BUENOS AIRES
PRIMAVERA DE 1998
Nº 12/13 • $ 8
REVISTA DE
CRÍTICA POLÍTICA
Y CULTURAL

EL OJO MOCHO

TUPÍ OR NOT TUPÍ

Los oficios de la vanguardia

Entrevistas a Osvaldo Bayer y Ricardo Bartís

Separata
Brasil: la forma difícil

ESCRIBEN:

David Viñas - León Rozitchner - Eduardo Pavlovsky
Eduardo Grüner - Jorge Panesi - Federico Monjeau
Jorge Quiroga - Carlos Correas - Marcelo Percia
Javier Trímboli - Liliana Herrero

SUMARIO

PALABRAS DEL ESPACIO 310

"Tupí or not tupí". El oficio de las vanguardias 3

DIÁLOGOS

Anarquismo de nombres propios. Entrevista a Osvaldo Bayer, notas de Christian Ferrer León Rozitchner y Lisandro Kahan 7

Agonía y pudor en la representación. Entrevista a Ricardo Bartís, nota de Eduardo Pavlovsky 34

ENSAYOS

Desasosiegos:

La sevilleta de Picasso y la sabiduría de Asdrúbal, Eduardo Grüner 52

Ricardo Piglia y el lenguaje de los argentinos, Horacio González 55

Sokal, postor, Christian Ferrer 59

Agazapados en la madriguera. Reflexiones sobre el cinema vérité *y el* snuff, Adrián Cangi 61

Historias de viajeros:

Horacio de Dios nos propone el shopping, David Viñas 64

Bialet Massé, Javier Trímboli 69

Road Movie. Blanca Luz Brum: de Mariátegui a Pinochet, María Pia López 74

El pasado como presente:

Muertos por la historia, Valeria Wagner 78

No todos somos cualquiera. (La cuestión política como vacío disciplinario), Marcelo Percia 81

Ni muertos ni vivos: desaparecidos, Alejandro Moreira 85

IDEAS Y TESTIMONIOS

Testimonio:

"Guerreros" sin paz, Graciela Daleo 88

Crónicas de cine:

Tres filmes argentinos, Carlos Correas 90

Fernando Solanas: el cine como "drama político", Eduardo Rinesi y Horacio González 93

Imágenes de un exilio corporal, Raúl García 94

Escrituras:

Delia Pasini, Jorge Quiroga 97

RESEÑAS CRITICAS 99

RETRATO

León por León, León Rozitchner 143

SEPARATA: *"Brasil: La forma difícil".* Artículos de Liliana Herrero, Federico Monjeau, Marcelo Canossa, Oswald de Andrade, Rogelio Duprat, Luiz Carlos Maciel, Jorge Mautner y Horacio González. Reportajes a Caetano Veloso, Gilberto Gil y Haroldo de Campos. Páginas centrales

Año VII, Número 12/13, Buenos Aires, primavera de 1998.

Grupo Editor: Emilio Bernini, Christian Ferrer, Horacio González, Jung Ha Kang, Guillermo Korn, María Pia López, Facundo Martínez, Eduardo Rinesi y Esteban Vernik.

Corresponsales: Federico Galende, Patrice Vermeren y Berti Nihuil.

Colaboran en este número: Florencia Abbate, Nelson Agostini, Beatriz Alem, Gabriela Antonowicz, Claudio Benzecry, Alejandro Bonvecchi, Adrián Cangi, Marcelo Canossa, Sebastián Carassai, Karina Casella, Gisela Catanzaro, Carlos Correas, Patricia Chaina, Domin Choi, Graciela Daleo, Rodrigo Daskal, Bibiana del Brutto, Florencia Delucchi, Raúl García, Verónica González, Eduardo Grüner, Gisela Guerenstein, Liliana Herrero, Lisandro Kahan, Guillermo Levy, Ariel Lucarini, Mariana Luzzi, Federico Monjeau, Alejandro Moreira, Jack Nahmías, Viviana Norman, Jorge Panesi, Eduardo Pavlovsky, Diego Peller, Marcelo Percia, Jorge Quiroga, Jorge Riccobaldi, León Rozitchner, Guillermo Rubé, Valentina Salvi, Estela Schindel, Marcial Soldatti, Diego Sztulwark, Javier Trímboli, Mauro Villarejo, David Viñas, Valeria Wagner y Ariel Williams.

EL OJO MOCHO

críticas & tribulaciones

PALABRAS DEL ESPACIO 310

"TUPÍ OR NOT TUPÍ" EL OFICIO DE LAS VANGUARDIAS

El concepto y la actividad de las vanguardias han sido alejados de un manotazo del horizonte actual. Las razones de ese apartamiento son abundantes y, sobre todo, comprensibles. Tanto en el plano artístico como en el plano político, el carácter de los rumbos culturales imperantes –rumbos que nadie especialmente autoriza, excepto los recurrentes y difusos aires de temporada– es lo que de inmediato hay que comprender para saber porqué *algo* ha sido retirado del proscenio. Pero comprender es un oficio embarazoso. Consistiría en recubrir los motivos profundos de una situación hasta extenuarlos. Sin embargo, no siempre comprendemos algo cuando agotamos sus determinaciones de un modo completo y acabado, sino cuando percibimos la particular resistencia que le opone algún núcleo, alguna esencia última de las cosas.

Esa oposición es el tramo tenaz que la comprensión nunca anula y que en última instancia la garantiza. Comprender es sentir la resistencia y opacidad del mundo en el acto mismo de asumirlo. No es un intento indulgente de agotar todas las dimensiones de un hecho, olvidando que nunca se llega a sus perdidas raíces. Por eso la crítica tiene una larga enemistad con el mero comprender. La crítica hace otra cosa: comprende menos, comprende parcialmente, obtura el mecanismo que llevaría a revelar una situación en la aparente totalidad de sus transparencias.

Ese comprender menudo y truncado, lejos de afectar la presencia esencial del mundo en nuestro saber, lo manifiesta de un modo singular. Lo manifiesta como un lenguaje indirecto, incompleto y silencioso. De algún modo, en toda crítica hay un aspecto vanguardista por el cual toda subjetividad u objeto mundano siempre es comprendido a través de una condición o mirada que no le pertenece, que de algún modo lo extraña o le acentúa un rasgo latente, olvidado o clandestino.

Mientras existía una aglutinación de sentidos alrededor de una médula convocante –el juicio de la historia, la innovación del arte, el torbellino de la política, la autonomía del sujeto– la vanguardia era el modo de acecharla, cuestionarla, desvirtuarla. El mundo de la vanguardia establecía una trama negativa interna respecto al centro de las acciones, y lo rehacía infinitamente a partir de una tensión que le era propia entre la disolución en las márgenes olvidadas o la integración como flamante centro reconquistado, como nueva forma remozada del orden. Esa tensión es la esencia misma de la vanguardia, ya que su sino temporal es siempre ese momento *anterior* en el que no existe y se lanza a manifestar lo nuevo, y ese momento *posterior* en que se disuelve en la nada o en la ley, dando pasto a los agoreros que una y otra vez afirmaron que el destino de las vanguardias es el de herir la regla establecida *sólo* para reanimarla después.

Por todos lados, ha cundido ahora como topología descollante de la actualidad, la idea de una centralidad sin vanguardia, capaz de diversificarse permanentemente en una multitud de focos movedizos, sustituibles sin cesar entre sí, pero no como contradicciones de una energía pululante, sino como una superficie amorfa que se resigna a ser censada por un reflector distraído que pasea sobre ella. Esta nueva idea de centralidad –mero talismán politológico, artificio descripcionista del consumo social dirigido– se presenta creando gran ansiedad pues sus ritmos y ocurrencias se han reducido a la misma regulación que se verifica en el mundo institucional de las modas. Si en las épocas de las vanguardias la moda cumplía con el propósito de ir señalando cómo una velocidad cercana a lo efímero podía afectar los ritmos más pesados de los eventos históricos, ahora esas cadencias veloces, esencia de la lógica comunicacional del momento, se ofrecen como la regla misma de la actualidad. No habría nada más allá de ellas.

Por eso, los tiempos presentes *parecen*, pero no son de vanguardias. Tienen de ella el componente incesante de la moda: secuencias perecederas de objetos y pensamientos, que desfilan sin ton ni son, ante los cuales se reacciona pidiendo seriedad, gobierno juicioso, reglas y previsibilidad, sin percibir que sin un acoso de las vanguardias, esa reacción no pasa del conservadurismo de las pequeño-burguesías angustiadas frente al neocapitalismo revestido de innovación caníbal; esto es, de modas ideológicas y excitación estilística. De ahí que los políticos que se imaginan itinerando del "llano" hacia el "estado", se ven rechazando las carnavalescas y sin duda despreciables filosofías de la hora, a las que señalan como "carentes de seriedad", convirtiendo la apología de esa medianía pronosticable, en un acto desesperado de restauración histórica del viejo emblema del calmo y prejuicioso burgués.

El abandono

¿Cuándo comenzó a pesar en las conciencias el derrocamiento de la "centralidad", versión vulgar del viejo

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

concepto de hegemonía? ¿Cuándo sobrevino el crepúsculo de aquel sujeto pleno del historicismo o de la conciencia intencional de la fenomenología, lo que hacía pueril la guiñada vanguardista? ¿En nombre de qué certeza vital se consideró necesario escribir que había que "disolver el hombre" en sus determinaciones naturales, como se disuelve en ácido un lingote? ¿En qué momento pudo al fin pensarse el poder no como un núcleo atiborrado de posibilidades, sino como una vertiginosa dispersión de fuerzas? ¿Cuándo, en la reflexión política, apareció como indispensable huir de palabras filosóficas casi milenarias como ontología, sustancia o esencia? ¿Cuándo, para escapar de la dialéctica negativa, último suspiro hegeliano del siglo XX, se dijo que era indispensable poner a la razón bajo el auspicio de una teoría comunicacional?

Y por cierto: ¿en qué punto preciso de un sistema latente de fisuras, se comenzó a desmoronar el mundo soviético en infinitos actos agónicos, como el inútil intento de tomar los canales de televisión de Moscú, cuando el poder bolchevique había comenzado muchas décadas antes en la era del cine, no de la radio ni de la televisión, tomando las oficinas de telégrafo de San Petesburgo? ¿Cuándo pudo percibirse que era, como suele decirse, un punto de inflexión intelectual que Sartre apareciera en el segundo plano de una célebre foto en el París post 68, con su mirada no tan desviada como ausente, mientras Foucault, el autor desafiante de la continuidad de la historia, mantenía en vilo el megáfono desde el cual hablaba a las nuevas multitudes de la "microfísica del poder"? En suma: ¿cuándo las tesis neoliberales desacoplaron el acontecimiento político de las luchas interpretativas que siempre debatieron el sentido histórico de la acción humana?

Y en Argentina: ¿por qué el pasado y su corte de hechos quebradizos quedaron en manos de una disquisición progresista que lo convirtió antes que en un motivo de reflexión y crítica, en una hipótesis de superación lineal y de un trivial exorcizo aplanador ("miremos hacia adelante, tracemos la línea divisoria")? ¿Por qué se elegía de este modo la comodidad del "politólogo notificado" o del "sociólogo monitor" que buscaba demonizar el pasado, en el intento de dominar una materia cuya esencia nunca es lo oportuno ni lo adecuado, sino lo perturbador, desconcertante y angustioso?

Este número de nuestra revista incorpora en su propia portada el auspicio de una frase –*Tupí or not tupí*– que recorrió el modernismo brasileño, bien conocida en ese país y sólo recordada en el nuestro por un escaso número de personas que se han detenido en el tema. Pertenece al notable escritor Oswald de Andrade –autor siempre vivo en aquel vecino país– y con ella se quería significar que era posible pensar el arte y la política desde Latinoamérica –un *desde* que implica la rareza necesaria de un *hic et nunc*–, ámbito histórico especial y no deducible de otro como no sea por medio de una promesa de universalidad construida con una voz en género singular.

Cuando escribimos la palabra vanguardia no nos olvidamos que ella suele ser una composición ya armada de antemano por el crítico: se quiere decir que la vanguardia tiene *gestos,* esto es, recortes específicos que corresponden al movimiento de la seña, la mirada y el estilo, y con ello queda claro que estamos en el ámbito artístico, con sus obras innovadoras, sus rechazos, su moral del excluido, del "incomprendido por su tiempo". En definitiva, del que siente el orgullo de dirigirse contra el burgués no en nombre de su contraposición social, el proletario, sino del bohemio. Vanguardia artística, entonces, que a diferencia de esta misma expresión cuando es adjudicada a la política, no busca la "centralidad" del Estado, viéndose momentáneamente en el llano, sino que siente el orgullo de la vagancia, la gracia de lo abandonado, la satisfacción del éxtasis. De ahí el secreto placer de la autoexclusión y la volátil sensación de que se trabaja sobre el anticipo de lo que vendrá.

El *gesto* –aceptemos esta palabra, que casi es un estribillo– sería en este caso la pregunta sobre si es posible un ambiente cultural e histórico capaz de producir un intervalo, una diferencia, un desvío, una pausa creadora respecto a una razón planetaria munida con la crónica oficial de la época. A una tal razón Oswald de Andrade la juzgaba europeísta –como lo hizo el más relevante ensayismo argentino– pero esa palabra ha quedado desamparada en la buhardilla de los trastos viejos. Hoy los problemas invocados en el concepto europeísta han retrocedido incluso a una abstracción circular, ya fatigosa para los mismos cuerpos a los que se había adherido: la globalización, tontería de operadores financieros, conductores de televisión y profetas periodísticos de fin de semana.

Y aquel intervalo es la antigua interrogación sobre el destino de la filosofía, el arte, la política, realizada en el terreno intelectual y cultural de alguno de los idiomas indoamericanos. O, dicho de otro modo, en qué momento podrá percibirse nuevamente que una postulación modernista –como la ocurrida con la empresa literaria de Rubén Darío, prolongada en el positivismo argentino y en los martinfierristas que rechazaron con justicia el veredicto sobre la imposibilidad de una lengua nacional dictaminado por la surgente sociología– puede no significar una abdicación sobre las voces insistentes del pasado, sino un nuevo llamado a pensar la comunión entre la técnica emancipadora, la metáfora maquinista como pensamiento político de las civilizaciones, el mito de reparación social como arte de la desobediencia, la cultura arcaica como un tesoro vuelto a interrogar y el socialismo libertario como horizonte de ideas que merece una revisita que lo devuelva como aguijón de la intuición colectiva.

El tiempo

La vanguardia es una reflexión libertaria sobre el tiempo. Esto es, sobre la anticipación, el vacío, lo impredecible y el acontecimiento inédito. La dificultad con que se presenta toda temporalidad consiste en que nunca es un riel que conduce hechos, sino un evento interior a los hechos que los parte continuamente en astillas, cuyos alcances y direcciones heterogéneas generan la sensación de diversos pasados presentes y futuros. En la expresión *Tupí or not tupí* están las tensiones del idioma vanguardista entre la fantasía del pasado mítico –indigenista, salvaje y alegórico– y la necesaria relectura del patrimonio universal.

El tiempo, pues. Estamos aquí en un compromiso temporal de demoras, dislocamientos, postergaciones y las consiguientes e inciertas tácticas de la copia, el remedo, el *esprit de suite.* El modernismo elaboró distintos procedimientos de diálogo con la temporalidad técnica y optimista, produciendo un choque entre la actualidad técnica poetizada y el pasado convertido en un mito de acción. Quería decirse que se rechazaba la temporalidad única del capitalismo burgués y que al mismo tiempo se pensaba en enunciados capaces de condensar en sí mismos el patrimonio clásico, el humor sobre los grandes nombres de la razón occidental, la nomenclatura americana arcaica, un inglés macarrónico como dominio idiomático universal y la deformación del inglés para darle un alma vital con los nombres de las culturas vencidas y subsistentes: *tupí or not tupí.*

La crítica brasileña, desde siempre, supo analizar los planos tan sugestivos que insinúa el programa de esa frase. Frase-manifiesto, que resume todo lo escrito por Oswald de Andrade en su estilo epigramático de indio shakespeareano, surrealista político y tecno-expresionista, en el sentido de recrear los idiomas nacionales en medio de un diálogo ansioso con las novedades efectivas de un tiempo de vanguardias.

Estos dilemas parecen ahora haberse agotado en el señuelo de una civilización que dio por cierto que un tótem enigmático y torvo había dado vuelta las páginas de la época. Pero no sólo eso, lo que había ocurrido es que se presentaba como una conquista avanzada de los tiempos, la transformación de la historia en un molesto rezago que apartaba para siempre las emociones fuertes y los gestos arrebatados. No es que se diga que acabó la historia –vocingleras pamplinas como ésas fueron pronto comprendidas como oportunismos de turiferarios a sueldo, aún por quienes están disponibles para toda clase de gloriosas tonterías– sino que la historia debe ser encerrada en alambradas bien circunscriptas, que permitan señalarla con el dedo. He allí el pasado, he allí lo que no nos visitará más, he allí el asedio y la amenaza.

Hay una discusión sobre el carácter del pasado, al que se prefiere ver como una entidad que se ha desprendido de la actualidad como una embarcación que un viento benevolente va apartando de la costa. Buena parte de la clase política –que no guarda de la política, precisamente, lo que la hace una interrogación sobre las raíces del presente– creyó que su deber era conjurar el pasado como si el conjunto de problemas allí yacentes merecieran más un tajo ciego que una consideración crítica, porosa, abierta. Hicieron de una "moral superadora" el símil de un acto de preservación cívica respecto a una historia que imaginan, con razón, llena de sonidos y furia. Pero algunos quieren trazar un *divortium acquarium* que los lleva –como es notorio en figuras que disputan el próximo período presidencial argentino– a proclamar a cada paso que "hay que mirar adelante", con el mismo optimismo que forja el estilo práctico de inversionistas y banqueros, sin olvidar de aclarar que las alianzas electorales siempre son escasas ("no alcanzan") frente al gran acuerdo nacional que habría que lograr a efectos de garantizar la "gobernabilidad". Con lo cual extienden al espacio todos los añadidos lineales y abstractos que hicieron en los dominios del tiempo.

Otros, inventores de la acusación de anacronismo a todo lo que no conjugara con el orinal de la modernización en el cual subastaron servilmente el patrimonio social, público y estatal argentino, usan la historia sea para confinar en ella a los que visualizan asidos a obsesiones antiguas, sea para amenazar con los mitos de una leyenda nacional que previamente disecaron en el quirófano de la globalización. De cualquier modo, el pasado se torna una cantidad de hechos a ser embolsados en una interpretación entumecedora bajo el supuesto de que la política –el juego con demonios weberiano– sólo se ejerce en la calma chicha del disimulo, de la administración técnica del "exceso de demandas" o de la gobernabilidad encaminada a untar de aceite los mares furiosos. La politología neoliberal, que recubre el ambiente para solaz de los especialistas en esa verba conservadora, en esos lares ha triunfado. Incluso ejerce un efecto inverso, pero no encomiable, en todos los que para oponerse a la coagulación del pasado exhiben las virtudes combatientes de la memoria, pero no siempre preparados para evitar que la misma memoria sea una visible mudez, algo que vemos todos los días, tan evidente como inmóvil.

La memoria invocada

Porque la memoria no es una crónica de calendario, una cantidad inerte de acontecimientos pasados. Tampoco es una conmemoración obligatoria, una cita resguardada por almanaques o comisiones de homenaje. La memoria, por el contrario, es parte central de la imaginación política, la parte *menos* ligada al pasado ya concluido. Así, sólo podemos decir que nos enfrentamos cabalmente con las consecuencias de la memoria, si la consideramos *imprecisa, conflictiva y enmendable.* La memoria es el pasado en el presente, pero no como un huésped parsimonioso, sino como una evidencia repentina y extemporánea. La memoria nunca está quieta ni obedece a una programación lineal: su conducta es impensada pues no está a nuestra espera para ofrecernos una porción tranquilizadora hecha de pretéritos previamente catalogados.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Por eso, la memoria no descansa en lo que pueda hacer un grupo solitario de memoriosos, sino en que un conjunto social pueda transformarse a través de la *irrupción* inesperada de una historia que había sido omitida. Pero esa omisión no era una falla de proporciones calculadas que se restituiría como si fuera un azulejo perdido que luego se repone. No, esa omisión forma parte de una urdimbre cuyas razones ha forjado un presente malogrado, lleno de fallas y remedos. *En cambio, un presente que no sea una pantomima sino un presente justiciero, es un presente en el que la historia llega finalmente a su verdad.* Y entonces las voces de los mártires tienen audición plena, aunque esta nueva memoria de los muertos y desaparecidos no obstruye la libertad del presente, sino que la garantiza. Todos somos producto de un pasado a condición de que ese pasado esté siempre sometido a debate y reconsideración. La historia es un juicio público permanente, donde los tribunales no están constituidos de antemano sino que también son *históricas* las condiciones en que los tribunales se levantan. Por eso, el testimonio de los inmolados hace de la memoria un sinónimo del presente redimido.

En estas condiciones, sólo una actividad de vanguardia en torno a la memoria puede garantizar que no sea un lienzo pasivo y enteramente observable, sino una invitación permanente a hablar del presente como un ámbito con sentido. No parece entenderlo así quién habla de "país normal", "reglas", "seriedad y previsibilidad", expresiones tomadas del diccionario del Orden. ¿En qué momento el pensamiento político reinante abandonó la pregunta por la existencia del orden –pregunta que siempre conduce a una meditación sobre la libertad radicalizada, la nada o el vacío que instiga a la reflexión– para consagrarse a endiosarlo?

En efecto, la politología y la sociología política, tanto universitaria como periodística –que en lo sustancial coinciden– se dedican empeñosamente a ser guardianas del orden imaginario –policías de la imaginación, al fin– tomando como su obligación primordial la de exorcizar toda amenaza al sistema. ¡Y claro que emplean este concepto! Escúchese a hablar a los mejores alumnos de la politología oficial, todos ellos políticos de la oposición: dicen "sistema de partidos" y sienten el estremecimiento del mejor colegial al dar en la tecla adecuada. Sistema de partidos como una visión de la política entretejida por acuerdos de la galaxia profesional de oficiantes de idiomas funcionales en su diferencia. De ahí la expresión de los viejos maestros estructuralistas y funcionalistas que ahora pasó a la lengua del politólogo avisado: "tal o cual cosa *forma sistema*", con lo que se quiere decir, "se integra gozosa en la metafísica del orden".

Por otra parte, en las alquimias que recomiendan los "normalistas" para poner en vías de orden a todo el "sistema político", figura la aglomeración de toda la materia social en los hemisferios de "centro izquierda" y "centro derecha". Habráse visto prueba más elocuente de que la geometría, viejo saber alegórico para estudiar las pasiones, ahora se ha convertido en un diagrama forzado para enfardar ideas, cuerpos e historias. Es claro que el menemismo era portador de un decisionismo ordinario de bergantes y malandrines, pero la oposición que "forma sistema" ha conseguido el portento de convencer a una porción de electores de que se trata de construir una áurea normalidad, para lo cual no faltan catedráticos en reglas o epistemologías de planchuela y tiralíneas, que desean administrar la historia con el candor de criaturas bíblicas deteniendo el sol.

Solicitantes descolocados

Por fin, la idea de la "invención social", que un pensamiento que se considera a sí mismo democrático ha promocionado en las últimas décadas, mostraría su verdadera raíz de torpeza y sumisión a un pensamiento autocrático que intenta adecuar el flujo en cascada de la historia –con sus drásticas libertades, sus inesperados designios hundidos en la materia oscura del presente– a la lógica menuda de un gabinete de planificación, simbolizado, acaso, en las ideas de aquel político que en la cúspide de su inocuidad cuenta los días del almanaque para llegar a la "meta", imaginando que el calendario le da a él aires de proyectista bismarckiano del neoliberalismo. Quieren inventar la cuadrícula de una sociedad donde el neoliberalismo sea la "esencia del hombre" y donde las parcelas políticas floten en casilleros artificiosos que se etiquetan como centroizquierdismos y centroderechismos –si esto fuera cierto habría que ver si les corresponde lo primero o lo segundo– lo que no es sino una brutal expropiación existencial de las fuentes vitales de la política. Incapaces de pensar el sentido complejo y extraño de la representación, la convierten definitivamente en una cuota obligatoria y adulterada de destierro respecto a la vida efectiva del acontecimiento histórico. Eso los lleva actuar sólo cuando está protegidos con las corazas inexpresivas del "pensamiento de sobrevuelo", tal como alguna vez lo calificara Merleau-Ponty.

El sentido de las vanguardias es precisamente el de impugnar ese sobrevuelo, ya sea replanteando críticamente los objetos de la materialidad técnica o creando sujetos cuya sensibilidad se inscriba en el mundo histórico y práctico. Es el sentido que encontraremos en la experimentación permanente, en ese punto de las existencias donde se crispa el anuncio de la novedad irreductible. Este anuncio no es traducible a ningún otro sistema de cosas y palabras, pero si a alguno lo fuera, ¿no bastaría pensar en el sentimiento del "solicitante descolocado" o del "anunciador vacante", figuras propicias de quién ve sus propios campos de interpretación, y, entonces, sus propios nombres propios, como síntomas desconcertantes y obstinados de una historia liberada de los peritos del orden?

El Ojo Mocho

DIÁLOGOS

LOS DETALLES DE LA HISTORIA

Quizá ninguna vida pueda ser pensada o relatada sin asomarnos a los ímpetus de la historia, pero algunas biografías hacen de ese eslabón la principal explicación de los sucesos vitales. En esos términos, Osvaldo Bayer piensa lo que le ha sucedido (su historia de vida). Los acontecimientos vividos aparecen como efectos multiplicadores de la historia social, y, correlativamente, como prismas en los cuales es posible encontrar las grandes tendencias históricas. Esto es: los hechos subjetivos se entrelazan en las napas profundas de la vida social, y reconstruir los primeros posibilita la comprensión de las capas incógnitas. Relatar las vidas a partir de esas presunciones exige la virtuosa memoria del que relata historias: aquel que no desprecia los detalles, no excluye lo anecdótico y se esfuerza por la objetividad de lo dicho. Requiere pensar la historia como relato personal y, la biografía como condensación de la historia colectiva. Un cúmulo de interrogantes se plantean alrededor de las historias de vida: algunas pasan por conocer cómo se configuran las vidas de las personas; otra posibilidad es la de pensar que los hechos subjetivos se van acumulando como capas –unas tras otras– configurando esas vidas; quedaría sin respuesta el saber en qué lugar entran las tradiciones o las condiciones sociales que pueden determinar –al menos, en parte– lo que resulte de ese sujeto. Una serie de dudas que posibilitan repensar las relaciones humanas, en general y –también– el diálogo que se desarrolló con Osvaldo Bayer. El cruce que establece entre la historia (con mayúsculas) y la personal –con un rico caudal de anécdotas– donde se entremezclan algunas de sus pasiones: el anarquismo, el periodismo, las interpretaciones sobre la violencia y las analogías con que presenta la historia alemana y la argentina. Sobre este punto podía leerse, en 1956, un artículo sobre el neonazismo en la Argentina, bajo la firma de Oswald Bayer en la revista Comentario. *Con la castellanización del nombre se fue dando, sugerimos, también la investigación y el interés por la historia local.*

De Osvaldo Bayer, periodista e historiador, podría enumerarse un largo listado de títulos que componen su producción: Severino di Giovanni. El idealista de la violencia *(editado por primera vez en 1972 y reeditado en dos oportunidades más); los cuatro tomos de* Los vengadores de la Patagonia trágica; Los anarquistas expropiadores *(donde se publican algunos de los artículos que escribiera en* Todo es historia), Rebeldía y esperanza, *más incontables artículos en las revistas* El Porteño, Fin de siglo, Crisis, El diario de las Madres, Página 30 *y las contratapas de* Página 12. *Su interés por otros géneros donde los modos narrativos permitan una masividad que las publicaciones gráficas restringen, lo llevan al terreno de guionista de numerosas películas como* La Patagonia rebelde, La Rosales *o los documentales* Todo es ausencia, Juan como si nada hubiera sucedido, El vindicador, Elizabeth. *Es –además– desde hace unos años, el titular de la* Cátedra libre de Derechos Humanos *de la U.B.A., un amplio espacio donde la reflexión y el análisis no se limitan a recordatorios inmovilizantes. Desde ese sitio, al igual que desde su condición de cronista con opinión –como le gusta definirse– ha revitalizado otro género donde le gusta adentrarse: el de la polémica. Entonces, allí es donde elige tomar la historia –dejando de lado los tabiques disciplinarios– para permitirse entrar en el presente. Porque para Bayer, relatar la historia es, como para Walsh, la búsqueda de una verdad y un intento justiciero.*

G.K.

OSVALDO BAYER:

ANARQUISMO DE NOMBRES PROPIOS

MPL: –Podemos empezar por la carta de felicitación que una vez te mandó Perón...

–Y que yo nunca se la pedí. Cuando me expreso así, Graciela Daleo sostiene que yo soy un gorila espantoso. Es que Perón era un genio de las relaciones públicas. Todo vino porque Carlos Acuña, en mi casa en Martínez, se enteró que yo había escrito un libro sobre Severino Di Giovanni. Esto ocurrió en 1971, a principios. Perón vivía en Madrid y Carlos Acuña era su "cantor de tangos oficial". Acuña me pidió en forma tan insistente que le enviara un ejemplar a Perón dedicado, que al final se lo di. Pero la dedicatoria era apenas un: "A Juan Perón, este libro sobre el anarquista Di Giovanni. Atentamente". Ningún elogio, todo bien seco. Dos semanas después, en la redacción de *Clarín* me visita un piloto de Aerolíneas y me dice casi en secreto: "le traigo una carta del general". Era una tarjeta grande, de puño y letra. Me decía textualmente: "Siempre he pensado que, así como no nace el hombre que escape a su destino, no debiera nacer quien no tenga una causa por la cual luchar, justificando así su paso por la vida: Di Giovanni fue un idealista, equivocado o no, y es respetable para los que luchamos por una causa que tampoco podemos saber si es la verdad. Madrid, 15 de marzo de 1971". Me llamó la atención la precisión de sus palabras. Ni una palabra de más ni una palabra de menos. Un buen día voy caminando por Constitución y me llaman: "Osvaldo, Osvaldo". Me doy vuelta y ¿quién era? Justo el biógrafo oficial de Perón...

HG: –Pavón Pereyra.

–Justo, y me dice: "¡Leí tu Severino, Osvaldo!". Besos, abrazos. "Leí allí esa extraordinaria defensa que hace el teniente Franco de Severino Di Giovanni, ante el tribunal militar y me dije: ese

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

discurso se lo escribió Perón, es el estilo del general". Yo me detuve y le contesto a Pavón Pereyra: "No, Pavón, eso no es cierto, porque el señor Perón, tu general, era nada menos que ayudante del general Medina, justo el que firma la sentencia de pena de muerte de Di Giovanni. Perón estuvo en el golpe de Uriburu". Pavón Pereyra metió violín en bolsa y se fue con la música a otra parte. Pasan tres años, triunfa el peronismo, vuelve Perón al país y a Pavón Pereyra le hace un reportaje la revista *Siete Días* ¿y qué dice? Eso mismo: "Entre las cosas hermosas que escribió el general está la defensa que hizo el teniente Franco a Di Giovanni". No pude menos que enfurecerme. Pensé, dentro de diez años, viene un estudiante japonés de historia, lee esas declaraciones y se hace la tesis de doctorado sobre eso.

ChF: –Otro comienzo posible: ¿vos naciste en un pueblo llamado Humboldt?

–No, en Humboldt pasaba siempre las vacaciones de mi niñez y primera adolescencia porque mis padres eran de esa zona de colonias agrícolas. Pero nací en Santa Fe, en un caserón de las calles 4 de Enero y Boulevard Pellegrini, que hoy ya no existe. Pero fui concebido en Concepción del Uruguay. Una vez, hace unos cinco años, di una charla en Gualeguay, y un periodista de Concepción del Uruguay me invita a ir a esa ciudad. Le contesto: "ahora no puedo pero iré porque en esa ciudad yo fui concebido". Y no va este buen señor y lo publica en su diario, con el siguiente título a dos columnas: "Bayer fue concebido en Concepción del Uruguay". Y me envía el diario a mi dirección postal, que era el domicilio de mi madre. Un domingo la voy a visitar, y mi madre –con sus 93 años– me mira severamente, me muestra el diario y el título y me dijo secamente: "Esas cosas no se dicen". El pecado original... Bien, debo decir, que nuestra familia fue muy viajera, teníamos diferentes estadas en provincias muy alejadas entre sí. Pero, como dije, las vacaciones las pasábamos en el campo santafecino: Humboldt, Naré. Allí mis tías tenían campos. Por eso, el campo santafecino me trae tantos recuerdos, principalmente mi tía Gisela, que era una mujer muy libre, en aquellas épocas de tanta falsa moral, ella tuvo dos hijas naturales. Alguna vez voy a hacer una novela sobre esa tía en ese ambiente de las primeras décadas del siglo. Cuando yo, a los siete, ocho años, llegaba a Humboldt y caminaba por el pueblito, la gente me preguntaban: vos no sos de acá, ¿no? y me preguntaban el nombre. En cuanto les decía que me llamaba Bayer, y en seguida venía la repregunta: "tenés algo que ver con Griselda?" (mi tía se había cambiado el nombre por Griselda). "Sí, soy el sobrino", y los hombres de inmediato me trataban bien y me compraban caramelos, y yo me decía: "¿Qué misterio habrá?". Con los años me enteré que era una mujer muy libre y generosa, que le pegaba muy bien a su belleza rubia y exuberante. Cuando llegaba a Buenos Aires a visitarnos, se alquilaba uno de esos coches de plaza, un mateo, y nos sacaba a pasear, nosotros nos sentíamos príncipes allí arriba, éramos los únicos chicos del barrio que teníamos una tía así. Nos llevaba también a los bares, al "salón familiar" y nos invitaba con naranjín. Mi madre, con su educación muy estricta, no veía nada bien estas actividades. Una vez, nuestra madre nos dijo: "ya alguna vez se van a enterar de la verdadera historia de esa tía que ustedes tanto quieren".

HG: –¿Y? ¿Te enteraste?

–Claro, ella se refería a las dos hijas naturales y a otras libertades que se tomaba. Por ejemplo, hace poco doy una charla de historia en Rosario y cuando termino se acerca un hombre más viejo que yo y me pregunta: "tengo una curiosidad, ¿usted es algo de Griselda Bayer?". Digo: "sí, su sobrino". "Ah –dice iluminándosele la cara– tengo que decirle que su tía fue la primera que puso una pensión para estudiantes en Rosario en la cual podían entrar las chicas. ¡La pensión Bayer era famosa!". Gisela, o mejor dicho Griselda, cumplió 100 años en 1989 y le hicimos una gran fiesta en Humboldt, vino todo el pueblo y hasta los dos curas, el católico y el protestante. Tres meses después se quedó dormida para siempre. Creo que fue la más feliz de toda la familia.

ChF: –Era hermana de...

–Hermana de mi padre.

ChF: –¿Era del Tirol?

–Mi abuela llegó embarazada de ella y ella nació en Humboldt. Los Bayer son originarios del Tirol, aunque mi apellido significa "bávaro", natural de Bayern, Baviera, el Estado al sur de Alemania. Nuestro apellido se escribía Payr, que significa lo mismo, pero escrito en forma dialectal tirolesa. Pero mi padre cambió el apellido. Estaba cansado de que en Santa Fe no le entendieran cuando decía cómo se llamaba. Por eso a los 18 años decidió llamarse Bayer. Era mucho más fácil porque cuando le preguntaban el apellido, respondía: "Me llamo Bayer, como las aspirinas". Mi abuelo Payr fue un gran rebelde, tengo una gran admiración por él. Tuvo muchos problemas con los burócratas del pueblo y decidió marcharse. Se hizo vagabundo, regresó al Tirol, donde vivió como vagabundo. En *Página 30* escribí sobre la Asociación de Vagabundos en Alemania y Austria. Tenían ideología anarquista. En la partida de fallecimiento de él se señala que murió en la indigencia, pese a provenir de una familia aristócrata, los Payr von Altenburg und Caldiff.

ChF: –¿Cómo vivió tu padre el ascenso de Hitler al poder, y todo el período nazi?

–Mi padre sostenía que él era un socialista, lo que se dice más bien un socialdemócrata. Pero cuando éramos chicos nos relató como un salvajismo la represión contra la república de los consejos obreros de Munich, como corolario de la revolución alemana. Represión que ejecutan los socialdemócratas de Ebert. Algo imperdonable.

HG: –No lo digas, por ahí tenés que pedir un puesto, un subsidio, alguna *benevolenza* de la Fundación Ebert.

–Me odian por mis críticas, para ellos no existo, jamás me han invitado cuando hacen alguna recepción. Por mis críticas, en especial cuando el primer ministro Helmut Schmidt, socialdemócrata, le vendió armas a la dictadura de Videla. Algo imperdonable. He criticado en mis notas también algunas cosas de Willy Brandt, que era el mejor de todos ellos. A él lo conocí cuando estudié en Alemania, en 1952. Era alcalde de Berlín. Me afilié en ese año a la Juventud Socialista Alemana, que era bien de izquierda. Era muy interesante, a mí me gustó muchísimo, y es la que –si ustedes leen a Rudi Dutschke– da las bases al movimiento del 68, la misma Juventud Socialista Alemana que fue expulsada de la socialdemocracia en 1959.

ChF: –La SDS.

–Sí, el *Sozialistischer Deutscher Studentenbund*. En esos cuatro años que estudié historia en Alemania aprendí más política que historia, porque me metí mucho con esos estudiantes que querían superar el trágico pasado hitleriano... Alemania todavía tenía parte de sus ciudades por el suelo y los rastros de la guerra se encontraban aún en los rostros. Y ellos querían un socialismo libertario a través de formas revolucionarias.

ChF: –¿Cómo era la Alemania que conociste?

–Llegué en enero del 52. Se vivía muy pobremente. Los estudiantes comíamos una vez por día. Si se miran fotos de esa época los alemanes eran delgadísimos. Hoy son todos gordos. Se vivía con sacrificio pero igual guardo el mejor de los recuerdos de la vida estudiantil. La guerra fría hacía que en el Oeste, desde el poder, se practicara un anticomunismo feroz. Y estaba legalizado ya el partido neonazi. No se hablaba nada de los crímenes nazis. En las escuelas se enseñaba historia hasta 1913. Se quería mantener unido el bloque occidental contra la Unión Soviética.

GK: –Osvaldo, vos pasaste de estudiar aquí medicina y después filosofía, y en Alemania historia...

–Sí... esos sueños de la adolescencia. Me dije: voy a estudiar filosofía pero primero quiero conocer el cuerpo y después el alma, y por eso hice el primer año de medicina: anatomía descriptiva, en la que se hacían prácticas con cadáveres. En seguida tuve que hacer el servicio militar, que fue la peor época de mi juventud. Cuando salí de los cuarteles empecé con filosofía. Pero me fui al año, porque existía ya el CEU, comandado por Jorge Cesarsky, ultraderechista, y dentro de la facultad de Filosofía te hacían gritar "¡Viva Perón!" y algo más.

HG: –Ahí, en la calle Viamonte, ¿no?

–Sí, en el viejo edificio.

HG: –En el 52...

–Antes, en enero del 52 partí para Alemania.

HG: –El otro día fui, no se escucha más ni "¡Viva Perón!" ni "¡Muera Perón!", sólo se oye: "¡incentivo, incentivo!".

–En esos años 50, 51, yo era socialista, no afiliado. Los del CEU me miraban torcido, de paso te pegaban una patada en el tobillo, o más arriba...

ChF: –Vos hiciste un servicio militar muy largo...

–Sí. Yo no lo quería hacer. Estaba enamorado y vivía muy metido en la colectividad alemana. Cuando me llega la carta que debo presentarme en el 1 de Infantería, no me quería ir, pero del grupo de mis amigas me convencieron. Me presenté a las 5 de la mañana al cuartel y así todos los días nos tenían tirados en el playón hasta las dos de la tarde en que nos dejaban ir a los que no teníamos destino aún. Yo vivía en una habitación de Floresta. Pasaron muchos días y siempre el mismo procedimiento, no me destinaban. Hasta que un buen día quedamos un grupo pequeño y me llaman. Estaban los soldados viejos (de la clase anterior) anotando en mesitas. Presento mi libreta al soldado que al leerla me dice: "¿Vos te llamás Bayer? ¿Sos algo de Franz Bayer?". "Es mi hermano", le contesto. "Ah –me dice– yo soy amigo de él, soy el soldado Biagini" (todavía me acuerdo de su nombre, si todavía hoy lo encuentro, lo corro). Y dándose importancia me pregunta: "¿A dónde querés ir destinado?". "No sé, no conozco nada", le respondo. "Bueno, dejame a mí, te voy a mandar al mejor lugar, no vas a hacer absolutamente nada, dormir solamente. ¿Vos sabés idiomas, no?". "No, sólo castellano y alemán". "No importa –me responde con suficiencia– yo te lleno la ficha aquí de que sabés alemán, inglés, francés, italiano y portugués, así vas a Traductores que no hacen nada, se rascan. Total, a esta ficha no la lee nadie". La escribe y me la hace firmar y pasé a formar filas. Media hora después aparece en el playón el teniente coronel Luis Nuñez de Castro, un petiso de muy mal carácter y nos grita: "A ver, un paso al frente el soldado Poliglota". Yo pensé: "qué apellido más raro". No se presenta nadie. Nuñez de Castro se enoja y grita más fuerte: "He dicho, ¡el soldado Poliglota un paso al frente!". Nadie se presenta. Hasta que al final Nuñez de Castro: "A ver la ficha... Osvaldo Bayer... usted va destinado a la sección Traducciones del Distrito Militar Buenos Aires". Subo a un camión y me llevan y ya me están esperando en Traducciones. Allí, un suboficial mayor me dice: "recluta, aquí le entrego la historia de las granadas de mano del ejército inglés –todo idioma técnico– páselo al castellano, le doy cuatro semanas". Le contesto: "No, mire, de inglés sé algo pero idioma técnico nada de nada". Me miró como para devorarme. Entonces va y pide la ficha firmada por mí. Me sacó al trote y a puntapiés y me mandaron con los infractores a lo que llamaban la "brigada de limpieza". Me lo pasé dieciocho meses pasando viruta al piso de madera. Los suboficiales, para verduguearme más me decían: "recluta, usted dentro de unos años va a tener tantas várices que le van a reventar las piernas". Y yo les creía todo pero permanecía impasible. Tenía también que pasar el lampazo, limpiar baños y cocinas. Cuando hubo que desfilar yo me negué a hacerlo con mauser. Me empaqué tanto que me perdonaron la vida. En resumen, de ese tiempo tengo el peor de los conceptos. Vi al Ejército desde adentro en toda su corrupción. Eran todos corruptos, cómo se utilizaba a los soldados en provecho propio. Se los llevaba a sus casas para que hicieran el jardín o para que hicieran de choferes o de lo que fuera. Todos corruptos menos el sargento Carlos Guido Logarzo, que se dedicaba a la literatura, con el uniforme medio deshilachado. Venía a verme y hablábamos de literatura germana: Goethe, von Kleist, Thomas Mann, Hermann Hesse. Cuando me dieron de baja nos dimos un gran abrazo, fue un buen compañero en las noches de guardia. ¡Qué se habrá hecho de él! Tengo otra anécdota, esta vez el arte conspiró contra mí. Cuando yo limpiaba me observaba el sargento primero Sardá. Este hombre era integrante de un conjunto teatral de Mataderos que estaban por estrenar el *Rosal de las ruinas*, de Belisario Roldán, un bodrio consumado. Sardá era pintón y atildado y hacía de protagonista. Me hacía dejar las tareas para él ensayar su papel. Yo tenía que aplaudir donde me parecía que llegaba al público con su emoción. Y también tenía que darle pie, en las escenas, por ejemplo hacer el papel de la amada. Hay una escena donde él la deja plantada a su amada y le dice "Te dejo, te dejo", o algo así. Y yo tenía que decirle: ¡no, no me dejes, mi amado, no me dejes", caigo de rodillas ante él, le agarro las piernas y le imploro que no me deje. Pero ¡hay que tener mala suerte!, en ese momento entra el teniente coronel Nuñez de Castro con cara de espanto y al grito de "¡putos, putos!" me pegó una patada que todavía

revista
para
pensar
la política

acontecimiento

director
raúl j.
cerdeiras

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

me duele. Vaya a saber lo que se creyó el tipo. Al sargento Sardá lo castigaron, lo enviaron a Tandil, y a mí me sobrecargaron de turnos de guardias. No pude salir en muchos domingos.

ChF: –¿Tenés formación cristiana?

–Sí, mi madre era muy católica, excesivamente católica. Mi padre no tenía ninguna religión pero mi madre se impuso para que yo fuera a la doctrina, a la parroquia de Belgrano. Esta era una parroquia absolutamente falangista. Era párroco el cura Virgilio Filippo, quien durante la Guerra Civil Española daba sermones a favor de Franco. En el 46 el mismo Filippo encabezó la lista de candidatos a diputados peronistas y fue electo. Pero tuve una gran suerte. Las que me enseñaron la doctrina eran las señoritas de Nevares, muy ancianas, quienes me enseñaron la doctrina social, los principios del sermón de la montaña. Esos principios evangélicos me acompañaron toda la vida.

ChF: –Vos escribiste mucho también acerca de los protestantes alemanes, casi calvinistas, y me preguntaba si esa cuerda religiosa no estuvo siempre...

–Sí... aquello de la ética protestante y además, esa figura de Lutero tan discutible. Un revolucionario con tantas irracionalidades y contramarchas. Lo que hizo contra Thomas Müntzer, un verdadero revolucionario comunista a principios del siglo XVI, con esa huelga combativa de los campesinos alemanes. Miles de campesinos en su lucha contra el poder medieval bajo el lema: "por un comunismo cristiano". Increíble, épica pura. Lo que es capaz de hacer el ser humano por la dignidad. Y ahí Lutero mostró su oportunismo, su traición. Entonces, en lo protestante hay absolutismos, sí, de mucha rectitud, de limpieza, de honradez, pero mucha cosa de secta también. Cuando estuve en el exilio, la que más ayudó en la campaña contra Videla fue la iglesia protestante. Recuerdo al obispo Scharf, un héroe antinazi, quien fue el primero que entregó un premio a las Madres de Plaza de Mayo. Mientras que los católicos no hicieron absolutamente nada. Hoy, la iglesia católica alemana es la más reaccionaria del globo y es la que más dinero tiene, y que apoya al Papa Woytila incondicionalmente. Pero hay mucha gente que se va de las iglesias, y eso tiene su importancia, porque en Alemania al pertenecer a alguna creencia te descuentan el dos por ciento de tus entradas mensuales.

ChF: –¿Cómo si fuese un sindicato?

–Tal cual. Se recauda una gran cantidad de dinero mensual. Quería contar algo del obispo De Nevares, de quien fui muy amigo. Una vez en Neuquén me preguntó: "Pero vos, ¿qué clase de anarquista sos que siempre citas al sermón de la montaña? Le conté entonces lo de las señoritas De Nevares. Entonces me contó: "esas dos señoritas eran mis tías y yo soy cura por lo que ellas me enseñaron". Y nos reíamos porque yo salí anarquista y él, obispo. Fue un verdadero cristiano, un misionero de los pobres de las zonas cordilleranas, apoyó desde un principio a las Madres... Tuvo la valentía de calificar de genocidio a la Campaña del Desierto de Roca, justo en el centenario, en 1979, que estaba la dictadura que festejó esos cien años con un desfile militar con uniformes de época. De Nevares y Hesayne, obispo de Río Negro, protestaron con toda la voz. Nadie los acompañó.

ChF: –Me pregunto si toda esa cuerda religiosa, esa formación cristiana, no se conecta con un tema tuyo, casi diría obsesión tuya, por el sentido de sacrificio de las personas, por la oposición pureza-impureza que aparece muchas veces en tus escritos, cristiana pero que también conecta con el anarquismo para el cual la pureza siempre ha sido bastante importante.

–Sí, tengo una biblioteca anarquista y en casi todos los libros de los teóricos del siglo pasado está la figura de Jesús. Me retiré del catolicismo militante a los quince años. Ahí empiezo a seguir la línea de mi padre y dejo la de mi madre. Se llame voluntarismo o no creo que hay que levantar los ejemplos de aquellos que ofrecieron sus vidas por los principios éticos. Por eso mi admiración por Rodolfo Walsh, no de sus ideas políticas sino de su responsabilidad de intelectual frente a la sociedad. Con él tuve discusiones. A mí me gustaba pincharlo un poco.

HG: –¿Vos lo conociste personalmente?

–Sí, me atraía su aparente timidez, que lo llevaba a veces a estallar en furia. El venía de la derecha nacionalista, por ese odio de los irlandeses a los ingleses. Él nació en el mismo año que yo, el 27, de manera que la primera guerra para nosotros fue una marca. Y él tiene que haber simpatizado al principio con Alemania, porque ésta era enemiga de Inglaterra. Es el mismo caso de Scalabrini Ortiz.

ChF: –Llegó a haber un plan secreto entre un líder independiente irlandés y la Alemania nazi. Lo llevaron en submarino de un lado al otro...

HG: –El IRA en esa época tuvo una fugaz alianza con el partido nazi.

–Tuve una década del 60 muy movida. Fui dirigente sindical, secretario general del sindicato de Prensa, elegido por una lista de unidad, donde figuraban radicales, comunistas, peronistas y algún anarquista, es decir, toda la izquierda posible.

ChF: –Ahora, este tema del sacrificio, ¿cómo procesaste todo lo del 73 en este sentido?

HG: –¿En esa lista estaban Jáuregui y Jozami?

–Jáuregui y Jozami me apoyaron cuando fui reelecto como secretario general. La lista contraria era peronista. A mí me parecía absurda esa división. Mi idea era aproximarme a una ideología que los antiguos anarcosindicalistas denominaban clasismo, es decir, lograr organizaciones fuertes, unitarias, despojadas de ideologías partidistas. Intenté esa unión durante mi segunda gestión, creando la lista apolítica (no antipolítica). Pero fracasé porque si bien contaba con el apoyo de la izquierda sin partido y del peronista Damiano, me di cuenta que, de ganar, iba a ser copado por el peronismo que precisamente, ahí y en ese tiempo, no era de izquierda. Por eso renuncié. Me di cuenta que no era yo alguien que supiera hacer política sindical y a partir de ese momento me dediqué al periodismo para mantener a mi familia y a la investigación histórica como vocación. Con Jáuregui y Jozami fuimos muy amigos hasta que vino la división. Jáuregui vino muchas veces a pasar los domingos en mi casa, en Martínez. En el 63 estuvimos presos en la misma celda en la cárcel de Riobamba, que hoy ya no existe. En el sindicalismo aprendí a ver la difícil realidad política y a hablar en las asambleas, que eran bravísimas. Volví al periodismo, en el cual había comenzado en Alemania, enviando notas para revistas que hoy ya no existen. Cuando regresé a la Argentina, en 1956, me propuse conocer la sociedad bien desde adentro, por eso entré al vespertino *Noticias Gráficas*, donde estuve casi dos años. Después mi intención era conocer el interior y me fui a la Patagonia, con mi mujer y cuatro hijos, a la ciudad de Esquel, a dirigir el *Esquel*. Estábamos ya en 1958. Pero allí pude durar sólo un año, aunque amaba profundamente la región.

Pero empecé a defender a los mapuches, a la gente del Nahuel Pan, de Cerro Cuche. Y por supuesto, el dueño del diario me echó.

ChF: –Te acusaron también de intento de asesinato.

–El propietario, Luis Feldman Josín, para justificar mi despido, me acusó ante la policía de doble tentativa de asesinato. Un disparate, yo jamás manejé un arma. Me llevaron a la comisaría por la calle, un agente delante y el otro detrás, todo el vecindario miraba. El comisario era un hijo de galeses, de pelo colorado y me dice: "yo nunca hubiera creído que usted es un asesino" y todas esas cosas que te dicen los policías para amansarte. Pero me salvé porque antes de preguntarme si había matado o tirado, me preguntó si sabía jugar al ajedrez, cosa que muy pocos hacían en Esquel. Cuando le dije que sí, le brillaron los ojos. Por supuesto yo me dejaba ganar... *(risas)*

HG: –Te fue mejor en la comisaría como ajedrecista que como *poliglota* en el ejército...

–Claro, me hacía dormir en su despacho. Los calabozos eran espantosos y sólo para chilenos. Demuestro que la denuncia es una patraña y me dejan libre pero sin empleo. Entonces edito *La Chispa*, y le pongo el lema: "El primer diario independiente de la Patagonia". Tuvimos con él muchos éxitos periodísticos. Me ayudaba mucho la gente humilde. Por ejemplo, había una cadena de mercados Lahussen que habían acaparado el azúcar. Los peoncitos me dijeron: "Don Bayer, en el sótano los Lahussen tienen como sesenta bolsas de azúcar". Denuncié el hecho en primera página. Fue un éxito. *La Chispa* se agotaba. Hasta que llegaron dos oficiales de la Gendarmería Nacional que me preguntaron si yo no sabía que Esquel estaba en zona fronteriza". "Sí –les contesté– ¿y qué hay con eso?". "Que no se puede escribir nada que conspire contra el orden". Me dieron 48 horas para dejar la ciudad. Partí con mucho dolor porque no quería poner en peligro a mi familia y porque *La Chispa*, pese a su éxito, me daba pérdidas. Mientras tanto, Rogelio García Lupo, en Buenos Aires –con quien yo había hablado por teléfono– denunció lo que me pasaba en una audición por radio: "¿Qué hace la Sociedad Interamericana de Prensa que no defiende a Osvaldo Bayer, el héroe de la Patagonia?". Todo el mundo lo escuchó. De manera que cuando llegué era mirado como algo así como un pionero de la

Puñaladas
ENSAYOS DE PUNTA

NOVEDADES 2DO CUATRIMESTRE 1998

LA DEMOCRACIA CONTRA EL ESTADO, *Miguel Abensour*
LA ÚLTIMA RAZÓN DE LOS REYES, *Renato Janine Ribeiro*
PODER Y DESAPARICIÓN. Los campos de concentración en la Argentina, *Pilar Calveiro*
POÉTICA DE LA POLÍTICA, *Pedro Orgambide*

TÍTULOS PUBLICADOS

ARLT. Política y locura, *Horacio González*
EL ÚLTIMO TRIBUNO. Variaciones sobre Lisandro de la Torre, *E. Rinesi*
EL OTRO WEBER. Filosofías de la vida, *Esteban Vernik*
MAL DE OJO. El drama de la mirada, *Christian Ferrer*
ALTHUSSER. Estrategia del impostor, *Alejandro Bonvecchi*
CONTORNO. Izquierda y proyecto cultural, *Marcela Croce*
PROSA PLEBEYA. Ensayos de Néstor Perlogher. *(Christian Ferrer y Osvaldo Baigorria Comp.) (Serie Mayor)*
LAS FORMAS DE LA ESPADA, *Eduardo Grüner*
MUTANTES. Trazos sobre los cuerpos, *María Pia López*
EL CUARTETO DE BUENOS AIRES, *Álvaro Abós*
WITOLDO O LA MIRADA EXTRANJERA, *Guillermo David*
AMADEO JACQUES. El sueño democrático de la filosofía, *P. Vermeren*
ARTE ANDRÓGINO. Estilo versus moda en un siglo corto. *R. Echavarren*

TÍTULOS DE PRÓXIMA APARICIÓN

SAFO Y COMPAÑÍA, *María Moreno*
FILOSOFÍA, COSMOPOLITISMO Y RESPONSABILIDAD, *Jean-Paul Sartre y Jacques Derrida*
ANTIGUOS, MODERNOS Y MALDITOS, *Eduardo Rinesi*
MARTÍNEZ ESTRADA. Ensayos de carácter, *Daniel Scarfó*
WING DE METEGOL, *Juan Sasturain*
RESTOS PAMPEANOS, *Horacio González*
RAZONES DE LA CRÍTICA. Sobre la literatura, ética y política, *Alberto Giordano*
LA ANARQUÍA CORONADA. La filosofía de Gilles Deleuze, *Raúl García*
EL VIAJE POLÍTICO, *Javier Trímboli*
ENSAYOS DE TOLERANCIA, *Carlos Correas*

Puñaladas. Ensayos de punta. Libros para incidir.

EDICIONES COLIHUE
Av. Díaz Vélez 5125 (1405) Buenos Aires - Argentina
Tel. (líneas rotativas): 958-4442 / Fax: 958-5673

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

libertad. Me vienen a ver entonces los del Sindicato de Prensa y me ofrecen ser candidato a secretario general adjunto. Les contesto: "no, de sindicalismo no sé nada, tendría que empezar como delegado de redacción". Me contestan: "no, vas de segundo, de adjunto, no tenés que hacer nada porque todo lo hace el primero". Me pusieron igual. Ganamos las elecciones. Tres meses después, el secretario general fue electo en la Federación y yo pasé al cargo máximo.

HG: –¿Quién era?

–Mateu. Buena persona. Un comunista liberado del partido. Honrado a carta cabal. Para mí, el sindicalismo fue una experiencia notable, hicimos huelgas muy buenas, agitación en la calle. Como ya conté, renuncié como dirigente en el segundo período. Estuve en él cuatro años, durante los cuales fui preso. Me metieron preso cuando Mariano Grondona era subsecretario del Interior y el general Rauch era jefe de la SIDE, en plena época de los militares azules con el títere de Guido como presidente, abril de 1963. Gente de la ciudad de Coronel Rauch me invitaron a dar una charla en la biblioteca de allá. Me decidí a hablar sobre el coronel Rauch, un oficial de Napoléon, alsaciano, que se especializó aquí en liquidar a los aborígenes de las pampas bonaerenses. Los partes de guerra del oficial europeo son increíbles. Por ejemplo uno de ellos dice: "se degollaron 37 indios y todo fue pasado a cuchillo sin disparar un tiro". Efectivo, el hombre, y ahorrativo. De la crueldad, pasa a la genialidad. En otro parte señala que "los ranqueles no tienen salvación porque no tienen sentido de la propiedad", "¡Qué salvajes, Dios nos ayude!". Y en otro va más allá y califica de "anarquistas" a los aborígenes. En 1826, ¡qué clarividencia! 1826, cuando Bakunin tenía 17 años ¿no? Bueno el calificativo de Rauch. En Las Vizcacheras, un indio –debería ser un anarquista extremo– llamado "Arbolito" le boleó el caballo al orgulloso europeo y le cortó la cabeza. ¡Qué salvaje, hacer eso con un oficial de la Nación! Al terminar mi conferencia en la ciudad de Coronel Rauch propongo que el vecindario cambie el nombre de la ciudad y pase a llamarla Arbolito. Un nombre, digamos, hasta poético. Pero mi proposición fue recibida con muy pocos aplausos... Cuando vuelvo a Buenos Aires me doy cuenta que en esta vida, para hablar, hay que estar bien informado: ¿quién era jefe de la SIDE? Nada menos que el general Enrique Rauch, bisnieto del matador de indios. Pequeño detalle. Directamente me detienen y me llevan al Departamento Central de la Policía Federal. Me tienen ahí tirado en un pasillo 72 horas y de pronto un oficial grita: "¡Osvaldo Bayer: usted va destinado a la cárcel de mujeres!". ¿Se imaginan cómo me miraron los demás presos? Eso ya fue por encima de mi paciencia y lo encaré diciéndole: "¿Y por qué a una cárcel de mujeres?". El oficial dudó, se repuso y me contestó con un nuevo grito: "porque no merece estar en una cárcel de ¡hombres!". Con ese argumento, el que quedó vacilante fui yo mientras los presos me miraron casi escandalizados. Después me enteré que fui a parar a la cárcel de prostitutas y ladronas, de Riobamba, porque todas las cárceles de hombres estaban repletas. La cárcel era de 1830, las celdas parecían jaulas de leones. Éramos veinte en el pabellón, 17 de ellos, comunistas, que enseguida se organizaron, repartieron todo lo poco que había. Los dirigía Ernesto Giúdice. Se portó muy bien. Estaba también un detenido por portación de apellido. Curioso, estaba mirando el procedimiento donde me detuvieron creyendo que era una filmación hasta que un policía se le acercó y le preguntó el nombre. "Walter von Sisinsky", le respondió. Les pareció raro que alguien pudiera llamarse así y se lo llevaron. Fue el último que salió de la cárcel. Era de ultraderecha... Se portó muy mal en la cárcel. Se despertaba, tomaba el desayuno y volvía al camastro tapándose la cabeza con la almohada. Yo le decía: "te vas a morir, pibe". Los 17 comunistas inmediatamente empezaron las clases de marxismo, cosa que no soportaba el tal von Sisinsky, hasta que un buen día, en medio de la clase de materialismo dialéctico, se quitó la almohada de la cabeza y empezó a gritar como un loco: "Basta carajo, basta de marxismo, ya me tienen podrido" *(risas)*. Los comunistas callaron hasta que paró la lluvia de insultos y un comunista dijo: "Calma, compañeros, silencio, es una provocación" *(risas)*. En otro pabellón había un preso común: Juan Simón, conocido como "el turco charlatán". Había ido preso porque le había pintado la cara al caballo de carrera Firulete, en el hipódromo de Palermo. Un caso famoso: lo hizo aparecer como otro pingo y que se trataba de un burro... entonces nadie le apostó. Pero él sí. Firulete era un caballo velocísimo, ganó de punta a punta y el turco charlatán se llenó de oro. Lo descubrieron y lo pusieron a disposición del Poder Ejecutivo para salvar la moral de los hipódromos. Cuando hacía el paseo rutinario por el patio de la prisión se aproximaba a las rejas nuestras, me señalaba a los comunistas aprendiendo marxismo y me decía: "mire usted, la gilada, les gusta estar presos, ¡qué barbaridad perder el tiempo así!".

HG: –El episodio ese de Arbolito es un tiranicidio individual, digamos... es una figura muy fuerte en lo que vos hacés. Acá hay que remitirlo a Wilckens, que es el caso inverso: el justiciero alemán que mata al coronel criollo. Es lo mismo y a la inversa.

–Sueño que alguna vez se levante la figura de Arbolito. El entierro de Rauch fue el de más pompa de la nueva nación argentina de esa época. Lo dice el diario de Buenos Aires.

HG: –El tema de la justicia con violencia, encarnada por un justiciero individual, formó parte de muchas de tus polémicas. Es un tema fuerte...

–Es el tema en sí de mi libro *Severino Di Giovanni, la justicia rebelde*. La temática es muy rica ya que la mitad del anarquismo estaba en contra: *La Protesta*, de Abad de Santillán, la combatía.

HG: –Un rasgo interesante de estos momentos fuertes de la justicia individual es cómo remite a la historia alemana. En un caso es muerto el oficial alemán, pero en el caso de Wilckens es el obrero alemán y, ahí el que muere es otro coronel pero criollo. En ambos casos está la historia alemana de por medio, que es uno de tus grandes temas.

–Sí, se reflejó en las polémicas que tuve con Abós y Giardinelli. El caso de Alemania, donde el héroe por excelencia es el Conde von Stauffenberg, quien puso la bomba a Hitler el 20 de julio de 1944. En todos los aniversarios va el gabinete entero al alto comando alemán, lugar donde lo fusilaron y donde hay un hermoso objeto escultural en su homenaje. Homenaje a un atentador, a un "terrorista" de acuerdo a otra acepción del lenguaje. La figura de Stauffenberg tiene sus manchas: luchó con Rommel, participó en la guerra injusta del nazismo hasta que éste comenzó a perder. Hace el atentado ya al final de la guerra, cuando ya era coronel ascendido por el gobierno nazi. Deja la bomba y se va. No hace como Wilckens que tira la bomba porque era el símbolo de la explosión popular, la ira del pueblo, según los anarquistas. Pero Wilckens se queda y se asegura que Varela muera con los tiros del revólver. Por eso a Wilckens lo hiere una esquirla. Se va cuando se cerciora que el verdugo ha caído. Stauffenberg deja la bomba en un maletín y se va. Alguien corre el maletín porque a Hitler le molestaba. Explota la bomba y por eso no lo mata al tirano sino que pierde la vida uno de los mejores amigos de von Stauffenberg que estaba en esa reunión del estado mayor. En cambio, está el caso del anarquista alemán Georg Elser, quien se juega solo en noviembre de 1939 para entrar en la cervecería de Munich y empotrar la bomba justo donde iba a hablar Hitler. La bomba estalla después que se va Hitler. Elser es apresado y morirá en un campo de concentración. El anarquista Elser no es el héroe para Alemania; pero sí lo es el noble, conservador y militar Stauffenberg.

Revista

confines

Director: Nicolás Casullo

ChF: –Porque no es un típico tiranicidio en el caso de Stauffenberg. Fue un problema de facciones, es un típico golpe de Estado por más que fuera un atentado.

–Sin ninguna duda, es un golpe de Estado. Stauffenberg no se queda y no lo mata a Hitler con la pistola que tenía al cinto sino que quería salvarse para ser jefe de gobierno. Pensaba hacer la paz con Inglaterra y Estados Unidos para marchar juntos contra la Unión Soviética.

ChF: –El caso de Elser, en cambio es un atrevimiento plebeyo.

–La de Elser es una figura de gran pureza. Cuando Giardinelli me responde con el título "No matar al tirano ni a nadie" en respuesta al mío "Matar al tirano", le nombro a Elser –la muerte de Hitler hubiera salvado a millones de personas– o le puse lo del judío de Auschwitz que sabe que al día siguiente lo llevarán a la cámara de gas. Entonces, para intentar fugarse esa noche mata al custodio SS. Me contesta Giardinelli que eso es un caso distinto. Pero pega justo para su título: "No matar al tirano ni a nadie". Entonces: ¿la víctima tiene siempre que resignarse?

MPL: –Me parece que más allá de esos casos límites, en tus escritos hay una búsqueda filosófica de explicaciones de la violencia que excede al caso del judío en el campo de concentración.

–Por supuesto. ¿Qué sucede, por ejemplo, en la discusión de las décadas argen-

SIGNOS Y CULTURA

COLECCIÓN SYC (Signos y Cultura)

Dirigida por Eduardo Romano

VOCES E IMÁGENES EN LA CIUDAD. Aproximaciones a nuestra cultura popular urbana, *Eduardo Romano*

NINÍ MARSHALL. Desde un ayer lejano, *Abel Posadas*

ENTRE GATOS Y VIOLADORES. El rock nacional en la cultura argentina, *Pablo Alabarces*

EL ESPECTÁCULO DE LA PASIÓN. Las telenovelas latinoamericanas, *Nora Mazziotti, Eliseo Verón y otros*

RADIOFONÍAS. Palabras y sonidos de largo alcance, *Oscar E. Bosetti*

EN BUSCA DE LA REVISTA PERDIDA. Entre monologuistas y bataclanas, *Raquel Prestigiacomo*

EL HUMOR DE MISHA. La crisis del socialismo real en el chiste político, *Abel Prieto*

FIESTA EN LA CALLE. Carnaval, murgas e identidad en el folklore de Buenos Aires, *Alicia Martín*

SERIE MAYOR

LAS INDUSTRIAS CULTURALES. Dimensión económica y políticas públicas, *Octavio Getino*

ASESINOS DE PAPEL. Ensayos sobre narrativa policial, *Jorge Lafforgue y Jorge B. Rivera*

BORIS SPIVACOW. Memoria de un sueño argentino. *Entrevistas de Delia Maunás*

EDICIONES DEL PENSAMIENTO NACIONAL

FELIPE VARELA y la lucha por la unión latinoamericana, *N. Galasso*

EL SOCIALISMO QUE VIENE, *Norberto Galasso*

EL CHE. Revolución latinoamericana y socialismo, *N. Galasso*

LA REVOLUCIÓN DE MAYO, *N. Galasso*

MARIANO MORENO, ¿El sabiecito del sur?, *Norberto Galasso*

CHIAPAS. La nueva insurgencia, *Eduardo Luis Duhalde y Enrique Dratman*

NO DEJÉS QUE TE LA CUENTEN. Violencia y política en los 70. *Ernesto Jauretche*

LOS SILENCIOS Y LAS VOCES EN AMÉRICA LATINA: notas sobre el pensamiento nacional y popular, *Alcira Argumedo*

EL ASESINATO DE JUAN JOSÉ TORRES. Banzer y el mercosur de la muerte, *Martín Sivak*

TIEMPO DE VIOLENCIA Y UTOPÍA. Del golpe de Onganía (1966) al golpe de Videla (1976), *Oscar Anzorena*

HÉROES. Historias de la Argentina revolucionaria, *Gregorio Levenson y Ernesto Jauretche*

EDICIONES COLIHUE

Av. Díaz Vélez 5125 (1405) Buenos Aires - Argentina

Tel. (líneas rotativas): 958-4442 / Fax: 958-5673

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

HISTORIAS DE ESCLAVOS

El pie de página constituye una suerte de catacumba del libro, una escritura paralela a la cual suele prestarse una desvaída atención. La mayor parte de los autores usa la cita al pie como un modo de garantizar la autenticidad del dato o como medio para reconocer influencias e intercambiar favores. En la tradición académica, es de rigor que las notas en cuerpo ocho reúnan los datos menudos, las aclaraciones innecesarias, las referencias bibliográficas redundantes, las acotaciones minúsculas, y también los ajustes de cuentas. Osvaldo Bayer pertenece, por el contrario, a una estirpe de historiadores que perciben al borde de la página como un desfiladero silencioso a través del cual migran los pueblos esclavos, cuyas epopeyas suelen ser despreciadas y sus facetas históricas y antropológicas se traspapelan, en especial cuando se los toma como "objeto de estudio". En el pie de página hay claves biográficas que no siempre saltan a la vista, casi una criptografía tan elocuente y extraña como la que ha sido cincelada mucho tiempo atrás en los cementerios.

En las investigaciones históricas de Osvaldo Bayer, del *Severino Di Giovanni* a *Los vengadores de la Patagonia trágica*, se incluyen numerosísimas notas al pie de página. Buena parte de ellas rememora la historia –minuciosamente reconstruida– de cientos de militantes semidesconocidos, arriesgados, sufridos, olvidados. ¿Qué mueve a una persona a nombrar a uno y cada uno de los miembros de una tribu? Por cierto, no será la pretensión de hacer "historia crítica". Más bien, cabe suponer una ambición de rango mesiánico, una voluntad de resucitar a los muertos, de hacer irrumpir un breve e intenso fogonazo ante lápidas que ya nadie visita. Tanto por experiencia personal como por ser un historiador paciente y atento, Bayer sabe que las biografías que sostuvieron el andamiaje donde resaltaban los héroes del panteón y la patrística socialista o ácrata son innumerables: es la historia popular del movimiento obrero. Osvaldo Bayer quiere arrancarle al anonimato histórico, al despoblamiento rotativo, los nombres de quienes contribuyeron cotidianamente a poner en riesgo la vanidad y la suficiencia material de los opresores. El umbral inferior de los libros contiene la historia del trajín cotidiano tanto como el de las rupturas abismales: el día en que un jornalero preparó una bomba de ácido, la tarde en que un individualista intransigentemente antiorganizacional repartió panfletos de una huelga colectiva, la noche en que la esposa católica de un compañero escondió a un perseguido. Porque la materia prima de la historia no está constituida por acontecimientos munidos de renombre –el ajusticiamiento del comisario Falcón, la fundación de la FORA, la aprobación de la Ley de Residencia– sino por acontecimientos minúsculos e imperceptibles: la circulación diaria de panfletos y periódicos, el rumor de la conversación militante en los bares barriales, los albergues seguros para las giras proselitistas de los organizadores sindicales, las influencias sobre militantes de otras tradiciones socialistas que más tarde esparcieron un ideario traduciéndolo y tranformándolo, las bibliotecas de emigrantes y ganapanes que son leídas mucho más tarde por un vecino, un familiar, un nieto: escolleras resistentes bajo la superficie del río. La historia oral se hace cargo de estas biografías, pero a veces es preciso aguzar el oído al máximo: luego, se escuchan voces fantasmales en fogones ocasionales, ayes apagados mientras se leen prontuarios y fojas judiciales, cabos sueltos que es preciso atar y reconstruir tal cual las frases borradas en los mensajes de náufragos o en los pergaminos muy deteriorados. La voluntad que ha puesto Osvaldo Bayer en interpretar cada una de las lápidas de los esclavos es proporcional a su insistencia en desocultar los claroscuros de la clase dominante: sus secretos históricos y las consecuencias trágicas de decisiones de las que no se hizo cargo.

Bayer no es un historiador profesional, de los de título y posgrado. Tampoco es un historiador incidental. La esencia del trabajo de un historiador no consiste solamente en establecer la verdad de un acontecimiento que un poder intentó borrar sino también de resguardar la memoria de quien se echó al monte sin esperanza o la de quienes se amotinaron sabiendo de antemano que estaban condenados al fracaso. Una vez le escuché decir, refiriéndose a las huelgas patagónicas de 1921-22: *"...porque, ¿cuándo podrían haber ganado?"*. En efecto, aquellos hombres no tenían la menor oportunidad de triunfar contra el ejército argentino. La esperanza de estar a la altura de los esclavos, de los que nunca tendrán chance, conduce al historiador tanto a la tristeza retrospectiva como a la clave de comprensión de los símbolos y la voluntad de los vencidos, a su vez precipitadores de las luchas sociales. A no poca gente le disgusta la *ira histórica retrospectiva* de Bayer, no tanto porque suponga una toma de partido por las creencias de los derrotados sino porque su voluntad de hacerlas supervivir en la actualidad es inquietante, y puede conducir a preguntas molestas, tales como dudar de que la justicia del amo sea equivalente a la del esclavo. Oponer aquí objetividad metodológica a ideología en los estudios históricos es un error: Bayer sabe que la tarea del historiador no concluye con la destrucción de una percepción dominante de la historia sino cuando logra la apertura de un paso al futuro. La destrucción, por sí sola, aun cuando restituya una verdad, es estéril. Ese futuro que Bayer trata de abrir con sus investigaciones históricas pertenece al dominio de la *profecía salvífica*. La afirmación de la esperanza suena disarmónica a los oídos tanto de los intelectuales demócratas como de los críticos de la cultura quienes, en su afán de "negar la época", se prohiben reconocer en un territorio impugnado el centelleo de la luz del próximo día, contribuyendo de ese modo a acentuar el nihilismo, mal que creen combatir.

Recientemente leí en un viejo librito de Oscar Varsavsky, *Ciencia política y cientificismo*, la palabra "stajanovista", a la que el autor recurrió a fin de evidenciar y rechazar un modo académico de producción de textos. Es una palabra hoy inaudible, pues nadie recuerda ni el origen histórico del término ni podría otorgarle un sentido político o hacerla circular incluso en los lenguajes de la izquierda. Bayer recurre constantemente a ese tipo de léxico: cosaco, crumiro, esquirol son algunos ejemplos sueltos, voces que en un tiempo habitaron conversaciones, instituciones y manifiestos y que hoy son esquirlas de un lunfardo mortecino. O bien extrae de la lava seca de la actualidad saberes perdidos: por ejemplo, la historia del espartaquismo o de los marineros de Kiel. El historiador, aquí, opera como gozne entre un mundo en retirada y otro cínico y nihilista donde aún algunos remueven las brasas de antiguos incendios. Quizás por eso, en el lector de las obras de Bayer persevera la idea de que la política tiene un *significado* que excede con mucho a las alusiones rituales a la ciudadanía y el estado de derecho. Cabría decir, que la revolución tiene aún significado. Osvaldo Bayer medita sobre ese significado, que el siglo XX no dejó inmaculado. Cuando un régimen político o un régimen de signos comienza a ser destruido, lo primero que vacila es su gramática y sus símbolos. Asusta asumirlo, pero es evidente que basta muy poco tiempo para disolver las fuerzas históricas y la memoria de los acontecimientos: ¿Quién puede gritar a voz en cuello hoy en día *La Internacional* o leer febrilmente *El Estado y la revolución?* Sólo el nostálgico inconsecuente o el sectario necio. O bien el memorioso y perseverante que ha experimentado su siglo y ha meditado atentamente la historia como para dejarse aterrorizar por consignas del tipo de "la globalización", la "cultura de gobierno" o el "fin de la historia".

Cualquiera que tome partido por la historia de los esclavos se coloca a sí mismo en una frontera: ya es sólo la mitad de un argentino, la mitad de un contemporáneo, comparte apenas la mitad de su actualidad. La otra mitad se compenetra solitariamente con la historia del sufrimiento de la humanidad. Bayer mismo, como "tipo humano", representa la estribación final de un modo de ser en el mundo, o mejor, de un modo de no-ser en el mundo. Una astilla de una raza que siempre nace sietemesina, y cuyas vicisitudes históricas están pobremente contenidas en conceptos globalizantes como "lucha de clases" o "formaciones histórico-sociales". Sólo en las citas al pie recuperamos sus nombres y sus actos. Y Bayer conoce la potencia política y ética que se oculta en un nombre propio, en ese sello a que nos aferramos en vida y que abandonamos a la piedad histórica de las futuras generaciones.

Christian Ferrer

tinas del 60 y el 70? Claro que se pueden censurar métodos, formas y pensamientos. Pero la violencia desde el poder, existía. Por ejemplo, proscripción del Justicialismo. En esos años me sorprendió la fuerza de la resistencia peronista. Me acuerdo una vez en el hipódromo de La Plata, a los pocos meses del golpe del 55, que fue Aramburu y de pronto bajó la gente de la popular a las pistas y empezó a gritar: "¡Viva Perón!". Los sacaron a tiros. Había una decisión y un coraje civil que en pocos aspectos de la historia argentina se había mostrado, salvo en las luchas obreras anarquistas. Y aquello de los fusilamientos del 56 y la "operación masacre".

HG: –Es decir, que aceptás una violencia que hace alguien decidido a cargar sobre sus hombros la responsabilidad de reencaminar la historia.

–Sí. Pero, aunque yo no lo acepte, sucede igual.

HG: –Sí, pero estamos discutiendo qué opina cada uno. Recuerdo haber leído que vos tuviste un encuentro con Guevara en el que señalaste un argumento contrario al que tomaban los acontecimientos para Guevara...

–La discusión con Guevara... siempre me avergüenzo de haber dicho lo que dije, porque en el fondo, los hechos me dieron la razón. Algo bien cinematográfico: se toma esa escena de lo que digo yo, de lo que me responde el Che, y lo que pasó posteriormente. Y lista está la síntesis. Los hechos, por desgracia, me dieron la razón. Todo comienza cuando en la reunión, en enero de 1960, Guevara describe cómo debe ser el foquismo. Y mi intervención fue sólo para ayudar a la discusión, crear el debate. El Che coloca al foquismo en las sierras de Córdoba y comienza sus argumentos como si recitara un largo poema épico: primero son veinte jóvenes en las sierras de Córdoba, buscan el lugar, se adaptan. Seis meses. A los seis meses ya bajan desde la sierra. Toman una comisaría. Y vuelven al campamento con las primeras armas. Lo que importa no son las armas sino la noticia que trasciende. Los diarios burgueses publicarán al día siguiente: "guerrilleros en Córdoba". Y entonces ya sabe la juventud adonde ir. Y ya son 30, y son 100, y son 200... y bajan y toman un pueblo, hablan a la gente, se llevan armas, y ya son 300, 400 y 500. Y vuelven a bajar. Y son mil y dos mil. Hasta que al final bajan definitivamente. Es el momento en que los obreros hacen la huelga general en el país. Es el momento de la revolución. Esto explicado en dos horas y media, pero con figuras épicas muy bellas. Lo mío fue decirle mis dudas ya que él no había mencionado la represión. Porque –le dije– que cuando los diarios burgueses publicaran que hay guerrilleros en el lugar, el poder envía a la policía provincial, si ésta no puede con ellos, va la policía federal... y le fui enumerando sucesivamente las oleadas represivas: la gendarmería, el ejército, la aviación, la infantería de marina, los cuerpos especializados, etcétera, etcétera. Me acuerdo de su inmensa tristeza cuando me respondió. Para ello usó sólo tres palabras. Pero dichas sin arrogancia ni desprecio. Sólo con tristeza. Me dijo: "son todos mercenarios". Yo comprendí. Tal vez, para ser revolucionario no hay que empezar a medir las fuerzas del enemigo. En lo de Bolivia está contenido exactamente su respuesta a mí.

HG: –En los casos que vos tenés particular afección: Wilckens, el indio Arbolito, Di Giovanni, tampoco miden la disparidad de fuerzas, tampoco hacen análisis de las consecuencias.

–No, es otra cosa.

HG: –Bueno, a eso vamos ¿cuál es esa otra cosa?

–Es la reacción del humillado, la piedra que rompe el primer vidrio. Porque Wilckens lo expresa muy bien. Dice: "hemos esperado justicia por tanto obrero patagónico fusilado, nadie hizo nada: ni el gobierno, ni el parlamento, ni la justicia burguesa". El genocida sigue en la calle. Bien, ahora le toca a la justicia del pueblo. Y él la ejecuta.

ChF: –Pero hay otra diferencia también: en la tradición anarquista no hay foquismo o guerrilleros. Hay individuos, pero no hay planificación casi. Es una diferencia. Pero a mí me parece que tus diferencias con el foquismo son mayores que la respuesta que vos le das a Guevara. Quiero decir, que no es el simple problema de la relación de fuerzas.

–En la década del 70, todas las discusiones que tuve. Me acuerdo que una vez, en una discusión entre intelectuales estaba este pintor, tan buena persona, que era trotskista...

HG: –Carpani... bueno, a él le hubiera gustado que le dijeras algo más que trotskista... trotskista nacional, sería.

–Sí, eso, trotskista nacional. Me acuerdo que ante mis argumentos se paró, y con mucha rabia, con la mano me rozó la nariz mientras me decía: "cipayo y cipayo; cipayo y cipayo".

HG: –Viste, un trotskista no te diría eso...

–Después, ya los dos en el exilio, lo encontré en Madrid y le dije: "cipayo y cipayo".

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Me respondió: "dejate de joder". Bueno, en aquella época todas mis discusiones eran en contra del foquismo... ideológicamente quería otra cosa. Mi sueño se basaba en lo pedagógico, creer en el ejemplo, creer en los individuos de la base. Por eso mi paso por el sindicalismo: el tratar de convencer, la manifestación, la huelga, el debate, el ganar la calle. Toda esa raigambre libertaria es muy profunda y aumenta a través de la historia. Cuando después de 36 años me permiten otra vez entrar a Cuba y veo su actualidad a los que me preguntan les digo mi opinión pero no con arrogancia sino como mera opinión de quien quiere ponerle el hombro a la Revolución Cubana, les digo: a mi entender, Fidel Castro debe dar un paso al costado, pero antes hacer una consulta popular: "socialismo, ¿sí o no?", con observadores de Naciones Unidas y todas las garantías. Estoy seguro que la palabra socialismo ganaría la consulta popular. Y después de ese triunfo comenzar con el ejercicio democrático de las bases, dándole muchas responsabilidades a la juventud. Ningún cargo puede ser ocupado por más de cuatro años. Que todos y cada uno se sientan responsables de su sociedad. Pero volvamos a la Argentina de los 60 y 70. Nunca fui antiperonista pero mi experiencia del primer peronismo me hacían no compartir su autoritarismo. Cuando en los sesenta casi todos mis amigos se pasan al peronismo yo se los reproché duramente. Y me trataban de tapar con la pregunta: "sí, ¿pero dónde está el pueblo?". Era la pregunta clave y, para ellos, irrebatible. Mi experiencia en el primer gobierno peronista era doble: como obrero marítimo, por hacer la huelga del 50 me dejaron cesante y me desembarcaron para toda la eternidad. Luego, ya en los sesenta, fui delegado a la CGT. Me tocó asistir a un plenario justo el día en que los diarios traían la invasión de Bahía de Cochinos contra Cuba. Propusimos una declaración de solidaridad con la Revolución Cubana. Fue cuando el Lobo Vandor le dio la palabra al secretario general de Petroleros, un peronista ortodoxo, quien se expresó contra Cuba diciendo que Castro era un marxista y propuso una declaración de apoyo a Rafael Leónidas Trujillo, "el gran líder latinoamericano que le dio refugio a Perón en Dominicana". A Trujillo, el más sanguinario de los dictadores puesto por Estados Unidos. Todos los sindicatos peronistas lo apoyaron: perdimos por 180 votos contra 5. Perón de allí se irá a vivir a la España de Franco. Mi descreimiento en el peronismo como fuerza que iba a hacer cambios fundamentales en la sociedad era absoluto. Esto lo pagué porque, por eso, yo era calificado de "burguesito" por algunos intelectuales peronistas.

MPL: –Es como si hubieras estado a destiempo. En los 70 criticando al foquismo y en los 80 te acusan de estar promoviéndolo. A mí me impresionó una nota que vos escribiste en *Fin de Siglo*, creo, donde recuperás el pensamiento de un pacifista alemán, Günther Anders –el marido de Hanna Arendt– que a los 85 años escribió un libro preguntándose por la violencia política y se pronuncia a favor de su uso. De algún modo me parece que ésa es como una reflexión muy última de este hombre, y en tus textos siento la presencia de esa reflexión. Por eso te decía que para vos la violencia no es algo que esté solamente en situaciones límite.

–Es que además los pasos positivos de la historia fueron dados por medio de la violencia. Günther Anders dice con mucho dolor: "fui toda la vida un gandhiano, pero ¿en qué terminó el movimiento de Gandhi? ¿Hay menos pobres en las calles de la India, hoy?". Y entonces concluye: "¿debo seguir siendo pacifista?". Traje el pensamiento de Anders para que se empiece a discutir también aquí lo que surge de él.

ChF: –A mí me parece que es un tema tabú en la Argentina, algo prohibido, es un tema de "los que no deben tocarse". Por eso, cualquier alusión a la violencia, enseguida produce una sensación vulcanista, como si saliera algo de una profundidad que sería preferible mantener oculta; eso es un tema tabú. Por eso los argumentos de Mempo Giardinelli en ese sentido eran tan fáciles.

–Sí, para mí eran demagogia pura.

ChF: –Que lo descalifican a él mismo, prácticamente.

–Cuando digo que los adelantos de la humanidad fueron producto de la violencia rebelde, eso no quiere decir que no se pueden dar futuros pasos adelante por métodos pacíficos. Por ejemplo, cuando terminé con el director Frieder Wagner el film *El vindicador* que justo es la discusión de matar al tirano, sí o no, se lo quise mostrar a las Madres de Plaza de Mayo. Lo hice y después abrí el debate preguntándole a Hebe de Bonafini: "Hebe, quiero conocer tu opinión sobre el acto de Wilckens, que mata al comandante Varela para reivindicar a los peones fusilados". Y para mi enorme sorpresa me dijo: "Yo estoy absolutamente en contra. ¿Qué es lo que ganó Wilckens? Perdió su vida. Era un hermoso hombre, se perdió en la violencia, en la venganza. No... nosotras, las Madres estamos contra toda venganza. No queremos que alguien vaya y le pegue un tiro al señor Massera, sino que queremos justicia. Que el señor Massera vaya a la cárcel. Eso es lo que queremos. Somos absolutamente no partidarias de la violencia. De esa clase de violencia, que siempre perjudica a los de abajo". Claro, después de Wilckens la policía aprovechó, hizo unas redadas impresionantes y lo asesinaron. Lo de Wilckens vale como símbolo de cómo parte del pueblo lo rescata como figura. Todos esos versos que hicieron los payadores y esa huelga general que se hizo con lucha armada, peleándola, que hubo obreros muertos por la memoria de Wilckens. Cosa que hoy sería imposible, absolutamente. Se rescatan muchos aspectos maravillosos de la capacidad de reacción de la gente, de un sentido ético de las multitudes que salen a la calle para por lo menos dar su pensamiento, su simpatía por alguien que al no haber justicia la hizo con sus propias manos. Para terminar con respecto a mi pensamiento, yo vuelvo a repetir esa cosa de la impotencia. A veces cuando converso con los estudiantes y discutimos, pienso "¿No estaré haciendo siempre de bombero yo? ¿No estoy empleando un idioma que solamente va a favorecer a los que tienen el poder?". Por eso me constriño a analizar los hechos históricos. Lo de la Baader-Meinhoff, por ejemplo, se perdió... La intención de ellos fue muy buena, son los únicos alemanes que reaccionan contra las bases norteamericanas en Alemania. Los yanquis salían de allí justamente para bombardear Vietnam. Los norteamericanos volvían de Vietnam y descansaban en Alemania. Pasaban tres semanas descansando los soldados norteamericanos y después volvían a la guerra. Entonces la Meinhoff se pregunta: "Siempre nos han dicho que Hitler vino porque el pueblo alemán se cruzó de brazos y no hizo nada. Nosotros queremos hacer algo. Está pasando esto que es una cosa absolutamente injusta y ¿qué? ¿Nos cruzamos de brazos? ¿Seguimos repartiendo volantes? ¿O le declaramos la guerra a los Estados Unidos en territorio alemán?". Los primeros atentados son contra cuarteles y las internacionales norteamericanas y después claro... es muy fácil decirlo, pero se cae en lo sectario... y casi siempre aquellos seres que tienen amplitud de miras, que son capaces de sacrificarse y todo lo demás son superados por otros que son los que tienen el sentido de don de mando. Todo eso lo toma Baader, que era un tipo muy bruto, de estos que las saben todas. Un poco como Firmenich: "Sale tal, va tal y hace tal cosa". Ya no se discutía nada y empiezan a hacer barbaridades, con el sacrificio de los mejores que caen en estos actos de secuestro y la policía los va liquidando poco a poco. Si vos analizás los primeros actos son maravillosos. Sí... estar, hacer. Porque manifestaciones, los estudiantes habían hecho manifestaciones de miles y miles de personas contra las bases norteamericanas. Estaban cansados de salir a la calle. Todo esto viene además después del movimiento del 68, es ahí donde se desprende y la Meinhoff dice: "acabemos con las demostraciones porque esto no sirve para nada". Entonces cuando uno no sabe todavía la respuesta, porque esa respuesta puede ser mal interpretada o aprovechada, creo que tiene que limitarse a describir el hecho, a hablar de las cualidades de todos esos revolucionarios. A hablar como eran en su vida y después pasar al debate. Yo creo que la mejor respuesta es la de Rosa Luxemburgo cuando apoya la rebelión de los espartaquistas alemanes.

ChF: –Pasando a otro tema, y casi opuesto, me llamó la atención la discusión que tuviste con Gregorich, en la revista *Humor*, hace ya bastante tiempo. No tanto la persona de Gregorich ni el tema planteado que era el tema del exilio, sino un aspecto menor que me parece interesante. Es el problema de *Mefisto*, la máscara, la metáfora de Mefisto. Aquí mismo, en esta conversación, antes mencionabas el problema del trasvasamiento de los políticos de la época nazi a la época de Adenauer y el hecho de que, claro, hubo un reciclaje de la población política, necesariamente. Aquí en Argentina en algún sentido, también pasó eso, es algo todavía poco investigado, un elemento inconfesable en algún sentido, pero también hubo una metáfora general asociable a la película *Mefisto*, que era el objeto de la discusión. ¿Cómo es eso ahora? ¿Cómo es el tema?

–En el año 83 cuando volví del exilio, sufrí muchísimo. Tengo una anécdota que lo dice todo. Yo había sido de la comisión directiva de la Sade, había sido Secretario para relaciones internacionales. Tiene que haber sido del 70 al 72, una cosa así y participaba siempre de los congresos de escritores. Estoy ocho años en el exilio, vuelvo y una de las primeras cosas que hago es ir a la Sociedad de Escritores para saludar a la gente, decir: "Acá estoy". La empleada que me atendió me dijo: "Un momento ¿Cómo es su nombre?". Fue arriba, se ve que estaban, había alguien. Bajó: "no, no hay nadie". "Bueno –digo– qué lástima". "Pero ¿me acompaña? porque tengo algo que decirle." "Bueno, como no". Entonces trae una carpeta y me dice: "Usted debe las cuotas desde marzo de 1976, son siete años que debe" *(risas)*. Le dije: "pero yo estuve exiliado". "Sí, pero va a tener que pagarlas". Me dio tanta bronca, tanta bronca que digo: "¿Me calcula cuánto es?". Por la inflación y qué se yo, no era tanto. Pongamos que hubiera sido de ahora unos trescientos pesos. Tenía la plata, "aquí está"... Me dio el recibo, le pagué y le dije: "Adiós, señorita". Nunca más.

ChF: –¡Qué horror!

MPL: –Pero ¿por qué le pagaste? No entiendo.

–Y porque me pidió. Como si yo debiera algo. Creo que el mío fue un gesto de grandeza ante tanta pequeñez. Cuando volvieron los exiliados a Alemania, los recibieron como héroes allá. Yo no exijo lo mismo, pero por lo menos que te den la mano: "Ah, viniste ¿cómo te fue?". Lo que sea. No, no. Tuve que pagar. Primero tuve que pagar.

ChF: –Interesante, eh.

–Y después la cosa con Gregorich. Una cosa infame, porque Gregorich durante la dictadura me acusó, en el diario *Clarín*. En una página entera que él sacó en favor de Jorge Asís, presentando el libro *La calle de los caballos muertos*. Asís había sido best-seller de la dictadura, con *Flores robadas en los jardines de Quilmes*. Resulta que yo había escrito en Alemania, comparé al libro de Jorge Asís, al best-seller de la dictadura con un libro en Alemania, de Reinhold Schneider, *Las Casas frente a Carlos V*, que fue el best-seller de los años 36-37 en Alemania. Entonces comparaba porque *Flores robadas*... era un libro muy tramposo, por algo no había sido prohibido. Había mucho sexo, y todo lo demás, las guerrilleras eran tipas livianas, los tipos eran unos desesperados y eso permite ciertas cosas. Avanza mucho más de lo que antes se permitía y lo mismo pasa con este hombre que escribe ese libro: *Las Casas frente a Carlos V*. Y es todo el proceso de Las Casas cuando va pidiendo ante sus superiores: "ojo lo que está pasando con los indios", sobre los crímenes españoles. Nadie le lleva el apunte, hasta que puede llegar a Carlos V y Carlos V le da la razón. Ese libro fue el best-seller de la Alemania nazi. ¿Por qué? Fíjense ustedes el comportamiento de los intelectuales. Porque ese libro se permitía una especie de comparación de todo el régimen nazi con la época de Carlos V, de todos los pequeños funcionarios que decían: "No, no, no". Lo mismo que los funcionarios nazis y Hitler. Hitler era muy diferente que todos los funcionarios, Carlos V era muy diferente que todos sus funcionarios. Entonces Goebbels lo dejó pasar y toda la gente pensó que había una especie de apertura. "Acá hay una velada crítica al régimen." ¿Cómo se llama eso? Una metáfora. Yo escribo eso en un diario alemán y Osvaldo Soriano me pregunta desde París: "¿Escribiste algo?". "Sí, escribí esto". "Mandámelo". Y se lo mando y él lo lee en una radio francesa en español. Al parecer lo escucharon en Madrid y lo publica el diario *El País*. Es decir, no mi nota sino declaraciones de Osvaldo Soriano, donde Soriano dice: "Osvaldo Bayer tiene razón en comparar el libro de Asís con el best-seller de los nazis". Te imaginás Jorge Asís, las declaraciones que hizo, y entonces lo agarra Gregorich a esto, en el diario *Clarín*, donde él le hizo la gran propaganda a Jorge Asís. Él fue el que lo levantó a Jorge Asís. Mirá después, en qué campo andan ahora los dos ¿no? Entonces dice: "...qué se puede esperar de Osvaldo Bayer, que lo único que aspira es que el país sea una inmensa cárcel". Justamente yo estaba luchando por todo lo contrario, eso me dio muchísima bronca y escribí una carta a *Clarín*, por supuesto no me la publicaron. Ni bola. Después se ventila todo esto en la Universidad de Washington ¿cómo se llama?

ChF: –En Maryland.

–Sí, ahí en Maryland se hace una reunión donde invitaron a ex-exiliados argentinos e intelectuales que habían quedado acá.

Espacios
de crítica y producción

Publicación de la Facultad de Filosofía y Letras - UBA

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

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

LOS LAZOS PROFUNDOS

Osvaldo Bayer reconstruye, desde el olvido, a un hombre. Junta sus pedazos dispersos, vuelve a darles sangre, nos hace sentir nuevamente el ardor de su cuerpo, le devuelve la vibración de su palabra, abre el espacio de una época olvidada para ubicarlo. Y recupera la tragedia de un hombre que no es ejemplar de una especie sino una figura única, impredicable, allí donde el desprecio la había aniquilado.

"¿Qué es esto de escribir sobre un sepultado para siempre, un saneado de la memoria del pueblo, un muerto definitivo?", escribe.

Figura necesaria, la del aniquilado, pues al costo de su vida –y la de otros– nos viene a plantear el problema de la violencia, del cual ninguna sociedad –tampoco la nuestra– puede hacerse la inocente y sacarle el cuerpo a un tema vedado, desde el terror, como impensable.

Bayer abre la dimensión de un debate, pero no entre quienes, fingiendo ingenuidad en medio de una situación macabra, desconocen la diferencia elemental entre violencia y contra-violencia. Bayer deja en cambio que el personaje dibuje la dimensión compleja de su historia ante nosotros, nos da tiempo para verlo y comprenderlo, sufrir con su destino trágico: devolverle la vida para que lo veamos de cerca. Atravesó el muro de la muerte mientras vivía, viene de una experiencia irreductible para nosotros.

"¡Tengan cuidado los verdugos!"

Severino Di Giovanni: mi prójimo, mi distante. Hay que tener primero la cabeza fría, moverse sin trastabillar (y no siempre es fácil) para mencionar y decir cosas que siempre están más allá de las palabras. Para hablar, por ejemplo, de dar la muerte al asesino impune, para ir más allá de los contenidos que la palabra terrorismo evoca, para hablar de cosas de las cuales no es posible hacerlo sin que mentemos a la muerte, como si al hablar de ella fuera para invocarla y hacer que aparezca de nuevo entre nosotros. Pero, ¿acaso la muerte ha desaparecido como amenaza que desde el poder nos aterra?

Di Giovanni fue uno de los últimos justos justicieros. Actuó en nombre no sólo de las ideas sino también del afecto apasionado. Pero cuando la muerte actúa no podemos acompañarla, pasar no a la palabra que la dice sino a los hechos que ella abre sin que el alma misma del que sigue su camino y ejecuta sus gestos y sus actos abra en uno mismo la dimensión de la muerte, sin que acunemos y gestemos en nosotros mismos su gusano, y nos transforme, es cierto, en aquello mismo que pretendemos comprender para situarnos. Pero para entender al alma tierna y combatiente de un Severino di Giovanni tenemos que rozar un poco nosotros mismos la muerte. Abrir la dimensión colosal y siniestra de la injusticia y del oprobio sobre los hombres para entender que alguien quiera poner un límite, con la muerte del impune, al desborde obsceno de la muerte. Di Giovanni vuelve a abrir en nosotros interrogantes muy complejos y muy próximos.

