otro. En esa época Bourdieu también cambia de editor y pasa a Seuil. En 1996, después de las grandes huelgas de diciembre del año anterior, crea la colección “Raisons d’agir”. Por ese entonces todos los editores querían organizar colecciones de libritos de bajo precio, como una forma de enfrentar la crisis de las publicaciones en ciencias humanas, que ya se vendían muy poco. “Raisons d’agir” formaba parte de este movimiento editorial: intervención política con un producto barato. Estos libritos, en el caso de Bourdieu, son prolongaciones del impacto de *La miseria del mundo* y su idea era, más o menos, la siguiente: tomemos una cuestión importante, presentémosla rigurosamente desde el punto de vista de las ciencias sociales y quedará demostrado su poder de intervención política.

Beatriz Sarlo: No parece el caso del libro sobre los medios...

Eric Brian: Es la transcripción de una entrevista televisiva. De todas formas, allí hay una idea, aunque quizás no pueda alimentar 120 páginas. Como en el origen de *La miseria del mundo*, se trata de enfrentarse con los periodistas. En los años noventa comenzó el control colectivo completo, por parte de la prensa escrita, de todo lo que se publica. Tanto los autores como las editoriales especializadas en ciencias humanas estuvieron, y siguen estando, completamente a merced de los periodistas. Libros que, en los años setenta, se publicaban en colecciones como “Le sens commun”, de Éditions de Minuit, hoy se publican en lugares perdidos, y venden 250 ejemplares, quizás 800 o mil; y lo mejor que puede sucederles es llegar a los dos o tres mil. Y, en este cuadro, sólo *La miseria del mundo* y algunos de “Raisons d’agir” llegaron a la lista de los best-sellers *non-fiction*. Así se dan los años noventa. Cuando, en 1997, sin esperar, la izquierda vuelve al poder, se difunde una opinión que escuché entonces muchas veces: si hacemos lo correcto, ganamos las próximas elecciones en el 2002. Por lo tanto, silencio. Y comenzó una época de autocensura atroz. Cualquiera que emitiera una opinión autónoma recibía como respuesta que lo dicho no era, en absoluto, una prioridad. Esto culminó en 1999 con los cambios en France Culture y Radio France, donde la izquierda y la derecha se repartieron los puestos. Y tuvo resultados catastróficos, con el nombramiento de Laure Adler en France Culture, que echó a los viejos productores de programas, que tenían relaciones con el medio científico, y los reemplazó con periodistas que repetían lo que otros periodistas decían. Fue una masacre completa de aquellos que habían hecho posible la circulación, a través de France Culture, de trabajos académicos y de ideas elaboradas.

Marie Jaisson: Se proscribieron los grandes programas, con la obsesión de que había que entretener al público. Bourdieu no sólo intervino en contra

de esta situación sino que también sufrió personalmente por ella. Las intervenciones de Bourdieu tienen que ver con un cambio de los medios en relación a los intelectuales.

Eric Brian: Cuando Bourdieu intervino en contra de esta actitud de la izquierda, France Culture decidió censurarlo. La izquierda creyó que los intelectuales estaban obligados a apoyar directamente y que no debían ser contra-productivos. Por eso, la izquierda no pudo renovarse y atraviesa, desde entonces, una crisis política catastrófica. Bourdieu representaba la defensa de la autonomía relativa de las ciencias sociales frente a otra frac-

Marie Jaisson: No fue Bourdieu el que cambió en este aspecto, sino la estructura de las relaciones entre ciencias sociales y medios; el vínculo entre intelectuales y políticos prescindió de las mediaciones que habían caracterizado los últimos quince años.

Beatriz Sarlo: Repito, desde afuera, se tuvo la impresión de que Bourdieu se había convertido en una especie de *maître à penser* universal.

Marie Jaisson: No. Para decirlo a la Bourdieu, se trataba de un “efecto de campo”, pero a nivel global. Cuando alguien llega al Collège de France, se vuelve un internacional. Obtener la cátedra del Collège es, potencialmente, algo así como alcanzar un nuevo protagonismo internacional. Bourdieu tomó muy seriamente esta internacionalización; allí está esa serie de viajes a Estados Unidos, a Japón por ejemplo, que ocuparon, desde fines de la década del ochenta, buena parte de la siguiente. En sociología estábamos dominados por los americanos y Bourdieu cambió esto. Simbólicamente, la relación de fuerza se revirtió.