Di Giovanni no es un hombre de la democracia ni siquiera formal, sino un hombre profundamente marcado por el fascismo y el terror. Actúa cuando Mussolini está en el poder destruyendo, apoyado por el pueblo, a los mejores hombres de su patria. Actúa cuando Yrigoyen avala el asesinato de obreros en la Patagonia y en las huelgas. Luego es el momento del golpe militar: cuando el Gral. Uriburu da el primero de ellos. Una sociedad donde cientos de miles de inmigrantes italianos vinieron huyendo de la miseria para caer en el oprobio de un sistema de muerte y de ultraje. Con la persecución desatada por el poder militar en la Argentina predominó el criterio de que el mejor anarquista era el anarquista muerto: fueron casi todos ellos asesinados por nuestra derecha fascista o partieron a combatir en España por la República.

La Violencia

Bayer interroga en Di Giovanni "su creencia como dogma en la violencia como único método racional de rebeldía". Es necesario plantear, entonces, cinco premisas para entenderlo:

Primera premisa: no hay violencia en general: el crimen en abstracto no existe, es sólo un concepto. Son hombres concretos, cada uno con su nombre y apellido, quienes ejecutan el crimen. No hay violencia sólo de estructura.

Segunda premisa: hay violencia, pero también hay contra-violencia. Está la violencia ofensiva y la violencia defensiva. Y la contra-violencia defensiva tiene una cualidad diferente que la violencia ofensiva.

Tercera premisa: habitualmente se cree que la violencia es la violencia inmediata del asesinato directo por las armas. Pero no: la violencia consiste en apoderarse, por la amenaza, de la voluntad del otro para dominarlo en vida. Hay entonces dos muertes: la de los que siguen vivos por temerla y someterse, y la de los que han sido muertos por resistentes.

Cuarta premisa: El amor, que es materialista, no nace de un Dios abstracto o terrible, o de un padre que persigue; nace desde las marcas maternas que animan la carne y la vida de una mujer amada. Y desde allí, desde ese amor grande e infinito, se prolonga el anarquismo político. "En el amor grande e infinito (por una mujer) está basado el anarquismo mismo", escribe Di Giovanni.

La genealogía y la lógica de los muertos asesinados

Pero también existe una *quinta premisa:* hay una genealogía que enlaza el sentido de la vida con los que fueron muertos por la mano del hombre. Así como hay un lazo con la vida de los otros hombres vivos, hay un lazo profundo que nos une indisolublemente con los hombres muertos por los asesinos. En esta premisa está presente esa responsabilidad sagrada que penetra hasta los estratos más fecundos y vivos de la vida misma. Tuvo que amar mucho a la vida y a los vivos para sentir la necesidad de resurrecionar a los muertos de otro modo, laicamente. Bajo una estampa de Cristo escribe Di Giovanni como su contracara: "El símbolo de la víctima, como un fugaz recuerdo, será una visión que nos engarzará al pasado, a nuestros muertos, y nos hará más fuertes para el porvenir y para nuestros hijos. Como aurora rosada, bella, pura, la Libertad surgirá en una mañana primaveral para besar los labios de todos los sepultados vivos, de todos los mártires, de todos los rebeldes. Y en ese beso infundirá a nuestros caídos todas las bellezas, los purificará de todos los dolores, esparciendo copiosamente los premios que debemos a los héroes de la lucha cotidiana".

La necesidad de poner un límite al poder absoluto

Un individuo es tanto más proclive a sentir la dimensión del oprobio social, de la injusticia, de la impunidad y de la insidia criminal cuanto mayor sea la capacidad afectiva de amar (y de odiar por lo tanto). Y tanto más esta insoportabilidad es grande cuanto menor es la capacidad de reacción de la gente que no siente, siente menos, o está adormecida o aterrada. La necesidad de imponer un límite al crimen aparece como una tensión insoportable de la cual depende la coherencia sensible, afectiva y racional de la propia vida. Sólo cuando se activa la dimensión más profunda y libre del afecto puede un hombre poner toda su vida en defensa de lo justo. Dijimos: el último de los justos. Mientras haya 10 justos Dios no destruirá a la ciudad impura y pecadora, se dice en la Biblia. Mientras haya existido entre nosotros un Severino Di Giovanni, con su tragedia intransferible, hay una esperanza en el mundo.

(¿Por qué conmueve tanto su vida, su pasión, su entrega más allá del límite, hasta su sed de venganza? ¿Es mala la venganza, acaso, cuando se trata de que el mal extremo no logre vencer sin encontrar un límite y convertirse en absoluto? Pero acá hay algo más que conmueve, el índice de lo más intolerable: que la cobardía en la impunidad –que es lo más intolerable– pueda vivirse sin riesgo: sin sentir siquiera lo que el otro siente cuando sufre. Sentir lo que el asesinado sufriente sintió: hasta allí debe penetrar lo que se llama comúnmente venganza: la sed devoradora de justicia en el desierto desolado de la impunidad y del crimen, nos dice Di Giovanni).

Pero, ¿quién hace justicia allí donde la justicia no existe? Es entonces donde la responsabilidad de un hombre como Di Giovanni se agiganta y se convierte en trágica. Asume en sí mismo lo imposible: es el lugar humano que se consume en realizar por sí mismo lo que todos los hombres colectivamente no hacen, muchedumbre de sometidos pasivos que han delegado en la unidad de una vida, la suya, todo el peso de la injusticia del mundo. Es entonces cuando Di Giovanni se reconoce como el justiciero de lo impune: asume solo, para poder dar la cara en la vida, la responsabilidad por los asesinados.

Si el poder absoluto nunca es realmente tal aunque lo parezca, es porque hay siempre alguien que salva la esperanza para el mundo, abre una fisura en lo que se pretende monolítico: muestra el carácter relativo de todos los poderes sobre el hombre. Di Giovanni nos dice: el terror no vence a la vida, cuando la vida enfrenta a la muerte para señalarle al terror mismo su límite. Sólo el contra-terror, la contra-violencia indómita, que no se da por vencida, señala el límite extremo del desafío, debía pensar Severino Di Giovanni: cuando hay todavía alguien, aunque sea uno solo, que salvó contra todos –pero para todos– el carácter relativo y pasajero del poder impune. Y al hacerlo roza con su riesgo todos los fantasmas complacientes y temidos de la imaginación de la buena gente. Y encuentra allí la muerte.

Debemos agradecer al coraje de Osvaldo Bayer que un hombre sólido como Severino Di Giovanni no se haya disuelto en el aire. Que un fantasma se anime y se agigante desde su vida espectral, uno más, y se agregue a la lista de los que asedian la noche de los asesinos insomnes.

León Rozitchner

Y se arma una discusión, muy buena. Estaba Gregorich, en aquel tiempo era como un papa de la literatura, de la crítica literaria. Entonces se inicia la cosa con un encontronazo entre Tomás Eloy Martínez que dijo: "Yo antes de empezar tengo que acusar a este señor, el señor Gregorich que dijo de mí tal y tal cosa". Y Gregorich: "Y usted en un diario de Venezuela, me comparó con Goebbels, y eso es un insulto". Tomás Eloy al final dice: "Bueno, estamos en un nuevo período, yo acepto la mano de Gregorich si me la quiere dar". Se abrazaron, todo el mundo aplaudió. Entonces pido yo la palabra y describo el hecho que estando yo en el exilio, este hombre escribe una cosa así. Que me acusó que yo luchaba para que el país fuera una inmensa cárcel, y eso por lo menos lo habían leído ochocientos mil lectores o un millón. No se explicaba porqué yo quería que el país fuera una inmensa cárcel. Entonces Gregorich me dice: "Sí, sí, Bayer yo le pido disculpas. Ahí no me expliqué muy bien. Yo la verdad que le pido disculpas, le pido disculpas". Ahí todo el mundo aplaudió. "Sí, pero yo no se las voy a aceptar, señor Gregorich. Yo no se las voy a aceptar. Porque si usted quiere pedirme disculpas, lo hace en el mismo lugar del diario *Clarín,* no acá donde hay treinta intelectuales. Yo quiero que lean eso los ochocientos mil lectores que leyeron lo otro. Así que no lo perdono". Hace unos meses fui a la casa de María Elena Walsh. Ella compuso la música para una película que hice con los holandeses que se llama *Plaza de Mayo.* Y en ese encuentro, me dijo: "Mirá Osvaldo, lo que nunca te voy a perdonar es cómo vos te tiraste contra los que quedamos acá en la Argentina". Eso es una mentira de Gregorich y de otros, que dijeron públicamente que había criticado a los que se quedaron acá. Nunca he escrito eso, al contrario, he escrito que admiro, por ejemplo, a personas como Tito Cossa, que se quedó, siguió en su línea. Lo he escrito públicamente. Los que se quedaron sufrieron el exilio interno, y sufrieron mucho más que los que nos fuimos, en cierto sentido. Tengo una gran admiración por las Madres que no se fueron y no como la señora Fernández Meijide, que escribió en su libro: "cuando secuestraron a mi hijo, sentí tanto dolor que me fui a Canadá". Yo admiro a las Madres de Plaza de Mayo, que se quedaron acá, no se fueron. Yo me fui porque fui amenazado, fueron a mi casa y no iba a perder la vida miserablemente, y sabía que podía hacer mucho más en el exterior que acá. No tengo ningún cargo de conciencia por haberme ido porque dediqué todos esos años del exilio a la lucha contra la dictadura. Las publicaciones que hicimos en el exilio, están en Alemania, ahora se las voy a dar a Horacio Tarcus, para que queden en el archivo que está haciendo.

HG: –Aprovechando la cuestión de Alemania hay una idea muy fuerte en todos tus escritos de remitir la historia argentina a una historia alemana que también ves partida en dos Alemanias, decías antes la de Lutero y la de Müntzer y así hasta hoy. Leyendo en tu ensayo sobre el exilio aparece la Alemania de Von der Goltz y allí la Alemania de Trakl, la Alemania de Jünger y la Alemania de Hölderlin...

–Sí.

HG: –Eso lo digo para provocar un poco a Christian...

ChF: –Vos te confundís, a mí me gusta como escribe.

HG: –...también la Alemania de Ernst Bloch, para provocar a Esteban...

–Jünger es el Borges alemán o... Borges es el Jünger argentino.

HG: –... antes de entrar al tema Jünger y al tema Ernst Bloch...

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

ChF: –Una cosita nada más, Jünger era muy lector de Nietzsche, muy cercano a sus ideas.

–Es un grave error llamarlo anarquista a Jünger. Jünger es un aristócrata en todo: su forma de hablar, él habla el alto alemán. No se deja mezclar con nada que pueda venir de la provincia, es una especie de noble sin ser noble. Es un hombre de la Edad Media en muchas cosas, él después es muy oportunista, se va modificando en ciertas cosas. Recién la oposición la hace en el 44, también estaba en el grupo de Fritz Stauffenberg. Pero él iba vestido de oficial nazi, por supuesto no de las SS, con su uniforme en París. Jünger legítimo es el de *Tormentas de acero*. Creo que esto es una cosa donde interviene todo. Voy a hacer un disparate en literatura, en crítica literaria. Voy a comparar *Tormentas de acero* con *Sin novedad en el frente* de Erich María Remarque. Ojalá que Jünger esté bien traducido porque en alemán es insuperable, es Borges. Esa página... cuando él está en el frente, luchando, en las trincheras. Describe como se despanzurran con las bayonetas, los soldados en el frente, las balas que silban, los cañonazos, y lo hieren y va al hospital. Esa especie de asco que siente cuando ve los primeros seres femeninos, es decir, las enfermeras. Se le rompe toda la imagen viril... Esa imagen que solamente como dice él se puede vivir entre los hombres, esa cosa de la guerra. Maravilloso como lo describe. Ahora, cuánta juventud que leyó eso, que lo leyó porque, por supuesto, en el año 39, la primer lectura era *Tormentas de acero* del señor Jünger. Estar en el frente era como potenciar mil veces hacer el amor entre hombres. Todo lo contrario es *Sin novedad en el frente*. *Sin novedad en el frente* a mí me emociona tremendamente, a pesar de ese estilo absolutamente sencillo, periodístico. Es nada más que un periodista Remarque. Pero sin mucha cosa compleja como ningún otro libro creo yo describe la miserabilidad de la guerra, la pequeñez, la estupidez. Entonces digo, acá hay una discusión: ¿qué es literatura? o ¿qué tiene que ser la literatura? O ¿debemos admirar a Jünger por haber escrito eso? ¿Cómo tiene que ser nuestra reacción? Comparando las dos vidas –esto lo digo yo que soy tal vez un moralista– cuando Borges acepta la condecoración de Pinochet, se comportó como un miserable, como una rata, para mí. Entonces los adictos a Borges decían: "al viejo le meten la mula". ¿Siempre le meten la mula? Para qué sirve esa sublime literatura desde el punto de vista crítico escrita por Jünger y Borges, si después producen intelectuales como ellos mismos. Me gusta leer *Tormentas de acero* porque ese idioma no lo ha escrito nadie en Alemania, pero digo cómo puede hablar de esos efluvios, viriles, en el frente ¿no? con esas barrigas todas despanzurradas, con los olores, con toda esa cosa que describe Remarque, eso no lo describe Jünger, no habla de las letrinas...

HG: –Está el lector artístico y el lector moral, digamos. Hay un aguafuerte de Roberto Arlt que viaja desde Moreno a Once con un teniente del ejército que está leyendo a Remarque. El aguafuerte consiste en describir las reacciones del teniente y cuando llega a Once dice "este hombre efectivamente comprendió –el teniente cerró el libro en Once y se fue como tomado por una fuerza extraña– comprendió en qué situación estaba él". En el trayecto del viaje en tren, ése sería el lector moral. A veces coincide en una misma persona el lector moral y el lector artístico sin un sentimiento contrapuesto de gustar a Jünger y saber que como lector moral no se podrían compartir los crímenes. Un sentimiento complejo ¿no?

EV: –Esa escisión, ¿sería la posibilidad de la vida moderna?

–Acabo de hacer con mi hijo una nueva traducción, de *La metamorfosis*, de Kafka, porque me pareció que las traducciones que hay son bastante antiguas.

HG: –O sea, tradujiste después de Borges. ¿Quiénes son los traductores? Borges y vos.

–No me tomen como un antiborgiano, pero la traducción de Borges es malísima, sabía un poco de alemán... porque había aprendido cosas, pero la traducción de Borges es malísima. Pero me contaron que no la hizo Borges.

ChF: –No, parece que no...

–No, no la hizo. Porque Borges no era ningún tonto, no tenía capacidad de traducir del alemán...

HG: –O sea, en algún sentido la anécdota del *poliglota*. Tampoco era *poliglota*. *(risas)*

–No, no era *poliglota*. Para mí, *La metamorfosis* es la obra máxima de la literatura. Che, este ¿Tomamos un vino y pedimos unas empanadas?

HG: –Pero, ¿terminamos ya?

–Digo por si tienen hambre, podemos seguir.

GK: –Pobre Horacio, quedó sin respuesta tu pregunta, después de aprenderte todos los nombres en alemán.

HG:– Sí, para que no quede en el aire la larga pregunta que, como dice Guillermo, me aprendí con nombres alemanes y todo *(risas)*. No, iba a lo siguiente. Otro escritor, soldado, que es Colmar –mirá que bien lo aprendí– von der Goltz, tiene una presencia muy fuerte. Es el peronismo, diría yo, von der Goltz, el concepto nacional.

–Y bueno, Perón lo nombró muchas veces.

HG: –Muchas veces... ¿No hace que toda tu obra sea en el fondo una idea de cotejar dos fantasmas: la Argentina y Alemania? ¿Y la Argentina como el eco de algo que surgió como un un equívoco en Alemania, ese soldado escritor que decía que las naciones tenían que conmoverse en un único acto guerrero? Ese era von der Goltz, interesantísimo, viene además a la Argentina en 1910. Eso lo leí en tu libro ¿no? Y todas esas observaciones que hace como viajero alemán en Argentina son magníficas. Un hombre –como dice acá Osvaldo– con mentalidad de carcelero vestido de entorchados, esa es un poco tu idea de la justicia en la escritura. Siempre hay alguien que tiene una apariencia honorífica y que en el fondo no hace más que engrosar a la cuota de los represores de la humanidad. Ése sería von der Goltz pero...

–Esa cosa que cuenta de los anarquistas presos...

HG: –...por eso, sí, en Ushuaia. No es Jünger escribiendo, pero es el peronismo, von der Goltz... y ¿toda la historia argentina no la estás viendo como una especie de reproducción de esas dos Alemanias? La de Rosa Luxemburgo, la de Kafka y... la de los nazis, con la diferencia que en realidad son tres Alemanias, porque no me acuerdo qué nombre usás para... el que era nazi en la distancia o mejor dicho, los que no eran nazis pero que aceptaban al partido: el alemán medio, que está con los poderes de turno... remite al problema argentino hoy, que es el problema de la socialdemocracia. Esos tres alemanes que ven aceptable a la Argentina de Videla, y son de la socialdemocracia o sea que el problema de la dos Alemanias en última instancia se remite a dos formas de ser socialdemócrata. Una parecida a los nazis, y la otra parecida a la de los justicieros libertarios y quizás en el problema alemán, en esas dos Alemanias aparece algo que nunca estás diciendo tan claramente para Argentina. Todo lo que dijiste sobre Argentina, Di Giovanni y los justicieros, los vengadores, apunta a decir algo que con más claridad aparece en la historia alemana tal como vos la tratás, me parece.

–Claro, sí. Tal vez me dejé influenciar mucho por la experiencia alemana para describir la cosa argentina, tal vez...

HG: –Pero ¿no sería justo eso?

–Las reacciones de los pueblos son tan iguales, tan iguales. Este asunto de la culpa colectiva y no culpa colectiva. Va a venir una y otra vez: ¿es culpable todo el pueblo de lo que pasó? Esto de la desaparición de personas es una cosa horrible, yo también lo digo ahí, no quiero comparar, pero el nazismo hace la industrialización de la muerte con Auschwitz. Pero esta cosa de primero a la víctima torturarla, robarla, hacerle de todo, hacerlo sufrir, tratarlo como un gusano y después tirarlo al río...

ChF: –Ha sido de una impiedad... Por ejemplo, el tema de robarle, no solamente robarle las cosas, que podría ser un botín de guerra en el mejor de los casos, sino esto de robarle a las familias, sacarles dinero por información, eso es impiadoso. Es como un plus que se agrega, como una plusvalía que pertenece a un orden demoníaco. Eso ocurrió en la Argentina, y esa impiedad es algo muy difícil de pensar: ¿cómo pudo ser posible semejante impiedad? Y el tema de la culpa colectiva, aunque a mí no me gusta el concepto. Porque uno habla de culpa colectiva y salta todo el mundo asustado, yo me planteo este problema y lo recuerdo bien, porque volví en el 78 aquí. Hablo de un orden cotidiano, qué es esto de un orden cotidiano. Más allá del gobierno, las poblaciones siguen viviendo, es decir, el golpe del 76 fue un golpe, alteró muchas cosas, pero la vida cotidiana siguió. Es decir, vos estabas en Alemania pero aquí la gente siguió yendo a Mar del Plata en la época de veraneo, seguía consumiendo la televisión que aquí se consumía, seguía yendo al teatro, seguía teniendo hijos, es decir que se vivía en un orden cotidiano, y no a pesar de la dictadura, sino en la dictadura. Esto es algo inquietante en principio, es decir que se podía seguir una regularidad cotidiana. Donde además había sonrisas, felicidad, se iba a las discotecas, se iba al cine, ése es un problema ¿no? Yo lo veo como un núcleo problemático de la Argentina en medio de algo que Sarmiento llamaría el *Facundo*, lo facúndico. Se seguía un orden cotidiano, se podía proseguir la vida y no a pesar de, sino en la dictadura en principio y es ahí donde veo un problema irresoluble y muy difícil de tratar. Porque eso que ocurrió ahí va a determinar la vida argentina por cincuenta años aunque los argentinos no lo sepan ni quieran saberlo. Lo que ocurrió en la dictadura nos va a determinar durante cincuenta años, es muy difícil tratar eso, ese orden cotidiano. Lo que otros llaman culpa para mí es ese orden cotidiano que no sé cómo tratarlo.

–Es justamente eso del orden cotidiano es lo que me hizo pensar a mí también en algo. No estoy absolutamente de acuerdo con la culpa colectiva. En Alemania cada uno de los sectores lo resolvió fácilmente. Por decreto, los comunistas del este dijeron: "el pueblo no es culpable, los culpables son los poderes económicos: Siemens, Bayer, Oppel, lo que sea y el pueblo no pudo hacer otra cosa". El oeste alemán dijo que la culpa fue colectiva y puso al señor Krupp con la misma culpa que Hans Müller que era cartero. Eso es un oportunismo feroz, somos todos culpables, el mismo Adenauer y con eso se allanó el camino. El antiguo capital volvió a ser el nuevo capital, sin ningún problema. Thyssen, Krupp, todos volvieron a tener todas sus cosas sin ningún problema y los comunistas se lo hicieron fácil porque tampoco es así. No se puede decir: "el pueblo no fue culpable". Si el pueblo tiene también su culpa, o por lo menos si no fue culpable, enseñarles a decir: "Ojo, otra vez hay que tener cuidado o reaccionar". Yo siempre cuento esa pequeña anécdota que a lo mejor ustedes ya me la han escuchado. Viví aquí seis meses, en forma ilegal. Y no tenía ninguna organización ni ningún partido político ni nadie. Un pobre gato, no podía trabajar, no podía ir al banco, la inflación era grande. De manera que al poco tiempo no tenía ni cinco guitas. Entonces: ¿A quién recurrir? ¿A lo de los amigos? Era muy riesgoso, porque yo llegaba a la noche. A mi casa ya habían ido. El comportamiento de los vecinos. Los amigos me abrían la puerta y me decían: "Sí, Osvaldo, pasá, cómo no". Pero las mujeres me miraban con una bronca como diciendo: "pero, este tipo, al final escribió su libro, que se la aguante. Imaginate ahora nos ponen una bomba o lo que fuera. Nos destrozan todo." Y las madres pensaban en sus hijos. Esto fue cuando la amenaza de las Tres A, en octubre del 74 que sale la lista y yo me quedo hasta febrero, entonces iba de vez en cuando a mi casa. Había mandado a mi familia allá afuera, pero los vecinos de al lado que era una pareja de viejitos. Yo salgo una mañana temprano, se abre la puerta, sale la señora y me dice: "Señor Bayer, yo quiero preguntarle una cosa: ¿Cuándo se va a ir usted de acá?", "¿por qué señora?", "porque usted nos está poniendo en peligro a todos. Fíjese si se equivocan con la bomba" *(risas)*. Tal cuál, porque había ocurrido en esos días que le habían puesto al vecino la bomba, hasta los cuerpos de represión no eran demasiado exactos. Le dije: "Perdóneme, señora, pero si se equivocan con la bomba yo no soy el culpable". Entonces, ella dice: "Sí, comprendo, pero váyase, váyase." Primera reacción. Después unos vecinos, un matrimonio con pibes, que los pibes eran amigos de mis pibes y venían los sábados a comer asado. Nos hicimos muy amigos, ella era hija de un capitán de navío que actuó en la represión patagónica del año 21, de ahí que nos conocíamos. Entonces yo fui a llevarle mi perro, le digo: "mirá, mi mujer se fue con los pibes a Alemania y yo no voy a volver por acá. ¿Me podés tener el perro?". Ella tenía tres o cuatro perros ahí siempre. Y ella me dijo: "No me podés pedir eso, cómo me venís a pedir eso". "¿Por qué?". "Todo el vecindario sabe que el perro es tuyo".

HG: –Perro anarquista corrompe a los perros del orden. *(risas)*

–Y yo la comprendí a la mujer. Tenía tres hijos, el marido era empleado. Era el terror de Estado. Cuando en Alemania Occidental escuchaba la pregunta clave para demostrar la culpa colectiva: "cuando se llevaban al judío del departamento de al lado ¿qué hacía usted?". Yo diría,

dialéktica
Revista de Filosofía
y Teoría Social

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

¿qué se puede hacer cuando aparecían las SS? ¿Gritar "viva la libertad"? ¿Cómo desconocer que la gente, como Christian bien decía, reclamaba profundamente seguir viviendo su vida normal? ¿Es culpable la gente que por miedo se hizo la distraída? Hitler, en elecciones libres nunca sacó más del 45 % de los votos. Recién obtiene más del 50 % cuando está prohibido el Partido Comunista, se hacen elecciones desde arriba y ya existía el terror de Estado. Antes de tomar el poder había caído electoralmente hasta entrar en coalición entre otros, con el *Zentrum Partei*, el partido católico. Pero la culpa está siempre en el poder. Acá, es la actitud de los empresarios, la Iglesia Católica, la actitud de la CGT, que tenía también su responsabilidad de reaccionar, la dudosa actitud de los partidos... Basta decir que el Partido Justicialista fue el que más se opuso en sus comunicados, que son más incisivos... firmados por... ¿cómo se llamaba?... Bittel. Eran más incisivos que los radicales.

ChF: –Yo insisto con que el problema de la culpa colectiva está mal planteado. Culpa colectiva no, sino el tipo de responsabilidad que se quiere tener hoy con lo que pasó entonces. Si estuviera todo saldado, si el proceso hubiera terminado en el 83, en el 87, en el 89, estaría todo bien, sería historia. A pesar de que podría tenerse odio, como vos tenés contra Lutero por haberse aliado a los poderosos para combatir a Müntzer, no es el caso argentino. Porque lo que pasó con la dictadura afecta nuestro lenguaje, nuestra relación con las cosas, con los objetos, con el consumo, con la política, como una onda concéntrica, como una piedra que tirás al agua y afecta todos los extremos. Es decir, que de alguna forma tanto bajo la forma de terror, como de la forma de la incorrección del habla, lo que allí ocurrió degrada todo, cuerpo y alma. De alguna manera, el problema es qué responsabilidad queremos tener hoy con ese pasado. Esa responsabilidad es la que parece ser negada por la mayoría de la gente, ni hablar de los políticos. Hay una necesidad de olvidar, de que el tema no aparezca más. ¿Qué hacer con nuestras relaciones, con las cosas traspasadas, tomadas por aquella época? A veces pienso en la modernización del consumo durante los primeros años de Menem. Es muy parecido a la época de la tablita de Martínez de Hoz, hay correas de transmisión, equivalencias. La responsabilidad es mayor en el caso de los partidos... Y no tanto la Iglesia, que siempre fue de derecha o conservadora en la Argentina...

–Y de los intelectuales. Por eso cuando volví lo primero que hice fue analizar este tema. Es una de las responsabilidades mayores. Los intelectuales pueden escribir de lo que quieran. Me parece bien que Jünger haya escrito sobre todo lo que su imaginación le aconsejó. ¿Pero cuál es la conducta cuando ocurren torturas, desapariciones? Los intelectuales consagrados no hicieron nada. Por eso me metí con Sábato, el más hipócrita de todos. Y gracias al libro de ustedes apareció fundamentado y documentado lo que yo decía de un modo "no científico". Ésos son los grandes debates...

ChF: –Y sobre los periódicos. El acontecimiento central de la Argentina, el surgimiento de las Madres, no era anunciado en los periódicos, nadie estaba enterado. Por otro lado, es obvio que cada desaparecido tiene una familia, muchas personas directas en relación. Si se multiplica por todos los desaparecidos y se agregan vecinos, etcétera, eso da una cifra gigantesca de gente que estaba enterada, quizás un millón de personas. Es mucho. Una cadena de transmisión de un hecho que es un punto oscuro que se resiste a la interpretación.

HG: –¿Qué querés decir? ¿Habría que substituir la idea de culpa colectiva por el análisis de una suerte de moralidad oscura que tienen todos los pueblos?

ChF: –A eso yo lo llamo secretos inconfesables, es otro tema. Yo lo que digo es pensar la realidad cotidiana bajo la dictadura. No está pensado, sobre todo en la estabilización del proceso, cuando termina la batida, y el momento anterior a Malvinas, años muy raros que parecen haberse como estacionado. En ningún momento los militares decían que estaban para quedarse. "Cuando sea el momento daremos elecciones"–decían. Eso es importante para pensar el comportamiento de los partidos políticos. Estaban en permanente negociación. Elecciones para intendentes, para juntas locales.

HG: –Bueno. Las personas en cualquier época no tienen una noción estricta de lo que viven. Suele ocurrir que todo presente es irreflexivo.

ChF: –Sí, un poco es eso, pero...

HG: –Y luego, la revisión de lo que se hizo lleva a distintos sentimientos. Cuando eso llega a las últimas consecuencias, inevitablemente se vive avergonzado...

ChF: –¿Cómo? ¿Y no habría responsabilidad?

HG: –El problema lo veo más grave en Alemania. En relación a culpas... ese libro sobre el batallón de policías, el libro de Goldhagen...

–No, lo del batallón es que siempre se dijo que la responsabilidad recaía sobre la SS. Pero en cambio éste era un batallón de la policía de Hamburgo, tropas "no especializadas". Todas "buenas gentes". Era la "gente simple de pueblo", que mataba. El libro me parece insuficiente aunque sirve para el debate. Hay cosas más importantes sobre ese batallón, escritas en Alemania.

HG: –Toda tu galería de citas y de próceres literarios coincide con el romanticismo. Tu fervor por Hölderlin. Siempre está en debate en Alemania qué tipo de clima moral o cultural crearon los románticos respecto a los ámbitos políticos que se suceden luego... En tu caso se trata menos de invocar al pueblo en contra del nazismo –lo que quizás no se pueda– que de invocar un poeta como Hölderlin. Hölderlin invocado contra el nazismo también es parte de una decisión compleja y de un viejo debate, en el cual se empeñaron los exilados alemanes, con Mann a la cabeza... A propósito, también veo la fotografía de Thomas Mann acá en tu cuarto.

–Bueno, los intérpretes marxistas fueron los que señalaron los supuestos compromisos del romanticismo con el nazismo. Y es cierto que el nazismo levantó a Hölderlin, igual que a Kleist...

HG: –Por eso, pero remitido al problema del pueblo –como el de Tucumán, que según se lee en *Clarín* de hoy, "está dividido" sobre Bussi... Pero hace tiempo no se decía que "estaba dividido", sino que "votaba a Bussi". ¿Qué tendría que hacer uno ahí? ¿Decir que esa división siempre existe, que el pueblo se equivoca, que en el pueblo está tanto el error como la emancipación...? ¿Hay que construir una idea de pueblo no necio, no filisteo, o sólo los intelectuales son en determinado tiempo los depositarios de una tradición emancipada que en el pueblo por momentos se extingue? Y entonces, ¿existe en la

LA HEREJIA

A Osvaldo Bayer

No hay muchas ideas políticas que se hayan merecido su nombre. El anarquismo fue una de ellas, y a ello contribuyeron las impugnaciones gubernamentales y las connotaciones pánicas que fue acumulando su historia. En el oído entrenado en cuestiones políticas de hoy en día las ideas anarquistas repicarán con un sonido apagado, y a la escucha del común de la gente esas propuestas pueden sonar deseables aunque imposibles. En verdad, el anarquismo monopolizó por un siglo entero el repudio de los estados, irritados por los rasgos excéntricos y extremos de éste pensamiento del "afuera" y refractario a los símbolos políticos de su tiempo. Originados en una horma anómala, los anarquistas aprestaron y difundieron propuestas que no estaban contempladas en el "pacto fundador" del ideario republicano moderno y que darían contorno al imaginario antijerárquico, antagonista del dominio del hombre por el hombre. No sorprende que una "leyenda negra" haya acompañado la historia del movimiento libertario: utopismo, nihilismo asocial, quimera política, fogoneros de asonadas violentas, maximalistas intratables. Las recusaciones no han sido escasas pero, aunque diversas y dichas con buena o mala fe, no dejan de ser triviales, pues la cualidad "absoluta" o "purista" de las demandas anarquistas no las transformaron necesariamente en el cerrojo de una petición imposible sino en un pensamiento exigente que nunca ha favorecido fáciles transacciones políticas o éticas. De allí también que el anarquismo jamás se beneficiara de la indiferencia pública.

Lo que hoy llamamos "democracia" es considerado por muchos el régimen que ha logrado conceder al habitante el mayor grado de hospitalidad política posible. Pero la hegemonía de que disfrutanaltamente las instituciones asociadas a las representación política quizás sea consecuencia de una abdicación, efecto de las decepciones históricas del hombre moderno. Y aún, no es difícil reconocer en los regímenes representacionales realmente existentes la yerra del aprendizaje de la sumisión al imaginario jerárquico, que en el siglo XX se impuso, bien con modos despiadados, bien sofisticados. Con más razón causará asombro al lector de la historia de las ideas que en un tiempo casi olvidado haya podido propugnarse una sociedad sin jerarquías y que se hayan instaurado modos de vida e instituciones regidas por costumbres y valores libertarios, cuyo rango abarcó el anarcosindicalismo y el anarcoindividualismo, el grupo de afinidad y la práctica del amor libre, la enseñanza del antiautoritarismo en las escuelas racionalistas y la difusión de una mística de la libertad hasta los confines geográficos más inhóspitos del planeta. Al extremo de que los anarquistas devinieron en una corriente migratoria "hormiga", en cuyos corazones se albergaba la proyección de un atlas inédito en cuestiones económicas, políticas, culturales, e incluso geográficas. Quien releve los actos históricos de los anarquistas, permeados por una moral exigente y tenaz, por la invención imaginativa de actos de resistencia, por el humor paródico de índole anticlerical, por las innovaciones en el ámbito pedagógico, se encontrará con una reserva de saber refractario, producto de un maceramiento histórico que hoy está olvidado o es desconocido por las culturas de izquierda. De hecho, la supervivencia del anarquismo es, por un lado, casi milagrosa, dada la magnitud de hostilidad que debió sobrellevar y de derrotas que hubo de encajar; por otro lado, su perseverancia es comprensible: no ha surgido hasta el momento antídoto teórico y existencial contra la sociedad de la dominación de mejor calidad. Aún cuando el alarmista se apresure en tacharla, por fantasiosa, o incluso por peligrosa. El anarquismo se propagó al modo de las antiguas herejías, como una urgencia espiritual que impulsó a los ideales emancipatorios madurados durante la Revolución Francesa a correrse más allá de los límites simbólicos y materiales permitidos por las instituciones a las que se había otorgado el monopolio de la regulación de la libertad. Quizás porque los anarquistas fueron los albaceas más fieles del ideal jacobino –tanto como correas de transmisión del antiguo impulso milenarista– pudieron transformar el lema "libertad, igualdad y fraternidad" en el trípode de una mística poderosa. En esto, el anarquismo continúa un linaje disidente: fue en el siglo XIX la reencarnación del espacio de la insolencia política que en siglos anteriores ocuparon las rebeliones campesinas centroeuropeas, las sectas radicales inglesas o los sansculottes. En los acontecimientos animados por el movimiento anarquista se encarnaron energías políticas que esparcieron el reclamo de una sociedad antípoda, aún cuando los padres fundadores de "La Idea" no hayan ofrecido contornos excesivamente planificados del futuro. Sirva esto para tranquilizar a quienes gustan de hacer enroques entre las palabras "comunismo" y "totalitarismo".

Tres doctrinas, liberalismo, marxismo y anarquismo, se constituyeron modernamente en los vértices del tenso triángulo de la filosofías políticas emancipatorias. El siglo XX se nutrió de sus consignas, esperanzas y sistemas teóricos tanto como los puso a prueba y los extenuó. De acuerdo a troqueles distintos, tanto Stuart Mill como Marx y Bakunin estaban atravesados por la pasión por excelencia del siglo XIX: la pasión por la libertad. Hay, entre las tres ideas, canales subterráneos que las vinculan al mismo lecho ilustrado del río moderno. Pero también abismos separan a las ideas libertarias del marxismo, comenzando por el énfasis puesto por los anarquistas en la correlación moral entre medios y fines, siguiendo por su escepticismo en cuanto al rol a ser jugado por el "partido de vanguardia" y por el Estado en los procesos revolucionarios y culminando en la confianza firme depositada por los anarquistas en la autonomía individual y en los criterios personales–sin excluir afectos ni apetencias– a la hora de tomar decisiones. Del liberalismo, los anarquistas nunca pudieron aceptar su asunción de que libertad política y justicia económica fueran, eventualmente, polos irreconciliables. Los anarquistas prefirieron no elegir uno u otro desideratum moral, y dejaron que el impulso informante y fundante de sus ideas, *la libertad absoluta*, resolviera esa tensión al interior de un horizonte mental y organizacional más amplio.

Para Mijail Bakunin (quizás la figura emblemática de la historia del anarquismo) la libertad era un "mito", en el sentido en que para Georges Sorel lo era la huelga general: una acuñación simbólica capaz de contrapesar las creencias estatalistas y religiosas; pero también un "medio ambiente" pregnante, el oxígeno espiritual de espacios inéditos para la acción humana. Bakunin –y una larga lista de militantes anarquistas después de él– insistió en que era abyecto aceptar que un superior nos diera forma. En el rechazo de las palabras autorizadas y de las liturgias institucionales los anarquistas cifraban la posibilidad de implantar avanzadas de una nueva

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

sociedad, forjando una red de contrasociedades a la vez "adentro" y "afuera" de la condición oprimida de la humanidad. De allí que el anarquismo no consistiera solamente en un modo de pensar al dominio sino fundamentalmente en un *medio de vivir* contra el dominio. En su voluntad de "dar vuelta" el imaginario jerárquico, el anarquismo postuló los fundamentos tanto de una ciencia como de una experiencia de la libertad: la ciencia de la desobediencia como camino de autoconcientización y la experiencia de vivir cotidianamente como "espíritus libres", pues la historia es para el anarquista el "campo de pruebas" de la libertad.

Por haber demandado libertades irrestrictas, el anarquismo pudo realizar una autopsia política de la modernidad que caló sus instituciones hasta el hueso, exponiendo sus impotencias y sus defectos de nacimiento. Tal autopsia le estuvo vedada al marxismo, obsesionado con la "toma del poder", y al reformismo, que una y otra vez trastabilló con paradojas a las que no pudo destrabar y sobre las que se arroja incombustiblemente hasta nuestros días. Si suele decirse que Marx develó el secreto de la explotación económica, fue Bakunin quien "descubrió" el secreto de la dominación: el poder jerárquico como constante histórica y garantía de toda forma de iniquidad. La intuición teórica de los padres fundadores del anarquismo colocó la cuestión del poder en su mira: insistieron en que las desigualdades de poder son determinantes –e históricamente previas– de las diferenciaciones económicas. Es entonces en el dominio político (y no sólo en las actividades realizadas en los procesos industriales) donde se puede hallar la clave de comprensión de la sociedad de la dominación. Sus colofones modernos, el Estado liberal o el autocrático, se constituían en garante de la jerarquización. Hoy quizás habría que identificar esa garantía, además, en otras instituciones. Pero a los anarquistas siempre les ha sido indiferente si un territorio es gobernado con puño de hierro o con palabras suaves, pues la zona opaca que combatieron es la voluntad de sumisión a la potencia estatal –un principio de soberanía antes que un "aparato"–, centro unificador de una geometría concéntrica y vertical. Todas las invenciones culturales y políticas de índole libertaria confluyeron en una estrategia horizontal de la contrapotencia, negación de la representación parlamentaria que reduce las artes lingüísticas y vitales de una comunidad al juego de birlibirloque en que coinciden mayorías y minorías. Para Bakunin, las modalidades de la dominación se adaptaban a los grandes cambios históricos –sin excluir a las instituciones democráticas– pero las significaciones imaginarias asociadas a la jerarquía persistían; y estas mismas significaciones se constituían en interdicto, en condición de imposibilidad para pensar el secreto del dominio. A lo largo del siglo XX, ha circulado en el espacio público la cuestión de la "dignidad" económica y ha podido "tematizarse" la opresión de "género": todo ello ya ha adquirido alguna suerte de carta de ciudadanía en tanto problemas teóricos, políticos, gremiales, académicos o periodísticos. Pero la jerarquía continúa siendo un tabú.

La camaradería humana sin estado ni jerarquías podrá parecer un argumento de novela de ciencia-ficción bucólica pero no deja de ser al mismo tiempo un tabú político de la Modernidad –y de la historia– (tabú combatido, sin embargo, no sólo en ciertos momentos históricos emblemáticos sino también en prácticas cotidianas que suelen pasar desapercibidas a los antropólogos de la política obsesionados con las condiciones de gubernamentalidad de un territorio, por la legitimidad de la forma-estado o por la fiscalización de sus actos). La posibilidad de abolir el poder jerárquico es lo impensable, lo inimaginable de la política; imposibilidad asegurada por las técnicas de la jerarquía que regulan los más nimios actos humanos, que presionan sobre las necesidades cotidianas, que fomentan el deseo de sumisión, y que muy temprano se enraízan en el inconsciente. Para Hobbes o Maquiavelo no puede existe unidad entre el pueblo y su gobierno si no hay sumisión –voluntaria o involuntaria, legítima o ilegítima–, y no hay sumisión sin terror. Fundar una política sobre la camaradería comunitaria y no sobre el miedo fue la respuesta anarquista a la descarnada visión de aquellos pensadores políticos y para ello era preciso anular o debilitar las instituciones autoreproductivas de la jerarquía a fin de permitir que la metamorfosis social no sea dirigida por el Estado. Esta pretensión no podía sino ser considerada como una anomalía riesgosa por los bienpensantes y como un peligro por la policía.

El "genio" del anarquismo consistió en la promoción no sólo de un ideal de redención humana a futuro sino también en la instauración de nuevas instituciones y nuevos modos de vivir al interior de la sociedad impugnada que a su vez intentaban relevarla (sindicatos, grupos de afinidad, escuelas libres, nuevos instrumentos pedagógicos, modos de autoorganización comunitaria y modos autogestionarios de producción). De allí la obsesión del anarquismo por garantizar la correspondencia entre fines y medios. La disciplina partidaria, las elites iluminadas y las máquinas electoralistas son negación del grupo de pertenencia conformado por espíritus afines, de la capacidad organizativa de la comunidad y de los atributos personales. El marxismo aún no sabe como salir de sus viejas certezas autoritarias ni sacar una enseñanza libertaria de setenta años de desastre soviético. En el caso del liberalismo, las expectativas de sus promotores están fijadas en la posibilidad de hacer imperar la ley en las instituciones políticas. Pero el hecho de poder elegir en comicios a un "amo bueno" (del "Padrecito Zar" al "Demócrata Bienintencionado", la imaginería heroica de los entusiastas de la representación política no ha cambiado sustancialmente) no mejora a un sistema de dominación así como la fiscalización de los actos de gobierno es una tarea defensiva que por otra parte suele reforzar el imaginario jerárquico de las sociedades. El problema de la "legitimidad" del gobierno, tan importante para los filósofos políticos liberales, es para un pensamiento contrainstitucional como el anarquismo un problema mal planteado. Bakunin sostenía en el siglo XIX que los parlamentos democráticos eran "sociedades declamatorias". Y hablaba entonces de hombres que se tomaban en serio al "arte del buen gobierno" y del "bien común" y no de las mafias políticas de la actualidad, encadenadas a alianzas de poder de las que son inextirpables. La preocupación por la institucionalización de formas democráticas y por la legitimidad de los gobiernos electos menosprecia la sustancia de la Razón de Estado, plagada de decisionismo tecnocrático (y no precisamente de corte schmittiano), burocracias políticas de partidos "tradicionales" que dedican casi todas sus energías a autoreproducir sus condiciones de perduración, y en fin, por asesores y operadores gubernamentales, especie cuyos cubiles se ocultan tras bambalinas.

Si las tumultuosas visicitudes de la multitud del siglo XIX encontraron en las ideas libertarias una suerte de confirmación política es porque ellas se adecuaban ductilmente a las

pasiones desencadenadas del pueblo. Pero la energía oscura del lumpenproletariado o de las sediciones populares nunca han gozado de estima entre los que suponen que el funcionamiento automático de las sociedades es precondición y clave de seguridad a la hora de permitir la discusión pública de las libertades. Como los anarquistas siempre han sido forasteros de la política, saben que la jurisprudencia del perseguido es distinta a la del perseguidor. La política y la ética anarquista confiaron en artes comunitarias que eran ajenas al proceso de institucionalización de poderes modernos tanto como en la "garra" personal, que otorgó a la fuerza e insistencia de su rechazo un estilo y temple singular. También fueron la causa de que el anarquismo haya sido generador de un *desorden fértil* y de una *imaginería política impugnadora* que son ajenas a otras tradiciones políticas. Por eso es inevitable que en los momentos febriles de la historia se atisbe la presencia de anarquistas: tanto en los pronunciamientos disidentes como en las asonadas espontáneas. En buena medida, los anarquistas han sido *aves de las tormentas*, y quizás el nombre de un Buenaventura Durruti en el siglo XX sea la correspondencia del de Bakunin un siglo antes.

En las prácticas históricas del movimiento libertario no se encontrará tanto una teoría acabada de la revolución como una voluntad de revolucionar cultural y políticamente a la sociedad. De hecho, difícilmente podría acontecer lo que el siglo XIX conoció como "revolución" si previamente no hubieran germinado modos de vivir distintos. En la "educación de la voluntad", que tanto preocupaba a los teóricos anarquistas, residía la posibilidad de acabar con el *antiguo régimen espiritual y psicológico del dominio*, para el cual el Estado moderno había reconstituido una nueva correa de transmisión. En esto reside la grandeza del pensamiento libertario, incluyendo a la variante anarcoindividualista, que es menos una voluntad antiorganizativa que una demanda existencial, una pulsión anticonformista. La "confianza antropológica" en la promesa humana (impulso típico del siglo XVIII) fue el centro de gravedad a partir del cual el anarquismo desplegó una filosofía política vital, que intuía que la libertad no era una abstracción ni un sueño futuro sino un sedimento activo en las relaciones sociales. Indudablemente, los anarquistas son herederos de la ilustración y justamente por esto es que la confianza que depositaban en la educación racionalista e incluso cientificista no los transformaron en meros positivistas. Bakunin o Kropotkin creían que el origen de los males sociales no se encontraba en la maldad humana –certeza conservadora– sino en la *ignorancia*, la cual podía ser resuelta, en parte, por el desenmascarador por excelencia del siglo XIX: la ciencia.

Contra lo que muchos suponen, comenzando por el marxismo, el pensamiento anarquista es muy complejo y no es sencillo articularlo en un decálogo. Nunca dispuso de un dogma sellado en un libro sagrado, lo cual concedió libertad teórica y táctica a sus militantes. Tampoco el anarquismo se preocupó de construir un sistema de ideas cerradas ni una teoría sistemática sobre la sociedad. Quizás la propia diversidad de las ideas y prácticas anarquistas favoreció su supervivencia: cuando alguna de sus variantes decaía o se demostraba ineficaz, otra la sustituía. Del anarcoindividualismo al sindicalismo revolucionario, de las experiencias comunitarias a las rebeliones juveniles, de la difusión de las ideas en grupos pequeños a las experiencias autogestionarias de la revolución española, los anarquistas han pivoteado sobre una u otra faceta de su historia. Por lo demás, los anarquistas saben que su ideal constituye una ardua aspiración porque sus exigencias teóricas y programáticas lo colocan en un "afuera" de los discursos políticos socialmente aceptados, tanto como sus prácticas son incompatibles con el dominio en cualquiera de sus formas. Pero si las ideas anarquistas aún pertenecen al dominio de la actualidad es porque sostienen y transmiten *saberes impensables* por otras tradiciones teóricas que se pretenden emancipatorias. En el resguardo de ese saber antípoda reside su dignidad y su futuro.

Ch. F.

Este ensayo es una versión del prólogo a una reedición de *El lenguaje libertario*, en la editorial Altamira.

realidad social algo que corresponda a la idea de pueblo? En Tucumán, con todas las distancias que se quiera, casi tenemos el "tema alemán" por excelencia.

–Con respecto al tema de la vida cotidiana bajo los gobiernos militares, que tanto le preocupa a Christian, el 24 de marzo de 1976, ese mismo día del golpe, desaparece un chico, Klaus Zieschank. Klaus que había sido compañero de mis hijos en la escuela. Un muchacho brillante. Los padres habían sido *gauleiter* nazis desde su juventud. Es una terrible tragedia la de esa familia Zieschank. El padre había sido líder de la juventud nazi y la madre de la juventud femenina nazi. Tipos humanos muy apuestos. Los chicos eran mellizos, Klaus y una chica. Cuando la derrota alemana, la colonia alemana pierde todo. Los colegios y clubes pasaban al estado. Este matrimonio pone entonces una pensión de estudiantes en Córdoba. Al año se descubre que ese hombre, el padre, tan hermoso, era bisexual y se valía de los jóvenes de la pensión. Hubo una denuncia policial y clausuran la pensión. Entonces él se pega un tiro. Queda la madre con los chicos. Cuando se reabren las escuelas alemanas ella entra como maestra. Los dos mellizos eran estudiantes destacados. Klaus obtiene una beca para ir a estudiar ingeniería a Münich. La chica comienza a sufrir pérdida de la memoria. Cierta vez, se pierde en la calle y no sabe dónde vive ni cómo se llama. Ese mal se va agravando y la chica no puede soportarlo. No quiere salir más. Acaba tirándose debajo de un tren. Quedan sólo la madre y Klaus, que en Münich se hace amigo de chilenos exilados. En 1976 decide volver para visitar a la madre pero haciendo escala en Chile, porque traía el dinero de una colecta que los chilenos exilados en Alemania habían hecho con destino a la gente que allá resistía a Pinochet. Klaus simpatizaba con la idea de los exilados chilenos. Deja el dinero en Chile y llega a la Argentina. Justo es el 24 de marzo de 1976. En ese momento lo secuestran, desaparece. Queda la madre sola, desesperada. Yo era muy mal visto en la colonia alemana, para ellos soy un *kommunist*... Pero ella vino a buscarme, no me hablaba desde hacía muchos años. "¿Qué es lo que puedo hacer? ¡No tengo relaciones...!". Yo le di direcciones y fui a denunciar el secuestro en el *Buenos Aires Herald*. Iniciamos un boca a boca... con esa única arma, contándoselo a todos. Poco después estaba caminando por el centro y me encuentro con un

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

andaluz que había estado en la guerra civil española, obrero gráfico de *Clarín*. Hacía años que se había jubilado... "Osvaldo, tanto tiempo, porque no te vienes, siempre leo cosas tuyas..." Acabé yendo a cenar con él y sus hijos. Había una chica allí en silencio. Y yo conté en la cena lo de Klaus, hecho del que habían pasado ya unos seis o siete días. Estábamos en los primeros días de abril de 1976, de repente, esa chica silenciosa me dice: "¿Se llama Claudio?", "sí", le digo, porque yo lo mencionaba como Klaus. "¿Sacó una beca para Münich, no?" "Sí". "Bueno, entonces está muerto..." "¿Y de dónde sacás eso?". Estábamos demudados. Y ella mirando el suelo... El andaluz me cuenta entonces que la chica estuvo desaparecida, que era hija de un exilado español en Francia y con nacionalidad francesa. Los franceses se movieron y la sacaron. Y en vez de salir al día siguiente a París con Air France, ella quiso quedarse en la casa de este andaluz, Bayo.

ChF: –¿Tiene que ver con Eliseo Bayo?

–Es el padre y estaba Eliseo también cuando ocurrió todo esto. Entonces, Felipe Bayo, el padre –que ahora está ya muy viejito–, le pide que cuente. La habían secuestrado en un lugar desconocido, y el que les daba de comer a los prisioneros era un chico Claudio, que estudiaba en Münich y que cada vez que les traía comida les contaba algo: "Me llamo Claudio, vengo de Münich". Era el único que no tenía capucha, podía ver... Lo iban a matar y lo utilizaban para llevar la comida. Por eso, concluía que estaba muerto. Bueno, de inmediato hablamos con el Ministerio de Relaciones Exteriores alemán, para que se hicieran presiones. A lo mejor estaba con vida... La historia es aún más larga. Se encontró su cadáver tirado al Río de la Plata, atado con alambres y con capucha... Por haber traído ese dinero de los exilados para la resistencia contra Pinochet. Y entonces pienso en cómo esta historia se recuesta sobre lo cotidiano. ¿Por qué yo me vengo a encontrar con un linotipista jubilado, que no veía hace años, en una población de tantos millones de habitantes, y después me encuentro con alguien que había estado con Klaus en un campo de concentración? Cuando a mí me saca del país la embajada de Alemania, la madre de Klaus también va allá. Hacemos huelga de hambre juntos. Quedó sola, vino a casa en Alemania. Pero seguía siendo nazi. Decía que cuando apareciera Klaus no se lo perdonaría, "¿Por qué nos hace esto justo a nosotros? Una familia anticomunista... Y él con lo peor de los comunistas". ¿Qué decirle? Que tratara de ver a su hijo como un héroe. Y que en vez de avergonzarse, se sintiera orgullosa de él. En el 76 la policía de Ezpeleta dice que había recogido cadáveres y en aquel momento se lo dan al juez y lo entierran como NN. Años después, en la Conadep, va a declarar un comisario de Ezpeleta y así se conoce la historia.... Ella dejó a Klaus en esa tumba NN y aunque le puso una pequeña placa, no lo movió de allí. No lo trajo al cementerio alemán, porque "faltó a su condición." A ella la iban a visitar tipos que le decían que le darían información y le sacaron toda la plata, más de veinte mil dólares. Y en el colegio alemán donde ella daba clases de secundario, la dejan cesante por tener un hijo desaparecido. Al gobierno alemán le dio mucha vergüenza, porque esos colegios son administrados por cooperadoras alemanas. Y así, la toman a ella en el Instituto Goethe. Como maestra de alemán, aunque luego de haber estado varios meses sin trabajo. Ahora, acaba de fallecer, pobre y solitaria. Cuando traje la película Elizabeth la invité para que viniera al Goethe. Pero fue sólo hasta la entrada y me dijo: "mirá Oswald, vine para decirte que no voy a entrar". Ella siguió en su ideología. Kafka nos queda chico ante esto...

MPL: –En este relato quizás este todo lo que podemos decir de una dictadura y cómo afecta a la sociedad. Pero en lo que vos decías, tan duro contra las instituciones, los partidos políticos, ¿cómo percibir la cuestión del pueblo o la de los intelectuales con voz pública? ¿Cómo se podría sostener en el pueblo una idea posible de esperanza, o suponer que hay elementos de redención presentes en el pueblo? Esta mujer pone en jaque todas esas cuestiones.

–En esa cotidianeidad quizá está lo kafkiano de la condición humana. En otras historias está lo altruista. Por ejemplo, el altruismo de Domingo Martínez, anarquista de los buenos, panadero. Me viene a ver y me dice que ya tienen un lugar para mí, para refugiarme... una quinta pasando Quilmes. Un paraíso con pájaros... y eran días muy lindos. Pero allí no había radio, ni llegaban diarios; por supuesto, mucho menos televisión. Y como había desapariciones de amigos, yo tenía que estar informado. Y cautelosamente le digo: "¿don Domingo, usted no compra diarios?". Y me responde: "¡Acá no hay ni diarios ni radios porque así es como entran los pensamientos burgueses! Y tú no tengas miedo. De acá ellos entran pero no salen". Y entonces me mostró sus bufosos bien cuiditos. Estaba muy seguro en su reducto... Esta historia la escribí. Ahora Domingo Martínez está ciego en un hogar de ancianos. Lo fui a visitar y se acordaba de esa anécdota de los diarios. Cuando le dije que me iba me ataja: "¡Qué! ¿vas a comprar diarios a la estación? ¡Así te vas a perder!".

ChF: –El último líder del sindicato anarquista de panaderos, Riera, consiguió amotinar un barco. Lo tomaron durante la guerra civil española. Estaban como pasajeros. Lo dieron vuelta, iba para otro lado. Con respecto a lo que decía Pia yo pensaba en las notas de pie de página de tus libros, que siempre me llamaron la atención. Son abundantes, en *La Patagonia* y en el *Severino*. Muchas de ellas mencionan a personajes subalternos y marginales a la historia, juegan en episodios pequeños y reconstruís esas vidas largamente. Reconstruir la historia anónima del pueblo... de los no tan notorios ni osados, que intervenían dando ayuda o discutiendo a veces con los más atrevidos, como Di Giovanni. Y esa historia anónima es también la historia anónima de la solidaridad. Es lo que trama algo a nivel popular. ¿En qué sentido esa historia anónima de la solidaridad existe cuando se ha degradado mucho la condición moral de un pueblo? Esa historia anónima sólo sería posible donde no se consumen diarios ni periódicos burgueses, por decirlo de alguna manera. Recuerdo a un organizador del sindicalismo en las islas Baleares, un anarquista Andreuet, que trabajaba poco, sólo para la subsistencia, porque más era darle ganancia al patrón. La historia de la solidaridad es posible cuando hay algo que unifica la política y la vida popular, y el última instancia, como dice Horacio, a los intelectuales también... Eso se ha perdido en gran medida. Sigue existiendo pero en forma incierta, insegura... Creo que es lo que Pia decía...

–A mí, realmente, esos verdaderos hijos del pueblo me dieron mucha solidaridad cuando estaba perseguido. Unos anarcos me hicieron un cena, un agasajo. La organizó este muchacho que escribió una historia obrera que saldrá en estos días, López. Se arriesgó haciéndola en su casa. Yo me considero un cronista con opinión. Pero me salí de allí porque precisaba de la literatura para narrar algunos gestos, como el de las prostitutas de San Julián cuando rechazan a los soldados del triunfador Coronel Varela. A Varela le cantan el "For he is a good fellow" las fuerzas vivas del lugar, luego de los fusilamientos. En la película de Olivera aparece la escena, que tomé de la crónica de un diario inglés de Punta Arenas. Sin embargo, en la película hay un rasgo no verídico en la interpretación a cargo de Alterio, la cara de asombro que pone ante la canción con la que los poderosos lo lisonjean. Lo puse en 1972 en el guión con la esperanza pedagógica de que los militares pensaran "cómo fuimos usados, a quién servimos". Pero, claro, no aprendieron nada.

HG: –Pero esa pedagogía tuya es un intento optimista de persuasión, porque... ¿bastaría con poner una cara de sorpresa del represor para desencadenar un aleccionamiento esperanzado? ¿El represor se vería así en el espejo de su propia turbación por el mal? Tu visión de lo humano sería una esperanza –de algún modo cristiana– de que nadie está definitivamente perdido, nadie está completamente al margen de una cuota postrera de altruismo, por más inesperada que fuera. Así parecería reflejarlo ese momento del guión, ¿no?

–...Bueno, los dejo que se sonrían un poco de mí. La única resistencia contra Varela, luego de su victoria, surgió de las prostitutas de San Julián, que se negaron a que los soldados las visiten. Los soldados habían salido a cazar chilotes y a fusilar anarquistas, se cansaron de tanto fusilar, de ver las caras irónicas de esos fusilados... El recuerdo de tanta crueldad pasma. No había súplicas ni perdones. Cosa entre hombres. Cuando entrevisté a varios soldados que actuaron, ya muy viejos, me decían que los obreros no reaccionaban, como si no creyeran que los iban a fusilar. Pero a esos mismos fusiladores les agarraba una risita deseosa cuando veían pasar una mujer. Así que luego que todo terminó, les dieron detalles de cómo hacer uso de una prostituta. Irían por tandas. Precisaban mujer, comprende el condescendiente Varela. Y aquellas cinco prostitutas se niegan. Un caso increíble de altruismo encabezado por Paulina Rovira, la dueña de la Casa de Tolerancia "La Catalana" de San Julián. Y cuando los militares alzados quieren entrar al quilombo las mujeres con escobas los corren y les gritan "¡con asesinos no nos acostamos, cabrones mal paridos!". Así les gritan. El insulto de asesinos les quita a los soldados las ganas de todo. Interviene el comisario, pone presas a las rameras entre sonrisas burlonas y el desprecio de las honestas del pueblo. También ponen presos a los músicos del prostíbulo pero los dejan enseguida en libertad porque ellos dicen no estar de acuerdo con las putas y además... son los que tocan en las fiestas patrias. El militar a cargo no quiere problemas. Total eran cinco putas... las únicas valientes que los enfrentaron. Menciono sus nombres como homenaje. Cerraron sus piernas como gesto de rebelión: "Consuelo García, 29 años, argentina, soltera; Angela Fortunato, argentina, casada; Amalia Rodríguez, 26 años; María Juliache, 28 soltera; Maud Foster, 31 años, inglesa, soltera, diez años de residencia en el país, de buena familia". Así figuran en el prontuario policial. En mi último viaje a San Julián vi que el orgullo de los estudiantes es ese prostíbulo, que sigue funcionando como prostíbulo, tal cual. El único cambio es que hay un cartel de Coca Cola. Hicimos un homenaje a las cinco. Un viejito me contó que luego que murió Rovira, la dueña pasó a ser después la inglesa. La inglesa tenía armas y sacaba a tiros a todo tipo molesto, según decía este viejito. Había un plan de hacer un monumento a las cinco mujeres. Yo, más prudente, dije que bastaría poner una placa en la entrada del prostíbulo. El intendente radical vino después y me dice: "Qué lindo episodio que contó, Bayer, pero me parece que ese homenaje... en fin... ¿no están un poco enloquecidos?". Bueno, al otro día les dije a los estudiantes que se podía levantar un monumento dónde existió el sindicato obrero, hoy destruido. Y en el prostíbulo, la placa. Deben estar discutiendo todavía...

GK: –En el cuarto tomo de *La Patagonia*... contás que no tenías el original de ese libro en Alemania, y decías, que ibas a contar alguna vez cómo te llegó.

–Bueno, yo terminé el cuarto tomo acá y no podía llevar los originales por miedo a que me los requisaran. Salí del país el día que lo mataron a Cardoso, el jefe de policía. Me llevaron a Ezeiza el agregado cultural de la embajada alemana y su mujer. También un caso de altruismo. Y allí me salvó la arrogancia europea. ¡Se sienten tan superiores estos alemanes! A esta arrogancia le debo mi vida... Salimos en el auto de la embajada y manejaba la esposa del agregado. Eran de la CDU, el partido de los demócratas cristianos. La ciudad estaba enloquecida. No se podía estar en la calle, la policía actuaba con aquel aparato, ¿cómo se llamaba?, el digicom... Ese día había decidido refugiarme. A dos montoneritos los habían matado justo allí, en la entrada de la embajada alemana, como si los hubieran estado esperando.

ChF: –En la embajada de Canadá había rejas, en Suipacha y Santa Fe, piso 25, rejas en el ascensor... Una vergüenza.

–Los únicos que se portaron bien fueron las embajadas de México y Venezuela, las únicas. El resto se hacían lo burros. Y yo iba allí, en ese coche alemán. Era un Mercedes blanco con banderita alemana. Camino a Ezeiza nos para la policía. El agregado dice: "¡Embajada alemana!". La policía mira los pasaportes. Pasamos. Luego nos para una partida militar. Al borde del camino el oficial: "¡Documentos!". Y de nuevo: "¡Embajada alemana!". El oficial lee los documentos, se los devuelve, el oficial me mira a mí y dice: "¡el señor, documentos!". El agregado responde: "¡el señor es alemán invitado de la embajada!". Si me los pedían sólo tenía un inservible pasaporte argentino. Hay que ser arrogante para mentir. Pero ellos mintieron porque creen que se les puede decir cualquier cosa a la policía del Tercer Mundo, cosa que no hubieran hecho en Europa. Una suerte. Les dio resultado, si no, no sé lo que me hubiera pasado. En Ezeiza el agregado me agarró de la mano, presenta el pasaporte alemán y dice: "el señor es refugiado de la embajada alemana y yo voy a estar al lado de él hasta que subamos al avión". Vino un oficial y pasamos a otra habitación. Nos encerraron y el avión de Lufthansa que venía de Chile se quedó esperando porque de la embajada les avisaron. El brigadier Santuccione, me acuerdo, entró y con un gran desprecio dice: "señor agregado, sírvase su documentación" y reteniendo mi pasaporte me dice con desprecio: "usted va a salir, pero usted nunca más, nunca más, ¿entendió?, nunca más va a pisar el territorio de la Patria". Y se quedó mirándome fijo. El agregado me acompañó del brazo hasta la escalerilla. Subí al avión creyéndole a ese brigadier, que nunca más iba a volver... Santuccione era la arrogancia castrense argentina, diferente a la arrogancia europea de los alemanes.

EV: –Castrense pero no jüngeriana...

–Un mundo increíble. Las distintas reacciones del ser humano... Me acuerdo de pronto del ex juez Torlasco, que juzgó a los comandantes pero que renunció cuando Alfonsín mandó instrucciones a los fiscales, una verdadera traición a la justicia.

HG: –Esos gestos del juez permiten pensar en ciertas situaciones, no sé si es la de Torlasco. Me da a impresión que las personas que juzgan un período nefasto anterior, son personas que

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

han participado, o mejor dicho, que han estado inmersas oscuramente en él, en un segundo plano y de rutinas, y luego... por alguna razón.... quedan en situación de producir gestos intrépidos contra la etapa sombría precedente. Lo otro es buscar los héroes que siempre han dicho que no –esas prostitutas patagónicas, por ejemplo. Pero en general los que juzgan un mal anterior son criaturas borrosas, que estaban inmersos de alguna manera en él, aunque rutinariamente. Estarían quizás siguiendo una carrera automática o gris. Quizás el trámite de toda historia es eso y los demás son ejemplos morales. A vos te gustan ambos casos, por lo visto...

ChF: –En la Argentina pasó eso, y en Italia es la *Mani pulite*. Se nota en el periodismo y en todo el aparato cultural. Los grandes diarios eran los más responsables...

–Tengo un editorial de *La Nación* del 76, diciendo: "¡Qué espera el gobierno militar que no ha tomado ninguna medida! ¡Reprimen suavemente, todavía no ha tomado medida contra los exilados chilenos, que representan al comunismo!". Y hoy editorializa contra Astiz.

HG: –Y bueno, el tema de La Porta, ¿cómo se resuelve? ¿Qué es el pasado, que parece muerto o inerte, y de pronto despierta arrastrándolos a todos como si todo estuviera vivo? Porque es cierto todo lo que se dice sobre *La Vanguardia* procesista y los editoriales videlistas, que eran de Ghioldi, aunque La Porta pide perdón (hecho indecoroso) sin animarse a mencionarlo pues, por lo que se ve, sigue cultivando la memoria de su maestro. Ahora, recordarle al buen La Porta, excelso padre de familia que dice querer lo mejor para la ciudad, implica desatar un juicio global sobre el pasado, difícil de delimitar, pues está el derecho a pensar que todo acto de vileza queda impreso en un texto inalterable de la historia, pero también está el derecho de las personas a cambiar. Pero un cambio que no se resuelva con una expiación de político vivaracho sino con pruebas existenciales que ni siquiera tienen que ser públicas... aunque a esta altura parecería imprescindible una revisión muy crítica de la historia del ghioldismo, que no se animan a hacer. El pasado histórico y biográfico suele ser más complejo que lo que todos imaginamos... porque el presente también es caprichoso cuando interroga todo lo que quedó atrás.

ChF: –Aquí es donde aparece la calidad de las personas, la visión retrospectiva... son las personas mismas que quieren seguir en posiciones públicas en un lugar destacado. Pero las personas tienen que hablar siempre retrospectivamente del pasado. No se pueden hacer los distraídos. Américo Ghioldi fue embajador en Portugal de Videla. Quiere decir, todos son responsables de no haber hecho un balance. Nadie les pide un balance despiadado sino un balance personal que implique que no se hagan los boludos. Ahí también está, insisto, el tema de la vida cotidiana durante la dictadura. Eso afectó decisivamente a la vida argentina. Se crea una extraña situación entre el 82 y el 83, pasa un año y medio hasta que la dictadura se va. Es muy raro ese año y medio. Bastaba una mínima embestida para que se cayeran. Pero los partidos políticos piden que se queden.

–Los partidos fijan para el mes de octubre siguiente la elección porque todavía no estaban preparados. Bignone quería largar, no daban más.

ChF: –Allí las responsabilidades tienen que ser juzgadas en un doble sentido. Según las promesas que se hayan hecho antes y de acuerdo al balance que cada cual hace de su propias responsabilidades. Yo lo que le diría a La Porta es por qué en su momento no hizo un balance tal que a mí me hiciera respetarlo...

HG: –Es que no es fácil hacer ese balance pues significaría que alguien que tuvo una actividad de cierta índole en un período se inhiba de actuar en otra etapa subsiguiente...

ChF: –No sé si debe inhibirse, sino...

HG: –Pero fijate que el deseo implícito de la política argentina es una gran reconciliación, aunque subsisten discursos jurídicos y éticos y en general humanísticos, que aún lo impiden, recuerdan lo ocurrido. Sin embargo, esto choca con un deseo profundo de todos los políticos, sean del gobierno o de la oposición , de reconciliación. Los políticos trabajan implícitamente para...

ChF: –Asumir responsabilidades en un país que no quiere hablar de ellas es suicida para el político y en relación a los intelectuales hay que hacer una primera lectura en relación a las promesas que se hayan hecho. Volvamos al caso de Jünger. No se le puede pedir que haya actuado como un hombre de izquierda. Nunca lo fue. Eso es importante. Elser puso la bomba porque es un anarquista. Los alemanes que estuvieron en las brigadas internacionalistas españolas estuvieron allí porque eran hombres de izquierda... Hay que juzgar de acuerdo a las promesas que se hacen...

–Pero Jünger se ofrece como voluntario en la segunda guerra... No tenía porqué ir.

ChF: –No, lo llaman como capitán de reserva.

–Bueno, pero hubiera podido no ir.

ChF: –Quizás, pero insisto, a cada cual según sus promesas. Si además la persona que ha hecho esa promesa hace un vuelco en su vida, con más razón llama la atención. Las responsabilidades son fuertes en la Argentina y son poco analizadas, si es posible aún hacerlo. Por ejemplo, el caso de *La Nación,* y de los grandes diarios, que son un poder en sí mismo...

–Perdoname, dijiste algo importante a ser discutido. A Jünger lo disculpás...

ChF: –No lo disculpo...

–Pero decís: "no fue, lo llamaron". Entonces, un periodista de *La Nación* puede invocar también haber sido obligado a escribir.

ChF: –Yo no lo disculpé. Precisé un dato, nada más. No solamente no lo disculpo sino que tiene más responsabilidad por el grado de autoconciencia que tenía de la situación. Creo que Jünger tenía gran conciencia, despiadada y descarnada, de la situación. Mayor de la que tenían los exilados de izquierda. Tenía una mente fría para analizar esa situación.

–Ponele el caso que hubiera triunfado el nazismo, lo que casi ocurre. ¿Cómo se hubiera comportado Jünger? Como un triunfador.

ChF: –El verbo "podría haber pasado" no existe. Yo no disculpo, cuidado. Sólo que digo que en el análisis de la situación de los intelectuales es muy importante considerar las promesas que se han hecho antes, porque sino uno pide una moral en abstracto. En el tema periodístico hay muchas responsabilidades...

HG: –Ahí también tienen que ver las ventajas que sacás personalmente. Hay que juzgar si se ha seguido un itinerario de ventajas personales –sea cual sea la ideología– o si prevaleció un punto de honra de poner riesgo lo que probablemente fuera tu conveniencia, tu seguridad, en nombre de los compromisos asumidos... Cierta prudencia en el silencio, cierto dolor al hablar del pasado son necesarios, porque hay toda clase de casos, desde el acomodaticio hasta el héroe, desde el héroe involuntario hasta el héroe del destino, desde el autocrítico falaz hasta el autocrítico genuino.

–Está también la sensación de ser obligado a comenzar todo de nuevo, otra vez, en el exilio. El exilio me cambió la vida, de ser aquí un intelectual independiente, vivir de mis libros y de las películas. Teníamos cuatro películas en proyecto con Olivera. Aproveché que Octavio Frigerio –el actual funcionario de Menem– me echa de *Clarín,* y me declaro independiente. Eso en enero, hasta octubre del 74.

HG: –Unos pocos meses de independencia, el sueño político de tres meses, como la Comuna de París.

–Y sí, luego se acabaron los proyectos, prohibieron los libros. Y a los 49 años, comenzar de cero en el exilio. El exilio chileno se entendía y el argentino no. Por aquello de que para un europeo "peronismo igual fascismo" y el golpe militar de Videla "voltea el fascismo". "¿Y usted que era?". Tuve que comenzar con mi viejo oficio de la traducción. El primer año no conseguí nada. Todo ocupado. En la Universidad conocían mis libros pero si yo me hubiera llamado López, Armendáriz o Sepúlveda, bueno... quizás conseguía... pero yo me llamaba Bayer. "Ah, me decían, usted escritor latinoamericano y se llama Bayer..." Llevé mis libros, el de la Patagonia sí, pero parecía el libro de un alemán que fue a pasear por allá. Mi mujer comenzó a trabajar en un supermercado. Sufrí mucho. Y una vez que mi mujer había ido a escuchar Wagner en la Ópera, en el tranvía se encontró con una mujer que también tenía el programa de la Ópera. Se ponen a conversar. Y se trata de una soprano que tenía un cargo administrativo en el teatro. Esa mujer se comprometió a conseguirme algo. Una ex soprano... en la Deustsche Welle... Pero no se que pasó y me llamaron de la Deutsche Welle. Pero, aparte, me dediqué a esclarecer lo que pasaba en la Argentina. Conocí toda Alemania hablando contra la dictadura militar, en universidades, iglesias, organismos de derechos humanos. No perdonaré jamás a los militares. Tener que irme del país por el film *La Patagonia Rebelde*... aunque lo mío no fue nada comparando con los amigos asesinados o con hijos desaparecidos.

HG: –Quizás fue la película más vista de toda esa década, exceptuando *Juan Moreira.*

–Y quedó para siempre en claro la leyenda negra de la Patagonia.

HG: –Volviendo al gesto pedagógico que incluís en el personaje de Alterio, el coronel Varela. Los montoneros, toda la izquierda de ese momento, intentaron el debate que vos pusiste en el gesto de Alterio. Ese gesto retrata un poco la discusión que se quiso tener, la tesis montonera del "ejército sanmartiniano", el núcleo dormido de emancipación que había que extraer de allí, de cada oficial que "no sabía lo que hacía".

–En mi caso era candidez, que la tengo y mucha.

HG: –Bueno, pero yo tenía hace mucho ese libro *Exilio* que escribiste con Juan Gelman, lo volví a agarrar, y lo de von der Goltz, lo de Jünger...

ChF: –No hinches más con Jünger...

HG: –No, pero lo de Jünger es de algún modo el peronismo, la idea de movilización y de guerra, parecidas en el peronismo, más la estetización de la guerra, que sí era una noción de la que el peronismo carecía. Y había algo que podía haberse dado en Alemania, cuando vos decís que los diputados socialdemócratas alemanes venían a elogiar a Videla sin saber que el movimiento obrero argentino tenía a Germán Ave Lallement y a un montón de alemanes que habían fundado la tradición obrera argentina. Este von der Goltz es fantástico, ve desfilar en 1910 a las escuelas

Libros y cuadernos *ARCIS-LOM*

la invención y la herencia

Libros:

Walter Benjamin, *La dialéctica en suspenso* (Introducción, traducción y notas de Pablo Oyarzún)

Andrés Claro, *La Inquisición y la Cábala*

Jean-Jacques Rousseau, *Carta a D'Alembert* (Prólogo de Eduardo Rinesi - Traducción y notas de Emilio Bernini)

Elizabeth Colingwood-Selby, *Walter Benjamin, la lengua del exilio*

Jacques Derrida, *Diálogos* (Traducción de María Emilia Tijoux)

Ricardo Forster, *El exilio de la lengua*

Cuadernos:

Nº 1: Crisis de los Saberes y Espacio Universitario

Nº 2: Espectros y Pensamiento Utópico

Nº 3: Filosofía y Literatura en la Obra de Borges

Nº 4: La Izquierda frente al Fin de Milenio

Nº 5: Globalización, equidad y modernización en América latina

Nº 6: Cultura, experiencia y acontecimiento

Universidad ARCIS - Santiago de Chile

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

EL VINDICADOR

> "Articular históricamente lo pasado no significa conocerlo 'tal y como verdaderamente ha sido'. Significa adueñarse de un recuerdo tal y como relumbra en un instante de peligro."
> Walter Benjamin, "Tesis de filosofía de la historia".

Suelen tener las entrevistas comienzos fallidos, abortados. Finalmente, una entrevista no es otra cosa que una cierta variación del diálogo: trama principalmente discontínua de malentendidos, posibilidades obturadas por ignotas causalidades a las que, acaso inmotivadamente, se les puede dirigir una inusitada porción de nuestro caprichoso interés. Dos comienzos, entonces, entre los que elegir, aunque sospechemos que ambas sendas nos conducen hacia un mismo destino. Primero un comienzo anecdótico, perdido; luego el biográfico, bien encaminado. Se intuye que ambos comparten una voluntad de indagación sobre el pasado; pero si el segundo nos sumerge en la temporalidad como secuencia, el primero obedece al devenir como si fuera una ruleta de acontecimientos. Y sin embargo, eso obturado siempre acecha, permanentemente ronda, amenaza con regresar y ocupar el centro de la escena sin llegar a hacerlo nunca plenamente, comportándose como si obedeciera a los dictados de un imponderable inconsciente del azar.

No en otro paisaje habría que situar la inicial pregunta (desafortunada apuesta) por Perón, porque entre Perón y Di Giovanni, pasando probablemente por Arlt, es que pareciera componerse el campo de fuerzas en tensión que define buena parte de lo que en otro momento de la conversación que comentamos aparece definido como uno de los temas de Bayer: "la pureza". Y de ahí al problema de la historia; o, para ser más precisos, a la cuestión del historiador en tanto sujeto de una conciencia política aparentemente contínua que exige una identidad así, igualmente consistente, a esos otros sujetos que interpela: las voces del pasado.

Pongamos por caso al imponderable Perón, que todo lo dice en quince líneas perfectas, que alerta sobre la inestabilidad de los ideales políticos, sobre los equívocos e incertezas en las que se funda un tipo de acción –la política– que, como señalara Weber, se arriesga siempre en los dominios de lo paradojal. Doble posibilidad de lectura, claro está: una, que Perón, siempre dispuesto a quedar bien con todo el mundo –mientras sea posible–, le dirige a Bayer una cortesía cuya apariencia diplomática hace sospechar opacas intenciones por el expediente de omitir su participación administrativa en el fusilamiento de Di Giovanni (lo que vendría a revelar –en el mismísimo Perón– una cierta dimensión chantística, apenas, veladamente sugerida). Nada se le puede recriminar a quién prefiera esta interpretación tan acorde con el sentido común que se ha formado sobre la figura de Perón (incluso entre quienes se reivindican sus herederos, posicionados como fuere en la disputa política de nuestros días), dado que el mismo General contribuyó más que ampliamente –a través de una elaborada estrategia gestual– a forjar esa ambivalente imagen de sí mismo. No, nada se puede reprochar a una lectura así como no sea lo que omite: la posibilidad de violentar ese cierto sentido común constituido, que nos ofrece previamente interpretadas las palabras de, en este caso (pero la desconfianza puede valer para cualquiera y ser elevada al rango de método, bien lo sabemos), el oportunista Perón.

La otra posibilidad reside en percibir la afirmación de Perón en su literalidad, lo que redunda menos en un empobrecimiento hermeneútico –lo que equivocadamente solemos esperar siempre de una aproximación reduccionista– que en una insospechada emergencia de esas palabras como un enunciado especulativo (¡Estratégico! Claro, pero también filosófico). De otra manera: ¿qué sucedería si leyéramos la congratulante misiva de Perón menos como una disculpa hacia Severino que como una reflexión crítica sobre su propio papel en la historia? Que es como decir, también, el de Severino, o el de Bayer, o el de cualquiera. Bien, siempre y cuando se sostenga la vieja precaución gramsciana –pero así mismo althusseriana, por supuesto– de suponer que el mundo político no se encuentra brutalmente escindido del de las representaciones colectivas en lo que éstas presentan como su proclividad a constituirse en teorías del sujeto y de la historia, pero de una manera –como levi-staussianamente se dijo– salvaje: que burla las pretensiones de quien indaga lo social y lo político presuponiendo un orden inteligible. En un sentido en el que la historia misma se vuelve materia anárquica que no puede ser aprehendida como no sea en la mímesis del pensamiento con su desordenado objeto.

Entre las plurales circunstancias que, ciertamente, han obturado buena parte de las posibilidades de pensar polémicamente la política en la Argentina del último medio siglo, la palabra "gorila" (acaso simétricamente con la palabra "chanta") debiera ocupar un sitial preferencial; en él podría inscribirse la multitud de los nombres de los que han sido víctimas si no de actos de injusticia manifiestos, por lo menos de terribles malentendidos (piénsese por ejemplo en el caso de Martínez Estrada). No se trata, por lo tanto, de coincidir con Graciela Daleo en el sentido de considerar a Bayer un "gorila" y mucho menos un "gorila espantoso", pero sí de señalar como algunos de los momentos de Bayer nos ponen, en más de una ocasión, ante la dificultad de pensar la retorcida imbricación que a veces se produce entre la palabra liberal y la palabra anarquista. A veces. Con lo que debe quedar claro que no estamos postulando una continuidad de esencia, sino –más bien– algo que ocurre en el devenir y que le sucede no sólo a estas "matrices de pensamiento" entre ellas mismas, sino también como algo que les acontece muy probablemente con otras que no estamos siquiera considerando, y a todas entre sí.

Intentar insinuar un principio de explicación para el, por momentos, devenir anarquismo de cierto liberalismo (piensese por ejemplo en la evolución de algunas expresiones del llamado pragmatismo norteamericano); como así también para la fluida y muchas veces efímera pero significativa transformación de cierto anarquismo a los cánones de un liberalismo que no es posible confundir con esa especie menor en cuanto a su calidad intelectual, pero dominante a lo largo de la historia política argentina, siempre cruzada con un conservadurismo de estirpe rancia; los rasgos liberales adquiridos en ciertas circunstancias por la palabra anarquista de Bayer, no del todo inmune al ecosistema local, remiten simultáneamente a la significativa promesa de emancipación que se encuentra en los fundamentos de lo que podríamos reconocer como una suerte de liberalismo primordial, menos autoconsciente y complacido de sus propios límites, encaramado como estaba –en la instancia de su surgimiento– en violentas disputas con por cierto muy odiosas formas de opresión.

Antipática intersección la que señalamos, con la que seguramente se corresponde esa voluntad de distanciar ambas categorías ideológicas por el expediente de una distinción lingüística entre un pensamiento llamado *liberal* y aquel otro que se reivindica a sí mismo como *libertario* (diferencia en la que, si el sentido común no nos traiciona esta vez demasiado, se perfila la separación y el contraste entre un pensamiento que se imagina libre y aquel que se arroga la responsabilidad de liberar al cuerpo sometido por el autoengaño de una conciencia alienada). No es posible dejar de notar que no sólo hay una correspondencia entre la raíz de las palabras, o mejor dicho: que esa corespondencia es, en cierto sentido, un síntoma: un punto de articulación por cuya evidencia sólo puede explicarse que nos hayamos demorado tanto en traerlo a colación.

Bien sabido es, aunque la sospecha siempre manche lo evidente, que es alrededor de la categoría de individuo que las matrices de pensamiento que ocasionan el discurrir de nuestra reflexión establecen un espacio ciertamente común, que en más de una ocasión adquiere la fisonomía de un campo de batalla. Pero suele ocurrir que los viejos combatientes llegan a reconocerse en un cierto punto como semejantes, maltrechos como quedan después de tanto sanguinario enfrentamiento. Y es que no habría que dejar de decir –lo hemos hecho ya, un tanto oblicuamente– que si hay encarnizamiento entre los disputantes, es porque en cierto sentido se arrogan ambos la defensa legítima de la causa del individuo en su eterno intento de emancipación frente a las aplastantes y omnipresentes pretensiones del Estado de imponer su asfixiante necesidad de orden social.

Así, el pacífico sujeto liberal deviene anarquista (como se convierte el creyente en ateo) por desencanto, cuando descubre la vacuidad y los estrechos límites de la promesa del credo liberal en cuanto a su vocación de proteger ese reducto de libertad primordial que el individuo imagina corporizar. Su anarquismo es, en principio, distanciamiento irónico, luego –tal vez– huida de la civilización, retiro a los bosques, o a la selva, o a la pampa, o al desierto; sólo en algunos casos, muy eventualmente, violenta incursión en la ciudad como llamado de atención por el profeta dirigido a sus ex-compañeros de fe, a los que de esta manera insta a recobrar lo que la tradición tiene de verdadero, lo que el culto oficial degrada sistemáticamente.

Inversamente, para el anarquista en "estado puro" no hay tradición por recuperar –de hecho, en su expresión más radicalizada e individualista no hay siquiera unos otros a los que preferentemente dirija ningún tipo de arenga: ninguna figura debe ser menos propicia para pensarlo que la del profeta. En él no hay desencanto porque nunca hubo creencia en la promesa societaria, lo que lo lleva a no ampararse en tipo alguno de utopía naturalista, pues no logra encontrar espacio no contaminado al que retirarse. Por lo tanto, su ataque no encuentra exterioridad alguna desde la cual gestarse: es como una bomba de tiempo relativamente camuflada (pero sólo relativamente, claro, porque nuevamente es sólo la evidencia de su potencialidad de explosividad lo que, a la manera de la carta robada pergeñada por Poe, le permite coexistir con el confuso orden del mundo urbano al que intentará hacer estallar desde dentro). No ha desaprendido en la "escuela"de la socialdemocracia ni la voluntad de sacrificio ni el odio originados por el sometimiento de sus antepasados y sus contemporáneos: tal como quería Benjamin, lo que guía su acción es menos el "ideal de los descendientes liberados" que la "imagen de sus antecesores esclavizados"*.

Su radicalización es, en consecuencia, un progresivo darse cuenta de que su papel en la historia es el del vindicador. Y sin embargo, situado en la tensión entre su desprecio por la voluntad popular cuando se expresa bajo la forma de la comunidad política organizada, y su adhesión a los mecanismos que el propio Leviatán dispone para sofocar sus más furiosos ataques represivos, el grito anarquista –decíamos– amoldado simultáneamente a las categorías de la razón antipopulista y al discurso universalista de los derechos humanos, adquiere –seguramente muy a su pesar– una tonalidad que recuerda vagamente a la palabra liberal.

Algo de esto –intentábamos decir– pareciera suceder por momentos con Bayer, que ha asumido en el campo de la historia la urgente y necesaria responsabilidad del vindicador frente al legado del anarquismo libertario. Sólo que las premisas explícitas de su método histórico lejos están de aquella tesis benjaminiana según la cual "articular históricamente lo pasado no significa conocerlo 'tal y como verdaderamente ha sido'...". Lo que pone a la obra de Bayer como historiador en una seguramente no deseada ni imaginada situación de correspondencia no sólo con la historiografía liberal a la que seguramente rechaza, sino también con el enfoque revisionista por el que notoriamente no siente menos desprecio. Lo contrario –"...adueñarse de un recuerdo tal y como relumbra en un instante de peligro"– también acontece en la prosa de Bayer, pero como momentáneos y muy iluminadores desbordes del estilo (entre los que pueden encontrarse algunos de los más apasionados e interesantes en los capítulos finales de su libro sobre Di Giovanni). Acaso a través de esos peligrosos instantes podamos vislumbrar el inmenso potencial de revelación que representa un pensamiento y una escritura que desconstruyan salvajemente el orden de lo sucedido, que al convertir a la historia misma en materia anárquica "enciendan en lo pasado la chispa de la esperanza"*.

Lisandro S. Kahan

*Walter Benjamin, "Tesis de filosofía de la historia", en *Iluminaciones I*, Planeta-Agostini, Bs. As., 1994.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

y dice: "Este pueblo argentino sí que sabe desfilar..."

–Sí, "El estado mayor alemán tendría que aprender de este pueblo..."

HG: –Yo pensaba si la Argentina no se puede ver como un pedazo de Alemania también...

ChF: –En relación a esto yo le quería preguntar a Osvaldo. Alemania pasó por dos acontecimientos increíbles. La primera y la segunda guerra mundial. Ochocientas mil personas que mueren en apenas tres meses. Pasó por revoluciones fuertes, como la del 19. Después del 33, en adelante...

–La gloriosa revolución de los marineros de Kiel. Esa es una cosa hermosísima, los marineros de los buques de guerra. Por eso yo con la izquierda alemana me he peleado tanto que dicen "porque los alemanes nunca tuvimos una revolución". ¿Y con los marineros de Kiel, qué pasó? Tiran abajo la monarquía, una monarquía bastante absolutista y lo hacen los más humillados de todos los marineros de los buques de guerra, en tiempos de guerra, es decir que arriesgando su vida, ya que los socialdemócratas terminan fusilando a dirigentes marineros en Berlín.

ChF: –Impacta que Alemania sobreviva a catástrofes. Yo me pregunto si Argentina tendría esa capacidad, si tiene reservas suficientes. Es un problema que Martínez Estrada se planteó bien. Es decir, ¿están preparados los argentinos para sufrir un contratiempo de alcance civilizatorio?

HG: –Y se demostró una nacionalidad débil... Y está la historiografía que piensa que está mal haber intentado crear ese crisol de razas, respecto de la inmigración. Toda la historiografía que se enseña en Filosofía y Letras piensa que está mal haber querido hacer eso, que se hiciera saludar a la bandera. Y es difícil decir esto... Hilda Sábato no iría a Francia a decirle que está mal haberse planteado cantar la Marsellesa y saludar la bandera francesa, acá da la sensación de haber fracasado una suerte de democracia social, que yo lo veo en mucho como el fracaso del peronismo, con los equívocos del peronismo evidentemente. Perón citaba a von der Goltz. La educación de Perón no fue tanto nazi como prusiana y eso le agregaba algo, quizá un sentimiento partisano. Esa carta que te escribe sobre Di Giovanni podía ser también la de alguien que quisiera juntar como fuera las opiniones diversas. Podría ser, por cortesía, pero hay algo en Perón que lo llevaba también a ver toda esa gente, veía que en los años sesenta era posible juntar tradiciones libertarias. Ese crisol de razas de los años veinte, los años diez, el peronismo lo había amplificado a nivel de ideologías, el peronismo había hecho un crisol de ideologías muy fuerte. Que por supuesto llevó a una guerra. Sino hubiera pasado que permitió una guerra, podía haber permitido algo más importante. Esa carta es bárbara...

–¿Cuál, la de Severino?

HG: –Sí, la carta de Perón.

–Yo pienso que era absoluta demagogia.

HG: –Bueno, por supuesto, pero no es sólo eso.

–La voy a buscar, la tengo en... Miren esta foto *(es una foto de Osvaldo Bayer con Menem)* Estábamos filmando –en 1983– una película para la televisión alemana que se llamaba *Argentina antes de las elecciones*, y el tipo se me pone así, y ya estaba el fotógrafo de gobernación, y tácate, saca la foto. Andá a explicar vos eso ahora.

HG: –¿Qué estás escribiendo ahora?

–Estoy por fin escribiendo algo que nunca me atreví a hacer, estoy escribiendo una novela. Por supuesto, a partir de un hecho real, pero como no puedo demostrarlo con documentación haré literatura. Es una historia de dos amigos míos, absolutamente real. Que es el hijo de un criminal nazi en un amor imposible con una judía, y termina en una catástrofe.

GK: –En una entrevista reciente decías que estabas con un libro sobre la dictadura...

–Bueno, sí, un libro muy bien planeado sobre la dictadura, pero no puedo hacerlo, no tengo edad, sería un libro muy largo, y yo demoro mucho, soy muy minucioso, y no puedo hacerlo.

ChF: –¿En temas de anarquismo alguna vez quisiste hacer alguna otra cosa?

–Quise hacer la historia del Movimiento Obrero, dándole más hincapié a las primeras tres décadas y quise hacer algo sobre el Vörwaerts, la historia de los alemanes que llegan acá en el siglo pasado, y es una cosa tan ética, son los primeros que enseñan marxismo, son los primeros que hacen un local, donde todos los argentinos van ahí a hacer sus asambleas, y tienen sus grandes desencuentros, son los primeros que hacen la fiesta del primero de mayo, y se arman oradores, cada uno habla en su idioma. Y el diario del Vörwaerts del día dos de mayo no tiene desperdicio, dice "citamos para honrar a los muertos de Chicago, el día de ayer a las nueve de la mañana, y los primeros representantes de los países románicos llegaron recién a las once" *(risas)*.

ChF: –Mirando hacia atrás: ¿cómo observás a la historia de los últimos cuarenta años?, ¿cómo la interpretás?

–Mirá, hay que retroceder en el tiempo. La guerra civil española tuvo acá un eco impresionante, y eso de Evita yo no lo puedo comprender, cuando en Moncloa dice: "Así como los trabajadores argentinos obedecen lo que dice Perón, así vosotros deben obedecer lo que dice Franco". Hoy no significa nada eso pero en aquel tiempo era insoportable porque realmente lo del pueblo español había sido una gesta y Franco había sido apoyado por los nazis y los fascistas. Entonces yo traía esos argumentos en la década del sesenta y no lo querían reconocer como válido, y yo a esta falta de honestidad de mi generación no la podía soportar. Es una de las pocas decepciones con Rodolfo Walsh cuando discutíamos esas cuestiones. Este es un país que nunca fue capaz de comprometerse a vivir la democracia bien entendida. Cuando yo releo los diarios del período de Yrigoyen, vos te sorprendés por la parte represiva, cómo se reprimió a los trabajadores, sobre todo a los trabajadores agrícolas, la preponderancia de la Liga Patriótica y la forma libre en que actuaba. Alvear también, ahí en el libro de Di Giovanni analizo la colaboración de la policía de Alvear con la policía fascista, todos los datos le pasaban, le avisaban cuando venían anarquistas de allá. Es decir, nunca hubo democracia, siempre fue paternalismo, caudillismo. Mira, cuando gobernaron los peronistas hubo mayor justicia social y cuando gobernaron los radicales hubo más libertad, pero en los momentos de peligros traicionaron igual a la democracia, todos.

ChF: –Esta emergencia del Frepaso, ¿cómo la analizás?

–Mirá, el Frepaso surge por la desorganización de la gente. Un radicalismo quemado con un Alfonsín que tiene que irse antes de tiempo, con una inflación impresionante, los que más la sufrieron fue la gente de abajo evidentemente, no nos olvidemos de los saqueos y todo eso. Un partido que se usó y se quemó. Un peronismo que traiciona todos sus programas, además la corrupción. Y no había otra opción, entonces la gente apuesta a este nuevo movimiento. No es izquierda, y lo vota esta ciudad que siempre fue una ciudad gorila. Yo la he tratado a la Fernández Meijide, y me parece una mujer deplorable y bastante tonta y lo que no le puedo perdonar es eso que me hizo... Yo sentí vergüenza ajena con lo que me hizo con lo de La Tablada. Y es testigo de esto Alfredo Bravo. Cuando ellos me invitan a una audición, que tenían en Radio Nacional sobre derechos humanos, yo voy y estuvimos hablando una hora. Y Fernández Meijide siempre me preguntaba por Alemania, y de pronto dice: "hasta mañana". Finalizamos y punto, y yo, en ese momento, digo que no pude hablar de lo que había venido a hablar, y la Fernández Meijide dice "de qué", y le digo: "sobre los presos de La Tablada". La Fernández Meijide escupió en el piso, escupió como un macho, y dijo: "por ésos yo no muevo un solo dedo". Me quedé frío, y como digo me dio vergüenza ajena, porque quien conoce a esos pibes, y ella que tuvo un hijo que también se lo llevaron cuando era un pendejo y que era montonero o lo que fuera y que ella desmiente porque dice que estaba en una agenda de una chica, cuenta ese cuento. En cambio, Bravo firmó el proyecto de ley de amnistía para los presos de La Tablada. Yo a Bravo lo quiero mucho porque en los momentos muy jodidos él siempre pone la cara.

ChF: –En el último episodio en el parlamento, estuvo bastante bien.

–Sí, y eso que es un socialdemócrata.

ChF: –Pero los demás es como que se adecuaron a la *realpolitik* todavía en forma más estricta, y quedo él ahí en una zona donde quería discutir algo aunque sea moralmente... Pasando a otro tema, Osvaldo ¿vos tenés algunas preferencias en cuanto al ensayismo argentino? ¿Sarmiento, Martínez Estrada?

–A mí me gusta mucho un tipo que personalmente lo mandé a la mierda, pero que me gusta mucho. Halperín Donghi.

HG: –Pero si le decís ensayista se ofende.

–Yo me acuerdo que ahí en Maryland le digo, Halperín usted tiene que ir a la Argentina, los alumnos de historia lo están esperando. Y me dice: "¿cómo?, ¿qué? Ahí me pagan 500 dólares y acá gano 5000 dólares". Las cosas de Busaniche como historiador me gustaban en los años sesenta, me gusta mucho Horacio González, me gustan mucho las cosas de Christian Ferrer *(risas)*.

HG: –El anarquismo en la Argentina funcionó en muchos tramos con el yrigoyenismo y con el peronismo también...

–¿Cómo?

HG: –Con el criollismo también. Los payadores...

–Ah... con el criollismo sí. Además... es interesante, cuando vos leés a los anarquistas, el sentido de la cultura popular. Esta cosa, el recuerdo de Wilckens a través de los payadores. Estaba muy adentrado en la nación. Cosa que no hizo el socialismo.

HG: –El socialismo buscaba la elevación por la cultura ¿no? El anarquismo no tiene eso.

–Hay una cosa de este tipo socialista que hizo la historia del movimiento obrero ¿cómo se llama?

ChF: –¿Cuál socialista?

EV: –¿Vos decís el sociólogo?

HG: –¿Argentino?

GK: –¿Oddone?

–Sí, sí. ¿Leyeron esa parte, cuando habla de los anarquistas? Dice: "mal entrazados, hablaban un idioma de los arrabales". "Habría que comparar –dice Oddone, que además era un obrero– los primeros de mayo, habría que comparar el lenguaje de los actos anarquistas con el de los socialistas. Los socialistas iban con su traje y su corbata. Y en los actos anarquistas había gente desgreñada, sucia", dice. Ahí ya te lo define. Y te habla de los oradores anarquistas.

GK: –¿Cómo surgió ese disco en el que se cuenta la historia del anarquismo con canciones y payadores?

–Bueno, esa fue una idea que tuvieron los Expósito, los hermanos Virgilio y Homero.

HG: –De familia anarquista aunque pasaron por el Colegio Militar...

–Ah, no sabía lo del Colegio Militar.

HG: –Sí, eso se lo escuché una vez a él. El papá era anarquista, pero los mandó al Colegio Militar...

–A mí me llamó Virgilio y me dijo si no podía hacer un disco así. A mí me entusiasmó, hice el guión, lo llamamos a Alterio para que haga la dicción y después a unos payadores gauchos. No me quedó ninguno de esos discos. Fue como el rescate de algo de ayer muy olvidado.

ChF: –Hablando de la moralidad anarquista: una publicidad de *La Protesta* dice "restaurante vegetariano y antialcohólico". Calle Lavalle 951. Y arriba una fiesta ácrata. "Boicot a la cerveza Quilmes, tome Pilsen". Se ve que habían echado un compañero, porque otro año dice: "Quilmes, la mejor cerveza". Pero hay algo: la idea de clase nunca entró en el anarquismo, salvo en el anarcosindicalismo que luego se volvió fuerte, pero hay una remisión al pueblo. Y en el caso de Bakunin más que al pueblo todavía al lumpenproletariado.

MPL: –Pero el ejemplo de las prostitutas de San Julián es eso ¿no? Es el lumpenproletariado, los desesperanzados como la última reserva...

–¿Sabés a que se opusieron esas mujeres? Ellas sabían lo que se jugaban y se la jugaban. Cuando se había perdido todo. No hay un gesto igual en todo Santa Cruz después de la derrota. Por eso es interesante. No sé, a mí me conmovió mucho cuando yo pesqué esta cosa en el archivo judicial. Los insultos que le dijeron a los soldados me parecen muy justos. Muy actuales.

(Entrevista realizada por Horacio González, Christian Ferrer, María Pia López, Guillermo Korn y Esteban Vernik).

LEA
TopíA
REVISTA
DE PSICOANÁLISIS
Y CULTURA

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

HAMLET CRIOLLO

Ricardo Bartís hace muchos años –años que conviene configurar con la expresión "las últimas dos décadas"– viene pensando y actuando alrededor del hecho teatral. Como actor, no deja en ningún momento de sugerir una nota sutil de perturbación, una presencia tenue de formas exasperadas que demoran la improbable contención de un estallido. Como autor de un vivo pensamiento teatral, no ha cesado de presentar las obras por él dirigidas –Postales argentinas, La guerra de los teatros, El corte, *entre otras– con el mismo clima que carga en sus actuaciones, e incluso en su expresión hablada.*

Hay en todas ellas un texto, y nunca un texto ocasional o contingente, sino pleno y la mayoría de las veces consagrado. Si no es un Shakespeare, puede ser un Arlt, o un montaje de textos que surgen de las necesidades actorales pero no como mera máscara o excusa de actuación. Justamente, la relación texto-actuación es uno de los vínculos dramáticos en los cuales prefiere situarse el razonamiento de Bartís. El texto debe aparecer brillante, incluso trabajado con las galas del barroquismo más epicúreo, para que en él y a partir de él se vayan desplegando las formas actorales que logren desencajarlo, desmenuzarlo o desplomarlo.

Estas acciones, estas "tres D" bartisianas, articuladas entre sí, se realizan para dar paso propiamente a la representación como algo que sólo ocurre con ellas presentes. No se trata de sacar formas de representación "más adecuadas" a cada texto, sino convertir los textos en pobres almas puras o bellas, que al vaciarse y astillarse en juegos de representación, desaparecen como escritos con sus pautas y momentos, para convertirse en una diversa clase de texto, donde palabras, voces, situaciones, cuerpos y gestos, obedecen a un encadenamiento nuevo, amasado por la específica ocurrencia teatral, "aura" buscada como piedra preciosa por los actores que se van moviendo como un texto, otro *texto.*

Seguramente, mucho se ha debatido respecto a estas técnicas actorales –que Bartís denomina "teatro de estados"– y que significan una fuerte disputa con los textos establecidos de todas las dramaturgias, pero que de algún modo secreto y velado significan también la búsqueda de la fusión finalista, catastrófica, del movimiento de las palabras con el histrionismo de las acciones. Sin duda, todo esto entraña un cierto reduccionismo del mundo a su estadio teatral, avalado en todo caso por la idea de que sólo la compulsión o el espasmo de la actuación puede representar la esencia de la realidad. La opinión de que el del actor es un oficio gratuito, irresponsable y perecedero en el mismo acto de expresarse como tal, no deja de implicar bajo la forma de un aparente lamento, el hecho de que sólo encontrando la raíz actoral del mundo, se podría comprenderlo en lo que tendría de siniestro o de veraz.

Bartís intenta bucear en una napa anterior al texto –clásico, célebre o circunstancial– para horadarlo con toda clase de amenazas actuadas. Utiliza para ello una serie de reducidores dramáticos, fabricados con la astucia del pillo lingüístico, que habla calculadamente, mientras se defiende de los ataques imaginarios del interlocutor, por lo que está siempre impostando un estado de guerra actoral como una forma de pendencia en donde todo puede ser traducido a representación. Pero al mismo tiempo, toda la vida en su extensión naturalizada, queda ya como teatral.

Construyendo pequeños relatos sarcásticos que producen el equivalente sainetesco de situaciones "elevadas", buscando una cuerda paralela donde transcurre lo inconfeso o lo implícito de cada acción oficial, ensayando una traducción general del estilo afectado (que de algún modo es el estilo universal) hacia un andarivel interno de toda acción compuesto de locura, delirio y crimen; así procede el modo teatral de Bartís. Pero como toda investigación de la locura –de la locura en la actuación y de la actuación entendida como una de las artes del enajenado– Bartís se pregunta siempre qué grado de verdad hay en las acciones destinadas a la simulación, la trampa o la estafa. Su idea, sin duda, es que justo en el momento de mayor vehemencia en el engaño o en la infamia, es dónde se produce una mayor porción de verdad social, actoral y política. Tal es la base de una antropología teatral que hace de la verdad no un lugar de pleno conocimiento del yo respecto a sus intenciones o dominios, sino de angustia irreflexiva o desconocimiento brutal.

De ahí las largas jornadas de ensayo de Los siete locos, *el texto clásico argentino que Bartís ha integrado a ciertas maneras de actuación de un conjunto de actores que realizan el llamado "teatro de actor", como queriendo señalar justamente su relación crítica frente a los textos, que sin embargo adquieren en ellos –como ocurre con este suficientemente mítico y conocido de Roberto Arlt– una nueva fulguración. Estos ejercicios de comprensión de los estilos actorales como una manera de desautorizar la figura burguesa en la vida pública, artística o privada, lo llevan a Bartís a empeñarse en una polémica con la saga del actor cristalizado –y de toda la vida burguesa en general– traduciéndolas a sus puntos de energía y núcleos convulsos. Pero para ello debe a su vez construir otro texto en su voz, en su actuación, en sus rutinas de ironización respecto a las situaciones cotidianas que suelen instituirse gracias a los diálogos internos que han desechado o congelado. Bartís desarma situaciones dadas, volviéndolas a contar a partir de los diálogos –ocurridos o no– que ellas abandonaron en el camino, como innecesarios para presentarse en el mundo. Ahora bien, para la presentación en el mundo de todo ser, Bartís exige que estén en un mismo plano todas esas vetas omitidas. Las descongela, las vuelve a poner como material de escena. Y allí Bartís –como en ésta conversación que ofrecemos al lector de* El ojo mocho– *muestra que piensa el teatro como una convulsión de la verdad pensándose a sí misma, como una revelación de lo que no se debía decir, como un acontecimiento que pone a luz el plano interno de astucia maniática que contenía cada situación.*

Demás está decir que esta búsqueda del acontecimiento también pertenece a un sector característico de la filosofía política contemporánea, y ello revela una vez más que las reflexiones críticas en el teatro suelen presentar un eco singular de ciertas problemáticas filosóficas que (puede sospecharse) no se establecen con más constancia si les falta el rostro teatral que las asuma. Conciente de estas evidencias, puede decirse que Ricardo Bartís está desarrollando –con sus puestas características y con su docencia teatral– una parte significativa de lo que hoy puede declararse de efectivo interés para las actividades teatrales argentinas.

H. G.

RICARDO BARTÍS:

AGONÍA Y PUDOR EN LA REPRESENTACIÓN

NA: –¿Cómo describirías la situación actual del teatro?

–Me siento tal vez excesivamente tocado, sensibilizado como se diría ahora, por una situación, por un tema menor, típicamente burgués, de peleas burguesas pero muy reveladoras de una serie de perversiones que en general están ocultas: Patricio Contreras, actor progresista, el teatro San Martín, Jorge Lavelli, Ernesto Schóo, Director artístico del teatro que nunca fue un intelectual ni un creador de fuste, tampoco un administrador o un funcionario cultural, pero tenía cierta equidistancia con el medio, los funcionarios hacen del teatro San Martín un coto de caza: trabajaban sus amigos, familiares, etcétera. Dirigían dos o tres obras, viajaban... beneficios. Por ejemplo Juan Carlos Gené: trabajaban su mujer y su hijo en el teatro. Más allá que él lo hubiera dicho, porque esto era también gracioso: Gené resistía las críticas a esto diciendo que cuando asumió dijo: "miren yo para asumir voy a seguir dirigiendo porque soy yo un creador y quiero trabajar con mi hijo y quiero trabajar con mi mujer". Digamos que la situación de decirlo no lo inhibe de haber creado una cosa muy confusa. Durante dos años hubo seis obras con un apellido Gené en cada una, donde independientemente del beneficio económico, era un beneficio de espacio de producción, de legalidad de producción. En este momento, el teatro San Martín apuesta su funcionamiento como teatro a esta puesta de Lavelli; desde hace un tiempo se percibe dentro del teatro oficial un manifiesto corrimiento hacia una programación de índole estrictamente comercial. Esto es, se empiezan a llamar figuras convocantes y a la manera del teatro comercial montan espectáculos alrededor de dos o tres elementos. En este caso, la venida de Lavelli. En el medio de este territorio, Patricio Contreras, firma un contrato donde acuerda que su nombre va a estar más grande que el de los demás, que en la jerga teatral se llama *cartel francés*... es muy gracioso porque, además, viniendo Lavelli de Francia... Ya empieza a ser parte de la situación pirandelliana, obra que vamos a ver representada en pocos segundos... El elenco no sabe nada, el teatro San Martín tiene una tradición laica en relación a la forma en que figuran los actores, tema menor, porque el tema de la guita se arregla en el quinto piso, y como todo país capitalista que se precie, la ley del mercado manda. Quiero decir, esta idea unívoca que ha creado la percepción del capitalismo, que es la creencia de que no hay otro horizonte que la existencia de lo que hay, que es el territorio de los ganadores, con todas sus leyes que son inmorales y que van en contra y en detrimento de lo humano. Esa situación como noción básica, elemental, está borrada en nosotros. Entonces Patricio Contreras, hace una transa con el teatro, a sabiendas de que es un teatro laico, donde esa reivindicación aunque sea de índole formal se ha logrado: que todos los actores figuren en igualdad de condiciones. Cuando salen los carteles, los compañeros de elenco de Patricio Contreras enloquecen; algunos de manera más moral y otros por razones espúreas, empiezan a aullar y a romper los carteles: cosa que ya empieza a desarrollar básicamente teatro, situación teatral. La Dirección del teatro se da cuenta de esto y pide que saquen todos los carteles. A lo cual Patricio Contreras decide faltar sin aviso a un ensayo general donde hay público, están todos los actores cambiados y el actor no llega, no llega, no llega... y por supuesto se suspende la función y se arma un revuelo mediático, donde participa Feinmann, y sobre todo, participa Patricio Contreras. Y salen notas en los medios gráficos. Yo leí una en *Clarín*, otra en *Página 12*, muy tendenciosa en la plazoleta Rodolfo Walsh. La Asociación Argentina de Actores, que nunca ha hecho nada muy importante en la defensa de sus actores, dice que va a defender y le va a hacer juicio al teatro San Martín en apoyo a la actitud combativa del compañero Patricio Contreras, etcétera. Me parece incorrecta la actitud de aislar el tema de la confrontación Contreras-teatro San Martín. Porque desde ese punto de vista tiene razón Contreras: el teatro San Martín firmó un contrato y tiene que cumplirlo. No hay discusión sobre eso. Pero eso minoriza la situación, y lo que se pone en funcionamiento. Esas cosas me impresionan un poco, y me impresiona mi bronca, y por otro lado me resulta difícil poder conceptualizar la dimensión en palabras, la dimensión del asco que esas cosas me producen. Como si también algo de las palabras o de los discursos hubiera sido tan relativizado, que yo mismo desde el punto de vista argumental parezco menos grave que el sentimiento que tengo cuando percibo el hecho. ¿Se entiende...?

HG: –Vos trataste un tema parecido en tu expresión "la guerra de los teatros". Tiene que ver con esto... evidentemente.

–En ese momento nosotros... el plural no es un exceso maradoniano, sino la presunción de que el trabajo deriva de una relación bastante intensa con los actores. El grado de actuación social nos quitaba espacio y producía una merma en la actuación. Como si uno dijera que cuando el Estado, la política o la religión, las representaciones funcionan con un nivel de verdad y de solidez, el teatro tiene una dinámica superior. Porque puede confrontar contra eso en tanto funciona como una especie de anverso, como el dorso de la mano de esa representación: la puede diluir, cuestionarla, tornarla paródica, trágica; depende de los lenguajes que use, puede hablar de ella. La dilución del territorio, a mi entender, lo coloca al teatro en un lugar de marasmo, como si no pudiera tener claridad en relación a sí mismo, en relación a de qué debe hablar o cómo debe hablar. Y en ese momento era muy notable la invasión de actuación, artificio y existía el peligro de quedarnos sin espacio de actuación. La percepción de que daba casi vergüenza actuar. Y después hay datos históricos que descubrí al estudiar esa época: 1598/99 hasta 1604, 1605. En 1601, Shakespeare escribe *Hamlet*. Se le llama a ese período, en Londres, "la guerra de los teatros" por la confrontación que tienen las compañías principales de Londres, y sobre todo porque hay largos textos en las obras que son comentarios críticos a las formas de actuación, a las formas de representación, de discurso y gestuales de otras compañías, y que la gente conoce. Los historiadores comentan que la gente tiene un doble goce: conoce la historia porque es una historia mítica tomada, pero además conoce algunos comentarios que se hacen, como si de repente hubiera un largo parlamento dedicado a Fernández en una puesta y la gente se riera. Pero dejaba de ser un parlamento para entendidos, porque la diferencia es que el porcentaje de gente que en Londres iba al teatro era tan grande que se supone que el 10% de la población, mensualmente, iba al teatro; cifras muy grandes... Entonces, se le llamó a esa época la guerra de los teatros y el enfrentamiento era realmente mortal: de hecho Marlowe es detenido y encarcelado por matar a golpes a un actor de otra compañía, por una discusión de ese

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

rubro. Y hay muchos textos, en *Hamlet*, en *Falstaff*, en *Enrique IV*, donde Shakespeare se está burlando de cómo actúan otros; y la gente dice "¡ah! Se está burlando de esta forma de actuación". Lo que pasa es que nosotros habíamos llegado a estudiar con una gran obsesión; intentábamos poner el acento de algo que está presente en el texto donde la idea del ser o no ser es una pregunta de índole existencial y es una pregunta técnica de actuación. Porque toda la pieza es un compendio, obviamente no sólo de eso, pero sí de los elementos casi metafísicos o existenciales que pueden derivar de la interrogación sobre la verdad, la mentira, qué es actuar, quién puede actuar bien. Hamlet dice: "qué actor sería yo que tengo los motivos reales; si ése que tiene motivos mentirosos se erige con tal decisión y tal capacidad que me logra conmover y me logra emocionar, yo sería un actor extraordinario, conmovería a todos los espectadores...". Y ahí piensa, entonces, que es la mentira la que va a permitirle... "el drama es el lazo en que cogeré la conciencia..." Digo "cogeré" porque uno no lee a Shakespeare; lee traducciones de traducciones de traducciones. Ése también era un motor muy fuerte para el trabajo, la idea de no ser ingleses, que no podíamos hacer Shakespeare, y que debíamos liberarnos de ese peso, para tratar de apaciguarnos; ese peso de la tradición shakespereana, las experiencias de las dos o tres cosas mamotréticas que había visto de *Hamlet*, tremendas, con una sombra vestida con trapos que decía "¡ah! hijo...." Siempre me había parecido muy vulgar. Recién cuando uno puede salir de cualquier presunción de modelo escénico y poder conectarse con él de otra manera, Shakespeare se hace extraordinario y potentísimo.

ER: –¿Te gustó lo que hace Al Pacino con *Ricardo III*?

–Más o menos... A mí me parecía que estaba estirando un recurso, una idea, y que no me estimulaba mucho.

LH: –¿Para vos actuar requiere siempre un motivo? Porque estabas hablando de la mentira o del motivo verdadero en el caso de *Hamlet*.

–Sí, claro. La sensación es... después cómo se traduce esto o qué forma adopta o qué pasa con la existencia de uno y si esas cosas que se dicen se sostienen. A mí me da la impresión de que toda actividad artística tiene un carácter de rebeldía, tiene algo de intento de vencer alguna fuerza. Esa es mi sensación. Y en lo concreto, digamos, en mí... la sensación que tengo es que no casualmente uno actúa o hace teatro, que es una opinión sobre la realidad y sobre todo una opinión sobre las formas de opinión de la realidad. Digamos, el teatro habla de la realidad y sobre todo habla de sí mismo y del Estado y de la relación con la política. Entonces, para sostener una situación... esto no quiere decir que no haya otras formas de sostenimiento e inclusive que no sean válidas desde el punto de vista estético. Pero si los valores estéticos no posibilitan, no estimulan o no ayudan a una profundización de ciertas cosas de lo humano se termina en lo del *cartel francés*. Se termina en que el valor de un actor –digo esto retomando lo de la conversación sobre Patricio Contreras, cuando leí *Página 12*, donde Contreras decía que lo único que él tenía era el nombre–, entonces si la situación es que lo único que nos queda es el nombre que nos otorga este territorio enemigo y que nos coloca en lugares..., y nosotros aceptamos dócilmente esos lugares, y defendemos y tratamos de pelear en esos lugares, entonces la actuación se convierte en un acto meramente técnico, en el mejor de los casos, y casi te diría, narcisista, un muestreo, una exhibición narcisista de la habilidad personal. Pero como esa situación está en manos de los medios o está en manos de la política... Bueno, desde siempre la política utilizó las artes del teatro, la relación entre la máquina imaginaria y el poder es una situación muy vieja..., pero también es muy vieja esa vampirización o esa utilización por parte de la política de elementos claramente teatrales, para enunciarse, para mostrarse. Digamos, el elemento básico de existir en los demás, cuanto más existen los demás, más poder acumulo. En el caso del teatro, el intento es existir en el otro para producir una reflexión sobre un otro territorio, de un orden diferente, superior, inasible, innombrable, digamos, un elemento de conmoción estética que produciría un estímulo noble y vital; y que, por otro lado, uno sabe que intuitivamente cuestiona y confronta con los valores burgueses y los valores del capitalismo. A mí me cuesta mucho decir estas palabras, porque como yo no tengo militancia política y no tengo cuadros atrás que sostengan esto; me da la sensación de que tampoco estoy lanzado a la idea del pensamiento, de la política, como en la religión uno se lanza a Dios, quiero decir, como dice Arlt, lanzarse de cabeza a la idea de Dios para tener una representación y no sufrir y soportar el vacío. Pero uno actúa porque tiene necesidad... porque padece, se quiere actuar, hay goce, porque es un estado bifronte; quiero decir, aparece una capacidad de percepción y un estado poético muy grande... un estado de ampliación de la percepción. Los actores cuando terminan los ensayos en los que ha habido rosca, no pueden dormir, están muy excitados, no pueden parar de hablar... te reís de lo que pasó hace un rato, lo ves como si fuera una cosa ajena a vos, inclusive es muy interesante porque los actores en ese momento se despersonalizan... hay una mezcla, una zona rara, no es que se habla ni de la persona ni del personaje; se arma como una zona borde, muy extraña. Porque no es que se dice el personaje tal, pero tampoco fulano. Es una mezcla. Entonces se le da carácter por otro lado: el rosarino. Nosotros tenemos un rosarino, y "el rosarino no paraba de hablar", pero no es Luis y tampoco es el personaje. Todos los comentarios adquieren un carácter muy raro. De la misma manera que cuando los ensayos son muy malos o la cosa no funciona, muy rápidamente el estado de depresión es muy alto... y no se trata tanto de una idea de responsabilidad, sino de la ausencia de goce. Como pasa con el fútbol, ¿no? Siempre la cancha tiene algo triste cuando se terminó y vuelve la semana. Pero cuando se jugó mal, las salidas de las canchas son algo tremendo, de un patetismo... la gente no habla. Cuadras y cuadras de gente muda mirando el piso...

NA: –Eso cuando se trata de un teatro que está buscando una crisis, porque si no pasa nada, como en el caso de Patricio Contreras, terminan hablando de sí mismos. Es decir, cuando no pasa nada queda el pleno narcisismo.

–Sí. Yo digo que lo estético está también capturado; es parte de ese universo capturado. Uno ya no sabe bien qué es lo lindo, qué es lo feo. Digo: es un director que ha triunfado en Francia... el teatro San Martín, Pirandello, Patricio Contreras... Ahí hay representación. Representación que tiene que ver con lo progresista y lo bueno más que con Ikonicoff actuando en "Agarráme la garloncha". Pero con Ikonicoff no hay dudas, no hay posibilidad de dobles representaciones: Ikonicoff es una expresión simpática de la hijaputez del sistema. Ikonicoff es un cuadro, es un miserable, pero simpático. En el caso del San Martín, con Lavelli, con Contreras, con Pirandello, hay una representación alrededor de eso, que tiene que ver con la idea de que vamos a ver algo noble; nos encontramos con un producto donde en las notas los actores dicen: "es un placer enorme ensayar esta pieza que nos permite encontrar...". Aparecen valores laicos, el arte. Y de repente estalla en esa representación una cosa espúrea y perversa, que es más perversa que si ocurriera en el Blanca Podestá, donde es natural que haya *cartel francés* y donde las luchas están legitimizadas en ese contexto. En

este caso, el actor ha hecho algo en contra de la historia del teatro. Entonces no es un conflicto del actor con el teatro, es un conflicto del actor con un elenco y con el teatro. Después, en las formas estéticas, uno tiene la impresión de que hay opiniones y que el campo de la percepción y, justamente, de ser una actividad que instala tanto lo subjetivo –la misma actividad de lo artístico–, le hace dudar mucho a uno sobre el lenguaje o sobre el valor de esas cosas. Y se necesita rastrear de dónde vienen esas experiencias o cómo se sitúan para tener una perspectiva desde dónde se produce ese objeto y con qué intenciones esa gente se reúne y para decir qué. Y después está el terreno profesional. Pero, bueno, yo de eso no sé. Eso es como vender heladeras. Podrán ser mejores o peores, pero para mí son heladeras. No sé de eso, es un universo ajeno a mí. No dudo de que Contreras es un buen actor, como si yo te dijera: "es una buena heladera". Ahora, no hace un teatro que a mí me interese; acepta la idea de ser un profesional, como se puede aceptar la idea de que Feinmann es un escritor profesional que consigue un productor... y eso es un signo de salud, diríamos, en la época. A mí esos datos me hacen sospechar de las intenciones, y básicamente me hacen sospechar de lo que pueda resultar de esas realidades. No son producto de necesidades estéticas de esas personas; de un imperativo, de urgencia, de hablar o de presentar algo. Son actos profesionales, digamos, son negocios. Pero insisto, lo que tal vez más irritación me produce es que es más fácil decir lo de Ikonicoff trabajando en el Tabarís o en el Astros... queda como satanizado un lugar y el otro queda como lugar blanco, como el ejemplo a seguir.

HG: –Ahora, vos decís "burgués y capitalista". ¿Cuál sería una actuación que recuperara otra raíz de lo humano y que no sea burguesa? ¿Hay una tradición del actor no burguesa, una representación no burguesa?

–No. Lo que digo es que nosotros hemos abandonado como práctica la posibilidad de pensar por afuera del sistema capitalista. El sistema capitalista, caído el muro, se ha instalado como una especie de horizonte definitivo. Todas estas cosas que todos sabemos. Pero en la intimidad de nuestras vidas, también aceptamos eso. Lo aceptamos en los valores que harían a la esencia de lo subjetivo y en los elementos vinculados a la percepción. Entonces, todas las actividades de índole artística, en este caso, específicamente la actuación, que además ha tenido la dificultad propia de la época que es la aparición de los medios masivos y de la industria que esos medios han generado,

DESDE LA GENTE EDICIONES

INSTITUTO MOVILIZADOR DE FONDOS COOPERATIVOS

ULTIMOS TÍTULOS PUBLICADOS

Antología personal
Pedro Orgambide

Prohibido olvidar. Brochazos de la memoria
M. Bonasso, R.E. Fogwill, G. Gambaro, J. Gelman, E. Pavlovsky, N. Perlongher, A. Rivera, O. Soriano, R. Walsh. Selección y prólogo: M. Mayer

100 relatos breves. Antología
Eduardo Galeano

Neuróticos on line. Correo entre Rudy y Luis Pescetti

Presentamos al lector libros que hablan de sus cosas y que le demuestran que en ellas existen, más allá de valoraciones, un tono, un sabor que le son propios; en definitiva, que le pertenecen. Son parte de su patrimonio cultural, su vida cotidiana, su identidad.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

como el cine y sobre todo la televisión... que ha producido un elemento de confusión específica. Ya había elementos de confusión en relación al lugar que le otorgaba la cultura burguesa, la cultura tradicional, al actor, que era un intérprete. Era la idea de que el actor era alguien que *representaba* un texto, que quedaba sujeto o definido por un universo existente previo a él que era la palabra, la palabra poética, dramática, y que, entonces, el actor era un intérprete que seguía los lineamientos de un otro personaje que funcionaba también un poco por encima del actor: el director. Entonces, las palabras del autor y las imágenes o la interpretación que ese director le daba, eran representadas por el actor. Por un lado, me parece que las experiencias más importantes del siglo, las surrealistas, dadaístas, etcétera, colocaban a la actuación en un lugar de creación, de que había un relato inherente, propio, al actor y que el actor debía desarrollar ese relato que devenía en texturas, velocidades, relaciones espaciales y temporales que el actor producía a partir del manejo de su técnica expresiva, por afuera del texto y del sentido. Y que esos elementos, de alguna manera, ponían en movimiento, o podían colocar al arte del actor en el lugar o en el territorio de lo que produce la poesía o la música; esto es, una movilización de ciertas fuerzas de lo humano que son inasibles en lo real, inaprensibles; y que provocan una predisposición a esa percepción. Yo no lo tengo muy claro: trato de definir lo que sería mi sensación ante el objeto de arte, y la percepción de las fuerzas que se movilizan en mí. La idea de la industria, la idea de la sujeción del actor a ser un engranaje dentro de una producción establecida... Es obvio que hay temas que favorecen a una noción y a una lectura conservadora, pero no solamente los temas sino el tratamiento de los valores en juego fueron convirtiendo a la actuación en un gimnasia sin peligro. Quiero decir, ya el actor ganaba terreno socialmente y se instalaba, en lo que va del siglo, en una configuración de un orden más industrial, e iba perdiendo sentido su lugar más social: alguien que percibe una realidad y la traduce a través de una técnica aprendida o transmitida. Entonces, uno diría, bueno, los actores que trabajaban con Maiakosvky eran actores revolucionarios... los actores de Meyerhold sí eran actores revolucionarios y no los actores del método... Digamos, no parece que mi comentario va dirigido a eso; va dirigido a que los valores, los elementos que empezaban a circular, el sentido de esa actividad, empezaron lentamente a ser absolutamente ganados. Y después, desde hace treinta o cuarenta años, de manera total. Empezó a convertirse en un espacio exclusivamente vinculado a la industria. Entonces, no hay ninguna expectativa de que esa producción de actuación tenga valor para mí. Está colocada en otro territorio. Puede tener un valor como signo técnico. A mí me puede interesar tal cosa. Insisto, es como si dijéramos "bueno, estas cosas se venden". No encuentro una manera más inteligente con la que defender mi posición. ¿Por qué digo esto? Porque me parece tan absurda la posición, es tan principista, que demandaría una especie de reflexión profunda para sostenerla. Es una elección: ¿por qué vos no harías ciertas cosas? Hay un momento en que no lo sabés exactamente. Sabés que esas cosas no pertenecen a algo deseado por vos o a un orden de valores, etcétera. La actuación convertida en una máquina de producir un sentido conservador y acordado es una actividad enormemente aburrida. Como cualquier actividad alienada. Se convierte en algo que es más la tumba de quien la realiza que una fuente de estímulo. Lo que pasa es que, por otro lado, no hay sufrimiento en eso. Yo leía lo que comentaba Contreras y él se sentía auténticamente maltratado en ese tema y además considera que tiene una actitud profunda ante la profesión... sin embargo, estas cosas son para mí más reveladoras en relación a la actuación que si voy a verlo y comete un furcio. No pasa ya por una mirada en relación a su capacidad técnica... Desde ese lugar, tan elemental, hago el comentario. No resiste sino es desde la adscripción a tomar partido de antemano; es decir, bueno, yo no trabajo de esa manera, no hago esos acuerdos, no me parece bien, no lo hago.

LH: –Y en este caso de este tipo de actuaciones, digamos, que más bien podrían pensarse como actuaciones administrativas...

–Pero que a lo mejor no lo son. Vos lo vas a ver y es bárbaro. Y es muy buen actor. Sin embargo, ese modelo inhibe la aparición de otro modelo, inhibe la aparición de un modelo que investigue, que experimente, que busque porque la propia construcción ya lo impide. Veámoslo en términos prácticos: un actor que en el teatro San Martín, a sabiendas de que todo el mundo funciona de manera igual, igualitaria, va por detrás de sus compañeros y pide un contrato que lo diferencie, no es solo una actitud narcisista. Su conducta revela que su deseo está lanzado ahí... y argumenta que su nombre diferenciado le daba benficios económicos, lo que tampoco estaría mal: "¡Quiero cartel francés!". No es ingenua la actitud de Patricio Contreras, ni es ingenua la contratapa de *Página 12* con una foto de Contreras en la plazoleta Rodolfo Walsh, donde parecen compararse un intelectual comprometido y combatiente, el caso de Rodolfo Walsh, y un actor que lucha por el cartel. Es parte de las confusiones de la época.

NA: –Me parece interesante ese diagnóstico que hacés del contexto donde se produce un hecho teatral, y dijiste que cuando hicieron el *Hamlet* los actores tenían un pudor al actuar. Ahora hay otro contexto donde no hay pudor al representar al Che Guevara, ¿no?

–Pero es que se ha perdido el pudor. Hay un impudor absoluto. No habría que desgarrarse las vestiduras y creer ingenuamente que el pudor los haría buenos, como si uno extrañara a Lanusse. Pero creo que eso ha producido una enorme confusión, porque uno ha creído que había otra escena donde Menem o Duhalde o Chacho o la Meijide, con las diferencias de matices que tienen dentro del proyecto, podrían encontrarse en algún lugar, sobre todo Menem, y tener una idea de ellos casi picaresca. Que le diga a Hernández: "bueno, mirá, lo acostamos al cabezón, lo hicimos mierda". Yo no creo que exista esa escena picaresca, donde ellos revelen su inconducta. Eso es una asociación casi burlona que uno hace. Pero ellos *son*. No hay una escena de una mirada separada de ellos, irónica sobre su conducta. No hay engaño en ellos, no hay conciencia del engaño y actuación. No. Ellos son eso. Son esa cosa, esa máquina de producción de sentido múltiple y siniestra y perversa, donde no existe otra realidad que aquella que circula en el momento de crearse. No hay un atrás que deba defenderse o sostenerse. Como sí tiene el actor. Porque la actuación sí tiene un atrás, que es que yo soy un actor, no es que soy eso que actúo. Yo no soy eso, no soy nada de eso. Eso es eso y atrás hay otra cosa. Entonces, en el actor hay el pudor, no solamente el pudor técnico sobre qué calidad de trabajo produce, donde está en juego la opinión que vos tenés de la actuación y como actor, sino también hay una situación previa que sería algo más privado: ¿qué es eso que hago yo?, ¿qué digo? ¿de qué hablo?, ¿se pueden sostener esos lugares? Entonces ahí también se demanda cierto pudor. Y uno creería que esas situaciones de pudor... y aunque por pudor, por convicciones de que ciertas cosas son desagradables, de mal gusto hacer, los sectores que han expresado, que han tenido un pensamiento cercano a la lucidez o a la inteligencia y a la reflexión no van a caer en esas cosas. Yo la otra vez le decía, medio en broma, a González, porque sabía que él tiene respeto y admiración por Viñas, que me llamaba la atención ver unos avisos de una obra que se iba a hacer de David Viñas donde había una foto

de David Viñas... figuraba el director y no figuraban los actores...

HG: –Bueno... acá estás en el círculo de amigos de Viñas...

–Bueno, está bien, díganselo. No se debe haber dado cuenta, sino por una cuestión de pudor debería llamar y decir "sáquenme", "saquen esa foto y pongan una foto de la obra o pongan los actores, pongan algo, déjense de joder; no me escrachen a mí porque va a haber algún hijo de puta que va a mirar eso y va decir 'está perdido Viñas, que falta de pudor'"... ¡Escribí la obra nada más...! escribí nada más... Es un poco exagerado, ¿no? Bueno, perdoná, vos me invitaste y no comí nada; yo sabía que esto era una pavada. Por lo menos desde mí, no desde ustedes, yo sé que ustedes son una organización... *(risas)*

LH: –Entonces, para vos la diferencia entre la actuación y la política es que la política une lo que no sabe que une y la actuación la separa necesariamente sabiendo de esa separación.

–Sí, ese es un aspecto, clarísimo. El actor tiene una salida de eso, no dice "este soy yo, este es el universo, la existencia es así"; la política dice "sí, todo es así". Y ellos también, por eso padecen el destino que tienen. *Son* en otros. El actor es en otros cuando actúa. También las actuaciones son producciones muy patológicas; también las de la actuación porque el actor siempre quiere más. Porque es lindo vivir en otros. Los otros rebotan todo el tiempo en vos, es como un espejo.

LH: –No..., pensé en el caso del actor político que sería Creonte en el caso de *Antígona*. Sería un actor y un político también.

–Sí, Creonte tiene razones de Estado, ¿no?, que lo colocan en un lugar, en ese sentido, más político. Yo me refiero a que el teatro, independientemente del deseo de las personas o de su discurso, hace política. Es una opinión sobre el Estado; y el teatro tiene que ver con el Estado porque el Estado es una representación teatral.

LH: –Tu tema, Eduardo...

ER: –Por supuesto, después de esta charla mucho más... *(risas)*

–Creo que es un estado de representación *(risas)*. Porque si no... yo creía, en una época, que el teatro político era hablar de política... y entonces el teatro político ¿qué era?, ¿el costumbrismo rioplatense comprometido, que era totalmente conservador en sus formas y su discurso aparentemente progresista? ¿Las obras psicológicas de ciertos sectores del 60? A mí me parece que el teatro político más interesante ha sido justamente el que creaba cisma en el lenguaje, como el teatro de Pavlovsky, por ejemplo. O de la Gambaro. Que crean movimientos en términos de lenguaje teatral y que lo que queda, por decir así, politizado es la mirada que se tiene sobre el lenguaje y no solamente sobre el tema, sino que tematiza la forma. Después hay piezas claramente políticas que tienen un valor coyuntural o específico, como *Potestad*. Pavlovsky hace un ejercicio muy simple pero extraordinario que es la identificación con el enemigo. Durante un rato vos estás simpáticamente instalado con un tipo, pobre, que parece que le secuestraron la hija. Y vos decís "qué horror, pobre tipo". Y lo has acompañado y te has divertido con sus tonterías y después has sufrido con él. Y después empieza la trama, sobre el final, a revelar que es un médico represor, que se ha robado una chiquita, y que ahora, en el advenimiento de la democracia, se la vienen a recuperar. Y entonces, la posibilidad de tener identificación dramática en la situación del enemigo es tan fuerte, tan intensa como sensación... Pero eso ¿tiene que ver con el texto o con la actuación que tiene Pavlovsky? La actuación es tan encantadora y tan extraordinariamente simpática, durante toda la primera parte, se te va informando de costumbres, donde ves un personaje que monologa en relación a ciertas costumbres argentinas y va desgranando ciertos prejuicios cercanos a nosotros... y algo de eso y de su capacidad de producir eso, te lleva de repente al impacto del final y del horror. Ningún texto, ninguna situación, me hizo comprender o tener tanta intensidad en relación a lo que era el cuerpo social enfermo, como esa obra, que la ví con diez personas, cuando Tato la empezaba a hacer. Y que fuera un actor grande, y que fuera un cuerpo viejo el que contaba eso... y su decisión de arriesgar como actor intensidades físicas... eso era, creo, lo que también me llevaba a aceptar la idea, que él estaba arriesgando algo, que había una energía ahí en su trabajo, tan intensa como las ideas que estaban en juego. Ojalá que haya una obra del Che Guevara, a favor, en contra, con la intensidad del pensamiento y de la voluntad de afirmación, de existencia, no del Che, sino de algo del espíritu de la época... donde alguien arriesgue en términos no solamente de ideas sino de lenguajes escénicos acorde a eso... El riesgo de intentar proyectar las fuerzas más allá del horizonte que se te formula; y el horizonte que se te formula en la actuación es, en el mejor de los casos, la resolución de problemas o la existencia de un campo vinculado a la profesión... pero la absoluta falta de reflexión o de espacio reflexivo acerca de una actividad que tenga otras posibilidades es total en relación al teatro. El teatro, de las artes, es la más maltratada. Los medios gráficos que antes tenían una posición más laica, bueno... han abandonado... uno ve las contratapas de *Clarín* de Espectáculos, "Vida de artistas".... bueno, habría que hacer una colección de eso... porque si esos son los artistas de la Argentina, si eso es el modelo que se formula en relación al artista y al arte y a los problemas de la época... es tremendo. Yo tengo la sensación de que en los medios hay una construcción de realidad de la que uno no puede defenderse, que uno está imposibilitado, a no ser en sus producciones, de tratar de crear algún balbuceo, no ya de opinión sino definición de lo real. Uno está muy atravesado por eso en la vida... si nada de la vida es tangible como real, es muy difícil construir irrealidad... Es como si todo el tiempo uno estuviera soñando, entonces, qué valor adquiriría la búsqueda del sueño, si en realidad todo el tiempo parece que estás soñando. Cuáles serían los signos que diferencian la vida diurna del estado del sueño, si todo el tiempo la sensación es la misma. Asumir definitivamente la marginalidad, asumirla y tener un corte radical: lo que da más libertad, de opinión, de poder decir cualquier cosa... Y eso pone sobre el tapete, también, un tema que a mí me atrae mucho que es el odio. También pensando en *Hamlet*. El odio y la bronca. Cosa que uno tuvo que, bueno, por razones obvias, ocultar en algún momento; y, además, parece de mal gusto odiar y tener bronca, y estar intensamente instalado en el odio. Y como es una fuerza muy productora... mi sensación es ésa, que uno de los últimos elementos que nos sostienen no es tanto la confianza en nuestras propias ideas sino el odio, el odio desesperante que nos producen otras. Alianzas para crear, digo, en relación a las fuerzas que sostienen la actuación por afuera de las garantías legales que da el éxito... porque actuar presupone la existencia de otros y la necesidad de otros. Y una legalidad: que alguien te otorgue, que se otorgue por algún lado; no es una actividad en donde vos mismo te otorgás ese valor e hipotéticamente crees que vas a confrontar en algún momento con otro que te lea, que te escuche. Vos lo necesitás en vivo, para producir el fenómeno de la actuación que se produce por afuera del relato: es la relación de energías y la posibilidad de instalar un contacto con otros. Entonces, por afuera de una legalidad institucional o por afuera de una legalidad de éxito, donde un actor es porque está avalado por esa legalidad, es muy difícil

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

actuar. Sobre todo cuando sos grande. No me refiero a las cuestiones de índole práctica, que existen y son más agudas en la actualidad: hay menos espacios, hay menos salas. Existía desde siempre una franja de teatro oficial, una franja de teatro comercial y una franja, por decirlo así, de teatro independiente o teatro alternativo. No existe más la franja del teatro alternativo. No existe más como instancia real, tangible, como espacio. Desde los datos concretos, cierres de salas... hasta esta sensación de falta de estímulos o de lenguaje o de existencia de elementos que mantengan vivo ese teatro. Y uno se pone cínico; va envejeciendo y se pone cínico. La actuación se pone cínica. Pasa mucho en el cine eso: el actor va con mucho entusiasmo, espera, la toma no se hace, corrigen la luz. Entonces, se empieza a poner cínico, empieza a gastar y a reírse... y empieza a actuar por afuera de la película. Es muy interesante ver a los actores cuando esperan, muchos empiezan a producir actuación. Entonces, ves un grupo de técnicos que se está riendo a carcajadas y es porque hay un actor que está produciendo actuación porque está desesperado. Porque lo citaron a las dos de la tarde y son las seis y no actuó. Y después llega la toma y no tiene la menor gana, tiene una actitud cínica. La actividad empieza a ser eso, una gimnasia sin mucho compromiso, sin mucho riesgo.

HG: –¿Y sobre el actor de televisión?

–No conozco eso...

HG: –Pero vos ves la actuación que hay en televisión... Por ejemplo, Ure es un entusiasta de la actuación en televisión, ¿no?

–Mirá. Ure es una persona que yo respeto mucho, que ha dirigido algunos espectáculos extraordinarios, pero Ure estuvo muy alcahuete con la televisión y abrió mucho la boca, y mal, en contra del teatro en un momento dado en donde debería haber reflexionado de otra manera. A mí me parece que Ure hace una serie de declaraciones que ya no hablan de una voluntad de esgrima intelectual o de *épater le bourgeois*, sino de alguien que se cambió de barrio... y que se siente mejor tratado y que le gusta pagar las expensas y que está mejor así. Y que entonces empieza a hablar el discurso de los patrones. Porque reflexionar, tanto Ure como Fernández, y decir que la actuación televisiva formulaba una especie de espíritu crítico a cierta cosa anquilosada en lo teatral, y que veían que en la actuación televisiva se podía investigar mucho, y reivindicar como expresión notable de actuación argentina a Ranni... Tenía más que ver con la necesidad de apuntalar su propio quiosco que con una reflexión seria o inteligente sobre el problema de la actuación. La actuación televisiva podrá producir algunos elementos, pero está condenada a participar en un evento tan artificial como su propia construcción, la actuación tiene que hacer, realmente, milagros para sobrevivir como tal. Porque la actuación está diseminada en otros puntos del mecanismo. En el teatro está concentrada. Vos decís "ese tipo es igual a mí", sin embargo, ahora no está acá. Eso te hace sentir. Digo, ¿cuáles son los pensamientos más básicos que uno tiene con los actores? Esas cosas... es como un mago... ¿qué hace? Hay un procedimiento herético ahí, que el teatro pone muy de manifiesto. En cambio, en la televisión, lo herético está en la tecnología... ¿Cómo es que se construye eso? ¿Y cómo es que yo cambio y hay otra cosa y otra más, y otra? Ya la multiplicidad no es del orden de lo humano... la sensación del espacio se te altera. A mí, la televisión me produce como una especie de concepto vertical del espacio, como si el espacio estuviera así; yo siempre imagino que los canales de abajo van para abajo y los de arriba van para arriba, y que hay una cosa que circula adentro de la televisión... Y crea un estado hipnótico. Yo veo televisión y después me siento raro... los objetos me parecen ajenos, me pasa algo de captura, de alteración... Soy alterado por el objeto. La televisión es mala, no por sus contenidos sino por su carácter. Por otro lado, en la mecánica, la mayoría de los programas que se ven –yo no veo mucha televisión, los programas de aire– en general, lo que hacen, es que producen aportes de lenguaje en el campo de la imagen. Por ejemplo, en el programa ése en que trabajaba Ure, no sé si por Ure o por otras razones, habían incorporado la noción del *zapping* como elemento interno. Quiero decir, el *zapping* se ha transformado en una especie de traducción de lo que era antes el fluir de imágenes, una especie de monólogo interior de la gente debajo de la parra que pensaba pavadas... ahora, bueno, lo producís con altísima condensación con lo del *zapping*. Yo me acuerdo de haber visto un par de veces "Zona de riesgo" y lo que veía era que incorporaban el *zapping* al propio lenguaje. Todas las escenas empezaban arriba; eso debería tener que ver con Ure, porque es un hombre inteligente, porque viene del teatro y porque sabe de estructura dramática. ¿Por qué vamos a narrar que ella me dice, y yo le digo, y entonces después le pego...? Metéle el castañazo en la primera toma, y arranquemos de ahí arriba. Y vamos a la garchada; y de ahí vamos rápido afuera de esta escena y metemos a aquel con el nene con los dedos adentro del ventilador. Y mantengamos *zapping*, quiero decir, mantengamos situaciones de alza que es lo que uno hace con el *zapping*. Desechás lo que sería el relato y tratás de tomar, por decir así, lo que sería *el* momento o *el* instante.

NA: –Ahora, esto de De la Guarda, pensando en lo del *zapping*... todo un éxito cultural que parece tener que ver con eso... No sé qué pensás...

–Yo no ví este último espectáculo de ellos; ví el anterior, y los anteriores, cuando eran la Organización Negra. A mí me parece que hay una diferencia en estos espectáculos. Me parece que éste está concebido como un espectáculo más vinculado a tomar la ciudad como escenografía y a producir un evento. Y por lo que me han dicho tiene un carácter muchísimo menos interesante y menos atractivo y bastante más revelador de algo más quebrado de ellos. El espectáculo anterior era sumamente atractivo, porque se proponía una cosa muy simple pero la llevaban a cabo con mucha eficacia. Era un espectáculo de investigación sobre el espacio y producían realmente una gran alteración sobre el espacio y sobre tu percepción como espectador. Era muy interesante. Después, como pasa con estas cosas, y no tiene la culpa De la Guarda, fue medio capturado y se convirtió en una especie de ícono. La verdad es que no me interesa mucho este espectáculo, no me atrae mucho, no lo entiendo, no entiendo ese tipo de teatro. Un lenguaje muy ajeno a mí; y tiene los peligros de esos lenguajes tan relacionados con la imagen y de tanta inmediatez y de tanto efecto... Tienen el peligro de la captura.

JHK: –¿Y el cine tampoco te interesa? Para vos no habría creación en el cine.

–No, el cine tiene el problema de su nacimiento y de su perduración como una industria. Y después tiene el peligro de los últimos treinta años que es la invasión absoluta en el mercado y en la producción mundial del cine americano... y casi la inexistencia de lo que se llamaba cine de autor o de director. Lo que me ha pasado, sin tener una reflexión muy profunda hacia esto sino como espectador, es que he ido yendo cada vez menos al cine. Las convenciones que el cine repite me resultan, por momentos, insostenibles. Aun películas supuestamente inteligentes y profundas repiten ciertos signos... Me produce mucha resistencia. Es por momentos una larga película que uno ya ha visto.

JHK: –¿Incluso en el cine independiente, el montaje destruye la creación actoral?

–En el cine la actuación está sujeta a la existencia de un elemento más totalizador que es la cámara, lo que la cámara va a narrar y lo que después el montaje hará con eso. En ese aspecto, es totalmente diferente el lugar que ocupa el actor... Mi experiencia, la poca experiencia cinematográfica que tengo, es que la propia forma de trabajo de la gente de cine los coloca a veces en lugares muy desgraciados. Primero, que trabajan en áreas. Es muy fuerte esa división en áreas que tiene el cine. No se te vaya a ocurrir pedirle a alguien que no sea del área una cosa que no sea específica, que no esté bajo su égida. Y la relación, el vínculo con la cámara...: enloquecen, es como si viniera la cocaína. No sé, la sensación que tengo es que se disfrazan de cineastas, "vamos a hacer cine", nosotros –los actores– vemos todo eso y esperamos, esperamos... Hay una notable dependencia de la técnica. Ya están capturados... y vos los ves desde afuera y lo más teatral es eso. Pero, bueno... también habrá experiencias distintas, más atractivas... Pero, en general, me da la idea de un mundo muy vinculado a la industria, muy condenados por esa mecánica. Más allá de que es evidente que Agresti es mucho más talentoso que Subiela; es evidente viéndolo filmar, su sentido narrativo, la utilización que hace de los elementos de actuación, etcétera. No digo que no exista un cine posible, sino que el cine está muy condenado por su factor industria. El teatro, en ese sentido, está más amparado.

ER: –Una pequeña observación sobre una cosa que había surgido antes, a partir de una pregunta de Liliana. Sobre la comparación entre el político y el actor, ¿no? El político que piensa con la idea de razón de Estado pero que puede entender otras razones, que es el caso de Creonte... Piensa con razón de Estado, pero le dice a Antígona: "no seas boluda, rajá antes que...". Me acuerdo de un libro de la primaria sobre el general San Martín, una anécdota donde San Martín encontraba a un cabo que estaba bebiendo en la guardia y le dice: "José de San Martín se ha enterado, que no se entere el general San Martín". Bueno, el que puede decir eso, "se enteró el hombre, que no se entere el general", tiene algo de actor, hay un atrás de su actuación como hombre de Estado, ¿no? Creonte tiene algo de actor. Y en ese sentido, no sé si Menem no tiene nada de actor. Me parece que puedo concebir una escena donde Menem se cague de la risa a espaldas de la escena pública...

–¿Pero no es más una escena de un deseo de uno? De un deseo donde por lo menos haya esa conciencia al decir "che, nos robamos –no sé– 70 millones de dólares..." Hay una especie de deseo de una contracara donde parezca lo real. Como le pasa a uno con ciertos actores que trasladan algo de lo escénico al campo de la vida, y la sensación que ahí tenés es que no actúa más. Porque la sensación que tenés es que no hay una gran diferencia entre lo que le has visto hacer y lo que desarrolla en el living de una casa. No puede parar. Yo lo digo en ese aspecto. Yo creo que uno a veces imagina que la creencia esa, en tanto es espúrea, y uno la ve como espúrea, tiene un rasgo de existencia. Y me parece que eso no existe, que eso es una expectativa que uno tiene, que eso es una hipótesis de un mirar que la da la posibilidad de mirada sobre uno. Que ese tipo de mirada implica ya como un sesgo, como una hipótesis casi ideológica; porque no existe en ese ejercicio de la política.

ER: –Sí, yo entiendo tu argumento. Lo que estaba pensando es si no se puede definir, así como vos decís, a lo que sería el político realista. Si el realismo político no es eso: la imposibilidad de encontrar una escena atrás de la actuación pública del político. Me cuesta concebir una escena entre Chacho Alvarez y la Fernández Meijide, por ejemplo, diciendo...

–...desnudos, bailando... (*risas*)

LH: –...en camisón la hemos visto...

–A mí me parece que es la construcción que Menem ha hecho de sí mismo. Yo no dudo que Menem ni que la Meijide ni que Chacho Alvarez ni que cualquier político sea potencialmente un actor, en ese aspecto. Lo que sí digo es que Menem también... no Menem, sino un poder que se nos ha presentado con la posibilidad del guiño picaresco. Volvemos al artículo de *El Porteño*, año...

HG: –Se acuerda de un artículo que escribí...

–...sobre la picaresca.

ER: –Hacés bien. Acá en las entrevistas siempre tratamos de citar bibliografía. (*risas*)

–Digo, el valor que tiene Menem en la política argentina es que construye otra nueva representación. Dice: "yo me la puedo garchar a Yuyito González hoy a la noche y mañana estar jugando al tenis con Clinton, y a las doce del mediodía, darle el indulto a Seineldín. Lo puedo hacer. Puedo hacerlo todo, porque fundo una nueva forma de representación; no actúo como si fuera un rector del colegio de Buenos Aires, como hacía Alfonsín. Soy un delincuente. Soy Olmedo en el poder. Y entonces demando adhesión a esta nueva representación. Soy igual que ustedes. Vamos a chorrear. Chorriemos un poco. Podemos hacer todo esto". Lo que no habría es una escena donde eso se mire a sí mismo y se reconozca como el actor reconoce el engaño. Como si dijera a Hernández: "¡ché Hernández ¿cuánto hicimos este mes? ¿doscientos? Bueno, dale diez a Roque para que se calme y el resto para Anillaco". Eso sería más asible, digamos, formaría parte de una representación posible de la política. En cambio hay una nueva forma de representación que es inasible, uno está en estado de *knock out*, como en la Federación Argentina de Box, te están dando y pedís la toalla y no sabés bien para dónde golpear. La sensación que tenés es que la maquinaria que te golpea produce un elemento desconocido, menos definible... por ejemplo nosotros estamos ensayando ahora una cosa de Arlt. El otro día había una discusión con el actor que dice unos textos del Astrólogo tomado de *Los 7 locos*. En un momento dado, el personaje dice: "vamos a hacer todo, todo lo que se quiera esperar de nosotros lo vamos a hacer, vamos a ser ateos, vamos a ser militaristas, vamos a ser católicos, vamos a ser fascistas, vamos a ser todo, todo, todo... , y allá abajo cuando tengamos a toda la mersa confundida los vamos a exprimir y les vamos a romper la columna a machetazos para que produzcan dinero", ¿no?, y uno de los personajes le dice: "pero yo creía que usted era obrerista"; entonces desde el punto de vista de la situación de actuación, el actor que dice el texto del Astrólogo, actuaba: "mire, yo le permito que usted sea escéptico pero le voy a explicar una cosa". Y le explicaba desde un lugar como si fuera esto: "Hernández, tenemos que robar, dejá de joder, no te vas a creer que la pista de Anillaco es gratis... toda esa cosa nos sale un dinero y ese dinero no viene de nuestro patrimonio familiar, sino que viene de los negocios que tenemos que hacer, y yo soy un empleado de los grandes capitales y

Revista
LA
ESCENA
CONTEMPORANEA
N° 1, octubre de 1998
POLÍTICA:
MORAL Y ESTRATEGIA

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

tengo un proyecto alternativo que no le daban ni los militares, ni el partido tradicional que podría estar en ese momento; cubro la necesidad del imperio y de sus aliados locales, yo vendo esto y a través de esto obtengo tal cosa y tal cosa". Cuando el actor hacía eso, la situación se hacía poco interesante, porque él no defendía nada. Pero cuando el actor decía: "no, yo tengo un problema moral; debo asumir el mal ahora, yo soy un condenado por la época, yo me doy cuenta de que el mundo está totalmente desquiciado, que no existen valores de ninguna índole, que no hay un valor religioso hacia el cual lanzarse, que la ciencia ha cercenado toda fe y que nuestra percepción de los elementos metafísicos es enana en relación a toda la información que tenemos, etcétera, tenemos políticos que son delincuentes, etcétera; estoy obligado a asumir el mal, pese a mí". Sería una situación donde el personaje se ve como un personaje trágico a sí mismo. Es decir: no los vamos a engañar meramente, sino casi con un padecimiento de tener que asumir esa forma. Ese lugar –lo digo en términos de actuación– produce un campo de humanidad tan enorme que vos sentís, vos estás de acuerdo con el personaje–no sé cómo decirlo– vos decís: "¡tiene razón, qué vamos a hacer!". A esa argumentación, desde lo racional la entiendo como perversa y como siniestra. Y, sin embargo, desde lo práctico aparece como necesaria. En ese aspecto yo digo: bueno, si fuera Menem... (no porque el Astrólogo sea Menem, porque eso sería el pensamiento ingenuo de la izquierda tradicional, ¿no?, traducido conservadoramente de ciertas cosas de la coyuntura). Pero si uno dijera, bueno, ciertas formas de la política contemporánea resuenan evidentemente en este discurso. Sin embargo, es mucho más interesante cuando ese discurso se hace asumiendo la creencia que eso tiene un valor. Quiero decir, como si uno dijera, desde la creencia de que eso no solamente es bueno, sino es necesario y que el que lo lleva a cabo es simplemente alguien que tiene conciencia de ser un instrumental de un movimiento más amplio, ¿no? Pero también es cierto que a uno le atrae mucho la idea folklórica de esta idea de varias capas, una capa formal y una capa atrás. Lo que yo digo, es que no debe haber una conciencia crítica de eso, una mirada irónica, una posibilidad de conciencia del juego de la política, pues la política esencialmente niega esa capacidad.

ER: –Para darte un ejemplo muy clásico, el de Perón. Perón no tenía esa... ¿Perón no era un actor consumado que podía mirar su propia representación? Porque hay una cosa que veo cuando Chacho Álvarez dice –te digo para nombrar al más lúcido de los de ese grupo– "no hay más remedio que hacer esto". Me parece que el Chacho Álvarez se parece al personaje trágico que vos describís, personaje de tragedia que cambió la idea de destino de los griegos por la idea de leyes de la historia, inexorables y frente a la cual es mejor que estemos nosotros en el poder que estos tránsfugas y por lo tanto tenemos que aceptar esto aunque no nos guste. Pero lo dice con tal convicción que efectivamente yo creo que desaparece en el Chacho o en cualquiera de ellos, el relieve entre lo que creen bueno y lo que creen posible. O sea, a lo posible lo han vuelto bueno por necesidad. Ahora en Perón, me parece, a menos que sea una astucia superior de Perón poder presentarse a sí mismo como un pícaro, me parece que había esa distancia entre él y su actuación. ¿No?

–Sí, seguro que la hay, en todos. Quiero decir, en ese sentido avalo más tu tesis que lo que yo decía antes...

HG: –"Ahora que hablo con usted..." *(risas)*

–Ahora que hablo con usted se me revela un error (*risas*) en mi pensamiento. Pero lo que sigue firme es la idea que la política asume la inexistencia de otra realidad que no sea la realidad única de sus propios fines. Entonces no hay ironía, nunca. No hay esa escena deseada, aunque sean unos hijos de mil puta que en algún lugar se asuman como tales y se nos conviertan en, por lo menos, más cercanos a esa conciencia de esa realidad que demandamos. Creo que tampoco en la actuación de alguna manera eso pasa. Por ejemplo, las formas de actuación que sucede en los medios cuando Nicolás Repetto dice: "montémonos sobre el agua, vayamos a ver a los inundados, llevemos el canal, hagamos solidaridad, mezclemos todo, las familias están del otro lado, juguemos con los inundados". La gente que saca agua y pide autógrafos, con lo cual todo se convierte en una situación horrorosa. No sabés a quien tenerle más bronca, si al inundado hasta la cintura que pide el autógrafo a Nico o a Nico. La escena empieza a tener un nivel de perversión espantosa. Por supuesto que obviamente tiene un peso y una responsabilidad de culpa infinitamente mayor el que emite el mensaje que el receptor, ¿no? Y entonces Repetto tampoco debe tener una escena donde se encuentra con su mujer y su productor y dice: "ché, como los cagamos a los negros que están todos mojados, los usamos para el programa, nos salió gratis, yo aparezco elegante ¿viste?", creo que estaba elegante, me dijeron que estaba muy lindo con unas botas hasta acá como Palito pero más buen mozo y obtenemos un raiting de la puta madre y nos sale gratis porque montamos sobre la desgracia ajena, bueno, lo que hace la televisión, ¿no? Yo no creo que él haga eso... no entra esa situación de reflexión. Hay como un espacio que ha producido la unicidad de pensamiento que es la ley de mercado. Hay una serie de pensamientos que son tan débiles para asumir la idea de la ley. Pero reconozco que lo que digo es de una debilidad absoluta pues si alguien me dice: "bueno, Bartís, pero escucháme, sos un pavote, las reglas del mercado son estas, te garpan... sale tanto, vos pagás esto ¡qué estas diciendo! ¿por qué estás hablando de esas cosas?". Porque me doy cuenta que esas cosas nos debilitan, que no hay una ocupación sin erogación de esos lugares, que uno se transforma en ese discurso, que uno termina siendo... La otra vez la Meijide lo decía con claridad cuando hablaba de que algunas cosas... en relación a los diputados, a Cafiero y a Bravo y a la presentación del punto final y la obediencia debida, que unas cosas se plantean cuando se es alternativa de poder y otras cosas se plantean cuando se es oposición. Quiero decir, algunas cosas tiene que ver con una etapa y otras con otra. Es tan cristalino el enunciado y es tan perverso por otro lado. Pero es tan cristalino el enunciado: hay unas cosas que se dicen y otras que no; esto es parte de la política. Corach en ese sentido es muy cristalino en sus discursos. "Bueno –dice– estamos haciendo política, no nos acusemos entre nosotros de cosas que todos sabemos que para jugar este juego...".

HG: –Vos dirías que, por ejemplo, lo del Astrólogo es un buen modelo de actuación porque nunca ha vaciado su yo, pero siempre es igual a aquél que habló antes. O sea, habla tomando lo inmediatamente anterior, que no es suyo, pero hace suyo sin creerlo...

–En ese sentido el Astrólogo, como Polonio, son las pruebas –desde la literatura de la percepción– que la actuación, esto es, el reino de la mentira, produce una alteración notable en el reino de la verdad. Se dan cuenta de eso, y dicen: actuando nosotros producimos un nivel de realidad infinitamente superior que la realidad. Si vos tenés conciencia de la actuación, se produce un enorme pudor. Actuar da enorme vergüenza, mucho placer también, pero da vergüenza porque es un acto muy privado y muy revelador de ciertas fuerzas privadas. Es un campo de exposición y un lugar muy sacrificial. Entonces la política toma todo el andamiaje de construcción, pero salida de ese pudor. Entonces es tremendo porque se puede hacer cualquier cosa.

LH: –Como si fuera un exceso de realidad.

–No. Es como si vos vieras... Suponete que vos has trabajado en hacer encendedores y de repente viene un tipo que hace... "mirá, mirá, mirá", tac y tiene un poco de alcohol en el dedo y lo prende. Vos decís: "está bárbaro, está bien hecho". Vos decís: "la concha de su madre, trabajé toda mi vida para hacer estos encendedores de mierda, hice lo que me dijeron en el colegio, fui al Otto Krause y me dijeron: 'mire, se junta la mechita con la cosa', hice todo y prende, o sea, que hice lo que me dijeron que tenía que hacer. Y ahora viene este otro y me la manda a guardar". Cómo me gustaría, por ejemplo, digo en serio, cómo me gustaría ser Ikonicoff, que dice: "yo estuve en la Sorbona, estuve en el Mayo francés y ahora estoy con las chicas y hablamos de esto, yo soy amigo del presidente Menem y mucha gente me grita por la calle: chau, Ikonicoff". Esa estructura es envidiable para actuar porque no tenés nada que defender, ¿se entiende? Estás en un estado de ausencia crítica. Entonces podrías poner en funcionamiento, casi de manera automática, como si fueras una especie de surrealista contemporáneo, una especie de producción de sentido mecánica, sin ningún tipo de mirada crítica. Y eso produce cosas muy simples o muy elementales, como decir: "si todo el mundo actúa, primero no debe ser difícil. Eso que vos hacés, fulano, no jodamos, no debe ser muy difícil porque todo el mundo lo hace. No es necesario ninguna ciencia, ningún misterio...".

HG: –Bueno, pero da la impresión de que hay un límite, es el mismo problema de *El ángel azul*, del profesor que va detrás de la bailarina y creo que finalmente no llega a actuar ¿no? Finalmente, algo le impide actuar.

–No me acuerdo. Este me quiere joder...

HG: –¿Quién te quiere joder...? Quiero decir que al final algo te impide actuar. Y lo de Ikonicoff me pareció muy interesante porque no respetó el límite, pues si uno supone que hay algo de raíz actoral en un político, debería respetarse el límite para que no se diga fácilmente: "¡ah, entonces era un actor!". Para no revelar que efectivamente pertenecía a un campo actoral. Este no lo respetó Ikonocoff, y si vos podés ir de la Sorbona a Silvia Süller, algo ocurre, tanto con la Sorbona como con el teatro de revistas. Pero él dice, "sigo leyendo a Derrida, aunque el deconstruccionismo no me convence más porque ahora tiene razón este profesor Sokal". Toma temas y los reduce al absurdo... como si quisiera demostrar definitivamente que el chanta, ese indeterminado concepto, pudiera encarnarse violentamente en alguien, en un arquetipo final, precisamente en él... Y dice, entonces, que las ciencias humanas y todo lo que hicimos durante los últimos años era realmente una porquería sin ningún basamento y lo único que queda son las ciencias duras, como las llama él. Y también quedaría la actuación ¿no?. O sea de un saque pasó revista a todos los temas a los que uno habitualmente le pone límite, los acota y se metió en una polémica fundamental hoy, porque uno puede burlarse de este Sokal pero me parece que está en la corriente dominante de las cosas. Tarde o temprano va a haber más gente que diga que Sokal tiene razón. Hoy lo dice Ikonicoff pero más adelante seguramente van a haber otros oídos atentos, ¿no? O sea que el pasaje de Ikonicoff al Maipo, o no sé a qué teatro, tiene algo de revelador del menemismo y de la actual discusión sobre el conocimiento, diciendo una vez más que esa discusión y toda discusión es esencialmente payasesca o que puede ser fácilmente reducida a lo payasesco, por los hilos secretos, que unen el teatro con el conocimiento de los profesores... Esos hilos, que convendría mantener en secreto, él los revela como parte de un juego dónde simultáneamente pierden la gracia el conocimiento teatral y el teatro del conocimiento.

–Pero yo no lo digo desde un lugar: "¡ah, qué barbaridad: Ikonicoff, Silvia Süller!". Al revés, casi diría, me parece más simpático eso, me resulta menos confusional Ikonicoff que Patricio Contreras. Me confunde más en lo personal, me sacude más la anécdota de la distorsión de valores del sector actoral que Ikonicoff trabajando con Silvia Süller, que casi me resulta como una expresión, te diría, parte de innumerables elementos pintorescos, más allá que sea un terrible turro ¿no?

HG: –Es que, como terrible turro, toma estos mismos temas. "¿A quién hablarle?", dice. "Yo antes le hablaba a personas en escaso número, con poca repercusión y ahora hago monólogos en el teatro. Sume todos los que me van a ver...". Ahí están todos los temas del conocimiento y la repercusión pública del conocimiento, pero de un modo quizás rencoroso y retorcido, lo que no permite pensar que sea una buena forma de revelar los vínculos entre teatro y conocimiento.

NA: –Ikonicoff estaría diciendo: "todo es artificio", en cambio el otro, Contreras, todavía cree...

–Sí, sustenta formas de representación, pero además de falsas, digamos, perversas, manipuladas. No leí todo el reportaje pero él decía que hizo los basamentos programáticos del menemismo y no los leyó nadie ¿no? No los leyó ni Menem. O sea que desde ese supuesto desencanto por el saber escrito derive en ser un monologuista, yo no lo sabía, y pensaba que estaba en una zona... como una especie de Pinocho del menemismo. Pero que ocupe el lugar de monologuista de reflexión política en el teatro de revistas, una experiencia de teatro popular y además un estilo de lenguaje muy singular y muy atractivo, además donde las cosas más ácidas desde el punto de vista político se podían decir ahí, pues se podían decir más cosas ahí que en las obras del teatro independiente. ¡Y que ahora el lugar del bufón lo ocupe un tipo como él...! La dilusión de todo obliga a repensar o pensar desde un lugar más de quiebre algunas formas de funcionamiento. Me refiero en este sentido a lo teatral nada más, ¿no? No es una posición solitaria, pero alguna gente nos damos cuenta que deberíamos profundizar más, desde un lugar más agrupado, nuestra conciencia de quebrar con todo lo existente, aunque sea para ampararnos mínimamente. Porque insisto, ante la necesidad de espectadores y ante la necesidad de producir en la actividad estrictamente teatral, el peligro del aislamiento es la imposibilidad de producir. Insisto, no me refiero a problemas menores como la plata, que no son el tema de verdad. Durante mucho tiempo se hizo una política muy reivindicativa de los sectores progresistas, de la necesidad de conseguir subsidios, de que nos otorgaran espacios, se les pedía a los funcionarios... Hubo toda una especie de lucha reivindicativa donde la ausencia de un análisis más claro de una política cultural más vasta nos hizo perder muchísimo tiempo y nos hizo estar excesivamente atentos a una serie de valores que no sirven. Por ejemplo, estar atentos maniáticamente a la crítica. Nosotros nos preocupábamos mucho hace años para ver como hacemos para que vengan los de *Clarín*. Teníamos que lograr que vengan los de *Clarín* a ver la obra...Y entonces se perdía un enorme tiempo en tratar de hacer una función para que la prensa viniera. Después uno se empezaba a darse cuenta que repetía ciertos modelos. Son modelos muy ingenuos y que no hacen mal a nadie... entonces hagamos una función para la prensa y para invitados especiales. Todo eso empieza a ser una construcción en la cual después empezás a quedar atrapado. Por supuesto que esas cosas son muy gráficas y te podés defender. De lo que

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

no te podés defender tanto es de la situación interna de la repetición de ciertos signos, de valores aprendidos, de transformar simplemente la actividad en una situación vinculada al oficio, al intento de resolver problemas. Y se va perdiendo capacidad de búsqueda, expresar algo personal profundo. Porque además en el teatro en particular se vivió un enorme retroceso en toda la época de la dictadura y toda la época posterior, donde por algo tuvieron tanta importancia las técnicas vinculadas a la interioridad y a lo psicológico y a la idea de los estados internos. Por algo tuvo tanta preeminencia en los años 70, después del 75, o después del golpe, en los 80. En la década del 80, las técnicas introspectivas se convirtieron en las técnicas dominantes, totalmente dominantes de la pedagogía teatral en Buenos Aires.

HG: –¿Cómo definirías tu teatro? Uno no puede definir muy bien lo que hace, pero al menos como definición que se beneficia de su propio estado de duda...

–Más como un teatro de estados. Nosotros estamos más preocupados por intentar recorridos cortos o trayectos cortos y niveles de gran condensación de energía. Tenemos una relación con el texto que es una relación de mucho irrespeto, en el sentido tradicional, es decir el texto para nosotros es un espacio de trabajo que vamos a opinar y a tratar de atravesarlo y a acribillarlo de otros relatos. Esto no quiere decir otros textos, quiere decir simplemente desarrollar, tensar al extremo la existencia de diversos relatos que son relatos de actuación, relatos pictóricos, relatos sonoros. Pensamos que la actuación produce un efecto único y extraordinario, muy revolucionario, que es el enunciado de algo de alguna manera metafísico o de una interrogación de ese orden. Y por otro lado, una contraefectuación porque el que lo está haciendo tiene la precariedad de lo humano. Es decir, lo está actuando al mismo tiempo que se está enunciando y produciendo, lo que diríamos el intento de producir el instante. Una condensación y tratamiento del espacio y del tiempo diferentes. Entonces está cerca de ser un feriante y al mismo tiempo una especie de transmisor de verdades esenciales o sagradas. Ese elemento de la contraefectuación de lo alto y lo bajo al mismo tiempo es natural. Está planteado sin necesidad de técnica en la actuación, lo que en la literatura requiere un tratamiento singularísimo. Arlt, Macedonio, Lamborghini como expresiones bastante reconocibles de la combinación de lo elevado y lo bastardo, o la torsión irónica, en el caso de la actuación, está presente en el hecho mismo del cuerpo del actor. Entonces, esos acentos, esa búsqueda de esos aspectos, me parece que van definiendo más en esa dirección nuestro teatro, como un teatro de estados y no tanto un teatro de relatos o un teatro psicológico. Y donde no hay representación. No es que nosotros representamos algo sino que intentamos producir un acto escénico que supere la idea de la representación, que supere la idea de la existencia de un modelo a representar.

HG : –¿Superar lo que antes llamabas representación burguesa?

–Algo así...

LH: –En tu teatro tomás metáforas de la física. Hablás de actos condensados energéticamente. Es extraño eso.

–Sí, también debe tener que ver con la alteración del tiempo, la sensación de no concebir el tiempo extendido sino tratar de crear alguna sucesión de momentos privilegiados o excepcionales, donde el encadenamiento de esos momentos se da más por ritmo o temperatura escénica que por lógica narrativa. El relato tradicional tiene un encadenamiento donde lo sucesos se van dando por extensión.

HG: –Al romper la lógica narrativa quedan solamente los estados, estados en el lenguaje.

–No simplemente ideas secuenciales, porque con *Muñeca,* a mí me daba la sensación que atisbaba el intento a través de la modificación secuencial y con una sensación de enrarecimiento excesivo. El relato es un relato sin tanta complejidad y sin embargo hay una sumatoria de capas o de momentos que lo altera. No está planteado en la secuencia la alteración del relato sino cómo está atravesado ese relato de otros relatos. Pero yo tampoco soy un teórico teatral, yo devengo a la situación de la dirección de una actuación que no tiene una literatura que o un tipo de lenguaje escénico que lo exprese. Me parece que eso habla de una orfandad. Es como si nosotros hubiéramos llegado –digo nosotros, porque hay dos o tres que me parece que les pasa lo mismo, es el caso de Pompeyo Audibert, de Cristina Banegas, La Pista 4– como gente que llega a la dirección o a la construcción de textualidad desde el desamparo. Desde una sensación de ausencia de materiales que puedan expresar esas necesidades que se tienen como actor. Entonces se llega muy huérfano, sin campo conceptual y además con una sensación de territorio inestable. Es como si dijéramos: "mirá hacemos esto porque esto no nos interesa, esto no nos gusta, esto nos aburre, entonces nos hemos puesto a dirigir porque queríamos ver ese lenguaje". Pero que es más un teatro de actuación. No me parece casual que estas expresiones devengan de que son actores, son gente que tiene una relación con la actuación. Porque la dirección está atravesada de una serie de problemas académicos y de nociones y de valores que en el caso de la actuación derivan más de experiencias concretas. Por ejemplo, el espacio en la dirección son situaciones de signo, son situaciones vinculadas a lo pictórico o a la arquitectónico, que está muy bien, pero en el caso de la actuación la relación con el espacio es un elemento más vivencial, más existencial. Las distancias, los recorridos, tienen que ver con la sobrevivencia física en el escenario. Aprendés no solamente la mecánica de lo que serían las relaciones en el espacio y los ritmos, sino casi la idea de pensar qué es el espacio, qué es eso que fluye todo el tiempo sobre tu cuerpo, qué es eso que está, qué es el tiempo como noción, que es esa tremenda sensación que se tiene en la actuación con el tiempo, que no se tiene en la vida, a no ser en momentos muy particulares. Pero en la actuación se percibe y no tiene que ver la calidad de la actuación. Ahí, es la actividad la que produce y la conciencia del que realice esa actividad. Por ejemplo, la actuación mala es muy gráfica en eso, el cuerpo es destruido por el espacio, ahí sí hay física y el objeto es erosionado rápidamente por el tiempo y por el espacio.

HG: –Y vos ¿qué raíces reconocerías de lo que llamás esa "tremenda sensación" en la propia experiencia del teatro argentino...?

–¿En mi formación? Para pensar estas cosas, parece una *boutade,* pero no es, en mi formación está el fútbol. La situación deportiva, en el sentido de las combinaciones y las relaciones rítmicas, la necesidad del goce del juego. Hay toda una línea teórica. Stanislasvsky fue un director y actor ruso que tuvo una gran importancia en el desarrollo teórico y de las formas pedagógicas de la época, porque fue el primero que sistematizó como creador, una buena persona, era ruso el tipo. Y buena persona. Conviviendo en esa época con él estaba Meyerhold, con quien por supuesto la diferencia fue que Stanislavsky sobrevivió a la época de Stalin. Y Meyerhold fue muerto a golpes en Siberia. Todos los textos de Meyerhold son textos teóricos, no hay ninguna forma de traducir eso en realidad objetiva, en ejercicios, o sea en algo pragmático, en cambio en el caso de Stanislavsky son puro pragmatismo. En sus discursos teóricos con obreros, en su teatro, Meyerhold dice una cosa muy simple. Yo veo un actor que recibe un telegrama en el

TEATRO DEL DEVENIR

En 1985, Bartís dirigió *Telarañas,* una obra mía que había sido proscripta durante la dictadura; y ya en esos primeros diálogos entablados entre autor-director, percibí un talento singular que es raro encontrar en los directores del teatro argentino.
Un rigor excepcional en el trabajo –a veces casi llevando a los actores al colapso– unido a un deseo de experimentación y de tensar la actuación a situaciones límites. Alguna vez dije que si Fernández es el director del tradicional teatro representativo, Bartís es el director de los devenires dramáticos –del teatro de estados donde los actores experimentan con el texto– desviando la historia y extraviando el tiempo cronológico por tiempo de intensidades. Nuevos *ritornellos* creados en el espectáculo. Nuevos espacios tiempo. Espacios pre-extensivos.
Los actores de los espectáculos de Bartis (*Telarañas, Hamlet, Postales argentinas, El corte)* con poco recorrido tienen grandes diferencias de estados (no hay que confundir recorrido con movimiento). Yo creo que la "realidad" es más parecida al teatro bartiano que al fernandiano. El teatro a veces ha dejado de tomar los códigos de la vida –las líneas de fuerza cotidianas– para tomar los códigos del propio teatro, pareciéndose cada vez más así mismo. Se creo una manera de hacer teatro (como en el teatro). Las obras de Bartís no interpretan sólo la narrativa o la línea argumental del autor. La experimentan hasta el límite de lo posible. El texto es acribillado encontrando nuevos sentidos en los ensayos. Los cuerpos de los actores son pura potencia de actuar, estén sentados o en movimiento. Los cuerpos son el paradigma de los nuevos desciframientos. La materia prima de su campo de experimentación. Con poco recorrido los personajes se desterritorializan. Se fugan de la escenografía. Es teatro de "entre". Ni relación ni vínculo entre los personajes. Pura máquina de conexión. Puro rizoma.
Tuve la suerte de que Ricardo me acompañara como actor en mi obra *Pablo* y allí comprobé que además de ser un gran actor, es un actor capaz de "sorprenderse" en cada una de las funciones.
El otro día me invitó a ver un ensayo de una obra que dirige con textos de Roberto Arlt y pasé un momento muy atractivo y estimulante frente a lo inesperado de cada acontecimiento dramático.
Todas las escenas devenían siempre "algo más". Todo me sorprendía. Lo opuesto a la previsibilidad de cierto teatro rioplatense.
Especie mágica del teatro del acontecimiento. Del teatro del devenir.
Esa es su "singularidad específica". Su firma como creador. Su sello. Su marca. Lo necesitamos para seguir apasionándonos. Para seguir en esta maravillosa e incierta aventura que es el teatro.

Eduardo Pavlovsky

escenario, entonces yo estoy interesado en el telegrama. Ahora el actor lo mira, lo da vuelta y de repente sonríe. No me acuerdo las cosas que dice Meyerhold, pero el actor empieza a producir actividad expresiva. Lentamente me empiezo a olvidar del telegrama y lo que empiezo a ver es lo que le pasa al actor: "A los treinta segundos el telegrama no me importa más –dice– yo ya estoy fascinado". El actor todavía no ha dado ninguna información, no ha producido lo que sería el relato, porque en términos de lo que sería el texto, el tipo lee y dice: "Yoyoba ha muerto". Y ésa es la información que debe dar. Ahora, el actor que sabe que para vivir no debe dar la información, porque se acaba el tiempo, porque ése es el tiempo escénico, hace lo que en la jerga teatral se llama el robo. ¿Robo de qué? Es una pregunta que siempre me he planteado yo: ¿qué quiere robar?, ¿fama?, ¿éxito? Tiempo roba. Y espacio para vivir porque el actor vive cuando actúa. El resto del tiempo es una basura. Es una basura, no es nada, no es como otras personas, que es otra cosa. No es nada, es alguien que *es* en la medida del tema hamletiano por excelencia: soy en la medida en que actúo, dice viendo al actor; si no actúo, no soy. Él lo toma como una idea, la acción la plantea en relación a matar al tío y ser, tomar el poder, etcétera. Pero en términos concretos la reflexión deviene de un actor que ve actuar y dice, el actor mintiendo es, y yo que no miento, no soy. Entonces a mí me parece entender cuando plantea eso Meyerhold, para explicar lo que es el pre-juego, lo pre-escénico, dice él que hay algo previo en la idea del actor: es la posibilidad de desarrollar el juego mismo, no en la información del juego. Pensémoslo en términos futbolísticos. Gran parte del placer es bailarlo al otro, producir una situación donde viva el juego, independientemente del resultado. Que el juego posibilite su presencia como tal, como juego, en la medida en que el jugador se afirme mucho en su condición de jugador y no se rinda a la idea del juego, que es tengo que meter goles y ganar. En la situación de la actuación, ese planteo de Meyerhold tan simple, a mí me resultaba muy en paralelo a esta situación futbolística. Yo decía: "ah, es importante para que el teatro aparezca, que el actor marque su condición de jugador, marque su condición de que está actuando, además de una necesidad ideológica a posteriori", que es decir, no deberíamos tomar partido por la ilusión. No hay ninguna ilusión, no es que estamos hablando de una realidad posible, no, no, no estamos ilusionando nada, estamos creando un nuevo plano de realidad y un nuevo plano de existencia. Para que eso suceda, se tiene que afirmar intensamente la condición de la mentira, curiosamente para poder afirmar ese nivel de realidad. Eso yo lo entendía bastante claramente desde el fútbol hacia el teatro. Para mí fue muy importante, en un momento dado, cruzarme como actor con Tato Pavlovsky. Hicimos una obra unos dos años y viajamos. Algunos festivales... Pavlovsky es un actor muy fuerte. Es como un rinoceronte con doble capa de amianto. Como si uno tuviera una capa, un vacío, y otra capa más, con lo cual el atravesamiento de esas capas es muy difícil. Es una persona con ideas importantes, no tanto en relación a ideas conceptuales, pero sí a dinámicas y prácticas en relación al teatro. Fue una experiencia muy enriquecedora, de mucha confirmación de ideas que venían circulando y que se venían dando, pero de mucho quiebre de lo que sería un teatro más representativo, por una formación más tradicional como la que yo tenía. Estaba pasándome a la dirección en ese momento y fue muy importante esa relación de actuación con Pavlovsky. Nos fue muy útil, creo, a ambos. Una relación muy peleada y de mucha competencia, muy feroz, pero muy productiva intelectualmente. Y alguna gente con la cual yo mantengo una relación dinámica y de mucho respeto creativo, es el caso de Audibert, es el caso de Zimbrovsky, la Pista 4, aún dentro de otro lenguaje, con Cristina Banegas o el caso de Laura Yusem o de Schumajer, que me parece que son personas que tienen una forma de mirar y de preocuparse por algunos elementos de manera afín a la mía. Pero para mí, fue muy definitivo ver a Kantor, pero ya era más grande, nunca había tenido ese nivel de impacto con una pieza. Me habían conmovido mucho algunas actuaciones o algunas situaciones, pero nunca había sido tan afectado por un lenguaje como cuando ví por primera vez *La clase muerta,* en un Festival, en Venezuela, en medio de un quilombo. Realmente eso me conmovió mucho, me

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

produjo una sensación de mucha tristeza, de una tristeza como nunca había tenido en el teatro, la sensación del pasado que fluía en el presente y eso me hizo pensar mucho en eso, en la condición del actor. Y después leerlo, es muy poético Kantor, leer la condición del actor como un muerto que trae un mensaje de otro territorio. Interesante Kantor. Muy influenciado por las experiencias de principio de siglo, por el dadaísmo y por el surrealismo y como venía de otra disciplina, que era la pintura, entonces muy poco prejuicioso y con toda una mirada absolutamente diferente a todo el tema de la actuación y del teatro y de la puesta en escena. Y acá, muy influenciado por algunas formas populares. Por supuesto, el caso de Olmedo. Ahora ya Olmedo es un ícono, todo el mundo ha escrito, ha hablado, ha dicho todo lo que se tenía que decir, pero realmente era, desde el punto de vista técnico, la multiplicidad. Producir más de un discurso a la vez, revelar dos o tres elementos al mismo tiempo, la situación del azar y lo caótico, la confusión como parte del discurso, todo esas cosas eran muy sorprendentes. Sobre todo para los que teníamos una formación más tradicional, o más convencional, donde estaba todo el modelo psicológico, los imperativos lógicos, la razón, el universo de las ideas y de repente, la observación en un caso tan gráfico como el de Olmedo, de la irrupción de la actuación con todo lo de caótico y azaroso que tiene.

ER: –Pero vos te mostrás enemigo de la posibilidad de actuar en televisión...

–No, yo no digo de la posibilidad de actuar en televisión. No digo que esté mal ni que no haya que hacerlo. Primero, que es un lugar que a mí no me interesa, eso en principio. No hago ningún esfuerzo, ni tengo ninguna preocupación por hacerlo. Lo podría hacer sin ningún tipo de cuestionamiento, pero en principio cada vez me resulta más lejano eso. Lo mismo me pasa con el cine, no es que tenga tantas ofertas, además está bueno eso de no hacer algo cuando no tenés tantos ofrecimientos *(risas)*. En los 60 no era como ahora, existía más claramente la profesión... porque la profesión también era enunciada desde los actores que pertenecían al teatro independiente y al teatro progresista y había que elaborar un nuevo mensaje, había que tratar de llevar, enaltecer y formar cultura a través de esa herramienta extraordinaria que era la televisión. Entonces no había con claridad un segmento de quiebre, o alternativo, como hay ahora, ¿se entiende? Lo único que ha ganado el teatro alternativo en estos 20 años es la existencia aunque sea difusa para un sector de gente, de un valor de lo que podía ser la producción de los grupos alternativos. Quiero decir, no sería un disparate que vos dijeras en una reunión que fuiste a ver una obra mía. Nadie te diría: "vos sos un tarado, ¿quién es?, ¿qué te pasa?, ¿estás enfermo?". Hace 20 años eso no existía, había un teatro comercial, un teatro estatal y un teatro independiente, pero que tenía claramente también una representación, a mi entender, burguesa del sentido, de los temas, de los problemas de la cultura del mundo, de las grandes ideas, etcétera., etcétera. Lo que me parece es que el fenómeno de Olmedo era que hacía puente o no hacía cortocircuito, primero porque él no lo intentaba hacer si no que lo que hacía era utilizar el mecanismo a favor del desarrollo de él. Otra cosa que no se analiza aún en todos los comentarios laudatorios de Olmedo es que en los últimos años, la repetición mecánica y estúpida de ciertas cosas lo convertían en un pelele indigno. Eso es lo que tampoco se dice porque hay cierto recato, pero no sería culpa de él, sería culpa de Sofovich en todo caso. Pero sí uno puede objetarle la idea de hacia donde derivaba ese lenguaje, qué valores establecía, qué tipo de situación se creaba. Lo que digo es que técnicamente era muy interesante. Siempre la actuación cómica permite observar cosas que la actuación dramática no permite observar, por lo menos de manera tan gráfica. Por ejemplo, esta idea de la multiplicidad. En contra del discurso único, en contra del discurso de la lógica, de causa-efecto, etc. Una actuación producía múltiples conexiones y revelaba las más obvias, como correr a los tipos que le pasaban letra, tapar la cámara, joder con el hecho de eso que uno sabía que estaba ocurriendo pero que todo el mundo trataba de evitar, que él lo revelaba y esa intuición que la actuación permitía ciertos signos de transmisión, era usada para cosas de*merda* también; quiero decir que era muy interesante técnicamente, como si vos vieras un tipo braceando, haciendo crawl y dijeras: "mirá si voy a nadar debería copiarle la técnica a éste como nada, pero no voy a nadar para allá". Pero era muy interesante. A tal punto que todos los actores cómicos pos-Olmedo parecen un jardín de infantes. No han logrado ni por asomo lograr esa exploración.

LH: –¿Cómo es tu relación con la música? Porque lo que vimos en el ensayo de la obra que vos vas a poner, es que hacés tocar instrumentos difíciles a los actores. Difíciles porque son instrumentos que no tienen trastes o sea que la afinación hay que buscársela. No es fácil que una persona que no es música toque esos instrumentos. También te lo pregunto en relación a que me sorprende que vos pienses el teatro en relación al fútbol y Miles Davis, que era uno de los más grandes músicos contemporáneos, pensaba la música en relación al boxeo y sólo en relación al boxeo... Me refiero al hecho de que te metés en camisa de once varas, haciendo tocar a actores que no son músicos y que tocan instrumentos muy difíciles. ¿Por qué esa necesidad?

–Porque eso está bueno teatralmente. Cuando digo que está bueno teatralmente también me refiero a que también está bueno musicalmente, pero pensando que lo musical ahí esta referido a una indicación de índole teatral. La música es muy difícil en el teatro porque como crea clima y extiende el tiempo, la música crea un elemento que, en general, se tiene que crear desde la actuación y cuando no se logra, desde la puesta en escena por el manipuleo del tiempo y el espacio. Entonces apelar a la música es un signo, en general, de bastante aprovechamiento de otra disciplina, para crear en la propia algo que tendrías que cubrir por otros medios. Ponés una música y es obvio, nosotros estamos muy acostumbrados en términos del cine, que vos ves unas escenas que decís: "¡qué bárbaro!", pero también tienen un soporte visual y sobre todo musical, que decís, bueno, yo subido encima de esa música actúo cualquier cosa, lloro, se me para la pija... digo, me pasan dos o tres cosas en combinación y contradictorias. En cambio, en el teatro, es muy desagradable siempre para mí la sensación del sonido que viene de afuera. Eso ya me rompe siempre mucho. Una cosa muy elemental. Si hubiera música sería siempre interesante que la situación musical estuviera creada desde adentro, que alguien cantara, o que alguien tocara un instrumento, o que se pudiera hacer la música. En este caso de los violines y de las cuerdas, era por ser instrumentos enormemente románticos y por otro lado, poder producir distorsiones de sonido que pudieran semejarse a una especie de universo más enloquecido de las ideas, de las asociaciones. Y ahí se produjo una cosa muy

cuentas pendientes

Publicación de la Cátedra Libre de Derechos Humanos Facultad de Filosofía y Letras - UBA

atractiva, para ver también esto de la formas de naturalización y de cierto aburguesamiento en las prácticas. Los actores cuando iban a tocar los instrumentos trabajaron con un maestro que les enseña, ¿no?, vos los veías o yo los veía, entonces se concentran muchísimo. Cuando van a actuar no hacen eso porque como es una práctica que ya conocen, se preparan, toman un café y ahí se pierde una prevención ante lo desconocido y una especie de respeto ante algo, que en este caso era el violín... Entonces se producía una relación muy atractiva, las bocas, el nivel de tensión del intento de concentración para producir eso, se recuperaba algo más primitivo, una cosa de actuación. Nos servía mucho para pensar una cosa de actuación, que se tenía ante los instrumentos, además de lo musical. Y que después se va perdiendo porque al final decís: "bueno, vamos a actuar" y que en ese sentido también hay algo de la combinación de la necesidad de no darle una trascendencia muy grande al hecho, para poder hacerlo en un sentido y no transformarlo en una nueva representación. Y por otro lado, la decisión de que hay algo ahí importante en juego, de un orden más amplio que el propio, una idea de una necesidad más poética, más primitiva de revelar algo o de hablar de algo que es irrevelable para uno, que tiene que ver con la noche, con el sueño o con la muerte, con algo personal. Y eso fue tan degradante de las técnicas dominantes donde nos hicieron creer ingenuamente, con una gran ingenuidad por parte de la colectividad de actuación, que creía que lo personal era lo biográfico y entonces se iba a hacer personal en la medida en que se rastreara en estados biográficos y se pusieran esos estados en escena, como si los estados emocionales personales tuvieran depuración y validez para ser considerados artísticos.

HG: –Entonces, ¿lo personal qué sería? Un signo, una gestualidad...

–Y... lo personal sería lo desconocido sumado al sistema nervioso personal, dice Francis Bacon ¿Qué es la imaginación técnica?, le preguntan en un reportaje que Marguerite Durás le hace a Bacon, el pintor inglés. Le pregunta qué es eso que él habla como imaginación técnica, y él dice: el sistema nervioso personal, las conexiones que mi sistema nervioso personal pueden producir sumado al manejo técnico que yo tengo sobre el lienzo y con el tratamiento del color y del que no trata de adueñarse... él busca el accidente... pero después no trata de darle forma a ese accidente, sino de mantenerse en ese territorio donde el accidente prefigura algo del cuadro pero todavía está en la zona incierta del azar.

HG: –Vos ves relación de lo que hacés con lo de Bacon.

–Yo veo lo azaroso. Te digo como director. Veo que lo azaroso es la relación de lo que yo tengo como idea, la relación que tiene la existencia de un texto que debo decir y el hecho de que haya actores que son una realidad, aparte de mí y del texto, y que entonces hay algo de ese encuentro, de ese tratamiento, que debe demandarle al actor que aparezca algo personal de él, algo donde él opine de eso de manera personal. Y cuando me refiero "de manera personal" a lo mejor es el ritmo, a lo mejor es la cadencia, a lo mejor es el sentimiento, no sé bien qué es.

HG: –Quizás una memoria biológica o algo así.

–Y también la pregunta sobre para qué actúa, o por qué vive o qué conciencia tiene. Los otros días tomé un taxi y el tachero me dijo: "...si se levantara Perón...dos días...el general y mi viejo." De película, parecía de mentira, parecía una película de Subiela. "No –me decía– porque yo, yo a mi papá lo quería mucho, yo estaba muy afincado a mi padre". El verbo me pareció encantador, "yo estaba muy afincado a mi padre". Y de repente... estaba diciendo estas cosas que en principio eran en general y de repente habrá habido una conexión, en ese caso de una memoria real psicológica, real, de recuerdo y el tipo paró en un semáforo y estuvo, yo que sé, 15 segundos que estuvo knock out como si lo hubiera agarrado Mike Tyson y le hubiera pegado en la pera. El tipo estaba completamente conmovido, con la imagen de su papá. Después se organizó de vuelta y empezó a hablar de las hermanas, mal por supuesto. Pero durante unos minutos su rostro y la expresión de su rostro, yo le veía los ojos por el espejito, el tipo estaba en clara situación de conmoción. Esa situación es real, el actor va a trabajar sobre un elemento que no es real, tal como en la realidad se nos presenta, si no que es una realidad de índole poética, donde sus conexiones intentan ser cósmicas, no reducidas a su esfera individual. Porque sus expresiones, su padre y la muerte de su padre, son un aspecto dentro de un encadenamiento que lo supera. Entonces, la idea de lo personal sería el encuentro de esas fuerzas. ¿Por qué a veces uno tiene la sensación de que aún perdiendo en el deporte, va a ganar? Va a ganar, que es posible ganar. Hay un apelativo a fuerzas que no tiene que ver con la lógica, te van ganando tres a uno y hay de repente algunas miradas y hay una decisión de ganar. De decir: "bueno, vamos a ganar". A lo mejor la comparación es excesivamente elemental, pero me refiero a la existencia de un plus, que tiene que ver con lo personal, que a veces tiene que ver con el ritmo, que a veces tiene que ver con la textura expresiva, inclusive lo biológico, la forma del actor que asuma su unicidad en la situación excepcional de su cuerpo, que es excepcional, que es una cosa única, que tiene ese carácter único. Digo, como un plus, un plus que puede ser definido como lo poético, como las fuerzas poéticas de esa persona. Se supone que está en un estado excepcional. Se supone, bah, debería ser así, porque es excepcional como situación. Nunca más va a estar ahí, nunca más va a hablar con esas personas, nunca más va a hacer eso, aunque lo haga al otro día, nunca más va a pasar eso. Estoy apelando, a lo mejor, a cosas muy ingenuas. Porque uno dice, bueno, pero escuchame, vamos al teatro ¿viste?, pagamos la entrada, fuimos al *Club del Vino*... Sin embargo hay algo excepcional por afuera de esa convención. No puede ser esa convención la que se trague el trabajo del actor, la convención: entradas, público, representación, esas divisiones entre ensayo y representación. Son divisiones que produce la industria, no el arte. Porque un espectáculo... ¿por qué se tendría que estrenar? ¿por qué nosotros tendríamos que estrenar *Los siete locos*? Yo por supuesto no lo digo porque los actores me cagan a trompadas, esto yo ya lo sé, pero ¿cuál sería el valor de estrenarlo? ¿Que se viera? Podríamos mostrarlo de vez en cuando, a cinco, diez personas, ¿qué diferiría en eso su valor como objeto, a ser mostrado donde entren 100 o 150? No habría ningún tipo de modificación. Lo que me parece que produce modificaciones en las personas, siempre es algo de la conciencia, un valor atribuido a esa actividad, realizada como algo superior a su idea individual ¿no? En el caso de la actuación yo creo en eso. A veces, el actor actúa mucho más plenamente cuando tiene conciencia de la totalidad, cuando se hace cargo de la puesta en escena, que no es un problema del director, no es un problema de la marca, es un problema del lenguaje y el actor comprendiendo aunque no sea de

Revista
LA GRIETA
N° 4
ESCRITURAS SOBRE LA DERROTA, EL ARTE Y LA POLÍTICA
CONVERSACIONES CON LEÓNIDAS LAMBORGHINI Y ANDRÉS RIVERA

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

manera teórica, aunque no sea de manera conceptual, asume la idea del lenguaje y la defiende: entonces actúa desde otro lugar.

NA: –Es el teatro como acontecimiento ¿no? ¿No ves peligro cuando se olvida el relato, por esa intensidad de quedar impregnado por el acontecimiento?

–Sí, es probable, es probable. Lo que pasa es que el relato no es importante. El relato es una excusa para producir los acontecimientos. Entonces uno puede relatar, es decir, uno se pelea un poco de una manera adolescente con el relato y procede a lo que sería las formas más tradicionales de terrorismo escénico de los años 60, 80, disgregación del relato, alteración física de intensidad. Situaciones que siguen siendo recursos, que no ponen el problema en su dimensión, que lo rodean, que lo bordean. Tal vez siempre ésa es la actividad del teatro. Todo procedimiento en la puesta en escena es el intento del dominio del tiempo y el espacio para crear ese instante o esos momentos... En la actuación y en el deporte también pasa eso. Hay algunos momentos en donde uno juega y hay otros momentos donde hace más huevo... yo que sé..., y hay algunos momentos donde aparece la dimensión del jugador en su máxima plenitud y en la actuación, pasa eso, la actuación... aún la actuación más convencional... me refiero en términos técnicos, pasa, por ejemplo, que los actores saben que hay una escena que no les interesa y hay otra que sí les interesa. Y van de una manera distinta a una escena y a otra. Es totalmente diferente el nivel de intensidad con el que van a la escena que sienten que es "la" escena. Y otra que... bueno... es un clavo la escena y tal... y huevo. "La que me gusta es cuando se va Marita, ahí sí actúo, en el resto..."Las situaciones vinculadas a los comentarios de los actores, que son infinitamente más interesantes que cualquier texto teórico de actuación. Por ejemplo, los actores actúan diferente por el público, digamos ¿no? Eso es obvio. Entonces dicen: "vino Fulano, vino Mengano", o va a ir una mina en la cuarta fila que está bárbara, entonces voy a hacer la función para ella. Siempre se hace la función para alguien, se diga o no se diga. Siempre se actúa para alguien, que no es solamente ésa la idea anónima del público. Tiene una expectativa eso de grandeza o de trascendencia de los límites.

REVISTA
sYc
Director: Noé Jitrik
Consejo de redacción:
Roberto Ferro, Eduardo Grüner, Alfredo Rubione, Graciana Vázquez Villanueva

HG: –Ahora, en *Postales Argentinas*, en *El Corte,* sobre todo, hay una idea de analizar ciertas leyendas nacionales, la lengua nacional como problema y la carne como una metáfora próxima al sainete. Es difícil definir tu lejanía del sainete porque hay como un punto de ebullición de todo tu material en el sainete...