Beatriz Sarlo: Visto, nuevamente, desde lejos, se creyó que Bourdieu, al fin, había llegado donde quería. Hablaba desde el lugar que antes había ocupado Sartre.

Eric Brian: Bourdieu no quería, en absoluto, intervenir como Jean-Paul Sartre.

Beatriz Sarlo: Sin embargo, pareció que ocupaba voluntariamente ese lugar...

Eric Brian: Espere un poco. Hasta 1995, todos los diarios repetían, todos los días, que no había más intelectuales, que la figura misma del intelectual había desaparecido. Durante las huelgas de diciembre de ese año, Bourdieu se reunió con los ferroviarios, en la Gare de Lyon; había preparado un textito que leyó con evidente incomodidad. Los periodistas que allí estaban tuvieron la idea, que Bourdieu aceptó, de grabar esas palabras un poco improvisadas y publicarlas. Bourdieu había dicho (cito casi textualmente) que no puede combatirse la tecnocracia eficazmente sin enfrentarla en el ámbito de la ciencia, en especial, de la economía, donde es necesario contraponerle un conocimiento más respetuoso de los hombres y de las realidades en que viven. Esos mismos que pregonaban la desaparición de los intelectuales reprodujeron las palabras de Bourdieu, y armaron el coro de su consagración como gran intelectual. Los diarios de izquierda necesitaban un emblema intelectual, porque la izquierda ya no estaba en el poder y allí estaba Bourdieu. De su lado, Bourdieu temió ser instrumentalizado por esta izquierda. Pero pensó, y esta es mi hipótesis, que

él sería más “zorro”, como solía decirlo en español.

Marie Jaisson: Además, él podía hablar y podía prestar su palabra a los huelguistas, por ejemplo.

Beatriz Sarlo: Se colocaba entonces en la posición de la representación.

Eric Brian: Como lo había hecho mucho antes en el caso de la Kabylia o Argelia. Bourdieu fue el buen estudiante de la École Normale, que cayó más o menos por azar en Argelia, en ese caos en que vivía Argelia en ese momento, donde las relaciones entre ciencias sociales, antropología y colonización tenían una oscura complejidad, y logró construir un discurso autónomo respecto de esas luchas políticas y encontró, en esa autonomía relativa, un potencial de subversión. Por eso, para Bourdieu, lo primero es la autonomía relativa. Bourdieu sentía un odio radical por la demagogia; para él la lucha política seguía siempre, como segunda, a la lucha científica, cuyos efectos políticos conocía. Pensaba que el primer error consistía en tratar políticamente las cuestiones científicas; y que el segundo error consistía en hacer una ciencia a medias sobre cuestiones políticas. Hasta el fin. Simplemente lo que cambia, después de *La miseria del mundo*, es la audiencia; lo que cambia es su poder simbólico.

Marie Jaisson: Y esta nueva autoridad le llega, precisamente, de una transformación de las tensiones entre la sociología autónoma y los especialistas (políticos o periodistas) de la intermediación entre la élite y el resto del mundo social. Es difícil transmitir esto a los estudiantes, quizás porque entran a Bourdieu por *La miseria del mundo*. Por eso hay que volver a arraigar a Bourdieu en Durkheim y Mauss, porque fue uno de los más activos en la reintroducción de la sociología durkheimiana. Quienes conocieron a Bourdieu recién en 1995, no ven esto.

Eric Brian: Imitar el gesto político parece fácil, pero es una pistola con un solo tiro.

La entrevista fue grabada, editada y revisada por los participantes durante la primera semana de junio de 2003, en el Wissenschaftskolleg de Berlín. Marie Jaisson es *maître de conférences* en la universidad de Tours; dirigió el número 143 de *Actes de la recherche en sciences sociales*, aparecido en 2002; y ha publicado, entre otros trabajos, “El aprendizaje social de la condición médica. Una morfología de la estructura de las especialidades médicas en Francia durante los años noventa” (*Empiria. Revista de Metodología de Ciencias Sociales*, 4, 2001) y “Temps et espace chez Maurice Halbwachs (1925-1945)” (*Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, 1, octubre 1999). Eric Brian es director de estudios en la École des Hautes Études en Sciences Sociales; dirigió el número 141-142 de *Actes de la Recherche*; su libro *La mesure de l'État. Administrateurs et géomètres au XVIIIe siècle*, apareció en las ediciones Albin Michel, en 1994.