–Lo que pasa es que a nosotros siempre nos interesó mucho esta idea de un signo trágico o un signo dramático; en el caso de *Postales* la situación de una época, el 88, 87, había pasado Semana Santa, era difícil tener algo, era la sensación que teníamos, ¿no? Teníamos la impresión de que debíamos decir algo y no sabíamos de qué hablar, entonces dijimos: "hablemos de eso, de que tenemos un mandato perentorio para hablar" y por otro lado lo que queda del lenguaje son vestigios, pedazos de frases escuchadas en distintos lados, a tal punto que el texto es una sumatoria de textos, desde Galtieri, Videla, hasta Borges y Perón. Son todas reciclaje de textualidad. Y opiniones u opinión de opiniones, opinión de formas de ver la relación de un hijo con la madre, el tango. Y ahí aparece bastante claro una cosa que aparecía mucho en el estudio, en los ejercicios, en la forma que nosotros teníamos de asociar, que era tratar de crear parodia, como cierta torsión en el lenguaje, cierta cosa exasperada y cierta concentración del tiempo en la acción que producía parodia. Entonces son nítidamente textos de actuación, también. En el caso de *El corte,* es distinto porque a diferencia de *Postales* tiene una estructura de mayor complejidad. En el caso de *Postales,* la complejidad estaba puesta en la forma de actuación, la forma de actuación estaba tan comprimida, era tan condensada que producía efectos cómicos el movimiento, la multiplicación de los objetos y la conciencia que producía en el espectador eran estallidos de reciclaje. El lenguaje, entonces, era como un tratamiento sobre el deshecho, sobre lo abandonado. En el caso de *El corte* me parece que estaba más presente una idea, lamentablemente tengo que decirlo, metafórica, porque siempre lo metafórico o la posibilidad de la alusión escénica tiene un signo de debilidad para mí, un cierto manierismo. Pero me parecía que en el caso de *El corte* la situación también radicaba en eso, en tomar ciertos núcleos tradicionales donde dos carniceros, (digamos, parecía una obra de Cossa...) dos carniceros tuvieron una novia en un lugar olvidado, Areco, San Antonio de Areco. Pero lo que pasa es que ahí la exasperación estaba más puesta no tanto en la forma sino en el tema, en el tratamiento del tema; en la forma no tenía, no había formas muy enrarecidas, ¿no? Había un lenguaje más realista en el espacio. Bueno, había unos mostradores, los tipos cortaban carne.

NA: –Se habló de hiperrealismo, que habías jugado con un hiperrealismo...

–Claro, lo primero que nosotros pensábamos ahí es... "bueno, tenemos que tener vacas y las vacas muertas van a dar un olor espantoso y nadie va a querer tener unas vacas muertas, nos van a echar a patadas" y como era en el Cervantes que son unos pazguatos, que son unos chichipíos infernales, dijimos "nunca nos van a dar bola", entonces hay un pibe que es muy talentoso que se llama Laino, Norberto Laino, que estaba vinculado a nosotros, que viene de la plástica, que es realizador que nos dijo: "mirá yo puedo hacer unas vacas...". Entonces compramos una media res y la llevamos al matadero y se hicieron unos enormes bateas con yeso y metió las medias reses ahí y entonces sacó los moldes y después hubo que tirarlas, venía la gente del barrio a cortar los pedazos de carne, le sacaban el yeso y se llevaban los pedazos de carne... Y la verdad es que el efecto que creaban era... que vos medio así de lejos decías: "son vacas, son las vacas esto...". Para nosotros eso era muy importante, crear esa realidad de la carne y nos parecía además que la metáfora de la carne iba a funcionar mucho. Pero ahí funcionaba más la preocupación en tratar de crear un lenguaje más realista, en términos espaciales y en el tratamiento con los objetos. No queríamos enrarecer mucho. Pero asumamos que todos pueden ser malentendidos. Digamos, por ejemplo, que quizás uno no debería estar en alguna situación, que uno no debería estar con tal o cual persona, ni debería hablar... Pero igual me parece que siempre estamos haciendo algo con la idea de esperar que se produzca algo, y vos digas: "¡uy! ¡Mirá!, el chabón pensó algo...".

NA: –Aparte, no hay una tradición de pensar sobre la técnica. Me refiero a que dentro de la pedagogía, no hay crítica, no hay reflexión crítica de esto que vos hacés, de trabajar sobre estos métodos del actor. Debería ser un espacio permanente de reflexión.

–Está muy atrasada la pedagogía teatral, a diferencia de las otras experiencias artísticas. Lo que pasa es que también en ese

sentido el atraso deriva del arrasamiento sistemático de todo tipo de pensamiento, que no sea el pensamiento uniforme. Entonces la negación en la incorporación de la reflexión teatral del surrealismo, el dadaísmo, el futurismo, la Bauhaus, etcétera, tiene que ver con nociones ideológicas, quiero decir que la gente se forme pensando en Johnny Deep digamos, ¿se entiende? y que no haya leído a Breton.

HG: –¿Eso te parece a vos? O sea, que por un lado, la actuación te parece una suerte de resumen del mundo en estado práctico, donde se excluye la "representación". Por eso darías una obra para nadie, pero también te preguntás para quién se representa en una sala, una sala que contiene una presencia concreta frente a la cual se representa. Y por otro lado, quizás por el hecho de que representar es desde ya el estado real del mundo, sería el acto más inútil y prescindible. El teatro no importaría de tan importante que es... ¿Sería eso?

–No, yo lo digo desde una cosa más de sentido común y práctica. Es importante si Lanús le ganó a Vélez hoy, por ejemplo. Eso es importante en la realidad del país o si llegaron los colchones a los inundados. Me parece que siempre la actuación ha quedado relegada a un lugar más bien de juego ingenuo y que el sistemático vaciamiento de esa actividad y de la necesidad poética de las personas de expresar –ya que es natural en el hombre el intento de trascendencia a través del juego y de entrar en contacto con fuerzas que lo exceden– se ha ido reduciendo a un bagaje de información ténica y de resultados en la inscripción de un modelo vinculado a la industria. Entonces ha perdido todo valor que no sea el que circula dentro de los valores del mercado. Ahí se torna importante esta situación que hablábamos de Patricio Contreras porque es un actor reconocido, porque pasa en el Teatro San Martín, que es un teatro existente, porque la obra la dirige Lavelli que es un director que tiene cierto prestigio y que posibilita que algún suplemento dominical de cultura saque una nota..., entonces para esas representaciones, es desagradable que haya un quilombo y que el perrito que deambula por la escena se haya sentido abandonado por su compañero Contreras. A la gente que hace teatro conmigo y a mí mismo, que tampoco me importa mucho, no nos importa... excepto en el sentido de creer que hay en la actuación un valor, hay un valor de expresar algo, de resistir a través de la expresión, resistir opinando sobre algunas necesidades. Tiene un carácter compulsivo la actuación, se padece. Es una actividad que no se elige, se padece, se padece como una adicción, ¡se tiene que hacer eso! A mí siempre me ha impresionado mucho que en cualquier reunión alguien puede venir y puede decirte: "te vi actuando la otra vez", quiero decir cualquiera se siente con derecho a opinar sobre la actuación. Si a la Asociación Argentina de Actores le pagaran un royalty por las notas de las tetas, de las operaciones, de las narices, de los romances de los actores, sería la Unión Obrera Metalúrgica del año 60. ¡El grado de poder que tendría! El actor *es* cuando actúa y fuera de eso no es nada, no tiene ningún nivel de afirmación, no puede afirmar nada, y todo lo que conoce lo conoce desde un lugar y un territorio muy frágil que es ese, ese estado de la actuación, inclusive algo así como si uno pudiera pensar que parte de las enfermedades crónicas o tóxicas que se podrían producir de la actuación, es la sensación de ver todo como una escena y empezar a dudar y en realidad a ver la realidad como algo aburrido y chato y esperar ese momento donde ahí sí va a pasar la cosa, donde se va a amar, se va a entender, se van a producir comprensiones. Nadie está tan atento en la vida como se está en la actuación, a no ser que te estés peleando. Estás como una fiera, estás viendo dos, tres, cuatro o cinco cosas a la vez y tenés la cabeza partida entre lo que estás realizando, el lugar desde donde se te está observando, la conciencia de ser un objeto artificial que se expone, que todo signo está vacío, que aún las cosas más privadas o los sentimientos más puros están contaminados de ese artificio, son actuables. Al menos a Hamlet, la madre dice "ay, parece muy afligido" y él dice: "parecer...parecer..." y entonces protesta contra este parecer. Nada expresa de su parecer sus sentimientos más esenciales, no hay forma en la realidad de expresar esa intensidad y entonces busca en la actuación esa posibilidad. También Hamlet dice que la conciencia hace de todos nosotros unos cobardes y entonces la anulación de la conciencia, el grado de despersonalización que en un sentido significa ser otro, o asumirse el otro en la actuación, no otro por ser un personaje, sino otro en el sentido de poner en movimiento fuerzas de otro orden, parecería que momentáneamente se superara un tipo de conciencia o por lo menos, una existencia basada en la idea del ser, en la idea yoica del ser y se construye una conciencia vinculada al estar, al estar en el espacio simplemente. Pero eso es muy difícil de explicar, yo no sabría como explicarlo. Pasa. Y eso también lo torna muy tremendo al teatro. No hay nada, nada, ya no queda nada, no hay ningún registro, es volátil, es muy efímero, ya está, sucedió, inclusive si miraste para otro lado, ¿se entiende?, perdiste algo. Es muy incompleta la percepción por parte del espectador, el espectador participa en la concreción del objeto, participa y estimula, y determina en gran medida la actuación. Y como el público es básicamente espúreo y quiere más de lo mismo, fuerza y tiende a una repetición mecánica de esas cosas, ¿no? Por ejemplo el caso de Olmedo, nadie le hubiera perdonado a Olmedo que de golpe hubiera dejado de hacer Rucucu o hubiera dicho: "bueno, basta, no voy a hacer más esto". Hubiera sido imperdonable, le hubieran... Y aún en los supuestamente espectáculos no conservadores, la gente iba al Parakultural a ver a Las Gambas al Ajillo, a ver lo mismo que había visto hace tres meses, hacía seis, hacía un año, se reía de los mismos chistes, les demandaba eso que conocía, esa situación de confirmación que demanda el espectador, es decir, "contáme eso". "Contáme eso que ya conozco", esa necesidad de confirmarse que tiene el espectador. En el caso de Shakespeare por ejemplo, la voluntad de no ser argentino tan potente que existe en este país, la idea de parecerse a lo ubicuo, a la Royal Shakespeare, o que algún actor se parezca a Gielgud, o que algo se parezca al modelo que vieron con la ilusión de ser entonces momentáneamente un actor que está en Londres, un espectador que está en Londres o las copias de las obras. Las obras se copian, es extraordinario eso, se copian las puestas, se copian, se traen la escenografía de las obras de origen y además ya no hay pudor, lo dicen, lo que hablábamos del pudor. Renan dice: "yo trabajé con la escenografía con que se hace la puesta en Broadway" y entonces copia la puesta en escena, la escenografía. Lo que hace es un trabajo de oficio en relación a traducir eso que vio, para eso están los videos, para estudiarlos y traducirlos.

LH: –O sea, la repetición en cualquier caso, para vos, estaría descartada, o debería ser descartada. ¿Sería descartar un ritual?

–No, yo no me refiero a la situación de la repetición por influencias. Es obvio que nadie ha inventado nada, yo no me creo poseedor de una invención de lenguaje. El lengua-

LOTE
lo que nos tocó
en suerte
Mensuario de cultura
publicado en Venado Tuerto

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

je es un rejunte de percepciones, de observaciones y todo, pero la aceptación, que dice: "nosotros trasladamos esta puesta y copiamos el vestuario, copiamos la escenografía, los actores no podemos porque sería carísimo..., no sería rentable", pero el abandono de la voluntad deforma, eso me parece que es un signo de muerte definitiva. Por lo menos, en la creación. Esto habla de otra cosa, ya no sé bien de qué es, pero habla de la existencia de una ausencia de voluntad de forma, que presupondría lo que es el sentido o la existencia de esta actividad, una necesidad de crear forma, ¿no?

ER: –Bueno, ahí con *Hamlet,* vos hiciste el esfuerzo de hacer lo contrario a cualquier repetición.

–Pero estábamos muy contenidos por esa idea primaria, muy simple, pero muy fuerte que era decir: no somos ingleses, no estamos haciendo Shakespeare en el sentido tradicional.

ER: –No, por eso. En relación con la conversación que te propuse al comienzo, con lo que hizo Pacino. En Pacino más bien está la angustia de alguien que no es inglés pero que quiere entender ese contexto, ¿no? Me parece que lo que hicieron ustedes es más bien hacer un *Hamlet* notoriamente no inglés y argentino.

–Además por ejemplo a nosotros nos servían mucho algunas asociaciones muy elementales. Por ejemplo, suponete, en la escena con Ofelia, nosotros teníamos el modelo tradicional que es Hamlet preocupado por los problemas de Estado. Le dice a una chica que lo ama: "mirá, no tengo posibilidades de amarte, vete, vete a un convento", quiero decir, como si fuera en las películas norteamericanas, Gregory Peck o Paul Newman que se hace el malo para que el objeto del amor lo abandone... Hamlet sabe que es Hamlet, y que van a hablar de él quinientos años después, y esta chica, para que él le diera bola, tendría que, por lo menos, darse cuenta de que es Hamlet. Si le reconoce ese carácter excepcional, si le otorga ese valor esencial, después a lo mejor él vuelve a los arrumacos y a los besos en el pasto, pero en principio, ahora, lo que demanda es ser confirmado en su lugar de personaje trágico que va a sobrevivir a la historia. Ella comete el enorme error de decirle: "me gustás mucho, te quiero mucho, qué lindos pantalones tenés, sobre todo la parte del bulto". Y entonces él la lastima, por eso. Pero ésa era una idea argentina. Ésa es una idea de decir: "¿qué nos pasa a los hombres de esta ciudad, por lo menos, en relación a estas necesidades de confirmación? Parecería que si no somos tratados en esta forma, si no somos excepcionalizados, nos cuesta mucho responder a la situación amorosa". Y nosotros nos hemos divertido enormemente, además en el teatro San Martín, que nos parecía que era la quintaesencia de la ridiculez, hacíamos largos ensayos donde estábamos en el aeropuerto, y llegaba Amira Yoma. Venía Abrahim, Abrahim, ¿cómo se llamaba, el marido?... y todo era de eso, y después, nada: Hamlet estaba pescando en la Costanera y lo pescaba al padre muerto un día, y entonces lo traía con la línea y el padre muerto salía de las aguas del Río de la Plata, intoxicado con toda esa podredumbre que había en el río, y le demandaba. Era muy revelador: algunas cosas muy ingenuas. Yo creo que les contaba: Improvisaciones muy simples, pero muy graciosas. Por ejemplo: Estábamos en la provincia de Santa Fe, supongamos. Entonces, Hamlet había venido a estudiar medicina acá, a la Universidad de Buenos Aires. Entonces: Estaba acá, estaba en un departamento ahí, cerca de la Facultad, y estudiaba medicina; quería ser médico. Y entonces, la madre le escribía: "Mirá, papá está enfermo, se pelea mucho con otros familiares, es una situación escandalosa, y además gasta el dinero, gasta, gasta y gasta. No tenemos plata, tenés que ayudarnos". Hamlet decía: "Bueno, estoy preocupado por mi carrera; háganle caso a papá, háganle caso a papá". Papá enfermaba, se ponía cada vez más tarado, se convertía en un ser insoportable, y el tío y la madre resolvían internarlo en un geriátrico. *(risas)* Y en el geriátrico, moría. Entonces venía Hamlet de Buenos Aires. Se tomaba un colectivo, e iba, al velorio. Y se ponía como se pone Hamlet: a demandar. "Pobre papá, ¿por qué lo trataron así?" Y la madre, y el tío, en estas circunstancias, con una verdad incontrastable, le decían: "¿por qué no estabas vos haciéndote cargo de tu papá? ¿por qué no te hiciste cargo de tu papá, mientras vivía, que era un pelotudo, que hacía la guerra contra los polacos, que armó un quilombo infernal, etcétera?" *(risas).* La madre le decía: "Mirá, tu padre era muy buen padre, un hombre bárbaro, pero conmigo tenía una relación espantosa: No hacía nunca el amor conmigo. Yo soy una mujer joven; él siempre estaba preocupado por problemas con los vecinos, y con cosas así, y nunca me daba bolilla". Entonces digo: lo que sí hacíamos era una forma de multiplicación típicamente argentina, que es decir, bueno, tratemos de ver el lugar que se nos oculta, la vieja sospecha que detrás de esta situación que se habla esencial hay mundos mucho más atractivos y mucho más menores que posibilitarán darnos claridad en relación a la obra, a la pieza.

ER: –Una pregunta que te quería hacer era en relación a la eliminación del personaje de Fortimbrás.

–Fortimbrás funciona como en toda tragedia shakespeareana como alguien que cierra el ciclo. Esto es: que el reconstituye el orden. En la obra Fortimbrás va a hacerse cargo del reino. Como además hay un viejo litigio, previo... Funciona como alguien que va a restablecer el orden, que tiene alcurnia, que es un príncipe. De alguna manera tiene una vieja deuda con este territorio, entonces: va a reconstituir ese orden porque se han muerto todos, se ha muerto la reina, se ha muerto Claudio, se ha muerto Hamlet. Entonces, se entraría en una especie de caos total. Y él viene a reconstituir ese orden, y aparece, además, como un joven de acción. A diferencia de Hamlet, no tiene ninguna duda, forma la tropa con los desarrapados y se viene a vengar la muerte de su padre que, además, no ha sido una muerte cruenta, tal como fue la muerte de Hamlet, sino que ha sido vencido por el padre de Hamlet en un combate. Entonces, la idea de que no existiera Fortimbrás, a nosotros, primero porque todos los personajes morían, era una idea que nos interesaba. Todos morían: moría Polonio, moría Laertes, moría Hamlet, moría la reina, moría Claudio, todos. Entonces quedaba un territorio yermo. Eso era lo que nos interesaba.

ER: –O sea: que no apareciera Fortimbrás era la posibilidad de pintar un país sin solución, un país sin remedio.

–O por lo menos, donde no hay una reconstrucción del orden, si no hay una conciencia de la muerte, que era... alfonsinista, para decirlo de una manera ingenua, porque era un proyecto de la burguesía y de la nueva administración del capitalismo. "Hemos dado rosca, nos hemos pasado de voltaje, ahora no necesitamos más, ahora viene el rector del colegio Chascomús y dice: 'bueno, lo democrático es, en principio, responsabilizar del genocidio, somos todos responsables, hubo excesos de los dos lados, hubo dos personas malas que se pelearon, y hubo en el medio un montón de gente que no sabía qué hacer, que sufrió esta situación, nosotros venimos a reconstituir el orden'". Entonces nosotros decíamos: no hay forma, no hay manera alguna...

ER: –O sea: la eliminación de Fortimbrás hace más trágica la pieza... ¿Fortimbrás no sería en Shakespeare un personaje antitrágico? Yo tengo esa impresión...

–Cuando yo me refiero a lo trágico, me refiero al modelo donde en la tragedia aparece finalmente un personaje que reconstituye el orden.

ER: –Pero con un plus: porque el orden que viene a reconstituir Fortimbrás no es el orden con el que empieza la pieza. Es un orden que ahora es legítimo, es un orden que llegó para quedarse, como decía Alfonsín. El de Claudio era un orden endeble, porque no tenía legitimidad...

–Era espúreo.

ER: –Entonces: Fortimbrás es el que viene a reconstituir el orden por vía de la política y no de la guerra. Y en ese sentido es decididamente antitrágico, antidramático, ¿no? Me parece muy interesante eliminarlo a Fortimbrás...

–Sí, de la misma manera en que se lo eliminó a Horacio, que funcionaba como el interlocutor que le daba legalidad a que Hamlet no estaba loco, y que aparecía la sombra. Y como se sacaron los cómicos, y todas las acotaciones sobre los funebreros. Y una serie de cosas que fuimos decidiendo que no eran para nuestro relato lo que nos servía, lo central. También hablábamos, la otra vez, que era una obra para cuarenta y nueve personajes, que en el original dura seis hora. Entonces, ya eso...

LH: –Yo quería hacerte una pregunta sobre la cuestión de la repetición, de la que hablamos hace un rato. Yo leí una tesis muy interesante sobre *Antígona,* que se hizo muchísimas veces. Se empezó a hacer y después se siguió repitiendo y el público cambiaba. Y la tesis de Vernant, un historiador y filósofo francés que vino a la Argentina el año pasado, es muy interesante. Vernant ha escrito algunos libros sobre mito y tragedia en la Grecia antigua. Él dice que se repite porque lo que está en juego en esa Grecia es la construcción del sujeto jurídico. Digamos: lo que había eran "jueces de barrio", pero ¿quién era responsable de la acción, o qué acción podía ser castigada o culpabilizada? En este caso la acción era la herramienta del hermano de Antígona. Entonces: como el sujeto jurídico que en definitiva va a constituir la polis estaba en contrucción, entonces, por eso se repitió innumerables veces, y el público participaba activamente y pedía más de lo mismo. Pero en este caso, pedía más de lo mismo por algo que se tenía que resolver, que era la tensión entre el mito, porque el relato de Antígona está ya en Hesíodo, y la definitiva constitución de la polis, de Atenas. A mí me sorprendió muchísimo, que se hubiera repetido tantas veces, y la gente pedía que se repitiera más. Como un modo de estar en la obra aquello que era un dilema para los ciudadanos, o los que todavía no eran definitivamente ciudadanos.

–No, claro, esta claro, eso. No: Yo me refería, tal vez, en ese caso, a que específicamente el espectador demanda ciertos lugares que no lo descoloquen, en relación al actor. De repente se constituye una imagen del actor... Yo nunca me voy al ovidar el comentario de la madre de un actor que lo cuenta muy gracioso: la madre lo fue a ver a una obra, no lo había visto nunca, y lo fue a ver, y nunca le dijo nada, y a los tres meses le dijo: "mirá, estabas tan mal vestido, con esos harapos..." *(risas).* La idea de una demanda un poco vulgar, donde la necesidad de que el actor haga o repito eso que se conoce supera simplemente esa complicidad. Porque hay en la actuación, en la repetición, una complicidad de un saber entre el que especta y el que lo dice. Pero cuando eso deviene en la demanda de la repetición de la forma y de los guiños conocidos...

LH: –Es difícil para el actor, o por lo menos para el músico, zafar de eso. Cuando uno pesca algo que da resultado, claro: es tan difícil salir de eso.

–Para el actor es tremendo... Y además: con qué derecho otro juicio va a cuestionarlo, ¿no? Por ejemplo: a un actor cualquiera, técnicamente interesante, premiado y elogiado por la crítica, el grado de confirmación que tiene lo inhibe de cualquier pensamiento crítico con respecto a su trabajo.

LH: –Yo debo confesarte que, excepto obras muy, muy, particulares, me cuesta ver teatro...

–Uy, sí: es tremendo. Tremendo...

LH: –Me gustan mucho, por ejemplo, las obras de Ricardo Monti. Muy interesantes las obras de Monti. Hago un esfuerzo para ir a ver una obra puesta. Me gusta leerla.

–No, sí, es muy difícil. Es tremendo, es muy desolador el teatro.

LH: –Ahora: cuando hay algo así como lo que vimos el otro día en el ensayo, una cosa tan importante, tan poderosa, entonces sí: me entusiasmo, por fuera del teatro mismo. O sea, yo, mientras veía eso pensaba en otras cosas, que tenían que ver con la música. Cuando uno puede levantar la cabeza y pensar otra cosa es porque algo pasó.

–Sí, claro.

LH: –Ahora: Estos temas en la Universidad no se debaten, ¿no? Es una cosa increíble, increíble. La Universidad es una porquería...

ER: –No, claro. No sé en Puán...

NA: –Bueno: Lo que pasa es que en Artes...

LH: –Porque en Humanidades, en Rosario, ese debate no existe. No existe ni siquiera entre los profesores. Bueno: No existe ningún debate, en realidad.

NA: –No. El tema es que sobre el teatro y las artes, no hay la misma configuración de entidad pública como hay en la UBA, para otras carreras como Letras, ¿no? Es decir: Concretamente, tiene más sentido la enseñanza privada en el teatro, el estudio privado...

–Claro.

LH: –Y, sí.

NA: –Y hay un desfasaje de lo público. Y no hay reflexión teórica, tampoco, sobre el tema de la técnica... Hay un desfasaje sobre eso, también.

LH: –No: Yo creo que los estudiantes de Letras, en primer año (en Rosario, ¿no?), no leen ni siquiera literatura. O sea: Eso ya es grave, digamos. Para un estudiante de letras... No leen –mucho menos- teatro, no ven teatro, no ven cine. Profesores, digamos, que son tipos de alto nivel... no saben nada de lo que pasa en teatro...

HG: –¿Está grabando, todavía?

LH: –No, ya no está grabando.

–Bueno: no importa. Bueno...

HG: –Bueno... estuvo muy bien.

–No, no: Los aburrí.

HG: –Pero no: Estaríamos bostezando.

–Sí, sí. Me daba una culpa bárbara. ¡En un momento me agarró una paranoia...!

(Entrevista realizada por Horacio González, Eduardo Rinesi, Liliana Herrero, Nelson Agostini y Jung Ha Kang)

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

ENSAYOS

En muchas escrituras es posible percibir el latido de una búsqueda. El ansia de una comprensión, de un saber, de un estilo está allí impulsando a cada texto. Como esa búsqueda es una travesía personal, la articulación de una sección como esta se debe más a la contingencia de ciertos hilos sutiles que enlazan unos escritos con otros que a una contundente y previsora voluntad editorial.

¿Es posible leer en ese azaroso encuentro de algunos textos algo más que una simetría de preocupaciones personales? ¿Es forzar demasiado la suma de palabras coincidentes, suponer que existen temáticas que recorren la vida de esta sociedad y de la que no podemos dejar de ofrecer estas páginas como ecos?

Es claro que ocurre eso con un tema que no es la primera vez que se trata en El Ojo Mocho: *el de los efectos del terror militar de la segunda mitad de los años setenta. Mientras este número de la revista crecía, mientras se iban delineando sus temas, una imagen recorrió las tapas de los diarios: la fotografía de Videla preso. La decisión judicial que generó esa imagen repuso, en la discusión política actual, la relación que ésta tiene con el pasado reciente. Develar esa relación es un tema de cualquier intervención política y cultural, porque según el modo en que la pensemos, la recurrencia al pasado –una determinada interpretación del pasado– puede actuar como mito impulsor de la acción o como encadenamiento atemorizante de cualquier política transformadora.*

Y si el efecto atemorizador fue realizado mediante la reiteración de relatos centrados en las víctimas angelizadas y en el horror a ellas infligido –en aquello que El Porteño *llamaba el "show del horror"–, convertir al pasado en impulso implica reflexiones que eludan las soluciones fáciles, los heroísmos inigualables y los martirios indeseables. Este número de* El Ojo Mocho *–el que se armó con la foto de Videla circulando– está recorrido por la preocupación de cómo se relata –que es, al mismo tiempo, cómo se recuerda y cómo se actúa en relación con la historia–: tanto las entrevistas, algunas reseñas, como el análisis de Daleo sobre los* escraches, *y, por supuesto, los ensayos de Wagner, Percia y Moreira, refieren a una política de la memoria, y a su enlace incesante con otros saberes y otras narraciones. Auscultar la historia es una búsqueda sobre nuestra relación con la temporalidad. A ello le hemos llamado* El pasado como presente, *y es la última de las partes en las que dividimos este conjunto de ensayos.*

No se puede pensar el presente, decía, sin una gran lucidez en las posibles comprensiones del pasado. Sin embargo, la peor condena que podríamos haber recibido –como herencia– es quedar con los ojos en la nuca. Esto es: quedar impedidos de sospechar, al menos, el futuro; expropiados de las facultades de poder encontrar en los tiempos actuales *su novedad, o su radical anuncio de posibles porvenires. Algunos ensayos –de Grüner, González, Ferrer y Cangi– no eluden la complejidad de esa actualidad e incursionan en la crítica de producciones culturales cuya emergencia pareció acentuar un matiz de agotamiento en este campo.*

Finalmente, nos queda referirnos a otro tipo de búsquedas, construidas a partir de desplazamientos geográficos. Historias de viajeros, *relatos sobre travesías, experiencias y conversiones. Todo viaje tiene como componente ineludible la posibilidad de ser narrado, aunque sea en el reencuentro amistoso en un bar o en el consabido aburrimiento de las fotos ajenas. Y esas historias importan tanto como el viaje efectivamente realizado. Trímboli sigue las huellas de un hombre que investigó, a principios de siglo, la situación de la clase obrera argentina; López reconstruye el tránsito latinoamericano de una poeta uruguaya. Y también publicamos un capítulo del último libro de David Viñas (*De Sarmiento a Dios. Viajeros argentinos a USA), *que si fue imaginado como anticipo hoy vale como incitación a la lectura de un libro irónico y sagaz, que piensa la Argentina a partir de las ensoñaciones y las críticas de algunos de sus viajeros.*

DESASOSIEGOS

LA SERVILLETA DE PICASSO Y LA SABIDURÍA DE ASDRÚBAL

Por Eduardo Grüner

Hay una famosa anécdota de Picasso, según la cual el pintor, durante una entrevista que un periodista le hacía en un café parisino, dibujaba distraídamente una servilleta. Al final de la entrevista, Picasso estruja la servilleta y la arroja al piso. El periodista, como hubiera hecho cualquiera de nosotros, se zambulle a rescatarla. Picasso, despreciativamente, le dice: "Deje eso, hombre; es un garabato sin ningún valor". "Pero ¿qué está diciendo? ¡Yo la quiero!", implora el periodista. "Ah, ¿usted la quiere?", retruca el maestro, "entonces déme que se la firmo, y son diez mil dólares". Es conocida, por otra parte, la leyenda según la cual el mismo Picasso vivió mucho tiempo gratis, emitiendo cheques que sus acreedores no se atrevían a cambiar, por no perder una *firma* a la que atribuían mucho más valor que a la suma del cheque. Y más conocido aún es el hecho de que Salvador Dalí firmaba algunas de sus obras con un anagrama perfecto de su nombre: *Avida Dollars*. A su vez, Marcel Duchamp –certificando una metáfora canónica del psicoanálisis, y sobre todo de los *anal*-istas, que establece la equivalencia entre oro y excrementos–, valorizaba un inodoro mediante el simple expediente de firmarlo.

En todos estos casos, se trata de *pintores*. Vale decir, de una clase muy particular de los que se suelen llamar "trabajadores de la cultura", donde la *imagen*, el *dibujo* del nombre propio adquiere en sí mismo –por enigmáticas razones de mercado– un valor de cambio tan alto como *irrealizable* en valor de uso: efectivamente, nadie cambió los cheques de Picasso, no creo que nadie se haya sentado nunca en el inodoro duchampiano, y probablemente la servilleta arrugada de don Pablo vale aún hoy menos que la de Corach. Sin embargo, y paradójicamente, la *singularidad* irreproducible de esas firmas adquiere, como el dinero, una cualidad de significante infinitamente intercambiable: una cualidad de "equivalente general", de Totalidad abstracta, de Universalidad vacía y sin determinaciones, que es una de las marcas inconfundibles del Fetiche, así como de la Divinidad.

No nos sucede lo mismo, me parece, a los esforzados "trabajadores de la cultura" cuya materia es directamente la *palabra*. Ningún valor de imagen autosuficiente hay en nuestras firmas autógrafas al pie de los contratos editoriales (cuando tenemos la suerte de conseguirlos), y nuestros cheques –si es que tenemos la capacidad de emitirlos– son cambiados rápidamente, antes de que sea demasiado tarde. Es cierto que un libro firmado de puño y letra por un escritor famoso se cotizará probablemente un poco mejor en las librerías de viejo, pero la condición casi indefectible es que el autor ya haya pasado, como se dice, a mejor vida: es decir, en la literatura, la *firma* famosa sólo se cotiza realmente bien siempre que su emisor no pueda disfrutar del dinero.

Pero es sabido que aún en vida, con rarísimas excepciones, los productores de la Palabra no ganan dinero con lo que fabrican. Y si lo hacen es –valga la expresión– a un precio altísimo: el de una profunda, desgarradora e intransferible *culpa*. Y no me refiero, necesariamente, a una culpa "individual" o "subjetiva", como se la suele llamar, sino a una culpa *social*, por no decir "antropológica": al menos desde el romanticismo en adelante, la sociedad (o en todo caso la porción de la sociedad habitualmente lectora de despropósitos como *El Ojo Mocho)* espera, demanda, y aún *exige* que el productor de palabras –bajo cualquiera de sus formas escritas– sea un ser capaz de sustraerse a la dominación del Equivalente General. Se observará con suspicacia, y aún se condenará a la hoguera pública, a aquél que sea lo suficientemente débil como para hipotecar la libertad de sus palabras, subordinándola a la prosaica necesidad de alimentar su cuerpo tanto como su espíritu.

Personalmente, no creo que esta sea, por así decir, una fatalidad *sudamericana*. Pero tampoco es una rareza de otro *planeta*. Aunque en algunas latitudes semejante destino se padezca más que en otras, es algo muy de esta tierra, y muy de esta época: para decirlo sin eufemismos, muy de esta fase llamada "tardía" del modo de producción capitalista. No obstante, podríamos pasarnos aquí horas y días desmenuzando los vericuetos de la Industria Cultural y los fetichismos de la mercancía simbólica, renovados de nuevas e inéditas maneras, a pesar de Benjamin, en la era de la reproducción técnica, y todavía nos costaría entender por qué misteriosas razones la sociedad necesita que exista ese espacio, ese "agujero negro" sustraído al Dinero, al Equivalente General, a la Lógica del Intercambio; por qué necesita tener esa reserva de signos intraducibles al lenguaje monetario, ese *resto* de Palabra incodificable para la economía, esa "parte maldita", ese *exceso* o ese *desperdicio*, como lo llamaría Bataille, ese territorio festivo de un *potlatch* lingüístico cuyos productos ya no tengan, no digamos valor de uso, sino ni siquiera valor de *cambio:* que sean un *don* por el cual el productor no espere retribución alguna, y más aún, se lo haga sentir como un traidor si la recibe.

Como los lectores supondrán, yo tengo mis hipótesis más o menos disparatadas al respecto, y dichos lectores, si es que existen, no deben imaginar ni por un momento que les voy a ahorrar el sufrimiento de leerlas en esta página. La principal dice así: al pedir una literatura "desinteresada", la sociedad demanda un lugar de preservación, algo así como una reserva ecológica, de la *materia*, saturada como está (la sociedad) por un exceso de *espiritualismo*.

Esta afirmación extemporánea parecería contradecir el más craso sentido común, según el cual la Palabra no intercambiable por bienes terrenales es puro Espíritu, mientras el Dinero es el símbolo de la más despreciable materialidad. Pues bien, no: es exactamente a la inversa. Si se me permite una no menos extemporánea definición de los términos, llamaré *materia* a lo absolutamente singular, irreductible y no universalizable, y *espíritu* a una forma del Equivalente General, a una expresión de la Totalidad Metafísica, a una sublimación del Universal Abstracto hegeliano, cuya matriz alegórica y condición de posibilidad es el Poderoso Caballero don Dinero. Basta leer al viejo Marx del primer capítulo del *Capital* (o, más cerca de nosotros, al Ramón Alcalde del texto sobre Bloy, al León Rozitchner del texto sobre San Agustín, al Christian Ferrer de hace dos o tres números del *Ojo Mocho)* para darse cuenta de que no estoy diciendo un dislate tan gigantesco. Y en otro registro del que no me ocuparé aquí, basta leer el *Moisés*, *El malestar en la Cultura* o *El porvenir de una ilusión* de Freud para advertir la relación entre esa misma idea del Dios monoteísta y el significante llamado fálico como equivalente general de las pulsiones múltiples y desordenadas que atraviesan el cuerpo (también el social).

En efecto: en esos y muchos otros ensayos que no me privaré de llamar *antifilosóficos*, se puede ver la íntima solidaridad existente entre la lógica del equivalente monetario y la idea misma de Dios. Se puede ver, quiero decir, de qué sutiles maneras se va tramando la necesidad de una separación ideológica (o sea, aunque el concepto esté hoy tan desacreditado, de una forma de "falsa conciencia") entre lo particular inconmensurable y lo universal eternamente intercambiable, entre la *obra*, el *trabajo* concreto y el Modelo abstracto frente al cual todo producto singular es siempre imperfecto y desechable, cuando no abiertamente peligroso para la conservación de la pureza salvífica de la Idea resguardada en el *topos uranus*.

Y no he citado a Platón en vano: porque, ¿qué otra cosa puede significar la expulsión de los poetas de la República Ideal, qué otra cosa pueden significar las virulentas diatribas socráticas contra los sofistas y los retóricos, sino esta estricta voluntad de *segregar* la materia contaminante de una Palabra que se revela a sí misma como *trabajo* irrepetible, como siempre renovada y recomenzada *construcción* del sentido, y que debe ser por lo tanto ocultada para que triunfe la fijeza eterna del Ser, del Equivalente General al que todo proceso de trabajo puede ser en última instancia reducido? Y que no se me objete que, justamente, los retóricos fueron los primeros en hacerse *pagar* su

LEA
En clave roja
Revista de estudiantes marxistas de Ciencias Sociales

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Palabra, porque esto no es cierto, salvo recaída en el fetichismo de la mercancía, que confunde el producto con el proceso de producción. Precisamente, los retóricos no cobraban por hablar, como los docentes, ni por escuchar, como los psicoanalistas, sino por *enseñar a decir*: o sea, por mostrar, por desnudar, los modos de *fabricación* de la Palabra, y sus efectos *materiales* sobre lo real. Es eso lo que los emparenta con los poetas, en el sentido lato: la denuncia *en acto* de que las palabras son el producto de un proceso de trabajo y de relaciones de producción determinadas, y de que sólo la dominación final del Equivalente General en la República permite separar el Dinero de la percepción del proceso productivo del Significante. La República, como se sabe, es el modelo de la Ciudad de Dios, y Rozitchner nos ha mostrado contundentemente la analogía agustiniana entre Dios y el Equivalente General, que necesita suspender las singularidades del cuerpo (y podríamos decir, sin temor a exagerar: del cuerpo de la Letra) para establecer su Reino cuantitativo del Uno, cortando con la Espada los nudos cualitativos de lo Múltiple.

Esta es, pues, la lógica de la constitución del Espíritu, estrictamente articulada a la del Dinero. Y es también, hay que decirlo, la lógica de constitución de lo que académicamente se conoce por Filosofía, que como todos sabemos empieza realmente con Sócrates, es decir, con Platón, es decir con la expulsión de la Materia en favor del Universal Abstracto. Lo que se recapitula y se reflexiona por primera vez en la filosofía de Platón, entonces, es la lógica del ascenso a la hegemonía de los equivalentes generales.

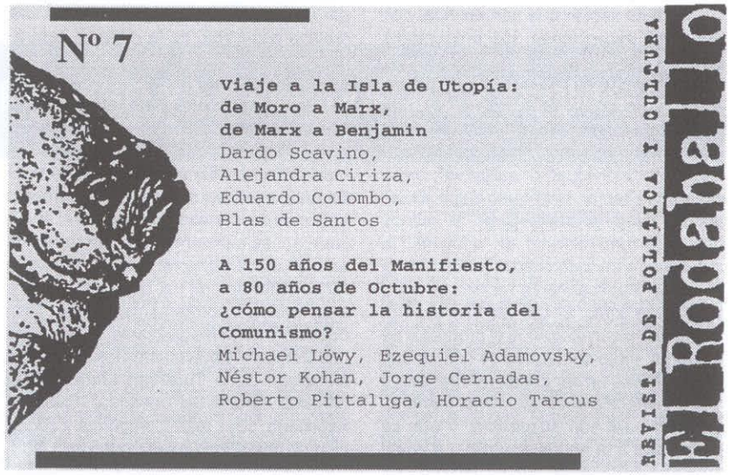
Pero, si se me permite una suerte de paráfrasis leniniana, toda *lógica* no es otra cosa que *historia concentrada*. Y hay un momento clave de esta historia que no puede ser más ilustrativo para la demostración de nuestra hipótesis. Ese momento se sitúa hacia fines del siglo IX antes de Cristo, en el que de manera prácticamente simultánea suceden dos acontecimientos fundamentales: se acuñan, en Asiria, los primeros lingotes de metal precioso (de plata, para el caso) *sellados por el Estado*, y se impone, en Grecia, la *escritura fonética* inspirada en los Fenicios, esos excelsos comerciantes. La coincidencia no puede ser casual. En todo caso, es feliz: nos habla, tal vez a no tanta distancia pese a la cronología, de una *sabiduría* sobre la necesidad que la Historia futura tendrá de esos equivalentes generales para ahogar el tumulto de las Diferencias irreconciliables.

La historia, por supuesto, cambia. Hoy la filosofía postestructuralista, las ciencias sociales postmarxistas y los estudios culturales postmodernos nos explican que justamente estamos en el reino de las Diferencias, de las Multiplicidades, de los Fragmentos inconmensurables entre los que no se puede establecer equivalencia general alguna, de los antiplatónicos Simulacros que han deconstruido y diseminado la Unidad de toda posible Idea totalizadora. Sostengo, con otra hipótesis disparatada, que la verdad es exactamente la contraria. Creo –aunque no tengo el tiempo de demostrarlo aquí– que esta imagen de multiplicidades y dispersiones infinitas es una forma de *aparición* (en el sentido, también, de *fantasma*) de su opuesto, a saber, de la presencia masiva del Capital como significante (fálico, si se quiere decir así) *universal*. Y "presencia masiva" bajo su forma–fetiche por excelencia, la del capital financiero especulativo, es decir, el Dinero elevado al rango de Espíritu Divino autosuficiente y autorreproductor, espíritu un poco panteísta es cierto, ya que se encarna en infinitas formas aparentemente irreductibles unas a otras, pero todas ellas mercancías. Pero no deja de resultar interesante que la profunda unidad, el poder *totalizador* de este Capital se dé, como si dijéramos, "por arriba", en el cielo, o en el espacio llamado "virtual", de las redes informáticas y las imágenes mediáticas.

Es un poco como si estuviéramos recorriendo la historia del Espíritu, y de la Filosofía, al revés: si en los orígenes la promoción del Equivalente General sirvió para ocultar el trabajo de lo Múltiple, ahora la promoción de lo Múltiple sirve para desplazar la completa dominación del Equivalente General. Las filosofías "oficiales", mientras tanto, siguen ejerciendo –a sabiendas o no, directa o indirectamente– su rol de pastoras del Ser, es decir, de guardianas del Equivalente General, trabajo por el cual cobran en general poco, hay que decirlo, al menos en términos monetarios.

¿Sucede lo mismo con la literatura? Porque, después de todo, todo este disparate había empezado con la hipótesis de que ella es el último refugio de una *materialidad*, en el sentido pleno del término, a la que se le exige que *resista* la tentación globalizada, *planetaria*, de su espiritualización por el Dinero. No hay, probablemente, una respuesta única, simple y unilateral para esa pregunta. Digamos, en todo caso, que ella –la literatura– tiene más *oportunidades* para ofrecer esa resistencia que la Filosofía, en tanto no está obligada a oficiar de custodia de la Unidad del Ser, sino que por el contrario, ella ocupa hoy el lugar de los retóricos y los sofistas, el del *proceso de producción* de una Palabra que señala al no-Ser, al *inacabamiento* y la imperfección de lo real.

Pero probablemente sea injusto exigirle a la literatura que, siempre y en todos los casos, sea absolutamente consistente con esa misión que nosotros le hemos asignado *desde afuera* (puesto que, aunque de una u otra manera seamos también "literatos", cuando exigimos eso necesariamente nos ponemos "de afuera"). Semejante consistencia, en una época tan seducida por el Espíritu Absoluto, sería una verdadera Maravilla. Sin embargo, a veces las maravillas ocurren, aún en medio de las más desaforadas bailantas del Espíritu. Y entonces se le puede exigir a la literatura, que al menos en ocasiones y en *algunos* casos, aguante la tentación de repetir el gesto de Picasso y sepa que una servilleta garabateada es nada más que eso: es, y no debería ser nada más que, pura *materia*.



RICARDO PIGLIA Y EL LENGUAJE DE LOS ARGENTINOS

por Horacio González

La última novela de Ricardo Piglia es muy diestra, pero antes de comentar sus cualidades, conviene señalar las numerosas controversias en que se vio envuelta, así como los interrogantes que propuso como noticia de sí misma. En primer lugar, interrogantes sobre la relación del escritor con las fuerzas más intransigentes de la *realidad* (empleamos con deliberación esta palabra, que tanto y tan insuficientemente dice). Por nuestra parte, no podemos afirmar que lo ocurrido haya sido alentador con relación a lo que anuncian los nuevos estilos editoriales en el croquis cultural contemporáneo. Impensadas situaciones están en marcha, y ponen a la literatura en un mundo de operaciones complejas.

Una interpretación: pareciera como si las más visibles representaciones del dinero vinieran, no ya a requerir, sino a imponerle explicaciones a una corte celestial de escritores, últimos ejemplares –supuestamente incautos– de ciertas castas idealistas ignorantes de los poderes que mueven el mundo. La nitidez mortificante con que se emiten imágenes de una remuneración en moneda ante la presencia mundanal de la literatura, expondría con tanta brusquedad el viejo asunto del salario artístico, que ahora parecería nuevo. Frente a estas evidencias ¿los escritores deben salir de una vez por todas del limbo espiritualista?; ¿deben apegarse a una "ética" que preserve una ración no asalariada del arte?; ¿se trataría ahora de demostrar que un máximo de injerencia y visibilidad de símbolo dinerario en el oficio literario no alcanza ni alcanzará para suprimir los obstinados compromisos de la literatura?; ¿o los defensores del alma nívea e incontaminada de las letras deben admitir de una vez por todas lo que no quieren ver, la trama económica que subyace en las oscuras entrelíneas de sus bellos espíritus?

Otra interpretación: estos asuntos distan mucho de presentarse por primera vez, y sin duda son la materia de un antiguo enigma sobre el arte: ¿si el arte es lo súbito y lo extraño, puede resistir el embate de sus propias condiciones de producción si, como es notorio, éstas no son artísticas? Desde remotas edades culturales se han manifestado preguntas basadas en estos motivos, por lo menos a partir de un tiempo en el que ya se puede hablar de un público de arte y de un escritor profesional. Bastaría con recordar, sin apelar a los consabidos ejemplos renacentistas, de uso habitual por el historiador del arte, los suficientemente explorados casos de Flaubert y Balzac. Ellos indican, en el nacimiento de la novela, una fuerte clarividencia sobre el conflicto esencial entre las ilusiones y el modo en que éstas se inscriben en el mundo. Aquí el "burgués" sería precisamente la figura secreta contra la cual lucha el escritor, resultando a veces una sórdida mancomunión que obliga a un cinismo literario incapaz de confesar su verdadera voracidad mundana, o un sacrificio impensado que hace sublime a alguna pequeña criatura que se tomaba a pecho su quijotismo embelesado, en un mundo indefectiblemente estúpido.

En el caso de Ricardo Piglia podemos pensar que se trataba de clausurar, con un acto explícito, una doble idea. La de que el escritor no se hace cargo de la realidad factual que lo ciñe. Y por otro lado, la idea de que sería erróneo no hacer visibles las condiciones materiales, a un tiempo históricas, económicas y técnicas, en que se escriben y difunden novelas. Pero los ataques que recibió el autor de *Plata quemada* de un medio cultural que suele no despreciar ninguna oportunidad de mostrar sus desmañadas retahílas, no contribuyen a aclarar la cuestión, ni dejan de agregarle al abusador comportamiento de las editoriales globalizadas el conocido espectáculo del periodista *júzgalo-todo*, que se impone a sí mismo como oráculo filosófico de una época sin filosofía. Con todo, si la literatura está destinada a demostrar que no se agotó su diálogo con el trastorno y lo inexplicable de lo humano, hay que seguir concediéndole un carácter iluminador, que vaticina la permanencia de un mundo "sin reglas", para el cual las éticas corrientes nada dicen. En ese sentido, es imposible superar la fatalidad del lazo, por momentos indescifrable, que anuda el carácter de una obra con el ambiente efectivo que la condiciona. ¿La idea de una literatura que es *sin regla* porque en cada acto suyo funda una regla única que le es propia e inalienable, podría convivir con las terrenales reglas que proveen reconocimientos, condecoraciones y peculios?

Quizás esos lazos pueden descifrarse si aceptamos que en ningún caso desaparece cierta lógica peculiar que alienta un simultáneo juicio sobre la literatura y el mercado. Porque es difícil que desaparezca enteramente la discordancia radical entre las necesidades del arte y los "valores de cambio" de las mercancías, así como es impugnable que siempre deseemos asociar la idea de la belleza con el rechazo al consumo banal de las obras, y la idea de vulgaridad con la aceptación de los señuelos comerciales que las obras insistentemente acatan. Porque, en verdad, el juicio sobre el arte nunca puede completarse. Nunca llega a su consumación. Porque en su destino está que lo intercepte una cuota vicaria del tráfico mercantil que, sin cesar, lo solicita. Del mismo modo, la rudeza indeterminada de la creación práctica –lo que llamamos habitualmente el mundo histórico, con sus voluntarismos y sus cegueras– nunca deja de asombrarnos con sus ocultas menciones estéticas, ese trasfondo secreto e invencible que siempre se halla a la búsqueda de forma o de voz.

Si pudiésemos soportar su rigor patético, no sería inopinado el recuerdo de ciertos pasajes adornianos en los cuales se dice que el espíritu del arte se enciende de siempre en su contrario y su salvación está en ese acto con el cual el espíritu se arroja fuera de él. Ese "afuera" impreciso y enigmático puede ser la historia, la técnica, el mundo animal, la bufonada de los mercaderes y la propia necedad de los negociantes de la cultura. Y allí se revela cómo en Adorno, el arte busca su intimidad en la irresoluble situación que lo lleva a reconciliarse furtivamente con lo que no sería propio. Fórmulas paradojales de este escritor insondable, sin duda, pero que ilustran los alcances que se le puede dar al vínculo entre el salario, la santificación o la reputación de los escritores y la herencia que reciben todas las culturas en torno a la gracia de la obra de arte. Ahora bien, excluyendo el zumbido de pequeñas maniobras de los feriantes de la cultura –que suelen pronunciar frases sobre "políticas culturales"– se trata de

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

entender lo que ocurre con la literatura no a pesar de su inscripción crematística y, por consiguiente, a pesar del angelical deseo de "rescatarla", sino cuando la literatura arriesga su honra frente a lo que el mercado prepara como visibilidad máxima de la gloria cultural, calculada en premios y galardones.

Ese riesgo es lo que interesa y ahí hallamos la "cuestión Piglia", si así podemos denominarla. No se trata de que el escritor, en su persona pública, omita una actuación acorde con títulos de dignidad no permutables en valores mercadológicos. Esta actuación se presupone. Se trata, en cambio, de que la literatura no puede reproducir un llamado general a la avenencia colectiva, debiendo más bien poner en un atolladero todo lo acordable o convenible. ¿Es posible un rechazo entero a toda condición que sea extraña a lo que la literatura extrae de sus propios procedimientos, cuando en el juego de las fuerzas de la realidad *también hay juicios muy elaborados* sobre qué, cómo y para quiénes escribir?

En estos términos ¿cuál sería la relación entre la publicidad de los actos del escritor en un orbe de "políticas culturales" y los valores de juicio que dimanan intrínsecamente de la dicha de su escritura? Son dos enjuiciamientos diferentes, incluso antitéticos, pero que no por eso hay que considerar separadamente. No es satisfactorio decir "es de derecha pero escribe bien", o al revés, "es de izquierda pero escribe bien", y evocar las infinitas variaciones de estos enunciados adversativos para juzgar al escritor que no aceptamos en su comportamiento ciudadano *pero* nos parece atendible en su fajina literaria. Es cierto que estas paradojas son la sal de la literatura y en ellas se puede seguir buscando la peculiar resistencia que la letra le opone a la historia. Pero aquí se trata de avanzar un poco más en la relación *moral* (si se quiere: *política)* entre la investigación de la lengua que supone la literatura y la atmósfera de valores comunes en que se dispondrá esa búsqueda. En su choque contra la institución literaria la figura del escritor puede destrozarse en un espectáculo fascinante. Y aumentaría el interés de este evento, si se pudiese percibir cierta *simultaneidad* de esos desgarros con su juicio sobre la lengua, que resultaría en otro acto inquietante, donde las piezas incesantes de un idioma siempre se revientan y recomponen.

Los premios literarios, de ningún modo que nosotros conozcamos suelen ser desgarradores. Pero en la peripecia en que se vio envuelto Piglia, es evidente que se trataba de uno de esos episodios incapaces de dejar cómodo a nadie. La situación fue lo suficientemente conmocionante como para reponer la recordada pregunta: *¿qué es la literatura*? La novela de Ricardo Piglia, inscripta en la mitología del oro y la quimera argentina de la plata, ofrecía cierto eco a la aparición perceptible de los hados de la libranza monetaria, simbolizada en un cheque titánico exhibido en el acto de condecoración. Pero inesperadamente –¿y hay que asombrarse por eso?– la literatura quedaba una vez más con la última palabra. *Plata quemada* no parecía contener ninguno de los rasgos de la política editorial que la hacían notoria y sí un pensamiento que se ubicaba justamente en el lugar donde esa reglas de nombradía estallaban. Cuando se habla de *canon* o *género* y otros vocablos de la jerga del crítico, estamos poco más que ante formas meramente corteses para aludir a la *reglas*, que en última instancia ahora remiten menos al pensamiento que al mercado, es decir, menos al *logos* que al *oikos*.

Plata quemada estudia precisamente ese momento de eminente intranquilidad en el cual nos confrontamos con la eterna decisión sobre si hay gratuidad del pensamiento o tan solo la crudeza del valor medido por el ágora mercantil. ¿En qué hemisferio caeríamos si se rompe la hipotética armonía entre la institución económica de la literatura y la literatura ansiosa siempre de sus libras de autonomía? La novela de Piglia trata de ese inconcebible momento en que las piezas están por el aire sin saber dónde van a caer. Ni siquiera el autor sabe dónde él mismo caerá. Y por añadidura, nosotros mismos, lectores..., también en el aire..., tampoco lo sabemos

Eran lonyis... ñatos jugados dice el narrador comedido que en *Plata quemada* emplea un tono de informe, y aparecen las cuidadosas palabras que desmienten la naturalidad con que se pretende informar. Esa ruptura siempre es sutil. Piglia ha cuidado especialmente el tratamiento de esa situación, en que cierto rumbo natural del relato se va quebrando hasta aparecer una cuota de *algo* siniestro, amenazante. Esa cuota es la que invoca precisamente a la literatura. Pero el quiebre de la falsa neutralidad, para traernos admisiblemente el horror, debe mostrarse con cautela y nervios de acero. Sabemos que esta situación es, literariamente, la punta torva de una carta marcada. Con palabras levemente dislocadas del diccionario de actualidad, Piglia va componiendo la escena de un lenguaje pavoroso que parece transcurrir por un sendero espontáneo, simplemente copiativo, amparado en los afanes del oído "naturalista" del escritor. Pero... ese lunfardo de los años 60 o aún anterior, se torna oscilante e inaprehensible. Van chocando las épocas que en la memoria colectiva quedan adheridas a cada una de aquellas palabras, hasta que todo el material hablado se convierte en atemporal, imposible de datar, enviado a una cierta eternidad literaria, a un abstracto idioma argentino, ese *argentinorum* al que la sombría razón de las etimologías suele remitirnos, al buscarse la inherencia argentina de la expresión "plata".

Es una oralidad oscura que se arrastra como una segunda voz de todo lo que se ha escrito y escribirá. De repente, en *Plata quemada* aparece un *dale palo y palo al toque*, lo que remitiría a otro clima, otro recuerdo de un momento de lo hablado por todos. Piglia mezcla las cartas, no deja que la novela se establezca en ninguna época a pesar que juega con lo que pertenece a una bien situada, con fechas de septiembre y noviembre del 65. Piglia aparece así extremadamente apegado a una investigación idiomática que sin embargo se recubre de agujeros mal parchados, que dejan cribada la superficie hablada con toda clase de injertos. ¿De dónde provendrían? Del uso del idioma castellano, rioplatense, que fluyó a lo largo de este medio siglo, detenido o chocado con violencia *contra* palabras como *CGT, Guardia Restauradora Nacionalista, UOM*, que aparecen en *Plata quemada* y se diría sacadas de *El Fiord,* lo que no deja de tener consecuencias en la situación práctica de la novela de Piglia, en relación a un protocolo intencionadamente seleccionado de escritos argentinos.

Sufren a mil, loco, dice de repente alguien, y la novela se deja invadir entonces por una reverberación correspondiente al presente más crudo. En los diarios, a su vez, aparece la palabra *hybris*, conocida en la jerigonza universitaria del helenista principiante, y se trata ahora de un periodista que en *Plata quemada* se pregunta si le podría poner *ese* nombre a su nota. Se establece la colisión entre el argot engañoso de los criminales y la dificultad de una interpretación de esa gesta enloquecida, por lo menos de una interpretación que no estuviera *ya* en algunas de las palabras deslizadas en el juego interno de la narración. En ese sentido, el crítico encuentra en la novela un acoso insidioso a todo lo que a él le permitiría establecerse. Si el partido del intérprete fuera el de apelar al anaquel más trivial de las teorías literarias, sin duda podrían aparecer conceptos como ése de *hybris* o el de *potlash*, perteneciente también a cierta vulgata académica, irremediablemente presumida, que sin embargo la propia novela contiene y deglute como parte de su engranaje.

Los hechos ya incluyen su propia interpretación y, según como se mire, esta situación puede ser arrasadora a la hora de hablar sobre la novela sin que esta dimensión sea engullida por estar ya prefigurada en la propia narración. Así, se abre una posibilidad de *ausencia de crítica*, horadada por el propio lenguaje periodístico que contiene *Plata quemada*, junto a los idiomas jurídicos, médicos, policiales y delincuenciales que continuamente se trenzan entre sí. En la novela, los diarios se leen. Los lee Malito, que se pregunta si tiene él la misma saña de los que escriben en ellos. El comisario Silva, por su parte, mirando la ciudad piensa que los crímenes son incesantes y que estarán en los diarios al día siguiente en la primera página. Y mientras el chico de *El Mundo* intenta palabras griegas, el vaivén que puntúa el relato ofrecerá luego cosas como *sabiola y bulo*, vocablos que salen del "informe" que hace estallar la época, un informe que no informa ya nada, pues acaba de desoír lo que un informe tendría de lenguaje neutral, siempre afiliado a lo naturalmente ocurrido, y sin dejar de mantener la insidiosa invariante que lo liga a lo ya pronunciado por todos. Ese "informe" que se desoye a sí mismo pero nunca se deshace como tal, es el contenido mismo de *Plata quemada*.

Podría decirse que en *Respiración artificial* el enunciado salía del propio mecanismo de diálogo, embutido o contado a través de una cadena de informes hasta llegar al enlace de todas las voces puestas en juego. Esa sería la *respiración artificial*, el texto de todos los textos, la voz primordial que lo dijo todo y no fue escuchada por nadie: idea pavorosa de la historia nacional. En *Plata quemada* no es así, sino que el crimen es una moral, una forma de honor de la escritura y un plano de la historia que ve la "respiración artificial", como si dijéramos, a su través, agujerada en distintos lugares, por medio de una historia que ya no habla con enunciados propios de la *historia*, sino con frases descuartizadas de un ideario mayor compuesto por la historia misma del idioma nacional, visto por las transversales de aquellos –criminales, profetas, periodistas, poetas– que lo han pronunciado.

Le tiró el laburo y el Nene dijo: si vamos fifty-fifty ¿cuánto nos queda? Frases así se leen en algún tramo de *Plata quemada*. Frases que parecen el pellejo remoto de la cultura nacional y son en verdad un eco lingüístico que revela que ninguna cultura se priva de hacer recaer su sentido mayor en un disparate idiomático. Recogiendo los filamentos de estas demasías, encontramos el verdadero *"informe sobre el idioma nacional"*, si aún insistimos en emplear una expresión que hizo su dramática carrera desde el siglo diecinueve en la Argentina y luego proporcionó un debate memorable del que el libro de Piglia es parte actual. En 1900 Luciano Abeille había publicado *El idioma nacional de los argentinos*, y sobre su insinuada hipótesis de que había una expectativa promisoria de formación de un idioma nuevo y autónomo, se levantó una polémica cuyos capítulos atraviesan todos los períodos nacionales. Se puede decir que a partir de allí se abren múltiples direcciones diferentes en la interpretación del problema, y podríamos llamar *novelística, política, filosófica y sociológica* a las orientaciones que se han disputado el sentido de esa interpretación. *Pero podemos decir algo más*: novela, política, filosofía y sociología sólo existen como proposiciones congruentes y separadas, en la medida en que pueden atribuirse diferentes respuestas a este crucial problema.

Así, tanto Arlt como Borges a fines de los años 30, y Viñas, Piglia y Fogwill cercanamente a nosotros –a lo cual agregaríamos novelas como *Cruz Diablo* de Eduardo Blaustein– se sitúan en la misma discusión sobre el *idioma nacional* en la medida que inventan una bastardía conversacional que apunta a una pregunta esencial sobre el conocimiento: ¿es posible construir una literatura nacional sin inventar una lengua que problematice a la vez el uso ficcional, el uso coloquial y el uso erudito de esa misma lengua? No debemos olvidar que la *generación del 37* pensó la política como un evento a nivel de la emancipación lingüística, que la *sociología* nace con Ernesto Quesada intentando interferir en las experiencias autonomistas con la lengua y que una parte fundamental de lo que aún podemos considerar, con propiedad, como una *filosofía universal pensada en la argentina* se ocupó de explorar el dilema de un mito idiomático revolucionario alrededor del gaucho. Así lo imaginó Carlos Astrada, desde la pertinaz formulación marxista y culturalista que había intentado.

Es cierto que no es posible condensar toda la experiencia narrativa aquí transcurrida –*aquí:* pensamos en este país– como un intento de debatir los núcleos idiomáticos argentinos frente a las vicisitudes de la historia nacional. Literaturas como las de Juan José Saer o Sergio Chejfec no actúan con la idea de estremecer los usos del idioma nacional, sino más bien con una idea de tiempo expresivo, concibiendo la lengua como una retardadora esencial de la experiencia. Eso permite contemplarla en todas sus dimensiones. Es un retardo que abriría un campo esencial de la conciencia, que es de índole trágica y supone la idea de que la realidad fluye de un modo ajeno al lenguaje. De ahí el constante aplazamiento de éste, la ambición de tornarlo igual al pensamiento no verbalizado, para posibilitar una magna reunificación entre la lengua y la escritura a través del tiempo, que las haría coincidir sacándole el vértigo histórico a la primera y dilatando a la segunda en rodeos y maniobras inacabables. Diferente es la situación de Puig, hacia el cual confluye Piglia con *Plata quemada*.

Como es fama, a Puig le gustaba traducir el acto literario en la retórica de los "informes". Repudiaba la "voluntad artística" que pudiera imprimirse sobre esos materiales. Pero reencontraba en otro lugar esa voluntad: en las expresiones del habla íntima que siempre operan sin mediaciones históricas, en las locuciones de infernal candor, último refugio donde las lenguas yacen en estado de entrega absoluta. *Manuel Puig las escuchaba con la fidelidad de un científico naturalista.* En esas prosas sin propósito "noble" se encontraba la posibilidad de devolverle su arte a la novela, a condición de reprimir el énfasis "artístico" que arruinaría las sentimentalidades salvajes incorporadas al uso físico e inmediato del "idioma nacional". En la ausencia de intenciones agregadas, estaban ya todos los designios culturales válidos. El idioma nacional, al cabo, quedaba dispersado en una irreductible intimidad de criaturas desconsoladas, que por esa vía encontraban una eternidad a medias vulgar, triste y paradisíaca. Así, un texto yerto, cautivo al lenguaje profesional o administrativo,

EL ASTILLERO
editora

Presenta su primer título:

La nación subrepticia.
Lo monstruoso y lo maldito en la cultura argentina

Horacio González,
Eduardo Rinesi
y Facundo Martínez

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

reunía las fuentes emocionales del habla verdadera. En *Plata quemada,* el joven Renzi, periodista de *El Mundo,* lo interpela al comisario Silva: *usted no piensa que... –Yo no pienso, investigo –lo cortó Silva.*

De algún modo, es lo que hace Piglia. Despojar de "pensamiento" a las prácticas usuales del habla, que entonces aparecen como el resultado seco y casi fisiológico de una "investigación". Novelas sin pensamiento, que problematizan en estado puro el dramatismo de la lengua, lenguas construidas por el novelista como un retrato histórico que para explicar los males colectivos, producen una usurpación en la propia explicación histórica. La historia parece explicada a través de una violencia lingüística, que en manos del novelista se convierte, como ya dijimos, en una elaboración mimética de "informes" que van tropezando entre sí hasta una fusión postrera de ficción y realidad..., fusión que acontece en la virtualidad de la lengua. Y ésta parecerá tanto una lengua *real,* mero instrumento comunicativo que acontece en momentos históricos verificables, como una lengua *irreal,* suma fabulada de voces que parecen estar ocurriendo ahora y no han ocurrido nunca.

¿Podríamos notar las diferencias con aquella novela histórica –si es para emplear esta problemática designación– que no ha optado por reemplazar el pensamiento por la investigación? En tales novelas –es posible indicar, por lo pronto, las de Andrés Rivera, y de una manera muy especial, *El verdugo en el umbral*– aún quedan en pie los atributos de la melancolía que produce un enhebramiento del tiempo histórico, pero un tiempo ya muy quebradizo y como tapiz invertido de una temporalidad familiar, privada, mustia. Todo ello hace de la memoria un evento menos lingüístico que existencial: la memoria es sinónimo de suplicio, desmayo y dolor, materias recónditas a las que no resigna el novelista. Postular el abandono de esos fármacos ancestrales de la tarea novelística, sin embargo, abre otra de las vertientes conocidas de la ficción contemporánea, cuando ya no sería posible –se afirma– reequipar los territorios de la ficción con las herencias filosóficas de la conciencia desdichada.

Así, siempre en el terreno sucinto de las ejemplificaciones, es posible mencionar la escritura que obtiene Damián Tabarovsky en *Bingo.* Proponer exhaustivos tratos lógicos originados en una descripción puntillosa de las situaciones, narrar los pensamientos sólo referidos a la presencia irracional del espacio, y todo ello en medio de una brutal expropiación subjetiva, otorga un aire catastrófico o delirante a todas las peripecias. Es evidente que la realidad así desarmada, se aproxima inocentemente a un desastre. El afán del escribir implicaría sorprender este desastre jugando con el hecho de que podría ser un delirio lógico. Por su parte, Marcelo Cohen también aborda una escala histórica en el límite mismo de inexpresividad. A esa escala progresivamente se le van sustrayendo elementos de reconocimiento hasta dejar una superficie que parece natural pero es impalpable, alucinada y horrenda. "El mar no depende de ninguna idea", se lee en uno de los cuentos de *El fin de lo mismo,* con lo que la anulación de las nociones despoja a la realidad de sus atributos humanoides, para consignar en el propio movimiento pasmoso y anormal de la naturaleza, todo cuanto es posible concebir sobre el pensamiento.

Con diferentes maneras, en *La noche anterior* de Martín Caparrós o en *La creciente* de Carlos Dámaso Martínez, se encuentran estos movimientos de descuento respecto a lo que es visible en el cuerpo histórico. Sustituido progresivamente por indicios inacabados, el relato se hace enigmático y a la vez objetivo, sólo que es una objetividad desesperanzada. Se puede conocer con certeza una ocurrencia, solo si abandonamos el vicio de inscribir cada acto conocido en una secuencia mayor de sentido. Pero lo que aquí emerge no es el *sinsentido* de los viejos existencialistas y moralistas, sino el de los agnósticos que se consuelan con tener a su disposición pequeñas parcelas de la realidad, cuyo desciframiento integral sólo podría conducir a un pánico que descubriría al fin el verdadero espanto del mundo.

La naturalización de la rareza toma otro rumbo en novelas en las que hay un portento fijado en el hecho de que el castellano es *mirado* por otro idioma. Otro idioma al cual va sustituyendo un castellano vicario, quimérico y metódico. Un castellano detrás del que se imagina la cobertura de otro idioma *que lo está pensando*, como puede ser el francés soñado en *Ema la cautiva* de César Aira, o un invocado "portugués ausente" tal como se aventura en *Água*, de Eduardo Berti. La primera novela mencionada es de 1981 y la otra de 1997. Estas dos novelas las insinuamos especialmente, a pesar de que encarnan experiencias disímiles, porque señalan un largo período de casi dos décadas en las que el castellano está tomado por una voluntad de abrillantamiento, que a cambio de hurtarlo de la historia realmente hablada, le concede una irrealidad oculta detrás de una iluminación intensa e inalterable. *"Se había sentado junto al teniente, hacia el que sentía la máxima antipatía, pero era el único con el que podía hablar en francés"*, se lee en esa ya lejana novela de Aira, y percibimos la función de asombro que se le quiere conferir a una suerte de castellano invertido, de castellano perdido que se transmuta en un deseo de hablar el idioma propio –para el caso, el francés– con un impulso angustioso que convierte en alucinación a todo lo demás.

En los giros que Piglia ha convenido para su novela, podría percibirse el deseo de no abandonar ninguna de estas maneras novelísticas, presentando justamente la chance final de un diálogo entre hemisferios que parecerían definitivamente desgarrados. Si así fuera, no resultaría inadecuado pensar que la "historia paralela" en que se vio envuelta *Plata quemada,* entre jugadas editoriales, premios literarios y excitación periodística, deba advenir en un suceso a ser discutido de varias maneras, todas ellas sin admoniciones del tribunal periodístico o imprecaciones de los jueces togados de la prensa. La cuestión final puede reducirse a ésta: si una novela –aquella de la que aquí hablamos– está en condiciones de ejercer un acto crítico sobre esos mismos episodios de mundanidad especulativa que la envuelven. Si la respuesta consiente esta posibilidad, entonces ése puede ser el caso de *Plata quemada*, que en su indemne superioridad sobre los hechos por los cuales trascendió inicialmente a cierta luz pública, puede ofrecer la materia de su propio repertorio narrativo, como una historia fuerte sobreponiéndose a una historia fútil. Dos historias pues, a su vez descendientes de formas de novela abundantemente practicadas. Porque es la historia literaria de *Plata quemada* la que se revela portadora de un juicio que aventaja moral y críticamente –y finalmente explica– al desgarbo que pudo percibirse en su vida profana.

INTERNET LatBook Revistas Argentinas

EL OJO MOCHO

Incluye los sumarios de sus ediciones en la base de datos LatBook (libros y revistas)

Disponible en INTERNET en la siguiente dirección:

http://www.latbook.com

SOKAL, POSTOR

por Christian Ferrer

Pocos meses atrás, Alain Sokal, físico por profesión y polemista por ocasión, recaló en Buenos Aires, escala transitoria de una gira mundial, a su vez versión proselitista y degradada del viaje que en otra época hicieran al país Ortega y Gasset o Roger Caillois. Sokal es el autor de un chiste notorio y celebrado; a saber, el envío de un intrincado galimatías teórico al referato de la revista académica *Social Text,* entre cuyos folios suelen publicarse ensayos afrancesados y raras teorías nuevas. El texto de Sokal encastraba parrafadas abstrusas de filósofos franceses a saberes específicos de la física en un sancocho tan indigerible como absurdo. Que el texto haya sido publicado pone en evidencia no tanto el descuido teórico de los editores de la revista como su apresuramiento en suturar la brecha entre las ciencias sociales y las exactas recurriendo a insensatas combinaciones de colores aunque certificadas por efímeras modas académicas. Luego, en un movimiento inesperado, Sokal denunció su fraude en otra publicación especializada, poniendo en ridículo no ya a *Social Text* sino a un entero campo de saber. Inmediatamente, la historia de la jugarreta llegó a las capitales académicas del mundo, más tarde a los diarios, y al fin, bajo el título *Imposturas intelectuales,* fue best-seller en varios idiomas.

El buen humor ha de ser agradecido, más aún cuando contribuye a evidenciar pomposidades y pretensiones cuyos fundamentos tienen pies de barro. Pero el chiste –uno de los milagros de la comunicación humana– exige voluntad de camaradería, no de segundas intenciones que no contemplan el derecho del afectado a reírse de sí mismo. De hecho, el chiste de Sokal es lo único reivindicable de toda esta zarabanda, que podría haberse transformado en ocasión para un diálogo tenso y fertilizante, y acabó en una historieta a mitad de camino entre la puerilidad periodística y el cacareo semiinquisitorial. La revista *Social Text* –como tantas otras– merecía el sopapo, no por "inexacta" sino por ilegible y estéril. Pero del chiste a la evangelización hay un abismo: el que separa la purga catártica de la instauración de una nueva solemnidad asentada en andaderas positivistas. En apariencia, uno de los objetivos iniciales de Sokal consistía en la defensa de incumbencias profesionales (dejar en claro que se abusaba de conceptos cuyos propietarios no han otorgado permiso de disfrute, que se esparcían opiniones que ignoraban la especificidad de esos conceptos en un campo de saber, y que teoremas, fórmulas y leyes eran licuadas *en metáforas).* No fue suficiente. Sokal se tentó, y llegó a Buenos Aires a exponer las incongruencias y disparates de autores bien conocidos por el lector académico local, pero ya no era humor el souvenir que nos trajo sino humos subidos al cerebelo. En este puerto se hizo notoria una ampliación imprudente de su programa original de conferencias: aquí se lo incitó a criticar a las ciencias sociales desde una perspectiva tan antigua que da pena estar revisándola de nuevo. La misma remite al origen mismo de las ciencias sociales, perennes sospechosas de subjetivismo. Pareciera que ellas son, no ya humanas, sino *demasiado humanas.*

El visitante parecía más preocupado por la importancia que las filosofías del lenguaje han ido adquiriendo en el formateo de las teorías científicas que por las barrabasadas matemáticas de Deleuze sobre Leibnitz o las de Lacan acerca de la raíz cuadrada de los genitales masculinos. La aversión de Sokal por el uso de metáforas en las ciencias sociales es vieja, y su propuesta de destituir de las prácticas cognitivas a su vector más humano, es decir, el lenguaje no codificado, supone no ya la negación del indeterminismo teórico sino *de la posibilidad misma de conocer.* El semen gramatical se esparce hacia la superficie desde el fondo del continente sumergido del lenguaje, y a duras penas somos capaces de dar cuenta de las reglas de la formación de frases. Pero esa horma líquida de donde emanan las innovaciones conceptuales en las humanidades no es un estanque donde se chapotea a gusto: es uno de los patrimonios abisales del género humano y nadie puede bucear allí impunemente. El lenguaje –"agua sonora" lo llamó Michel de Certeau– es un tejido espeso y opaco, y a esa opacidad no se la atraviesa con reflectores metodológicos, él mismo sabe conducirnos a espejos momentáneos donde "fotografiamos" raudos conceptos, útiles aunque fugaces. Extirpar la metáfora de los saberes sería lo mismo que prohibir el humor o el juego en las prácticas comunicacionales, y ya la ausencia de ambos en el campo de la ciencia dura o de las humanidades transforman a sus comunicaciones en escrituras gélidas, rígidas y, por momentos, inhumanas. Que la verdad sea en el campo de la ciencia polémica y polisémica no debería inquietar a nadie. La ciencia es también la historia de la desobediencia, como lo sabe cualquier lector de la historia de las ideas, y también la de las múltiples y contradictorias orientaciones que toman los caminos del saber, algunos de las cuales quedan en el camino, no por demostrarse falsos sino a causa de circunstancias históricas y políticas, cuando no por mala suerte. Quizás lo que diferencie a las ciencias sociales de sus parientes naturales sea la autoconciencia macerada de que las teorías se desarrollan a partir de *dramas de saber,* aunque no deja de ser cierto que a veces la cigüeña trae regalitos desde París.

Que la verdad tiene una historia, y que esta historia está impregnada de política son dos ideas centrales de las ciencias sociales contemporáneas por las cuales ha debido lucharse arduamente. Son conquistas conceptuales que, desde Marx a Foucault, han inquietado a las ciencias exactas. Ellas no denigran la sustancia de las verdades científicas: las insertan en panoramas más complejos a la vez que las reintegran al ámbito de la ética y del poder, vetas y no meros engarces de una hipótesis o de una ley. Que hay determinantes políticos, económicos y narcisísticos en el conocimiento, lo expone el resonante caso de la clonación de ovinos. ¿Por qué clonar una oveja y no, digamos, una rata? Porque, comprensiblemente, clonar una rata (basta imaginar la presentación en sociedad de la "Rata Dolly") no hubiera concitado el favor de los niños y de los adultos sentimentales. ¿Por qué no clonar un lagarto, más fácil de hacerlo a causa de su estructura? Seguramente porque un lagarto carece de utilidad económica, y una oveja rinde pingües beneficios (más aún que la hipotética clonación de humanos, ya que la esclavitud es considerada, por ahora, una actividad de mal gusto, es decir, ilegal), beneficios en lana (ya podemos imaginar

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

a Benetton instalando laboratorios de clonación). *Pues los científicos también tienen bolsillos,* además de vanidad.

Curiosamente, la visita de Sokal, si bien polémica en sí misma, no generó reacciones ni respuestas de parte del sector impugnado. El motivo de tan elocuente silencio puede hallarse, quizás, en la desorientación y miseria teóricas actualmente vigentes en las ciencias sociales, o bien en la mala conciencia de sus oficiantes. Pero sospecho que la causa es tanto más banal como peligrosa: la tendencia al "menefreghismo" y el "ninguneo", síntomas del momento. En definitiva, *nada de lo que se afirme realmente importa* es la consigna aceptada entre los cientistas sociales, consecuencia del aplanamiento de los relieves teóricos logrado por el relativismo cultural democraticoso, por el auge de los "estudios culturales" que otorgan ciudadanías a diestra y siniestra como en otra época se otorgaban indulgencias a granel, y del debilitamiento de las pasiones teóricas. En última instancia, Sokal (o Mario Bunge, por caso, de modo más *animal,* sin delicadeza alguna) trabaja sobre las debilidades espirituales de las ciencias sociales. A las mismas les ocurre lo que al Ejército Argentino: que no disponen de "hipótesis de conflicto". Las gestas de las ciencias sociales se agotaron en las figuras del desarrollismo, la revolución y la democracia. Hoy, a quince años de la asunción de Alfonsín, no restan otras tareas más que la puntualización ritual de las obras inconclusas del proceso de transición a la democracia, las banalidades temáticas requeridas por los mercados mediáticos o por la industria de la cultura, y la nostalgia inconsecuente disfrazada de crítica cultural. En suma, las ciencias sociales son inútiles: es la hora nuevamente de la corporación tecnocientífica.

Es una lástima que la atención que se prestó a la denuncia de "imposturas" haya oscurecido un peligro más urgente que el propio Sokal mencionó durante su visita: *la creciente privatización del conocimiento*, amenaza que concierne tanto a las ciencias humanas como a las naturales. Pero ese tema ya es casi un tabú entre cientistas sociales y, por otra parte, ese opacamiento es consecuencia de la estrategia inicial, pues a la clave del éxito de la "Operación Sokal" se la encuentra *en el chiste mismo*: una operación espectacular para provocar un escandalete. El escándalo, para ser eficaz, ha de ser continuado en los medios de comunicación, y no en el ámbito académico. Así se entienden mejor las notables exageraciones que perpetra Sokal sobre las obras de Deleuze o Derrida.

Sokal aclara que no intentó invalidar las obras completas de estos autores, sino denunciar un porcentaje de inexactitudes y de abusos conceptuales. ¿El 10% de la obra de Deleuze o de Lacan dedicada a machetear y contrabandear fórmulas matemáticas y físicas? Absurdo y mala fe. Quizás el 1% hubiera sido una cifra más prudente en boca de un posgraduado en ciencias *exactas.* Una contribución más de Sokal a la confusión, para la cual pisa tierra firme en el país, es el uso del sustantivo –más bien, acusación– "postmodernismo" referido a las obras de los filósofos franceses. Ya hace tiempo que este sambenito calza en el vacío, habiéndose transformado en la excusa de los perezosos, en una licencia para eludir un pensar sobre la actualidad (piénsese en la hartante reiteración "apocalípticos" y se identificará otro concepto vacío). El postmodernismo es un lastre de los debates de los años 80; debates sostenidos también con corte de pelo carré. Por otra parte, los así llamados postmodernistas tienen que pasar por la *criba institucional* de la evaluación de proyectos, curriculums y renovación de puestos de trabajo, y allí siguen primando los criterios que Sokal dice que están socavados. De modo que no asistimos solamente a una discusión de ideas sino a un conflicto de poderes y de reparto de influencias, de dinero y de prestigio. En su pelea con el "postmodernismo teórico" se expresa también una lucha entre facciones de la izquierda académica norteamericana. Una refriega por el presupuesto universitario. Pues si se tratara de un nuevo paradigma sobre la ciencia (incluso de un positivismo remozado) que pretendiera *superar* al "postestructuralismo", el debate prometería alto voltaje. Nos encontraríamos ante una lucha de ideas en la cual los contendientes deberían aguzar los argumentos y afilar las plumas. Pero no. Sokal sólo incluye en sus alforjas al viejo cientificismo, tan rígido como agresivo. De todos modos, no vale la pena recusar al cientificismo recurriendo a la izquierda académica, porque las alternativas a la actividad científica actual –entendiendo a la ciencia como garantía de la autoidentidad de lo real– han de ser solidarias de las alternativas a la cultura política actual, a saber: la "representación".

Lo irracional en el debate del que se hicieron eco en el país algunos epistemólogos entusiastas es que se pretenda eliminar a los competidores a partir de criterios de "verdad" que pertenecen únicamente a *su* tradición científica. Nada impide que *coexistan varias tradiciones al interior del campo de la ciencia.* ¿O cómo cree Sokal que evolucionó la ciencia: por autoclonación aséptica de la verdad? Él mismo debería prestar atención a la evolución de las metáforas en su propia disciplina, que partieron de la idea de "impacto" (golpes, choques, colisiones) y arribaron hoy a la del "ritmo" (pulsos, espirales). ¿Qué pretende a su vez un vocero como Mario Bunge? ¿Que los herejes se rindan incondicionalmente a *su* ideal de método científico, que reconozcan errores como sucedía en los antiguos "autos de fe"? Ahora se tilda de "chantas" y "snobs" a los que antes, más respetuosamente, se calificaba de "infieles", por sustentar verdades dogmáticas distintas a las oficiales; metamorfosis semántica solidaria con la época: antes se los quemaba vivos, hoy se los quita de la nómina de sueldos. En el caso de las opiniones de Mario Bunge, que suele oponer la ciencia "verdadera" a las diversas modalidades del irracionalismo, no es la calidad de la argumentación o su afán de elucidar una "verdad" lo que salta a la vista, sino el *tono porteño* del polemista. La autocomplacencia, la certeza de fondo que no admite cuestionamientos, el dejo despectivo hacia el adversario (aunque no es claro que pueda llamarse adversario a quien Bunge percibe como herético o pagano) hasta llegar al límite de la fanfarronería racionalista. Lo que Bunge no comprende es que el racionalismo, cuando deviene imperativo, es decir, dogma, suele ahogar las cualidades razonables del hombre de saber.

Lacan, Deleuze o Derrida son mediums que numerosos cientistas sociales consultan en Argentina, y seguramente es la causa de que las posturas de Sokal recibieran amplia atención en la prensa argentina. Pero al observador atento le habrá sido mucho más sugerente la mención del nombre de Bruno Latour, desconocido para el consumidor de cultura local. Mediante la descalificación de los trabajos sociológicos de Latour, Sokal pone en duda la pertinencia de cierta perspectiva en sociología de la ciencia, disciplina novel que escruta a los científicos en sus mismos laboratorios. Algo parecido sucede con la crítica de arte. Solo que en un caso se critica según el gusto y aquí según las prácticas institucionales de la verdad. En una entrevista publicada en *Página/12* Sokal comenta que el propio Latour le envió una botella de excelente vino (la familia de Latour es propietaria de bodegas) a modo de presente, y jocosamente agregaba que no sabe si tomarla y "que sus amigos le aconsejan hacerla probar por otro". He aquí dos mundos: el de un caballero que incita al contendiente a un brindis pues sabe que en una copa de vino están contenidas muchas más cosas de lo que la fórmula química que se incluye legalmente en la etiqueta permitiría suponer, y el de un bromista que no supo estar a la altura del contendiente "cachado". En fin, un átomo o una nebulosa –por más espectaculares o incomprensibles al lego– son objetos simples (lo que no quiere decir que su significado lo sea). Dos seres humanos que se aman o se odian (o si se quiere, millones de personas dirigiéndose a sus trabajos o miles asistiendo a una decapitación en Kabul) constituyen uno de los más impenetrables designios de la evolución.

causas y azares

Los lenguajes de la comunicación y la cultura en (la) crisis

Año V
Número 7
Invierno 1998

Dossier: Entrevista a Pierre Bordieu
Entrevista a James Lull
Artículos de Rosana Regillo, Marita Mata, N. García Candini y Horacio González

AGAZAPADOS EN LA MADRIGUERA
Reflexiones sobre el *cinema vérité* y el *snuff*

por Adrián Cangi

"En lo tocante al sacrificio y al espíritu de sacrificio, las víctimas no piensan lo mismo que los espectadores; pero en ninguna época se las ha dejado hablar".
Nietzsche

1

El progreso de la comunicación "en directo" o en tiempo llamado real –en presente–, le ha otorgado a las imágenes accidentales, es decir aquellas imprevisibles, como a las imágenes incidentales, es decir aquellas construidas a tal fin, un efecto de actualidad, como hechos-documentos del mundo. Tanto en las imágenes accidentales como incidentales, el tiempo directo nunca es puro, está ligado a la presencia de las mediaciones de los artefactos, donde ninguna percepción se encuentra desligada de interpretación. Esto ha contribuido al desarrollo de un mercado deseoso de los efectos de actualidad, siendo éste el de los extendidos sucesos del mundo o el de la concentración de una experiencia que une la práctica de verdugos y víctimas. La pornografía concentracionaria y las imágenes ligadas a la violencia y la muerte condensadas, como el *snuff,* pertenecen a la categoría de imágenes incidentales construidas a tal fin. Las más de las veces, el sólo registro de la violencia, la tortura o la muerte de manera accidental, no reducen su potencial circulación como mercancías. La imagen hecho, como documento del mundo, está gobernada por un peligroso efecto "en directo", que las hace resbaladizas y abyectas mercancías. Aquellas que arrastran la muerte violenta consigo se han convertido en mercancías de un precio ilimitado, tiñendo a la técnica en su conjunto de extender el poder de las repeticiones de la violencia, el crimen, la muerte del flujo viviente, de aquello que en su condición de irreversible y espontáneo y por ello singular, ha sucedido en el movimiento de una existencia sin retorno. El sacrificio ligado a su autenticidad, hace de lo irreversible del crimen, el espíritu del *snuff.*

Shopenhauer aconsejaba visitar hospitales, cámaras de martirio quirúrgico, salas de tortura, entre otras experiencias, que nos devuelvan una visión despiadada del dolor. De esta forma una cierta institucionalización y visibilidad parece recordar la presencia sacrificial secularizada. ¿No elevan los relatos de Kafka, en especial *La colonia penitenciaria,* el sacrificio secularizado al paroxismo de nuestro tiempo? Cuando Pascal imaginaba un número de hombres encadenados y condenados a muerte frente a la presencia de los otros, para que los que iban quedando vieran su propia condición humana en la de los otros condenados, convertía al sacrificio en espectáculo, resumiendo en éste, la condición de los hombres. ¿Qué diferencias guarda el imaginario de Pascal, de Shopenhauer o de Kafka sobre una condición de dolor sin esperanzas, con la representación del *snuff?* En el *snuff* no se trata del antiguo sacrificador institucionalizado que describía en sus posturas y observancias el funcionamiento de la fría y distante maquinaria penitenciaria. El sacrificador en el *snuff* es un mercenario, que asume en sí el oscuro placer de un destinatario que guarda con él, el deseo ante las sensaciones que experimenta la víctima. No es posible sostener que en nada se parece el *snuff* a la tortura política. Su imaginario proviene de ésta, con la particularidad descripta por Foucault en *Vigilar y Castigar* o en *La vida de los hombres infames,* donde las torturas se satisfacían ante un público presente que las legitimaba. La circulación del *snuff* mantiene esa faz ambigua, clandestina y de consumo privado, que administra el crimen y el dolor en el ocultamiento de la madriguera, para el placer sadomasoquista que gobierna los cuerpos concentracionarios. El espectador gradualmente puede fascinarse con la crueldad del tormento de un dolor irredento, que paradójicamente alcanza su brillo como mercancía en la providencia del mercado. La inmaculada mercancía expuesta en diáfanos escaparates esconde una capitalización del sufrimiento, del cual la pornografía y el *snuff,* son productos excelsos de aquel dolor que Marx anticipaba oculto en el disfrute de la mercancía.

Un anciano afecto a la investigación descubre, hojeando una revista *Life* de 1945, en su convalecencia hospitalaria, una extraña foto tomada en el campo de concentración de Stutthof. El facultativo del campo de concentración estaba practicando una operación de abdomen sin anestesia a un prisionero, y en ese momento fue fotografiado. Se preguntaba Claude Bernard en su obra *Principios en el siglo XIX,* "¿tenemos derecho a realizar experiencias de vivisección sobre el hombre?; ¿se pueden hacer experiencias o vivisecciones sobre los condenados a muerte?" Interesado por la investigación de los tejidos de los reos decapitados, Bernard responde que sí a ambas pre-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

guntas, conduciendo a la ciencia moderna a los extremos más inauditos en su obrar. La controvertida noción de "sujeto experimental", discutida en el código de Nüremberg de 1947, gira en torno al consentimiento de la persona a someterse a determinada experimentación contra su voluntad o a registro alguno sobre este acto. El film *Shoah* puede revelarnos las consecuencias de la debilidad ética frente a la idea de "sujeto experimental". La fotografía de ese acto bestial, sostiene la novela de Dürrenmatt, *La sospecha,* nos fija en la perplejidad y nos devuelve la fría confirmación de que entre el médico y cualquier otro verdugo no mediaba diferencia alguna, ya que brotaba algo diabólico, una especie de gozo ilimitado por el sufrimiento que estaba causando. La fotografía concentracionaria exhibía a rostro descubierto, pero pronunciadamente en escorzo, el plano del médico, finalmente reconocible con un nombre de fantasía. La escena congelada por la fotografía, se repite con variaciones de la tortura en cientos de metros de película y algunos videos circulantes de crímenes concentracionarios. En el *snuff,* el rostro del verdugo mercenario, aparece cubierto en el momento del crimen. De esta forma, la sospecha deja de detenerse en el rostro fotografiado, para extenderse por el anonimato a todos los cuerpos y a la tierra entera. Quizás constituya un rasgo paranoico extremo pensar que con el *snuff,* Stutthof, Natzweiler, Maidanek, Lublin o Auschwitz han alcanzado la extensión planetaria. Una nueva ciudadanía de madriguera crece radicalizada en la figura del consumidor-delator, pariente genealógico de los kapo, auxiliares del amo ario y vigilante de su propia gente, a cambio de patéticas prebendas.

2

El asesinato ha tomado una forma de perversa legitimidad en los mercados del deseo visual. El *snuff* es por definición: sacrificio ligado a su autenticidad, sostenido en la unidad espacial de la ejecución, las más de las veces sanguinario, donde un verdadero derroche cruel reúne ante la representación la complicidad de posibles observadores, que corroborarán en un secreto circulante que el evento ocurrió físicamente. Inesperados espacios de las metrópolis cobijan el exceso de una industria del crimen, que combina la concurrencia a los sitios de ejecución y la circulación de la sórdida mercancía, que desarrolla su propio público y que la mitifica en el mercado negro. La víctima es expuesta de manera naturalista, cuyo crimen y flagelación elevan el horror a la cumbre del exceso. El *snuff,* su potencial circulación y existencia, son el signo de una obscenidad que reina sobre la nada en los mercados concentracionarios del deseo. Cuando el sentido de la vista de nuestro tiempo enfrenta el hastío o voluntad de la nada, los mercados del deseo disponen para los adormecidos y para la mirada fija de todos los hombres máquina, la herencia del *cinema vérité,* donde el más cruel de los animales de presa conduce su deseo hacia una satisfacción en el vértigo del sacrificio. La violación de la integridad de las víctimas, hasta ser convertidas en verdaderos despojos por la tortura, incrementa la intensidad, en relación a la desmesura acometida sobre los cuerpos, de fatigados espectadores que tienen de un lado el desierto de la experiencia y del otro una mutilación. Hombres sin virtud alguna, ausentes de espíritu y cuyas creencias seculares están sostenidas en el firmamento del mercado y su "satánica" providencia. Animales predadores, verdadera gestapo del mercado de las imágenes, donde tortura y crimen sirven cruelmente a la afinidad electiva entre verdugo y espectador. La censura gritó por épocas "hace falta una virtud". Aquella reclamada virtud policíaca opacaba las posibilidades del deseo en el "cansancio de la moral", echando un cerrojo a los desórdenes de la pasión. Ante tal censura, que hacía del deseo una materia secuestrable y punible a sus realizadores, Pasolini respondió en 1973 con *Tetis,* texto que defendía el poder de mostrar y seleccionar de la realidad física la desnudez del cuerpo, desde donde el hombre vivía la propia cultura. Sin embargo, el mismo texto terminaba con el arrepentimiento de la influencia liberalizadora que sus películas habían tenido en las costumbres de la sociedad italiana y la falsa comprensión de la circulación del deseo, que los míseros jóvenes "erotómanos neuróticos eternamente insatisfechos", habían producido. Tema con el que cierra su *Abjuración a la trilogía de la vida.* La censura había recibido su más profunda crítica al mismo tiempo que Pasolini delineaba la figura de un temible espectador y consumidor planetario, de un nazismo abierto al crimen sonriente e irresponsable. No aspirar a la censura no nos exime de una crítica a la pornografía concentracionaria y su más radical desarrollo en la imagen, el *snuff.* Crítica dirigida al "mal de ojo", como lo llamara Nietzsche, que reina como sórdidos fantasmas en la repugnancia de una sed de exterminio, que recorre a la "chusma nazi", que no ha dejado de entretenerse con el espectáculo de la criminalidad.

3

¿Es posible tolerar *Mein Kampf?* Y si lo hacemos, ¿no estamos tolerando la tortura, la muerte violenta, los asesinatos étnicos, el racismo de los rubios animales de presa, las violaciones y crímenes sobre las minorías religiosas o sexuales? Recuerda Serge Daney, "fue Godard quien mostrándome unos cassettes de pornografía concentracionaria guardados en un rincón de su biblioteca de Rolle, se asombró un día de que nunca se hubiera intentado prohibir o al menos criticar esas películas, como si la bajeza de las intenciones de sus realizadores y la trivialidad de los fantasmas de sus consumidores las protegieran de algún modo, contra la censura y la indignación. Esto prueba que en la subcultura perduraban las sordas reivindicaciones de una complicidad obligatoria entre los verdugos y las víctimas". ¿Puede aceptarse, sólo porque hemos padecido la censura en un tiempo, la obsesión cruda que reivindica el crimen, por más triste y monótona que resulte su repetición? ¿La bajeza y radicalidad que evidencia una imagen hecho del orden del asesinato y la violación, puede ligarse a un espíritu tolerante, que por considerarlas triviales, no asuma entonces su negación? La tolerancia sólo tiene sentido cuando se tiene algo que perder. La indiferencia o el interés ligado al goce, el propio egoísmo, la colaboración vergonzosa, la aceptación de la vileza inhumana, desconocen las fronteras de la dignidad y hacen del espectador cómplice, que en su intimidad reza sin saberlo, a los ángeles del exterminio. ¿Qué humanos requieren como alimento vital la pornografía concentracionaria y cuál es el estado de los cuerpos que encubre un alma en harapos, que sólo puede saciarse en el erotismo fascinador de la criminalidad? El nombre de una tolerancia para el *snuff,* sólo puede llamarse "atroz tolerancia". La imagen del *snuff* alcanza el núcleo central de la realidad en su aparecer y se lo arrebata en el sufrimiento del otro. ¿Puede ser pensado el *snuff* como un síntoma de la propia Gestalt de los medios, punto de máxima concentración de violencia, que transforma el crimen en fanatismo de madriguera doméstico-auschwitziana y la tolerancia de la resistencia en pasividad?

4

Cuando Kracauer reivindicaba el cine como documentación del mundo, le asignaba a la imagen la función de crítica y "desenmascaramiento", es decir el cuestionamiento del flujo de la vida material y de nuestros conceptos del mundo

físico. Panofsky al afirmar que "sólo las películas hacen justicia a esa representación materialista del universo, nos guste o no, que impregna la civilización contemporánea", confirmaba la influencia del cine, al convertirse en fermento de espiritualidad que se multiplica al aumentar el número y calidad de nuestras percepciones sensoriales. Por esta razón, la documentación del mundo queda ligada a la calidad de nuestras percepciones y al efecto producido sobre el fermento espiritual. De esta forma la frase de Godard "un travelling es una cuestión moral", se ligaba de manera directa a la idea profundamente influyente de Bazin, del cine como participación en el mundo. Una notable erotización en la pantalla de lo real, llevó a Bazin a teorizar sobre las imágenes, "simplemente admirables" donde se asiste a la muerte de la garza real en las fauces del cocodrilo en el film de Flaherty–*Louisiana Story* (1948). Placer perverso al ser testigo del espasmo involuntario de la muerte, donde la "unidad espacial del evento" confirmaba la verdad de un mundo material en oposición a la representación imaginaria producida por el exceso de edición, otorgándole de esta forma a la imagen hecho su condición de verdad no disipada por el montaje. La imagen hecho perseguía una función de desenmascaramiento en la documentación y participación del mundo, a favor de la simple y cruda mostración. La frase de Godard "un travelling es una cuestión moral" pasa a ser tanto más urgente cuando se han diluido los límites para la mostración de la vida material y cuando el crimen en su unidad espacial se ha vuelto inevitable. Un "travelling moral", ¿acaso se sostiene en este impreciso y precioso límite ético, el camino de una ruina, cuando la complicidad entre verdugos y víctimas proseguía después de Auschwitz, para revelarnos una única certeza: que Auschwitz ha alcanzado por la subcultura a cubrir la tierra entera? Como sostiene Morey "en Auschwitz, la única patria posible se llama fuga". No se trata de una evasión sin combate, por el contrario, la evasión supone habitar la mirada de otra forma.

5

Las películas pornográficas en las que uno de los participantes muere realmente ante las cámaras, no forman parte de un juego de trivialidades; en su lugar aparece un grotesco ritual de la muerte. Sin embargo el mercado en la primavera de 1976 confirmó el estreno de un film de duración comercial que llevaría el enigmático nombre de *snuff* y que generaría la conmoción del feminismo activista contra la pornografía. *Snuff* resultó ser una película de género híbrida con zonas de pornosoft y más ligada a un terror con restos gore. Un verdadero atentado sensacionalista como lo describe Linda Williams, de una perversión totalmente sádica del deseo original del género pornográfico. La violencia retratada en la película es similar a aquella de las películas de terror, donde se exhibe una máxima visibilidad de sangre y órganos internos. Predominan el crimen violento y la violación por sobre una mayor exposición a la exhibición sexual. *Snuff* como film busca el verosímil del cuerpo vaciado, abierto y desmembrado, expuesto al detalle gore, tan desarrollado como lo planteara Jameson en la "alegoría conspirativa" de Cronenberg: *Videodrome* (1983). James Wood en *Videodrome* atraviesa todos los estados alucinatorios que culminará en el cuerpo estallado en esquirlas de órganos. La extraña conexión entre *Snuff* y *Videodrome* no proviene sólo de las alegorías del "cuerpo abierto", sino también procede de la localización espacial de los objetos fílmicos y de ciertas preocupaciones estéticas bizarras, cromáticas especialmente. *Snuff* es claramente una variante de las películas de asesinatos que se desarrollan en Sudamérica con diálogos post-sincronizados. *Videodrome* releva un espacio de confusión entre tortura y sexo, que mezcla la ejecución política con la pornografía, desde una proveniencia de la señal lumínica, vinculada a algún lugar de Malasia. Entre Sudamérica y Malasia, una zona planetaria sin justicia administrada, configura la unidad espacial, donde los cuerpos se flagelan, castigan y torturan hasta la muerte y donde se desarrollará el imaginario de que existe una concepción organizada ligada al asesinato violento, que logra su comercialización desde algún lugar del Tercer Mundo hacia los países centrales, ávidos distribuidores y consumidores.

Sin embargo *Snuff* esconde en su construcción la promesa de una correspondencia con su título rápidamente desbaratada por los espectadores consumidores del género, ya que la violencia supuestamente real posee todos los tics narrativos de la ficción, que no hace otra cosa que confirmar el oficio de sus realizadores, Roberta y Michael Findlay. Primero, *Snuff* nos enfrenta de manera chocante a una serie de "medical shot" (plano médico) que hace que el género bascule entre la ficción y la no ficción, más específicamente entre el desarrollo narrativo que domina en todo el film y la cruda mostración. Este bascular antitético queda exacerbado en la secuencia final, que funciona como un epílogo del film y que afina las resoluciones de oficio, cuando la cámara gira sobre el equipo técnico, siendo el director el que después de asesinar a la última actriz, prosigue la escena en un efecto de documentalidad, invitando a la asistente que admira su trabajo a tener sexo con él en la escena, descubriendo esta última que está siendo filmada. El director habla a cámara al ritmo de jadeos insistentes y dice: "¿quieres conseguir una buena escena?" El film prosigue trozando un dedo, un brazo. Todo el cuerpo de la víctima en un trabajo de encuadre y montaje. Segundo, la escena prosigue hasta que fatalmente en el clímax del crimen una voz dice: "Mierda nos hemos quedado sin rollo". Otra pregunta: "¿lo has grabado todo?" Le contestan: "Sí, lo tenemos. Vámonos inmediatamente de aquí". No hay créditos. Sin dudas el tramo final de *Snuff* apela a convencer, previo contraste con el resto del film, en un acto de hiperrealismo fuera de quicio, de que estamos frente a un fragmento de cinema vérité, sostenido en el documento anatómico de la mutilación. Sin embargo el remate apela al verosímil juego fuera de campo –voz en off– fundido a negro. La unidad significativa alcanza el clima en la carencia de título alguno.

El realismo naturalista, erotizado por la muerte en directo, ligado a los comentarios de Bazin en *¿Qué es el cine?,* ha provocado no sólo una documentación del mundo, sino un posible cinematismo perverso, del cual el imaginario del *snuff,* más allá de su posible existencia, se ha alimentado. *La alegoría conspirativa* de Cronenberg parece ser una aguda reflexión sobre la comercialización de Alan Shackleton de Monarch Releasing Corporation, del producto de Roberta y Michael Findlay, *Snuff,* quien aprovechando un momento estratégico del mercado logró imponer el film con éxito desmedido. James Wood, *alter ego* de Alan Shackleton, propietario de un canal de televisión porno de Toronto, interesado en el comercio del *snuff,* queda atrapado entre dos bandas. Una llamada Videodrome, que provee el material *snuff* al mercado introduciendo una señal subliminal que produce alucinaciones, terminando éstas en la muerte por lesión cerebral. Otra, el culto religioso Newflesh, que entiende la luz catódica como luz regenerativa. La concepción de Videodrome se revela como una "conspiración moralista totalitaria" que atenta apelando a la mutación de un nuevo órgano sensorial, como parte de una campaña de exterminio, asqueada de permisiva inmoralidad. De forma optimista video Newflesh, proveniente del culto religioso, intenta

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

regenerar y anticipar el monstruoso órgano perceptivo que las ondas de Videodrome desarrollan. La bondad y virtud de Newflesh no son menos policíacas y totalitarias que las de Videodrome. La movilización técnica del mundo no deja fuera de su combate el cuerpo del hombre, que no cesa de convertirse en el territorio de sus enfrentamientos, como objetos de tecnologías reproductivas y biosíntesis de anatomía y maquinaria. Como sugiere Jameson, *Videodrome* alcanza una especie de realismo que intenta convencernos a la manera de un espíritu paranoico, que las conspiraciones son reales y están entre nosotros.

Tesis de Amenábar (1995), problematizó los límites de la imagen. Tras el hilo conductor de una historia de amor, una organización universitaria revela un submundo de alianzas entre profesores y alumnos conectadas con un exterior siempre latente y desconocido, dedicadas al crimen conspirativo. El modo crítico en el que Amenábar se plantea el *snuff*, supone un estado de reflexión sobre el aburrimiento de una era consagrada, más que a la disolución del dolor en el tiempo, a su más precisa concentración intensiva en sórdidos paneos donde se asegura la unidad espacial del evento. La duración de los planos fijos o paneos, se encuentra sólo fijada por la resistencia de la víctima. Estertor contenido en el temor de esa última mirada que el ejecutor roba de su víctima. Toda la historia de *Tesis* parte de un fragmento de *Snuff* en la que una alumna avanzada descubre un corte sonoro, que estaría encubriendo al ejecutor.

En adelante un film de suspenso e investigación a la manera de Hitchcock. La investigación supone la exposición del cuerpo de los investigadores, que generará todo un mundo de susceptibilidades, donde todos los cuerpos son potencialmente culpables, hasta que el verdadero culpable hace su aparición final. Mirar puede esclavizar y matar, nos decía Tavernier en *Death Watch*. Habitar la mirada de otra forma, supone una crítica al mercado, que ha hecho del *snuff* un juego de trivialidades, olvidando la poderosa máquina de la muerte que atenta conspirativamente y que espera una respuesta ética. Amenábar, responde desde la ficción, definiendo hasta qué límites es posible avanzar para que persista la mirada estética y una voluntad de expresarse que no reside más que en el deseo y su toma de partido ético.

6

La bidimensionalidad ilusoria y el escenario tridimensional de la cotidianeidad se habían mezclado para Kracauer, en beneficio de un espectador que, en sus impresiones sensoriales, tenía la oportunidad de atacar o de cambiar la realidad por vías de una activa significación moral. No es otra la expectativa que plantea *Tesis* de Amenábar. El cine en *El culto a la diversión* (1926), operaba para Kracauer como una documentación del mundo, que desocultaba a los ojos de las audiencias, zonas del mundo de los hechos. Si los palacios del cine cumplieron y generalizaron aquella misión redentora del cine, el capitalismo no sólo desarrolló una pulsión estética en la documentación del mundo, sino que aquella atención progresivamente distraída de los espectadores, sólo era reabsorbida por imágenes vibrantes de una insistente pulsión de muerte. El *snuff* es la síntesis más depurada de una mercancía intensiva y erótica que ha logrado retornar a los espectadores de un estado de distracción, ligando sus deseos destructivos a la fascinación del crimen en tiempo real. Su potencial existencia pone en crisis la totalidad de la creación cinematográfica y la circulación de las imágenes. La imagen hecho, imagen en tiempo real sostenida en la unidad espacial del evento, ha convertido los enunciados de Bazin en riesgosas idealizaciones, que pueden hacer de la belleza del mundo, la fascinación erótica de un crimen.

Si bien algunos creen que el *snuff* es un mito, la frase de Barthes "me experimento como víctima y como verdugo", se ha extendido en los mercados del deseo del cibermundo. Es necesario internalizar como Glucksmann la idea de que la filosofía es el conocimiento del "mal en mí". Ante el *snuff*, su consumo y su posible existencia, es posible decir "Hitler soy yo", que es decir como Platón "Tifón soy yo". El mal en mí no es otra cosa que la atroz tolerancia, lo cual no espera de nosotros escepticismo alguno, sino un radical optimismo crítico. La imagen del *snuff* me excluye cruelmente y guarda la última palabra sobre el límite ético al que me somete, porque no podemos olvidar que en el *snuff* la imagen alcanza a la cosa misma.

HISTORIAS DE VIAJEROS

HORACIO DE DIOS NOS PROPONE EL SHOPPING *

por David Viñas

"El shopping es la atracción N°1 de New York, más que las comedias musicales o la Estatua de la Libertad".
Horacio de Dios, *Guía completa de New York*, 1996

"Por fin hemos llegado a Dios como al cierre de una larga plegaria". Aunque a Horacio de ni se le ocurra sugerir un programa "progresista" como el que planteó Sarmiento hacia 1850; desde ya que tampoco convierte a los Estados Unidos en un tema de crueles ironías como había ocurrido con la mayor parte de los *gentlemen* de 1880; ni siquiera la política del Norte es blanco de cuestionamientos como en los años del Centenario o durante las presidencias republicanas de Harding, Coolidge y Hoover; y mucho menos motivo de generosas y contradictorias admiraciones como en los años 30. Más bien, lo contrario. Porque la *Guía completa de Nueva York* (1996) de Horacio de Dios apenas si es un síntoma; y no pretende más que ser zalamera y puntual cumpliendo su explícita sumisión respecto de los Estados Unidos y al servicio de un ávido consumo estilo shopping en Nueva York. *The time is shopping*, podría ser su divisa; pero sus banalidades se convierten en el reverso del apocalíptico *fin de la historia*.

Por eso, empiezo por preguntarme: en ese repertorio de avideces de compra veloz y de posesión trivial, ¿es dónde ineludiblemente tenía que concluir la propuesta inicial de Sarmiento con vistas a modernizar la Argentina postrosista? ¿El modelo posible –incluso a trascender– debía concluir en sumisión? Los planteos pedagógicos del sanjuanino entremezclados con críticas y reticencias, ¿necesariamente debían desembocar en la práctica vertiginosa, minuciosa y autocomplacida que divulga Horacio de Dios? ¿Del ímpetu de un proyecto de modernización a este subproducto del posmodernismo? ¿Las mayores reverencias argentinas justamente cuando los mismos *críticos internos* de los Estados Unidos señalan el plano oblicuo que va desde Watergate y Nixon a la saga de las inquietudes de Clinton? (cfr. Paul Kennedy, *The Rise and Fall of the Great Powers*, 1997). Rescatando para evaluar: ¿del 1860 con Lincoln y el 1940 con F. D. Roosevelt al *empeachment* con sus bordes, fintas y obscenas justificaciones en 1974 y en el 98?

Quizá tendría que responder afirmativamente a esas hipótesis si acepto que algunos condicionantes de entonces terminaron por cambiarse en *destino*; el campo de posibles, estrangulado, convertido en circularidad o en encerrona. Sobre todo si, obviamente, encuadro a los Estados Unidos en el contexto mayor del proceso general del capitalismo. Se trataría, entonces, de la correlación entre un centro cada vez más prepotente y total con un país suburbano como la Argentina crecientemente sometido y paulatina pero aceleradamente despojado de todo tipo de identidad diferenciable y de iniciativas autónomas. O para usar otra nomenclatura: el obsceno final de las ilusiones de una *burguesía nacional* –entre otras– que abdicó cambiando su creatividad por un papel definitivo de socio sumiso. Cabe decir, en síntesis, que la *Guía* de Horacio de Dios es un indicador secundario pero categórico del englutido de la Argentina en la llamada globalización. Algo así como un comentario mediado acrítico, resignado pero satisfecho del "éxito" de lo enunciado por la doctrina Monroe allá por 1820. O quizá el destino manifiesto de un panamericanismo grotescamente escrito por la mano de Dios.

Cierto. Parecería que ese proceso es inevitable: el resultado del predominio de las determinaciones en relación a un margen de libertad cada vez más estrecho. Y considerado desde el punto de vista de la acumulación y de la concentración a nivel mundial de los grandes capitales y empresas transnacionales evaluado como una proliferación cancerígena. Folclore planetario cuyo apogeo, triunfal y alarmante, lo marca la cabalgata de las fusiones. "Un solo dios todopoderoso". Al fin somos robustos monoteístas. No Trinidad ni Babel; un lenguaje único. La *Guía* entonces, desde un rincón abyecto pero confortable, comenta a los Estados Unidos en la etapa del capitalismo tardío, funcionando como una suerte de emanación que alegre y servicialmente se pone a sus órdenes. Es que en el universo globalizado que Horacio de Dios acata no sólo aparece definitivamente naturalizado, sino que en ningún momento se insinúa alguna sospecha sobre el futuro esmaltado y triunfal de los Estados Unidos. Sin ninguna incomodidad y definitivamente instalado en el confort como categoría suprema de ese universo, su *Guía* se asemeja, ante todo, a la publicidad de un cementerio privado donde burocráticamente se ha enterrado a la historia.

Tiendas, vidrieras, televisores y portadas

"En su lugar reinaba ahora una economía rutinaria y burocratizada de producción universal de mercancías en la que consumo y cultura de masas se habían convertido en términos prácticamente intercambiables".
Perry Anderson

Qué es Nueva York: vidriera, gran tienda, gigantesca pantalla de televisión que con sus exhibiciones provoca deseos, inventando carencias que debo llenarlas inmediatamente. Compre a Nueva York, ya mismo, que no ofrece resistencias; a lo sumo, es una *ciudad entreabierta*, pero usted no necesita forzarla. Tiene toda la complacencia de una puta elegante que si no sabe de valores, conoce todos los precios. Muérdala usted si puede pagarle, péguele algunos tarascones y tráguesela rápido mediante alguna ortopedia que, como en algún grotesco dibujado por Fermín Eguía, se sonríe tétricamente.

En verdad, la *Guía* de Horacio de Dios no es más que otro saldo o retazo que espera ser consumido como en liquidación, *diet*, de apuro y al paso: redonda en sí misma, una suerte de mónada mercantilizada, impávida, sin fisuras ni aparentes contradicciones. Por eso no es el relato de un viaje a Estados Unidos que implicaría abrirse de alguna manera, sino una propuesta cómplice y azucarada para que otros lo hagan. De Dios habla como un *contacman*, como el introductor de alguna empresa de turismo, un burócrata del consumo y, en general, como un experto maître o cicerone condescendiente. Un hermano mayor (porteño por ahí en dirección a viajeros de Córdoba o de Santa Fé), o un hombre experimentado, como el típico narrador del siglo XIX, degradado, que da consejos a un semicírculo inexperto y atento del cual él es el centro y la verdad. Pero con palabras menos suntuosas: por su fraseo insinuante, económico y diestramente apuntado, remite, con cada uno de sus enunciados, a la retórica de un rufián enérgico y pertinente. Y como se dirige a todos y a nadie, insinúa una participación interpósita que opera con la disponibilidad típica de las vacaciones.

Vayamos mirándola a la *Guía* de más cerca como si le pasáramos la mano por encima, como ella parece solicitarnos: "chito, shhh, *Guía*". Voy a tratar de ponerme de acuerdo con lo que ella misma me insinúa: desde ya que la *Guía* de Horacio de Dios ha sido depositada en una de las góndolas de un supermercado. Libro-afiche, lleva adherido sobre sí como una piel nacarada los rasgos de homogeneización que impone el mercado. Es una mercancía más aunque porta una peculiar elocuencia que convoca no a la igualdad sino a la noche pringosa donde todos los argentinos son pardos. Además de la impávida, maciza e intimidatoria estatua de la Libertad, brillan otros dos elementos en la tapa: la foto de Horacio de Dios, que si sostiene una sonrisa odontológica y presuntamente pesada (pues tiene que sostenerla a medias en su mano acariciadora), se ha desplazado desde la tradicional solapa o desde la relegada contratapa hacia el ángulo inferior derecho de la cubierta: "Yo soy una especie de mediador" –viene a sugerirnos–, "un mediador benévolo y puntual". Y si se discute la legitimidad o no del *autor*, o el lugar que le corresponde a esa figura problemática, De Dios está tan adherido a su *Guía* que, por ósmosis, se ha convertido en una parte de su mercancía que parece enorgullecerlo. Sin embargo, como pertinente funcionario del consenso, no tiene demasiado drama autoral. "Yo también sé cuál es mi sitio" –nos cuchichea–, "soy el valor agregado". Y aunque el simétrico rayado de la izquierda insinúe palotes, una síntesis de su dentadura o, quizá, de una firma malevolente como un sello o algún pronóstico, en realidad alude a las rejas numeradas de cierta ventanilla de pagos.

Dedicatoria con estrategias

"Una comunidad lingüística, una de cuyas principales funciones es preservar el statu quo, y asegurar que las cosas marchen sin sobresaltos, sin cambios, sin desafíos".
Edward W. Said, *Representaciones del intelectual*, 1996

Al apelar a "la memoria", De Dios convoca lógicamente al pasado con entonación fraternal, como si se tratara de una *edad de oro barrial*. O quizá a una reunión

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

de hombres solos –son cuatro– que a través de su convocatoria intentan una sociedad homogénea subrayada por un sobrenombre "entrañable" que corrobora una antigua iniciación en Nueva York. La ciudad se convierte así en una suerte de propiedad cálida y tierna que remite a otros rituales análogos: las comidas de fin de año en el colegio secundario o el descenso al jubiloso infierno de algún prostíbulo abollado y acogedor. Nueva York, en esta inflexión, es una "novia compartida" o cierta enfermedad común pero, al fin de cuentas, enaltecedora.

Que eso es la Nueva York que Horacio de Dios propone desde el vamos: una rápida consumición, paladeada, satisfactoria, pero que no debe provocar empacho. Y si hay urgencias por el exigente reloj del trabajo traspuesto al *tour* vacacional, no se debe perder la compostura. Provocar el consumo, pero sin olvidar la etiqueta. Bien visto –aunque De Dios no lo sepa– su consigna reproduce una sentencia clásica: "Nada en exceso". Si a la manzana adánica conviene darle sólo un mordisco, a la manzana urbana neoyorquina corresponde "darle algunas vueltas" como si se la fuera reconociendo previamente desde atrás. "Todo de a poco y moderadamente". Pero sin olvidar, por favor, la ideología subyacente a los aforismos: *Money talks*, ideograma avalado por Fort Knox; si el gran río cambia de color con las nubes, el cielo refleja a la geografía.

"Sentirse protagonistas de una película": es lo que, a continuación, De Dios les propone a los viajeros argentinos en Nueva York. Módicos turistas que mediante esa imaginaria actuación lograrán una presunta trascendencia. Interpósito y precario protagonismo a través del cual "se sentirán ellos mismos", adquiriendo algún relieve aunque sea por refracción. En un cine, desde ya que no, sino en la pantalla contraída del televisor o la agigantada al filo de algún *freeway*. Como en Disneylandia: enanitos o dragones; los parámetros humanos son residuos o utopías. Antes, esos mismos viajeros, asomaban lateralmente la cara junto a alguna estrella de *Radiolandia*; con el tiempo, esa participación tangencial, será en *Caras* o en la revista *Gente*; en 1996 deben fotografiarse pegados a Nueva York con algún monumento infantilizado o intimidante que les sirve de referencia, de apoyo si están fatigados o como aval incuestionable. El arcaico procedimiento del "efecto halo" de la literatura argentina más desvalida se repite así: iluminarse por proximidad o por alguna ósmosis eventual. Pena. No se le puede pedir un autógrafo a Nueva York. Pero la colección de fotos sacadas con la Polaroid irá protocolizando escrupulosamente las escenas más sacralizadoras por participar, por emanación, de las canonizaciones posteriores consistentes en exhibir las fotos a quienes no han podido viajar. No se mira con placer, sino que se fotografía con urgencia. De Dios se sabe de memoria cómo es el viaje *búmeran*: más importante, en realidad, es regresar a Buenos Aires que desembarcar en Nueva York; y cuál es el público de clase media que, al irse diluyendo, paradójicamente englute a las demás como destinatarias de su *Guía* y de sus propuestas en complicidad.

Resultan vertiginosos los flecos del discurso introductorio de Horacio de Dios: como no puede eludir las componendas más previsibles hacia un público eventual, en vez de proponerle Gardel, le sugiere a Humphrey Bogart; y en lugar de *Cambalache*, entona a Woody Allen. Y como las connivencias son más rápidas y seguras en clave populista, todo está ahí, *es* porque "es", y nadie discute ni lo cambia de lugar. En última instancia, Nueva York debe celebrarse como una comunión escenográfica. (cfr. Patrick E. Kennon, *The Twilight of Democracy*, 1996).

Compatriotas y clientes; copyright y nihil obstat

> "Y críticos de izquierda, como Adorno, insistían en que el acto verdadero es el que resiste su incorporación a la industria cultural capitalista, definida como la administración global de la cultura desde arriba".
>
> Andreas Huyssen

"A mí me pasa lo mismo que a usted": como Horacio de Dios sabe muy bien quién es y que imagen se viene construyendo prolijamente, codea a ese lector; si él es un *homo qualunque*, usted es como él. Podría enunciar "compatriotas", o "mis queridos clientes", pero parecería preferir *usuarios*. Y si se abstiene de decir "el pueblo", opta por pronunciar *la gente* que tiene una entonación más decorosa y menos romántica. Ya no se dice más "compañeros" en las asambleas sindicales; se prefiere *colegas*. Es la jerga del populismo tradicional, pero puesto al día a través del eufemismo. Como en los Buenos días, El tiempo o El último Boca-River. Y la circularidad además: porque como "somos del mismo palo", porteños con seguridad y compatriotas en duplicación, después del otoño viene el invierno, después la primavera, y el verano al final; y si giramos apelando al carroussel del tiempo siempre tendremos de nuestro lado al sentido común. Que será un Dios jibarizado y todo lo que usted quiera, pero moderadamente pragmático y sin tantas ulterioridades ni diezmos. Y que, además, corrobora la consabida homogeneidad que se da por sentada; algo presupuesto donde se va organizando el pacto de lectura. Quiero decir: *el pacto de complicidad* que tácitamente apela a la nacionalidad común, a un par de guiños o sobrentendidos y, de ser posible, al mismo signo del zodíaco.

Y de inmediato, la orden general: "A comprar". *I shop, therefore I am.* En semejante actividad de apariencias gratificantes, lo homogéneo se dilata en dirección a europeos y japoneses; en eso consiste en la *Guía* la humanidad y los derechos del hombre. Un universal tan extenso y abstracto que al perder todo espesor no es más que eso: moneda de cambio. Con variantes preconcebidas: divisas fuertes o despreciadas. O un procedimiento más cómodo y ejecutivo: el *traveller check*, que a los tradicionales viajeros los muta en viajantes. Se trata del deseo estandarizado y de los comunes denominadores más obvios del "hombre occidental". Al fin de cuentas, los animales no se ríen y tampoco necesitan comprar.

Sagaz Horacio de Dios: además de populista *à la page* y humano en general, también, es "familiero": él espera que su *Guía* le sea "útil a usted y a su familia" mientras estén en Nueva York. El antiguo filantropismo a lo Dickens o Eduardo Wilde se ha hecho extensivo a la totalidad de la familia; la "huerfanita de las cerillas" ha descubierto el calor humano junto a la estufa con troncos gasificados y *very cheap*. El ideal, entonces, es que todo el año sea Navidad y que en cada hogar haya un árbol iluminado y en punta esperando los regalos. Con ecuanimidad: "Este es para vos, mamá"; "Este otro es para... ¿A qué no sabés qué es, papá?". Ecuanimidad, y por consiguiente, sorpresas; dos connotaciones estratégicas del *shopping*. Para eso está Nueva York que es una ciudad ecuánime, pero sobre todo, "mágica e inesperada".

Y en ayuda de Dios, prosigue el juego de las adivinanzas: "¿Cuánto mide...." –por ejemplo–; o "*How much* el largo del Madison". El mapa de Nueva York se va convirtiendo así en un juego doméstico: "Todo queda en familia", "La familia como pilar del viaje y de las compras". Y Nueva York, termina por reemplazar al clásico salón para *familias*, escenario que vibra en varios rincones del tiempo y de la *Guía* tan doméstica de Horacio de Dios como conjuro de la calumniosa soledad de las multitudes neoyorquinas.

Por si alguien duda de que sus ofertas

son cabales, Horacio de Dios explícitamente apela a las anteriores experiencias de "argentinos muy destacados". Variante del "efecto halo": antes incidió sobre los viajes, ahora ilumina a la palabra del autor de la *Guía*; y los paradigmas desde donde emana esa verdad no son el cielo ni ninguna entelequia, sino las categorías VIP –modelos ideales de la ejemplar vida del ocio– que contribuyen a la intensificación de las compras y una garantía para el regreso. Como las etiquetas en inglés cosidas en las mangas o en los forros de la ropa *wholesale*. Los presuntos pioneros por más de una razón han sido corroborados por el sistema mediático: "Si están son buenos; y si son buenos, están". Especie de *copyright* o de "nihil obstat" más laico y quizá más convincente.

Y hacia el final, la complicidad se hace aún más estrecha: "Imagino que usted está a mi lado, y espero tener más puntos de acuerdo que disidencias", nos cuchichea De Dios. Garantía antes; ahora proximidad: el viaje a Nueva York que nos propone en 1996 Horacio de Dios tiene que ser confortable. "Nada de política ni de religión". Eso separa. Ni clases ni herejías. "Lo compacto". Aterciopelado y homogéneo. Y "Haga usted su comodidad" en el cielo del confort. Que eso debe ser la ciudad de Nueva York que nos recomienda Horacio de Dios, con sus ideas y sus personas que nos *consuelan*.

Fragmentación y otras moralejas

> "El gobierno de los Estados Unidos acusó, a través de una nota oficial a la esposa del ex agregado militar argentino en Washington, general de división Carlos María Zabala, de robar mercadería en una tienda por valor de poco menos de 600 dólares".
>
> *Clarín*, domingo 9 de febrero de 1997

En el envés del vertiginoso consumo, considerado como mapa y entonación que Horacio de Dios propone para descifrar a "la ciudad imperial", la fragmentación es el método que obstinadamente se practica en la *Guía*. O si se prefiere, la suma de estratagemas que provienen del inicial mordisco de la manzana; y que nadie intente recuperar alguna totalidad porque esa tarea hercúlea, sólo le corresponde a Dios. "Todo está al alcance de su mano"; pero nada se puede tocar como advierten en los museos o acontece en la televisión: una impalpable distancia impide incorporar lo que se contempla vicariamente. El individualismo despiadado convierte a la soledad en ideología de las más veloces y, a la vez, en un ademán resignado que debe vivirse como eficacia y exaltación. El insuperable dato empírico, al pasar por el cuerpo del viajero argentino en los Estados Unidos, se troca en valor ejemplar. Y si se tiene en cuenta que según Horacio de Dios, él y su público eventual "son personas como todos" –esto es, *normales*– esa fragmentación es la forma privilegiada de igualdad republicana que ya la sabiduría tradicional había enunciado "Cada uno para sí y Dios dará para todos".

Si esa fragmentación alude solapadamente a Esopo y a ciertos fabularios (e, incluso, a la economía de la brevedad sugerida por el minimalismo musical de Philip Glass o por las derivas inarticuladas de Carver), la posibilidad de concluir con moralejas en bastardilla tan condensadas y veloces definen el acto del consumir. Del *Reader's Digest* se ha pasado al *fast food*; y de la lectura en píldoras a la masticación en flashes. La clásica novela de Thackeray hoy tendría que titularse *Mercado de las últimas modas*. "Three meals a day" y valores nutricionales. Por algo ya profetizaba Eduarda Mansilla que la enfermedad típica de los norteamericanos iba a ser la gastritis. Es lo que pasó: la urgencia del viajero argentino en Nueva York alude a su economía de tiempo. Y si terminará globalmente con gastritis, no tiene moral, que requiere etiquetas grandes. En cambio, se conforma con moralejas que, además de la bastardilla pueden ponerse en dísticos y enunciarse como *jingles* para difundirlos entre los niños alzando apenas el índice de la mano derecha. O, al regreso, postular una corroboración que funcione como voz en *off* de las producciones del mundo reproducidas en los flashes circulares del aparato de diapositivas para que enardezcan (o intimiden) a los vecinos y a los parientes.

Pero además de la brevedad, adjetivo ineludible de la fragmentación, Horacio de Dios se entusiasma con "el surtido". No sólo "nada en exceso " –nos aconseja–, sino "*non bis en idem*". Fórmula, como se ve, del procedimiento del "se usa y se tira": dinosaurios, Calvin Klein, "sorprenderse en el Metropolitan Museum", macro-cervecerías, el gigante sueco de los muebles. Sintetizando: aceleración y eclecticismo; ideal de los tours: "de todo un poco". Los museos de Nueva York son los mejores ejemplos modernizados para consumir a Picasso o a Rembrandt, intercalando con ice cream, más una postal de la cultura bantú, más tomawack iroqués y anteojos para el sol. Y nuevamente el mordiscón que, en este caso, insinúa un perverso pluralismo.

Aferrarse a uno solo, se sabe, es como quedarse en un solo lugar; y el otro procedimiento de la cultura norteamericana, del que Horacio de Dios se convierte en adalid, consiste en que nadie se *aquerencie*. Eso es arcaico e inmovilista. Más bien hay que galopar en un carroussel permanente desde el Empire State al puente de Brooklyn y de Harlem a Manhattan; o de Nueva York a Nebraska, pasando por Massachussets, y de ahí, dando un brinco en el vacío, pasar por Ohio y Minessota hasta recalar en Vermont. Como si anduvieran trotando sobre una cinta mecánica. *Fat free*. Libertad que muy poco tiene que ver con estatuas ni masonerías, sino con autopistas y regalos. Que nadie salga de su condición de consumidor apurado; nada de establecer raíces y, lo que es más grave, nada de relaciones interpersonales más allá del pacto que propone Horacio de Dios en su *Guía*: consumidor/vendedor; cliente urgido/empleado sosteniendo una amabilidad seductora y confeccionada. En esta perspectiva, las propuestas consumidoras que se le hacen al viajero argentino de la *Guía*, es la autoconsumición de sus fantasías que apenas si lo confirman como individuo privado. Se trata de un humanismo descafeinado y del universo del turismo anhelante y del shopping. Más allá de los "Buenos días" y del *how much*; Quién es usted y no tanta sonrisa estereotipada. Es preferible la de la Gioconda que no abría la boca porque carecía de dentadura. Igual a la muerte en el tercer mundo.

Palabras clave, VIP y primer mundo

> "More important to Reagan's nomination was the decision of many corporate leaders to abandon the social contract they had supported since 1952. That contract had meant acceptance of the principles of the limited welfare state established by the New Deal".
>
> Peter N. Carroll & David W. Noble, *The free and the unfree*, 1987

Si puedo leer de más cerca la *Guía* de Horacio de Dios, llego a verificar la repetición de una serie de palabras que, al condensarse, concretamente aluden a su "poética". Quiero decir, a sus preferencias o, quizá, a una colección de muletillas que en su peculiar solidez le facilitan

DELITO y sociedad
Revista de Ciencias Sociales
Director: Juan Pegoraro

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

el avance en la andadura del texto: se trata de palabras puestas en circulación por el mercantilismo más previsible y final, porque son como las "ofertas" que se venden en las consabidas épocas de liquidación o de saldos, o porque un periodismo trivial las utiliza como monedas prestigiosas o como ávidas consignas de reconocimiento. Es un lenguaje *man to man* (aunque sea entre mujeres) descarnado y compulsivo. Paradójicamente, la mujeres son "*virilizadas*" en las convocatorias de la *Guía*, precisamente porque se pretende seducirlas con un "ya mismo" que se balancea entre la lisonja y la violación.

Antes, notoriamente, las palabras de ese código eran francesas y se iban mechando entre el nombre de los negocios o ciertas prendas más o menos secretas, con apariciones como distraídas y enaltecedoras, y constituían el *discurso chic*. En 1996, son palabras en inglés o, bien, de un castellano traducido, intercambiable en su uso tanto para la Argentina como para Puerto Rico o Colombia. "Se lavan y se cuelgan" en la televisión globalizada o en los recintos del consumo más prestigioso e insípido. De ahí es que se sepa: el ideolecto del turismo y de los módicos privilegios del *free shop* no sólo es muy movedizo, sino que desde el vamos ostenta una genealogía caduca.

Una de las palabras que con mayor frecuencia comenta a Nueva York, es "exitosa/so": como recinto de las/los, es el lugar que corrobora, exalta y puede llegar a santificar en una ceremonia laica pero que se paga como el casamiento en cualquier parroquia, y los objetos depositados en ese santuario solicitan ser "desgustados": otra palabra clave y ademán prolijo que alude a la "manzana" inicial: tarascón no porque no sea brusco, sino esa especie de pellizco labial emparentado con el "besito" y los "piquitos" (algo que prolongará esa secuencia donde las *ganas desganadas* se realizan). "Pequeña pausa" y "deténgase un minuto": otras claves reiteradas: el *tour* expectante apenas si permite ese *break* episódico; hace el manejo del tiempo neoyorquino que siempre *is money*. No se despilfarra ni con la boca, entonces; y mucho menos con el rito mayor del *shopping*: consumir según De Dios es gastar pero siempre ahorrando.

Los diminutivos también proliferan: "deditos", por ejemplo, que corroboran el pellizco fugaz del consumo tan alejado del hartazgo y, a la vez, lo superponen al "niñismo" que culminará lógicamente en la ineludible Disneylandia y en la posibilidad, a dimensión nacional norteamericana, del *ternurismo* infantil antagónico y complementario. Fenómeno que si por un costado disuelve en la sexualidad su capacidad de concentración frente a ciudades que se desnudan lentamente en un *streap-tease* publicitario, por la otra vertiente se enlaza con lo enorme y monumental: ciudades infantiles/edificios copiados de los grandes templos griegos, egipcios o hindúes. Y en vacilación o ratificación, resueltos yuxtaponiendo los órdenes con mayor prestigio de clasicidad. Cualquier edificio que se precie en el universo del consumo de la *Guía*, debe ofrecer el jónico, el gótico o el egipcio como si se tratara de góndolas en oferta.

Los Estados Unidos que nos propone De Dios en el *tour* consumista, debe ser ejecutado por algún abuelito acompañado por su nieto. Ambos son tersos o rosados, puros por sus canas o por sus intenciones, prematuros en un caso, y en el otro, ya "degustado". Lo senil y el infantilismo tomados de la mano, y consumiendo en eventual jubilación o por la dependencia de los padres. Dos edades adscriptas al consumo puro: por fatiga, por presunto derecho acumulado, o por iniciación e ingreso al universo de la felicidad. Las robustas pero depredadas sequoias de la *gentry* en el 1900, cien años después se han achaparrado en bosques navideños.

Disfrutar, saborear, degustar, otra serie de palabras clave: no se come, no hay realmente hambre ni demasiadas ganas en la Nueva York de la *Guía*, que no es, precisamente, la suculenta ciudad de Victoria Ocampo. Diría, hay más bien *antojos*; esto es, lo que se compra de manera veloz pero sin urgente necesidad.

"Romántico" y "como de cine": un ademán y un escenario desmaterializados, donde la necesidad también está desalojada: mediante ensueños, humo y evanescencias. Nueva York es la culminación del *happy end* que, hollywoodense, no debe concluir; porque prolongado al infinito de las colecciones de mercancías define el *american dream*. Es el universo de los *VIP*, aterciopelado y entre paréntesis como el paraíso del consumo, de donde nadie será expulsado. Si sus árboles enanizados no son los del bien y del mal, no corresponde practicar la expulsión que es tan brusca como un tarascón y que desbarata cualquier simulacro ecológicamente *proper*.

La *Guía* de Horacio de Dios si por un lado utiliza los procedimientos de la tevé exhibiendo fragmentariamente la fachada más convencional y consumible de los Estados Unidos, al dorsó, al escamotear el contrafrente como si esa cultura no tuviese ni necesitara contradicciones aún para ser realmente fecunda, responde inmediatamente a "Toda persona honesta adecuadamente vestida". Figura que pertenece al público que por haber aprendido a estar a la moda, se instala *in the right place*.

Además, la *Guía* es una colección de consejos para no alterar la ley y pasar inadvertido. Es decir, el ideal para un argentino consiste en que lo tomen por un norteamericano. Y como a los norteamericanos, a su vez, no les gusta ser vistos como diferentes, el futuro de mis compatriotas es constituirse en una comunidad de *clonados*. En lo que a Horacio de Dios se refiere –en esa "república de inconsciencias" (invertida respecto de la de Wilde y Groussac)–, será el de funcionar como un "intelectual inorgánico" de los proyectos de un Pat Robertson o del más reciente deseo oficial enunciado por el ministro Di Tella: *las relaciones carnales* entre una Argentina y los Estados Unidos. No como una relación de vaivén, horizontal, sino como una subordinación que, en lo esencial, implica el nexo amo-esclavo. No como un contrato social, en fin, sino como una relación perversa.

"Hemos llegado a Dios". Ya nos hemos instalado en el primer mundo. Finalmente estamos realmente *aggiornados*. Y los resultados están a la vista.

À suivre.

* Capítulo del libro *De Sarmiento a Dios: viajeros argentinos a USA*, publicado por la editorial Sudamericana.

el Murciélago
Para orientarse en esta oscuridad
Magazine Freudiano

BRASIL: LA FORMA DIFÍCIL

Para este conjunto de artículos y pensamientos sobre Brasil hemos elegido un título que tomamos prestado de un libro de reciente aparición en San Pablo, cuyo autor es el crítico de arte Rodrigo Naves. *A forma difícil,* tal el título de ese libro, presenta una original y clarividente teoría de la cultura brasileña a partir del estudio de algunos momentos del arte plástico brasileño, desde los grabados de Debret en el siglo XIX hasta Volpi y Lasar Segall en este siglo. La idea de "forma difícil" se refiere a la profunda discordancia entre lo social que anida secretamente en el arte y las maneras explícitas que éste elige para exponerse. El resultado de esa discrepancia, que hace de toda obra algo incierto y vacilante –la forma adquiere estado enigmático– es precisamente el lugar del crítico, que antes de concurrir a ese lugar preexistente, casi puede decirse que lo crea. La "forma difícil" no está antes de que el crítico haga su trabajo sino que es producto mismo del trabajo del crítico.

Este libro, acontecimiento significativo de la crítica brasileña, equivalente a los que en el terreno literario ha producido Roberto Schwartz, cuyo último *Duas meninas* también exige filigranas de una lectura que busca las inadvertidas formas de lo social, desde ya figura en el anaquel reciente del gran pensamiento crítico brasileño junto a los de Gabriel Cohn, Marilena Chauí o Paulo Arantes, éste con su elegante sarcasmo y su erudición emponzoñada. Sin embargo, no es aquí el lugar para mencionar tantas obras y autores del Brasil reciente, que significan para nosotros la promesa de un diálogo que, al fin, nunca se concreta, nunca se consuma, como tesoro que hace décadas se invoca y hace décadas se aparta.

Pero sí es posible una recordación inquietante que roza nuestros países, que obtenemos de hojear una vieja revista argentina. Se trata de *Cuestiones de filosofía,* año 1 número 1 de 1962, conteniendo un homenaje a Maurice Merleau-Ponty que acababa de fallecer en Francia. Releerla hoy es un ejercicio violento –arrebato de la memoria, órgano que nadie dirá que no es violento– por los nombres que allí son sorprendidos de la manera en que una revista suele congelarlos, sin considerar lo que ocurrirá después, como inevitable deriva y transmutación irónica. Nos interesa de la revista una nota del nada desdeñable filósofo brasileño José Arthur Gianotti, sobre la lectura de *El Capital,* en un seminario donde la élite intelectual de la Universidad de San Pablo trataba de elaborar, a comienzos de los sesenta, su crítica a los tiempos y a la propia universidad.

En la historia de las ideas contemporáneas en Brasil, ese seminario de lecturas marxistas es visto como un jalón renovador de la melindrosa vida intelectual brasileña, tan tributaria de la pompa señorial, pero bajo cuya paradójica protección transcurrió sin embargo la magnífica e inigualable obra de Levi-Strauss. Los participantes de ese seminario eran el ya mencionado Roberto Schwartz, Bento Prado, Michel Löwy, Octavio Inanni, Paul Singer, todos ellos profesores e intelectuales hoy vinculados a la vida pública y universitaria. Y también Fernando Henrique Cardoso y Franciso Weffort, actual presidente y actual ministro de cultura de Brasil, además de Gianotti y Ruth Cardoso, también partícipes, con distintas cercanías, al actual gobierno.

Estos nombres son mencionados en una nota de pie de página por *Cuestiones de filosofía*, la revista de Eliseo Verón, León Sigal, Jorge Lafforgue, Marco Galmarini y el propio Gianotti, y aquí también la pregunta por los itinerarios personales argentinos –¿y cuándo no lo es?– es un trato con el abismo. Verón, en su artículo, describe con tono reprobador a un Merleau-Ponty que abandona al marxismo. Y en cuanto a aquella nota al pie, con su letra menuda y su situación marginal en un texto, pasa a ser relevante. En más de tres décadas podemos ver –casi con ojos de Levi-Strauss, y casi también pensando en la forma difícil, en la infinita inadecuación de cada trazo a sus contenidos– de qué modo se ha formado un grupo dirigente en Brasil.

Jóvenes profesores que habían iniciado su camino visitando los descubrimientos "metodológicos" de Marx. Ahora uno de los integrantes de ese grupo acaba de jactarse de haber hecho la mayor privatización de la historia del capitalismo. Como sabemos, se trata del actual presidente Cardoso, el hombre que también parece haber dicho "olviden lo que escribí". Quizás pensando en aquel seminario, no esperó que la crítica proviniese de un observador externo –fácil verdugo– sino de su conciencia misma, dialectizada desde la mirada de un triste pensamiento conservador. Toda historia estremece y de ésta no estamos siquiera seguros de poder seguir sus hilos primordiales. Vayan aquí algunas de sus hebras sueltas.

H.G.

(Esta sección de la revista ha sido preparada por Esteban Vernik y Jorge Quiroga)

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Cordialidad y tensión

Liliana Herrero

"Soy brasileño y me volví, más o menos involuntariamente cantor y compositor de canciones. Fui uno de los inventores y ejecutores del proyecto de la Tropicalía. Este libro es una tentativa de narrar e interpretar lo que pasó. João Gilberto, mi maestro supremo, respondiendo sobre mi en una de sus rarísimas entrevistas, dijo que yo contribuía con "un acompañamiento del pensamiento" a la música brasileña, o sea, a lo que él hacía. Pues bien, este libro significa la decisión de llevar hasta el fin esa tarea. En cierta manera es retomar la actividad crítico-teórica que inicié concomitantemente a la composición y a la interpretación de canciones y que interrumpí a causa de la intensidad con que la introyecté en la música"

Éstas son las palabras con las que Caetano inicia, en lo que llama Intro, sus reflexiones, decididamente conjugadas en primera persona. Así, como en música, Caetano Veloso denomina Intro a la primera parte del libro, como si requiriera retardar con algunos compases, la definitiva zambullida en las corrientes agitadas de los años 60 y 70. Apenas cuatro páginas logran ese objetivo y sin duda logra conmovernos con observaciones agudísimas sobre Brasil, ese continente pensado como una isla por sus conquistadores y que aún hoy los brasileños, según el autor, y en la línea de los ensayistas que piensan el Brasil como un enigma –trazo de Oswald de Andrade por ejemplo– , no saben bien qué es. Es el tiempo que Veloso se permite para hablar de Brasil, de sus orígenes como país y de las necedades e incertidumbres que toda nación exige de quienes lo habitan. Pero como si no alcanzara a decir en esas cuatro páginas todo lo necesario sobre Brasil afirma, casi desgarradoramente, *"...una nación fallada que encuentra razones para avergonzarse de un día haber sido llamada 'país del futuro...', palabras que hoy toman la forma de una resignación previa a nuestras frustraciones... Nos contaron que el Brasil apareció como un continente independiente o una isla descomunal en medio del Atlántico Sur. Que ese acontecimiento histórico tan mal definido sea situado con tanta exactitud en la mitad del segundo milenio de nuestra era, sólo estimula la producción de una autoconciencia nacional al mismo tiempo inconsistente y exagerada... el Brasil es un nombre sin país."*

Son las veredas por las que transitó la Tropicalía o el Tropicalismo lo que se quiere narrar, ese movimiento pos *bossa nova* –ya que surge de ella y a causa de ella– que quiso pensarse como sosiego de las tensiones producidas entre el Brasil *universo paralelo* y el país periférico del imperio americano. Ese nombre fue inventado por el artista plástico Hélio Oiticica y puesto como título en una canción suya por alguien que pertenecía al cinema novo, Luis Carlos Barreto. Tropicalía en realidad, dice Caetano, es más apropiado que Tropicalismo. Prefiere diferenciarlo del concepto "Luso tropicalismo" de Gilberto Freyre, pensador aristocrático de los años 20 que aún continúa siendo tema de debate en los círculos académicos de San Pablo –y tal vez para librarse del sufijo "ismo" que siempre requiere una conciencia reductora. Sin embargo Tropicalismo fue el nombre dominante y el ismo fue incorporado sin temor a su encorsetamiento.

No es una autobiografía, señala el autor, y sin embargo lo es. Es una historia de vida en el seno de un movimiento profundamente transformador en términos artísticos, culturales y políticos. Lo es y está bien que así sea; antes que ser incriminada como exceso de narcisismo, –tal como se registra en la polémica periodística paulista sobre este libro–, debe ser pensada como una necesidad del relato mismo ya que es uno de sus "inventores" quien está relatando. Contar la historia del tropicalismo es contar su propia vida entrelazada con otras biografías, pero con signo artístico y cultural. Tal vez ese sea el gran hallazgo de este libro. Nadie ha escrito o pudo escribir este libro en la Argentina. No hay una historia del nuevo cancionero correspondiente al resurgimiento del folklore de los años 60, así como no hay más que libros de entrevistas realizadas por periodistas a músicos que intentaron explicar el rock nacional. En la Argentina es el periodismo el que ha intentado narrar. No es todavía el músico. ¿Quién podría escribirlo?

Hay una actividad crítico-teórica que Caetano no abandona, no cede y que por el contrario, retoma en un diálogo intenso con la vida universitaria y académica brasileña aun cuando esa actividad, y específicamente este libro, sea señalado por algunos intelectuales universitarios brasileños como un gesto de intromisión en un campo que no le pertenece. Más bien, lo que quizás no le toleran es haber ligado sin demasiado conflictos esa actividad crítica al mundo de los medios de comunicación de masas cuando, en realidad podría pensarse que el tropicalismo es un movimiento que dialoga con las fuerzas intelectuales brasileñas en combate con el mundo homogeneizado de los medios. Sin embargo, a través del libro se va percibiendo claramente cómo la preocupación de Caetano y de sus compañeros, ya desde sus inicios, es la de aliviar las tensiones entre esos dos mundos. De manera tal que la vida cultural como fenómeno de masas y como industria cultural habría sido un tema mismo de debate a la propia constitución del Tropicalismo.

¿No será este libro *"demasiado comp'icado para quien se aproxima a un libro sobre música popular y demasiado próximo a la música popular para quien está dispuesto a leer libros complicados?"*. En la Argentina este tema es recurrente. Para los intelectuales (esto es, para ese estereotipo que siempre ponemos en marcha cuando decimos "los intelectuales"), la música popular a veces es un género menor y para los músicos populares, la vida intelectual es "complicada" y tiene el signo general de alejamiento de lo real. Esto, si aceptamos sin más el concepto "complicado" como herramienta para debatir el arte y la vida intelectual. Si lo extendemos a la vida política esta separación se abisma en innumerables enmarañamientos históricos de los cuales no hemos dejado de hablar nunca y aún hoy, o más que nunca hoy, se pueden percibir. Sin duda, el mundo universitario definido dentro del gran cambio globalizador, teje cuadrículas de hierro para determinar la pertenencia a sus estamentos. Las últimas planillas que hemos llenado los profesores en nombre de las famosas categorizaciones así lo indican. Ante el ítem "libros", ¿podría colocarse el nombre de un disco? Caetano Veloso lo ha hecho, ha llamado a su libro *Verdade Tropical* y a su disco *Livro*.

De todas maneras, y a pesar del temor de ser demasiado pretensioso o desproporcionado o quién sabe, demasiado modesto, se dejó llevar simplemente por la idea de que los libros deben ser escritos por quien gusta leer libros. Así piensa este Caetano que no duda en llamarse *"pop star intelectual de un país del tercer mundo"*; siempre entre la tensión que depara el espíritu de la arrogancia, la cordialidad y la ironía.

Este libro es la historia de una vida que atestigua sobre los 60 y que continúa como temática abierta al pensamiento que se pretende por encima de las costumbres, del descarte y de la nostalgia. El juego es con los contrarios. Siempre con los contrarios y la tolerancia de ellos, acaso la síntesis o el alivio de tensiones de los contrarios. Ese es el lema caetaneano. Cita a Nietzsche, pero su pensamiento está muy lejos de cualquier compromiso heracliteano. *"Del fondo oscuro del corazón solar del hemisferio sur, de adentro de la mixtura de razas que no asegura ni degradación, ni utopía genética, de las entrañas inmundas, y por lo tanto sanadoras de la internacionalizante industria del entretenimiento, de la isla Brasil, parando eternamente a medio milímetro del piso real de América, del centro de la espesura de la lengua portuguesa, salen estas palabras que, sin embargo aún sabiéndose pretenciosas, son de testimonio e interrogación sobre el sentido de las relaciones, entre los grupos humanos, los individuos y las formas artísticas y también de las transacciones comerciales y de las fuerzas políticas, en suma, sobre el gusto de la vida en este final de siglo"*.

Tienen estas palabras la pretensión de un tratado del cosmos y de alguna manera lo son. Tienen estas palabras el imperativo por comprender la industria cultural y la pasión por las vidas artísticas. Veloso va desde el fenómeno de las telenovelas brasileñas y, en particular, acudiendo al papel de la Red O Globo en la educación de las grandes masas, a los trabajos experimentales de los grupos teatrales; de las nuevas formas del samba carioca en el mercado, al surgimiento de las murgas afro en las calles de Salvador de Bahía; del estado comercial del pop carnavalesco bahiano, a la explosión de las bandas brasileñas del rock; del repentino interés del mercado litoraleño por la música sertaneja, al candomblé o a su tradicional respeto por lo que diseña el destino; de los films coloridos realizados por directores del cinema novo con el nuevo aspecto de entretenimiento que la *"etapa heroica"* desconocía, y de todo eso al psicoanálisis de Río de Janeiro. *"Mi lugar era en el medio de estas corrientes"*, en muchas canoas a la vez, en el medio de las corrientes centrales de la cultura de masas brasileñas, muchas veces nadando contra ella o apenas atrapando su flujo, otras intentando ayudar su dirección. ¿Es posible estar en el medio de esas corrientes y evitar, al mismo tiempo la revista *Caras* –la que banaliza aún más, si cabe, los rosiros de la industria cultural? ¿O esa revista sería una canoa más?

Pero la verdad tropical de estas veredas tropicales es João Gilberto, ese músico que inventó la batida de la mano izquierda de la guitarra como si nadie antes hubiera tocado ese instrumento en Brasil, el que propuso una bisagra de susurros para cantar siempre adelantado en su fraseo a los acordes. "Surge la bossa nova y muere el botiquim" (el boliche, la fonda) señala Lorenzo Mammi, profesor de Historia de la Música en la Universidad de San Pablo. João Gilberto es el inventor de la bossa nova y dice el mismo Veloso: *"es el redentor de la lengua portuguesa, el violador de la inmovilidad social brasileña –de su deshumana y torpe estratificación–, el diseñador de las formas refinadas y crítico de las elitizaciones tontas que empequeñecen esas formas. Por mi intermedio, el tropicalismo tomó la realidad de la música popular en el Brasil, por su vocación más ambiciosa materializada en el sonido de João. 'El no subestima la sensibilidad popular' escribió Tom Jobim de João Gilberto, no se trata de populismo, sustituidor de la aventura estética por la adulación de los desvalidos y banalizador del lenguaje, sino del coraje de enfrentar la complejidad del baile de las formas en la historia de la sociedad"*. Todo esto es la bossa nova para Caetano Veloso, nada de cordialidad, ella enfrenta los horrores de la condición humana. La bossa nova es trágica, no es necia, es sabia –aunque parezca ingenua e inocente. *"En el optimismo de la bossa nova están resueltos provisoria pero satisfactoriamente todos los males de este mundo"* y con Nietzsche dice, *"el optimismo de la bossa nova es trágico"*. Brasil tiene que llegar a merecer la bossa nova. Si se quiere, estas afirmaciones de tragicismo culturalista teñidas de complacencia, que aprietan Brasil en la inspiración excluyente de un estilo musical, deberían sorprender más por su atrevimiento, que sus veleidades de hombre sibarita y fotografiado.

Cinema novo, bossa nova, poesía y ensayo, extraña y extraordinaria correspondencia. Caetano teoriza sobre la lengua popular y sobre la lengua de los poetas cultos y se detiene en cada uno de sus pensamientos ambiciosos, viendo allí un bosquejo de la aventura de la lengua portuguesa. Amar la lengua portuguesa es amar su capacidad como instrumento universal. Hablar portugués es librarse de la prisión del portugués puesto que la lengua no debe ser una readaptación a occidente, sino una reconquista radical que implique una superación. Así el occidente radicalizado trascenderá la etapa nórdica en la que se encuentra y su bárbaro énfasis en la tecnología o, si se quiere, los deseos de transformación estarán ligados a la historia del Brasil y la historia de la lengua.

Como vemos, piensa con Haroldo de Campos, con Euclides da Cunha, con Guimarães Rosa. La lengua portuguesa es "grandiosa". Portugal y Cataluña se hermanan en sus rebeliones de la lengua. "O Colombo" de Pessoa redime ese sentimiento en el comentario de Caetano: *"Aquí estamos hablando portugués en este inmenso pedazo de continente sudamericano. Somos muchos millones. Nunca llegamos a ser un buen país. Y gran parte de nuestros males vienen del hecho de ser portugueses."*

¿Tenemos que transformarnos en indios, a la vez que nos reconocemos ultra occidentales? Tema tropicalista que de inmediato deja paso a Deleuze en *¿Qué es la Filosofía?* cuando dice: "el filósofo debe transformarse en indio para que el indio no sufra la miseria de ser indio", pero esto sólo es posible para quien está comprometido en un sueño grande y luminoso. *"Sólo ante la perspectiva de un país mejor es que nosotros, los artistas, tenemos el deber de percibir lo que la historia sugiere que seamos"*. Glauber Rocha, el creador del cinema novo, era el nuevo lenguaje, era uno de esos artistas que percibió lo que la historia pretendía de él. Un lenguaje entrecortado, espasmódico. Como nosotros podemos leer en los Lamborghini, en Perlongher, Glauber era una conversación con el lenguaje hambreado, con el lenguaje y el hambre. El hambre lo llevaría al estallido estético en el cine y el cine al mundo boquiabierto del hambre. Al mundo de Oswald de Andrade, al *Manifiesto Antropofágico*. Glauber rechazaría, con la estética del hambre las tendencias digestivas del arte burgués hasta el extremo de formular esta radical afirmación en su manifiesto del hambre, "la más noble manifestación cultural del hambre es la violencia".

La revista *Tres puntos* en su número 34 publica un artículo de Daniel Link titulado "Disparen sobre Caetano" en el cual realiza un informe sumario sobre el estado de la polémica desatada en Brasil a raíz del libro que estamos comentando. Varios intelectuales y periodistas han escrito en la *Folha de São Paulo*, sobre él, en términos altamente negativos. "Lo destrozan" dice exactamente Link en ese estilo rápido que tiene la prensa escrita argentina. Gilberto Vasconcellos, profesor de Ciencias Sociales en la Universidad Federal de Juiz de Fora dice "Caetano Veloso es a la cultura lo que Henrique Cardoso es a la política: una máscara del neoliberalismo", Marcelo Coelho lo defiende y nosotros –dice Link– lo leemos "porque no podemos olvidar algunas de sus canciones". Pero sería mejor decir que Caetano se deja leer porque ha leído y porque señala una forma de la crítica que ha sido olvidada en la vida académica e intelectual y al mismo tiempo, porque la revisión de las formas transformadoras que la cultura adquirió en todo el continente en los años 60 no ha comenzado todavía. *("Escribir me dio la oportunidad de leer más, de aproximarme a los libros delante de los cuales siempre me sentí intimidado")*. El hombre cordial, amable y sintetizador de tensiones en pugna, fue y es un tema para el tropicalismo. Y también lo es para los argentinos que aún no sabemos cómo pensar lo más entusiasta del pasado. En la medida que si proponemos una "cordialidad", no puede significar un acuerdismo idiota sobre la cultura sino memorias que no excluyen los demás combates.

Por otra parte, es estimulante leer polémicas de profesores universitarios en los diarios, con músicos populares y a la vez éstos polemizar con la vida intelectual. Muchos profesores en la Universidad de San Pablo (pude comprobarlo personalmente), habían leído ese libro o conocían su obra musical –muy extensa, por cierto. En Argentina no existe ese estado de las cosas. Creo que la discusión con Caetano en todo caso, es otra. Veamos.

El autor se recuesta en una tradición poderosa: la bossa nova y ésta a su vez en el samba canción y en la música de fondas. Para Veloso, João Gilberto encontró en el interior del samba-canción, el samba-samba. Ese hecho le hizo rever su acervo y sus posibilidades, lo arrebató y lo colocó en nuevos perspectivas para la música popular al mismo tiempo en que el pasado era revisado y revisitado dando sentido a las búsquedas de los músicos populares de los años 40. Gilberto desdramatiza y vuelve introspectiva la música, dice Veloso. Inclusive el mercado pasó a extender sus tentáculos en esa nuevas perspectivas culturales. Así el primer L.P., disco inaugural, himno del tropicalismo y puntapié inicial, es *Chega de saudade* que mata dos pájaros de un tiro. El tema es del diestro Tom Jobim y el primer L. P. de Gilberto lleva su nombre. Sin duda João Gilberto aproxima el canto a la indeterminación del habla *(Mammi)*. En sus interpretaciones revela una belleza doméstica, íntima, más ética que técnica, que apuntan a la utopía de una perfección brotando espontáneamente, casi sin esfuerzo. Pero al mismo tiempo existió la Joven Guardia liderada por un músico irreversiblemente popular como lo es Roberto Carlos.

Caetano intenta esa conciliación entre la intimidad y la popularidad, entre el mercado y la vanguardia. De ahí también su famosa frase *"Soy bahiano y extranjero"*, es decir, pulverizar el Brasil nacionalista para regenerar desde ahí el salto a la modernidad. La mixtura permanente, reconciliar el pop con Africa. ¿Demasiadas reconciliaciones? Es una idea heredada de otra gran figura de la literatura y la

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

filosofía brasileña: Oswald de Andrade, quién se inspira en el Futurismo de Marinetti de los años 20, en la apología del auto, las carreras, la técnica, las máscaras antigases y en el Surrealismo. Andrade llama a este choque con la técnica, *Antropofagia*: tragar la máquina, las máscaras, traerlas y devorarlas sin perder la identidad cultural, una especie de salvajismo creativo latinoamericano. Así piensa y articula los dos mundos. Canibalísticamente. Porque la metáfora fundamental es la de comer, la antropofagia. Andrade realiza dos manifiestos. Uno en el 24 "El manifiesto Pau Brasil" y otro en el 28, "El manifiesto antropofágico". De aquí sale el tropicalismo, el cine de Glauber Rocha, la estética de Caetano Veloso y la poesía concretista; del elogio surrealista de comer que permitiría mantener juntos lo que la modernidad había separado y enfrentado: la modernidad técnica y la cultura indígena. Hay, en el manifiesto, un doble elogio. Elogio a la técnica y un elogio a los indios: dos juegos metafóricos. ¿No son los dos grandes mitos que coexisten en el Siglo? Andrade los transforma en metáforas poéticas: "Tupí or not Tupí". Con esta fórmula realiza varios gestos en uno: invoca a los indios Tupí, la etnia más grande que subyace en Brasil, al mismo tiempo que invoca a uno de los autores más importantes de la cultura europea, Shakespeare y deforma el Inglés como idioma esencial de toda dominación, como desde siempre observaron los críticos brasileños que escribieron sobre estos textos. El poeta Haroldo de Campos se dedicó a una revisión estética de la obra de Oswald de Andrade y es el responsable de la restauración histórico-literaria del poeta en Brasil. Caetano va a musicalizar la pieza de teatro "El rey de la vela" en 1967, obra de Oswald de Andrade. Antes de esa época Veloso desconoce a Oswald, pero conocía sobre Mario Andrade, el autor de *Macunaíma*, alguien que comparte con Oswald –con el cual no tenía parentesco– el movimiento modernista de Brasil.

Caetano encuentra en Andrade una visión profética del Brasil y del mundo, alguien que ve las "posibilidades orgánicas de la cultura brasileña". Los hombres del movimiento tropicalista comienzan a leer el "Manifiesto Antropofágico", la Poesía Pau Brasil, la novela "Serafim Campo Grande", los artículos, los ensayos como "Marcha de las utopías" e inspirado en estos escritos Veloso escribe y graba "Un indio":

Un indio descenderá de una estrella brillante
y se posará en el corazón del hemisferio sur
después de exterminada la última nación indígena
y el espíritu de los pájaros de las fuentes de agua limpia
más avanzado que la más avanzada de las más avanzadas de las tecnologías...

Bossa nova, cinema novo, poesía concretista, manifiesto antropofágico y mucho más, son las notables influencias que Veloso reconoce, son las extrañas combinaciones que en esa cuadrícula histórica se conjugaron para hacer estallar una lengua, un canto.

A partir de aquí no creo forzado asimilar el concepto de justicia al de traducción cultural, al de crítica de las formas cerradas en identidades consolidadas. Las formas cerradas de cada identidad contienen una menor disposición hacia el diálogo abierto entre diferencias. A los efectos del diálogo hay que considerar todas las formas culturales como equivalentes y abiertas. Precisamente, el diálogo entre culturas reconoce la característica esencial de las culturas, la de no tener esencias fijas, pero sí conocimientos y estilos reconocibles. La justicia cultural se basa en la forma cultural abierta. En la crítica de toda identidad. Y en la posibilidad permanente de encontrar intercambios y fusiones que no sean axiomáticas ni obligatorias.

¿Podemos pensar con estos rápidos conceptos el viejo problema de las diferencias culturales entre los valores del legado común y cotidiano? ¿Y las visiones del mundo que pertenecen al conocimiento transmitido por los intelectuales? No desconozco que este problema es un problema con muchas aristas irresueltas. Que formó parte de discusiones que ahora parecen atenuarse, junto al supuesto anacronismo de la contraposición entre "cultura popular" y "cultura alta o intelectual". Lo que me interesa no es la reiteración de esta confrontación, sino volver a pensar ciertos temas que nunca han desaparecido de nuestros hábitos o de nuestra presencia en la Universidad. Argentina es un país inhospitalario para estos temas. Un país en el que la vida intelectual ha sido incesantemente devaluada por tradiciones políticas que han dirimido sus conflictos a sangre y fuego. Un país también en el cual la vida popular está sometida al doble condicionamiento de una permanente gestión autoritaria y un certificado de definitiva infertilidad extendido por los sectores intelectuales. Entre el autoritarismo que la reclama para ser su fundamentación última y el desprecio definitivo de los intelectuales que otrora la procuraron para empresa transformadora, se debate la vida popular en todo el mundo. ¿Qué se puede hacer en uno de los tantos países, como la Argentina, en el que las guerras civiles, aún la más reciente, tuvo como eje la redefinición de la sociedad sobre nuevas alianzas de lo popular con lo intelectual? ¿Qué se puede hacer ahora, superadas estas formas de la política, disueltos los planes del populismo y del vanguardismo, ahora que parece definitivamente instalada una resignada visión de lo popular como un terreno ya entregado a las luchas entre las empresas comunicacionales? ¿Qué se puede hacer, cuando simétricamente, las tradiciones intelectuales se refugian en la aceptación pasiva de compromisos definidas por mercados de consumo cultural muy estereotipados? ¿Qué se puede hacer cuando los intelectuales que desean salvarse del desastre ideológico, admiten por primera vez en el Siglo que es posible el refugio en jardines de la felicidad individual o en goces artísticos en los que ha desaparecido la idea de lo público?

Insisto en que es posible una idea amplia de Justicia basada en la idea de un nuevo proyecto de traducción de valores provenientes de las diferentes prácticas culturales, a través de un nuevo cuño de cotidianeidad crítica no necesariamente mediada por el poder hegemónico de los medios de comunicación.

Caetano Veloso retoma la cuestión de lo popular mediante una delicadísima relación con la dimensión crítica a la que alude la Justicia. La crítica está en las armonías que utiliza, en la dificultad de las poéticas que expone, en la presentación del lenguaje tratado como problema antes que como un vehículo natural de comunicación. Sus decisiones sobre el lenguaje son altamente políticas. Sus visiones sobre la vida cotidiana son intensamente críticas. Al mismo tiempo que nada de ello se expone como una separación con el material, sino integrada a él. Es un gesto de enorme finura estética. El efecto es el de disponer lo popular de otro modo, retirándole su componente conciliador, y –al contrario–, borrando las huellas de su intervención como intelectual de vanguardia, si se puede decir así. Es una nueva vanguardia que interviene suprimiendo instantáneamente los rastros de su propia intervención. La acción de traducción cultural queda encubierta con gran cautela. Se trata de una justicia implícita para tratar todo el material cultural, por lo cual la traducción se realiza sin ninguna imposición canónica. Sin ninguna estética especial que lo recomiende. No hay manifiestos ni prógramas. Pero de toda la acción de Caetano, resulta un fuerte "deconstruccionismo" –palabra endemoniada, precio de época– que de inmediato se lanza a poner en el lugar del objeto replanteado un objeto igual. Con disimulados pincelazos, retoma el pasado como imposibilidad de reponerlo sin más. Pero el pasado reaparece bajo la traducción de un presente técnicamente muy desarrollado. Y el "pasado" decide ocultar cualquier novedad en relación a los medios que utiliza.

La crítica a lo popular se instala así de un modo sutil que desaparece. Pero sin embargo, sabemos que está. ¿Cómo lo sabemos? Es que la obra de Caetano Veloso siembra señales permanentemente, afirmando las innovaciones con una sucesión de retornos permanentes a la tradición. La tradición retorna como algo igual que muda. Una obra así concebida se muestra permanentemente frágil. Siempre expuesta a ser rechazada por populista o por excesivamente intelectual. Busca entonces Justicia y pensarse como Justicia. Su centro de gravedad podría ser entonces la justicia cultural. Así llamo a esa traducción que se mantiene en un punto de equilibrio casi imposible. Punto sobrecargado de tensiones tan poderosas y hasta cruentas, que podrían justificar una guerra pero que aquí se resuelven en una suerte de cordialidad universal.

Las tradiciones musicales del Brasil son muy exigentes, complejas y difíciles. Como música no puedo dejar de observarlas con pasión, reconocimiento y cierto sentimiento de carencia. Pero en lo que ahora nos interesa, me pregunto en qué condiciones puede lograrse esta conjunción de lo popular y lo difícil, ejerciendo una negatividad sobre la idea común de que lo popular es lo que se alía a lo complaciente, a lo diluido, a lo pasteurizado, a lo fácil.

Caetano Veloso ha logrado la crítica a la tradición en términos que se incorporan de inmediato a ella, dejándola también expuesta a una revalorización ante las tensiones históricas del presente. Desarma la tradición, sin duda, y también la repone en otro nivel crítico, que pertenece al mundo intelectual, pero en términos de una fusión neo-popular, o popular traducida, si podemos expresarnos así. Reconcilia y al mismo tiempo critica. Emplea una forma abierta de las identidades culturales, que las deja sin lugar establecido y sólo dispuestas al diálogo. No dice tan solo que hay que dialogar, sino que el diálogo es la lógica implícita de la cultura. Con la cual absorbe constantemente todo el ámbito de lo popular y de lo intelectual sin que estos términos se conviertan en una polaridad estática.

De este modo la traducción se realiza entre mundos diferentes, introduciendo la justicia del crítico, que pondera, valora, combina, descarta. Pero también se juzga así misma, estableciendo una crítica posterior, donde el juez a su vez enjuiciado, calma su propia identidad. Se coloca él mismo como equivalente dentro de lo que critica, para transformarlo.

Me pregunto por las posibilidades que tenemos en la Argentina los músicos que también nos planteamos el problema conceptual de las traducciones e intercambios entre distintos estratos culturales. Mi experiencia personal, luego de haber editado cuatro discos con temas reformulados del folklore tradicional argentino, una propuesta que puede llamarse "contrafusión", es que la Argentina tiene premisas culturales notoriamente más protegidas de la vida intelectual respecto a las formas más abiertas que caracterizan la vida cultural brasileña. Este hecho le ha permitido a Caetano Veloso absorber a la crítica en la propia obra producida. Incluso la intervención de Caetano Veloso sobre las formas tanguísticas tradicionales de la argentina, explora con gran lucidez el nexo que el tango tiene con el rock de un modo notablemente más atrevido que otros músicos de rock argentino insinuaron después de muchas vacilaciones.

No existe en la Argentina la idea de "antropofagia" que respalda todas las experiencias de justicia traductora, para emplear esta expresión un tanto caprichosa. Claro que hay poéticas que se lanzaron a interrogar la superficie trivial de textos muy establecidos, no necesariamente folklóricos, para entregarlos con otra identidad a nuevos lectores. Es una labor de extrañamiento con los lenguajes cotidianos que en su aspecto más revulsivo realizó Leónidas Lamborghini, con el texto *La razón de mi vida* y con el Himno Nacional Argentino, así como los cuentos de Rodolfo Fogwill. Si puedo decirlo, lo que yo misma he realizado en la música popular argentina, siguiendo de cerca estos modelos y estos debates de ideas, no me deja conforme. Me refiero a una conformidad conceptual, más allá de la mayor o menor felicidad con que haya podido interpretar el material cultural que siento como el legado que debo interrogar.

Es evidente, una revolución es crear formas nuevas. Pensar formas que muchas veces son la cúspide de la crítica. Y también de la invisibilidad de la crítica. Ahorro de espectacularidad respecto a lo que vamos agregando. Esa es la lección tropicalista. Se agrega mucho a la tradición, pero el agregado es una crítica desapercibida aún cuando se realice en nombre de una gran cordialidad. Quiero aclarar que la invisibilidad de la crítica no supone una táctica, una instrumentación o una aprovechamiento oblicuo de lo popular. Significa la verdadera crítica, que no coloca al crítico como un sujeto exterior a la obra, sino en el interior modificado de la obra. Lo popular traducido, lo cotidiano sometido a la justicia abierta de todos los equivalentes disponibles de la cultura universal.

Este es un debate crucial sobre dónde situar la crítica. El viejo ideal de las vanguardias fue situarla en una dimensión de visibilidad y agresividad hacia el mundo cotidiano burgués cristalizado. Y hacia el arte académico o establecido. De ahí que las vanguardias buscaran formas de alianza con lo popular o lo arcaico, sobretodo, si no me equivoco, en Latinoamérica. Creo que la manera encontrada en la tradición tropicalista brasileña, ofrece ejemplos permanentes. Que a la vez dejan abierta la clásica cuestión del intelectual interesado en los conflictos más vastos del mundo cultural crítico.

En vez de ensanchar la brecha entre crítica y vida cotidiana, realizan un experimento muy atrevido de fusión artística. Eso permite también establecer otra posibilidad de discusión y de crítica con los aparatos masivos de la industria cultural. Pero lo que deja esta experiencia como invitación a la reflexión es la posibilidad de situar la crítica intelectual no como algo apartado de su objeto. Sino como una parte de su propia interioridad, quizás la parte "perdida" que ahora retornaría para hacer de lo cotidiano un momento de reflexión por el arte. Reflexión que neutralice el dominio de la mercancía y de la injusticia cosificadora. Injusticia que puede hacer de los pensamientos una cuestión cerrada, con aceptación de hegemonías e imposiciones.

La cultura es la traducción permanente. La traducción es la crítica "despertada" en el legado cultural cotidiano. Una nueva oportunidad que se le ofrece a las obras del pasado. La crítica las revive y las coloca nuevamente a disposición del presente. Sólo así, como forma abierta de la cultura, será también una forma de la justicia en medio de los intercambios entre los diferentes pensamientos culturales existentes en el mundo.

Caetano Veloso realiza estos intercambios viajando en varias canoas a la vez. En los últimos trabajos pareciera haber acentuado una sola inclinación, pero su obra total es una enorme y exquisita interrogación sobre la vida cotidiana que sería banal si no tuviese la inestablidad que ella misma impone y a través de la cual nos brinda todos sus tesoros.

Ensayo inspirado en *Verdade Tropical*, de Caetano Veloso, Companhia Das Letras, San Pablo, 1997.

Caetano Veloso
La globalización crítica

Federico Monjeau

Livros, la pieza central central de su último disco, *Livro*, expresa de una manera precisa y acotada cierta forma de objetivismo que es fundamental en el arte de Caetano; objetivismo en el sentido de las propiedades o atributos lingüísticos que se encontrarían en la superficie misma del objeto: el libro es un objeto trascendente, dice el texto, pero además podemos amarlo de amor táctil. Fuera de la canción tal vez esto puede sonar bastante banal, pero esa sencilla demostración de la doble vida o el doble sentido de las cosas adquiere en manos de Caetano una perspectiva desconcertante y una tensión muy profunda. Esa forma de objetivismo tal vez haya encontrado su manifiesto más perfecto en una canción de su disco *Tropicalia II, As coisas*, que lleva texto de Arnaldo Antunes y música de Gilberto Gil pero que podría haber sido firmada perfectamente por Caetano: "As coisas tem peso, /massa, volume, tamanho, / tempo, forma, cor, / posicao, textura, duracao,/ densidade, cheiro, valor, / consistencia, profundidade,/ contorno, temperatura, / funcao, aparencia, preco, / destino, idade, sentido. / As coisas nao tem paz."

En Caetano rara vez se expresa un sujeto en forma personal, como sí ocurre en Chico Buarque. Hay aquí un efecto del concretismo, el movimiento iniciado por los hermanos Augusto y Haroldo de Campos a mediados de la década del 50. Esa neutralización de una enunciación subjetiva o de una expresión confesional sin duda también forma parte de los supuestos de la poesía concreta. Pero los logros estéticos de Caetano van mucho más allá: Caetano proporciona al movimiento una materialidad que la ortodoxia concretista generalmente busca un poco en vano. Con Caetano la poesía concreta adquiere el sentido que ella pretende haber realizado en la superficie misma del poema. Es la ilusión

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

concretista. Todo poema tiene una dimensión rítmica y una dimensión espacial, pero consideradas aisladamente esas dimensiones son muy pobres. Lo son necesariamente, más allá de que el poeta concreto haya elaborado su texto sobre el ritmo de una pieza de Anton Webern. El aspecto rítmico o la configuración espacial del poema adquieren valor en su relación y en su tensión con un plano metafórico, con lo que tradicionalmente se llama sentido. Por eso la música de Caetano salva al concretismo de la experiencia decorativa y un tanto banal del juego de palabras, del fetichismo del material y de la letra.

Caetano se mantiene desde hace más de treinta años en la vanguardia de la música popular brasileña. Cada nuevo disco suyo, como ocurrió con los de los Beatles, revela una nueva idea y funciona como un nuevo sistema de señales. Las señales de Caetano tienen sin duda un brillo extraordinario, pero tienen también un lado opaco. No entregan su contenido de inmediato. El mismo sutrato objetivista le da a sus textos un aspecto cifrado y enigmático. Las canciones de Caetano generalmente proponen una redistribución del mundo real. Realizan, entre otras cosas, una profunda premisa de la experiencia estética: alejar lo que está próximo, acercar lo distante. Es una especie de globalización crítica. *Manhata, O Estrangeiro, Sampa* son algunos ejemplos que surgen rápidamente, aunque casi todas las canciones de Caetano experimentan algo de eso. La dimensión fuertemente política de Caetano no se manifiesta como testimonio, a la manera de una historia personal, cotidiana, sino que se desarrolla enteramente dentro de un plano general muy complejo. Caetano enfrenta las cuestiones generales con una poética de la generalidad.

La música es consecuente con este constructivismo. Ante todo, no se puede pensar hoy a Caetano Veloso sin el músico Jacques Morelembaun, de quien habría que evitar decir que es un arreglador, y no porque el oficio de arreglador sea un oficio menor sino porque las composiciones de Caetano son también las composiciones de Morelembaun. Es extraordinario comprobar como en cada orquestación –es decir, en cada pieza– hay una idea constructiva específica, incluso en cada orquestación del repertorio tradicional latinoamericano, como es el caso del disco *Fina Estampa*.

La pieza *Livros* podría ser tomada nuevamente como ejemplo, pero esta vez de un principio de orquestación muy específico. Una orquestación estratificada, basada más en el choque que en la integración: dos bloques sonoros que se desarrollan en forma casi independiente; por un lado una percusión que medio atrasada, por el otro una pequeña banda de metales. La cuerda tiene una función muy reducida. La pieza transcurre sobre una superficie muy compleja, aunque esto no desmerece la percepción de los detalles.

Esta idea de estratificación puede provenir de la música culta, pero de cualquier manera se encuentra también en el corazón del modernismo musical brasileño. Por lo pronto en João Gilberto, que independizó el acompañamiento de la línea principal o, más precisamente, hizo del acompañamiento una especie de segunda línea principal; y que además separó o desplazó los acentos de la guitarra y del canto respecto de los tiempos del compás, como una línea desarrollada ligeramente a destiempo. Ese modelo es muy fuerte en Caetano. Pero en su caso João Gilberto no sería tanto un punto de partida sino un punto de llegada. Caetano llega a João Gilberto como se llega a un punto de depuración, y esta depuración tiene que ver con el papel del canto: un canto fuertemente recortado, en primer plano. En sus discos o en sus recitales Caetano ya difícilmente prescinde de esos momentos a solas con su guitarra, o incluso del canto a capella. En Caetano hay un gran elemento de contraste: una poética fuertemente constructivista y objetiva que se expresa por la vía de un canto infinitamente matizado, diferenciado, intimista si se quiere. Esto probablemente le da su posición única y su efecto incomparable.

Reportajes sobre antropofagia a Caetano Veloso y Gilberto Gil

Esteban Vernik

"El tropicalismo es un neoantropofagismo."
Caetano Veloso, 1977.

I. Caetano Veloso. San Remo, Italia, 1990

1.

¿Antes de conocer a la gente del grupo Oficina, y musicalizar en 1967 la puesta de la pieza de Oswald de Andrade, "O Rei da Vela", habías tenido ya relación con los escritos de Oswald?

No, antes de ese trabajo yo no sabía nada de Oswald de Andrade. Sólo había oído su nombre que en esa época se citaba como una figura que tenía el mismo apellido que Mario de Andrade pero que no era pariente de éste, y que a pesar de haber compartido con éste la dirección del movimiento modernista de los años 20 era una figura mucho menos importante. Pero después de asistir al montaje de "O Rei da Vela", y después de entrar en contacto con los poetas concretistas de Sao Paulo, comencé a leer con mucha frecuencia los textos de Oswald.

¿Qué fue lo que más te impresionó en ese momento de esos escritos?

En esa época, me impresionó significativamente su visión profética del Brasil y del Brasil en el mundo. Una visión profética prospectiva, no porque pronosticara lo que iría a suceder, sino porque él ya percibía con mucha agudeza lo que eran prospectivamente, no retrospectívamente, las posibilidades orgánicas de la cultura brasilera.

Se ha asociado en diversas ocasiones al proyecto Antropofágico de Oswald de Andrade con el movimiento Tropicalista que Uds. fundan en la segunda mitad de los años sesenta, en tanto que éste continuaría a aquel.

No se puede decir que cuando nosotros surgimos partimos de los postulados de la Antropofagia. En esa época nosotros aun no conocíamos la obra de Oswald de Andrade, o sea, no habíamos tenido contacto todavía con el Manifiesto Antropofágico, ni con la poesía Pau-Brasil, ni con sus novelas que son muy lindas, sobre todo Serafim Ponte Grande, ni con sus artículos más teóricos, sus ensayos, como "A Marcha das Utopias". Fue después, cuando yo asistí a la puesta de "O rei da Velha", que se produjo nuestro encuentro con la Antropofagia. Pero, en ese momento, Gil y yo ya estábamos lanzados en esa misma búsqueda: mi disco ya estaba listo, ya habíamos escrito las canciones y, fundamentalmente, nuestros caminos en la música popular brasilera y nuestras posiciones críticas ya habían sido tomados. O sea que las ideas de la Antropofagia nos resultaban coíncidentes con nuestras búsquedas, con la idea que nosotros teníamos del capitalismo y también con otras ideas de Oswald.
Pero claro que eran cosas diferentes, nosotros estábamos trabajando en la industria del entretenimiento de masas; y Oswald de Andrade fue un artista culto, él fue un precursor del arte pop.

2.

¿Pensabas antropofágicamente cuando escribiste "Un Indio", esa canción donde el indio se encuentra con "la más avanzada de las más avanzadas de las tecnologías"?

Sí, pensaba en esa frase central de la Antropofagia de "Tupí or not tupí, that is the question". Ahí está toda esa utopía de los nuevos bárbaros que degluten tecnologías y matrices de pensamiento, nuevos bárbaros que degluten todo.

En algunas de tus canciones se tematiza la conquista de América, incluso en ese disco manifiesto de 1967, "Tropicalia", vos cantás una canción sobre el viaje de Colón.

Cuando pusimos esa canción en nuestro disco manifiesto, se había traducido al portugués y vuelto a poner de moda aquella rumba cubana que había sido un éxito kitsch en los años cincuenta de la cantora Emiliana. Nosotros la grabamos con la música original cubana y con la letra en portugués como estaba de moda. Era lindo cantar esa canción que en la versión original afirmaba a Cuba como crítica al descubrimiento de Colón, y en la letra en portugués afirmaba al Brasil previo a la conquista. Y era curioso porque en ese momento Cuba era una dictadura de izquierda y el Brasil era una dictadura de extrema derecha. Y nosotros simpatizábamos con Cuba.

3.

En el 69, después de pasar un tiempo en la cárcel, vos y Gilberto Gil se exilian en Europa. En las notas que desde allí enviabas al semanario *O pasquim*, solías juntar a lo último que aparecía en Europa con menciones a artistas brasileños. Salías de un show de Led Zeppelin y hablabas de Antonio Carlos Jobim, escuchabas a Janis Joplin y te referías a Gal Costa, juntabas a Renoir con Glauber Rocha. ¿Se sentían vos y Gil dos antropófagos deglutiendo toda esa modernidad de los setenta?

Gil tal vez se sintiese así. Pero yo sólo me sentía muy triste; aunque tal vez fuese un antropófago sin darme cuenta. La verdad es que yo estaba muy deprimido. Yo daba noticias de lo que veía y lo relacionaba con Brasil porque extrañaba mucho y no tenía fuerzas para vivir en Inglaterra, entonces todas mis energías se relacionaban con Brasil.

¿Fue cuando estabas en la cárcel que compusiste "Terra"?

No, lo que ocurrió en la prisión es que ahí ví por primera vez las primeras fotografías de la tierra. Pero después recordando esas imágenes escribí esa canción estando en Bahía.

4.

Después del exilio, ¿cómo es tu relación con el mundo europeo?

Me gusta Europa; es fascinante comprobar como toda la cultura occidental se ha organizado aquí, en un pedazo tan pequeño de tierra. Pero no me gusta quedarme en Europa mucho tiempo; en seguida siento necesidad de volver a América, y de ser posible a Brasil. Cuando estoy en Europa un tiempo, el sólo hecho de volver a América, inclusive a Nueva York, ya me hace sentirme mucho más en casa, ya me siento que estoy en el Nuevo Mundo.

¿Cuál sería tu apreciación del proyecto que surge con el Occidente moderno?

Personalmente yo amo todo esto que se formó en Europa, y a mí me gusta la civilización occidental. Me gustan las ideas de libertad individual, las fases del liberalismo, las amplitudes de las posibilidades de comfort. Creo que eso nunca hubo en la historia de la humanidad como ahora en el occidente blanco criollo.

¿Tenés entonces una idea de progreso, de que la humanidad avanza hacia un estado mejor?

No sé si tengo una idea de progreso. No tengo relaciones de excelencia con la idea de progreso; sí tengo relaciones conflictivas, que soportan la idea de progreso. Pero nunca tuve relaciones definitivas con esa idea. Lo que creo es que hay un hecho consumado en Occidente que es muy interesante: nunca hubo un empeño con éxito de dar tanto bienestar a tantos, de repartir tanto a tantos, y eso se consiguió. Claro, se pueden decir también muchas cosas: que eso se consiguió al precio de esclavizar negros en Africa, que la mayoría de la población es pobre, etc. Lo que digo es que la forma de sociedad que se engendró en el occidente blanco europeo tiene mucho que decir. Y esto lo digo pensando también que la situación político-económica del mundo es desequilibradísima. El liberalismo capitalista parece algo existoso, pero la verdad es que eso sólo lo usufructa una minoría de la humanidad.

¿Cómo ves en ese marco a la evolución de la creación artística?

Muchos se quejan que ese bienestar físico conseguido por la sociedad industrial haya traído consigo un empobrecimiento espiritual de la creación, pero yo no creo eso, no se puede decir eso. Hoy existen menos criterios rígidos y entonces hay mucha nostalgia de algunas personas que dicen eque era bueno cuando se sabía qué era bueno y qué era malo, qué era arte erudito y qué era arte popular, qué era hombre y qué era mujer, cuando todo era más definido. Sin dudas ahora es más difícil por la falta de criterios, es más difícil la vida, pero ése es también el precio de la libertad. Creo que es mejor la creación que viene de donde hay menos parámetros morales, donde hay menos certezas sobre el bien y el mal.

Hay quienes dicen que en América Latina por tener una atmósfera más caótica que en Europa, existe un espacio de creación mayor.

Sí es más caótica; pero no creo que se pueda decir que en Latinamérica haya un espacio de creación artística mayor cuando no se tienen resultados. No hay mejor ballet en Bolivia que en Bélgica, no hay mejor danza moderna en Venezuela que en Francia, ni mejor teatro en Argentina que en Inglaterra, ni mejor cine en Brasil que en Italia. Si se viesen esos frutos en América Latina, entonces tal vez sí diría que nosotros somos más creativos, pero no lo somos, yo no veo esos frutos.

5.

Volviendo a América, cuando presentabas "El Extranjero" en Bahía, decías que el lugar donde más extranjero te sentías era en Bahía, ¿cómo es eso?

Lo que quise decir es que ése es el lugar donde el show y el disco eran más extranjeros porque yo soy de allí. Creo que si me tengo que sentir extranjero en alguna parte del mundo es justamente en el lugar donde nací: en Bahía, que es el lugar donde me siento más en casa, donde me siento más real.

En relación con la idea de extranjero que aparece en tu canción, ¿podrías decir que la mirada del extranjero es más aguda para apreciar el paisaje que la de las personas que ahí viven?

En el inicio de la canción yo cito tres ejemplos, dos favorables y uno violentamente desfavorable, los tres son extranjeros. Y entonces digo que la visión de la Bahía de Guanabara que yo –que soy de allí– tengo, es tan naturalmente mía, y me pregunto qué pasaría si yo no la conociese. ¿Si la conociese menos la amaría más?

De esos tres ejemplos que citás –el pintor Paul Gauguin, el compositor Cole Porter y el antropólogo Claude Levi-Strauss–, da la sensación que tomás demasiado en serio a éste último cuando en *Tristes Trópicos*, dice que "detestaba la Bahía de Guanabara".

¡Pero es que fue así! Levi-Strauss dice muy seriamente que destestó la Bahía de Guanabara, que llegó y la encontró fea. Dice que le pareció "una boca desdentada". Justamente hace pocos días, un periodista brasileño que entrevistó a Levi-Strauss en París le dijo: "un músico popular brasileño dice que Ud. detestó la Bahía de Guanabara", y entonces Levi-Strauss le contestó: "bueno, pero esa la opinión de un joven profesor de filosofía que recién llegaba al Brasil, yo quería ser sincero, esa fue la impresión que me dio en ese momento, pero no lo escribí como algo muy importante".

Y con respecto a *Tristes Trópicos*, que algunos consideran el libro más brasilero que haya escrito sobre Brasil un extranjero, ¿cuál es tu opinión?

Me encanta ese libro, es uno de los libros fundamentales sobre Brasil. Desde 1968 que lo leí por primera vez, siempre lo releo y me sigue impresionando.

6.

En "Otros románticos", otra canción del disco, parece que te referís a dos películas, "Pixote" de Héctor Babenco y "Las alas del deseo" de Wenders.

Naturalmente la frase "ángeles sobre Berlín" que aparece en la canción lleva a cualquier persona a pensar en el film de Wenders. Pero la verdad es que el tema de la canción es la situación brutal de los chicos abandonados en las calles de Brasil, por eso está Pixote. Curiosamente yo no soy un gran fan de ninguno de esos dos films que indirectamente cito en la canción, pero poéticamente esas dos referencias venían bien. El cantante australiano Nick Cave, que aparece en una escena de "Las alas del deseo", recientemente dedicó un disco al niño Pixote, que después de hacer de actor en la película de Babenco fue asesinado por la policía.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

7.

¿Cuál creés que debe ser el compromiso del artista con su sociedad? ¿Debe existir tal compromiso?

Si fuera posible, lo ideal, sería que el artista no tuviera ningún compromiso con la sociedad, pero eso es imposible.

¿El arte libre de vínculos con lo social?

Sí, idealmente creo en eso. Aunque eso es un imposible en la realidad. Pero el artista es idealmente un proyecto libre de vínculos con la sociedad.

¿Te deshacés así de toda idea más orgánica del artista como portavoz de la comunidad?

Sí. Sobre todo en Francia, tuvo mucha aceptación esa idea del intelectual orgánico, del artista alineado, pero yo no le doy mucha importancia a eso. Creo que el alineamiento es también una forma del artista de liberarse de la sociedad.

II. Gilberto Gil. Bahía, 1990

1.

En qué medida creés que siguen vigentes los interrogantes planteados por Oswald de Andrade de "Tupí or not tupí", o de si "ser puramente regional o abierto a los tiempos".

Pienso que en aquel momento eso se planteaba en relación a las expectativas de futuro, a la formación de ese gran conjunto plural que había previsto Karl Marx. Eso servía para crear expectativas que producieran hechos culturales, políticos y sociales. Hoy, en cambio, esa misma visión nos permite situarnos en un proceso, en una fenomenología.

Pero aquella idea de tomar de todo el mundo todo lo nuevo, pero a través del sujeto histórico propio de estas latitudes.

Eso continúa siendo así, y será siempre así. A pesar de las grandes embestidas uniformizadoras del deseo imperialista, las nuevas regionalidades se imponen. Unidad en la diversidad, ése es hoy el gran lema moderno.

Y esa idea de pensar una cultura de mezcla, una modernidad "chiclette con banana".

Eso también continúa vigente, "chiclete con banana", "Miami con Copacabana", "fórmica con dendé"...

¿Cómo definirías entonces antropofágicamente al Brasil?

El Brasil que antropofágicamente traga todo lo que viene de afuera –inclusive el plástico–, es el que después lo procesa *macunaímicamente*. Lo procesa imponiendo los condicionamientos brasileros, que son: la especificidad de un pluralismo tribalístico afro-amerindio y un racionalismo europeo emergente de la transición a la industria moderna. Es un país que tiene mucho hambre pero que, por eso devora muchas más cosas de todo el mundo. Y a la vez dispone de un sistema gástrico fuerte, por lo que consigue modificar elementos que en otras partes, como en Europa, no serían modificables. Además no nos olvidemos que aquí existe la capacidad corruptora del trópico, que determina mucho de esa antropofagia.

2.

En cuanto a tu propia experiencia de la relación América/Europa, cuando junto con Caetano Veloso partís en el '69 hacia el exilio europeo, Uds. –por lo que se desprende de las crónicas de esa época– asistían a un recital de Led Zeppelin y pensaban en Antonio Carlos Jobim, veían a Janis Joplin y pensaban en Gal Costa. ¿Se sentían dos antropófagos en Europa?

¡Sí, claro ...y eso es el tropicalismo!. Lo antropofágico tanto en el sentido de tragar como en el de identificarse. Tragar para obtener la cualidad del otro y tragar para atribuir al otro nuestra propia cualidad.

3.

Otra cuestión sobre la que quería pedirte un comentario, es sobre la relación de tu obra con lo profético. La gente cuando va a tus recitales, en muchos momentos los vive como una especie de ritual, como una suerte de comunión de espíritus. ¿De qué manera pensás esto?

Pienso que la música popular moderna es la heredera del teatro, es la heredera de la tragedia griega. De una serie de experiencias históricas de las artes escénicas a las que le acopla la tecnología moderna. Pero continúa perteneciendo a la liturgia; lo que la música popular hace es reiterar la liturgia del espíritu, y en ese sentido es absolutamente religiosa. Trabaja con las segundas religiones, las que vienen a sustituir a las religiosidades negativas del pecado por las religiosidades afirmativas de espíritu acuariano, "aparucia", "agogolta". Entonces volviendo a tu pregunta, creo que la música popular tiene ese gran papel: absorver la liturgia de las artes religiosas y ritualizar esa liturgia según técnicas modernas del lenguaje y la comunicación.

4.

Respecto a las tantas recreaciones actuales de la música de reggae, querría preguntarte qué significado le das a la figura de Bob Marley.

Bob Marley y toda aquella estética del reggae representan la emergencia de los ghettos de las Américas. Creo que de ahí en más somos todos productos de esa revolución cultural/contracultural que Bob Marley exportó de América hacia Africa. Bob Marley fue un gran decodificador/codificador de ese lenguaje.

¿Cómo fue la historia de la recreación que vos hiciste de "Nao chore mais"?

Bien simple. Escuché la música por primera vez en Maranhao, busqué el disco, encontré el disco de Jimmy Cliff, después al poco tiempo encontré la versión de Bob Marley, y en seguida hice la versión en portugués que –salvo algunas adaptaciones geográficas– es prácticamentente una traducción literal.

¿Cómo ves el fenómeno que ocurre especialmente aquí en Bahía, que el reggae cada vez se escucha con más intensidad?

Es la cuestión del reggae como emblema, como signo psico-social. En este sentido el reggae es como era el rock. El rock en nuestra época era una múscia que nosotros hacíamos para marcar bien esa cultura de la contracultura. El reggae asume contraculturas ligadas a las minorías de Jamaica, de la salsa, del samba, del batuke –toda esa emergencia popular tiene en el reggae a uno de los grandes signos modernos en Africa, en el Caribe, en el Brasil. El reggae, como la salsa y el merengue, hacen ese trabajo de unificación cultural de los ritmos populares de América. Y en Bahía se produce eso; la vitalidad del Pelourinho, de Salvador, la libertad de sus grupos afro, son parte de ese fenómeno.

5.

¿Cómo ves a esta nueva generación de músicos bahianos, a estos nuevos "novos baianos", Gerónimo, Margarette Menezes...?

Son el resultado de, por un lado, la emergencia de la cultura popular, intuítiva, libertaria, que viene de la opresión y la esclavitud; y por otro lado, son el resultado de las nuevas posibilidades tecnológicas, profesionalizantes del mundo moderno. Son la intersección de esas dos tendencias.

6.

Volviendo a la vida política, ¿seguís creyendo en la idea del músico como portavoz de la comunidad, del artista como interlocutor cultural de un pueblo?

Sí, a nivel de la música popular. Nada se hace sin músicos. Toda la tragedia humana requiere de sus músicos.

¿Dirías que existe un Gilberto Gil músico-poeta y un Gilberto Gil político?

Sí, existe.

¿Cómo vivís el vértigo? Gil toca un día en Sao Paulo en el mismo escenario que Bob Dylan, al otro día Caetano Veloso da un recital en Bahía que Gil produce, al día siguiente Gil da un recital aquí, en el medio se da un movimiento político para destituir al actual intendente que Gil apoyó.

Es ahora, el mundo moderno, mi vida, mi karma; es mi encarnación...

7.

¿Qué sentís al interpretar esa canción –con la que abrís tus recitales– que pone en el mismo plano la figura de Gilberto Gil con la de Bob Marley?

Ah sí, son dos figuras de la misma mitología.

¿Y cómo convivís con esa mitología?

Bien, sin problemas.

La poesía brasilera entre varias encrucijadas
Reportaje a Haroldo de Campos

Jorge Quiroga

La charla sostenida hace unos cuantos años con Haroldo de Campos en su casa del barrio paulista de Perdizes (lugar al que se llega después de ascender por una calle empinada), transcurrió frente a un gran ventanal que le iluminaba tenuemente el rostro, siempre sonriente, y con una expresión de simpatía cálida. La entrevista trata acerca de la poesía brasilera, que parece surgir de tensiones, efervescencias propias, a las cuales es difícil acceder.

En el caso de Haroldo, y de los otros poetas concretos, hay una elaboración precisa, el montaje de una lectura estructurada, a través de una visión operativa muy meditada. Hay temas que inevitablemente fueron especial preocupación para los que se dedicaron a escribir poemas; entre ellos un determinado modo de entender el arete y lo poético.

Porque en relación a la poesía brasilera, lo que seguramente se siente es el descubrimiento de un universo que tiene su propia lógica, la que se emparenta con nuestra escritura de manera lateral (hay correspondencias generacionales, que pueden servir para ubicarse, pero a las que hay que añadir lo específico de cada literatura, para indicar las verdaderas posibilidades de acercamiento). Siempre está presente en la poética brasilera, el peso de una modalidad, y de un proceso particular de lectura, una visión del mundo que es necesario desentrañar a cada paso, y que con asiduidad viene junto con una teorización. Es decir que si se leen con atención, sobre todo las poéticas de este siglo, hay referencias a cuestiones y claves, que el efecto que producen es el de hacer ver otra vez la materias con que están compuestas las preguntas que se pueden formular a esos poemas.

Los temas que enseguida aparecen, cuando se habla de ellos, tienen en común que son negaciones y afirmaciones hechas con contundencia. Es posible que con cierta distancia, las conclusiones deban reformularse, sin embargo se entrevee una cierta constancia en la temática de las más diversas líneas de la poesía de Brasil.