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: U\$S 45.00
Socio protector: U\$S 90.00
Institución: U\$S 100.00
Institución protectora: U\$S 120.00
Estudiante: U\$S 30.00
Profesor jubilado: U\$S 40.00
Socio Latinoamérica: U\$S 40.00
Institución latinoamericana: U\$S 50.00

Directora: Mabel Moraña
Secretario: Bobby J. Chamberlain

1312 CL, Universidad de Pittsburgh
Pittsburgh PA 15260 USA

La lectura lucha por imponerse –a un alto precio

Sergio Chejfec



Hace poco tiempo falleció Maurice Blanchot. Cuando lo supe por el periódico la noticia no me sorprendió: habiendo entretenido escritura y vida con el silencio, ocultándose cada vez mejor en sus libros hasta formar un relieve a la vez elocuente y sin estridencias, sencillamente muchos no supimos que Blanchot seguía con vida, de tal modo se había ensimismado y borrado dentro de su tiempo hasta asumir la forma de latencia, de pulso sostenido y horizontal. Días después de la noticia, el lunes de Carnaval un amigo de Buenos Aires, en un mensaje sobre una novela suya que yo acababa de leer, me dice, como al azar, que

debiendo escribir una nota sobre Blanchot se puso a releerlo y en ciertos momentos esa lectura, en especial si se trataba de ficción, aclara, le hacía recordar mis libros: “y me di cuenta de que su ficción, sobre todo, me hace acordar mucho a la tuya (sin sociedad). O, en todo caso, que me instala en una experiencia de lectura muy parecida a la que me deparan tus libros”. Y de inmediato me preguntaba si yo había leído los libros de Blanchot.

Fue este estímulo a mi vanidad, no su muerte, lo que me hizo levantar e ir al mueble donde Blanchot se concentra, espera o directamente se disuelve. Sabía que lo había leído, pero

carecía de cualquier recuerdo de sus libros más allá de una memoria aproximativa. Incluso tomé el libro más delgado, digamos por contraste el menos locuaz entre el paisaje de sus lomos gordos de títulos metafísicos, que era *La sentencia de muerte*, con el convencimiento de ignorarlo todo, o sea, de jamás haberlo leído. Salí de la habitación y fui hasta el lugar con mejor luz, me apoyé contra la pared, y mientras venían de la calle los gritos de un juego de béisbol infantil que casi todos los días se arma frente a la casa, empecé a hojear las páginas con ese gesto de desconfiada curiosidad que uno adopta cuando mira un libro del que sabe muy poco, excepto que no lo ha tomado para leer. Las hojas corrían y me decían algo parecido a la nada, apenas más de lo que podía extraer de esa lectura enloquecida y en diagonal, por otra parte hecha de atrás hacia adelante. Leía por ejemplo: “Quiero hacer constar que mi discreción no era honrosa” (p. 73); o “Por lo noche, sobre todo, la especie de invierno que se formaba a mi alrededor tenía unos efectos desconcertantes” (p. 48); o en la página 17, “La enferma no tardó en enterarse de la conversación de la escalera”. Daba vueltas sobre el libro pensando en otra cosa; obviamente como me ocurre a menudo ideas fuera de lugar, por ejemplo en que debía existir una constante que dependiera de nuestro sitio, de la inclinación del libro y de la luz que nos llega, según la cual fijamos la vista a determinada y no a otra altura de la página, y que

por lo tanto esas condiciones terminan decidiendo el azar de nuestra lectura. Barajé entonces las hojas del libro, las hice correr de a una, como precisamente suele hacerse con los mazos de cartas (esta manipulación de los libros es mi habitual despedida), pero imprevistamente en la lluvia pareja de páginas iguales una se distinguió: dos llaves en tinta azul aislaban una frase, y al costado de la página un par de líneas hermanas se mostraban como custodios o testigos de la marca.