Lo que ocurre que hay una tradición de ruptura, que lo que puede decirse, es que convoca a la escritura poética, que siempre ocupó el papel de punta de lanza en las renovaciones estéticas que se fueron dando, y aunque es posible que la experimentación y el trazado preponderantemente racional (sobre todo en la corriente ligada con la poesía concreta), nos haga relacionar demasiado sus argumentaciones, dichas en un circuito, que como un sistema se autorrefieren en forma constante, y es necesario dejar abiertas las preguntas. Pero es que hay un límite que se quiere sobrepasar, y que está presente en casi todas las modalidades o estéticas de las últimas décadas. Es como si la poesía, a su manera, hubiera tenido que enfrentarse ante las cuestiones candentes que tuvo que vivir el Brasil; una virulenta politización y un deseo de cambio socioecónomico, un proceso de modernización del país en sí, un viraje profundo relativo a la vida cotidiana misma, el sobrellevar un gobierno dictatorial y el comienzo de la democracia. A todo ello la poesía (y la cultura) tuvo que responder de algún modo, y seguir su propio camino, sin ocultar que había decisiones formales y vitales, que dependían de su sentido. Los poetas que actuaron en las últimas décadas, necesitaban manifestar de diferentes modos el rigor de apuestas estéticas. Lo dicho acerca de lo referente al contexto, no se diferencia demasiado de lo que nos ha pasado a nosotros mismos aquí. Las soluciones culturales en su similitud, lógicamente difieren. El camino interior, que en relación hacia su propio centro, o su última significación, recorre la escritura poética como parte del arte moderno, se dio allí con la diferencia que el radicalismo parece guiar las escrituras y constituirse en dispositivo cuestionador. Es que se presentaban a esas poéticas varias encrucijadas que se fueron dando sucesivamente, pero que a veces se fueron superponiendo, de tal manera que había que dar respuestas a lo que se fue presentando. La poesía se declaró en algunos como instancia absolutamente política (Ferreira Gullar), aunque clave de subjetividades urbanas, o multiplicidad de sentidos y de ideas verbicovisuales (como la poesía concreta), o de angustias existenciales y vida dilacerada, como lo atestiguan los textos de Torquato Neto, la marginalidad femenina de Ana Cristina César, o la poesía condensada y de indagación de la capacidad lingüística de Paulo Leminsky, todas y ellas y muchas más son encrucijadas, de las que se habla sin hablar. En el medio de todo eso la poesía brasilera estalla en fragmentos, que poco tienen que ver con mundos despedazados, más bien son destellos, encrucijadas de lenguaje, acciones de diverso tipo.

–La poesía brasilera tiene una tradición de invención "una tradición de ruptura", como diría Octavio Paz que debe ser relevada no según la senda de la historiografía oficial, regida por la idea logocéntrica de un "carácter nacional" (sea en la línea progresista de Antonio Cándido, sea en la versión conservadora de Afranio Coutinho), sino por medio de otra óptica disruptora, interesada en "el movimiento de la diferencia" (Derrida), antes de que en las ideas metafísicas de origen y de presencia (o de ontología del "ser nacional"...). Esa tradición transgresora desencadena su movimiento diferencial en el Barroco, representada por Gregorio de Matos (satírico y desbocado como Caviedes; como Sor Juana, lírico y conceptista, irrumpe en Sousandre, el poeta "maldito" de nuestro Romanticismo, pre-poundiano y modernísimo cantor de "el Infierno de Wall Street", transparece nuevamente en el simbolista Pedro Kilkerry, de linaje "coloquial-irónico" como Corbiére; pasa a Augusto dos Anjos, curiosa mezcla de parnasianismo y expresionismo, para, finalmente, y sin conexiones directas, de causa y efecto, estallar en el "Movimiento Modernista" del 22 (nuestra "Vanguardia"), sobretodo en el mas radical de sus poetas, Oswald de Andrade, el inventor de la poesía "palobrasil", verdaderos "haicáis" "cubistas", dotados de alto voltaje lírico y agudo filo crítico. De la línea divisoria del 22 viene Drummond, Cabral, la poesía concreta....

–¿Es central entonces, la cuestión de la modernidad en esa poesía?

–Es central, me parece, por lo menos en lo que respecta a una cierta visión (o revisión) crítica de la poesía brasilera, aquella esbozada en la respuesta a la pregunta anterior.

–Usted ha hablado del "proceso de destrucción de los géneros", de los no-límites entre poesía y prosa, en la literatura brasilera. ¿Cómo se realiza este proceso?

–Véanse, por un lado, las novelas-invenciones de Oswald de Andrade (*Memorias Sentimentales* de Juan Miramar y Serafín Puente Grande), que exhiben la misma técnica cubista, metonímica, de la "poesía palo-brasil"; por otro, la escritura icónica, el pensar por imágenes, de Clarice Lispector (desde "Cerca del Corazón salvaje", 1944). Pero el ejemplo más característico de esta abolición de límites es la escritura de Guimaraes Rosa. Mi contribución personal a este proceso transgresor (sobre el cual escribí a nivel de reflexión teórica en el volumen colectivo "América Latina en su literatura", UNESCO, Siglo XXI, 1972), está en mi texto "Galaxias", una épica (es decir, un tejido narrativo) que se resuelve en una epifánica (o sea, en una pulsión rítmica de imágenes en progreso...

– ¿Su interpretación de la poesía brasilera sigue siendo desde la óptica de la vanguardia?

–El rótulo no tiene gran importancia. Es

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

mejor ser de vanguardia que ser de retaguardia, çomo es mejor ser formAlista de que ser formOlista (de formOl...) Estoy intere sado en la poesía como un enfrentamiento con la materialidad de los signos (Román Jacobson). En este sentido, de concresión sígnica, toda gran poesía es concreta... De Homero a Camoes, de Dante a Goethe, a Mallarmé, a Fernando Pessoa. Lo que ocurre es que la literatura de "vanguardia" envolvía (por lo menos en tanto proyecto) una "esperanza colectiva", cosa que en el mundo post-utópico en que vivimos se tornó problemática. Sí en esta crisis la idea de "movimiento" (subyacente al surrealismo o a la poesía concreta), no lo está en la concepción de poesía como crítica del lenguaje, y es esta la que importa. Los nombres insoslayables de la poesía contemporánea brasilera son Manuel Bandeira, Os wald de Andrade, Mario de Andrade, Drummond, Murillo Mendes, Joao Cabral. En mi ge neración, los poetas que más admiro (objetivamente, independientemente de las ligaciones afectivas) son Mario Faustino (precozmente fallecido), Decio Pignatari, Augusto de Campos. Entre los más nuevos, por la suma de su trabajo de poeta, prosista y crítico, el paranaense Paulo Leminski.

Además, hay un bárroco de profusión (en la prosa del Padre Vieira, Euclídes da Cunha, Guimaraes Rosa) y un bárroco de contención, de la geometría combinatoria, de las modulaciones plásticas (no hay que olvidar que Bach fue un músico barroco y que es neo-barroca la arquitectura constructivista de Niemeyer). En ese sentido, mismo en el momento más despojado de la poesía concreta brasilera, hay en ella un trazo de barroquismo cinético, una erótica de la palabra que la distancia y distingue inmediatamente de la Escuela de Zurich (Como Niemeyer, claramente difiere de Max Bill...)

–¿De qué manera se inserta la poesía brasilera en la literatura latinoamericana.

.– Con su marca diferencial, con el movimiento de su especificidad, tal como lo dije al empezar, y que expuse, de modo más desarrollado, en mi ensayo publicado en el volumèn panorámico editado por la UNESCO. Por ejemplo no hay en el Romanticismo Hispanoamericano ninguna figura del porte revolucionario (en términos de lenguaje poético) del brasilero Sousandre, que escribió su "Infierno" polilingüe en Nueva York, por vuelta de 1870 en el torbellino "carnavalizado" de la Bolsa, testimoniando, en Wall Street, las contradicciones del capitalismo depredador. Usted me pregunta acerca de como veo la perspectiva de un mayor conocimiento entre nuestras literaturas, especialmente en el caso de la poesía. Le diré que no creo en los canales oficiales, ni en los institucionales.Tienden, por naturaleza al conservadorismo y a la visión académica. Me parece que, en esta materia lo que vale es el contacto directo entre poetas.

São Paulo, 1980

Chico Buarque: el progresismo polifónico

Marcelo Canossa

Chico Buarque merece ciertamente más de un análisis. Tal vez esto tenga que ver con la inabarcable intensidad con que él quiere "decir", ya que a lo largo de su vida atravesó casi todas las formas de expresión que un artista considerado "popular" tiene a su alcance, sin quedar debiéndole casi nada a cada una de ellas.

Esta masividad, este estado de creación permanente, tiene intercaladas, no obstante, las pausas y silencios que necesita cualquier "decir" para que sea escuchado con atención. Como en la escritura de la música.

Es así como algunas de sus maravillosas melodías vienen a compensar, a "reparar", aquellas letras en que la cotidianidad, los afectos o la vida social surgen como algo fastidioso o terrible. En otros momentos, sus poesías emergen brillando en medio de un ritmo machacón, popular, quizás nunca populista. Y esto se oye y se entiende. Lo entienden los bancarios, las empleadas y los favelados, todos ellos a su manera. Lo entienden los millonarios y los poderoso de la política, también a su manera, tal vez como si les pasaran una incómoda pluma por la nariz en su eterno sueño de dominación. Lo entienden los que constituyen la "masa", incluso en el sentido más espurio del término, porque Chico señala, Chico es, también, una manera de "desmarcarse" de ella, en un Brasil cuyo quid es convocante, centrípeto, aglutinador. Alguien podría decir que esta actitud ética y estética de Chico es demasiado contemplativa de la pluralidad, demasiado abarcadora y llena de buenas intenciones a pesar de su progresismo, pero es imposible negar que está plagada de sutilezas y que le rinde un buen culto a la comprensión minuciosa de la subjetividad, algo que a los poderosos les suele importar tan poco como el destino de sus desheredados. El problema creo que es un problema es que Chico Buarque ya es un símbolo, un semiícono de un país en que las ideas también parecen discutirse con el cuerpo, o a través del cuerpo. Y es por eso que en este carnaval de 1998, Chico fue el "tema" del samba-enredo, fue el homenaje vertebral de una de las escolas de samba más queridas y populares, la Mangueria, a la que él mismo supo homenajear en sus canciones.

Pero nada de esto extraña, en especial en un país de desenfrenada vocación autocelebratoria y amante rabioso del presente (confirmado esto por el rápido ascenso post-morten al rango de calles y avenidas de figuras como Ayrton Senna, Tom Jobim, Vinicius de Moraes, todas ellas de ubicación prefernecial en sus respectivas ciudades y corazones).

La Escola Mangueria comenzó a asfaltar el camino al panteón de Chico –única unanimidad nacional, al decir de un ilustre–, tan tímido y alejado de estas cosas. Y cito esta pasión sin menoscabo, tan sólo para poder cotejarla con los fenómenos de la Argentina, en que, excepto quizás los furores futbolísticos y políticos de otras décadas, las adhesiones suelen ser algo más lentas, menos sponsorizadas, más "artesanales" y por lo tanto más difusas.

Tal vez de nada le valió a Chico resistirse, durante 30 años, a poner los pies en la Rede Globo, todopoderosa mass-media mundial, ya que ésta consiguió apoderarse de su figura a la tardía y merecida hora de los homenajes, entremezclándose con otros íconos de diferente ralea.

Este hombre que lo compuso todo, cuyas melodías muchos copiaron y muchos más cantaron, además hace literatura, y pasa a inscribirse en el firmamento de los buenos narradores, con dos sólidas novelas: *Estorbo* y *Benjamín*.

Y aquí salta la pregunta del cómo es posible: lo es en tanto podamos entenderlo desde la perspectiva de su pertenencia a un campo intelectual que reproduce, en líneas gruesas, al campo social. Chico pertenece a la clase poseedora de la cultura, de la cultura vasta y europea, la del sedimento de varias generaciones, en un país donde la extrema simplicidad de las personas apenas si puede esconder su rostro, a pesar de los esfuerzos de una incipiente clase media –en especial, de San Pablo hacia el sur–, fenómeno en el que mucho tiene que ver la distribución de los bienes y el saber. Y se podría agregar: y la distribución de un discurso dominante jalonado de instancias de poder y sumisión, de cruda esclavitud significante.

¿Cómo ser un Chico Buarque en su tierra tan hermosa, dura y sufriente? Tal vez como él, encerrándose en su cuarto, metiéndose en la computadora, teniendo un departamento en París, bebiendo más de la cuenta. ¿Cómo se puede ser extemadamente lúcido ("ciudadanos totalmente locos con carradas de razón", dice una de sus letras), cuando a unos pasos de nuestra vida impera la iniquidad, el crimen absurdo, el verbo del sometimiento, sin –como dijo Vallejo– dar un grito?

"Vida, mi vida/ mira lo que hice:/ toqué la herida,/ los nervios, los hilos/ los ojos de los hombres/ los ojos sombríos./ Pero, vida, allí/ yo sé que fui feliz" (canción "Vida").

Filosofías de la devoración

Cuando a mediados de este siglo las costas sudamericanas recibían la ola existencialista, un encendido debate filosófico afloró entre sus majestuosas geografías. Así recordaba Karl Löwith su pasaje en 1949, por Mendoza, en oportunidad del 1er. Congreso Nacional de Filosofía. Según este alumno de Weber y de Husserl, las ideas allí proferidas parecían inspirarse en el maravilloso preludio "del paso del avión sobre los Andes". Otros relatos, nos confirman la vivacidad de ese encuentro, en que se combinaron las intervenciones de un Hans-Georg Gadamer, un José Gaos, y un Carlos Astrada. Se trataba de una profunda interrogación por el ser que no renunciaba a la dilucidación por el sentido de las formas de la vida y el pensamiento en estas latitudes. Tal espíritu pareció reaparecer, esta vez en un ámbito tropical, en el 1er. Congreso Nacional de Filosofía de Brasil, celebrado en marzo de 1950. Las mismas indagaciones existenciales, son aquí retomadas por el pensamiento de la devoración. Tal la meditación o ponencia de Oswald de Andrade archivada por el Instituto Brasileño de Filosofía. Los tres manifiestos que le siguen, en cambio, son escritos de madrugada, que no sucumbieron a las inclemencias del tiempo por mantenerse acobijados en apilados cuadernos. Con los aditamentos propios de nuestros más cercanos años setenta, son también variaciones sobre el ideario antropofágico. Retomar en su conjunto a estos trechos del pensamiento del vecino país, puede ser la oportunidad, no para rendir tributo a un pensar que nos resulta afín, sino para sumergirnos por un momento en la inspiración que estos escritos ofrecen.

E.V.

El hombre cordial:
un aspecto antropofágico de la cultura brasileña

Oswald de Andrade

Se puede llamar alteridad al sentimiento del otro, o sea, al acto de ver al otro en sí, de constatar el desastre, la mortificación o la alegría que vive el otro. De esta forma, este término significa lo opuesto a –lo que en el vocabulario existencial de Charles Baudelaire es– el sentimiento de ser otro, diferente, aislado y contrario.

La alteridad es en Brasil una de las señales resultantes de la cultura matriarcal.

Entre otros cronistas del pasado, Fernando Cardin constata este sentimiento más que el de solidaridad e identificación, en el hecho de que el recién llegado a cualquier choza indígena fuera recibido con lágrimas y compasión. Esto aparece así relatado en un párrafo de los *Tratados da terra e gente do Brasil*, "al entrar un huésped en la casa, le brindan llorando honras y agasajos; al entrar luego en la casa, el huésped se sienta en la hamaca, y, sin hablarle, la mujer, las hijas y las más amigas se le sientan alrededor con sus largos cabellos, tocándolo con la mano, y todas comienzan a llorar en alta voz abundando en lágrimas, y allí narran en prosas cantadas los sucesos que les han acontecido desde la última vez en que se vieron y muchas otras que imaginan, trabajos que el huésped padeció por el camino, y todo lo que puede provocar el llanto y la compasión".

Este texto clásico ilustra bien lo que Sergio Buarque de Holanda dice en el capítulo V de *Raizes do Brasil*, con el título de "El hombre cordial".

Según el maestro sociólogo, "la sencillez del trato, la hospitalidad, la generosidad, virtudes estas apreciadas por los extranjeros, representan en efecto un trazo definido del carácter brasileño". "Sería un error suponer que tales virtudes signifiquen 'buenas maneras', demostraciones de civilidad. Estas son, ante todo, expresiones legítimas de un fondo emotivo extremadamente rico y exultante. En la civilidad hay algo coercitivo que se expresa en mandamientos y sentencias". "Nuestra forma común de convivencia social es justamente lo contrario de tal pulcritud". Para "el hombre cordial" la vida en sociedad es en cierto modo una verdadera liberación del miedo que él siente en el hecho de vivir consigo mismo, y de apoyarse en sí en todas las circunstancias de la existencia. Su modo de relacionarse con los otros lo lleva vez más hacia su núcleo, aquello que el brasileño –como buen americano– más valora. Es antes que nada, *un vivir en los otros*.

Los modernos estudios de sociología, de etnología y de historia primitiva confirman este punto de vista de Sergio Buarque de Holanda.

Dice Robert Briffault, en *The Mothers, "La solidaridad del clan totémico era un trazo decisivo en la historia social del pueblo* y predominaba sobre cualquier otra consideración". Citando al misionero Charlevoix, agrega: "Resulta sorprendente que siendo en apariencia externa enteramente bárbaros, se los ve tratarse entre sí con una gentileza y consideración que no se encuentra en la gente común de las naciones más civilizadas".

Reproduciendo lo dicho por diversos autores, incluyendo a Williams James, Briffault atribuye esa oposición de sentimientos a la importante parte que la propiedad privada juega en el desarrollo egoísta del individuo dentro de las sociedades civilizadas, colocándolo en relación y en antagonismo al grupo. Es ésta una de las características del patriarcado. Dice nuestro autor: "El sentimiento de la individualidad que forma el núcleo de los juicios y de las apreciaciones del orden moderno se desarrolló a medida que crecía la noción de propiedad individual". Y aún más: "El desarrollo de los intereses perso-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

nales solamente se dio cuando el individuo tuvo una propiedad dentro del grupo y se sintió separado de él económica y psicológicamente".

"El hombre cordial" tiene dentro de sí su propia oposición. "El sabe ser cordial, como sabe ser feroz".

Brington, citado por Briffault, afirma: "en la cultura primitiva es doble el sistema moral. Existe buena voluntad, amor, socorro, para los miembros del propio clan, tribu o comunidad; pero por otro lado, hay aversión, enemistad, robo, y asesinato hacia todos los demás".

En el contrapunto agresividad-cordialidad, se define al primitivo como una *weltanschaung*. La cultura matriarcal produce ese doble aspecto.

Concibe a la vida como devoración y la simboliza en el rito antropofágico, que es comunión.

Por otro lado, la devoración trae en sí la inmanencia del peligro. Y produce la solidaridad social que se define en la alteridad.

Por el contrario, las civilizaciones que admiten una concepción mesiánica de la vida –haciendo que el individuo sea objeto de gracia, de elección, de inmortalidad y de sobrevivencia– son no solidarias, produciendo así el egoísmo del mundo contemporáneo. En éstas, existe la trascendencia del peligro y su posible resolución está en Dios.

La peligrosidad del mundo, la convicción de la ausencia de cualquier ayuda supraterrenal, produce al "hombre cordial", que es el primitivo con sus derivaciones en el Brasil.

Hoy, mediante el movimiento general del pensamiento, se asiste a un retorno a las concepciones del matriarcado.

La angustia de Kierkegaard, el cuidado de Heidegger, el sentimiento de "naufragio" tanto de Mallarmé como de Karl Jaspers, la *nada de Sartre, no son sino señales de que la vuelta de la filosofía al miedo ancestral ante la vida es devoración. Se trata de una concepción matriarcal de un mundo sin Dios.*

Marzo de 1950

(Traducción de E.V. y J.Q.)

Hekrrekh (Palabra espejada)

Rogelio Duprat

Una actitud realmente radical sería suspender toda la actividad a nivel de la representación: el espectáculo, la obra de arte o de no arte, la TV, el libro, el objeto de consumo, el status, la propaganda, el disco, la poesía, la venta, el film, la cultura, el automóvil, la teoría, la prensa, la música, la estructura, todos los lenguajes y toda la comunicación.

Todo el papo pop y contestatario fue aún operación a nivel de la representación, de la imagen de lo que aquel americano (?) llama de pseudo-evento.

Toda sociedad –primitiva o no– vivió del ícono, del tótem, que la cultura pop simplemente maximizó creando una suerte de pantoteísmo. La llamada vanguardia y los teóricos de la comunicación se fascinaron con el signo, construyendo una panrepresentación: el happening. La jugada de los artistas americanos –arte, juguete de adulto– es el mismo papo. La antropofagia (canibal aún o teórico-oswaldiana): ingerir con lo deglutido sus cualidades y virtudes, o aún eliminar los propios pecados, defectos y tabúes. La aldea maclunática, la locura de automatización, que anunciaba llevar al viejo ideal del placer y del ocio, sólo alteró las "áreas de representación", de las antiguas a las nuevas religiones del ícono concreto al misti-semanticismo.

La representación y la imagen, el pseudo-evento, la cosa de la cosa, y la cosa-de la-cosa-de la-cosa, la imagen de la imagen del evento, el signo del signo, encantamiento pavlovico de las sociedades consumísticas o no. En ese mundo de la representación, los sistemas dan señales con la seducción del tópico, el artista, el genio, la teoría, lo magnífico, el cantor, la yerba, el dinero, el libro, etc... operando en torno de tópicos, en "una alianza para el triunfo por la liquidación de lo típico". No basta constatar el pseudo-evento como pan-cultura, es preciso escapara de él, eliminar la representación, dar fin al paradigma que es la imagen-modelo, lead-behaviour, prototipo, y nada más que pensar y vivir el evento, la cosa, aquello que toda la filosofía llamó de *noesis, esencias, qué se yo. Las fosas son búsquedas frustradas de nuevas formas de representación* (loca corrida atrás de lo nuevo). Los "artistas" se niegan a invadir lo típico y confundirse con él. Quieren aún ser tópicos, franksinatras y maotzetungs. El ídolo, el topo, el paradigma que alimenta al sistema y de que él se alimenta. El sistema busca mantener viva la idea de representación, y de que el éxito está a disposición de todos, transformando en el proceso cualquier anti-código del nuevo código, jugando con el hecho de que el propio status de "genio" es un pseudo-evento. Y hasta posible imaginarse un genio frío, inventado, cuya existencia acaba siendo legitimada por la zorra y por la imagen literaria de los periodicuchos. El grupo OEL comenzó un tren de este tipo con un nombre inventado –Loefgreen–, que sabía de todas las cosas y que ya estaba comenzando a tener cierto éxito... Las citas en las proyecciones grupales en el sistema a través de un tópico, de un pseudo-evento.

Todo porque el único acto típico (evento) es la sobrevivencia y con ella *el trabajo*. Para eso las sociedades construyen enormes edificios-imágenes (una macro-semiótica), que es prácticamente en lo que y para que vive el hombre de hoy. Brucutu ya era tópico: media docena de los que se consideran más aptos toman el poder y cabalgan billones de "menos aptos", salvándose la base de mantener viva la imagen, la representación, el código. La ley es el código máximo, la opresión.

Representar para no presentar. Significar para no realizar eventos. Señalizar para no semantizar.

Estructurar para no realizar. Imagen contra objeto.

Mantenerse en el topo (ser tópico) exige despreciar lo típico y los signos que le corresponden que lo representan. Los nuevos mensajeros de la contracultura engalanados con los aparatos se dicen "marginalizados del sistema" pero aprovechándose de las brechas (talentosa y subrepticiamente olvidada) abiertas por el propio sistema que conducen al éxito en la cultura, en el arte, en el periodismo, etc. Y ese desprecio a lo típico, al trabajo, se evidencia en el rechazo del signo que se tipifican en el uso general de office boys, de la calle 15 o de las niñas del barrio de la Mooca, y que reciben enseguida de los vanguardistas los nombres de careta, mersa y demás.

La mayor tristeza es la invasión de la representación, de la imagen en el área del trabajo, millones sobreviven a base de oficios pseudo-eventuales que *no existen*: profesores, correctores, choferes, artistas, políticos, psicólogos, soldados, periodistas, burócratas, abogados, espías, etc. Todo al fin de cuentas, es lo que sirve para organizar, exigir o eludir la aplicación de los códigos.

Esa es la terrible imposición: interpelar a la mayoría de la humanidad para que operen a nivel del código, de aquello que sería sólo una forma de disciplinar el comportamiento colectivo, y que acaba por volverse la propia razón de la existencia del individuo y de la sociedad. Volar montado en burbujas de jabón.

Robotización kafkiana. Lo pseudo. Lo nada. El prestigio. El signo, la representación. Lo gris es que en cada caso la fascinación por el paradigma está ahí, para la tentación de los pretendientes-aprendices-candidatos a topo. Por simple y elemental composición, optar por la gran vida del prestigio y el éxito es lo más cómodo. El génesis ya decía que al principio era el verbo.

5 de abril de 1972, ya de mañana.

(Traducción de E.V. y J.Q.)

Un manifiesto

Luiz Carlos Maciel

Escuchen esto: el futuro ya comenzó. No se lo puede juzgar con las leyes del pasado. La nueva cultura es el comienzo de la nueva civilización. Y *la nueva sensibilidad* es el comienzo de una nueva cultura. Su continuación es la nueva lógica. No: las leyes del pasado no sirven.

No se deje perder por los demonios cansados de la vieja razón. Ella todavía no conoce el poder de los sentidos de la misma manera que, durante siglos, insistió en ignorar el poder de los instintos. No se deje perder.

Con la nueva lógica comienza la nueva Razón. El círculo se cierra en la edad de Acuarius. Por eso, *el hippie es un poeta engagé. Precede al nuevo lenguje conceptual. Pero éste sólo puede nacer del vientre de su (the hippies's) imagen.*

El límite de la vieja razón engendra *la nueva sensibilidad. ¿Parece difícil el salto? No lo es, no: es fácil. Para estirar la pierna. Así. Un poco más. Ahora. Pronto.*

Antes estaba Jean-Jaques Rousseau, el Romanticismo, el Sturm und Drang, el joven Goethe, Friederich Nietzsche, el Surrealismo, el Dadaísmo, Schelling, Kierkegaard, el Existencialismo, el Nihilismo, etc. En algunos momentos llegaron a fingir que querían destruir a la vieja Razón. Pero, en verdad, la glorificaban con su audacia y sus desafíos.

Hoy la sirven como disponibles instrumentos o categorías para la vana tentativa de definir *la nueva sensibilidad*. Pero la historia, como dice Marx, sólo se repite como farsa. Y la farsa es otro género, no obedece a las leyes ya descubiertas de la tragedia. Es preciso vivirla para conocer sus secretos. No: aunque digan lo contrario, vos no tenés nada que ver con Jean-Jaques Rousseau, el Romanticismo, *el Sturm und Drang*, el joven Goethe, Friederich Nietzsche, el Surrealismo, el Dadaísmo, Schelling, Kierkegaard, el Existencialismo, el Nihilismo, etc.

Vos sos apenas la inédita versión farsesca de todo eso y, como tal, curtís la espera de tu propio Aristóteles.

La vieja Razón es la madre de todos nosotros. Nos amamantó con su leche espesa; nos educó para que creciéramos a su imagen y semejanza; nos adiestró en sus trucos, obedientes a sus formas inviolables. Las proteínas de su leche explotaron en burbujas neuróticas sobre la piel del alma; la educación resultó ser asfixiante para nuestro instinto creador y la obediencia se convirtió en mutilación de nuestro propio sexo. Pero la faz edípica pasó. Nada tenemos que aprender de los consejos maternales. Ya nos dijeron lo que sabían o podían. Naturalmente, la liberación no es fácil: la vieja Razón gorducha y mofletuda, insiste en mantener corta la rienda, aflojando la tensión para eludir al hijo incauto con la ingenua e inútil tentativa de la comprensión que es típica de las madres fabricadas por el sistema.

No, la liberación no es fácil. *La nueva sensibilidad* responde, orgullosa de su locura, sus propias promesas de libertad, su propia audacia martirizada en el siglo, tirando afuera al bebé con el agua del baño porque el bebé continúa sucio y nada asegura que el bebé no esté mortalmente, irremediablemente, contaminado. Pretende accionar aquel gatillo secreto, cubierto por el polvo del hábito, pero capaz de deflagrar, nuevamente en el espíritu de cada uno de nosotros nuestra sed de aventura –que fue narcotizada– y el sentimiento de perplejidad filosófica –que fue asesinado por las respuestas a todas las preguntas por la lengua ágil, entrenada y empapada de saliva de la vieja Razón. La presión en el gatillo es débil, tal vez no consiga siquiera moverlo. Con todo aun sin provocar la explosión, ha de limpiar algún polvo del metal.

La revolución cultural está en marcha, dicen los unos y los otros. Es verdad. Hasta en sus retrocesos, ella apenas propone el cambio: ella cambia, aquí y ahora, a través de una dialéctica que nadie definió. Su método es la vigencia provisoria de la moda. A través de lo efímero, ella establece sus raíces. Su estilo y la improvisación incoherente del músico de free jazz. No: no desea destruir todo para comenzar de nuevo. Prefiere asumir su tarea montada sobre los hombros de la tradición, sin compromiso, recogiendo de la tradición sus fuerzas despreciadas: el éxtasis, el sueño, el ritmo, el color, la risa, la paz y todos los regalos que nuestro Dios creador ofrece a los sentidos humanos para su fugaz fruición en esta Tierra.

(Traducción de E.V. y J.Q.)

El ahora

Jorge Mautner

Charles Baudelaire, ya nos había informado de que los "sonidos, los colores, las formas, los olores, se corresponden". Estas correspondencias son los puentes que unen como eslabones las bellezas de las diferentes formas de arte que siempre expresan espacios culturales, visiones del mundo. Gaston Bachelard examina estas correspondencias con erudición francesa y materia prima poética europea. Marshall MacLuhan, con rapidez norteamericana y con materia prima universal de mirada norteamericana. Yo en este artículo lo haré de mirada brasileña, postropicalizante, naturalmente, con materia prima poética brasileña.

En el Brasil de hoy, mil espacios culturales coexisten en un turbión frenético y esa es nuestra gran nueva riqueza. Fue el Tropicalismo "el último de los movimientos, definiéndose como movimiento esa tendencia de indicador, como señal, ha indicar un camino y aglomerar tendencias", quien ocasionó eso al desintegrarse en mil frutos y semillas dispares, a veces contradictorias entre sí, sin embargo, nunca antagónicas, hostilizantes, como el raciocinio lineal de ciertos críticos pesimistas actuales quieren hacernos creer.

La grandeza del Tropicalismo fue su promesa de descentralización cultural = democratización, arribo irreversible de la tecnología en armonía algunas veces conflictiva (nunca hostilizante) con la naturaleza, multiplicidad de formas y contenidos, admisión coexistente y armónica de tendencias opuestas = lo simultáneo fue así introducido al nivel de arte-información de masas. Eso para algunos aun es un shock.

El movimiento (en el sentido lineal aun antiguo) que precedió al Tropicalismo fue la bossa nova (marcas de CPCs*, realismos que enseguida se auto-trascenderían como después veremos, lirismos restrictos), pero fue esa bossa nova que ya de algún modo caminaba para la creación tropicalizante en dirección a Bahía, e inicialmente, original de la propia Bahía, y después de todo el Brasil, y ahora planetaria, como intentaremos demostrar en seguida. Fue con Jobim, Vinicius, el poeta literato vuelto dionisíaco y el afro con Baden Powell. Los preiniciadores: Johnny Alf y João Gilberto. (...)

Pues bien, fue en 1922 que por causa (o no) del café y del cosmopolitismo paulista que estalló el arte moderno siendo sus líderes Oswald de Andrade y Mario de Andrade, de allí nació "la antropofagia", manifiesto complejo que merece muchas lecturas e interpretaciones pero que incluye profundidades del dadaísmo, del futurismo de Marinetti, el expresionismo alemán, el surrealismo francés, una lógica filosófica que sólo mucho más tarde extranjeros como, "Adorno", "Marcuse", "Norman O. Brown", "Marshall MacLuhan",

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



"John Cage", "Foucault", "Julia Kristeva", irían a desarrollar en caminos todavía estrechos si los comparamos con la obra de Oswald, porque en "la antropofagia" está el buceo de asumirse integralmente en las profundidades y en las raíces de la nación, de la nación negra, india, brasileña, mestiza, mulata, cafusa, candomblé, umbanda, "rituales respetados por el portugués católico y minoritario". Una posición nacional de profundas raíces y al mismo tiempo de absorción & comunicaciones internacionales. Nunca el chauvinismo, el inmovilismo. Había inclusive en la antropofagia una enorme abertura hacia el cristianismo, línea tal vez inmanentista, existencialista, que hizo a Oswald más tarde revisar posiciones tomadas en relación con Tristán de Ataíde, pero fue Mario de Andrade, el mulato, el otro paulista (el otro grande de Sao Paulo) que nos dio *Macunaíma*, la visión poética de la "cosa".

Alcanzamos así la profundidad del ser poético nacional & universal (visión heideggereana de la poesía como visión del mundo y los poderes metapsíquicos) con estos dos Andrades.

(Traducción de E.V. y J.Q.)

Fuentes:

Oswald de Andrade: *Obras completas*, T. 6. Rio de Janeiro, 1970.
Rogerio Duprat: *Bondinho* nº 39, São Paolo, 1972.
Luiz Carlos Maciel: *Nova consciencia (Jornalismo contracultural)*, 1972.
Jorge Mautner: *Fragmentos de savonete,* Rio de Janeiro, 1976.

Meditaciones brasileñas

Horacio González

Quizás convenga iniciar esta lectura con una pequeña confesión: no poseo la lengua del *geopolítico* o del *geosociólogo*. Y así, no me inscribo entre quienes exhibirían algún género de simpatía al concepto de *integración cultural*, y no por concederle relieve a las filosofías del desperdigamiento o de la dispersión. Sino porque en su drásticas incumbencias, el concepto de *integración* implica regulaciones, registros e inspección, lo que debe someterse a discusión antes que considerarlo un valor suficiente. Toda integración suena evangélica, papal, presidencial. Juntar lo disperso en unidades mayores, puede ser un acontecer fundado en hábitos dialécticos o en geometrías morales. Pero en esencia hace vibrar en nuestros oídos rutinas de pensamiento estratégico, con fácil evocación militar-empresarial.

Si el punto de partida es la idea de integración, por más que expulsemos de nuestro espíritu cualquier idea ministerial o diplomática, estaremos destinados a disimular el destino irreconciliable y particularista de las cosas. Es cierto que el mundo no asume exclusivamente el ritmo de las singularidades radicales, pero sólo son ellas las que permiten darle una raíz verdadera a la investigación de la universalidad, sólo son ellas las que pueden restarle conservadorismo u obligatoriedad a los consensos generales. Prefiero entonces el trato con una *integración cultural* que sepa declarar su propia renuncia a la fusión maquinal entre elementos distantes. Fusión tan sólo resguardada por estrategias mercantiles y productivas, y todo lo que ellas exigen: acuerdos, anexiones y conquistas.

Por otra parte, hay suficientes indicios en la filosofía o en las prácticas del conocimiento, de que son las actividades productivas, vinculadas a los flujos económicos, las que movilizan las más perdurables identidades culturales. En este sentido, son ellas las mareas históricas efectivas, creadoras de realidad, educadas en tensiones concretas, acaso irritantes pero plenas de dinamismo histórico. ¿Para qué entonces la Universidad, o la literatura, o la filosofía, deben redundar en un intercambio o una integración a la sombra de esas fuerzas colosales?

¿No convendría homenajear irónicamente a esas fuerzas titánicas y tecno-utópicas, homenajearlas como a veces se homenajea a fuerzas enemigas, sin correr detrás del canto de las *geomercancías*? ¿Y además, sin conformar una lengua que descifre los caminos de la integración bajo el imperio de las filosofías del dinero? Y así, con un pensamiento de la particularidad cultural, no *integrable,* no *integracionista,* no *integral* ni *integradora,* quizás las Universidades puedan cambiar su actual expresión lánguida y sumisa, provocada por la conciencia de su retraso respecto a los puntos comunes en los que los neocapitalismos unifican simbolizaciones, estilísticas y gestualidades. ¿Pero ese retraso no puede ser incluso lo que nos libere en un momento de peligro? Pues quizás en la cesura que produce ese retraso pueda brotar la necesaria arbitrariedad creadora de un pensamiento no sometido a la uniformidad que aplana las texturas autónomas del pensamiento.

El *Mercosur,* vocablo tecno-diplomático-financiero, formado por la consonancia entre una ilusión territorial y una subsección planetaria, sólo puede ser una abstracción sin vida para la filosofía, una ciudadanía tecnopolítica vacía de subjetividad, una formación ajena a toda dimensión artística que no sea la del arte entendido como correlato con la mercancía virtualizada. Y no es que entendiendo así el arte o el conocimiento haya carencia de obras u obras sin interés. Por el contrario, existe la vida artística e intelectual de la unificación moral, comunicativa y valorativa del mundo.

Porque estas mercomorales, este *logos* comunicacional deducible del gran foco creativo de las ideologías e íconos merco-publicitarios, proponen conceptos artísticos, pasan a limpio el patrimonio de imágenes de la humanidad y se encargan de una vasta herencia teórica. La gran cuestión es si las imágenes del arte y el lenguaje del conocer, pueden superar la histórica y nueva alianza entre la circulación de economías guiadas por la indeterminación planetaria, las regencias políticas teletecnocráticas, las formas de vida del comercio de imágenes, las modalidades neoliberales del ejercicio de la política, y las comunicaciones que construyen una temporalidad artificial respecto al tiempo social de las prácticas colectivas visibles. ¿No cuenta esa alianza, entre sus antecedentes, la historia de las grandes travesías del arte principesco, burgués o estatal y también revolucionario?

Entonces se trata ahora de imaginar una pausa interna y emancipada en el texto de la dicción única y absolutista, que genere obras, situaciones y lenguajes no integrables entre sí, no *mercosurizables,* que se presenten ante los pueblos y ante la imaginación política como tallos o racimos que se vinculan en múltiples direcciones particularizadas de un diálogo. Casi tanto como preguntarse si hubiera sido posible un Renacimiento sin los Médici, un Tiziano sin Carlos V, un David sin la Convención Francesa o un muralismo mexicano sin una idea cósmica y social de la revolución campesina. Admitamos que es imposible escindir esa historia del arte y de la ciencia, de la historia pública con sus *condottieros,* sus estados nacionales, sus mecenatos económicos imperiales y sus jefes revolucionarios subidos a tribunas o envueltos en cinturones con balas.

Pero no es aceptable que mas allá de las miserias, adhesiones o saludos que el arte le entrega a los poderes (lo que suele hacerse con secreto dramatismo), se descuide la dimensión que hace que el pensamiento artístico o ético-político cargue en su memoria inherente, intransferible, la pasión invisible de no integración con los neopoderes de la abstracción económica. Así, cada obra inconmensurable, tiene entre sí una distancia irremediable que sólo se conjura intentado el conocimiento a través de comparaciones que sólo muy laboriosamente llegan a una generalización. Y aún así, cuando ésta llega, no es tampoco integrable a la generalización de los nuevos públicos populares o eruditos, extraídos, deducidos y generados por los mercados comunicacionales integrados o las ingenierías bélico-mediáticas.

¿No habría entonces que rechazar ciertos



modos en que se construye una lengua común política, por tener de común sólo lo que ciertas influencias de la razón gerenciadora mundial tienen por bien hallarle de común? ¿No deberíamos percibir cuánto de falso hay en ese común, cuánto de asentimiento indefectible y voluntad compelida?

Entonces, si quisiéramos escapar del geopensamiento ministerial, no debemos aceptar, en la esfera de la práctica crítica de la humanidad, el mismo concepto de *mercosur* que ya figura en la portada de nuestros pasaportes. Y no porque no exista un ideal que reclame trascendencia para la humanidad, sino porque ese ideal transcurre por otras creencias que las del hombre o el ciudadano de mercado que también somos. Por eso debe haber un área común para la crítica o el lenguaje anómalo, acaso un pensar-sur de la filosofía que incluya la crítica del mercosur de bienes y servicios, entre los cuales, si no es el más notorio, también contamos con el de la integración académica. *Mercosur* contiene el éxtasis comunicacional deshistorizado, pero es necesario crear otra urdimbre intelectual también del sur, pero que se diferencie del concepto de mercosur, que expulsa del campo denominativo la raíz americanista y la singularidad territorial e histórico-cultural.

Y por lo tanto, que no resuelva la raíz crítico-política de la vida, en unidades sometidas a gerenciamientos y financiamientos caritativos, sino en ejercicios comparativos entre culturas, con sus correspondientes nudos de conjunción dramática, y en actos de producción de autonomías de alta circulación, con reconocimientos de singularidades lingüísticas y búsqueda de remotas raíces comunes sin constreñir los textos a su canon fiduciario. Las lenguas que entre nosotros se hablan –todos los matices del portugués brasileño y del castellano rioplatense, andino o caribeño, incluyendo el pragmático portuñol– merecen la elaboración de una teoría política de las lenguas nacionales suramericanas, que renueven a su vez el estudio de los vínculos sociales en lo que éstos tienen de lingüísticos.

Quiero ejemplificar, precisamente, lo que podría ser una tarea crítica del pensamiento referida a cuestiones de identidad intelectual y estilos culturales, cuando éstos deben confrontarse con la hegemonía de ciertos modelos históricos y difundidos arquetipos de lectura. Dicho de otro modo, examinaré brevemente la disputa intelectual tal como se presenta en Brasil y en Argentina en relación a cierta actualidad política. Me referiré a las modalidades textuales de cita y a las formas de resistencia al conocimiento establecido o a la modernización rectilínea. Y también, a la cuestión ética del reconocimiento de los pensamientos que no forman parte de nuestras biografías culturales de izquierda clásica, pero que tienen una ostensible pertinencia inversa, como ciertas formas de catastrofismos de las derechas oscuras y escatológicas. Y todo en el terreno que acaso nos sea más familiar que otros, el de las ciencias sociales. Henos aquí casi en un ejercicio comparativo, que al fin y al cabo recomendamos frente a las tiradas globalizadoras en curso.

Comencemos por la justa fama que goza en Brasil el libro de Levi-Strauss, *Tristes Trópicos* y por la mención que se hace en él del *18 Brumario de* Marx. El actual presidente brasilero cierta vez tomó este pasaje, agregándose así a la cadena de citaciones. Y si bien era una cita de cita, no es frecuente escuchar a un Presidente de la Nación invocar al *18 Brumario.* Este viejo escrito no suele escapar indemne de las aulas universitarias o del costumbrismo remanente de los memoriosos. En la Carta VII de Platón, siempre algo dudosa para los peritos, el filósofo somete a escrutiño filosófico a Dionisio, el rey de Siracusa. Dionisio consideraba que no tenía nada que aprender, satisfecho de las frases oídas a otros y con las que incluso escribió un manual, que presentó como hallazgo de su propia sapiencia. ¿Pero cuál es la materia de la que trata la cita leviestraussiana del *18 Brumario* citada a su vez por Fernando Henrique Cardoso? ¿Qué peso tiene en la actualidad brasileña la "frase oída a otros"?

El *18 Brumario* mentado en *Tristes Trópicos* se refiere a una observación de Levi-Strauss sobre el momento crucial en que un escritor comienza su texto. Según Levi-Strauss, cuando debe enfrentar el momento de concebir un enunciado nuevo, relee –sin duda como invocación a un demiurgo de la escritura– el *18 Brumario* de Marx. Entendemos el sentido de este aserto. Cada escritor quisiera absorber mágicamente para sí, la cadencia, y por sí decirlo, el sabor, de aquél célebre escrito marxista en cuyo extremo se percibe un compendio secreto de retórica política: *¿cómo empezar un texto? ¿qué elección sonora hay que hacer de una frase inicial? ¿cómo mantener los altibajos de un relato, anudar cada secuencia con ornamentos que parecen meros agregados de paso, pero destinados a perdurar como citas perennes de un escrito?*

Con mucho menos exigencias que Platón respecto al mal gobernante que tiene tratos con la cita rapiñada antes que con las dificultades inherentes al pensamiento –y es necesario decir que la cita hoy goza de alta reputación– podemos suponer que en el caso del presidente Cardoso asistimos la aplastante fusión entre la historia de la sociología brasileña y la máxima expresión de un poder de Estado. ¿Que hace el Brumario allí? Lectura siempre visitada, desde luego, es algo que se salva de la catástrofe en que quedaron sumergidas las lecturas marxianas. De ahí que surge el *18 Brumario* como inquietud residual o como una ruina elegante, como una subsistencia de frases truncas o momentos gastados de las bibliografías sociológicas que supieron recorrer las universidades latinoamericanas. Cardoso es poseedor de una historia intelectual ligada a la Universidad de San Pablo, al juego de las teorías, a los debates políticos de los años 60, a las esperanzas de la izquierda, a las discusiones inagotables y recurrentes sobre el papel de los intelectuales. *El 18 Brumario* como cita de una cita y a la vez como texto que se abre con la incerteza de otra cita, permite aludir a un borroso pasado de corpomisos y a la vez reclamar un presente que con sólo citarlo puede obtener una indulgencia melancólica cuando sepulta, citándolo, al pasado.

¿Pero fue la *Sociología* la que llegó a la presidencia del Brasil, o un sociólogo notorio que sin embargo no compromete la historia intelectual de esa disciplina y que sólo se definió profesionalmente de ese modo aunque se diera a conocer por algunas publicaciones de vasta influencia política en las carreras de ciencias sociales? Como sea, para un sector de la clase intelectual política brasileña, nos parece que fue posible pensar las cuestiones de gestión estatal, acuerdos neoliberales y pasajes abruptos a la modernidad definida por consignas imperativas de época, al injertar en el Estado el recuerdo "prestigioso" de antiguas citas rebeldes, ahora inocuas en el yacimiento de la cultura erudita de los claustros, incluyendo la que alentaba la proclama de tristeza tropical del abrumado Levi-Strauss.

En ese itinerario podemos ver ahora los desplazamientos y sorpresas que provoca la historia de las ciencias sociales, como si contuvieran el mapa interno y diluido de los tratos de ciertos grupos culturales con la actualidad del poder. En ese trato surge el pensamiento de la integración, que no deja de ser una invocación a la supuesta marcha forzada de la historia a la que una elite política quiere anexarnos.

Se dirá que las ciencias sociales ponen a prueba de muchos modos sus expectativas y sus vínculos con la política, pero no deja de ser un teatro eminente de las teorías o de las protolenguas sociológicas, la forma en que éstas se adhieren al cuerpo del sociólogo rey y la forma en que éste debe reelaborar su autoimagen intelectual en las tenazas de la política. ¿Pero se puede hacer esto sin metamorfosis personal y grupal? Y por añadidura, no estamos ahora en el lugar más explícito de la metamorfosis de una clase intelectual latinoamericana, globalizada, mercosurizada, en esos palcos de las sociologías profesionales, políticas o especulativas que antaño ascendieron al drama de las biografías intelectuales junto al canto de la revolución y de la ciencia comprometida?

Quizás como en ningún otro paraje, la historia latinoamericana de la sociología es la historia interna de la clase cultural que concibió el diálogo de lejanías y cercanías con el poder, y que junto a ello concibió el debate por la versión mas innovadora de los conflictos culturales nacionales. Con todo, esta historia no quedaría completa sino mencionáramos las resistencias –las elocuentes y alargadas resistencias– que la sociología ha despertado desde siempre.

En Brasil, a diferencia de la Argentina, la primer resistencia a la sociología no partió de un sector conservador y decrépito de las letras vernáculas, sino de un espíritu activo e innovador de la literatura. El pavor que inspiraba la sociología no se fundó en los prejuicios de la aristocracia y el anacronismo de una conservadora república de las letras sino de un sector moderno e innovador de la literatura. Quizás podamos ver ahora esa primer resistencia del modernismo literario contra el modernismo sociológico, como bastidor clásico en que se fue elaborando el problema del rechazo a las ciencias sociales, que sin embargo no se detendrían hasta desembocar en la triunfante presidencia Cardoso, el príncipe sociólogo. Triunfo sobre la base de explicar las resisten-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

cias como atraso y como renuncia a la regla aúrea de la conciliación.

Pero también la sociología brasileña de los años 30 –la primera que se concibió como un esfuerzo colectivo de carácter universitario– no contó con un programa inicial de fuerte interrogación sobre el acto de escritura, de manera que a diferencia con la Argentina, ahora podemos percibir hasta que punto para José Ingenieros, nombre que es la insignia instauradora de la sociología argentina, el acto sociológico era una suerte de suma iluminada de medicina *más* literatura y *más* arqueología, sobre todo ésta última, que descansaba en los huesos de gliptodontes descubiertos por Ameghino en la pampa, patriotismo científico de por medio, pero también con una fuerte apuesta imaginativa que llevaba la ciencia a los límites de una metafísica de la infinitud humana.

Desde luego, esta historia consta de recuerdos de recuerdos, de relatos ya hechos y rearmados infinitas veces, por lo tanto estamos en el terreno del mito que se adhiere incitante a la explicación. Es sabido que el recelo frente a la sociología profesional o universitaria surge en Brasil de algunos notorios representantes de la novedad literaria. Sobre todo, es muy conocida la idea del "aburrimiento sociológico" que lanza Oswald de Andrade, cuyo blanco es presuntamente el maestro de los sociólogos brasileños, Florestan Fernandes, maestro incluso del actual presidente, corazón de una genealogía diferente a la Argentina, donde la secuencia eslabonada de las herencias se han perdido, cortadas luego de completada la secuencia Ingenieros, Ponce, Agosti, Aricó al promediar los años 60.

Lanzando el menosprecio de *Chato's boys*, según es fama, ataca a la sociología Oswald Andrade, el autor de la fusión mística entre maquinismo y arcaísmo, en un eco de sus manifiestos que enseñaban a recrear la lengua brasileña con una tensión entre una actualidad de exaltación técnica y un indigenismo lleno de astucias, peligros y extravíos. La sociología brasileña surgía bajo la fuerte sospecha de que su lenguaje regimentado impedía el descubrimiento de lo que Andrade llamó "la ley del hombre" y no permitía "ver con ojos libres", según la drástica consigna escrita en las estridentes proclamas que aludían al Palo Brasil y al país de la Cobra Grande.

Mientras tanto, en la Argentina el ataque a la academia sin duda gobernó algunos lances literarios de la revista *Martín Fierro* en los años 20, pero no fue lo habitual, porque no coincidió la gran literatura con un llamado a preocuparse por el andamiento de las ciencias humanas, aunque el último Borges se trenzara en una lucha contra la sociologización de los estudios shakespeareanos. Por eso, en la Argentina el ataque fue a la inversa. Si descontamos el pobre intento de Miguel Cané contra Quesada, revestido apenas por su incomprensión no sólo de lo que intentaba ser una buena o mala explicación científica del mundo social, sino de casi todas las cuestiones que importan para el conocimiento, en los años sesenta –años donde aún vibraban los ecos de la proposición ginogermaniana– en vez de ser la literatura la que acusaba a la Academia como aburrida –es decir, como carente de sapiencia para la vida– fue la academia la que atacó a las escrituras singulares, personales y agrestes, cercanas a la literatura. Eso es lo demuestra la deplorable incomprensión, cercana a la ceguera, que siempre comandó la interpretación de Gino Germani sobre la vasta y revulsiva obra de Martínez Estrada, el ensayista hipnotizador.

En Brasil, la sociología era acosada por una rivalidad literaria, sino inesperada, por lo menos jugada con una desusada tozudez. Es que se trataba de disputar el terreno de una interpretación historiográfica y cultural que para la sociología implicaba interponer no sólo ciertas certezas sobre la configuración clasista de la sociedad –con lo que se intentaba rebajar el poder explicativo del epicureísmo místico y experiencial oswaldiano– sino un método de investigación que exigía otros documentos y certificaciones que no fueran meramente los impulsos mitopoéticos de los escritores inspirados por la energía íntima de los curanderos y por la visión fascinada de los campos de aviación militar. Los caminos brasileños se bifurcaban dramáticamente entre la crítica universitaria y el ensayo, pero esto no era diferente en la Argentina y sólo bastaría cambiar el nombre de Martínez Estrada por el de Gilberto Freyre o el de Scalabrini Ortiz por el de Sergio Buarque.

Pero esta misma bifurcación que en la Argentina fue tajante, rencorosa y abismal, en Brasil contaba con la figura de Oswald de Andrade que hacía de puente entre ambas carreteras y proponía una suerte de simpático anatema que a pesar de dirigir una acusación contra la sociología demostraba estar a la par de lo que esta significaba en todo el mundo como síntoma de modernización, renovación de los lenguajes políticos y de la figura misma del intelectual. Casi de un modo equivalente –como si un destino errante fuera colocando sus imágenes en un armazón fijo– el envión contra la sociología sería retomado a fines de los años setenta, años dónde aún resonaban en América Latina los ecos no siempre contrapuestos del desempeño de la Fundación Ford y de la Teoría de la Dependencia, en el debate de Glauber Rocha contra Fernando Henrique Cardoso, futuro presidente del Brasil. Debate trascendental para conjurar a la sociología, contra la cual se ofrecería, infructuosamente, la fuerza imaginística, mesiánica y política de una cinematografía nacional en ascenso.

Un pequeño episodio que podemos recortar de la maraña de hechos brasileños, episodio por lo demás pintoresco y encendido, es contado por el propio Oswald Andrade y sirve enteramente a nuestros propósitos de retratar una percepción sobre los aspectos más oscuros de las ciencias del hombre. Lo tomamos del fragmento *Bajo las órdenes de mamá*, último libro de Andrade, publicado en 1954. Dice:

Hoy, feriado 15 de agosto, vinieron a almorzar con nosotros los matrimonios Antonio Cándido y Domingos Carvalho Silva. Se fueron hace poco, después de pasar un buen momento de camaradería. Domingos e Inés se rehacen de la tragedia que les causó el mes pasado la muerte de un hijo de siete años, Gilberto. Le presto a Antonio Cândido el libro de crítica política de Lourival Fontes, titulado Hombres y multitudes, *que él rechaza con horror. No sabe que se trata de un milagro, porque del tradicional y consciente fascista que organizó el Departamento de Imprenta y propaganda de Getulio Vargas, salió el mejor volumen que tenemos sobre el tema, inteligente, imparcial e informado".*

Hay mucho para decir sobre este parágrafo y lo resumiremos escuetamente, reprimiendo la ambición de extendernos sobre esta conmovedora noticia de un clima cotidiano, que combina en la misma visita doméstica una tragedia familiar y un juicio de denso alcance sobre la historia. Oswald lee con interés este libro de un odiado personaje de la derecha política, y ese es un rasgo que no suele ser compartido por la crítica que no sabe enhebrar tanto la presencia del mal como una oscura atracción por el enemigo, lo que sin duda es un temperamento siempre vecino a un impulso artístico para ver las guerras y la política. Antonio Cândido, socialista que no puede sino serlo de un modo entero y no residual, rechaza el libro, dice Andrade, *y lo rechaza con horror*. En ese gesto traza un campo de conocimiento y una certeza congelada de la propia comprensión de un vínculo crítico con el mundo.

La guiñada de Andrade corre el riesgo de parecer "el elogio irónico del fascista imparcial", rasgo modernista del comunista artístico y dato esencial de la vanguardia brasileña. Nada de esto se reitera en la Argentina, salvo en algunas rápidas especulaciones del joven Oscar Masotta en los años 60 respeto a la idea de "destino" que según dice hay que arrancarle a los escritores de la derecha. Pero más importante es el título del libro del jefe de la propaganda del Estado Novo varguista, libro que no conocemos, pero que esgrime el viejo problema de las multitudes, sepultado por las sociologías que desearon borrar todo vínculo con actos fundados en la oscura intuición y en el miedo social para juzgar a las sociedades. En la argentina, los *multitudistas* –si podemos llamar así a los estudiosos de las multitudes, como Ramos Mejía e Ingenieros, llegan a un elitismo discriminador y lindante con un aborrecible racismo, pero que deja a su paso todo tipo de interpretaciones extraordinarias sobre el papel del esoterismo, la conspiración, la artimaña, la inminencia, la estafa, el fingimiento, la fascinación, el hipnotismo en la historia, es decir, sin abusar mucho de los términos, de la revolución, o por lo menos, de cierta estilística de las revoluciones, nada ajena a la circunstancia latinoamericana.

Cuando el tema de las multitudes acaba al fin soterrado en la Argentina, se pierde lo que en última instancia le da su incitante significado, la relación entre historia y locura, que es en el fondo el otro nombre que lleva la disputa entre la literatura y la sociología. En la trastienda de esta oscura controversia, en la Argentina se estaba afirmando una pacata fundación científica, pero en Brasil, se estaba definiendo el perímetro de una victoria intelectual que acabaría en la presidencia Cardoso. La mención que hace Oswald de Andrade al libro

del jefe de la inteligencia política varguista es uno de los desenlaces posibles del tema de las multitudes: la vigilancia del Estado sobre lo que se percibe como el principio de la disgregación del Orden. Otro desenlace es la interrogación de la multitud como el síntoma de una acción política que exige atender con más desvelo a las formaciones colectivas inconscientes y a la crítica de la razón técnica e instrumental.

En la Argentina el tema se disipó simplemente sin pasar al acerbo de las derechas o de los pensamientos conservadores. De todos modos, tuvo una recuperación fugaz en cierta ensayística afín al peronismo y al antiperonismo, acentuando ambas vertientes el signo de lo multitudinario como un enigma cargado de vaticinios, como una escoria iluminada, como una hez demoníaca, capaz sin embargo de llevar una carga de advertencia espléndida y reparadora a los magistrados del orden. Así tomaron el tema las dos vertientes principales del ensayo argentino, el modernismo nacionalista de Scalabrini y la execración apostólica y sombría de Martínez Estrada. La sociología, entonces, abandonaba el tema por su peligrosidad intrínseca, por esa relación con fuerzas anímicas oscuras, ligadas al inconciente colectivo, y por querer investigar la palpitación secreta de la historia rompiendo con los vasos sagrados de la Ilustración. Es curioso que en Ramos Mejía, autor de *Las multitudes argentinas,* hace ya cien años, su euforia en favor de una biología mística lo llevara a creer que la revolución de Mayo es hija del misterio resistente con que lóbregos nigromantes, sabios en desvarío, brujos perseguidos y alquimistas esotéricos se habían enfrentado a la Inquisición.

Esa ruptura con la narración reglada del opúsculo más traslúcido de la ilustración argentina, no la había practicado en la argentina ni siquiera el tercermundismo más culturalista, mientras que en Brasil un cierto profetismo antisociológico como el de Glauber Rocha recuperaba la vieja causa del ataque a la sociología como la crítica arrebatada al abominable texto de una magna metamorfosis en la clase política, que en sus inicios, había optado por la izquierda armada. De esa clase política saldría el sector que al fin –al fin de su propio mito– se enfrentaría con la verdad de su propio precepto de señorío, ser ellos siempre los hombres del poder, cualquiera sea el momento ideológico involucrado. Pero la denuncia de la sociología de dominación ya no estaría a cargo de aquella literatura que había elegido el ruidoso letrero de la antropofagia, sino del denominado Cinema Novo.

Quizás pertenece a Glauber Rocha –festejado ayer nomás por un Deleuze o un Daney– la idea de que el cine es una suerte de pensamiento total sobre la historia y las sociedades, en condiciones de disputar el sentido de la vida con todos los demás conocimientos. Pero en especial con la sociología, de la que se sospecha que en última instancia es un saber de estado, a pesar de su redescubierto concepto de "sociedad civil" y a pesar de que el cine –su crítico radical– que se produce bajo el signo de grandes economías, no dejaría de ser un arte de la nación, de la revolución y de la conmoción revolucionaria en los usos prácticos de la lengua nacional, al fin liberada de la academia y del mercado.

Rocha –así lo nombran, en la soledad del apellido, los pocos que aún siguen mencionándolo en Argentina, mientras la dicción brasileña se fusiona con el inevitable y doméstico *Glauber*– parte de una arremetida contra las imágenes establecidas por el culto católico, contra el pensamiento basado en la misa y contra el moralismo que elabora su ciclo eterno de carnaval y de perdón, de infracción y de redención. Iconoclasta a la manera de los grandes reformadores religiosos, Glauber Rocha pensó, en Brasil, contra el cristianismo, la sociología, las fundaciones norteamericanas de financiamiento de investigaciones sociales y la crítica marxista que era incapaz de recrear a Lukacs o a Gramsci tomando como objetos no a Thomas Mann sino a Villalobos, Jorge Amado o Gilberto Freire. El abanico extraordinariamente amplio de sus demonios a exorcizar, solo podía sostenerse en el confín de su obra cinematográfica y ensayística, con el acceso rudo a la locura, allí dónde precisamente obra y locura parecen caer juntas al abismo.

Reiterando un lance semejante al que ya vimos en Oswald de Andrade, en quien Rocha desea inspirar un neopaganismo epicureísta y mesiánico, el cineasta comenta sobre un escritor católico ultra-reaccionario al que prefiere en el acto de compararlo con otro pensamiento también perteneciente al catolicismo pero ésta vez, progresista. Y entonces profiere:

"Aquí en Brasil del punto de vista religioso el Dr. Gustavo Corção es mucho más santo que Tristán de Athayde, que es enteramente reaccionario, se dice de izquierda pero usa los principios de la fe. El Dr. Corção, al contrario, fue un fanático del catolicismo, pero un especialista en Historia del Cristianismo, conocedor profundo del dogma. Entonces, fue un militante del absurdo..."

Podemos apreciar el saludo al ultramontanismo, que en su límite lleva a una suerte de surrealismo redimido y desatinado, lo cual le exige apartarse del progresismo católico –vinculado a la sociología de Tristão de Athayde– y aceptar el pensamiento fantasmagórico del antimodernismo de un nocturno escritor medievalista, atormentado por la realidad del progreso. Es la continuidad de un diálogo secreto con la crítica oswaldiana hacia la izquierda absorbida por el progresismo banal, a la que le reclama una libra de carne calculada en la balanza del misticismo, del nacionalismo cultural y de la revolución críptica en el idioma nacional.

Pero, como se sabe, el cine glauberiano era un partido político dispuesto a una alianza con un sector militar, alianza cuyos símbolos político-culturales eran tanto Embrafilme como una crítica estridente a los cientistas sociales ligados al liberalismo norteamericano cuyo modelo era el Cebrap, precisamente fundado por el sociólogo que sería luego –casi como un acoso lineal de las evidencias que una elite cultural deja sobre un suelo histórico– presidente de la república. La lucha entre el Cine profético que revolvía las entrañas de la lengua nacional, y la Sociología de las transiciones que intentaba pasar de la Teoría de la Dependencia a la Teoría de la sociedad civil, tuvo esta última escena de combate. Así entablado el litigio, no cabía duda que el campo elíseo del poder le estaba reservado a lo que hoy puede juzgarse como la fusión consumada entre la herencia brasileña de Comte y el legado continuista del Estado Brasileño, con citas en sordina del *18 Brumario* de Marx y algo del Vargas autocrático y decisionista. El Vargas, por así decirlo, bonapartista.

Luego de su agonía, Glauber pudo ser considerado loco y su muerte prematura le ahorró los sinsabores mayores que provenían de su apoyo a un geopolítico menor y poco imaginativo del estado mayor de las fuerzas armadas brasileñas. En la Argentina no se vio nada parecido porque la sociología quizás estaba más articulada a la sociedad civil o quizás porque no pudo forjar y extraer de su interior al político del estado, el príncipe sociológico capaz de reencarnarse infinitamente, conforme a la cita, algunas veces como tragedia y algunas veces como farsa, acaso porque quienes pudieron serlo murieron como guerrilleros de las organizaciones armadas, que de todas manera eran pequeños estados en los que sí estaba la sociología como articulación política y discursiva, ya sea para redefinir la noción de pueblo, ya sea para pensar la historia y el poder nuevo como una mezcla de economías clandestinas y violencias clarividentes.

Glauber Rocha pensó desde la noción de guerra –guerra que entrevió en el lenguaje, y de allí su idea de arte y conciencia como trance– creyendo que la transición hacia una democracia nacional quedaría a cargo de militares puritanos y carentes de imaginación. La transición de la que hablaba la sociología, en cambio, suponía la metamorfosis completa de un grupo intelectual cuyo principal problema consistía en pensar su propia transición desde la izquierda tercermundista hasta el liberalismo neoconservador. Transición es entonces el membrete que implica la autorización para la reconversión moral e intelectual de masivas biografías culturales.

Este concepto de transición en Glauber no existía por su agonismo materialista, que lo llevó a reinterpretar tres veces la saga de Antonio Conselheiro, la primera para dar una versión guerrillerista y cósmica de los años 60 con *Dios y el diablo en la tierra del sol,* la segunda para condenar las opciones de la izquierda armada en sus films posteriores, y la tercera para dar una interpretación un tanto injusta de Euclides da Cunha, el autor de *Los sertones,* por considerarlo inserto menos en el movimiento trágico de la lengua que en el esquema de represión militar contra los alzados en Canudos. Artista del pensamiento persecutorio, paranoico perseguido por el enriedo de la lengua, las reflexiones de Glauber Rocha son una curiosa pieza desairada del museo de las ideologías latinoamericanas, para decirlo con mojones argentinos, mezcla de Jacobo Fijman y de Hernández Arregui. Algo impensado en la argentina, donde ni el movimiento Cine-liberación fue visto con buenos ojos por Rocha ni aquél optó por la crítica a la sociología en nombre del éxtasis narrativo y

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



de un tránsito por la cornisa de la inteligibilidad. Lo que en última instancia llevaba a la pérdida de un público, como acabó ocurriendo con el derrotado y extenuado Rocha.

La disputa por las transiciones quedó en Brasil claramente gobernada por la Sociología porque en último caso, la necesidad de ese tránsito es el pensamiento final de la sociología. Ella estudia transiciones, y las estudia en sí misma. En su propio cuerpo de ideas, ella es la propia transición, como desde hace más de una década ha quedado claro en la Argentina, pero con un horizonte de acompañante de su reencontrada tradición ilustrada neoliberal. Muy lejos entonces de la situación brasileña, que ha fusionado, sin carnavalizar, al Planalto con Touraine, el Poder del Estado con el Poder discursivo de los profesores, y la Política en la Sociedad con la Sociología Política. Esta doctrina de las metamorfosis señala al fin a la sociología como un pensamiento que da vuelta cada vez las páginas de una época y al mismo tiempo es dada vuelta por ésta. Ahora puede verse bajo esta luz la frase de Levi-Strauss citada por Cardoso, en un momento donde citar al sabio francés es una manifestación finamente adquirida por el *arbiter elegantorum* de la intelectualidad política brasileña.

Releer al *18 Brumario* ante cada solicitación de un impulso de escritura nuevo, pone las cosas en los términos de un conocido debate: es el debate entre el materialismo histórico y el historicismo, donde la sociología mantiene la visión lineal del tiempo del historicismo, debilitando otros alcances apreciables de éste, y donde el materialismo histórico debe revitalizarse con una teoría del acontecimiento que lo deja cercano a la locura, como al cabo ocurrió con Glauber.

Si en la Argentina fue el positivismo el que se mostró interesado por sus antípodas –el esoterismo, la risa, el hipo, las máscaras, el suicidio– en un intento de explicar lo que creía que era una metafísica a la que aún no le habían llegado los dones de la experiencia; la sociología antipositivista profesional fue infinitamente menos atrevida que los verdaderos fundadores que eran médicos de hospital y de penitenciería, hombres de la policía federal que leían un Baudelaire recibido a través de Rubén Darío. Y luego de varias décadas, en la Argentina se acabó cometiendo un desliz ingenuo si no fuera un ilógico pleonasmo, de clasificar de científica a la sociología, en el temor de ser invadidos por el trastorno de la escritura y la filosofía de lo inexperiencial que ya había golpeado las puertas del positivismo mordaz de Ingeneiros.

Como nota paradojal, el pesimismo final de Gino Germani cerrando la década del sesenta argentina, clausuraba la ilusión democrática con una serie de dilemas que no suelen atraer a quienes hoy lo invocan, al punto que ahora no se desea revisar un legado que ni es insignificante ni deja de tener algunos hallazgos a la hora de fundar una moral sin duda pesimista sobre el sujeto de la acción, cercana a la del patriarca weberiano. Y de este modo, en la Argentina, que mantiene su mayor destreza intelectual en la moral pesimista y admonitoria –ciertamente, para uso de intelectuales que elaboran así el culto de su propia frustración política– se podría en última instancia tender una cuerda inesperada entre Martínez Estrada y Germani, cuerda que sólo podría actuar en dadivoso beneficio y rescate de éste último, cuya obra hoy luce mediocre o ilegible frente a la del profeta de la *Radiografía de la pampa.*

Sin embargo, la educación sentimental de los sociólogos argentinos proviene de un optimismo utópicamente visionario, pero fácticamente recortado del presupuesto oficial de investigaciones, y siempre se espera, mas allá de la encuestología menor, que suenen las campanas de una verdadera alianza con el poder de estado, lo que ahora sí parece avecinarse, mostrando que la sociología puede tener temas revolucionarios, pero con su epistemología radicalmente conservadora.

Ya se podrá decir entonces que la frase del *18 Brumario* es inspiradora cuando la reclama el formulario o el paper, mientras se dictaminará bajo el dogma de las transiciones, que toda época, que todo momento, que cada minuto, es la sede y la ocasión de una metamorfosis, y que todo ámbito intelectual es al fin una manera de reconciliar con los sucesivos espíritus de época, con un hegelianismo para uso de asesores y consultores del Mercosur.

En Brasil, al contrario, la nota de su intelectualidad es trágica y eufórica a la vez, no abunda el pesimismo ni el anatema de los ermitaños que como Martínez Estrada eran capaces de hacerse guevaristas como una señal rencorosa de advertencia a sus pares. En cambio, el optimismo sexual de una obra como *Casa Grande y Senzala* puede ser considerado el equivalente brasileño del Lazarillo de Tormes revestido de una antropología culta e imaginativa.

Pero allí no se precisaba omitir el optimismo del poder, el *willie zur macht* de la sociología brasileña, que llevó la doctrina de las transiciones a una frase final, una frase maestra, frase desmentida, pero cuya desmentida ni es insincera ni meramente astuta. Frase que constituye una desmesura, un glauberismo oculto del triunfador Cardoso, quien habría dicho y al mismo tiempo habría dementido la frase *olviden lo que escribí.* Frase que dijo o que se le atribuye, o que no dijo y que de todos modos se le atribuye, o que dijo porque se le atribuye, o que dijo para poder percibir su exceso siempre seguido del estado-de-desmentida: *olviden lo que escribí* es una frase de las grandes culturas políticas, quizás su resumen iluminado, la graduación final del príncipe de Siracusa en el uso de la aseveración política: escribir, olvidar lo escrito y afirmar que es imposible que alguien olvide lo escrito. En Platón, todo esto consistía en escribir manuales con frases oídas a otros. Estos tres estadios de una afirmación son el itinerario clandestino de la sociología latinoamericana con su manto principesco y su corona ajustada a la cabeza que nunca pensó otra cosa que sus propias mutaciones al sabor de la conservaciones de valores, poderes e intereses profesionales.

En estas meditaciones brasileñas –título que no deja de tener una marca de usurpación de ese estilo de trabajo tan notable que la palabra meditación presupone y advierte– quise decir que hay una historia para hacer y que esta historia no tiene porque desdeñar el acceso comparativo, porque toda historia contiene las ausencias o silencios de otras y porque la historia de la sociología latinoamericana, en sus versiones argentina y brasileña, nunca ha rechazado ser el personaje experto de una frase que no se aplica mejor a otras cosas que a ella misma: *unas veces como tragedia y otras como farsa.* Esta es la frase de nuestros estados de citación permanente, en los que la sociología triunfa como una máscara que sirve menos para estudiar las sociedades que para estudiarse ella misma y que al fin demuestra en su hora gloriosa de poder, que tiene su lengua paralizada –o más bien oscuramente atravesada– por aquellas sombras oswaldianas y glauberianas que reclamaban actuar contra la genealogía de las ideas que "queman gente en las plazas públicas" pero que pedían ingenieros en vez de jurisconsultos eruditos y académicos. ¿Esto último no hubiera sido un enunciado paradójico de una modernidad lírica que hibiera posido aprovechar la modernidad del ajuste?

Porque de algún modo la sociología arribaba a esta estación brasileña dónde el pragmatismo de la palabra pagana de Oswald de Andrade nunca asumida, nunca reconocida como tal, era su alma secreta, pero expurgada –eso sí– de aventura e invención de lenguaje. Cuando la sociología brasileña y la sociología argentina –y una quizás pueda decir *de te fabula narratur* respecto a la otra– nos inviten a ser meramente pragmáticos, pueden no llegar a saber hasta que punto estarán expurgando lo que siempre acompañó al pragmatismo, esa tragedia panteísta de la lengua, esa posibilidad de decir las cosas de esa infinidad de modos con los que el sinsentido provoca el sentido.

Florestan Fernandes, añorado maestro, solía en su casa de la calle Nebraska hablar de cierta teoría de cuyo autor olvidara el nombre. Un tanto escamado, se dirigía entonces a un lugar exacto, quizás bien arriba de su biblioteca y decía *"aquí está".* Allí encontraba al autor olvidado, solicitado en el recóndito lugar que su memoria física le indicaba que lo había depositado, *en su yacimiento de libros.* Una biblioteca así concebida, con vidas que remiten a nombres y nombres que remiten a libros, son una forma de la cita, de la resistencia y de la siempre incierta vocación intelectual. Pongamos estos gestos y los recuerdos que les correspondan como estímulo para elaborar y rescatar las actas perdidas de la cultura, recobrando las citas iluminadoras. Ellas están mucho antes de que comience la geosociología y la canción de los expertos en gestión. Frente a ellos una coalición nueva de intelectuales de los países del sur podrá ser como ir a buscar un texto perdido al anaquel más olvidado de nuestras bibliotecas.

(Trabajo preparado para ser leído en las jornadas sobre Mercosur y Cultura, organizadas por el programa de posgraduación en América Latina de la Universidad de San Pablo, Brasil, febrero de 1998.)

BIALET MASSE

por Javier Trímboli

Presentación

Argentina, enero de 1904. Juan Bialet Massé, un médico catalán asentado desde hace ya años en Córdoba, iniciaba una larga travesía que lo llevaría a recorrer desde los bosques de quebrachos en el Chaco, hasta las cumbres de nieves eternas de la Rioja; desde la selva subtropical que se derrama al este del Aconquija, hasta la abundante llanura pampeana. Al norte de una imaginaria línea que se extendería entre Mendoza y Rosario, no iba a quedar provincia ni territorio sin ser visitado por su paso y su escritura.

Pero, ¿de qué clase de viaje se trataba? Porque han sido numerosos los extranjeros que a lo largo del siglo XIX, y aun a principios del nuestro, seducidos por los agrestes espectáculos que este espacio todavía recóndito prometía, recorrieron la Argentina en busca de la nota exótica, de la referencia biológica y científica, o incluso del futuro negocio provechoso para su país y su propio peculio. Hacia 1904 otro tipo de viajero empezaba también a perfilarse. Era el criollo encumbrado, que llevado por las tareas del progreso a Buenos Aires, comenzaba a añorar su terruño de provincias, al que ahora le reconocía cualidades antes insospechadas. Viajes románticos a través de los cuales almas ya un poco saturadas de las monocordes y frenéticas imágenes de la gran metrópolis, querían reencontrarse, aunque más no fuera por un instante, con los sonidos tradicionales y rústicos de sus provincias.

La travesía emprendida por Bialet Massé no se deja filiar definitivamente con ninguna de estas dos tradiciones de viajeros que abundaron en la Argentina. Su andar no se encontró ritmado ni por el placer de consumir exotismos, ni por el anhelo de que su aima bella confraternizara con paisajes todavía no trastornados por la modernidad. Con obsesión se atuvo a un objetivo, a uno de raíz política: relevar las condiciones de vida de los trabajadores en la Argentina. Desde los accidentes laborales hasta los problemas ligados a la vivienda y la alimentación, pasando por los salarios, el trabajo de los niños y las mujeres, todo dato relacionado con el mundo obrero se convertiría en un material fundamental para este viajero, datos que quedarían impresos en un voluminoso documento titulado *Informe sobre el estado de las clases obreras argentinas a comienzos del siglo.* Es que el Ministerio de Interior, a través de un decreto del Poder Ejecutivo Nacional –recordemos que en 1904 Julio Argentino Roca se aprestaba a concluir su segundo mandato como presidente–, le había encomendado esta tarea que, se suponía, sería la antesala de la sanción de un avanzado Código de Trabajo que legislaría lo que hasta ese entonces apenas se encontraba encuadrado en los marcos de la ley. El ministro Joaquín V. González, un antiguo conocido suyo, no había dudado en señalarlo como la persona indicada para cumplir con esa misión política. Tal como lo revelaría ese grueso *Informe* entregado al gobierno nacional en abril de 1904, después de cuatro meses de vapores, mulas, sulkys y trenes, Bialet Massé sumaba a un afinado don de observación, un conocimiento poco frecuente tanto de las vicisitudes de la vida del interior del país como de los más variados oficios y actividades productivas de la época. A cimentar esos conocimientos había colaborado sin dudas que, desde su llegada a la Argentina en 1873, hubiera residido alternativamente en Mendoza, San Juan y La Rioja para afincarse por último en la provincia de Córdoba, en Santa María del Valle de Punilla.

Quizás llame la atención que en un país donde la norma política ha sido la imprevisión y la ceguera, un proyecto de esta naturaleza haya tenido lugar. Pero no hay suficiente espacio para el orgullo: la resultante práctica de ese viaje, el proyecto de Código de Trabajo, ni siquiera llegó a ser discutido en el Congreso. Las asociaciones patronales, así como la prensa y la unanimidad de los partidos políticos, lo desmerecieron. Era el tiempo en el que pocos dudaban del destino glorioso que esperaba, solícito, a la Nación. Apenas algo más de 20 años de superadas las guerras civiles y consolidada la unidad nacional, Argentina, gracias a su inserción exitosa en el mercado mundial, había despuntado como uno de esos territorios que por su riqueza ya bien cierta pero más aún por la potencial, sucedería al frente de la empresa civilizatoria a una Europa que acumulaba, uno tras otro, síntomas de decadencia. Seamos justos, no sólo la riqueza material abonaba tanto optimismo: en estas latitudes se desconocía el conflicto social con la intensidad de borrasca que había azotado, y amenazaba con seguir haciéndolo, al viejo continente desde por lo menos las revoluciones de 1848; al mismo tiempo la vida política se encontraba atesorada en manos de unas élites tan ricas como cultas, que si abusaban sin demasiados pruritos del fraude, lo hacían frente al desinterés de la población trabajadora criolla y, sobre todo, de la gran masa de inmigrantes que no cesaba de arribar a estas costas.

¿Por qué entonces se alentó un emprendimiento de estas características? ¿Para qué se envió a ese ya mayor catalán –58 años contaba en 1904– a que sufriera las más bochornosas temperaturas y los más truculentos paisajes, a que se interiorizara en la vida del trabajador hasta en sus vericuetos más miserables, si era diminuta la voluntad de tomar medidas al respecto? Sólo caben suposiciones, aunque casi con certeza se puede detectar que en el origen de esta empresa obraba el alerta que habían encendido las huelgas obreras de 1901 y 1902, encabezadas por militantes anarquistas. Agitación obrera que no activó una respuesta hegemónica, productora de consenso de parte de las élites argentinas, pero contra la cual el Parlamento sí aprobó, sin mayores miramientos, la famosa Ley de Residencia por la cual se le otorgaba al Poder Ejecutivo la facultad de expulsar o no permitir el ingreso de extranjeros que pusieran en peligro "el orden público". Pero quizás influyó todavía más en ese impulso fallido, el deseo de emparentarse con el obrar de los Estados europeos más avanzados en materia social, que habían empezado a incursionar en el camino de la legislación laboral a partir de la década de 1870, Comuna de París mediante. Deseo sin voluntad política, sin firmeza, que ante la oposición de los grupos propietarios e incluso obreros, se desvaneció.

Sin embargo, tan suficiente era el envanecimiento de esa élite que, a un intelectual incorporado a ella a pesar de

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

su origen inmigrante y su magra fortuna –me refiero a José Ingenieros–, el mero hecho de que ese Código de Trabajo estuviera redactado le alcanzaba para jactarse, en reuniones internacionales de laboralistas, de la sapiencia del Estado al que él representaba. No importaba que la mayor parte de esas leyes fueran sancionadas después de la década del ´20, sino ya durante el primer gobierno peronista, con situaciones sociales que habían finalmente madurado traduciéndose en una inusitada conflictividad política y hasta cultural. A los fines del ornamento, era suficiente el proyecto. Por último, cabe suponer que pocos o ninguno de los hombres de poder que habían aceptado el nombramiento de Juan Bialet Massé, imaginaban el tenor del *Informe* que éste presentó. Porque lo que ahí estaba consignado con precisión detallista, los dolores, los padecimientos que se registraban, de ser tomados con seriedad significaban la interrupción abrupta de ese sueño de autosatisfacción en el que se dejaba mecer la élite. El informe de Bialet Massé hacía dudar acerca de la efectiva construcción de una nación civilizada, aquí, en el sur del continente americano; venía a poner un dedo acusatorio sobre esa porción del país –justamente sobre ésa que estaba estrechamente ligada con los que debían tomarse la molestia de leer y aprobar ese Código–, que entendía a éste y a sus hombres como productores sumisos e indefinidos de pingües ganancias. Era una noticia cruenta, que obligaba a asumir nuevamente importantes responsabilidades políticas.

Hasta aquí la presentación del viaje de Bialet Massé. Entonces, ¿de qué trata este libro con el que se han topado? Es este un libro que gira alrededor de una sospecha y, al mismo tiempo, de una búsqueda. La sospecha cada vez más firme dice que estamos viviendo la muerte de la política. Una agonía impiadosa, que incluso parece no tener testigos, tal como si el deseo mayor, escondido desde hace siglos, hubiera sido que esta defunción silenciosa se precipitara. Así, por empezar, este libro quiere ser un homenaje al hombre político Bialet Massé y, a partir de él, a toda una tradición de la política, hoy también con ella al borde de la desaparición: la de los hombres que la entendían como un humanismo probado, como la construcción cierta y, estoy tentado de decir, hasta amorosa de lazos sociales; hombres que concebían a la ley como el instrumento idóneo en la lucha contra los abismos sociales y contra el despliegue siempre salvaje del egoísmo. Frente a lo que se puede percibir como la extinción cierta de una práctica, de un posicionamiento singular frente el mundo que tiñó de dramatismo los últimos siglos de la cultura, se trata de valorar una pasión política, la de ese catalán tozudo, que imaginó y desplegó sus fuerzas para dar paso a una Argentina distinta a la que ya en su entonces se estaba perfilando; a la que finalmente fue y de la que hoy somos parte.

Proliferan en la cultura de fin de siglo los homenajes. A músicos, literatos, pintores, muchos de ellos insospechados, o apenas reconocidos en vida. Es el ánimo crepuscular de la época el que la conduce con tanta dedicación a husmear más en las formas y los sonidos olvidados, que a explorar, aunque sea a tientas, hacia adelante. Conciente de no poder borrar por entero esas marcas de época del trazo de estas líneas, sí quiero echar luz sobre lo que me impulsa a retomar esta forma de valoración que es el homenaje. Ante todo me atrae de ella, eso mismo, que sea una forma valorativa. Quien acepta la afinidad que va de suyo con el homenaje, debe irremediablemente salir de la neutralidad como supuesto posibilitante de todo conocimiento. Porque el acto de rendir homenaje se ve acompañado, indefectiblemente, por el de despreciar; estima y desestima; subraya claros y oscuros. Sólo el vicio de una época –y su insaciable necesidad de mercancías–, puede explicar la tendencia hoy vigente a estimar, sin ningún tipo de criticidad, a cualquier personaje de nuestra cultura pasada. En este libro el aprecio y el menosprecio se sucederán, sin buscar maquillajes que suavicen los contrastes. Un homenaje a Bialet Massé no es entonces el primer episodio de una serie infinita de salutaciones encomiosas a figuras de nuestro pasado político y cultural; si se lo tributa es porque hay en él mucho de excepción respecto de una élite dirigente –la argentina del cambio de siglo, pero, ¿por qué no también a las que, desde ese entonces hasta nuestros días, la sucedieron?–, que no merece más que el juicio severo o el olvido.

La defunción de la política era la sospecha alrededor de la cual, anticipaba, este libro giraría. Pero mencionaba también una búsqueda; ésta es justamente la de los caminos que eviten esa muerte, la del cimbronazo que la haga renacer más plena que nunca de impetuosidad. Pero bien podríamos preguntarnos, antes de emprender esta tarea quizás ímproba de resucitadores, ¿qué es lo tremendo en la muerte de la política?; ¿cuál es la importancia de los valores que con ella se pierden para que merezca, aunque más no sea, una línea de reflexión, un escueto párrafo de homenaje? Respuestas a estos interrogantes, aunque no sé si siempre satisfactorias, recorrerán este libro. No obstante conviene anticipar que si creyéramos que son los políticos los únicos sobrevivientes de la naufragada política, se comprendería que poco nos preocupáramos por su muerte. Pero no, ellos son convidados más o menos vergonzosos a ese entierro en el que nadie llora, cuando no se han probado ya el extraño traje de sepultureros festivos. De acuerdo al juicio que sé no es sólo mío, la muerte de la política es la muerte de la libertad entendida como la voluntad de los hombres de dar forma, de crear su destino colectivo. Si la política moderna nació durante el Renacimiento con Maquiavelo, en la búsqueda por afirmar las fuerzas creadoras del hombre por encima de los mandatos religiosos y de los caprichos de la todopoderosa Fortuna, hoy se está extinguiendo en manos del mercado y la técnica, únicos y grandes amos de nuestras vidas. Que su muerte sea tan poco sentida por los hombrecitos llamados políticos se entiende: es que la política, como un dios impiadoso, invitaba a la tragedia, nacía del dolor y solía retornar a él; ellos, a lo sumo, simulan conmoverse por una ética de pusilánimes que hace de la honestidad y del respeto a las leyes, virtudes irremplazables. Nuestros nuevos amos nos prometen cual panacea, y siempre que no nos resistamos, la extirpación de los dolores, un camino que asegure su ausencia y nos haga tenuemente longevos. Lo que se solapa es que sin dolor por nuestra condición no hay grandeza ni belleza posible, que la política –de nuevo como la tragedia– junto con los pesares llevaba consigo, en su transitar, las felicidades más ardientes y hasta los momentos creativos cumbres de la cultura. En este libro abundarán las imágenes sociales de este tiempo sin política; se dispondrán no como meros paisajes, sino que estarán revestidas del deseo intenso de que este tiempo vacío de acontecimientos y de pasiones colectivas retroceda, llegue pronto a su fin.

Vuelvo sobre el homenaje. Un tributo existe porque se acepta una distancia, se valora una diferencia. Supuse entonces que la mejor forma de tributar a ese catalán cuyo drama fue la civilización y la Argentina, obligaba a establecer un diálogo en más de un momento imposible con él y con la tradición que encarnaba. Un diálogo que, entonces, se va a transformar en discusión franca, en opiniones discordantes. Porque para que la política retorne con renacido nervio de ésta, su agonía silenciosa, es imprescindible discutir, sacarnos de encima incluso, valoraciones, enfoques y prácticas enquistadas

y que fueron las propias de las tradiciones políticas más importantes del siglo XIX y XX. Homenaje pues, pero en el mismo movimiento ajuste de cuentas.

Por último, me pareció que emprender esta reflexión precisaba de un viaje y es así que en el momento en que escribo esta presentación –diciembre de 1997– me encuentro en Reconquista, al Norte de la Provincia de Santa Fe, siguiendo el itinerario que Bialet Massé había emprendido en 1904. Si bien dudo de poder continuar con el gesto crítico que signa a su *Informe*, estoy convencido –por qué no, lamentablemente convencido– que ahora sí como él traicionaré con estas páginas aquello que los más cercanos a mí y a este proyecto estaban esperando leer. Que se entienda: no es una canallada, sino el resultado de la convicción de que si no se produce un giro profundo en nuestro reflexionar, y de ahí en nuestro quehacer, –un giro que incluso abandone las posturas más sentidas y por eso más cómodas de nuestros pareceres–, sólo nos tocará ser espectadores más o menos aletargados de esto que hoy nos constituye y es un ocaso sólo disimulado por fuegos de artificios.

I. Entre salvajes

Buscando conocer la situación del trabajador indígena, Bialet Massé se dirige al poblado de San Martín Norte, a cien kilómetros, aproximadamente, de la ciudad de Santa Fe, donde el paisaje comenzaba a hacerse más boscoso y hecho de la madera dura del quebracho. Va munido, como lo hará durante todo el viaje, de un dinamómetro, aparato hoy casi carente de uso y que, en su creencia, le serviría para extraer las conclusiones más acertadas acerca de la alimentación y de las capacidades laborales de los trabajadores visitados.

Al menos en un aspecto, lo que allí iba a ver no lo sorprendería. Pues ya parecía convencido de que en esas regiones donde el sol era fuego y el aire pesado podía hacer lastimoso cada paso, el trabajador indígena, aclimatado desde siempre a ese medioambiente, era irremplazable. Y esa población numerosa de mocovíes y tobas lo iba a convencer de la corrección de ese juicio, pero también de algo más. Aquello que pasaría a observar con insistencia y fascinación no escondida, era la predisposición del indígena a adoptar las prácticas de la civilización. Me corrijo, a través de esta escritura tan poco inclinada hacia las bucólicas que es la de Bialet Massé, los indígenas parecían incluso clamar por la civilización. Se aterrorizaban ante la viruela y eran los primeros en vacunarse, dando el ejemplo al blanco y al criollo que se mostraban más bien renuentes. Los niños, según se lo relataba el padre Buenaventura encargado de la educación impartida en la escuela del poblado, sobresalían por su inteligencia y por su capacidad artística en relación con los hijos de los cristianos. "Caritas curiosas y siempre interrogantes que revelan gran afán de aprender y aprenden porque son inteligentes", escribía el catalán. Las madres indígenas rogaban, casi con gritos, más escuelas para sus hijos.

Ahora bien, la gran permeabilidad que esos indios demostraban ante las prácticas civilizadas, lo que sí exigía, para que éstas definitivamente prosperaran, era que sus costumbres más sentidas no fueran avasalladas. Era inútil pretender convencerlos de que aunque la lluvia se hubiera desatado, ellos debían trabajar. Se negaban con terquedad, haciendo caso a una costumbre inveterada. Bialet Massé quería detectar ahí no un hábito que se daba de bruces con la lógica productiva del capitalismo, la cual obliga a un ritmo de trabajo que no sabe de variaciones climáticas, sino un indicio de sabiduría antiquísima, que los resguardaba de un mosquito especialmente feroz, que aún en esa fecha seguía haciendo estragos en la salud de los trabajadores con la llegada de las lluvias. Por nada del mundo, menos aún para cumplir tareas laborales, aceptaban dejar sus tolderías sin el cuidado de una porción de la tribu. A esta manera, usualmente interpretada por los patrones y los funcionarios ignorantes como otro signo más de vagancia, el médico catalán llamaba a aceptarla como parte de un trato que de hecho se estaba haciendo con una población de costumbres diferentes, que había sido vencida pero que si se la integraba sin denostarla, bien podía ser fundamental para la Nación futura que él estaba imaginando. Y así de seguido.

Entonces, si la predisposición era tan positiva, si las demandas de tolerancia no eran tan sustanciales como para enrarecer esas relaciones, ¿por qué el cuadro que imperaba en esa colonia de San Martín Norte –pero a través de ella, según nos lo quiere mostrar Bialet Massé, en prácticamente la totalidad de los asentamientos indígenas–, por qué, decía, ese cuadro estaba hecho de miseria y violencia? ¿Por qué el indígena llevaba una existencia más por fuera que por dentro de la sociedad y sus normas? ¿Por qué se encontraba más excluido que incluido de la civilización? Aquí es cuando su escritura se torna agria. Estamos desde hace un tiempo acostumbrados a oír distintos alegatos a favor del indígena, los cuales en nuestro país pueden ser oídos con gesto que simula preocupación e interés, porque es tan escasa la población indígena sobreviviente de las masacres, de los maltratos y de las fuerzas arrasadoras del progreso, que, se sabe, difícilmente esos alegatos lleguen a dañar algún centro de poder. Cuando Bialet Massé hacía estas observaciones el tema indígena todavía era un tema bien cierto y vivo. Basta señalar que el sillón presidencial, o sea, el hombre hacia el cual este *Informe* iba dirigido, estaba ocupado por quien había encabezado la expedición exterminadora de los indios del sur en 1879, aquel que llevó adelante la política de "el único indio bueno es el indio muerto". Este médico catalán, ligado a través de su esposa a las más selectas familias de la tradicional élite argentina, no dudaba al responder que los responsables directos de la miseria, la violencia y la exclusión indígena, eran los propietarios, los hombres de su propia clase y, en gran medida también, lo era el gobierno nacional al que él estaba representando.

Es así que a través de su escritura dejó huellas apenas silenciadas, de tensas conversaciones sobre la situación del trabajador indígena que había mantenido con obrajeros y representantes de las clases más elevadas de la región. La tentación de imaginar a través de esos vestigios que el *Informe* nos ha dejado, las circunstancias de esos diálogos ásperos, va más allá de la información fehaciente que se pueda poseer, pero no importa. Poco nos engañaríamos si supusiéramos una de esas repetidas cenas, a través de las cuales algunas familias de la mejor posición radicadas en las ciudades que atravesaba en esa parte de su viaje –en San Cristóbal o en Reconquista quizá–, pretenderían agasajar al enviado del gobierno nacional, al esposo de esa dama sanjuanina que era Zulema Laprida, la nieta del prócer que había presidido el Congreso de Tucumán y que había muerto en manos bárbaras en 1829. Incluso tal vez conocieran su nombre, repetido en la prensa, por el escándalo que lo rodeó, cuando fuera enjuiciado y condenado años atrás, junto con el ingeniero Cassaffousth,

Lea
Etiem
Publicación de Psicoanálisis y Psiquiatría

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

a propósito de las supuestas fallas cometidas en la construcción del Dique San Roque, del cual ellos eran sus máximos responsables. Después de todo, podía ser distinguido compartir la mesa con el constructor de una obra de avanzada, cuyas indudables muestras de solidez, le habían permitido, luego de un año de cárcel, recuperar su buen nombre.

Ya antes de pasar a la mesa y reunidos amablemente bajo una pérgola, anfitriones e invitados se mostrarían atentamente interesados en la tarea que hasta allí lo había llevado, aunque para sus adentros la reconocerían por lo menos como penosa. Entusiasmado por esa muestra de preocupación y dejando de lado el precepto de buen gusto, que indicaba que en sociedad no debía discurrirse sobre temas que por su gravedad, o sencillamente por su tristeza intrínseca, pudieran afear una velada, Bialet Massé abundaría en la explicación de su cometido.

Los entrecejos fruncidos de los caballeros, sumados a los movimientos de asentimiento de sus cabezas, a los ojos bien abiertos de las damas y a los abanicos que, a pesar del calor, de tan quietos parecían congelados, le indicaron que había llegado a una casa donde podía compartir las preocupaciones que lo habían estado carcomiendo casi en solitario. Se comprendía bien esta afinidad por las simpatías ideológicas confesas de los comensales: todos ellos eran reconocidos liberales que incluso simpatizaban con la prédica socialista, ya que veían en ella la continuación más fiel de los ideales de libertad, razón y justicia. Cebado, raptado por el entusiasmo de hacer visible la conveniencia urgente de una amplia legislación laboral, Bialet Massé no vacilaría en pedir su maletín para dar pruebas rotundas de los abusos contra el indígena. Desplegaría entonces un arrugado papel que en cada uno de los pliegues que lo atravesaban, revelaría que antes de llegar a sus manos pesadas, había sido atesorado con el celo del que no quiera olvidar una afrenta. Era uno de los tantos contratos que los caciques indígenas le habían acercado para que él pudiera atestiguar la dimensión de los engaños. Confiado de su auditorio, Bialet Massé lo leería acompañándolo de elocuentes gestos. Porque ese contrato era la muestra más fidedigna de lo que era norma en el trato laboral con el indígena. Cinco o seis líneas difusas en las que la empresa contratante no asumía ninguna obligación respecto de los trabajadores; ni el salario, ni las horas de trabajo se especificaban; sólo se dejaba constancia de que fantasmales "mercaderías" les habían sido entregadas en anticipo. La vaguedad, la indeterminación alevosa de esos contratos eran la piedra libre para que los abusos más repugnantes tuvieran lugar. Contando sólo con esos contratos, ¿qué éxito podían esperar de sus justos reclamos los desesperados caciques cuando ya no toleraran más los atropellos?

Algunos de los presentes, con seguridad, empezarían, a esa altura, a hartarse de ese anciano gritón que, en su indignación, no reparaba siquiera en la fea lluvia de saliva que despedía de su boca, produciendo la peor impresión. "Que otra cosa que no fueran modales de presidiarios podía esperarse de un gallego que convivió tantos meses con delincuentes". Otros comprenderían que les iba a ser en extremo difícil evitar dar su opinión acerca del asunto, ya que el viejo impetuoso, sabiéndolos propietarios y hombres de trato con indígenas, los obligaría a expedirse. Planeaban entonces, cómo poder virar rápido la conversación hacia otros asuntos por fin exentos de urticaria.

Concluye la lectura, levanta la vista y sin embargo no pregunta, espera. La negra robusta que les sirve estaría retirando los vasos semivacíos de whisky que anticipaban la cena. La noche parecería encender, gracias a la pausa y al silencio, lo que a partir de ese entonces sería una cerrada cortina de chirridos de insectos indetectables. Nadie arriesga una palabra, una salida para ese desajuste. El dueño de casa, habiendo olvidado torpemente que si bien es obligación del anfitrión evitar los silencios prolongados en las conversaciones, lo es más saber eludir para el beneplácito de la concurrencia los asuntos ripiosos, no soportando ese bache en la conversación, lo interrumpe respondiendo a la mirada expectante y severa de Bialet Massé. Y diría justamente lo que no debía decir. "Usted sabe, en esta región donde todo nos es tan difícil, estos contratos son casi naturales... Mal se justificarían en Europa o incluso en Buenos Aires, pero imagínese... Usted está al tanto de la situación desgraciada en la que mi familia había caído en los últimos años y de lo que yo resigné al venirme acá, para levantar nuestro nombre. Y me costó mucho sacrificio... Qué a mi sacrificio se corresponda el de ellos!".

"La caída que les hice no fue leve" escribió el catalán en su *Informe*. Se entrevé que puso su esfuerzo en hacerles entender, de la forma más amable pero al mismo tiempo contundente, que esos abusos no sólo revelaban el peor egoísmo sino también la igualmente grave ignorancia. Egoísmo porque así no se constituía una nación unida como un puño, de esa forma más se espantaba al indio del camino de la civilización y se abría una grieta; e ignorancia, porque con las pruebas rotundas de su dinamómetro, quedaba confirmado que, en ese territorio, nadie podía hacer de tan buena manera el trabajo del indio.

Iniciado el fuego, otro de los obrajeros, uno que desde el inicio de la conversación, no había hecho otra cosa que afilarse la punta del bigote, intervendría más enfáticamente, con menos vergüenza que el dueño de casa. Sostiene que el indio no es más que un delincuente; que tratar con él es imposible, que prefiere incluso lidiar con los sindicatos socialistas. "Con los sindicatos podríamos al menos discutir, más aún porque compartimos ciertos principios: todos sabemos que sin trabajo no se construye una civilización. Pero con el indio no hay trato posible. Entre otras cosas, y no es una humorada, porque ni siquiera pueden aprender nuestra lengua... se les borra. Apenas llegamos a un acuerdo, al primer capricho se dan al monte, retoman el camino que su naturaleza salvaje les indica, soy más preciso, les obliga."