El dibujo y el trazo, escritos con lentitud. Reconocí el pulso vacilante, inseguro de subrayar bien (de poner la marca más adecuada, pero también de señalar algo relevante). Ello significaba que alguna vez había leído *La sentencia de muerte*. Era un hecho que recuperaba gracias a las marcas, pero incompleto porque rescataba tan sólo una prueba, digamos el indicio más arqueológico de cualquier lectura o manipulación (semejante a las señales de lápices, dobleces de hojas, perforaciones, roturas, manchas). Por eso pensé que podían haber sido marcas accidentales, las señales que uno pone dominado por un impulso o exaltación del momento; pero entendí que las cosas no habían ocurrido así, porque como la cresta de una ola destacada por su altura y oportunidad en el medio del mar sin sorpresas, aquella frase se manifestaba por sí misma, mostrando su innegable verdad entre la sucesión previsible (ella sí casual y aleatoria) de la letra impresa. La frase decía: “Cuento todos estos detalles, que no me interesan en absoluto, para entretenerme” (p. 37). Para mí el siguiente paso fue volver a visitar la población blanchotiana, para verificar su estadio de vigilia inerte. Visto sin grandes expectativas, no dejaba de ser consolador descubrir a Beckett demorado como un espía en la zona “bl”. Nunca deja de alterarse el orden de los libros, y cualquier excusa para las correcciones, o sea el indicio de que existe una secuencia previa que desafía nuestro deseo, se traduce en una reacción de contrariedad e inmediata resignación. (Y en esa intromisión de un autor en la cadena de otro, mezcla de accidente y acto de impunidad, vi una de esas escenas que P, el amigo

del mensaje, toma con precaución y frente a las que reacciona a veces como ante un albur.)

Entonces dejé los otros Blanchot y el Beckett en sus lugares y volví a la frase, cuyo impacto, pienso, provenía de su sencillez confesional y de la forma distraída con que se ponía de manifiesto. Ambas dimensiones (estilo y significado) estaban por supuesto implicadas, y se ayudaban para convertir el descubrimiento en algo más persuasivo e innecesariamente revelador. Yo encontraba la letra mía en un libro que había olvidado; esa escritura señalaba una frase que, no sólo porque tenía mi marca, sino por el acento de desilusión que predicaba frente a las narraciones en general, me parecía natural tomar como cierta en cualquier circunstancia; podía, como dije a P en un mensaje dos días después, adoptar esa confesión como “emblema”, una suerte de frase-estandarte que nos diferencie y defienda, como los lemas que los periódicos predicán junto al nombre, bastiones semánticos preparados para aglutinar y conjurar. Sin embargo la frase poseía una verdad más fuerte, digamos un “efecto de autenticidad” que amplificaba y subrayaba sus resonancias. Paradójicamente, por efecto de mi lectura pasada, de cuyo olvido sólo yo era responsable, aquel lema parecía venir de un presente remoto de letras sin agregados ni terceras palabras, como un núcleo de significado cuya sencillez aparente aumenta la fuerza de revelación de su sentido. Era como si algún libro secreto, con un contenido intrincado o irrelevante, se justificara por medio de una frase casual cuyas palabras, mezcla de azar y de síntesis, asumían la forma más real de representarlo, igual a esas etiquetas que en las tiendas indican lo concreto junto a lo invisible de las mercancías.

Volví a leer la oración, “Cuento todos estos detalles, que no me interesan en absoluto, para entretenerme”. Por un momento imaginé una pregunta eterna: el lector repitiendo en silencio *¿por qué me cuentan esto?* Y el libro dando su inamovible respuesta. Pensé que esa es una pregunta que todo escritor imagina que alguien hará frente a su libro; y que algunos se de-