El tintineo de la araña que llega suave desde el interior de la mansión, les recuerda que esa era la primera brisa que la noche de enero había permitido. El calor seguía siendo sofocante y se ceñía sobre la nuca del viejo, deseoso de las veladas siempre frescas de las sierras de Córdoba. No era la primera vez que oía este argumento de la boca de un criollo. Lo sublevaba que estos argentinos bienpensantes, que tanto habían despotricado contra la codicia y la imprevisión española, ahora con orgullo ciego la superaran. Busca paciencia ayudándose con un trago de agua helada que la solícita negra había acercado y sentencia leve: "Comete en su observación un error muy común: supone que lo que es nada más que un resultado de las condiciones de vida que soporta el indígena, constituye su verdadera naturaleza. Compórtese civilizadamente con él y verá que las huidas, que los malones se harán más y más escasos, hasta el día de mañana quizás desaparecer. Entiéndame bien, no sostengo que el indio sea manso como los buenos salvajes con los que soñaba o mejor, divagaba, aquel publicista francés del siglo XVIII. Los hay trabajadores –la mayoría– y los hay inclinados al vicio –una minoría que sería ínfima si nuestro comportamiento variara. Pero además, ¿acaso no hay delincuente en Londres, en París, en Berlín? ¿Es privativa del indio la delincuencia y por los pocos que delinquen debemos

castigar con la barbarie a toda su raza? Sin dudas despreciar al indio, negarle la civilización que él mismo pide, será funesto para esta nación."

A todo esto el anfitrión, arrepentido infinitamente de su mal paso desencadenante de este escozor ya agudo, querría apurar con señas a las sirvientas para que culminaran pronto con la disposición de la mesa. Ni este gallego retrógrado, supondría, se animaría a indisponerlos en plena cena. Mientras tanto, el último de los caballeros presentes, un hijo dilecto de la más rancia oligarquía santiagueña, pretendería aquietar los ánimos disparando un tema menor: el anteúltimo rumor sobre el distanciamiento ya viejo entre Roca y Pellegrini. Pero su mujer casi adolescente, como distraída y para sorpresa de todos, lo interrumpe: "Sólo veo para la cuestión indígena dos soluciones: mudarlos en masa hacia el sur, a regiones que no se les presenten tan solidarias como éstas para sus continuas fugas, para allí dispersarlos, o bien eliminarlos." "¿Qué si se planeara semejante horror sobre la vida de usted, señora?" "A nadie se le ocurriría hacerlo".

Pasarían a la mesa. La cena sería breve. El calor por fin se estaría apiadando, pero el apetito habría desaparecido. Ni los entretelones de sociedad más atrevidos, ni los relatos más coloridos de las vacaciones europeas, podrían disimular el tajo que se había abierto entre esos comensales.

Al ojo de un buen conocedor de la cultura argentina del siglo XIX y, más en especial, del cambio de siglo, no le podía impresionar una opinión como la que esa niña, con tanto desvergüenza, había vertido. Bialet Massé, aunque era uno de esos buenos conocedores, caería frecuentemente en el desánimo renacido, hacia el que juicios de este tipo lo empujaban. Más allá de la insolencia que hacía más grave la ofensa, lo que esa señorita había dicho, era lo que se podía leer en un libro como *Nuestra América* de Carlos Octavio Bunge, publicado apenas unos años antes de que el catalán iniciara su travesía. En esa obra odiosa por donde se la mire, ese abogado de destacada familia lograba llevar a un nivel de franqueza brutal, los pareceres de su clase respecto del indígena y del progreso argentino. Cínico, se dejaba alegrar por la viruela y el alcoholismo, ya que esos males estaban colaborando, providencialmente, a aniquilar por completo a esa población salvaje que tanto obstaculizaba el avance del progreso. El diagnóstico que este hombre de leyes, tan cruel como desabrido, proponía para la América hispana era sin embargo, pesimista. La sangre indígena sobrevivía en la población mestiza tan mayoritaria y era causal de los caminos tortuosos de la economía y de la política americanas. Pero al pronosticar el futuro de la Argentina, volvía a sonreír y su reflexionar ya no sólo era moralmente repugnante, sino también políticamente imbécil. Nuestro país iba a poder eludir el fatal destino americano porque, repoblado de inmigrantes europeos de raza blanca y deshecho el problema indígena y gaucho, nada entorpecería el camino hacia el orden político y el progreso económico. Ceguera doble contra la que Bialet Massé se ensañaba: la de creer que el criollo mestizo no tenía una presencia efectiva en la Argentina aluvial y la de suponer que los inmigrantes europeos eran señoritos ingleses, dispuestos a aceptar con flema apacible todo tipo de atropello. (La sorpresa y el asco que embargó a media Argentina en 1945, cuando los "cabecitas negras" colmaron la Plaza de Mayo y se instalaron desafiantes en la arena política, ¿no fueron acaso hijos tardíos de las presunciones, de la miopía y del desprecio de Bunge y de su clase?) Y, sobre todo, ausencia de coraje y de disposición para asumir la responsabilidad política que ya en ese entonces avisaba, sobradamente, que una Nación vigorosa sólo se construye incorporando, sumando hombres a un proyecto y no expulsándolos.

La otra solución que postulaba la joven, la del traslado en masa, no era novedosa. Había sido implementada por quien debía ser el destinatario más encumbrado de ese *Informe,* me refiero otra vez al presidente Julio Argentino Roca. Un número considerable de indígenas tomados prisioneros durante la campaña del desierto, habían sido enviados desde esas sus mesetas de la Patagonia, sus helados ríos y sus árboles, al ardor de Tucumán y de la caña de azúcar, a plantaciones del propio Roca y de la oligarquía de la región. Al respecto Bialet Massé va a ser insistente y utilizará las Leyes de Indias para argumentar contra esos traslados forzosos. Ese código expedido por la monarquía española en el siglo XVI y que tan poco fuera respetado, desaconsejaba hasta prohibir esa política para con el indio, por considerarla prácticamente asesina. Bialet Massé pasaba entonces a hacer letra un juicio, sobre cuya verdad seguramente ya abrigaría más de una duda: "No es posible –escribía– admitir que los conquistadores fueran en 1541 más humanos que los hombres de gobierno de un país libre en 1904." Los destrozos que el progreso, que el desarrollo económico, acarrea. Progreso y humanismo comienzan a divorciarse en la conciencia de este médico. La civilización empieza a carecer del sujeto histórico que la apuntale y la barbarie, redefinida y con rostro educado y hasta sutil, encuentra nuevos partidarios en los hijos de los que la habían combatido tiempo atrás. Imaginemos la expresión de Roca al leer –si es que alguno de sus amanuenses no había antes desviado ese mamotreto, para evitarle un brote de ira más al fosilizado héroe civilizatorio–, esta sentencia que lo acusaba directamente.

Días después de esa espantosa cena que siempre quiso olvidar pero que su memoria, como una ola perpetua, siempre hacía retornar a su conciencia, en Tostado, casi en el límite entre la Provincia de Santa Fe y la de Santiago del Estero, tuvo su encuentro más notable con caciques indígenas. Pudo estar solo con ellos, sin que ningún funcionario de la zona fiscalizara el encuentro. Ni siquiera le molestó tener que repartir algunos billetes para despertar la locuacidad de esos jefes de una belleza desconocida. La conversación, ajena a toda regla de cortesía, fue franca y tuvo momentos ríspidos, provocados por el catalán que se encargó de repetir los argumentos acusatorios que pesaban sobre ellos y que de tantas bocas había oído; acusaciones que les endilgaban todo tipo de fechorías. La defensa de los caciques, sobre todo la que desplegó con pasión una mujer, Carmen Rico, lo terminó de convencer sobre el asunto. La responsabilidad entera caía en las espaldas de los patrones y de los funcionarios que, debiendo ser abanderados de la civilización en esas tierras inhóspitas, se comportaban como bárbaros del peor estilo, mostrándole al indígena de la vida moderna, sólo "el lado de la codicia, de la astucia, de la mala fe". "Nos despedimos lo más amigos del mundo", anotaba jubiloso al terminar el encuentro.

LIBRERÍA DEL 3º

La librería de los estudiantes de Ciencias Sociales

Horario:

Lunes a viernes: 10 a 13:30 / 17 a 21:30

Sábado: 11 a 13:30

M. T. de Alvear 2230, 3º piso

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

ROAD MOVIE
Blanca Luz Brum: de Mariátegui a Pinochet

por María Pia López

Orígenes

"¿No crees que podría llegar a ser una pequeña Rosa Luxemburgo?"
Blanca Luz Brum, *Penitenciaría Niño Perdido,* 1931

Blanca Luz Brum ha intentado no nacer cuando nació. En cada una de las ocasiones en las que debe referir cronologías, el tiempo se escurre, tramposo e inapresable, entre sus manos, y las fechas se suceden ante el azorado lector. A veces es 1905, otras 1907 y, para la increíble biografía que ella atribuye –aceptando como verídicos todos los datos que allí se enumeran[1]– a la *Revista Nacional,* Blanca Luz nació en 1913. Blanca quiso ser joven y, de hecho, comenzó su vida de aventuras siendo adolescente. Pero, en cada nuevo nacimiento, va acentuando su precocidad. Su origen es incierto en muchos sentidos, y ha buscado, para narrarlo, el barniz de las escenas míticas. Para rozar el mito, se sabe, bastan las anécdotas o la fantasía. Es clásica la imagen del origen de Sarmiento –su gestación durante la revolución de mayo–, y memorable la coincidencia cuyo relato reiteraba Victoria Ocampo, nacida en la intersección de las viejas calles Victoria y Ocampo, en la misma esquina donde luego instalaría *Sur.*

Blanca Luz Brum no reclama para su origen el mito del entrelazamiento de la propia vida con la historia, ni el de la incorporación al linaje de los fundadores de la patria, sino uno bien diferente: el de la orfandad. Su relato familiar está construido sobre las ausencias, incluso sobre la ausencia de ese mismo relato. Mientras se detiene en la rememoración de algunas instancias de su vida, omite referirse a parentescos. Ese silencio –que no implica negación de la infancia, sino narración de ésta como espectación seducida de otras vidas– se refuerza en la reiterada imagen del encierro en el convento. Es como si esa enfática madre que fue Blanca se negara a reconocer progenituras.

Esa orfandad –posiblemente más fantaseada que real– luego será el sustrato de su negación de toda pertenencia familiar y de toda identificación con la Nación. De algún modo, el origen situado literariamente sustenta su conversión en extranjera constante, su existencia como apátrida: porque Blanca, más que ser internacionalista, una y otra vez se ve seducida por los nacionalismos de los países que conoce y, en general, es premiada por el destierro.

La biografía de Brum comienza, entonces, tensionada entre la fascinación por los aventureros y la opresiva realidad del convento en el que transcurre su infancia y su adolescencia. Cual príncipe azul, un poeta llegará a rescatarla: Juan Parra del Riego. Que, tomándose en serio su romántico papel, intentaba convencerla de la fuga en fogosas cartas. Blanca Luz, que quería ser poeta, sale de allí para casarse.

Su primer libro –*Las llaves ardientes*– dará cuenta de su amor, de su entusiasta asomo a la maternidad y de la deficiencia de su escritura. Parra del Riego murió –también como romántico cedió a la tuberculosis– en 1925. De ese encuentro a Blanca le quedó un hijo, la decisión de ir a conocer el país natal de su marido y un tono melancólico en su poesía. Perú será la primera estación del viaje de esa mujer con nombre de poesía y apellido aristocrático que, algunos dicen, eligió para sí una huérfana pobre nacida a principios de siglo.

Socialismo y vanguardia

"La poesía de Blanca no es producto de retorta. Es espontánea y transparente como el agua de manantial. Brota de la tierra, brota de su cuerpo, brota de sus sentidos alucinados. Hunde su raíz en la vida. Probablemente porque soy un exaltado, yo amo sobre todo su exaltación."
José Carlos Mariátegui, *Mundial* N° 342, 1927

En 1926, Mariátegui funda *Amauta.* Sin modestia alguna y con una clara comprensión de su intento afirma que "habrá que ser muy poco perspicaz para no darse cuenta que al Perú le nace en este momento una revista histórica". Indigenista, vanguardista, socialista, *Amauta* fue esa revista histórica que planificó el autor de *La escena contemporánea.*

Y es en sus páginas donde se registra el impacto que causó la estancia de Blanca Luz en Lima. Porque es la poeta más publicada pero también la única que merece reiterados retratos y fotos mientras habita allí. Luego, a través de los eufóricos saludos que le prodiga *Amauta* se pueden seguir sus desplazamientos geográficos por América y constatar el recuerdo de sus recitados y su belleza.

Brum editó en Perú una pequeña y de ambiciones heroicas. La llamó *Guerrilla* y la propuso como el "grito de la vanguardia peruana". *Guerrilla* no cultivó el cuidado ensayismo político de *Amauta,* sino que transitó la zona de la poética rupturista y volcada a lo social. Aunque, a medida que se suceden los meses y los poemas, se evidencia que el intentado grito vanguardista es más eficaz en el terreno político que en el estético. Saludos al impetuoso Neruda que es diplomático en Indochina y comentarios irónicos sobre la decadentista tristeza de Vallejo, pueblan las páginas de una revista que se esfuerza en expresar tanto el dolor por las víctimas como la euforia por un porvenir promisorio. Pero también se entrecruzan en *Guerrilla* las posiciones y declaraciones sobre los avatares de la lucha por la liberación continental con los elogios poéticos a su directora[2].

Las visitas a Mariátegui –editor de su libro *Levante. Arte social y de combate*– fueron suspendidas por su destierro del Perú, en 1928, y a partir de allí su amistad se desplegó en cartas que dan cuenta del impulso vital de Blanca Luz y de las estancias de su viaje. De Lima partirá expulsada, pero no por su "intensa e implacable labor de *leader* de los problemas sociales" como luego se dijera, sino por su intensa vida afectiva y por la presión de la tradicional y poderosa familia de César Miró Quesada (dueños del diario *El Comercio)* que pretendía alejarla del heredero. Intento infructuoso, porque Miró Quesada y Brum se encontrarán rápidamente en Chile y luego se instalarán juntos en Buenos Aires.

De sus pasos por esta ciudad quedan algunos registros: sus cartas –escritas en el papel membretado de la Unión Latinoamericana que lideraba Palacios–, una novela –*El reloj de las imágenes caídas*– y un fantasmático número de *Guerrilla.* Rastros esparcidos de una búsqueda ansiosa y desesperada por un mundo de aventuras y revoluciones. "Miró Quesada y otros apristas *bonaerenses* se burlaron de mí porque los invité a formar un ejército

libertario para ir a Nicaragua junto a las tropas de Sandino", le escribe, el 1 de febrero de 1928, en tono de queja divertida, a quien percibe como un "santo guerrero".

Porque el creciente desprecio por el aburguesamiento de sus compañeros de ruta –fundamentalmente, el núcleo de exiliados peruanos en Buenos Aires– se recorta sobre el fantaseo de una guerrilla heroica y la nostalgia de la vida intelectual que Mariátegui lograba agitar rompiendo el tedio limeño. Son los tiempos de la ruptura entre el fundador del Partido Socialista peruano y Haya de la Torre. Blanca Luz no duda en expresar su apoyo, incondicional y entusiasta, a su amigo.

Desde Buenos Aires, la poeta retornó a su país de origen y colaboró en la sección de arte ("El arte por la revolución") de *Justicia,* un periódico del partido comunista. Como simpatizante y colaboradora, asistió a al Conferencia Sindical que se realizó en abril de 1929 en Montevideo, a la que arribaron militantes de toda América. En esos días, una nueva pasión –por el pintor David Alfaro Siqueiros y, quizás, también por una revolución todavía cosmogónica, turbulenta y democratizadora–, la lleva a México.

El yo y las masas

"...llega al turbulento México la querida Blanca Luz, la mujer más revolucionaria de América... La brava tierra mejicana acogerá a Blanca Luz como ella lo merece. Su salvaje cabellera, desafío del viento, su voz, clarinada de guerra, sus brazos, dos banderas ondeando en el aire; toda su figura de heroína del futuro encuadra bien en esa tierra de rebelión y de grandes y futuras reivindicaciones..."
Ángela Ramos, *Amauta* N° 25, 1929

En Blanca Luz, México despertó emociones contradictorias: por momentos, describe un país insoportable, de hombres agresivos, en el que ni siquiera en el seno del partido comunista es posible hallar un grado de solidaridad; en otros relatos, esa tierra es la revelación de la fuerza de la revolución y de una cultura americana. Su visión del país del muralismo se tensa, entonces, entre la crítica iracunda ("¡tierra cochina, de hombres torbos, lujuriosos y egoístas!... ¡querido qué bluff es México!") dicha en la relativa intimidad de las cartas –que son, además, contemporáneas a los sucesos irritantes–; y el recuerdo suavizado por el tiempo y el destino de las palabras: "Por México amé a América y por primera vez sentí la arquitectura y la plástica y me hice firme en mi pasión de lucha".

Blanca vive México como una solicitud a la conversión. Como una revelación que no tiene nada que envidiarle a las apariciones angélicas ni a los trances místicos. Mariátegui había unido la utopía laica del socialismo con la fuerza que daba la fe. Ella incorporó esa unión como peculiaridad de su pensamiento. Por eso es que no puede eludir la comparación de la persecución que sufren los comunistas mexicanos con la represión de los cristeros por parte de un estado que pretendía la modernización incluyente del país.

En México se vivía, aún, bajo la resonancia de una revolución popular. Y los gobernantes surgidos de ese proceso reclamaban la conversión del arte en obra pública y la belleza en bien accesible para todos. Los muralistas mexicanos –entre ellos, Siqueiros– aprovecharon la ocasión que la revolución ofrecía para revolucionar las técnicas y concepciones artísticas, y poner en escena, juntamente, las innovaciones estilísticas y el discurso político. Frida Kahlo, sintiéndose culpable por lo imperceptible de la relación entre sus reiterados autorretratos y las luchas colectivas, imagina –y hasta pinta– caricaturas de cuadros con retratos de Marx, Stalin y Lenin. Como ella, Blanca Luz se esfuerza (no siempre con buenos resultados) en renunciar al tono intimista de sus primeros poemas para enmarcarse en la seductora grandeza de la Historia.

Entiende que debe desembarazarse de la tentación de construir obras artísticas como retratos del yo, y también olvidarse de sí misma como individuo. En *Penitenciaría-Niño Perdido* se manifiesta esa búsqueda de fundir la historia propia con la Historia colectiva, y su fracaso. Cada carta –porque el libro es una recopilación de las cartas que la poeta le escribió a Siqueiros mientras él estaba preso– es la exhibición de la contradicción entre lo que es vivido como tragedia personal y amorosa y la explicación histórica –esto es: en términos de clases sociales, enfrentamientos políticos– que se vuelve tan urgente como dislocada.

En esas cartas, a veces pequeñas misivas quejosas, otras eufóricas salutaciones, se evidencia el mayor interés que aún puede tener la escritura de Blanca Luz: su fuerte compromiso con un pensamiento vitalista, y la memoria de la conmoción que arrastraba esas vidas hacia la lucha revolucionaria. Las notas destinadas en principio a Siqueiros portan un relato trágico: el del dolor, la muerte, la miseria y el desencuentro amoroso. Sin embargo, son restauradoras de una cierta inocencia que hace inconclusa la tragedia. Los diminutivos, a los que Blanca Luz apela con frecuencia, hacen que su desgarro no se evidencie como grito sino como la tristeza –por momentos llorosa, por otros juguetona– de una niña. Blanca busca la suma de los diminutivos biográficos y las mayúsculas históricas.

Quien hizo del viaje un modo de vida y de la aventura un horizonte necesario, escribe pidiendo amparo para su dolor y guía para su transformación en revolucionaria. De hecho pregunta –tímida– si puede llegar a ser una *pequeña* Rosa Luxemburgo. Niña en su escritura, no se anima a no serlo en el terreno de la política. Sin embargo, es notorio que Blanca pide que creamos (le pide a Siqueiros, celoso y encerrado, que crea) en una impostura. Su vitalidad y su fuerza desbordan la vocecita de pobre mujer que finge tener.

Brum pretendió renunciar a su yo –o a su "personalidad"– como acto contra la ideología burguesa. Pero si esa renuncia fue su pretensión explícita, no logró llevarla a cabo ni siquiera como suspensión de sus fotos, sus retratos y su escritura autorreferencial. Y no se reserva para sí el modesto rincón del testigo –como lo hace, en general, Victoria Ocampo, esa contemporánea suya que también se regodeó en las fotos y en los escritos sobre sí misma, pero que llamó *Testimonios* a la serie de compilaciones de sus artículos– sino que reclama el centro de la escena. Como la Ocampo, quizás Brum sintiera que tenía que escribir para justificar el hecho de haber nacido. Y, por lo tanto, escribirse como vida que vale la pena, bordeando el heroísmo sin asustar demasiado.

Porque en ellas podemos encontrar indicios de que la escritura femenina ha oscilado entre la solicitud de legitimación paternal –el volverse niña– y el de presentar la historia biográfica como un relato de *self made woman.* Esto es, relatarse a partir de las diferencias no con los hombres sino con sus congéneres, pensarse como *excepción.* En Blanca Luz, la diferenciación llegará a la expresión odiosa del desprecio: "¿Qué significa en mi vida la intervención de esas vacas furiosas que se llaman mujeres? ¿Qué diablos gritan? ¿De dónde salen estos títeres de viento? ¿Estas culebras de trapo? Una vez vi una de cerca; tenía el color verdoso y lívido de las muertas, unos dientes enormes y caídos, y vertía babas heladas", escribe en un libro de título más que sugerente: *Blanca Luz contra la corriente.*

Quiso ser como la heroica comunista alemana, quiso también –cuenta Graciela Sapriza[3]– que sus amigos guardaran sus cartas para la posteridad, y en muchos momentos estuvo peligrosamente cerca de ser sólo una heroina de folletín. De hecho, su vida se parece demasiado a una novela por entregas, en la que se suceden pasiones, lugares, sufrimientos y conversiones. Blanca Luz, la que cono-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

ció a Mariátegui y a Sandino, podría haber ido, como Tina Modotti –otra extranjera deslumbrada por México– y tantos otros revolucionarios, a la defenssa de la república española.

Sin embargo, el azar le propondría otros rumbos. En 1933, Siqueiros y Brum viajan a Uruguay. Luego de unos meses (en los que Blanca Luz colabora, una vez más, con el partido comunista, y en la organización de la Confederación de Trabajadores Intelectuales) cruzan el Río de la Plata. En Buenos Aires, Siqueiros es festejado y criticado por la élite local. Causan alarma y escándalo. Las mecenas de la Asociación de Amigos del Arte chillan frente a las telas y carraspean ante las palabras del pintor comunista. Y hasta María Rosa Oliver miraría con horror los exabruptos de Blanca Luz: "Fue como si me picara el cuerpo entero cuando en la casa de Victoria le oí espetar a la uruguaya buena moza, en aquellos días, compañera de Siqueiros, que: 'El secuestro y la sífilis son males del capitalismo'". La pareja tenía mal gusto o desdén por las normas de la cortesía social. El muralista que años después intentó matar a León Trotsky fue expulsado de la Argentina, y la poeta eligió quedarse acompañando al fundador y dueño del diario *Crítica*. Sus pasiones, políticas y amorosas, transitarían de ahora en más sólo los países más sureños de América.

Contra

"Ella –la comunista sin pausa y sin rubores– criticaba las suavidades y eufemismos (empleó en un momento la palabra 'hipocresía' de los varones circunspectos). Quería más energía, más franqueza, llamar a las cosas por su nombre, matar los silencios culpables".
Volodia Teitelboim, *Un muchacho del Siglo Veinte*, 1997.

En 1933 Blanca Luz, en Buenos Aires, colabora con la mítica revista dirigida por Raúl González Tuñón. Aquella *Contra* que se enfrentaba a "todas las tendencias, todas las escuelas, todas las opiniones", y que en sus páginas va anunciando la existencia de una izquierda intelectual heterodoxa en América. La aventurera, la ex editora de *Guerrilla,* publica sus poemas más encendidos de pasión revolucionaria en la revista de los francotiradores. Fotos, poemas y reseñas en tres de los cinco números de *Contra* manifiestan la atención que requería la presencia de Blanca. También en ese año y en la misma ciudad se publicó su *Atmósfera arriba, 20 poemas.*

Los dos libros siguientes serán editados en Chile: *Blanca Luz, contra la corriente* en 1936 y tres años más tarde *Cantos de la América del Sur*. En la primera autobiografía que esboza, Blanca traza un mapa de viajes, de interpretaciones históricas, y de amistades famosas, antes que una rememoración de sus vivencias. Cuando se propone narrar su vida, termina narrándonos las de otros que tocaron los tambores –de ecos gloriosos– de la historia. Es decir, cuando no se lo propone, se convierte en testigo, y se enorgullece de la cercanía. En esos momentos, su gesto es el de empinarse para salir en la foto.

A la inversa, cuando se arriesga a las narraciones de gestas épicas –como en *Cantos de la América del Sur*– vuelve a poner en escena su propia centralidad y muestra una cierta ineficacia en su escritura política. Porque si es cierto que las temáticas centrales de ese libro de poemas son la URSS (elogiada desde "nuestra generación/ que está lista para avasallar/ las últimas fuerzas del capitalismo,/ las últimas hordas del/ fascismo violento y bárbaro"), la construcción del socialismo, la guerra civil española, proclamas de los pueblos oprimidos y otros temas de evidente nobleza; también es cierto que comienza con una foto de Blanca Luz Brum (blandiendo una hoz en medio de un campo de trigo), y que está dedicado a "Roosevelt, capitán de las libertades". Eso no es todo: el primer poema –"Fortaleza del aire"– es un elogio a la intervención *benefactora* de los Estados Unidos en América Latina –"recibimos el canto de Walt Withman y la sonrisa del presidente Roosevelt"– y una solicitud de mayor cercanía: "Descended como enormes catedrales de acero/ y de grandeza humana/ en el corazón de la América del Sur".

Cada vez más, se muestra fascinada con la fuerza y con lo grandioso, aun cuando parece, en ciertos momentos, tender a la reclusión de una vida hogareña y familiar. Ese retiro fantaseado no alcanzó para eludir la actividad política: su talento para establecer relaciones cordiales la colocó (según el atemorizado Teitelboim[4]) en el centro del surgimiento del Frente Popular que triunfaría, en 1938, en Chile.

Años después, Blanca Luz regresa a Buenos Aires y vive la emergencia de un acontecimiento que transforma su historia política. Ese acontecimiento es el peronismo, y Brum lo anuncia, en mayo de 1945, cuando defiende la Argentina como lugar de regeneración americana: "Por sobre todas las suspicacias internacionales nace aquí junto al grano de trigo el Prometeo Desencadenado de un Mundo Nuevo", dice en el prólogo a *21 poetas, 21 pueblos.* Y si los *Cantos de la América del Sur* se iniciaban con la imagen de Blanca-campesina comunista, la entrada a la compilación de poetas americanos está guardada por una foto de la escritora como diva hollywoodense. O como rubia argentina tratando de ser una actriz reconocida. Quiero decir: ese libro, publicado a mediados del 45, alude, claramente, al modelo de belleza que iba a ser central durante el peronismo y, por lo tanto, a la semejanza con la figura de Eva Duarte.

Cercanías y destierros

"Una mujer de América a quien recordamos haber visto marchar el 17 de Octubre junto a los obreros que liberaban al líder. Para esa fecha su corazón ya estaba con los descamisados."
Democracia de Buenos Aires,
18 de octubre de 1946

No eran sólo cercanías estéticas las que la ligaban al justicialismo. Ella narra haber sido colaboradora de Perón desde los tiempos en los que él ocupaba la Secretaría de Trabajo y Previsión Social. Fermín Chávez recuerda que Blanca Luz organizó un acto contra el embajador Spruille Braden y corrió, otra vez, el riesgo del destierro. Y Guillermo Patricio Kelly asegura que ese destierro llegó, pero por otros motivos: "Eva echa de la casa a una mujer que vivía con el coronel. Esa mujer había sido Blanca, la gringa. Evita le dio 48 horas para que se fuera del departamento." Graciela Sapriza agrega que el mismo tiempo era el que disponía para abandonar la ciudad. Si eso fue cierto, no menguó el entusiasmo –público– de la uruguaya por Eva Perón.

El tránsito de Blanca Luz hacia el peronismo es correlativo a la conversión de su misticismo cosmogónico, más bien panteísta, hacia un catolicismo ferviente. Dios y Perón vendrían a ocupar el sitio que Marx y Lenin habían abandonado, pero, posiblemente, su modo de pensar la política tuviera notorias continuidades: la búsqueda de una conexión con el pueblo, la necesidad de creer antes que racionalizar, la inclinación a los actos aventurados y apasionados (el "vivir peligrosamente"), la apelación al pensamiento de Mariátegui[5] y un arraigo vital de toda idea. La anécdota más memorable de su militancia peronista fue su colaboración protagónica –en 1957– en la fuga de Kelly de la cárcel de Punta Arenas[6], si bien a ella le gustaba reclamar una incomprobable gestión exitosa ante Perón –encargada por Eguren y Cooke– para lograr el acuerdo con Frondizi.

Poco tiempo estuvo en la Argentia peronista: a mediados del 46 vuelve a Chile. Y su estancia allí se convertiría en una suerte de reclusión luego de la ayuda

a Kelly. Sin veredictos oficiales ni condena explícita, Blanca va a vivir, en los años siguientes, en el retiro solitario de la isla de Robinson Crusoe. Esto es, en una de las islas de Juan Fernández, habitada por algunos pescadores y por la poeta. Es posiblemente que esa isla fuera la que Sarmiento llama "Más-a-fuera-", y con cuya descripción comienza el relato epistolar de sus *Viajes.*

Al paisaje agreste y violento y a la escasez de habitantes, hay que sumar los atractivos de la historia del marinero Serkilk: "¡Cuál sería, pues, nuestra sorpresa, al verlo esta vez y en el mismo lugar realizado en lo que presenciábamos, y tan a lo vivo, que a cada momento nos venían a la imaginación los inolvidables sucesos de aquella lectura clásica de la niñez!", exclama el viajero. Y en aquella "mansión semisalvaje" codeándose continúan, parientes y enemigas, la civilización y la barbarie. A Blanca, más de un siglo después, ese retiro solitario la hizo sentir pionera y, al mismo tiempo le ofrendó historias para narrar.

Recién en 1973, Blanca Luz regresa a la Argentina, y sólo para asistir a la asunción de Perón. Un año antes obla su aporte a las narraciones nacionales. Bajo el título *En brazos de su pueblo regresa Perón* se publica *su* visión del peronismo, de su ideología y de los sucesos históricos en los que se fue manifestando como movimiento político y social. Esa visión es, por lo menos, sorprendente. Pero no deja de ser interesante, porque preanuncia a la vez el último derrotero de Blanca y las elecciones finales de Perón.

Blanca se esfuerza por excusar al peronismo ante sus dos antagonistas clásicos: Estados Unidos y la Iglesia Católica. En 1972 se aplica a diluir el componente antiimperialista y el matiz herético que seducía a los jóvenes recién incorporados al movimiento. Y, al mismo tiempo, indica que un elemento central del justicialismo es su tarea de "mantener a raya" al comunismo. Blanca Luz –en el marco de un relato megalómano de su intensa e imprescindible presencia en el desarrollo de la historia– no percibe a la oligarquía como enemigo a combatir sino que carga contra las desviaciones de la ortodoxia peronista.

Recuerda –y el destinatario es evidente– que "ha sido por medio de las urnas, y no por la violencia, que el pueblo peronista ha conocido el valor de la verdadera democracia cuando es ejercida dignamente." Y clama: "Roguemos a Dios... que las armas magníficas de la Democracia Popular sigan siendo las verdaderas armas que ha de esgrimir mañana el pueblo peronista para conquistar el poder".

Ella, que vino a la consagración presidencial de Perón, estaba aterrada por el triunfo, en Chile, del presidente que fue vivado en la asunción de Cámpora. Blanca Luz temía al triunfo de la Unidad Popular, a la violencia comunista y a las herejías juveniles. Cuando ya no quedaban rastros de su despiadada belleza ni de sus insurgentes ímpetus, fue condecorada por Pinochet, a quien había apoyado en su tenaz enfrentamiento con la subversión apátrida. Dando la razón a aquellos que dicen que ningún hombre *es* hasta su muerte (porque siempre puede ir siendo otro), y luego de vivir demasiados años, Blanca Luz Brum murió en 1985.

NOTAS

[1] No sólo la fecha de nacimiento de Blanca Luz Brum es escurridiza. Casi todos los datos de su historia se superponen y se contradicen. Hay una pequeña biografía que es muy incorrecta, y supongo que con intención de serlo. Es la que abre la compilación de *21 Poetas, 21 Pueblos,* y que es atribuida a la *Revista Nacional* (Órgano oficial del Ministerio de Instrucción Pública de Montevideo). Al amparo de los sellos oficiales, Blanca rejuvenece pero también olvida etapas –como las estadías en Chile y en Argentina a fines de los años 20– de su viaje por las carreteras latinoamericanas. Y se enaltece, por "su pasión americanista", esa mujer que "escribe, habla y viaja en su apresurado afán de ponerse al servicio de los pueblos oprimidos". Esa biografía (que si no fue ella quien la escribió, si fue quien decidió publicarla en el libro sin rectificación alguna), las fotos que se suceden en cada publicación y la lista de libros en preparación (siempre promesas finalmente incumplidas por una autora que terminaba arrollada por las urgencias temáticas de la hora) delinean no tanto quien fue Blanca sino quien quiso ser. Más allá de los cambios en las imágenes de sí que fue persiguiendo, esas imágenes se delineaban sobre la pasión política, la belleza y la escritura como ejes medulares. Es posible que esa/s Blanca Luz que quiso ser muestren contornos más definidos y acciones menos contradictorias; pero su vida, fundada en la desidia frente a las pertenencias y a la identidad, es aún más interesante que esas imágenes que la sobrevivieron.

[2] Juan Parra del Riego tituló un libro con el nombre de su esposa. Pedro Ypuche, César Miró Quesada y muchos otros le dedicarían sus poemas. Raúl González Tuñón la convocó en "Escrito sobre una mesa de Montparnasse": "Yo quisiera/ anunciar la función en los circos/ dando puñetazos a las estrellas rojas./ Yo quisiera escupir los vidrios de un expreso de lujo/ para que rabien los millonarios./ Yo quisiera interrumpir todas las conversaciones telefónicas/ para ver si encuentro una palabra, una sola palabra para mí/ y abrir toda la correspondencia del mundo por ver si/ alguien,/ una sola persona, tiene un recuerdo, un solo recuerdo/ para mí./ Yo quisiera arrojar una bomba, derrocar un gobierno,/ hacer una revolución con mis manos amigas de la luz, de/ la caricia,/ destruir todas las tiendas de los burgueses/ y todas las academias del mundo/ y hacerse un cinturón bravío de rutas inverosímiles, como/ Alain Gerbault,/ para que venga Blanca Luz y me ame."

[3] El único ensayo que he encontrado acerca de Blanca Luz Brum es "Geografía del deseo", publicado en *Mujeres uruguayas,* Alfaguara, Montevideo, 1997. Su autora, Graciela Sapriza, intenta la difícil tarea de demostrar que Blanca Luz fue algo más que la amante de hombres famosos. No siempre lo logra. Por otro lado, si bien es un texto imprescindible para conocer distintos aspectos de la vida de la poeta, se permite creerle demasiado a Blanca y obvia el análisis de dos momentos que me parecen fundamentales en su pensamiento político y en sus intentos estéticos: su relación con José Carlos Mariátegui y su ubicación en el peronismo. De algún modo, sobre esas omisiones, excuso la escritura de este artículo.

[4] En el primer tomo de su autobiografía –*Un muchacho del siglo veinte*– Volodia Teitelboim relata su percepción de que la vitalidad y el ímpetu de Blanca Luz eran fuertes obstáculos para un trabajo conjunto. Al menos, en el ámbito de la revista *Principios* y en las moralizadas actividades del partido comunista, donde era más incomodidad que simpatía lo que la poeta provocaba con sus intervenciones.

[5] En cada libro de Blanca Luz Brum reaparece Mariátegui. O como destinatario (*Penitenciaría - Niño Perdido)* o como proveedor de epígrafes (desde *Blanca Luz, contra la corriente* de 1936 hasta *En brazos de su pueblo regresa Perón).* De epígrafe, porque Brum insiste en convocar a Mariátegui para significar su tarea: "En esta época de decadencia de un orden social –y por consiguiente de un arte– el más imperativo deber de un artista es la verdad. Las únicas obras que sobrevivirán a esta crisis serán las que constituyan una confesión y un testimonio". Afirmación que el peruano dedica, en *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana,* a la reivindicación de la poesía de Magda Portal y de Blanca Luz.

[6] Kelly huyó del penal de Punta Arenas disfrazado de la hija de Blanca Luz, que iba asiduamente a la cárcel para acostumbrar a los guardias a su presencia. El dirigente de la Alianza Libertadora Nacionalista dice, en *Kelly cuenta todo*, que conoció a la uruguaya por intermedio de su compañero de prisión –y amigo de ella– John William Cooke. Y que, luego de su aventura compartida, Blanca escribió un libro de poemas –cuya existencia es, por ahora, inverificable– al que llamó *De una burguesa al terrible Kelly.* Si no el libro –que desconozco– pero sí la cercanía de Cooke y la colaboración de Blanca Luz en la fuga, evidencian la fascinación que provocaba Kelly como hombre de acción. Cuya fama, se sabe, fue acrecentada por la acción de un reportero que no dudó en compararlo con James Bond y destinarle su peculiar prosa al nacionalista más aventurero. Ese periodista se llamaba Gabriel García Márquez y en "Kelly sale de la penumbra", afirma que Blanca fue encarcelada luego de la fuga: "Kelly cumplió su deber de caballero. Fue a darle las gracias a la poetisa Blanca Luz, en el correccional de mujeres, disfrazado de sacerdote. Fue una visita de 56 minutos en presencia de dos guardias".

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

EL PASADO COMO PRESENTE

MUERTOS POR LA HISTORIA

por Valeria Wagner

Cuando en febrero de 1994 comienzan las primeras negociaciones entre el Gobierno Federal Mexicano y el Ejército Zapatista de Liberación Nacional, el Subcomandante Marcos, dirigiéndose "a todo México y a los pueblos hermanos del mundo", pregunta con simplicidad arrolladora: "¿Por qué es necesario matar y morir para que pueda venir Ramona y puedan ustedes poner atención a lo que dice?" Y reitera: "*¿Por qué es necesario que mueran los que murieron? ¿Por qué es necesario matar y morir?*" [1]

A mi entender, en estas preguntas subyace el siguiente argumento: primero, que *no* es necesario matar y morir para "caminar la historia", por lo menos desde un punto de vista físico o "natural"; segundo, que, sin embargo, la muerte se impone en la visión predominante de la historia como un recurso necesario para controlar el curso de los acontecimientos; finalmente que, para que de las negociaciones surja otra manera de proceder que no desemboque en una confrontación armada[2], es preciso cuestionar la configuración entre muerte, necesidad e historia que domina no sólo nuestra interpretación del pasado sino también nuestra manera de proyectar en el futuro.

Con estas preguntas, entonces, el Ejército Zapatista le propone a sus interlocutores que interroguen sus paradigmas interpretativos fundamentales, a fin de poder contemplar la posibilidad de cambios que no impliquen sacrificios humanos.[3] Del gobierno mexicano no ha habido hasta ahora respuestas válidas, sean éstas teóricas o pragmáticas; en México y en algunos de los "pueblos hermanos del mundo", en cambio, las palabras de los zapatistas han tenido más eco. Lo que les propongo a continuación es una reflexión –que no pretende ser una respuesta– sobre las cuestiones planteadas por el Ejército Zapatista, a través de una lectura de *La Orestíada* de Esquilo[4] encabezada por la pregunta: *¿Por qué es necesario matar y morir en "La Orestíada"?*

Como es sabido, la trilogía trata del ciclo de venganza que diezma la Casa de Atreo, y por lo tanto, de una serie de muertes consecutivamente "necesarias": en *Agamemnón* Clytemnestra mata a su esposo porque éste había previamente matado a su hija Ifigenia; en las *Coéforas* Orestes mata a su madre, Clytemnestra, para vengar la muerte de su padre, Agamemnón; y en las *Euménides* Orestes es perseguido por las Erínias por matricidio. Éstas, sin embargo, no logran vengar a Clytemnestra porque Orestes, protegido por Apolo, se refugia en el templo de Atenea, en donde se beneficia de un juicio democrático que lo absuelve de su crimen. Enfrentadas al veredicto, las Erínias no resisten el poder de persuasión de Atenea y aceptan abandonar su papel de vengadoras, con lo cual marcan el fin de la legislación de la venganza y el establecimiento de un sistema judicial demócratico. Y es así como la *Orestíada* ha podido ser leída, anacrónicamente, como una "parábola del progreso" que relataría la transición de la barbarie a la civilización, en la cual, de más está decir, ya no sería *necesario* ni matar ni morir.[5]

Una caracterización más crítica del progreso, sin embargo, demuestra que éste conlleva sus propios imperativos, a partir de los cuales *La Orestíada* puede ser efectiva –y también anacrónicamente– leída. Tal como lo caracteriza Walter Benjamin en sus *Tesis sobre la Filosofía de la Historia*, "el progreso" pone en juego a un sujeto histórico universal, la humanidad, postulándolo como infinita e irresistiblemente perfectible. Pero tanto la construcción de este sujeto universal como la de su *inevitable* marcha hacia un futuro eterno dependen de la construcción de un tiempo homogéneo y vacío, libre de todo pasado que pueda obstruir el curso constante y rectilíneo de su trayectoria. Desde esta perspectiva, la domesticación de las Erínias representa antes que nada la inauguración de un nuevo régimen temporal fundado en la posibilidad de decretar el fin del pasado. En efecto, la particularidad de la venganza es que no suscribe a una temporalidad lineal, ya que niega que lo pasado haya terminado y lo trata como un acontecimiento que continúa en el presente, desbaratando así todo orden puramente secuencial. Pacificar a las Erínias –quienes en la traducción de Fagles se llaman a sí mismas "el orgulloso corazón del pasado" (*The Eumenides*; 848, 880)– implicaría, entonces, la garantía de que el futuro fluya sin contratiempos.

Esto es, por lo menos, lo que espera Atenea, quien promete eternos honores a las diosas ("para todo el tiempo") a cambio de que ellas auspicien en favor de su pueblo "un triunfo sin eclipses".[6] Una vez que las ex-diosas de la venganza confirman su conversión en diosas de la prosperidad, Atenea explicita lo que está en juego en el juicio a Orestes: "Diosas duras y austeras que todo lo regulan en lo humano, rendidas son. Crímenes del pasado, delitos no olvidados... tremenda lucha del pasado. Todo se acabe aquí". Y es sobre la base de este pasado supuestamente "adquirido", incuestionable y definitivo, que la trilogía puede concluir con la perspectiva de una prosperidad ilimitada para Grecia: "¡*Nunca* a los árboles hiera la tormenta...!... *Jamás* llegue a estos campos la peste destructora del estío. Paran *siempre* dos hijos las ovejas. Y de la tierra brote la riqueza *sin fin*..." (subrayado de la autora).

Quizá sea de mal gusto frente a tal optimismo reiterar la pregunta que debía guiar nuestra lectura, o sea, *¿por qué es necesario matar y morir en* La Orestíada? En efecto, parece inútil e incluso contraproductivo indagar en los "por qué" de sucesos que, una vez erradicada la necesidad impuesta por la venganza, no deberían poder repetirse. Pero hay una muerte que no puede serle adjudicada a la lógica consecutiva de la venganza, y que es no obstante perpetrada en nombre de la necesidad. Me refiero a la muerte de Ifigenia, a quien, en las palabras del Coro, Agamemnón entrega en sacrificio para "sostener la empresa que va a rescatar a una mujer afrentosa, y para abrir el camino a la flota que va a ello!" (*Agamemnón*, 95b. La traducción de Fagles es más evocadora: "para bendecir la guerra que vengó la pérdida de una mujer", *Agamemnón*, 225). Concretamente, el sacrificio de Ifigenia es "necesario" para aplacar a Artemisa, cuyos malos vientos impiden que zarpen las tropas helénicas hacia Troya. Ahora bien, cabe señalar que Ifigenia no tiene nada que ver con la bella Helena, de modo que su muerte constituye la condición de posibilidad para vengar una ofensa en la cual ella no participó. En este sentido la necesidad de su muerte es formal: es el acontecimiento que desencadena, sin causarla, la sucesión de acontecimientos que comienza con la partida de las tropas. Es, asimismo, el suceso que origina la cadena de muertes en la Casa de Atreo, con lo cual articula dos ciclos distintos de venganza. De manera que la muerte de Ifigenia cumple una función determinante en las tramas de necesidad de *La Orestíada* –razón por la cual llama la atención que no se la mencione en el juicio democrático presidido por Atenea.

¿Por qué, entonces, debe morir Ifigenia? En la medida en que se trata de un sacrificio, la muerte de Ifigenia cobra significado y valor con respecto a aquello que debe obtener de los dioses. Funciona, en definitiva, como moneda de intercambio: es una entrega, un pago. Desde la perspectiva del objetivo más immediato –que zarpen las tropas– la muerte de Ifigenia concluye el intercambio de un futuro por otro: se entrega su vida, todavía por vivir, por el futuro que Agamemnón quiere desplegar; se cede su progenitura (su sucesión) –es virgen– por un futuro para las tropas (para la sucesión de la guerra proyectada). El futuro así "adquirido" no termina una vez que éstas zarpan, sino que abarca la totalidad de la empresa de la guerra de Troya hasta la obtención de su objetivo final, el cual también está incluido en los términos del sacrificio: una mujer por otra, Ifigenia por Helena. Y tampoco es un futuro dejado al azar, ya que, en la medida en que la vida de Ifigenia le era "debida", también debe ser "debido" el futuro por el cual se la despojó de ella. Así es como, en última instancia, la muerte de Ifigenia funciona como la "garantía" de que el futuro previsto sucederá.

Pero si bien aparece como necesaria para predeterminar simbólicamente al proyecto de guerra, la muerte de Ifigenia no está ella misma predeterminada sino que depende de la decisión de su padre. Según el relato del Coro, Agamemnón tiene que elegir, en una situación típicamente trágica, entre dos alternativas "pesadas y duras" y aparentemente equiparables: "macular sus manos paternas" con "los chorros de la sangre virginal de su hija", o desertar y dejar a sus aliados. Al contemplar la segunda opción, Agamemnón debe considerar la posibilidad de que el proyecto de guerra *no* se realice y admitir, por lo tanto, que no es ni inevitable ni predeterminado, y aún menos necesario. La salvación de Ifigenia, por otra parte, no puede compensar semejante "infortunio" (falta de fortuna), porque no conlleva ningún proyecto alternativo: en vida, Ifigenia no genera acontecimientos, no condiciona ni garantiza un futuro determinado. De manera que Agamemnón, impulsado, en las palabras del Coro, por el imperativo de la necesidad, opta por Troya y por el chorro de sangre virginal: "vencido por el hado necesario cayó bajo su yugo y su mente mudose", dice la traducción castellana. En una traducción inglesa más sugestiva, el Coro comenta que "entonces se puso el arnés de la necesidad" (trad. Vellacott).

La decisión de Agamemnón, desde esta perspectiva, no es tanto la de sacrificar a su hija como la de crear un curso de acción necesario. Concretamente, esta necesidad de la acción reposa sobre la muerte de Ifigenia en la medida en que el proyecto *debe* poder comprobar que era preciso que ocurriera. O sea que la trama de relaciones necesarias se complica: el proyecto de guerra funda su inexorabilidad en la muerte de Ifigenia, y la necesidad de ésta como fuente de necesidad debe poder ser comprobada con el éxito del proyecto. En otras palabras, la muerte de Ifigenia introduce la *obligación* de llevar a cabo el proyecto de guerra, comprometiendo a los agentes involucrados a *seguir* con lo previsto *como si* no pudieran hacer otra cosa. Con la muerte de su hija, entonces, Agamemnón se atribuye a sí mismo un deber-actuar inapelable que descarta la posibilidad de que el proyecto a seguir pueda no realizarse.

Dentro de la lógica de *La Orestíada* la muerte es capaz de fundar tal deber porque es, según el propio Apolo, el único acontecimiento que goza del estatuto de irreversibilidad aún para con Zeus, el dios supremo: "Mi padre que rige el universo y sin fatiga lo mueve y remueve, tanto en la altura, como en el abismo, no inventó encanto alguno para remediar a la muerte"(*Euménides*). Al ser el único acontecimiento que no puede deshacerse, en lo absoluto, la muerte no sólo sella el pasado, sino que parece poder impulsar desde su irreversibilidad un futuro ineluctable. Es en este sentido que, a partir de la muerte de Ifigenia, el porvenir parece "dado": su muerte cierra otras posibilidades e inaugura un camino por el cual no se puede volver atrás. Retomando la imagen del Coro, la muerte de Ifigenia es el arnés del pasado que ata a los agentes al porvenir.

Volvamos ahora al democrático juicio de Orestes, a partir del cual, como vimos, Grecia debería beneficiarse de una prosperidad sin fin. Apolo defiende a Orestes alegando que "no es la madre la que engendra al niño que da al mundo... es el padre el que engendra al fecundarla" (*Euménides*), con lo cual el crimen de Orestes es justificado. El de Clytemnestra, en cambio, se ilegitima con este argumento, ya que, al no tener vínculos de sangre con Ifigenia, no se justifica que la vengue. De esta manera su acto es desvinculado de la muerte de Ifigenia y se convierte en un simple crimen contra su esposo. Y creo que esto es lo que está verdaderamente en juego en el argumento patriarcal de Apolo: impedir que la venganza de Clytemnestra cobre su pleno significado. Porque, al matar a Agamemnón Clytemnestra hace mucho más que vengarse: también rechaza la validez de la trama de necesidad que envuelve la muerte de su hija, y descubre

armas de la crítica
EDITA AMERICA LIBRE

Buenos Aires salvaje, Eduardo Rinesi

Jardín de Excluidos,
Horacio A. Lobo y Eduardo Rosenzvaig

Punta del Este. La política excluyente, Américo Cristófalo

Arlt y la crítica (1926-1990), Omar Borré

Sábato o la moral de los argentinos,
María Pia López y Guillermo Korn

Osvaldo Soriano: el mercado complaciente
Marcela Croce

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

así el artificio sobre el cual Atenea quiere fundar el nuevo régimen de temporalidad. Con su acto *demuestra* que el pasado no está "adquirido", y que el deber-actuar que se atribuye Agamemnón es comparable a la red con la cual Clytemnestra lo inmoviliza: una trampa.[7] "Fue como lo tramé. Le dí el golpe", explica Clytemnestra, reivindicando su responsabilidad, y con ella, su poder de acción: "Este es Agamemnón, mi marido; ésta, mi diestra, lo ha dejado muerto. Obra de buena artista. Así las cosas son" (*Agamemnón*).

Es necesario matar y morir en *La Orestíada*, entonces, para crear la ilusión de un deber-actuar inapelable que mantenga al pasado clausurado y permita el encarrilamiento del futuro según los imperativos políticos y económicos de una prosperidad sin fin para Grecia. El punto crucial de este mecanismo es el encubrimiento de la participación activa de los agentes en la creación de la necesidad que luego determina sus actos, *como si* no pudieran hacer otra cosa. En otras palabras, es un mecanismo que promueve resignación –la vivencia de los hechos como destino, del *factum* como *fatum*, en los términos de Oscar Terán, quien plantea este fenómeno refiriéndose al extraño "connubio con la muerte" de los argentinos durante la última dictadura.[8] Y es con una proyección de esta lectura de la *Orestíada* sobre el caso argentino que voy a concluir, no tanto por lo fácil que es establecer analogías entre la trilogía y la historia reciente de este país, sino por lo alentador que resulta comprobar que la configuración entre muerte, necesidad e historia no se repite tal cual.

La analogía entre la trilogía de Esquilo y la historia argentina reciente puede organizarse a partir del juicio de Orestes: su absolución y la voluntad de Atenea de sellar el pasado evocan a la ley de Punto Final así como al indulto presidencial que finalmente absuelve a los militares de los crímenes cometidos durante la dictadura del 76-83. La ley de Obediencia Debida refleja la misma aceptación de las tramas de necesidad que vimos en Agamemnón, y es, además, uno de los argumentos en defensa de Orestes, quien alega haber actuado bajo las órdenes de Apolo cuando la mató a su madre. En cuanto a la manera de juzgar los crímenes en cuestión, el sistema jurídico democrático de Atenea comparte con los sistemas jurídicos de hoy la misma indiferencia hacia las razones profundas e históricas que los motivan: ni la muerte de Ifigenia ni las muertes políticas y económicas que impulsaron la lucha armada en la Argentina de los años setenta, entran en consideración llegado el momento de distribuir, según el caso, culpas y castigos o inocencias y perdones. Finalmente, si bien en la Argentina del indulto la prosperidad que las ex-Eríneas le prometen a Atenea no se cumple para la gran mayoría, la diosa Economía, según *The Economist* por ejemplo, está muy bien, thank you.

Ahora bien, mientras que en la *Orestíada* la clausura del pasado se juega en torno a la muerte de Ifigenia, en la *Argentiníada* depende de la resolución del estatuto de las desapariciones. Y éstas no pueden cumplir el mismo papel fundador de necesidad que la muerte, por la simple razón de que no son, desde un punto de vista lógico, hechos irreversibles. Al contrario, la desaparición es, por definición, un hecho inconcluso que en principio sólo puede ser cerrado narrativamente con su inverso: la aparición. Mientras este cierre no suceda, la desaparición continúa en el presente. Es un acontecimiento que no se cristaliza en hecho, que *sigue pasando*, introduciendo en el presente una suerte de pasado continuo que desarticula tanto el régimen temporal descrito anteriormente como la configuración de tramas necesarias que este régimen conlleva. De esta manera la desaparición funciona como una figura activa que, en vez de sellar el pasado, provoca su emergencia en la escena del presente, desestabilizando la arquitectura interpretativa en vigor.

Es probable que el edificio conceptual más afectado por la figura de los desaparecidos sea el histórico, como sugiere Alejandro Moreira en un artículo inédito (*Un Pasado Sin Historia: Terrorismo de Estado y Desapariciones en la Argentina*). Sostiene Moreira que el hecho de que "ni las fuerzas armadas, ni los gobiernos constitucionales [hayan] logrado instaurar un discurso que diera fin a [la historia reciente del país]" manifiesta el poder desarticulante de la figura de los desaparecidos, la cual resiste a toda clausura narrativa. Esta característica de la figura de los desaparecidos explicaría su perdurabilidad "en un contexto político francamente desfavorable", pese a ser reivindicada activamente sólo por una minoría.

Además de interferir con la elaboración de un relato histórico, la figura de los desaparecidos también intervendría en los procesos de interpretación histórica, imponiéndose como referente de acontecimientos que no tendrían a primera vista relación alguna con lo acontecido durante la dictadura. El paradigma de ésta "maniobra figural" sería "la generalización de las marchas cíclicas [inauguradas por las Madres de la Plaza de Mayo] como mecanismo de petición al poder", las cuales, si bien transcienden "el contexto que le ha dado origen... no pueden dejar de remitir a él". Pero Moreira también cita el caso casi surrealista del secuestro del empresario Osvaldo Sivak, a través del cual se hizo público, por analogía, "el calvario... sufrido por las madres de los desaparecidos en su deambular por las dependencias policiales, militares y judiciales durante la dictadura y durante los gobiernos civiles".

La figura de los desaparecidos, entonces, no permite que la historia se consolide a partir de la configuración entre muerte y necesidad, según los imperativos de un régimen temporal basado en el olvido. Al contrario, mantiene al pasado presente, y al futuro abierto con la posibilidad de cambio. En efecto, en la medida en que los desaparecidos siguen desaparecidos, siempre cabe la posibilidad lógica de que se pueda hacer algo por ellos, y por lo tanto, de que se pueda actuar sobre un curso de acontecimientos que *todavía* queda por definir. Retomando los términos de la *Orestíada*, la figura de los desaparecidos libera al porvenir del arnés de un pasado irreversible que lo predeterminaría inexorablemente. De esta manera actúa en contra de la ilusión de un deber-actuar inapelable que guiaría a los agentes a la manera de un destino. Y, si bien esto no es suficiente para que los agentes se deshagan a su vez de sus respectivos arneses, el sólo hecho de que esta posibilidad se plantee permite que se dibujen "nuevos" principios de acción.

Concretamente, decir que las desapariciones continúan y que todavía se puede *responder* a ellas presenta la posibilidad de entender la relación de los agentes por el pasado en términos de responsabilidad en vez de en términos de culpabilidad. Esto, creo, es muy importante, porque la culpa está asociada a la impotencia, e incluso la produce: en efecto, se implanta y se adjudica cuando lo hecho se considera como concluido, y refuerza el sentimiento de que ya no se puede hacer nada con él. La inocencia, dicho sea de paso, también puede ser considerada como una forma de impotencia, ya que es el reconocimiento de la no-participación: al decir que soy inocente, porque no tuve nada que ver con ello, también estoy diciendo que *no hice nada* a su respecto. La responsabilidad, en cambio, si bien no excluye ni la culpa ni la inocencia, implica que tanto una como la otra se pueden *asumir*, lo cual desplaza el énfasis de lo que *hice* (o *no* hice) a lo que (todavía) *puedo hacer*. Así, a partir del pasado, puede abrirse el presente al futuro.

Quizá sea preciso aclarar que responsabilizarse por la figura de los desaparecidos no implica sólo emprender la búsqueda de sus cuerpos e indagar incansablemente sobre su paradero –aunque es indudable que es importante continuar con ambas empresas. Pero creo que la figura de los desaparecidos convoca a la acción efectivamente según el paradigma de la búsqueda, en un sentido amplio del término, que puede llegar a entenderse –según como se responda a su convocatoria– como la búsqueda de formas de *vida*, y por lo tanto, de formas de interacción. En este sentido no considero a la figura de los desaparecidos como una figura trágica, pese a los dolorosos acontencimientos a los que remite. Al contrario, en la medida en que interpela postulando la posibilidad de actuar, de reaccionar al pasado todavía presente, y de asumir que "así las cosas son" pero que no *debían* serlo y tampoco *deberán* continuar, considero que puede ser eminentemente productiva. Pero esto sólo se podrá verificar en los próximos capítulos de *La Argentiníada*.[9]

Notas

1 "Informe de Marcos, 23 de febrero 1994", *EZLN. Documentos y comunicados*, México: Ediciones Era, 1994, p.164.

2 "Si es posible que no sean ya necesarias ni las armas ni los ejércitos, sin que haya sangre y fuego para lavar la historia, sea. Pero si no. ¿Y si nos vuelven a cerrar todas las puertas? ¿Y si la palabra no logra saltar los muros de la soberbia y de la incompresión? ¿Y si la paz no es digna y verdadera, quién –preguntamos– nos negará el sagrado derecho de vivir y morir como hombres y mujeres dignos y verdaderos? ¿Quién nos impedirá entonces vestirnos otra vez de guerra y muerte para caminar la historia? ¿Quién?" (p.165).

[3] Y, con esta propuesta, el Ejército Zapatista no sólo plantea un problema filosófico de envergadura –¿Cómo pueden cambiar los paradigmas? ¿los controlamos? ¿y ellos, nos controlan? ¿cómo determinan nuestros actos y decisiones? ¿y cómo influye, exactamente, el relato histórico en el curso propiamente dicho de la historia?– sino que, en última instancia, invita al enemigo a participar en el intento de llevar a cabo una revolución sin muertes.

[4] Esquilo, *Las Siete Tragedias*, Trad. Angel Ma. Garibay K. México: Editorial Porrúa, 1992. También consulté las traducciones al inglés de Philip Vellacott (*The Oresteian Trilogy*. Middlesex: Penguin Books, 1959) y de Robert Fagles (*The Oresteia*. Middlesex: Penguin Classics, 1977).

[5] En la introducción a su traducción inglesa de *The Oresteia*, Robert Fagles y W.B. Stanford sostienen, por ejemplo, que "lo que Esquilo construye sobre la Casa de Atreo es una 'gran parábola del progreso', como lo describió Richard Lattimore, que celebra nuestra emergencia de la oscuridad a la luz, de la tribu a la aristocracia y al estado democrático" (p.16).

[6] El intercambio es el siguiente:
At:...Vivir aquí como conciudadana y recibir: es lo que te conviene.
Coro: ¡Oh, reina Atena! ¿Y cuál será mi alojamiento?
At: De todo mal exento... Ya recíbelo.
Coro: Y si lo acepto, ¿qué honor se me rinde?
At: ¡No habrá un hogar próspero sin que intervengas tú!
Coro: ¿A tal honor me elevas? ¿Puedo quedar segura?
At: ¡A quien te rinda culto le será recta y feliz su suerte!
Coro: Y... ¿para todo el tiempo lo prometes?
At: Nunca prometo lo que cumplir no puedo.
Coro: Has calmado mis iras; renuncio al encono.
At: ¡Cuántos amigos hallarás en mi pueblo!
Coro: ¿Qué encanto quieres que yo pronuncie en favor de tu pueblo?
At: Un triunfo sin eclipses... (p.150, a)

[7] Y lo que demuestra con su acto, Clytemnestra lo confirma con palabras: "No invoques de la muerte el necesario destino, abatido como estás por la presente obra" (*Agamemnon*), le dice al Coro, que trata de imputarle la muerte de Agamemnón a Helena y al inexorable curso de la guerra de Troya; "No inculpes a Helena como ruina de un hombre, como autora de mil muertes... y como fuente de incurables infortunios", lo reta.

[8] Oscar Terán, "El Error Massuh". *Punto de Vista*, N° 17, Abril-Julio 1983. Terán plantea la necesidad de asumir "los hechos que en estos últimos años han atravesado literalmente el espesor de los cuerpos", para lo cual se impondría "interrogar por qué en [esta] comunidad el connubio con la muerte llegó a asumir las características de un *factum* vivido como *fatum:* una presencia 'obviamente dada' que adquirió las connotaciones de un *destino* y cubrió a sectores más amplios que aquellos que directamente participaron de la tentación de convertir la violencia clandestina en el instrumento privilegiado de la política".

[9] De hecho desde que escribí este artículo, hace más o menos un año, la trama de la *Argentiníada* se complica –pero dejo a los amables lectores el trabajo y la responsabilidad de elaborarla integrando los últimos acontencimientos.

NO TODOS SOMOS CUALQUIERA
(La cuestión política como vacío disciplinario)

por Marcelo Percia

I

En 1895, consultado por el doctor Ernest Bloch, Freud recomienda tratamiento para un niño de seis años que sufre pesadillas. El chico sueña que lo persiguen, que cae en un abismo y que lo castigan hasta morir. El padre, un funcionario de la aduana austríaca, no acepta el consejo porque teme que lo acusen de maltratar a su hijo. El muchacho de las pesadillas será conocido como Adolf Hitler. El episodio se difunde en un Congreso Mundial de Neurología celebrado el año pasado en Buenos Aires. Algunos desmesurados creen que la ciencia puede sanar al mundo. Tal vez *el holocausto*, piensan, se hubiera evitado de haber atendido a tiempo a ese chico. La indicación de Freud, suponen, pudo cambiar la historia.

II

Un informe de los psiquiatras de la Corte Suprema de Justicia concluye que Alfredo Astiz no es un enfermo mental. Los especialistas argentinos encuentran rasgos esquizoides, paranoides, perversos y depresivos en el imputado. Dicen que tests de personalidad revelan que Astiz experimenta *placer ante el dolor ajeno*. Afirman que *esa* característica es común a muchos torturadores.

III

El 15 de enero de 1973 se estrena en el teatro Payró de Buenos Aires *El señor Galíndez* de Eduardo Pavlovsky. Una *dramática testimonial* del terrorismo de Estado en la Argentina. La obra relata *espesuras existenciales* que desbordan las psicologías. Pone en escena *lugares comunes del horror*. Acciones familiares (esperar a alguien, limpiar una mesa, barrer el piso, tender una cama, ir al baño, ordenar papeles, hacer gimnasia, leer una revista). Impaciencias y movimientos apaciguadores. Opiniones generales sobre cómo se pierde el romanticismo, sobre el sabor de la intimidad o sobre la inconstancia de la juventud. Imágenes cotidianas: tapas de revistas con actrices y modelos, fotos de futbolistas y boxeadores. Cosas que pasan en la proximidad de los cuerpos que esperan: exasperaciones, acercamientos, rechazos, confusiones, violencias. Sorpresivas confidencias. Especulaciones sobre qué quiso decir (de verdad) el otro. Sentencias y enseñanzas que hablan con *la voz de la experiencia*. Momentos en los que es inútil hablar. Conversaciones agrietadas por sospe-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

chas y desconfianzas. Gestos inocentes y divertidos. De pronto un hombre habla con la mujer por teléfono. Pregunta por su hija: si la abrigó o si repasó las tablas de multiplicar. (*Hola, Rosi, el papi habla. ¿Cómo le va a la muñequita? ¿Me querés mucho? Y cómo no te voy a querer si soy tu papi. Bueno, hacé los deberes y obedecela a la mami. Sí, mi vida, sí. Chau, tesoro*). Le manda besos. No quiere que la suegra se meta en su casa. No recuerda dónde puso la boleta de la luz. Se enoja cuando lo celan. Cosas que pasan. Movimientos colgados de nada. Cabos sueltos. Datos imprecisos, casi innecesarios. Automatismos de chicos que se defienden. Que se sienten jodidos por un extraño. Rebeldías que se muerden la lengua cuando hablan con la autoridad. Pequeñas costumbres y minucias. Hazañas miserables. Expresiones disparatadas, ocurrentes, absurdas. Modales de pibes de barrio que respetan a sus mayores. Obsecuentes que reciben, por teléfono, órdenes de Galíndez (*Hola. Sí, señor. ¿Cómo le va a usted, señor? Muy bien, muchas gracias señor. Pierda cuidado señor. ¿Cómo? Sí, señor estoy escuchando. Perfecto, señor. Sí, señor... y bueno, nuestra misión es esperar, señor. Comprendido, señor. ¡Entendido! ¡A sus órdenes, señor!*). Nerviosismo de cuerpos a punto de estallar. Delirantes que laburan para Galíndez aunque nunca le vieron la cara. Desesperados que intuyen que no son imprescindibles. Que temen perder su protección. Que saben que cualquier sacudida de las circunstancias puede hacer también de ellos *hombres muertos*. Esclavos de leyes mafiosas. Dependientes de la fragilidad e inestabilidad de sus pactos. Ambiciosos que luchan por progresar. Hijos de puta que tienen miedo. Que están muertos de miedo.

IV

Los responsables de actos de terrorismo de Estado en la Argentina deben ser procesados y condenados. No necesito argumentar razones psicológicas o psicoanalíticas para justificar esta afirmación (no se trata de decir que *hay que recordar para no repetir, elaborar para no sufrir*, o que un *pasado traumático se cierne como pesadilla en el presente*). No hablo en nombre de las *humanociencias*. Expreso una voluntad. Eso es todo. No necesito peritajes psiquiátricos ni psicológicos para constatar una supuesta *inclinación al horror* que, tal vez, podría hallarse en cualquiera de nosotros.

Me parece necesario (volver a) situar los hechos de terrorismo de Estado como parte de la racionalidad del capitalismo en la Argentina. Los saberes que explican *el mal* como monstruosidad personal o patología moral tienen, al cabo, un efecto encubridor. Sustraen de la discusión el problema de la funcionalidad política de la barbarie.

¿Cómo son los torturadores de la obra de Pavlovsky? Son *hombres comunes:* padres, hijos, maridos, empleados, trabajadores. Pero que sean *personas como todos* ¿significa que cualquiera puede ser un torturador? ¿Que la mayoría tenemos un costado perverso que desconocemos? ¿Que, dadas las circunstancias, ninguno resistiría la tentación de violar un cuerpo indefenso? ¿Que el mal gobierna en la intimidad del deseo? ¿Que la civilización es una sofisticada barrera de contención para el descontrol pulsional? ¿Que, incluso, las personas más buenas y solidarias son malvados travestidos? ¿Que el bien es sublimación del mal? ¿O que hasta perdedores, tristes, melancólicos (inofensivos socialmente) son sádicos atemperados que ejercitan la violencia contra sí mismos?

La igualación de todos ante *el mal* (ya sea como tendencia pulsional o formación de goce) es discutible. Propaga una difusión de principios universales y homogéneos. Un reinado indistinto y general. Un apartado moral en el que todos somos, en potencia, culpables. Por mi parte, insisto en plantear el problema de la subjetividad como espacio político de una pregunta: *¿por qué no todos somos cualquiera?*

V

Recuerdo un relato de Franz Kafka que se llama *En la colonia penitenciaria*. Transcurre en una isla de seguridad y disciplina severas. Un extranjero es invitado a presenciar la ejecución de un hombre condenado por desobedecer e insultar a un superior. El castigo consiste en inscribir sobre su cuerpo la disposición que él mismo violó. Por ejemplo: *"Honra a tus superiores"*. El detenido no sabe que ha sido procesado ni tuvo oportunidad de defensa.

En un valle desierto, el oficial y el extranjero hablan junto a *la máquina* inventada para la ejecución. La descripción del *aparato* ocupa casi toda la narración. También están presentes un soldado y el condenado. El procedimiento de castigo no cuenta (ahora) con muchos partidarios *en la colonia*. El oficial explica el funcionamiento del artefacto vestido con un estrecho uniforme de gala cargado de charreteras y adornos. Hace mucho calor y respira fatigado. Sube escaleras, examina piezas, revisa engranajes, ajusta tornillos. Cada tanto se lava las manos. Todo lo hace con cuidado. Recuerda que, en tiempos del antiguo comandante (quien diseñó y construyó *la máquina*) *la colonia* era una organización ejemplar.

Muestra orgulloso *el aparato*. La *Cama* cubierta de algodón sobre la que se coloca al condenado. Las correas para atar pies, manos o sujetar el cuello. Una mordaza para que la víctima no grite ni se muerda la lengua. El mecanismo, conectado a una batería eléctrica, que realiza imperceptibles y rápidas vibraciones. Las oscilaciones calculadas y sincronizadas con los movimientos de la *Rastra:* un dispositivo de agujas que rasgan el cuerpo estremecido del condenado (*"unas sirven para escribir y otras, más cortas, arrojan agua para lavar la sangre y mantener limpia la inscripción*"). Por último, el *Diseñador* que dirige y regula el movimiento de las agujas de acuerdo a la inscripción de cada sentencia.

En la lógica de *En la colonia penitenciaria* no se persigue la confesión del inculpado. O su examen de conciencia. Ni el arrepentimiento. Tampoco alcanza con tatuar la ley sobre su cuerpo. Se pretende ir hasta lo más hondo: hacer hablar al alma con las palabras del poder.

El oficial exhibe diseños preparados por el antiguo comandante. Planos llenos de líneas indescifrables. Las inscripciones ocupan sólo una franja del total de la superficie. El resto está cubierto con hermosos adornos. El procedimiento dura doce horas. Cuando el condenado traspasa la experiencia del dolor, comienza a descifrar el secreto (*"estira los labios hacia afuera como si escuchara*").

El oficial se disculpa por el chirrido espantoso de una rueda. Explica que el nuevo comandante redujo las partidas de mantenimiento. Cada tanto se rompe o descompone algo. Los repuestos no se consiguen, llegan tarde o son de mala calidad. Incluso, al no cumplirse la norma de ayuno, los condenados dejan la máquina peor que una pocilga. A veces, la sangre y excrementos humanos afean la visión de la sentencia o la ensucian.

VI

No expongo la historia como símbolo de injusticias, ni como muestra de inhumanidad o como parábola de que el poder inscribe sus intereses y normativas en los cuerpos de los débiles. Tampoco como ilustración del dicho "*la letra con sangre entra*". No busco metáforas brutales para volver a denunciar el *terrorismo de Estado en la Argentina*. No conviene abusar de las alegorías. Entre otras cosas, por la estrechez de los simbolismos y la ingenuidad de los paralelos. Las simplificaciones gustan de apariencias unívocas y de correspondencias perfectas. Me intereso por la ficción como relato de un singular. Como narrativa que resiste la tentación de lo general, de lo homogéneo o de la interpretación disciplinaria.

Tanto *En la colonia penitenciaria* como *El señor Galíndez* me sorprenden por cómo *la racionalidad* participa del horror. Cómo traza su ruta entre equívocos, absurdos o lógicas que parecen inofensivas. Cómo, a veces, esa inteligencia realiza sus metas sin estremecerse ante la tortura y la muerte.

Para los protagonistas de *El Señor Galíndez* o para el oficial de *En la Colonia Penitenciaria* no es evidente que están haciendo mal. Permanecen inocentes y viven sus actos sin culpa. Lo *defectuoso* (si existe) aparece desplazado *en otra parte:* en alguien que cambia las órdenes haciéndose pasar por Galíndez o en el nuevo comandante que no entiende *la estética* del procedimiento.

VII

Hannah Arendt en su libro *Eichmann en Jerusalén* (1963) observa que uno de los responsables de asesinar a millones de seres humanos, no parece un hombre malo. Es un burócrata obstinado en hacer correctamente su trabajo. Una criatura meticulosa que no manifiesta odio personal contra sus víctimas. Ni goza, enfermizo, con el sufrimiento de los condenados. Interpreta y satisface a sus superiores. No es un monstruo. Dirige uno de los más atroces programas de exterminio de la historia de la humanidad, como si administrara una oficina de correos. Hannah Arendt llama *banalidad del mal* a esa práctica común y rutinaria del horror. Al empeñoso deseo de obedecer y cumplir órdenes. Sin importar el precio. Sin dudas ni remordimientos.

VIII

Nada asegura que los *criterios diagnósticos en uso* entre psiquiatras, psicólogos y psicoanalistas sean más confiables que las conclusiones de Cesare Lombroso. Un médico carcelario (inspector de manicomios y experto en psiquiatría, ciencia penitenciaria y medicina legal) que a fines del siglo XIX identifica *la suma de rasgos morfológicos que delatan la presencia del mal*. Según Lombroso el gusto por el horror es un resto de nuestra herencia animal. Los criminales son criaturas gobernadas por instintos primitivos. Para apoyar su argumento, recuerda que entre animales la crueldad es moneda corriente. Presenta ejemplos: el de una hormiga cuya furia homicida la impulsa a matar y despedazar a una pulga; o el de una cigüeña que, junto con su amante, asesina a su marido; o el de unos castores que se asocian para matar a un vecino solitario; o el de una hormiga macho que, como no tiene acceso a las hembras reproductoras, viola a una obrera hasta provocarle la muerte en medio de atroces dolores.

Lombroso está convencido de que *el mal por el mal* puede ser detectado en forma precoz. Un gran número de signos físicos y morales distinguen a los criminales de las personas honradas. Compara cerebros y cráneos de acuerdo a sus tamaños. El diámetro de las mandíbulas, la espesura y el color de los cabellos, el tipo y las formas de las barbas, la palidez y tersura de los rostros. Alerta que los homicidas tienen manos gruesas y cortas. Los ladrones y salteadores de caminos desarrollan dedos largos. Los estafadores son zurdos e inteligentes. Los abusadores de menores tienen talla pequeña y peso abultado. Los autores de heridas se apasionan por el juego. Los insanos son casi siempre alcohólicos. Muchos criminales temen a Dios. Los ladrones son poco religiosos. Los incendiarios casi todos locos. Los homicidas nunca totalmente calvos. Los violadores de mujeres vírgenes exhiben narices protuberantes. Los hombres honrados tienen la nariz *con forma de pico ganchudo, ya ondulosa, mejor larga, de mediana longitud, con base muy frecuentemente baja, en casi ningún caso desviada*. Los degenerados presentan las orejas separadas de la cabeza. Los sometedores de niños o niñas llevan una arruga especial en la frente que denuncia la marca del vicio. Las personas rectas despiden secreciones menos ácidas. Los hombres y mujeres infames carecen de gusto. Los criminales tienen el paso izquierdo mucho más largo que el derecho. Casi todos los reos comunican sus pensamientos por medios de señales. Los homicidas y ladrones poseen un lenguaje con cuarenta y ocho gestos innatos. Los desenfrenados tienen debilidad por los tatuajes. Los violadores tapizan su piel con signos obscenos y jactanciosos. (Lombroso comenta el caso de un condenado que llama su atención. Un hombre que lleva la historia de sus crímenes grabada sobre su cuerpo. Un sujeto sin moral que exhibe, en la piel, la lista de sus amantes. Y escribe lo que sigue: *"Junto a estas figuras y al lado de otras que el respeto al público me prohibe citar, veíase con sorpresa el diseño de una tumba con este epíteto: 'A mi querido padre'. ¡Extrañas contradicciones del espíritu humano!").*

Pero una de las rarezas más notables de los criminales de Lombroso es la resistencia al dolor. Cita el caso de un ladrón que se deja amputar una pierna sin gritar, entreteniéndose después en jugar con el pedazo cortado. O el de un asesino que, terminada su condena, ruega que le permitan continuar en prisión; y que viendo rechazado su pedido se desgarra (con el mango de una cuchara) sin expresar malestar. O el de un condenado que antes de ser decapitado, es atenazado en ocho lugares diferentes, sufriendo esos tormentos sin quejarse. Lombroso considera que esa analgesia explica la insensibilidad moral y la indiferencia por la vida de un semejante. Razona que cuando vemos sufrir a otra persona evocamos, ayudados por la memoria, sentimientos similares. La identificación es el móvil de la compasión. Pero cuando no hay sensibilidad tampoco hay compasión.

IX

No se trata de ridiculizar las teorías de la escuela italiana de Cesare Lombroso. O de aprovechar su lado cómico cien años después. El conjunto de signos que, según Lombroso, delatan secretos del alma humana configuran un *mamarracho totalizador*. Pero no conviene desairar ese proyecto cientificista. Creo que sobrevive, aunque bajo formas más sutiles, en muchas de nuestras ideas. No es que el mapeo de la antropología criminal esté mal hecho o que sus datos no sean confiables. Tampoco me parece que estemos a salvo del ridículo con aplicaciones psicosociológicas. O con diagnósticos hechos con palabras freudianas.

X

Circula entre mis colegas una especie de bestiario psiquiátrico internacional que colecciona fábulas (que designa como observaciones empíricas) de miles de criaturas sufrientes. Un compendio clínico que se usa como manual de fácil y rápido manejo. Una taxonomía de los comportamientos de hombres y mujeres que se sienten tristes, ansiosos, aterrorizados, deprimidos, dependientes, impulsivos, insomnes, desorganizados, insegu-

Ximena Duhalde
Fotógrafa
☎ 774-0777

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

ros, distraídos, irritables, desmemoriados. Un listado de rasgos que hacen distinción en una multitud de pacientes. Una concertación diagnóstica flexible en la que, de alguna manera, encajamos todos. Una bolsa ejemplar en la que entra un poco de todo pero no mucho de cualquier cosa. Un asunto de igualaciones diagnósticas y estadísticas. Un breviario de reacciones que silencian *eso inclasificable* que en cada uno *hace diferencia*. Un espectáculo de fijezas que hace olvidar lo que en cada cual *provoca sentido*. Colecciones de lugares comunes y homogéneos que alisan pasiones que son irregulares. Tal vez, la pregunta por *lo singular* restituya lo accidental e indecidible. Las arrugas caprichosas de la subjetividad. También la necesidad de pensar la cuestión política como vacío disciplinario.

Comento (con algunos retoques) la sumatoria de características que exhibe el *Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales*, el DSM IV, de la American Psychiatric Association, para trastornos obsesivos-compulsivos de la personalidad. Los torturadores de Pavlovsky, el oficial de Kafka, o la banalidad de Eichmann pueden incluirse en los dominios *fiables* de ese casillero. Son gente preocupada por el orden, la perfección y el control de sí mismos y de los otros. Personas poco flexibles y casi nunca espontáneas. Exageradas con las reglas, detalles triviales, protocolos y horarios. Interesadas más en los aspectos formales que en los objetivos de la actividad que llevan adelante. Contrariadas cuando las rutinas son alteradas por retrasos y otros inconvenientes. Tienen dedicación excesiva y mucha concentración en su trabajo. No se toman una tarde para descansar, un fin de semana para distraerse o un momento para relajarse. Hacen su tarea con mucho cuidado y organización. Son respetuosas de la autoridad. Cumplen las normas al pie de la letra. No les gusta delegar. Insisten en que todo se haga a su manera. Dan instrucciones pormenorizadas sobre cómo se tiene que hacer cada cosa. Suelen ser avaras y egoístas. Temen catástrofes futuras. Con frecuencia son hostiles y agresivas. Viven sumergidas en una sensación de urgencia.

XI

A fines de la década del setenta, trabajo como psicólogo en el Centro de Salud Nº 3 de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires. Una compañera me recomienda para coordinar grupos de adolescentes con problemas vocacionales. Me permiten ingresar al Servicio de Psiquiatría Preventiva. Pero, al tiempo, el jefe del Servicio opina que no tiene sentido que chicas y chicos hablen de lo que les pasa en voz alta sin plan ni conducción. Decide *aplicar* entre los *consultantes* el Test de Szondi. Una prueba ideada por un médico húngaro obsesionado por la incidencia de la dinámica instintiva en el destino de la gente.

A diferencia de otros tests proyectivos que se proponen deducir fuentes ocultas de nuestros actos a través de láminas de manchas o de escenas dibujadas, Szondi elige investigar con fotografías de enfermos mentales. Busca activar impulsos que hacen guarida en zonas sombrías e indecibles del alma. Quiere espiar el campo de batalla vivo de la herencia. Visitar comarcas que combaten en cada uno de nosotros.

Según Szondi las formaciones de carácter o las tendencias profesionales son resultado de complejas pulseadas en la mesa del alma. Incluso cree que los individuos insanos son criaturas que padecen una *sobredosis instintiva* inmanejable. Dice que su prueba permite *pronosticar* el destino. Predecir amores, trabajos, amigos, enfermedades, la muerte. Agrupa 48 fotografías en seis series de ocho imágenes cada una. Cada serie contiene figuras representativas de un factor instintivo. Son imágenes seleccionadas entre miles de enfermos mentales: hermafroditas, asesinos sádicos, epilépticos genuinos, histéricos, esquizofrénicos catatónicos, esquizofrénicos paranoicos, depresivos melancólicos y maniáticos. Los retratos, en gran parte extraídos de libros de psiquiatría de principios de siglo, corresponden a personas de diferentes países.

Recuerdo la sala en penumbras. El jefe del Servicio dice: *"voy a mostrarles unas fotografías. Mírenlas y elijan la de la persona que consideren más simpática. Opten pronto, sin pensar mucho"*. Un proyector expone, enseguida, la primer serie de ocho fotografías. El clima es íntimo, casi secreto. Los chicos tienen que consignar sus elecciones en un formulario. Imágenes que actúan, según Szondi, como *un despertador* de pesadillas instintivas. Al rato, pide otra, también, simpática y, más tarde, dos antipáticas. El jefe del Servicio lamenta no seguir las indicaciones de Szondi al pie de la letra: *aplicar la prueba por lo menos diez veces*. Pocos chicos sobreviven a la segunda toma. Pero, a pesar de obstáculos e impurezas, saca conclusiones: una vez expuso que, según sus cálculos, una jovencita presentaba tendencias masoquistas; pero que sus exigencias sádicas, se encontraban (por suerte) bien sublimadas. Y que, por lo tanto, era conveniente (a fin de completar una correcta canalización pulsional) recomendarle que se desempeñe como niñera, o tal vez como pediatra o, incluso, como psicóloga infantil. Detectaba, además, en la muchacha signos inequívocos de frigidez, pero *por cuestiones éticas* mantenía el dato en reserva. Otra vez encontró en un chico, que se había burlado del test en forma agresiva, *los signos de Cain*. Dijo que el muchacho juntaba odio y que sus elecciones denunciaban rasgos latentes de homosexualidad anal.

Recuerdo que casi todas las imágenes eran feas. Retratos de gente rara. A veces, no distinguía si se trataba de hombres o mujeres. Algunos me despertaban miedo. Otros me ponían triste. Una de las mujeres (la de la letra *k* de la serie V) me parecía bonita. Una vez me noté parecido al hombre de la serie III que tenía la letra *m*. Por si acaso, nunca lo mencioné. Tenía bigotes y una sonrisa que me era familiar.

XII

En ocasión de la sanción de la Ley de Obediencia Debida (1987), tratamos –junto con Edgardo Gili– de *explicar* las razones subjetivas del acatamiento ciego a una autoridad. Intentábamos no caer en lugares comunes: como la exageración de un deber, o el cumplimiento irreflexivo de un encargo irracional, o la presión moral por pertenecer a una institución disciplinada, o la subordinación de almas dóciles y sumisas, o la activación de impulsos crueles, destructores y serviles propios de una supuesta *naturaleza humana*. Pensábamos que la obediencia criminal no se *explica* porque un individuo sufre influencias del medio o experimenta impulsos irrefrenables. Incluso advertíamos que psicologías del individuo obediente, o estudios sobre instituciones autoritarias (que analizan la familia, la escuela, la iglesia o el ejército) o teorías sobre patologías sociales de acatamiento, pueden tener efectos despolitizadores.

Pero caíamos en una argumentación (si no peor) por lo menos equivalente. Intuíamos que un modo de reponer el problema político en el centro de las teorías del sujeto era pensar las relaciones entre deseo y poder. Cito un fragmento del razonamiento: "*¿Cuáles son las condiciones del sujeto que posibilitan que desee acatar sin límites las exigencias del poder? El que obedece ciegamente se halla poseído por una creencia: reencontrar, a cambio de la sumisión, aquello que le falta. Si el deseo se define por la carencia de objeto, esa falta (constitutiva del sujeto) moviliza la persecución desesperada de* algo. *Una ausencia que halla sustitutos pasajeros en los objetos cincelados por la historia social. La obediencia ciega es una de las figuras que ofrece el poder para cautivar al deseo. Pero no se trata de un objeto más: es una modalidad de lazo social que produce subjetividad.*"

Es cierto, la potencia deseante puede estar al servicio de cualquier cosa (incluso, claro, de la muerte, la tortura y otras formas de crueldad). Pero, al cabo, el argumento es ingenuo. El análisis de los actos de terrorismo de Estado (a pesar de considerar la fascinación por el poder, el amor por la autoridad, el deseo de formar parte de una voluntad superior o la complicidad de intereses) choca contra un resto que resiste las explicaciones disciplinarias. ¿Por qué militares argentinos no dudan de la moralidad de sus crímenes? ¿Por qué, ni siquiera reconocen a *esos hechos* como criminales? ¿Por qué no lamentan haber hecho lo que hicieron? ¿Por qué desearon hacerlo? El *haberlo hecho* no sólo es un verosímil moral e ideológico, sino una realización política. No todos (es decir no cualquiera) se hace sujeto de una voluntad así. El horizonte de opciones posibles se resuelve en forma distinta para cada cual. Tal vez el misterio de la diferencia sea terreno de la angustia, pero, también, de la política.

XIII

La existencia habla muchos idiomas. Algunos extraños e indescifrables. Entre todas esas lenguas, no obstante, aprendemos a vivir. Cada cosa admite más de una interpretación. Vagamos sin contar con verdades absolutas. Es difícil desandar las sendas y trayectos que conducen al establecimiento de una verdad para cada uno. La subjetividad es territorio de consentimientos, sublevaciones e indiferencias.

Cuando un pensamiento intuye (o constata) que el Estado, el Derecho, la Justicia, la Moral, la Ley son convenciones enloquecidas en manos de un *enemigo*, estalla (otra vez) en angustia, soledad, desierto. Tal vez los saberes disciplinarios son terapéuticas que vienen a asistir a la razón después de la estampida. Calmar la angustia, acompañar la soledad, llenar el desierto. Pero la razón disciplinada, al cabo, parece un alma sobremedicada. Un conjunto de explicaciones planas. El desastre pone a la vista un estado de vértigo, de tensión, de peligro. La asistencia de ese desgarro (cuando no sólo es acción apaciguadora o pensamiento complaciente) necesita interrogarse por las razones políticas de la barbarie. Tal vez esa pregunta sea un modo de crítica. Que no logra ocultar, por momentos, su desorientación.

Abril de 1998.

NI MUERTOS NI VIVOS: DESAPARECIDOS

por Alejandro Moreira

Para Marto

"Sólo una cosa no hay. Es el olvido". [1]

"En Los Soñadores *se relata que Pellegrina al tomar el opio quiere 'llegar a un fin del tiempo'. Pellegrina se transforma en un ente continuo al matarse como ente discontinuo, individuo histórico. Se convierte en sujeto universal y en el relato mismo reaparece con las propiedades de entes soñados y de entes matemáticos: no tiene identidad particular, aparece casi como un número que puede representar lo que sea. No tiene solamente 'un' pasado sino varios; tampoco es mortal ya que ha salido del mundo temporal-histórico y reaparece en cuentos diversos con identidades diferentes".*[2]

I

En el horizonte del debate en torno al terrorismo de estado, este escrito se propone ensayar una caracterización del estatuto del desaparecido en la Argentina contemporánea.

Hablar de los desaparecidos implica adentrarse en un terreno escabroso. A la ausencia de historia sobre lo ocurrido durante los años de la violencia política y del terror se agregan las dificultades que conlleva acertar con una definición precisa de lo que podría llamarse la "memoria colectiva" sobre el período.

No obstante, algunas cosas parecen seguras. Primero: la imagen que supone la existencia de una sociedad que unánimemente condena los crímenes militares y lucha por la verdad de su pasado es tan atractiva como indemostrable. Segundo: Sin embargo, contra muchas predicciones, el discurso de las organizaciones de derechos humanos (y en particular de las Madres de Plaza de Mayo) ha mostrado una sorprendente capacidad para reproducirse a lo largo de los años. El fluir del tiempo y los esfuerzos de los gobiernos militares y civiles no han logrado neutralizar esas demandas que, a pesar de una infinidad de obstáculos, permanecen vigentes. Tercero: los desaparecidos vuelven. El caso argentino verifica que, en ocasiones, el pasado asalta el presente.

La idea que subyace a nuestro análisis es que los fenómenos evocados (por un lado, la persistencia de la lucha contra la impunidad, por otro, la presencia del desaparecido y su impacto sobre la escena actual) no pueden explicarse exclusivamente a partir de la voluntad política de los actores comprometidos, sino también como consecuencia de las características mismas de la figura del desaparecido. Ello supone aproximarse al misterio de una entidad que, como veremos, se revela difícil de encuadrar en una definición única. Que, por otra parte, no admite sinónimos, lo que nos obligará a reiterar hasta la exasperación el término que la nombra.

II

No es necesario homologar el discurso del gobierno militar con el de los gobiernos civiles que lo sucedieron para descubrir que, bajo la disparidad de perspectivas, los argumentos que continúan esgrimiéndose sobre las secuelas de lo acaecido reconocen más de un punto en común. En principio, ellos se sostienen sobre un mismo implícito: lo ocurrido en el pasado es irreversible; de allí que los debates sobre el tema sean intrínsecamente negativos en la medida en que impiden que las "heridas cicatricen" y etcétera. Los años de la violencia política y del terror se conciben como una alteración pasajera –una desventura– en una línea de pacífica trivialidad que definiría la historia nacional. El arma con que cuenta el poder es el olvido, y esa apuesta se sostiene en la presunción de que la pura sucesión temporal posee un carácter terapéutico. En ese contexto, el obstáculo mayor que representan los desaparecidos se resuelve, explícita o implícitamente, del siguiente modo: se los traduce en

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

muertos para inmediatamente enviarlos al pasado y enterrarlos en él.

Pero lo cierto es que, contra lo que quieren el Estado, los militares y los partidos mayoritarios, el desaparecido no es un muerto. Si lo fuera, es decir si esos detenidos hubieran sido asesinados y tirados a la calle, como en tantos otros casos, probablemente los términos del debate actual serían otros.

He aquí la clave del problema: cualesquiera sean las razones que la promovieron, lo cierto es que la práctica sistemática de la desaparición forzada de personas se ha revelado la trampa que los militares se tendieron a sí mismos, la de haber construido una entidad que, lejos de extinguirse con el paso del tiempo, se revela como el resto de la historia que no puede ser integrado.

En efecto, aunque haya razón y certeza sobre el destino de las víctimas, el desaparecido permanece, sin embargo, atado a una irreductible ambigüedad en la medida en que su estatuto no se cristaliza en el acontecimiento de una muerte. Paradójicamente fue el mismo general Videla uno de los primeros en acertar la definición: "Ni muertos, ni vivos: desaparecidos".

La situación planteada introduce una serie de consecuencias decisivas en el campo de la lucha política. Debe recordarse, al respecto, que el discurso oficial exige como condición para avanzar que el pasado se encuentre definitivamente clausurado. Por el contrario, la indeterminación a la que hacemos referencia implica que, desde la perspectiva de un orden narrativo, la desaparición no posee un lugar preciso. En otras palabras, nos encontramos ante un discurso basado en la necesidad ("los muertos, muertos están") que tropieza con un obstáculo, un vacío de sentido que impide a ese régimen realizarse.

Lo que interesa poner de relieve es que el desaparecido no puede incorporarse a un relato que necesita imperativamente de muertes, puesto que la desaparición es, por definición, un hecho inconcluso. Zaffaroni lo ha señalado recientemente, en relación con la polémica en torno a la derogación de las leyes de Punto Final y Obediencia Debida[3]: la desaparición no ha dejado de ocurrir, es decir es un acontencimiento que continúa sucediendo. Es difícil predecir la suerte que tal tesis tendrá en el terreno jurídico pero lo cierto es que ella toca de lleno el problema de fondo, el que refiere a la manera como, ante nuestros ojos, el pasado se hace presente. Se trata, entonces, de indagar las significaciones que la figura del desaparecido convoca.

III

En principio, el detenido-desaparecido remite a un secuestro cuyo desenlace permanece desconocido. No se trata de un misterio, sino de una verdad oculta, conocida por los victimarios. Un criminal que guarda su secreto, que no confiesa su delito pero no puede negar su responsabilidad: en esa situación se encuentran encerradas las fuerzas armadas.

En esas condiciones, los desaparecidos ingresan al debate como víctimas de un crimen que permanece impune; cada desaparecido posee un rostro y la desaparición una fecha y un lugar de referencia precisos. La lucha jurídico-política se ubica prioritariamente en este plano.

Ahora bien, lo que la experiencia de los últimos años muestra es que la entidad que nos ocupa ha sufrido una transformación: se ha dislocado de su tiempo y lugar de referencia iniciales. Se trata del pasaje a partir del cual una singularidad localmente determinada deviene sujeto universal. Cuando en este caso hablamos de "los desaparecidos", no nos referimos a un conjunto que albergue la sucesión de casos individuales, sino, más precisamente, a una figura ligada a una ausencia, sin identidad particular.

Tal pasaje acarrea una serie de consecuencias decisivas en el plano de la temporalidad, en la medida en que el desaparecido se sustrae del fluir del tiempo cronológico (y desde cierta perspectiva instaura un tiempo cíclico habida cuenta que el acto de la desaparición se reitera, idéntico, cada vez que esta figura hace su entrada en la escena contemporánea). En ese sentido, reactualiza el terror vivido pero no es un mero fragmento del pasado en la memoria social: el desaparecido habita, literalmente, el presente.

Dos momentos pueden distinguirse en la constitución de lo que hemos llamado la figura del desaparecido. En primer lugar, podemos afirmar que aún cuando la problemática de los derechos humanos está lejos de ser una reivindicación de la mayoría de la población, los desaparecidos se han convertido en una instancia ineludible de recuerdo colectivo sobre lo sucedido en la historia reciente del país. Ese reconocimiento es compartido de manera unánime, incluso por aquellos que explícitamente reivindican la represión. En ese sentido se constituyen en el símbolo más acabado de la represión política pero también del terror en un sentido absoluto. Sobre esa dimensión se asientan las propuestas que, como las de Vezzetti *(Punto de Vista,* Nº 56, diciembre de 1996), buscan convertir el recuerdo de aquellos crímenes en el núcleo de una nueva cultura ética democrática en la Argentina.

Pero hay otra faceta, no menos evidente pero más difícil de precisar, que a nuestro juicio es central para explicar la actualidad del desaparecido. En tanto paradigma de la resistencia y de la lucha contra la impunidad, revela una sorprendente capacidad para asociarse con movimientos de contestación política o social de índole muy diversa. En estos casos, irrumpe en el presente articulándose en contextos alejados del que le ha dado origen, y puede incluso albergar nuevas situaciones que no están necesariamente vinculadas con el terrorismo de estado. El ejemplo más acabado es la generalización de las marchas cíclicas como mecanismo de petición al poder , como desafío a otros tantos intentos de clausurar el pasado. Adoptado por diversos grupos y en las situaciones más disímiles, esa práctica encuentra su fuente última de inspiración en las marchas que, desde el 30 de abril de 1977, las madres de los desaparecidos llevan a cabo alrededor de la Plaza de Mayo.

Nos encontramos frente a una transferencia hacia diferentes dominios que, con frecuencia, recuerda a procesos de transformación metafórica. Un caso, como el de Osvaldo Sivak, es en ese sentido ejemplar: que un banquero, víctima de un secuestro extorsivo, pueda, por un momento, ser percibido como *otro desaparecido más* es el resultado de un desplazamiento análogo a una catacrésis.

Tales son las notas que permiten comprender al desaparecido a la manera de un ícono. De ese modo, hechos contingentes del presente iluminan y otorgan un principio de inteligibilidad a acontecimientos ocurridos en el pasado. Y recíprocamente[4].

Es evidente que en tales condiciones (es decir en tanto ícono y símbolo), el desaparecido se adecua particularmente bien a lucha de las organizaciones de derechos humanos, como lo ponen en evidencia los últimos discursos de Hebe de Bonafini. (Se trata de la dimensión inherente al mito, a la que refiere Marcial Soldatti en el Nº 11 de *El Ojo Mocho).* Pero nos parece aventurado inferir de ello que el pasaje que acabamos de exponer, entre una y otra significación, sea el resultado de una estrategia predeterminada, que expresamente se hubiera propuesto tal fin. Más bien, se diría que obedece a un proceso de transformación autónomo, que excede la voluntad de dichas organizaciones, pero que sin dudas las favorece dotándolas de un instrumento difícil de contrarrestar.

Esa conjunción, entre discurso y figura, puede ilustrarse siguiendo algunos momentos claves de la política de las Madres de Plaza de Mayo. En respuesta simétrica a la impunidad y el silencio, el esfuerzo de las Madres ha consistido en someter a los militares a una condena, que si sólo es moral, es de por vida. Ello podría considerarse una simple expresión de deseos si no fuera que el desaparecido, en su inmanencia, parece poner en acto tal designio. En efecto, no es aventurado afirmar que esta figura ha logrado convertir la impunidad dictada por el Estado en una suerte de destino trágico para asesinos, torturadores y desaparecedores quienes, a pesar de todos los esfuerzos, no pueden evadirse de tal condición. Lo siguen siendo, a pesar del tiempo transcurrido. Ese escenario comporta un trastrocamiento completo de los términos a partir de los cuales se creyó superar las consecuencias de la guerra sucia: los desaparecidos son como fantasmas que no sólo no pueden ser erradicados del presente, sino que, además, se proyectan hacia el futuro.