fienden de la violencia implícita en ella. Sin embargo la letanía del lector no existe para quien escribe. Como ya dije, *La sentencia de muerte* es un relato bastante breve; sin embargo es también un libro que derrocha abundancia. Abundancia de diálogos incompletos, reducidos y mutilados, de descripciones apenas entrevistadas, de situaciones interrumpidas que se resuelven como una cadena infinita y fragmentaria de consideraciones abstractas y protocolos prácticos. Cuando la supuesta anécdota ha concluido, antes de promediar el relato, supongo que al autor le ha ocurrido enfrentarse a su exceso de verbosidad, y entonces se justifica, o se disculpa, o engaña; dice “Cuento todos estos detalles, que no me interesan en absoluto, para entretenerme”. Una frase que es sinónimo del exceso, incluso del despilfarro, para verlo podemos detenernos en las mismas palabras, que traman abundancia y subjetividad: “todos estos detalles”, “me interesan” y “entretenerme”. Casi cada una de ellas adelanta el gesto de la saciedad, de la despreocupación, y en conjunto bordean la idea de trivialidad. A la vez, existe una copiosidad narrativa (*todos estos detalles*) que se convoca con el objeto de atenuar una privación anímica (*para entretenerme*); el autor está seco: aburrido, cansado o abatido. Por su parte, el lector lee la frase y piensa en un libro dividido; no en dos partes, tiempos o situaciones, sino en dos estatutos: el del interés del autor y el de su desinterés, el de la concentración y el del pasatiempo evasivo. El autor, a la vez, al decir “cuento” se está describiendo como objeto, se cuenta a sí mismo, y en ese énfasis que sobreimprime palabra y acto podemos suponer la intención evaluadora de la frase hacia el conjunto del libro: no sabemos dónde comienzan o terminan los detalles, qué palabras han sido escritas con desinterés y cuáles como simple entretenimiento.

Fue así como más tarde pensé, mientras seguían llegando los gritos y silbidos de aliento desde el juego de béisbol, que esta duda, expuesta como una verdad, acerca de la verdadera naturaleza de lo que una narración cuenta, desborda los límites de los libros;

es como una confesión a la que tiene derecho cualquier autor, y en definitiva un tributo elíptico al pasado de la literatura. Por lo tanto célula de significado (*no me importan estos detalles, sólo me entretengo*); y cédula de identidad (*cuento, no importa qué, para entretenerme*). Una verdad general que sobrepasaba los límites de este libro y este autor, para proponerse como gesto de afirmación.

En ese momento de varias noches atrás cuando encontré la marca, me quedé con el libro en la mano sin decidirme a releerlo o abandonarlo. Hasta ese momento pensaba que nunca lo había leído, sin embargo la señal decía lo contrario. En esa vacilación entre una relectura que no sería tal y una lectura dominada por la marca de la página 37, vi otra de las tantas reacciones posibles para enfrentar o evadir el olvido, que, como podía comprobar una vez más, nunca se manifiesta del todo —ignoramos la naturaleza de aquello que se recupera una vez que ha sido perdido. Aunque crea que he intentado hacer hablar a la frase de Blanchot, hay circunstancias que confunden la explicación; quiero decir, está lo que la frase dice, está aquello que se supone que dice, y está por otro lado lo que subrayé. Cuando el olvido trunca la posibilidad de reconstruir la lectura, texto y marca se confunden y borran las usuales atribuciones de escritor y de lector como personajes literarios hasta ese momento diferenciados. Es probable que haya marcado la frase por esa idea de distancia y prescindencia textual que allí se afirman y se presentan implicadas, como si fuera la escena consciente de la deserción de un narrador. Porque en ese movimiento de precaución (*esto no me interesa*) y de desapego (*para entretenerme*), reconocí la forma como muchas veces numerosos autores se instalan frente a la propia escritura: veía representado no un escritor sino algo previo, un escribiente, la persona que mientras escribe debe luchar con su deseo y su dificultad, con su hartazgo y desconfianza, en tanto paso previo para arribar a la escritura.

Como buena parte de los escritores argentinos, cuando escribo tiendo a levantar distancias que me protejan

de una inmediatez sin fisuras con las palabras, esos entes preexistentes y caprichosos, acostumbrados a traicionar las órdenes de quien las convoca. Esa distancia no tiene consistencia ni entidad fija (incluso uno dice que es previa, cuando en realidad se descubre con posterioridad), se comporta como



una vida orgánica, como la membrana de una célula en movimiento decidida a defender o asfixiar su núcleo. Inertes pero vigilantes, los seres inmateriales llamados palabras nos afectan como si tuvieran existencia real. Lo cierto es que a veces las cosas y la realidad pueden ser más reveladoras

cuando se muestran en su forma compleja. Voy a dar un ejemplo. Imagine a un escritor leyendo estas páginas frente a un público de personas que lo ignoran todo sobre él, hasta el punto que probablemente muchos no entienden el idioma en que se expresa. Se representa en ese sentido una escena literaria por excelencia: un grupo impreciso de individuos privados de información que se ponen a escuchar al ignorado. Porque el que escribe no tiene más que ideas borrosas y muchas veces cambiantes sobre el lector; aunque posea muchos conocimientos u opiniones sobre aquello que llamamos público, el escritor ignora la verdadera naturaleza de su lector: si es alguien creado por los libros o si tiene una vida independiente y anterior a ellos. De modo que esa escena es la situación ideal del escritor, uno estaría en condiciones de asumir cualquier comienzo; si quisiera entender esa conferencia como una ficción y una ironía personal podría inventarse una falsa genealogía, podría recurrir a un estilo prestado y hasta podría aludir a influencias apócrifas. Pero el escritor se enfrentaría a un primer problema, también irresoluble, y es que nadie de los presentes está allí para encontrarse con una verdad previa, porque ésta sencillamente no existe: lo que cualquiera de los presentes diga sería tomado como cierto y revelador de aquello que las palabras dicen. Sin embargo sabemos que las palabras sueltas, libres de pasado y sobreentendidos sirven para poco; es como si nos pusiéramos a escuchar a un completo desconocido, de quien nada sabemos ni vemos, o literalmente escuchar un idioma ignorado. Por lo tanto la pregunta es cómo llenamos el vacío que produce la ignorancia. Y en ese caso de hipótesis, como el público no conoce al escritor y tampoco éste al público de personas, se supone que eso es imposible. Entonces esa reunión de seres desconocidos, no indiferentes pero quizá sólo casualmente inclinados hacia el prójimo, o sea la escena de lectura, la fugacidad de ese encuentro de un único día en el medio de un mundo que sigue siendo vastísimo, es una forma de contar detalles previendo la posibilidad de que no in-

teresen, pero como compensación entretengan. Ponemos en escena las capacidades literarias y representamos el escenario de la frase de Blanchot, asumiendo también que la asociación de lo entretenido y no interesante, combinado de este modo, puede ser un sinónimo de lo gratuito, de la evasión ligera, y como tal también puede resultar un triste anatema para la alta cultura. Las palabras van en auxilio del entretenimiento, sirven para olvidar las angustias de la ignorancia, y en esa función en ocasiones olvidada y muchas veces devaluada se apoya gran parte del sentido que es capaz de construir la literatura, porque si las palabras no fueran gratuitas y prescindibles serían contadas y unívocas.

La relación con el aburrimiento es consustancial a la literatura. Uno está aburrido y *cae* en los libros, ya sea para leerlos como para escribir. Muchas veces el combate contra la literatura y sus efectos se entabló como una lucha contra sus presumibles fuentes: el ocio, el aburrimiento y por extensión la acidia, ese pecado capital aparentemente perimido, quizá perdonado por ser el más reservado. Hay una carta a Felice Bauer donde Kafka afirma que no puede ser narrador quien sea incapaz de aburrirse. Podemos suponer el tipo de comentarios al que Kafka estaba respondiendo, quizá Felice preguntaba si no le aburría escribir con la dedicación que ponía de manifiesto, o de manera constante como en apariencia lo hacía; o quizá simplemente quería saber si consideraba

la vida demasiado aburrida como para ponerse también a escribir. Kafka promueve la literatura como liberación del aburrimiento: una noche de 1913 (en el Diario) acomete el listado de los pros y contras de sus planes de matrimonio con Felice. En el punto 4 dice: "Odio todo lo que no se relaciona con la literatura; me aburre seguir una conversación (aun cuando se relacione con la literatura), me aburre hacer visitas, las penas y alegrías de mis parientes me aburren hasta el fondo del alma. Las conversaciones me roban la importancia, la seriedad, la verdad de todo lo que pienso". (Curiosamente, Blanchot no recogió la contradictoria relación que Kafka establece con el tedio, verdadero precio moral de su filosofía ascética.)

En varias ocasiones miro a través de la ventana el juego de béisbol infantil que se desarrolla del otro lado de la avenida, y observo también la gente que lo sigue de pie desde la acera, con las manos en alto aferradas al cerco de alambre que rodea el campo. Imagino sus caras silenciosas atentas al avance del juego, sin hacer ningún gesto, como si observaran algo permanente y serial, por ejemplo el movimiento del mar. Es una de esas escenas microscópicas que instalan en la ciudad de hoy momentos calmos de la Caracas del pasado. Esa presencia de los muchos o pocos que se detienen a mirar el béisbol es el soporte de la actividad, aunque sea una permanencia casual es lo que define la naturaleza del evento; y el silencio, incluso la inmovilidad, de

ese público azaroso pareciera recoger en su reserva los gritos provenientes del campo. En *La sentencia de muerte*, la agonía de J, la mujer enferma, llega una noche al paroxismo y previsible final. Está acostada en su habitación. Hay una legión de personas, todas desconocidas para el autor y, como señala, entre sí diferentes, que aguardan alrededor del lecho. El efecto de esa visita colectiva debía resultar intolerable para J, ante lo cual una oportuna mirada del narrador consigue que las visitas se retiren. De este modo la soledad restablecida y su natural efecto, la comunicación restituida entre ambos, logran una mejoría milagrosa, que prolonga la vida de la enferma por varios días. Ese público, pienso, absorbía las pocas fuerzas que apenas conservaba la enferma, y aceleraba su muerte. Pero a la vez los visitantes dotaban de identidad al trance por el que pasaba, lo convertían en *experiencia*. Es como si Blanchot nos dijera que la escena de la disolución y la muerte, para ser tal, debe ser representada, pero que es una representación consustanciada con su objeto. Entonces la forma de evadir ese mandato es recurrir al agregado, aunque ello signifique acortar el tiempo y abreviar la vida. O sea el entretenimiento, los detalles que no interesan pero buscan ser contados, libros enteros convertidos en excusas, no son más que el precio a pagar por la empresa imposible de eludir o aplazar el silencio.

[Leído en la conferencia Crossing Borders, Universidad de Tulsa, 4 de abril de 2003.]

DIARIO DE
POESÍA

Nº 65 / Agosto y Septiembre de 2003

Jack Kerouac: Algo del Dharma
Ursonate, de Kurt Schwitters
Poesía y alquimia, por Edgardo Dobry
El hues-pélvico, por Yolanda Pantin

SUSCRIPCIONES: (4 números, 1 año)

U\$S 40

SUSCRIPCIONES E INFORMACIÓN:

www.diariodepoesia.com

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.

En su actualización de agosto BazarAmericano presenta el nuevo número de *Punto de Vista*.

Y como siempre todas las secciones renovadas:

Bazar Opina, con los editoriales del Bazar sobre la coyuntura argentina y todo el debate sobre la propuesta de Constituyentes; **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, las primeras traducciones al español de la obra de Robin Evans, y textos de Michel Foucault inéditos en español, y las nuevas secciones: **Reportajes**, con la entrevista a Nora Catelli; y las **Cajas de poemas e imágenes**, sobre Rimbaud, Baudelaire, Ingeniero White y Lautreamont.

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 75 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
Galerna, Santa Fé 3331
Galerna, Shopping Liniers
Galerna, Caballito Shopping
Gambito de Alfíl, Puán 511
Hernández, Corrientes 1436/1311
La Barca, Scalabrini Ortiz 3048
La Crujía, Tucumán 1990
Letra Viva, Coronel Díaz 1837
Losada, Corrientes 1551
Losada, Corrientes 1736
Martín Carvajal, Fac. Sociales,
Marcelo T. De Alvear
Martín Carvajal, Fac. Sociales,
Ramos Mejía
Mutual Estudiantil, 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

Martinez

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

Melusina, Paunero 2599
Galerna, 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

Galerna, Antártida Argentina 1111

Paraná

Códice 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



PUNTO DE VISTA

76 Revista de
cultura
8 \$
Agosto 2003