Volvemos a encontrar aquí un rasgo que ya ha sido mencionado, el de la perdurabilidad del desaparecido. Ello no implica considerarlo eterno, ni que su destino último pueda predecirse. Pero lo cierto es que, en las circunstancias actuales, se hace difícil imaginar de qué modo podrían erradicarse, sin más, de la escena. Ello es improbable (incluso admitiendo la posibilidad que alguna vez el problema alcance solución mediante la verdad y la justicia, lo que, entre otras cosas, supone que los cuerpos aparezcan) porque, como hemos intentado poner de relieve, el desaparecido admite diversas significaciones. Ya no remite sólo a un individuo, ahora su identidad se liga también a un género, lo que obliga a pensarlos como entes puramente imaginarios, sin tiempo. En este punto se hace evidente que la discusión sobre la cantidad exacta de víctimas de desapariciones no tiene ya más sentido.

Reitero: el desaparecido denuncia un crimen del pasado, atraviesa como un espectro el presente y se desplaza como promesa de justicia hacia el futuro. Es por ello que, en la medida en que su definición no puede establecerse de manera taxativa, se vuelve difícil de neutralizar por sus enemigos.

Esas dificultades se pusieron de manifiesto, por ejemplo, en el caso de lo mellizos Reggiardo Tolosa quienes, como se recordará, manifestaron un sincero amor por sus raptores y un simétrico rechazo por su familia de origen. Con la falta de escrúpulos que los distingue, los portavoces del menemismo intentaron utilizar esos testimonios para renovar las críticas contra las organizaciones de derechos humanos y para poner en evidencia la vacuidad de sus reclamos (en este caso, la búsqueda de niños desaparecidos, hijos de desaparecidos). Lo cierto es que la mediatización de tal suceso generó un efecto político muy distinto: que dos jóvenes renieguen de su pasado e incluso de su estatuto de víctimas no hace más que reforzar el impacto que ese drama ejerce sobre el conjunto de la población, un drama que vuelve a imponer una barrera al olvido y obliga a tomar posición frente al horror. La figura del desaparecido salió indemne de esas circunstancias y volvió a ubicarse, además, en el centro del debate social.

Si, por otro lado, observamos los intentos que desde ciertos discursos se hacen por bajar esas siluetas a la tierra para convertirlas en actores políticos, héroes de una gesta a reivindicar, podemos predecir que los mismos difícilmente alcanzarán a incidir, para bien o para mal, en la lucha política en cuestión. Menos todavía que ellos logren modificar el lugar que los desaparecidos ocupan en lo que suele llamarse el "imaginario social". No se trata de discutir la validez de tales posiciones sino su pertinencia; de observar, en fin, que los desaparecidos no son héroes, y es precisamente allí en donde radica su fuerza.

En último término, ambos ejemplos muestran los límites de una aprehensión que se limite a un solo nivel del fenómeno. Como indicáramos, tres momentos componen la figura del desaparecido. Si en determinadas circunstancias uno puede primar sobre los otros, ello no significa que se excluyan entre sí. Precisamente es en su fusión cuando el desaparecido se libera de todos los discursos, incluso de aquél de las organizaciones de derechos humanos. De ese modo se posiciona en una relación de trascendencia con respecto al espacio público. Por un lado, es una presencia ineludible que ante todo conlleva una interpelación de orden ético, y que a cada irrupción desencadena efectos políticos mayores. Por otro, logra escapar de los avatares de la política, y por ese camino se convierte en una verdadera pesadilla para aquellos que quisieran cerrar la historia y erradicar, de una vez y para siempre, el problema.

Recapitulemos nuestro argumento. Pese a no haber cesado en sus intentos, ni las fuerzas armadas ni los gobiernos constitucionales han logrado instaurar un discurso que diera fin a la historia de la represión política en el país.

Todos esos intentos, que infructuosamente buscaron hacer del pasado reciente un territorio extraño y lejano, se sustentaban en una premisa que parece evidente en la medida en que se inscribe en el sentido común, a saber: que el paso del tiempo traería indefectiblemente el olvido.

Eso es precisamente lo que la experiencia argentina ha desmentido. El desaparecido impide que la historia se consolide a partir de la configuración entre muerte y necesidad, según los imperativos de un determinado régimen temporal. Ligada en principio a una situación que podemos caracterizar como trágica, funciona de hecho como una figura activa que, en vez de sellar el pasado, provoca su emergencia en el presente. En última instancia, es la idea de lo irreversible la que está en juego y con ella la metanarrativa que le es consustancial.

Enero de 1998

NOTAS

(*) Este artículo retoma temas tratados en un escrito titulado "Un pasado sin historia. Terrorismo de estado y desapariciones en la Argentina contemporánea", que se llevó a cabo en el Centro de Investigaciones Semióticas de la Universidad de Aarhus (Dinamarca) entre 1995 y 1996. El abordaje de la figura del desaparecido que aquí intentamos se inspira, en buena medida, en un mimeo del Prof. Svend Ostergaard cuyo título es "The meaning of objects in narration" editado por dicho Centro.

[1] La cita corresponde a "Everness" de Jorge Luis Borges. He tenido oportunidad de leerla algunos años atrás, en los recordatorios de las víctimas del terrorismo de estado que publica el diario *Página 12.* Corresponde a una familia que eligió precisamente ese pasaje para conmemorar una muerte ocurrida durante el gobierno de Isabel Perón, la de un niño asesinado a causa de un atentado dirigido a su padre. ("Everness" forma parte del libro *El otro, el mismo* publicado en 1964).

[2] Anne Marie Dinesen, "Pasiones ontológicas del sujeto y pasiones simbolizadas en la narración" en: *Pasiones del siglo XX,* Lelia Area, Graciela Ortiz (compiladoras), Homo Sapiens Ediciones, Universidad de Aarhus, Rosario 1995.

[3] Al respecto, no está de más advertir que el debate que se desató a partir del proyecto presentado por los diputados Juan Pablo Cafiero y Alfredo Bravo en enero de 1998, sirvió para mostrar que la actitud de los máximos referentes del Frepaso sobre el tema no difiere de la que tradicionalmente han asumido los partidos mayoritarios. En efecto, al menos en esta ocasión, Chacho Álvarez y Graciela Fernández Meijide han optado por una posición intermedia, entre la complicidad y el cinismo de unos, y la cobardía disfrazada de razón de estado de otros.

[4] La vinculación entre metáfora y narración histórica se ha hecho cada vez más frecuente en ciertas disciplinas, de modo que su sola mención parece reiterar un lugar común. Sin embargo, en el caso que nos ocupa tal asociación me parece válida.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

"GUERREROS" SIN PAZ

por Graciela Daleo

"Nosotros los conocemos ahora el barrio también cuando los conozcan todos no se podrán esconder".
(copla popular)

Adonde vayan los iremos a buscar I

1983. En el comedor de los estudios de Radio Televisión Española, en las afueras de Madrid. Sentado a la mesa un hombre cercano a los cuarenta, el tenedor suspendido en el aire. Apenas más allá, de pie, otro hombre lo increpa con transparente bronca. En Argentina, Bignone era el dictador. En España, Héctor Sayago, alias "Bebito", come ensalada rusa en la pausa del almuerzo. En el 78 recorría la Capucha instalada en el tercer piso del Casino de Oficiales de la ESMA. Su amigo Jorge Eduardo Acosta, capitán de corbeta, jefe de Inteligencia del Grupo de Tareas 3.3/2, lo incluía en las "visitas guiadas" por el campo de concentración que ofrecía a los invitados ilustres. ¿A cuántos de los miles de desaparecidos devorados por ese centro de exterminio vio Sayago tirados en las cuchas, engrillados, esposados, encapuchados o con los ojos vendados por el tabique negro? ¿Cuántas veces se asomó a la "pieza de las embarazadas" donde las prisioneras eran conservadas como envases, su "traslado" demorado hasta que el nacimiento de sus hijos engrosara el botín de guerra naval? ¿El relato de cuántas hazañas de tortura y muerte compartió con su amigo el Tigre, mientras recorrían la noche porteña?

Estas preguntas se atropellan en la furia de Andrés Castillo mientras le corta el almuerzo en el comedor de RTVE. Desaparecido durante casi dos años en la ESMA, uno de los pocos que sobrevivieron a ese horror, espió desde su cucha los recorridos de Sayago, y lo vio contemplar a los prisioneros exhibidos por Acosta como trofeos de caza en los cuartitos de la "Pecera".

Exiliado en Madrid, aquel mediodía del 83 en Prado del Rey Andrés escracha a Sayago, aunque aquello todavía no se llama escrache. La interrupción del almuerzo del "Bebito" es breve: el ex prisionero 313 termina en el cuartelillo de la Guardia Civil mientras Sayago, ya en el postre, explica a sus colegas que en la avenida Libertador casi General Paz lo que él había visto era "un tablado flamenco" (sic) no un campo de concentración.

Adonde vayan los iremos a buscar II

1987. En su carpa de Playa Grande Astiz se dora sin problemas al sol. Pero cuando quiere disfrutar en un Monte Hermoso más agreste, los vecinos los declaran persona no grata.

Adonde vayan los iremos a buscar III

Concordia. Allí nacieron varios. Como Mohamed Alí Seineldín, el recurrente sublevado de rosario al cuello y discurso embetunado. Como el cura Von Wernich, que bendijo la masacre de los cinco mil prisioneros que Camps reclamó como su obra. En Arana, Puesto Vasco, Jefatura de Policía de La Plata, COTI Martínez, Pozo de Banfield, Comisaría 5ª confortaba a los pichones de la futura Bonaerense.

Concordia, 1988. El jefe de la Prefectura llena una solicitud de ingreso al club social y deportivo Libertad. Es Héctor Antonio Febres. Le gusta jugar al voley pero ahora quiere practicar tenis. En la ESMA era el oficial de Inteligencia alias Gordo Selva, Daniel, Orlando. Además de secuestrar y torturar, tenía a su cargo a las prisioneras embarazadas. Organizaba el pulcro ajuar que acompañaría a los recién nacidos a su nuevo destino, hogares navales occidentales, estériles y cristianos. Participaba en la decisión de la doble partida. Entraba a la "pieza de las embarazadas" para llevarse al bebé. Intervenía en el "traslado" final de la flamante madre.

Pero en Concordia quiere jugar al tenis. El presidente del club Libertad –una hermana montonera muerta durante la dictadura– recuerda ante la Comisión de Admisión algo del historial de Febres. La solicitud es rechazada. Un Falcon con luces apagadas empieza a rondar al club y las amenazas circulan. Gremios, organismos de derechos humanos, centros de estudiantes, imprimen afiches con la cara del Gordo Selva y los pegan por toda la ciudad. Los hombres de Febres van detrás, arrancándolos con método. Los afiches entonces se fijan en las ventanas de las viviendas, en las vidrieras de los comercios. Para sacarlos habría que romper los vidrios o entrar en las casas. Pero en el 88 los hombres de Febres cuidan algunas formas.

8 de agosto. El Concejo Deliberante debate la exigencia popular de declararlo persona no grata. El público desborda las bandejas. Entonces instalan parlantes en la calle; y muchos siguen así la sesión. Hay concejales que quieren moderar y ofrecen un pacífico traslado. Alguien grita "A la basura hay que tirarla, no cambiarla de lugar". El repudio popular a Febres consta finalmente en las actas del Concejo. La marcha por la victoria gira una y otra vez alrededor de la plaza. Victoria de la memoria sobre la complicidad. Alguien comenta: "Aquí ha funcionado un soviet".

Concordia se exorciza.

Adonde vayan los iremos a buscar IV

Septiembre, 1995. Cuando Alfredo Chavez, sobreviviente del campo de concentración El Vesubio oye al rubio con aire de esquiador decirle que sí, que él es Astiz, le da una trompada. El juez de Bariloche procesa a Chavez, y miles firman: "Todos somos Chavez".

Adonde vayan los iremos a buscar V

Trompadas en Vicente López. Empujones en Gualeguaychú. Boliches que para evitar problemas recomiendan a los Astices bailar en otro lado. En La Maroma prefieren mantener a Massera como cliente pero varios de sus habitués abandonan sus mesas.

Adonde vayan los iremos a buscar ene veces

La memoria fragmentada se arma como un rompecabezas. El hartazgo que produce la impunidad organiza.

Así como la ronda de los jueves expresa la persistencia en la lucha de las Madres, los escraches empiezan a ser signo de los HIJOS.

Los escraches sistematizan y hacen contínuo el repudio.

¿Cómo seguir soportando que el Turco Julián verduguee en los bares a quienes torturó en su largo raid de represor? ¿Se puede ser impasible vecino del asesino Vergéz que hace política desde un local en Constitución y Matheu?

Escraches, instrumento de denuncia, de repudio, de construcción de la memoria popular. Escraches para impedir concesiones al pasado. Escraches como contracara de los festivales de amarillismo periodístico que montan los Mauro Viale y los Grondona con Scilingo y Echecolatz ante las cámaras.

El escrache inscribe la bronca, se expresa en el curriculum del represor, en el sistema genocida que lo produjo y amparó, en la complicidad de los gobiernos constitucionales que los impunizan, en los políticos que convierten la exigencia de anular las leyes de Punto Final y Obediencia Debida en un negocio electoral.

El escrache no es un round entre el represor y los familiares de quienes el escrachado desapareció, sino una certificación de que la convivencia con los asesinos impunes es una agresión contra el pueblo.

Es una exigente apelación a la conciencia colectiva en dirección a la ruptura de la forzada convivencia. No reemplaza a la justicia; advierte que está pendiente.

La violencia del saber

"Lo que pasa es que yo no estoy de acuerdo con la violencia", decía un oyente al periodista radial que comentaba el "escrache" a Galtieri. "En realidad no sé para qué lo hicieron, si todo el mundo sabe que Galtieri vive allí desde hace mucho", fue el comentario de otro.

Curiosas respuestas.

La primera subraya cuanto las palabras han perdido sentido, cuando se separan de su significado real para terminar siendo fórmulas que nada expresan. Si violencia es poner en palabras activas la historia particular y colectiva de los genocidas nombrando al asesino como asesino, al torturador como torturador, dejándolo grabado en los muros y agitando esa certeza para que lo sepan quienes con ellos conviven, ¿cómo nombrar a lo que Galtieri perpetró cuando era el amo y señor de los campos de concentración de Santa Fe? ¿Cómo nombrar a lo que Galtieri perpetró cuando se acodó en el balcón de la Casa Rosada y decidió la guerra de Malvinas? ¿Cómo nombrarán al partir de cabezas que los hombres de Corach realizan para que el frente de la casa del torturador Peyón esté a salvo de la pintura roja?

Como cuando se debate acerca de cuánto se sabía o no se sabía de lo que estaba sucediendo en la Argentina durante la dictadura militar, la segunda curiosa respuesta da entrada a una pregunta: ¿qué se hizo, qué se hace con ese saber?

Puede que algunos escraches no develen identidades secretas. Cualquiera sabe –o debería saber a esta altura– quiénes son Videla o Galtieri. Pero los escraches a los que los HIJOS y tantos otros les ponen el cuerpo no son una televisiva demostración de andanzas de detectives. Exigen transformar el saber en compromiso.

Escrachar es poner frente a un espejo al que ya sabe que Galtieri es su vecino. Desde ese espejo, la pregunta que vuelve es: ¿Qué hacer con este saber, cuando ya no se puede decir que no se sabe?

Seguirá habiendo penas, pero no habrá olvido

Los escraches hoy son sistemáticos y organizados, producto de algo más que acumulación de experiencias solitarias o fragmentarias.

Hay escraches porque hay impunidad. Sirve subrayarlo para diluir pretensiones mediáticas de neutralizar los escraches presentándolos como parte de un folklore juvenil sin historia.

Hay escraches porque hay impunidad. Impunidad como ausencia de castigo. Impunidad como disolvente de las barreras que –cuando hay justicia– separan a los agresores de los agredidos. A los HIJOS de quienes asesinaron a sus padres. A las Madres de quienes desaparecieron a sus hijos. A las Abuelas de quienes se siguen apropiando de sus nietos. A los ex desaparecidos de quienes los secuestraron. A quienes fueron sometidos por el terrorismo de Estado de quienes instalaron la dictadura.

Los escraches son una vía para puntualizar el quien es quien en la Argentina. No sustituyen a la justicia. Denuncian su pavorosa ausencia.

Sirve subrayar que hay escraches porque hay memoria y para que haya memoria. Memoria acumulada y conservada aun en largos años de aparente desmemoria. Memoria que se esfuerza en conjurar el paso del tiempo y las versiones oficiales de la historia, para dejar marcas en los vecinos, en las calles y los edificios, en la materialidad que rodea a quienes son escrachados.

Una noche de mayo

Parada en el filo del cordón de Amenábar al 2200, escucho un coro de muchas voces gritar que ahí, tras esas persianas bajas, vive un asesino, Jorge Eduardo Acosta. En la ESMA era dueño de la vida y de la muerte. Así lo conocí yo. Con un poder tan bárbaro como para disponer la muerte u ordenar vivir.

Cierro los ojos. Vuelvo veinte años atrás y el miedo me recorre. ¿Pude soñar con este momento en la noche de Capucha? Quizás... O no. Pero aquí estoy. 1998. Aquí estamos. Aunque Corach mande a vallar lo de Galtieri y Peyón amuralle de policía brava su bunker de Villa Urquiza. Aunque Acosta se mude. Adonde vaya habrá quienes los vayamos a buscar.

NARRATIVA
Carlos Dámaso Martínez,
La frontera más secreta.
Marcelo Cohen,
Insomnio.
Roberto Raschella,
Diálogos en los patios rojos.
Liliana Guaragno,
Baldío.
Marcelo Eckhardt
Trelew

ENSAYOS
Horacio González,
La realidad satírica.
12 hipótesis sobre Página 12.
Eduardo Rinesi,
Ciudades, teatros y balcones.
Un ensayo sobre la representación política.
Marcos Mayer
Remiendos del paraíso

PSICOANÁLISIS
Mario Pujó,
La práctica del psicoanalista.
Carlos Parra y Eva Tabakián, *Lacan y Heidegger: Una conversación fundamental.*

PARADISO ediciones

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CRÓNICAS DE CINE

De las películas comentadas en los ensayos que siguen, Pizza, birra, faso *y* Buenos Aires viceversa *realizan lo que en sus nombres está condensado: filman la ciudad en, y con, el espesor de la lengua oral. Esa combinatoria de urbe y oralidad del presente es, al menos, una clave poco explorada en la historia del cine argentino en la que es posible inscribir los filmes de Stagnaro/ Caetano y Agresti: la recorre y la ha pautado, desde el cine clásico industrial hasta las renovaciones y las vanguardias. El cine de los 30 basó su amplia recepción popular, y el descrédito de la cultura "alta", en esa concepción paralela de la lengua y de la urbe: arrabales, puertos de folletín, cafetines y suburbios habitados por hablantes de lunfardo; una oralidad excesiva, de mezcla, y populista, como el empaste de los registros inmigrantes en los conventillos teatralizados, las* cachadas *lingüísticas y los* berretines *en balbuceos. Su decadencia coincide con la del tango y con el peronismo clásico: el voseo se repliega en la presunta y deliberada universalidad de la segunda del singular y la ciudad apenas es un armado escénico en los estudios y a veces un fuera de campo absoluto y sonoro. La renovación recupera la ciudad y la lengua hablada, desde el oficio de escritores que trabajan los registros orales (como Viñas, Guido, Zuhair Jury) y desde la incidencia de la escuela italiana de posguerra: el neorrealismo pauta la* crónica *de niños del primer Favio, subyace a la concepción vanguardista de Santa Fe con sus* tire dié *y su sátira de inundados y, como se ha señalado, llega hasta el filme de Bruno Stagnaro y de Israel Caetano; que se ocupa de la ciudad en su epicentro: sus lúmpenes urbanos están ahí, coexistiendo, en las mismas calles céntricas. Por eso,* Pizza, birra, faso *remite y se acerca más a la romana* Accattone.

Pizza, birra, faso *tiene un análogo y opuesto:* Fuga de cerebros *(1998). Aunque similares en su recorte urbano y en la historia que narran, son formalmente antitéticos: la primera desconoce los encuadres de la última cuya composición, e iluminado siempre listo a embellecer la imagen, anulan la angustia de los adolescentes que sueñan con Nueva York; desconoce también la lengua hipostasiada de los lúmpenes que hablan inglés, el destino norteamericano al que desean asimilarse. Pero no es sólo en los nombres donde las diferencias parecen radicalizarse (en el título de la primera hay la singularidad de la lengua hablada, dinámica, antisocial; en el de la película de Fernando Musa, lo que rige es la literalidad, el golpe de efecto declamatorio, un sentido cristalizado en ese sintagma común), sino en la tendencia general que indican: la misma que parece desplegarse, ya a solo enunciado, entre* Comodines *y* Cinco pal peso, *entre* Caballos salvajes *y* Graciadió, La furia *y* El viento se llevo lo que *o entre* El desvío *y* Labios de churrasco. *Dos modelos en los que, a grandes rasgos, el cine argentino actual parece bifurcarse: de un lado, el cine tipo Manuel Romero que supone la reproducción conservadora de los sistemas narrativos del cine industrial norteamericano, con ajustes temáticos autóctonos (de cada uno de los filmes de este tipo pueden ubicarse, casi en transparencia, sus referentes: desde Ridley Scott hasta John McTiernan y Danny Boyle) y un cine cuyas búsquedas formales intentan una articulación narrativa no regimentada, específica, en la línea argentina que va del negro Ferreyra a Torres Ríos y Torre Nilsson hasta, por lo menos, Favio y Solanas.*

Sobre algunos de estos filmes y otro recién estrenado, los ensayos que siguen.

E.B.

TRES FILMS ARGENTINOS

por Carlos Correas

A Liliana Lukin

La siempre inane literatura de Adolfo Bioy Casares ha merecido la amistad de Borges, posiblemente desinteresada.

En el Nº 235 de *Sur* (julio-agosto de 1955) Borges anota, sobre la novela de Adolfo Bioy Casares, *El sueño de los héroes,* que hay dos temas primordiales en el texto. El primero apela a que "cada pueblo" posee una "nativa nobleza", y que esta nobleza sufre corrupción por injerencias forasteras. Pero ocurre que hay una Providencia patria que facilita hombres cuya misión es preservar esa nobleza. Y estos guardianes no son cultos, sino patanes o malandras en los que late "la sustancial virtud de la estirpe". Esta virtud es secreta, es un pilar, y en la Argentina es el gaucho o arrabalero: don Segundo Sombra o el guapo de Carriego. Uno y otro son mitos perdurables.

Y en cada pueblo, pese a las emboscadas extranjeras, el hombre noble, que es también solitario y valiente, suscita nostalgia y tono elegíaco. *El sueño de los héroes* de Bioy Casares presenta otra versión de este emblemático mito.

El otro tema es, sorpresivamente, que Borges indique una correspondencia de "trágica plenitud" de la novela de Bioy Casares con "estos años que corren". ¿Qué correspondencia? Puesto que la nota de Borges es de julio y agosto de 1955, lo que al menos yo registro de "trágica plenitud", pero no correspondencia entre la novela de Bioy Casares y "estos años que corren", es que el 16 de junio de 1955 nuestras Fuerzas Armadas, con el bombardeo a mediodía en Plaza de Mayo, la Casa Rosada y Paseo Colón, estuvieron a la altura del papel que les tocaba en ese momento de la historia argentina: la matanza indistinta de hombres, mujeres y niños.

Paso al film *El sueño de los héroes,* extraído de la novela citada. Primero contemplamos a un grupo de cinco o seis jóvenes atorrantes, trajeados con corbata y sombrero, que pasean por una ciudad que semeja una Buenos Aires antigua. A este grupo se agrega un "doctor" mayor de edad, cafisho o rufián, de cejas alzadas y bigote de guías caídas, y sentencias

zopencas de seudo cortesía, ampulosidad y remilgamiento. Inexplicablemente es magistral para los demás atorrantes. Se sospecha que es un malevo ducho que maneja un cuchillo soberano. En efecto, en un taciturno duelo el veterano mata suficientemente a uno de los jóvenes atorrantes. No hay reclamo: el hombre tiene muñeca. También se aplica a diabluras tales como hacer patear a un chiquilín disfrazado de payaso y poner cabeza abajo a una cabaretera.

Hay un paso del tiempo, unos tres años, que ningún espectador logra captar a menos que se lo diga la banda sonora. Y, por dos veces, el grupo de atorrantes, con el inevitable y campanudo "doctor", salen al Carnaval y, valentones y garuferos, atraviesan a contramano un corso. ¿Para qué? Jamás lo sabremos. Por cuatro veces un mismo y cuadrado automóvil viejecito pasa su imagen por la pantalla. ¿Para qué? Otra incógnita inútil. ¿Acaso la novedad de la vejez?

Hay otro y principal vacío de la significación: los héroes griegos en estatua nada nos dicen, pues resulta notorio que el director del film ignora la esencia y las formas de lo heroico y de la índole de héroe que tuvieron y nos legaron los griegos. Ha leído "mágico" en Bioy Casares, pero no ha discernido el sentido.

Y el veterano, en vez de dejar translucir a un franco e intrínseco señor criollazo, que sería lo debido, se manifiesta como un calabrés retacón, avieso y embaucador, en fin, como un gringo ornado, hasta el acento refranero, de etnia argentina fingida, esto es, aparentemente no desflorada por lo foráneo.

Escribo sobre *Buenos Aires viceversa.* Dos veces vi este film, y no lo veré una tercera vez, a menos que sea acompañado por una mujer, pues es un film femenino.

En la primera ocasión lo vi en el cine Gaumont. Los diálogos me resultaron ininteligibles. En la segunda ocasión lo vi en el cine Lorca. Acá la audición fue fluida. Pude percibir, entre otros, los siguientes modismos: "hijo de puta", "la puta madre que te parió", "cómo les gustaba que se las metieran", "ni se te para ni podés acabar", "pajero de mierda", "andá a cagar", "conchuda piojosa", "concha llena de hongos". Este último giro fue más bien interpretado que escuchado, pero se debe a que *Buenos Aires viceversa* es una película, reitero, femenina en el sentido de las mujeres que no hablan o hablan figuradamente y a las que el hombre debe adivinarlas y que, además, se encolerizan si la adivinación no ha sido la exacta. Quizá porque ser adivinadas las vuelve misteriosas o mágicas, quizá.

Así, la primera mujer que observamos en el film es una orate enardecida por la televisión. Luce en su domicilio un retrato de Borges viejo y sonriente. Es una rareza que debería ser descifrada, pues habría que presuponer que la orate es lectora de Borges, quien repudiaba el oratismo en la vida y en la literatura. Una segunda mujer es una tilinga que convoca a su casa, para que le arreglen el bafle, a dos técnicos palurdos. ¿Cómo atinar con la clave de la discapacidad de la tilinga? La conjetura más divulgada entre los comentaristas del film, a los que aquí me adhiero, dice que es un caso de seducción histérica.

Aparece la actriz Vera F. Su personaje es el de una hija de desaparecidos en la última guerra interna cívico-militar en la Argentina (1976-1983). Ella –su personaje–, como la película entera, como gran parte de la literatura argentina contemporánea, es un producto de la posguerra[1]. El film no desarrolla ni en palabras ni en imágenes el tema de los desaparecidos en guerra o en combate. Y dado que el estilo del director Agresti es constantemente desdeñoso para con el espectador, debemos apelar, como dijimos, a la comprensión interpretativa o adivinatoria para penetrar las opacidades de personajes y situaciones. Para que una película sea visible hay que comprenderla. De la contrario la miramos, pero no la vemos.

Por esto presumimos que Vera F., aunque no amargada ni desabrida, padece de neurosis de orfandad y de sobrevivencia con crisis de pánico. Luego de un borroso ayuntamiento con un individuo aún más borroso, Vera trabaja para una pareja de señores mayores, con una nieta también desaparecida, filmando calles, habitantes, árboles, techos con ropa tendida, andenes de subterráneo, playas de estacionamiento, umbrales y cornisas de Buenos Aires. Tal pareja es atrabiliaria. Vera ha filmado a una especie de paraguayo con dos dientes de oro; es recriminada por filmar fealdades; siendo así Vera filma los conventillos coloreados de la Boca, que a la pareja sí le resultan bellos. Acá nuestra comprensión se estrella contra una opacidad imposible de transparentar. No podemos descifrar por qué los conventillos en colores de la Boca han de ser más bellos que los dos dientes de oro de un paraguayo. A menos que la pareja haya enloquecido por la muerte de la nieta.

Un medio de alcanzar la comprensión ante este film es la develación retrospectiva. A David Viñas, verbigracia, los señores mayores lo "llevaron vertiginosamente hasta" Santiago Gómez Cou y Amalia Sánchez Ariño. En seguida vemos que este medio ha sido uno de los más recurridos por los comentaristas. Comprendemos a la deambulante Vera remitiéndola a la giratoria chica Paulette Goddard de *Tiempos modernos.* En el niño callejero que vende aspirinas y del que Vera se hace amiga es fácil reencontrar a *the kid,* también de Chaplin. Y otra mujer del film, la joven y grata ciega, nos ha de evocar a la ciega florista de *Luces de la ciudad.* "Por lo tanto", según la decisión mayoritaria de los comentaristas interpretantes, hay una gravitación del universo chapliniano en la cinematografía de Agresti[2]. También se ha interpretado que otro personaje, el "Tío", es un ex torturador (de la época "Procesista"): lleva a la ciega a un albergue transitorio y no la tortura en exceso, sino que la asusta hurtándole el bastón de ciega y conviertiéndose en un saltimbanqui sudoroso[3]. Y a mí este personaje me retrotrajo a Nathán Pinzón en *El vampiro negro* y a Homero Cárpena en *Si muero antes de despertar.*

Otro modo del comprender ha sido el empleo de mecanismos de desplazamiento y de condensación del sueño. El "Tío" aparece uniformado, con gorra y revólver sujeto por ambas manos. Dispara y, de lejos, le acierta al niño callejero en el corazón abriéndole una flor de sangre muy roja en la remera blanca. El guardia de seguridad se ha condensado en la imagen del "Tío", que ya conocemos[4]. Pero no es improbable (casi todo es probable en este film) que se hubieran condensado, a su vez, el señor mayor, uno de los palurdos, el paraguayo de los dientes de oro. El sueño es un pequeño delirio: ideas e imágenes extremadamente oscuras y confusas. La confusión de imágenes ya vistas con el guardia de seguridad responde a la economía interna del sueño. Pero ¿por qué precisamente el "Tío"? Porque sabemos que el "Tío" es violador, torturador. Ahora, por acumulación de probabilidad, ha de ser asesino. Y por razonamiento por analogía desentrañamos que también es ladrón y secuestrador. Y *Buenos Aires viceversa* tendría una trama onírica.

Los recursos de la compresión que examinamos se vuelven necesarios ante el fiel desdén practicado por el director. Agresti quiere tratar a su espectador a contrapelo. A veces lo logra, sea mediante devaneos de guión y de cámara, sea mediante secuencias que se cortan como portazos airados pero congruentes. Arrebatos femeninos con los que nos hace la gracia de agredirnos.

Influencias, homologías, adivinaciones, conjeturas, pasados que reviven en el presente, isomorfismos entre el pasado y el presente, reencarnaciones,

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

muertos que vuelven de sus tumbas, repeticiones compulsivas, evocaciones, ecos y resonancias, presunciones y barruntos emotivos, resolución de acertijos, ocurrencias, analogías del sistema de los signos y de las imágenes con el sistema de las cosas, claves, develaciones, sospechas basadas en indicios y no en pruebas, astucia para hallar las causas ocultas, superstición para rastrear causas imaginarias: este es el instrumental de las interpretaciones y exégesis que operan en este film en tanto lo veamos positivamente como alegoría y símbolo. Hace más de un siglo que las alegorías y los símbolos han sido determinados como errores estéticos y han sido expulsados de la literatura. Pero aún subsisten dentro de la cinematografía y su presencia se juzga valiosa y fortificante y aun imprescindible para autenticar las eventuales incredibilidades del film. Quizá porque el cine es un arte joven[5]. Las hermenéuticas sobre *Buenos Aires viceversa* han rebuscado en el film alegorías o símbolos; algunas han señalado, sin diferenciar entre alegoría y símbolo, alegorías simbólicas y simbolismos alegóricos. Para hablar con el lenguaje de la Escolástica, alegorías y símbolos tienen *fundamentum in re* y/o *fundamentum in mente*. Lo más saludable es que tengamos un *fundamentum in mente* que sea *in re*. Si sólo tenemos un *fundamentum in mente*, es el delirio del que ya tratamos, delirio que oscurece y confunde, delirio de interpretación que es una especie de paranoia. Bastantes intelectuales se han cebado en la interpretación de los símbolos y alegorías encontrados o puestos en este film[6]. Obviaremos detallar en general estas alegorías y símbolos.

Pero, además, las alegorías y los símbolos poseen el carácter de la volubilidad y la imprecisión, las cuales impregnan a las respectivas interpretaciones. Por esto la cantidad de hermenéuticas supera a la cantidad de hermeneutas, ya que éstos no pueden retener una sola de sus hermenéuticas debido a la inconsistencia y al desorden esenciales de las mismas. Particularmente se ha interpretado que el idioma oral del film, casi siempre grosero, alegoriza no sólo el pasado "Procesista", sino, más arqueológicamente, un remoto pero perdido idioma filosófico de alcance nacional. La repetición de ese idioma permitiría liberarnos de terrores antiguos y nuevos. Es probable, sin duda[7].

Agresti ofrece el tema de los desaparecidos, la neurosis y la desnudez de Vera F., la locura a través de la televisión, lenguaje soez de efecto catártico, un caso de actuación histérica femenina, un gusto estético que nos deja mudos, el obligado desencuentro entre dos ciegos en medio del barullo, las sevicias caricaturales del "Tío", superposiciones oníricas, la muerte de un niño... *Buenos Aires viceversa* ya no tiene la mezcla de violencia y de dulzura de una adolescente que hace sonreir y a la vez atrae a los adultos, pero todavía provee una considerable y variopinta porción de menosprecios y arrogancias, de caprichos y despotismos de mujer. Su equivalente literario se encontraría en los epitafios de la revista *Martín Fierro* y en las greguerías de Ramón Gómez de la Serna. Pero no es un film frustrado; tampoco es bochornoso. Es una comedia fantástica, género poco frecuentado en el cine argentino.

Escribo acerca de *Pizza, birra, faso*. Hasta hoy la mejor película argentina que he visto sobre el lumpenaje es *La Raulito*, de Lautaro Murúa. Lo sigue siendo. Quizá porque Murúa era chileno y el lumpenaje chileno está mucho más inmerso y extendido en la sociedad chilena que el lumpenaje argentino en la sociedad argentina; al menos en Santiago, a orillas del Mapocho, y en las laderas de Valparaíso, ciudades que conocí bien.

El misérrimo vocabulario de los muchachos de *Pizza*... es reducible en particular a "boludo" y a "chabón", acaso por fallas del sistema sonoro del cine, acaso por la dicción de los actores, o acaso porque en la parla de los personajes se abren las mismas carencias que las de su capacidad delictiva. Son tan inhábiles en sus canalladas que añoramos sus asistencia a una escuela del delinquir, que las hay, o la tutoría de un mayor, un intelectual y docente en el robo y en el asesinato. Pues, justo, hay que educarlos a estos muchachos en lo que hubiere, aquí en el crimen.

O bien podrán ser adoctrinados en la vocación por la fuerza policial, en pasar de lúmpenes más o menos facinerosos a policías servidores de la seguridad, el orden y las propiedades de la comunidad; en pasar de una moral civil a una moral policial o castrense. ¿Qué mejor que un falsificador para identificar los billetes falsificados?

El film nos muestra a la mujer embarazada, hipotéticamente tierna y enternecedora por su embarazo, lo cual es errado. No se recrea el mito del lumpen: el que vemos es algo así como un escuálido perdulario.

Otro defecto de *Pizza*... es el cargoso y fútil didactismo: el policía coimero, el taxista maleante. Los espectadores honestos se sienten edificados ante el testimonio de impudicias individuales de la institución policial. Pero luego la institución se reivindica en el heroico policía motociclista que repele a los lumpones que atracan el salón de baile; también se valida el custodio robusto que cae baleado en honor de su oficio lícito. Y la policía culmina su rescate con la casi milagrosa, por su repentina virtud, persecución final. Juiciosos, los uniformados se acercan lentamente, con los revólveres en alto, al lumpen quizás herido de muerte.

En suma, tolerar ochenta minutos de párvulos delincuentes ineptos es posible. Es menos posible admitir que se desconozca a los reales y decentes vecinos, comerciantes, porteros, comisarios, autoridades comunales y nacionales que se mancomunan en barrios, Juntas parroquiales, Consejos de prevención y Asociaciones vecinalistas para defenderse de los malvivientes, juveniles y adultos. Todos sentimos que los vecinos pueden ser comprensivos de la inconciencia, de la ignorancia y de la pobreza desmoralizante, pero también todos sentimos que esos mismos vecinos están dispuestos, ante todo, a mandarles la tropa a los ruines antisociales y a los que escarmienten a culatazos. Por lo demás, como el film no tiene trascendencia ni horizonte ni tampoco la delicadeza de omitir lo superfluo, las vilezas que practican los personajes aparecen sólo como morbosas curiosidades.

Y otra vez en cuanto al lenguaje... Algunos glosadores sedentarios han loado el "hablar de la calle" o el "habla popular" del film, "hablar" que "sorprende por lo natural" o "afecta intensamente por lo auténtico". "Habla de la calle"... (¿de qué calle? ¿a qué hora?). Aun reconociendo que hay un idioma popular, este idioma no es, desde luego, el del film. Este último es tan postizo como una peluca, tan artificial como un reloj, tan antinatural como un teléfono. Pertenece al tipo de lenguaje mierdoso fabricado por los guionistas de cine y de televisión, por los cómicos de los teatros de revista, por los contadores de chistes verdes en los velorios o en las camarillas políticas y empresariales.

Notas:

[1] El personaje de Vera F. se llama Daniela. Pero este nombre y el personaje se escurren y se disuelven ante la actriz y su propio nombre. Lo mismo ocurre con la mayoría de los demás actores y aun con el director del film en su papel de ciego. Esto se debe a una necesidad jerárquica de coherencia, sin la cual el film se despeñaría del todo. Por ser "causa común" y por *esprit* de grupo, se levanta y se sostiene el aire pegamentoso de "familia unida" que tiene el film y que le da esmero, unidad y lisura al menos formales.

[2] Una muestra idónea de Chaplin en el cine argentino es el film *Cuatro corazones* (1939) de Enrique Santos Discépolo.

[3] Hay que ser estúpida para dejarse llevar a ese lugar y por semejante tipo, pero lo singular es que hay que atribuir esta estupidez a Agresti mismo.

[4] El niño es asesinado en un *shopping*. Esto también es un acertijo. Algunos intelectuales y críticos han reflexionado sobre el *shopping* y lo han pensado como "mercado de la era menemista donde satisfacer el frenesí del consumo". ¿Concluiremos, como resolución del acertijo, que en la era menemista los niños mueren asesinados en los *shoppings*? Probablemente no. Pero la coincidencia temporal entre "*shopping*" y "era menemista" lleva a que no se reflexione sobre los ex Mercado de Abasto, Mercado del Plata, Mercado Spinetto, ni sobre los actuales Mercado de Liniers, Mercado Central, Mercado de las Flores, Mercado del Progreso –en la esquina de Rosario y Centenera–: pertenecen a otras eras y quedan sin dilucidación. Por otra parte, se podría aventurar que el "Tío" es sádico o que sufre de una patología de perversión. Pero no, no está enfermo; es malo nomás.

[5] Hace cuarenta años los grandes maestros de actualidad de la cinematografía simbolista eran Bergman y Antonioni. Las revistas argentinas de cine de la época (Me confío a mi memoria pues he tirado a la basura ese material gráfico en las purgas periódicas que ejecuto en mi biblioteca) traían listas de los presuntos símbolos urdidos por Bergman y por Antonioni, provistos de sus también presuntos significados.

[6] He aquí una situada y concreta división del trabajo: mientras nuestros intelectuales interpretan símbolos, nuestros burgueses capitalistas transforman el mundo.

[7] En 1943 yo tenía 12 años y vivía en la calle Santa Fe al 5000, en Palermo. Próximo al Carnaval, resolvimos, con mis amiguitos de la cortada Ancón, armar una murguita y salir a la calle. La preparación y los ensayos nos llevaron un mes. Dos eran las cuestiones: la vestimenta y la redacción de las coplas que cantaríamos. Para la primera cuestión yo salí, ya en Carnaval, pintarrajeado y harapiento, con una escupidera pendiente de un hombro, sostenida por una corbata enroscada al cuello. Para la segunda, cantábamos en la calle, frente a los bares: "La puta que te parió se vistió de colorado / y al pasar por el cuartel se la cogieron los soldados". También: "Por más que nadie se lo proponga, / nada es mejor que una buena poronga". También: "Te mato, te rompo, te cago, te reviento / y el orto te lo pongo hecho un pimiento". También: "Mi hermana tejió una colcha y la llevó a la exposición, / y la 'colncha' de mi hermana el primer premio sacó". Nuestro mayor éxito fue en la esquina del famoso bar *La Paloma*, en Santa Fe y Juan B. Justo. Los pelafustanes sentados a las mesas de la vereda se desplomaban de risa y nos daban monedas. Nos enorgullecía que nosotros, menorcitos, entretuviéramos a gente mayor. Transcribí sólo una antología de las coplas. Se habrán notado los términos "fuertes". Ni nuestros padres, ni nuestros maestros de la primaria y de la secundaria, ni las revistas de historietas que leíamos, ni la radio que escuchábamos usaban esas palabras. Nuestras fuentes eran los vagos de café y otros compañeritos, y nosotros éramos entusiastas iniciados en un idioma secreto. Ahora, en el declinar de mi vida, advierto, con una mezcla de extrañeza y de consternación, que las paparruchadas carnavalescas que entonces cantábamos –u otras chocarrerías similares– se han convertido, para los últimos pensadores de este país, en "lengua coloquial argentina". ¿Habremos sido nosotros, los traviesos nenes murgueros de Santa Fe y de Ancón, precursores de este advenimiento lingüístico?

FERNANDO SOLANAS: el cine como "drama patriótico"

por Eduardo Rinesi y Horacio González

Si en *Los hijos de Fierro* el pueblo entra al foro por la puerta de un galpón, en *La nube*, veinte años después, entra a un sitio igualmente desmantelado, abandonado, pero ésta vez son espectadores que van ocupando sus lugares en un teatro. Allá, un pueblo de hombres armados, acá un pueblo de ciudadanos espectadores. ¿Utopía que en este último film sutura los acontecimientos con una irrupción más moderada, una *misma* ingerencia, pero *ahora* pacífica, en el "proscenio" de la historia? Todo espectador es un cobarde o un traidor, anunciaba la frase de Franz Fanon, en una de las planchetas que *La hora de los hornos* incorporaba con recordada algarabía. Se trataba en 1968 de postular una conciencia crítica, una memoria activa que sacara a las personas de su actividad contemplativa, asimilada a la del circunstante de una obra teatral. ¿Serán ahora los espectadores los que saquen a la historia del marasmo?

La frase fanoniana era la readaptación de la tesis oncena sobre Feüerbach, pero adecuada a un mundo existencial que Marx no había considerado. El tema de la cobardía o la traición adjudicadas al espectador no sólo era un llamado equivalente a "transformar el mundo y dejar de interpretarlo", sino que esa consigna ponía en crisis la idea misma de lenguaje, sobre todo cuando era desde un lenguaje manifiesto, como lo es el del cine, que se llamaba a superar la actividad que lo hacía posible –y con él al conjunto de las formas artísticas– en la figura del espectador. Difícilmemente se podía resolver desde el cine esta convocatoria a filmar la propia superación del cine en los actos de un espectador que abandona su condición de tal y se ponía a transformar el mundo. Pero la dificultad era inherente a esta cinematografía y formaba parte de su reconocido sortilegio.

Han pasado tres décadas de *La hora de los hornos*. En la reciente *La nube*, se mantiene la idea de un cine de "actos", con su interna organización teatral, y su invitación a seguir problematizando la condición contemporánea del espectador. Pero ¿acaso no se los reclama? ¿No participa ahora este cine del enfático reclamo de públicos copiosos, que impidan la implacable condena de los exhibidores que deportan todo film que no reúna "una media semanal"? Sin duda. Pues, como es notorio, hace muchos años que Fernando Solanas ha promocionado una serie de briosas expresiones sobre la preservación de los espacios culturales del cine no vinculado a "la norma narrativa hegemónica". Sin embargo, se mantiene la singular contradicción interna que pone este cine frente a un afán "poético" y al mismo tiempo "pedagógico". Nada diferente a lo que proponía *La hora*... y luego *Los hijos de Fierro*, donde las luchas sociales estaban poetizadas a través de una paralización mítica de las imágenes históricas, apelando a distintos modos de exposición.

Por un lado, una exposición mito-poética, por otro lado, una exposición

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

IMÁGENES DE UN EXILIO CORPORAL

Sobre el film *Hábeas corpus*, de Jorge Acha

El cuerpo chirría constantemente, a cada instante insiste su crepitación. Estamos tan acostumbrados a sus quejidos, a esa música corporal que nos es imposible escucharla como si se tratase de un sonido extraño que procede de nuestra propia intimidad. Ni siquiera podemos escucharlo como una melodía perturbadora, ni en tanto distancia respecto de nosotros mismos. Aunque la sintamos como instancia "natural", esa extraña sonoridad es un entramado complejo que tiene la consistencia de una superficie espesa, una transversalización de registros sonoros. Hecho que torna imposible hallar cualquier tipo de homogeneidad, porque las mezclas de "voces" remiten a un coro dialógico, tal vez a una polifonía.

Ahora bien, ¿es posible reproducir, aunque sea parcialmente, algo de esa complejidad musical que es el cuerpo mismo? Cada sonoridad corporal es una singularidad, a cada momento; en tanto pluralidad, no posee ni un ritmo preciso, ni una "melodía" determinada, ni siquiera una mezcla tipo. El cuerpo está alterando constantemente su composición sonora, combinando distintos registros, y si bien es cierto que se mueve más frecuentemente en un espacio sonoro que en otro, ello no lo condena a un espacio cerrado, a una polifonía que se repitiera en su variación. Los chirridos corporales se sugieren sutilmente, y a veces se imponen con violencia, depende de las políticas de la época y de la geografía en que acontecen. De todos modos, son trazos que el cuerpo soporta como una dura piedra en la que sus marcas se constituyen en registros del paso del tiempo.

¿De qué modo *Habeas Corpus* consigue expresar algunos nudos de esta problemática? En primer lugar, remite a un tipo de trazos en particular: podría llamarse la *signatura del proceso*. El golpe militar –y la consecuente toma del poder por parte de la casta militar– tuvo un objetivo preciso: el cuerpo social, cuyo punto de partida fue la toma del cuerpo de unos pocos (pocos en relación con el número total de la población, suficientes para producir el tipo de efectos que desearon producir). Esa producción, si bien se enlazó con trazos precedentes que le sirvieron de facilitadores o suelo genealógico, se constituyó –una de sus dimensiones– en usina de subjetividades, de modelizaciones subjetivas. Por ello, los actuales estilos de producción de subjetividad no pueden ser pensados si no es en relación con aquella espantosa operación social.

Jorge Acha decidió filmar su película al cumplirse diez años del terrorífico golpe. Necesitó diez años para poseer una distancia que le permitiese una otra mirada del fenómeno, tal como la que aporta el film. A diferencia de todos los films que hasta el momento abordaban la temática de la tortura (de la desaparición, inclusive podríamos decir de las políticas del cuerpo del Proceso), *Habeas Corpus* presenta un rasgo original: en ningún momento muestra la tortura (si bien es cierto que el cuerpo encerrado es una práctica torturante), sólo la sugiere, por ejemplo a través de la imagen de la picana, o la infinita espera del prisionero, e inclusive desde el saber que yace como supuesto respecto del Proceso. Pero nunca nos muestra al torturador utilizando la "máquina" o alguna "herramienta" similar. Más bien *evita* mostrar en potencia el accionar de ese dispositivo. Las películas que tomaban en su temática la época del terror en cambio, incluían siempre una imagen (o varias) precisa(s) respecto de la tortura, ya sea una sesión, un instrumento o un prisionero siendo torturado. Existe un juego complejo entre la tortura que implica la propia espera de la sesión de tortura (declaraciones de detenidos–desaparecidos son documentos ilustrativos al respecto), y la posibilidad de romper con esa temporalidad a la que condena al prisionero esa espera. Espera y posibilidad de ruptura de ella.

En este sentido *Habeas Corpus* privilegia aquellos momentos que están íntimamente relacionados con la espera de la tortura, en los cuales el prisionero encuentra su potencia de resistencia recurriendo al recuerdo, a la imagen que le permite hallar en un gesto actual un gesto anterior, y que en la situación presente se constituye en liberador. Potencias de fuga que a lo largo del film habilitan salidas a las longitudes corporales.

¿Qué es lo que narra la película? ¿Hay una narración, al menos? Es posible que los cuatro días de la semana santa en que transcurre la historia ofrezcan una vía facilitadora como para sobreentender que se trata de una estructura lineal, pero en verdad no hay tal linealidad. Cualquier tipo de linealidad se fractura en segmentos que se extienden en diversas direcciones. Pero ello no es elemento suficiente que permita afirmar la no existencia de una historia o narración; la narración está fragmentada, transversalizada. Mezcla de diversas historias que comparten la dimensión espacio-temporal del film, pero que de ningún modo remiten a un único Significado. Y precisamente esa misma narración transversalizada sostiene (o se sostiene en) un clima exigente, y duramente trabajado (tanto por el director como por los espectadores): la repetición de lo "mismo". Lo "mismo" no es lo mismo, ya que en su aparente retorno o repetición se asiste a una diferencia que abre a segmentos distintos. Por un lado segmentos narrativos que, en vez de confluir en un único Significado, lo parasitan para destruir su poder totalitario; por otro lado, el tiempo de repetición tampoco es el "mismo", ni siquiera el recuerdo es el mismo al repetirse, y es esta particularidad temporal que despliega el film la que nos sumerge en un devenir histórico que sugiere aquella famosa afirmación de *El dieciocho brumario...* de Marx respecto a que los personajes y los acontecimientos importantes se presentan dos veces, una vez en su dimensión trágica y otra en tanto farsa. Es que la farsa necesariamente existe siendo determinada por la tragedia, y en ocasiones –como en *Hábeas Corpus*– la farsa –en el sentido de "representación" cinematográfica– sirve como parodia de la tragedia, y más puntualmente como parodia crítica-analítica de la misma. Si bien el film de Acha apoya su materialidad en los sucesos post-76, en verdad no trabaja en tanto *representación* de aquellos sucesos, no es una relación en la que lo real fuesen aquellos sucesos y el film viniera a "representar" lo ocurrido. El film es una realidad que no remite a otra cosa que a sí mismo, y al apoyarse en aquellos sucesos históricos lo hace para trabajar esa experiencia –a diez años ya absolutamente otra, retrabajada por otros acontecimientos, devenida otra– para producir un pensamiento también histórico, una cartografía sensorial respecto de un acontecimiento que se actualiza como *otro* (otra insistencia) de aquel ocurrido diez años antes. El film se presenta en tanto analizador.

Por otro lado, continuando con la temporalidad, la lentitud del film, que produce la sensación de no avanzar o avanzar muy lentamente, como si siempre estuviese fijado al mismo punto, parado en el mismo nudo del entramado narrativo, es un efecto buscado. *Hábeas Corpus*, en muchos aspectos, está concebida como un facilitador de efectos (varios) que tienen como finalidad producirlos para criticarlos a través de su propia exposición. Es en ese sentido que la temporalidad del film, marcada por la llegada del torturador o por los "movimientos" del prisionero, revela de manera crítica uno de los aspectos de la temporalidad del secuestro, y la propia sensación del espectador en tanto "espera de llegada" o escucha de los ruidos y movimientos que sirven de indicios, son los "mismos" indicios que utilizaron los prisioneros en su experiencia de secuestro, aunque ahora –a través de las imágenes compuestas en el film– se nos entrega en otra instancia, en tanto pensamiento de aquellos "indicios", o sea en tanto operación que intenta apropiarse de ellos desde un otro territorio y con otras intenciones.

El film trabaja de múltiples maneras la crítica de la representación corporal. Una es la modalidad de la representación cinematográfica del cuerpo; el cine clásico desarrolló el ideal de un cuerpo bello, excelso, de formas perfectas, una forma coincidente con la lógica productiva-consumista. Y Acha responde con un cuerpo maltratado, marcado, entregado a una desnudez humillante, a su parcialización, y además pone en juego la producción mental como instancia que permite una fuga de la organización somática. Otra es la que compete a la organización política del cuerpo[1], es superficie de inscripción de técnicas que desean su sometimiento, su disciplinamiento; pero Acha no se contenta con mostrar un régimen disciplinario del cuerpo, sino que además expone el recurso al que echa mano el prisionero para conseguir fugarse a través de fracturas que deja ese mismo diagrama de sumisión. Allí nuevamente aparece el recurso al recuerdo y a la representación mental del cuerpo a través de ese recuerdo de fuga[2]. En ese sentido el film es análisis del sometimiento, posibilidad de resistencia y vías de fuga. Una cartografía corporal que consigue revelar tanto la *longitud* como la *latitud* corporales que consolidó la maquinaria despótica del Proceso.

Por último, podríamos decir que lo experimental en *Hábeas Corpus* afecta a la narración, cuya linealidad es constantemente sugerida y simultáneamente quebrada, e inmediatamente afecta a las imágenes, en tanto singularidades como entramado o red con que se compone el film. Es pensamiento que rodea un(os) concepto(s) que se expresa(n) en signos (visuales, lingüísticos), por tanto es una experiencia sensible que se desflora en su intencionalidad de develar un concepto. De allí surge la necesidad de un detallado análisis de la variedad de imágenes compuestas.

En sus primeras páginas *Vigilar y castigar* describe minuciosamente un acontecimiento que tuvo lugar en el Siglo XVIII, el pasaje de un tipo de castigo a otro, y que Foucault utilizó para develar la desaparición de los suplicios en el sistema penal francés y mostrar que el castigo corporal no había desaparecido, sino que se había transformado dando nacimiento a la tecnología disciplinaria. Del mismo modo, *Hábeas Corpus* se posiciona como un analizador privilegiado de los hechos y las consecuencias de la última dictadura militar, ya que las imágenes que nos proporciona constituyen una excelente cartografía corporal que analiza nuestra más íntima actualidad. Una música que por familiar –como el canto de las Sirenas– debiera conmovernos.

Raúl García

Notas:

[1] La película fue publicitada originalmente resaltando la siguiente frase de Michel Foucault: "El cuerpo está directamente inmerso en un campo político; las relaciones de poder operan sobre él una presión inmediata; lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten a suplicio, lo fuerzan a unos trabajos, lo obligan a unas ceremonias, exigen de él unos signos". Clara referencia a dos conceptos foucaultianos que el film hace insistir constantemente: la anatomía política y el biopoder.

[2] Estos dos puntos podrían remitirse, uno a los diagramas de poder foucaultianos –como ya señalamos– y el otro a las líneas de fuga de ese mismo diagrama, y que desarrollan intensamente en sus investigaciones Deleuze y Guattari.

ilustrativa, casi documental, de un momento colectivo de la historia nacional. En el primer sentido, se puede recordar una de las fuentes de inspiración de *Los hijos...*, entre otras, como muchas veces lo recordó Solanas a auditorios no necesariamente dispuestos a advertir esas menciones de aspecto tan remoto, a la ensayística filosófica de Carlos Astrada. Este importante autor, en *El mito gaucho* había imaginado una cierta revisión del problema lugoniano por excelencia –¿hay una genealogía nacional de alcances legendarios?– pero considerada a la luz de un marxismo nacional renovado. En el segundo sentido, es notorio el intento de estos films por encarar mitos de acción, capaces de fusionarse con una historia documental argentina, repleta de problemas sociales inmediatos, tratados con un patrocinio "realista".

En *La Chinoise,* Godard hace decir a uno de sus personajes que Meliès parecía un inventor de trucos y artificios propios de cine, pero era en verdad un documentalista (había filmado la llegada de distintos personajes políticos a Francia). Y Lumière, que por filmar locomotoras entrando a estaciones y otros eventos de la realidad contemporánea parecía un documentalista, era en verdad un contemporáneo de los pintores impresionistas y un impresionista él mismo. Esta observación traviesa, serviría asimismo para juzgar una cinematografía como la de Solanas en la que triunfan ciertos trucos, que le dan una familiaridad con un estilo "historietístico", y en la que también existe cierto "impresionismo" remitido al cuidado de la imagen –lo que no es raro que le sea criticado por delatar una deliberada suntuosidad visual– y que puede tener su desenlace en un fuerte documentalismo político.

Para que el enlace entre todos estos elementos pueda realizarse, es preciso que todo el material fílmico adquiera una fuerte consistencia alegórica. Y es sabido que el arte alegórico carga distintos dilemas que en un sentido, fueron elegidos por algunas tenaces "cinematografías nacionales" para relevar los temas de la nación irredenta o abatida –como viene de estudiarlo Frèderic Jameson– y en otro sentido, divide a los públicos contemporáneos –ese que Solanas ve presentándose en la historia teatralizada– con la evidencia de que se les reclama descifrar claves, metáforas y figuras encriptadas.

En *La nube* hay varias metáforas de la conciencia crítica: el periodista "movilero" que opera por fuera de los grandes me-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

dios y un conjunto de "víctimas bien elegidas": jubilados, jóvenes lidiando con la violencia policial, locos, viejos actores desprotegidos o humillados por las políticas oficiales. Son los sujetos del "drama patriótico", es decir, conciencias abandonadas por el mundo dominante –pintado como el fruto de una modernidad técnica banalizada– que quedan encargados de alojar la pepita de oro de una resistencia primordial. Pero ya no son los militantes de los anteriores films –que eran militantes, por más que estaban "teatralizados" y "martinfierrizados"– sino que ahora son plenamente efigies destartaladas, ecos del oficio del comediante y de la dramaturgia del loco, todo ello tratado con recursos burlescos y mordaces, lindantes con el género grotesco y el vodevil. Es un reconocible estilo, que a sus pasajes cómico-quiméricos, suele añadirle una serie de imágenes fuertemente esmaltadas y antropomorfizadas.

No se alude con esto a sujetos revolucionarios ni a partes de alguna cosa que habría que "articular" en movimientos sociales a la Touraine. Se alude, lo dijimos, a los emblemas de una convulsión y una agonía nacional, dónde todo conduce a la búsqueda de un bien perdido, que hay que rescatar a costa del ridículo, la locura y el estropicio personal. Así es el drama patriótico, género histórico, épico y pedagógico –con sus vertientes cómicas y circenses–, que acompaña el auge y declive de las naciones, de sus industrias culturales y de sus entramados colectivos. La nación adquiere forma "humana" a través de un espacio teatral, coreográfico, matizadamente operístico, en donde se representa una lucha de recusación que juega con su propio anacronismo y adquiere connotaciones bufas.

Los protagonistas de esta agonía social señalan un extraño placer en "repetir siempre lo mismo", con la obcecación de pequeñas criaturas desamparadas, que en el film van desde un cantor de tango ruinoso, hasta el abogado sacrificado, resonancia de abogado virtuoso de Costa Gavras, con menos optimismo respecto a las posibilidades de la justicia y luchador solitario, cuyos esfuerzos son relegados por un "país oficial" de funcionarios ambiguos, amanerados y acomodaticios. Son los funcionarios que representan el juicio despectivo hacia las secretas y ruinosas glorias de la nación, viejo tema del nacionalismo cultural de cuño scalabriniano, del que Solanas es reconocidamente cultor, de un modo que fácilmente se discierne como un fuerte gesto de "desafío a contramano" de los climas culturales que bañan ostensiblemente la época.

En esta tesis que asocia las mutuas supervivencias de la nación justa y del cine nacional, siempre se bordea por inevitables grandilocuencias, aunque preparadas para aliviarse por la vía del humor "estrafalario". Suelen ser observadas por su deseo –según se dice– de "bajar línea". Quienes así opinan están demasiado dispuestos a pasar por alto que el cine, por su extraña naturaleza artística –y el siglo transcurrido no ha alcanzado para debatirla exhaustivamente– ha buscado permanentemente superponerse a la estructura de la historia –Eisenstein–, a la forma del tiempo –Resnais–, o al misterio de los objetos cotidianos y proféticos –quizá Tarkovsky. Nunca dejó, en cambio, de insinuarse como un *arte bonapartista,* aún en sus expresiones más delicadamente apartadas del drama histórico, que en el vínculo que establece con los públicos urbanos masivos ya obtiene la marca de una positividad cuyas consecuencias en pedagogismo –involuntario o no– y en la creación de sentimientos colectivos, muchas veces se perciben simultáneamente en la propia "ideología" de las imágenes narradas.

La nube está filiada en lo que alguna vez fue notorio: el intento de adjuntar el ojo de una cámara épico-crítica al desempeño social liberacionista de los pueblos latinoamericanos. Intentos tales tenían por base el deseo de reutilizar los procedimientos de la composición y actuación teatral para darle un aroma de anacronismo revolucionario al cine, arte nuevo por excelencia. Glauber Rocha, que a un fuerte costo artístico y personal había llevado todo lo lejos que se podía esta promesa, en sus olvidados manifiestos de los años sesenta ya observaba con inquietud que había que evitar el panfletarismo, y suponía que el grupo argentino de *Cine-liberación* no siempre lo lograba en *La hora de los hornos.* Sin embargo, ni G. Rocha dejó de ser observado por el "espectador normal" de aquella época que abandonó su cine –posterior a *Dios y el diablo...* y *Tierra en trance*– pensando que allí había un *phamphlet* delirante del nacionalismo cultural, ni las películas recientes de F. Solanas dejan de mantener un oculto profetismo que roza, siquiera lejanamente, la inquietante formulación que se había conseguido en *Dios y el diablo en la tierra del sol.*

En efecto, hay en *La nube* una novela de aprendizaje que busca diluir un núcleo teatral de la historia, lleno de funámbulos olvidados, en una reacción popular que libere a esas criaturas escénicas de su papel de resistentes obcecados. Quienes resisten sobre la base de su porfía personal como "cabezas duras de la historia" querrían disolverse en una marea que llegue de repente a la escena, metáfora redentora esencial de este cine, mientras los personajes vagan por tablados y ciudades –para Glauber la vagancia milenarista ocurre por el *sertón* brasilero– mostrando andrajos de vida que alternan un aire de comedia sentimental con fusiones colectivas en el ámbito que padece opresión.

La dificultad narrativa para actuar esa dilusión en el cuerpo colectivo, es una simultánea dificultad interna del cine de Solanas y también de su acogida en los públicos hoy configurados por las nuevas cinematografías que basan su suerte en quebrar, en zonas muy calculadas, las reglas que habían sido establecidas por la maciza industria cultural del "cine de género". Estas transgresiones dentro de la ley señalan el predominio de un momento de metalenguaje del cine, hoy festejado por amplios sectores de la crítica, poco interesada en experiencias con hálito vanguardista que debatan el estatuto del espectador.

La nube y otros films de Solanas no cultivan ese metalenguaje, pues toman para sí la consigna de que el cine no se establece por reglas y géneros prefigurados que luego habría que recombinar, sino que en su expresión más cabal es un "cine poético". Esta vieja idea que recorre toda la centuria del cine, ha tenido numerosos cultores y no es menor el número de sus rivales, que suelen temerle a la literalidad de un arte así proclamado. Si al mismo tiempo tenemos en cuenta que su tema es la obstinación resistencial encarnada por clowns, jubilados vocingleros y comediantes en decadencia, hay que pensar que estas poéticas del drama nacional se enclavan en una de las zonas mas incómodas para pensar la cultura. Y que la subsistencia del drama patriótico –estilo y concepto dramático cuyo paréntesis actual contrasta con dos siglos de obras muy notorias– es una rareza del pensar a retropelo, por lo menos en este tramo de la historia cultural.

Visualizar este cine, reclama la pervivencia de una napa crítica que hoy tiene notorias dificultades para hacerse notar. Mirar el cine puede exigir perspicacias conceptuales y una filosofía moral estremecedora como la que practicó Serge Daney, o una cuerda dolorosa –de sutil libertinaje y fastidio metafísico– como la que entre nosotros practica Carlos Correas. Puede, también, sentirse el reclamo de un mirar que hurgando en aquellas dificultades mencionadas, encuentre el motivo de un rescate que no sólo beneficia a la crítica, sino que a veces es la crítica misma.

ESCRITURAS

DELIA PASINI

por Jorge Quiroga

Una escena que se repite en espejos bruñidos que van construyendo una visión múltiple que se encadena en un habla plural. La escritura de Delia Pasini entabla un diálogo secreto con las cosas y los seres queridos, con los personajes cortesanos, historias contadas a medias, fragmentos de relatos que circulan en un espacio detenido, donde el lenguaje tiene preponderancia y es como un viaje de carácter abismal.

Desde sus primeros libros, la mirada se difunde en la rememoración (observar es recordar), son adorables criaturas que deambulan perdidas entre fantasmas, roces, presencias, donde pensar e imaginar la muerte es ahuyentar un enigma que sin embargo constituye la obsesión de la poesía.

Viejas fotos, liturgias, cortinados, que al desplegarse hacen que los hombres recuperen su propia imagen que en el rigor incesante del sueño, en el lenguaje entrevisto, prosiguen en la inocencia y la crueldad de la perduración.

Conversaciones elípticas, imágenes que pasan en una interminable galería, donde hay lugar para las voces y figuras que se mueven, quedándose adheridas al silencio y al vacío, como si las envolviese una luz que las despedaza, y las entrega al olvido. No se puede contar lo que se sueña, y esta imposibilidad hará que seamos atrapados en una sucesión de atmósferas afixiantes y de imágenes del mismo sueño.

Se cambia de puntos de vista, de visiones, pero se trata de escribir un poema, de alucinar hasta que el pensamiento nos haga sufrir en la reverberación de un canto, impiadosamente formado por huecos y palabras. Historias de damas y de hombres que yacen ante la mirada extenuada del tiempo, mordaz e inexorable.

Los objetos misteriosamente viven en la memoria y acosan desde la infancia, guardados como algo muerto en los recovecos del tiempo pasado. Entonces aparecen las imágenes vistas, el horror, la densidad de la que provienen esos hechizos extinguidos. Vagan por los cuartos esas viejas sospechas, deslizándose en los claustros interminables, donde una niña cerca de la luz que se cuela vive su errancia como una lejana constatación. Frente al espejo que reproduce las muertes imposibles, hay necesidad de reemplazar aquello que se ama y es pérdida y reencuentro, en la oscilación de las promesas de la vida. Olores que son familiares y consiguen que regresemos, sólo por un tiempo, como si un núcleo existente estuviera escondido en esos crecimientos. La mano traza signos de ritos y de ausencia que son el refugio que tiene la poesía para desnudar su sortilegio.

Eso que falta, trata de armar un rompecabezas, con la desesperación y el sueño que alberga el tiempo, en una circunstancia terrena en el cielo más alto. La escritura de Delia Pasini está construida en una especie de contracanto que asume ser una vigilia atenta a residir en los espacios y en el recuerdo, como si fuera necesario decirlo con innumerables palabras, pero a la vez cifrarlo en su ensimismamiento. Cruzan la memoria humana soledades que son experiencias para contar o para ocultar siempre, mientras los cuerpos caen en una fijeza que los hace retrotraerse a su inicio.

Las palabras son memoriosas impresiones que, porosas, aguardan el asombro con los ojos abiertos. Permanecer en la quietud, no poder evitarla, negarla, decir antes y después, siempre hablar de las palabras ensimismadas, de lo indócil del recuerdo. La furia del día debe explicar, viviccionar esa figura que nos acecha. Hay obligación en continuar una senda trazada, y los nombres del poema serán ese consentimiento, estar así entre palabras pronunciadas musicalmente, en el retorno que no se repite.

Hurgar en los rincones merece ser una predestinación. Una grieta separa los cuerpos que no pueden tocarse, en el exilio de esa separación están todas las elisiones que nos dejan sin interrogación. Lo que importa son hechos no palabras, pero hablamos, relatamos, y las palabras vuelven con su desolación. Son seres con nombre y apellido que rondan con su persistencia, las cualidades del olvido.

Cortesana de gestos, ella está allí, en el sitio en el que se pierde de la música, en las vísperas de un sueño irreal, en la asimetría de lo figurado, en la orfandad, que nos vincula a la interperie. Seguimos un recorrido que es nuestra travesía, y hay historias que no son necesarias.

Títeres sin cabeza. El sol sale en la ciudad hóstil y las muchas voces hablan en un solo sentido. En su último libro, Delia Pasini continúa volcada con su escritura a su particular imaginería, a esa convicción en la facultad de reverberación del idioma. Confluyen en sus poemas historias de galas y tapizados, de nobles sedas grotescas, enanas y locuras, relatos perdidos, como en una corte de los milagros, donde metafóricamente se habla del Arte y del extraño cometido de escribir interminablemente poesía, como un lenguaje que no se puede detener, y que habla de su intención más secreta.

Los relatos viven en un circuito propio y deformante, los dibujos de Blake, los cuadros de Figari, de Bacon, la música de Brahms, etcétera, instauran imágenes en el sueño y las hacen desaparecer, esfumándolas. El espanto es el nacimiento de la poesía, las galerías el lugar del arte, las mendigas feraces el rostro mismo de la muerte que está encerrado en el movimiento del arte. Simulaciones que no tienen otro sentido que la deformación, lo sanguignolento, el espertento. Someter y despojarse forman parte/de la razón y el desatino.

Los gatos en la tibieza del sol, en el regodeo del asombro, son una presencia constante, dormitan y son un compás para la espera. Están alertas.

¿Se puede descifrar el mundo? Delia contesta a esta pregunta diciendo que se rescata en visiones, o se imagina. Acaso el recuerdo sea lo vivido/o acaso lo vivido sombras imaginadas. ¿Cómo saberlo si el riesgo queda en la escritura? Los cuerpos sepultados, la esperanza, el miedo, forman la música que da sentido, que es como hablar de la vida y dejarse llevar, no evitar la traición entre las imágenes y la gente. El deseo es calcular en la forma esa partitura que nos excede,que debemos repetir en su realidad más íntima. Aunque encontremos desconsuelo en esa alternativa. Nos queda emplear el recurso de la escritura.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

STABAT MATER

La madre con el hijo expuestos tras un vidrio
preservan su eternidad. Los ojos ya no ansían
el aliento del mármol, ni recorren los dedos
sus pliegues interiores. Anónimo viajero
su voz desaparece en ecos al unísono.

No es necesario llegar ante esa puerta
para abandonar toda esperanza.

Chillan los ojos de quienes ya perdieron
los sonidos. Abrazados a huesos que aún
respiran, esperan el alimento de la muerte.

Agónica tierra sembrada de codicia.
Bocas vacías de estupor, papando moscas.
Más próximo el dolor, igual ajeno.

Tantos son los que yacen sin regazo
sin una lágrima que pueda recordarlos
siquiera ojeras bajo los párpados
soberbios de obstinación, al trocar
la aflicción por la condena.

Ella extendía un blanquísimo lienzo
salpicado por dos gotas de sangre.
La piel cetrina se demoraba en sombras.
en tanto el valle resplandecía en verdes
después de la tormenta.

Acorralan al río con sus mañas,
titilan las luces sobre el hormigón,
lo reflejan en yermo.

Un país en sus costumbres y sus miedos.

La figura inclinada sobre el banco de piedra,
cubierta su cabeza con el manto,
las manos aleves contra el aire
acuñan los labios su reposo.

Caen los peces.
Se hinchan sobre el barro.
Su hedor se mezcla con el de la ciudad.
Crujen las fachadas contra las
casillas de chapas y cartón.

Someter y despojarse forman parte
de la razón y el desatino.
La mueca complaciente se hunde
en el rictus de quién celebra su agonía.

MADERA EN ASCUAS

Por las noches, desde la ventana,
la vidriera de una librería
se enciende contra la esquina a oscuras.
La luz ocre perfila los relieves,
cobija los cuerpos destemplados.

Invita el otoño en las paredes tapizadas
de libros y de láminas. Oro frugal en
los rincones que se adivinan perfumados
con ese olor suave de la madera y de los géneros
bajo el resplandor de las lámparas.

Los ojos recuerdan esos ámbitos
perdidos para siempre donde quedó la sombra
prendida a otros estantes colmados de misterio
y de aventura. Las mismas manos asiéndose
a las voces bajo la luz difusa.
Sonaban plenas y mullidas. La penumbra
congregaba sus figuras sentadas, diligentes
ávidas de conversación y de recuerdos.
Profusión de sentidos: así el atardecer de
los inviernos desdibujaba el tormento de las ramas.

Cortinas ricas en su espesor ocultan las siluetas.
Cerrados los cuartos, vacilante la espera,
flota en el aire la tibieza del olor y los sonidos.

Van, las palabras, dejando su aliento en la
textura cálida del cristal cuando se empaña.

Delia Pasini
De artes y oficios, El Jabalí, Buenos Aires, 1998



BEATRIZ VITERBO EDITORA

ULTIMOS TÍTULOS

Manuel Puig inédito:
-Bajo un manto de estrellas/ El misterio del ramo de rosas
-La tajada/ Gardel, una lembranca
-Triste golondrina macho/ Amor del bueno/ Muy señor mío

- Alejandra Pizarnik, César Aira
- Encuentro internacional Manuel Puig, José Amícola y Graciela Speranza (comps.)

LOS LIBROS

En el título de esta sección se alude a dos ejercicios diferentes. Por un lado, al de referirse al "dar noticia o examinar en forma suscinta una obra". Por otro, al ejercicio de una lectura polémica, que antes que avisar pone en cuestión y juzga. La idea misma de reseñas críticas, *entonces, nos pone frente a una tensión entre la necesidad de aludir a una cantidad de obras, en especial de referirnos a aquéllas que no son el centro de atención de los suplementos culturales de los periódicos ni están destinadas a disputar los puestos de una lista de más vendidos; y la elección, en esta revista, de una mirada crítica cuyo despliegue requeriría de una atención más profunda de cada texto y cada tema.*

Esa tensión recorre cada número la sección de reseñas, y no siempre es claro el predominio de una de esas formas de escribir nuestras lecturas. En las páginas que siguen están expresados, otra vez, estilos, modos de decir y sentimientos diferentes, pero un aire cordial parece articular las diferencias. Y, si cada número festejamos que esa cordialidad haga de El Ojo Mocho *una revista amplia; no queremos renunciar a la crítica, a la discusión y a plantear interrogantes.*

Por ello, en esta sección, coexisten referencias prudentes y amables, con ironías sutiles y con críticas enfáticas. Esa disparidad no obedece a que las distintas obras reseñadas puedan ser ordenadas jerárquicamente en un patron único de calidad, sino a la conjunción, siempre estimulante, entre el asombro de un lector y aquello que lo conmueve, lo entusiasma o lo irrita. Con la intención de abrir discusiones y no de clausurarlas, presentamos este conjunto de reseñas críticas.

ENSAYO

LOS RIESGOS DEL ESTILO Y LA CONFORMIDAD DE LA MODA

Acerca de *Arte Andrógino: estilo versus moda en un siglo corto,* de Roberto Echavarren, Brecha, Montevideo, 1997, y Colihue, Bs. As., 1998

Sería fácil para mí (para mí o para cualquier lector) establecer los puntos de contacto entre la ficción novelística de Roberto Echavarren (*Ave roc,* su novela) y este ensayo, *Arte andrógino: estilo versus moda en un siglo corto.* No seguiré este camino de claridad pedagógica (entre otras razones, porque la pedagogía traza su rumbo fatal en lo previsible). Sin embargo, la cómoda llaneza del procedimiento crítico no exime de preguntarse por algo que, se me ocurre, podemos inscribir dentro de una diferencia equívoca: frivolidad versus seriedad. Si la palabra "frivolidad" nos resulta excesiva, y no el exacto oponente de "serio", podríamos intentar suplantarlo, dentro de un registro nietzscheano, con el sustantivo "ligero", "liviano" (que en el filósofo se opone a la pesadez alemana de ciertos pensamientos y caracteres). Por supuesto, la ficción estaría del lado de la ligereza, el placer, el no compromiso con la práctica y sus premisas rectoras, mientras que el ensayo, la crítica, "la ponencia" y sus múltiples variedades académicas y editoriales recibirían la espera de las argumentaciones, la tesis y la demostración, desde luego, serias. Un doble protocolo habitual en la vida de los intelectuales contemporáneos que suelen ser académicos y además (o sobre todo) poetas, como Roberto Echavarren. Lo elemental de esta división entre el trabajo y el placer más o menos gratuito, su mismo aire de cosa dada o establecida, vagamente reflexionada y luego aceptada como las condiciones de nuestro tiempo, nos incita a preguntarnos por la doble inscripción de lo mismo. Que no es tal. ¿Quién no sabe, por ejemplo, de la pesantez intolerable de ciertas ficciones atravesadas por la machacona ideología? ¿O de la acusación de frivolidad o hasta de perversidad expositiva de los –en el fondo– serios artículos de Derrida? Cabe preguntarse también sobre la estrategia de esta doble vertiente genérica, que en el caso de Echavarren se liga a un objeto volátil aunque visible y persistente de la contemporaneidad, un objeto "mutante" como él lo llama: la escurridiza cuasi figura del andrógino, que atraviesa toda la historia cultural de occidente desde sus raíces. En Roberto Echavarren asistiríamos a la estrategia de acechar lo mutante con la ficción, la poesía y la teoría, vale decir: investigar experimentando desde distintas perspectivas genéricas ese objeto mutante que enreda la solidificación esencialista con que las culturas encasillan los comportamientos y los géneros sexuales. Lo frívolo y lo serio serían aquí parte constitutiva del objeto investigado. O también, y muy probablemente, la liviandad escurridiza, garante de su persistencia, hace que este objeto cultural sin objetivos deba escapar con su ligero vapor (el "vapor" lo encuentra Echavarren en una novela de Manuel Puig) a la pesadez implacable de las normas institucionales que siempre rigen las representaciones y autorrepresentaciones de la diferencia sexual. Mutaciones genéricas para indagar un cuasi objeto o un pre-objeto mutante.

Porque, si la noción de estilo es para Echavarren el arma, el motor y la fuerza desequilibradora de su análisis cultural, no estaría de más detenernos en quien inicia, como crítico de la cultura, una mirada que en buena medida se centra en el problema del estilo. Me refiero a Nietzsche, y también a la lectura irónica o juguetona (liviana y densa a la vez) que de él hace Derrida en *Espolones. Los estilos de Nietzsche.* No un estilo, precisamente, sino varios, varios estilos que están siempre en guerra. El estilo (como muestra Echavarren en su trabajo) implica la guerra de los estilos, y la implica en el interior del mismo sujeto mutante. Lo revelador en la lectura textual de Derrida, lo que hace surgir del texto nietzscheano, es que la cuestión del estilo se superpone con el tema de la mujer ("la femme sera mon sujet" –escribe Derrida), lo que equivale a decir que el tema es en verdad la diferencia sexual. Y Nietzsche (o la misoginia nietzscheana) tanto exacerbará lo inconciliable de los polos, la reificación de patrones masculinos y femeninos, como otras veces los volatirizará en un juego de

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

máscaras y simulacros. La seriedad del comentario heideggeriano, a diferencia de Derrida, omite, pasa por alto el tema de la diferencia sexual (que es aquí muy bien la diferencia textual, una diferencia incontrolada e incontrolable de escrituras), algo menor o subordinado a la trascendente cuestión de la verdad del ser. Nuevamente pesadez versus levedad. O para decirlo con Derrida: "No hay verdad en sí de la diferencia sexual en sí, del hombre o de la mujer en sí; toda la ontología, por el contrario, presupone y desconfía de esta indecibilidad de la que ella es un efecto de razonamiento, de apropiación, de identificación, de verificación de identidad"[1].

Ni el feminismo, ni cierta teoría de la cultura gay, ni cierta literatura gay de la que Echavarren toma distancias precautorias, están ausentes de una solidificación esencialista ni de la caída en una ontología de la mujer en sí y del hombre en sí. Por el contrario. Es lo que acecha a cada paso y lo que a cada paso este libro, *Arte andrógino,* exorciza, critica y se empeña en apartar. Como si la cultura gay (de existir con claridad circunscripta algo así) estuviese amenazada no tanto por los encierros del closet o las represiones policiales, sino por una tendencia interior a mimetizar la esencia: la loca o el supermacho como ciega afirmación del orden establecido. Lo ingenuamente apabullante de tales literaturas o teorías es su deliberada o inadvertida utilidad. Como la moda, tienden a la instauración, la restauración o la solidificación de un consenso.

Pesadez y liviandad. Esta intrincada valoración es la que permite responder a la pregunta "¿por qué Echavarren comienza su ensayo con la revolución rusa?". Una respuesta podría enunciarse así: porque en el deseo de revolución existe siempre la disponibilidad abierta a lo nunca totalmente configurado del deseo; y si la revolución debe institucionalizarse, asentarse, por su parte, el deseo de revolución, en su triunfo mismo, aunque recorre el asiento institucional para habitarlo, lo excede, lo deshabita. Porque, parece decirnos Echavarren, si algo habita en la intemperie del estilo, a ese algo habría que llamarlo deseo. La arquitectura monumental soviética o nazi, analiza Echavarren, son la congelación del deseo y la negación obligada del estilo: "El estilo era para Stalin en particular y para el estalinismo socialista en general, un instrumento de propaganda, o de lo contrario un epifenómeno, una manifestación superficial que relegaba los procesos decisivos y profundos de la economía y las relaciones presumidas auténticas entre los hombres". La profundidad, como se ve, es el vacío en el que se precipitan necesariamente los deseos volátiles y sin fundamento cuando se dejan establecer, instalar, institucionalizar.

El uniforme es en el plano individual el equivalente de la arquitectura grandiosa y sin estilo. Si la revolución es la amenaza del deseo, en su habitación o nicho mortuorio institucional, la amenaza vuelve a ser el deseo, pero el deseo de estilo o la amenaza del estilo. Como así también, nos hace comprender Echavarren, la moda es una sutil imposición, equivalente al uniforme. La aparente levedad, superficialidad y ligereza de la moda ocultarían la pesadez institucional en la que se asienta. Vertical, verticalista, en su trayecto de arriba hacia abajo (se habla de sus "dictámenes", de su "tiranía"), la moda encuentra un fundamento para el capricho: es invariablemente, como lo demuestra este ensayo en sus breves incursiones históricas, una imposición de la nobleza, un edicto de la voluntad real, o en la moderna sociedad de mercado, una nostálgica restauración aristocrática. En todos los casos, el ademán de la moda tiene un sesgo despótico; el deseo de la moda supone siempre someterse, o el deseo de la moda es el sometimiento, el vasallaje uniforme de la conformidad. La moda sería entonces lo adaptado del cambio según una regulación eficaz del consenso. La moda como institución central de la cultura de masas. Y en este sentido, puede haber una historia de la moda, tal como existe una historia del domino o de la dominación. Del estilo, en cambio, sólo puede trazarse una genealogía transversal, una cartografía de la irrupción, o de los golpes o insistencias de su entrelazarse con la historia. Al estilo sólo le cabe irrumpir, hacer parpadear el ojo de la historia.

Microscópico, dice con Foucault Roberto Echavarren, el estilo procede de lo bajo, de cierta pulsión que lo vuelve auténtico sin por ello enredarse en el fundamento, o en lo consensual más allá de un grupo, una tribu urbana, y sobre todo, de un modo de vida. El estilo escapa a los límites de lo individual porque siempre se entrelaza con un modo de vida. Hay, como decía Nietzsche, un *pathos* del estilo, por lo que un estilo en su momento de emergencia suele ser considerado patológico. Pero en sí mismo, el estilo en sí –como también recuerda Nietzsche– no es nada, y menos todavía un ornamento[2]. El estilo no es en sí, está en relación con una perspectiva de vida que se proyecta mucho más allá del mero consenso y de los límites subjetivos, pues es pura voluntad afirmativa. Algo así explicaría el recelo, el sarcasmo y el frío recibimiento de los colegas filólogos de Nietzsche ante su *Nacimiento de la tragedia.* Un argumento se sopesa o se da vuelta; un estilo es aquello que se ama o se aborrece, aquello que se toma o se deja. O para decirlo con Lacan: "sólo tenemos para enseñarles un estilo". Y si el estilo es la guerra de perspectivas, nada más amenazador que ese destello imprevisto que pone a rodar materiales diversos y heterogéneos, algo que se reclama de la vida y va hacia la vida. Pero nada hay aquí de esencialismo vitalista, por el contrario, el gesto del estilo (el estilo es un gesto: implica el cuerpo y lo abandona para llamar al "otro lado") desbarata la frontera entre la naturaleza y lo cultural. Por eso, a menudo, cuando irrumpe o despunta un estilo, se tiende a considerarlo "salvaje" o "primitivo".

Abajo, pero en los bordes. Es la posibilidad del "otro lado" lo que vuelve eficaz al estilo. Todavía está aquí, y se empecina en su estar, pero ya apunta hacia otro lado que ni siquiera él puede avizorar. De tanto estar aquí (en la cultura de masas, enredados en el consumo, en los intersticios de imágenes y objetos que tienden a desvanecerse en una voracidad sin nombre ni destino), los estilos se tejen con desechos, con sobras industriales, con palabras oídas hasta el cansancio. Los estilos de nuestro tiempo se alimentan con desechos: no intercambian nada, usan lo pasado, lo que está pasado de moda.

Pero no debería creerse tampoco que en el tironeo o contrapunto con la moda los estilos la superan (la moda, destinada a pasar, no tiene relieves: un imperativo no mantiene diálogos, reclama solamente el obedecer). Entre moda y estilo no se establecen los términos de una dialéctica, sino los avatares de un combate con sus momentos de pacificación, de indiferencia y de engaños mutuos. Es el estilo quien reclama la guerra, porque si la moda no tiene nada de engañoso (nadie se engaña con la moda, y ésta no quiere engañar a nadie), el estilo, en cambio, nos hace creer que podríamos seguirlo, nos hace creer engañosamente en su naturalidad, o lo que es igual, que en la brecha del estilo no hay ningún riesgo. Y cualquiera sabe que no hay nada más riesgoso que un estilo. Es el riesgo por excelencia: se nos va la vida por él.

Si hay un cálculo en el estilo, éste sería la posibilidad de la pérdida pura, la pura pérdida. Por eso, Echavarren, detecta (siguiendo a Néstor Perlongher) un nuevo personaje de la cultura urbana (porteño, montevideano) que es cínico, calculador e indiferente, pero que apuesta al riesgo del todo momentáneo y la posibilidad de la nada permanente. Este personaje de la cultura gay encarna un estilo, es el cruce de un estilo. Pero que no está en la cultura gay, sino alrededor de sus bordes. A pesar de los fines utilitarios del personaje, por encima de sus propósitos confesos y del intercambio comercial que propone, en realidad sobrevuela sin identificarse, o identificándose de tarde en tarde, con las polaridades y fantasías de esa cultura, o con el otro borde, el de la delincuencia. El prostituto masculino recuerda a la susodicha cultura gay que no hay identidades ni identificaciones permanentes, o también, que un estilo atraviesa las identidades y las identificaciones. En el *miché,* en el taxi-boy, en el prostituto, Echavarren parece descubrir los últimos avatares genealógicos del último dandy, un dandy más crapuloso y más cerebral, escapado de las fronteras del proletariado y del *lumpeproletariat.* Escapado, fugado, sin centro, es el punto de fuga porque exacerba los puntos en que una cultura se conoce y desconoce a sí misma con un gesto de extrañeza y de rechazo. Este dandy actual hace de la ley una mezcla, una cuestión de supervivencia oportunista que nos recuerda la oportunidad, la inoportunidad y la mezcla de toda ley, del riesgo implícito que toda ley menta, solicita y ampara.

Moda versus estilo: lo que ha inventado Echavarren no es una polaridad, una dualidad opositiva, sino una herramienta, casi un martillo para abrir posibilidades de reflexión. Un instrumento de análisis conceptual de la cultura. Lo que realiza en su libro es de cabo a rabo experimental: experimenta con el concepto inventado, va desde la descripción minuciosa del pasado cultural reciente, pasa por la actualidad, y lo pone a prueba en otros contextos distantes. Concluye en el contexto de la literatura, y no como una prueba concluyente, puesto que la literatura no podría concluir nada, en tanto ella misma ha abierto la posibilidad de imaginar, de hablar y de transmutar ese cuasi-objeto que es la androginia, sin por ello otorgarle mayor consistencia. Como el *miché,* podríamos conjeturar, la literatura en su nula o escasa consistencia para entenderse con la verdad del ser, insiste sin embargo en los espejismos del deseo y en las figuras fantasmáticas de la cultura.

En la moda, cuyos intrincados repliegues Echavarren conoce con minucia valorativa de cirujano, es casi imposible encontrarse. La moda es parte de una maquinaria donde la fuerza siempre tendrá un centro: se trata de una fuerza centrípeta. Una forma utilizada por el establishment para regalarse engaños de variedad: esos caminos solicitan siempre un centro. Porque en la moda lo que difiere no se encuentra, no puede encontrarse. En el estilo, en cambio, el riesgo consiste en la búsqueda. En esa busca sin garantías, el estilo cultural encuentra su fuerza intensiva. El estilo como intensidad cultural, como fuerza centrífuga.

Libre y atrapado en la fuga, el andrógino no puede definirse. Los estilos andróginos, dice Echavarren "...no se definen. Se posicionan para ocupar una franja indecidible, cuando al Eros concierne la cuestión de qué es el otro. Seducen con un reto: 'Interprétame'".

No sé si he interpretado bien a Roberto Echavarren, si he interpretado su estilo, ni sé tampoco si alguna vez un estilo puede ser "bien" interpretado. En todo caso, me he visto cometer el peor de los pecados, el que suelo reprochar a los otros: he caído en la paráfrasis del libro de Echavarren. No sé ya cuáles son mis palabras y cuáles las suyas. Pero no me culpo demasiado, porque si un estilo dice "interprétame", y si todo estilo es híbrido, molecularmente heterogéneo, en esa llamada al otro busca perderse y encontrar lo otro. Entre los riesgos del estilo, en la pérdida pura o la ganancia sin límites, existe esa posibilidad. En el fondo, un comentarista sabe que además de decir "interprétame", un estilo dice también "sígueme". El riesgo cierto de un estilo, la previsible y a veces única posible respuesta a un estilo es la parodia. En mi caso, el comentario y la parodia voluntaria



LAS NOVEDADES DEL CIELO

PLAN EDITORIAL

Toni Negri
Crisis de la política
Escritos sobre Marx, Keynes, las crisis y las nuevas subjetividades

Dardo Scavino
La idea materialista
Para una crítica al nihilismo

R. Blackburn/ F. Holliday/ B. Karlitsky/ E. Laclau
J. Saszbon/ H. Tarcus/ R. Graziano/ R. Astarita
Ezequiel Adamovsky (editor)
Octubre hoy
Conversaciones sobre la idea comunista a 150 años del Manifiesto y a 80 de la Revolución Rusa

Axel Barstz / Eugenio Moreno
La Revolución de Octubre
Crítica para un debate

Guillermo Fantoni
Arte, vanguardia y política en los 60
Conversaciones con Juan Pablo Renzi

Ariel Petruccelli
Ensayo sobre la teoría marxista de la historia

EDICIONES EL CIELO POR ASALTO
Sarmiento 3433
(1196) Buenos Aires - Argentina

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

–o involuntaria– quieren ser interpretadas, a su vez, como un homenaje.

Jorge Panesi

1 Jacques Derrida, *Éperons. Les styles de Nietzsche,* París, Flammarion, 1978, p. 84.
2 Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo,* Madrid, Alianza Editorial. Cap. V "Por qué escribo tan buenos libros".

LA MIRADA SOBRE EL LLANO

A propósito de *Memoria de la comunicación* de Héctor Schmucler, Biblos, Bs. As., 1997

Las palabras "memoria" y "comunicación" aluden a universos opuestos, casi refractarios, si se asimila la primera a la huella responsable y densa de la historia y se reduce la segunda al contacto instrumental. Al convocar a ambos en su *Memoria de la Comunicación*, sin embargo, Héctor Schmucler anticipa un método –un *camino*– del pensamiento recurrente en sus textos y un oficio de restauración: si ambos se han visto expuestos al vaciamiento de sentido por su extrema expansión y reiteración trivial, la apuesta que recorre el libro es la de reponer su contenido más fuerte y, con él, el de un lenguaje agobiado por la banalización mediática y la sujeción a los moldes de la técnica instrumental. Más profundamente, sin embargo, la conjunción de memoria y comunicación remite a una condición que signó buena parte del trabajo ensayístico e investigativo de Schmucler en las últimas dos décadas: la confluencia de objeto técnico e interrogación filosófica; de fenómeno comunicativo y dimensión trascendente, que imprimió su sello personal al trabajo, por lo demás notorio, que realizó en el área de los estudios en comunicación en América Latina.

Los textos reunidos en el libro fueron escritos por Schmucler en los últimos 25 años y exponen orígenes, propósitos y estilos variados en una diversidad que permite componer el mapa de su itinerario intelectual y, con él, el de una época de la historia del pensamiento argentino hondamente marcada por los datos de las biografías personales. Schmucler no ha querido disimular la huella, la fuerte presencia que implica, más allá de la mera recopilación, "descubrir un recorrido" de trabajo intelectual; subraya las fechas y contextos de los trabajos y destaca la influencia –"doble y decisiva"– tanto de la política como de una tradición adadémica nacional, así como la imposibilidad, o acaso la renuencia, a discernir entre "vida intelectual y vida *tout court*". La propia experiencia de la memoria, y la alusión a la huella dejada en ella por el concepto de comunicación componen así, además del título del libro, un programa de lectura. A través de él es posible percibir diálogos, rupturas y continuidades de un pensamiento del que emergen también constantes, "obsesiones", que a lo largo de casi 30 años han mudado de objeto pero no de sustancia.

El itinerario propuesto permite repasar la historia de los estudios en comunicación en dos niveles: uno, el que en algunos artículos se desarrolla desde la perspectiva experta y crítica del autor; otro, a cargo del lector, el que deja ver la propia evolución de un trayecto. En el primero, las consideraciones históricas y la descripción de las distintas vertientes que abonaron el "campo" de la Comunicación (los estudios psicológicos sobre la conducta, el funcionalismo, la filosofía –o las lecturas simplistas de ella, como en el caso de la Escuela de Frankfurt, según se nos recuerda) dejan ver la condición vicaria, tributaria de otras áreas del conocimiento, que define desde su origen a los estudios en Comunicación. En rigor, advierte Schmucler, salvo la teoría matemática de la información no hay ningún saber verdaderamente *propio* de la comunicación. Y la proliferación de sentidos (la creencia de que, finalmente, "todo es comunicación") no pretendería sino conjurar la sospecha de que, finalmente, no haya tales "teorías" que la expliquen. El fracaso del proyecto de definir a la comunicación se entronca en el propio fracaso del racionalismo al intentar someter a leyes únicas fenómenos plurales. Y desandando el sendero que llevó a descartar todo misterio, a simplificar toda complejidad, Schmucler otorga un énfasis casi religioso a la comunicación al remitirla a su etimología *(poner en común, comulgar, re-ligar)* y encarnarla en un reconocimiento del otro (la "coincidencia en una presencia"), en un acto hondo y recíproco ajeno a las concepciones que la asimilan a la conexión eficaz.

En el segundo plano, el de la biografía intelectual, es fácil descubrir las marcas, los signos de un momento en que compromiso y denuncia se hallaban aunados a la teoría y la investigación se adscribía a un programa de transformación social. Se reproducen así algunas discusiones en torno a la problemática relación entre ciencia y política que tuvieron por soporte las páginas de la decisiva *Comunicación y Cultura*, que Schmucler dirigió junto a Armand Mattelart. Desde allí se postuló un espacio teórico donde comunicación y cultura, en lugar de concebirse como dos términos articulados, establecieran una relación de tensa contigüidad, anticipando lo que hoy parece inapelable: la superposición de ambas. Y desde allí se discutieron las hormas desarrollistas que incubaron la investigación en comunicación en nuestros países, pero también las pretensiones cientificistas de quienes precisan del culto a la investigación y el método para legitimar un saber. Schmucler no elude referirse al costo en sangre que pagó la alianza entre teoría y política en la segunda mitad de la década del 70. Cuando revisa teorías y prácticas desde textos más recientes, sin embargo, evita tanto el gesto grandilocuente como la calculada autoindulgencia con que corre el riesgo de confundirse la denominada "autocrítica", a menudo reducida a un trámite de negociación con el pasado –como quien renueva un "carnet". Más bien, se respira en estas páginas una reflexión serena y honesta unida a la constatación, trágica pero esperanzada, de que la historia no respondía a las leyes previstas y esta evidencia, antes que el arrepentimiento, invoca la responsabilidad.

Más significativas que las rupturas, en todo caso, resultan las continuidades que recorren épocas y objetos. La crítica de la racionalidad instrumental y la dominación del pensar técnico totalitario y tautológico (el *tautismo*, según Lucien Sfez), es la medida constante con que Schmucler evalúa los estudios y teorías que circulan alrededor de la idea de "comunicación". El reconocimiento de que una matriz histórica, ideológica, nunca neutra, impregna cualquier tipo de implantación tecnológica y reproduce un patrón social, pero sobre todo humano, permite comprender el advenimiento de los satélites en la región (*mitológico* porque opaca su genealogía), pero también la TV, el cine y las más nuevas tecnologías informáticas no como fenómenos "de hecho" sino en tanto arraigados en las condiciones históricas, ideológicas y antropológicas de origen; y verificar cómo en el socialismo, que se quiso modelo alternativo, se consagraba una concepción instrumental de cuño idéntico a la capitalista, "inmanencia del hombre y metafísica de la sociedad". Aceptarlo supone un compromiso no menor al que dio pie a la confusión y la crítica no cesa en su radicalidad. El espacio de la denuncia revolucionaria deviene advertencia por la instrumentalización y banalización de hombres y palabras; el descontento político se encarna en voz de alerta ante una práctica de la política –"fiesta de los cuerpos"– diluida en el mercadeo electoral. Desde las primeras investigaciones hasta las más recientes consideraciones sobre los mesianismos informáticos y el "mandato" autoritario del optimismo tecnológico, Schmucler se apoya a la vez en la argumentación rigurosa en base a datos concretos y en la perspectiva profundamente humana que impide que estos rebasen su función y adquieran un valor en sí mismos. La educación, la memoria, la comunicación e incluso la política se someten al método (nuevamente, en el sentido fundamental de *camino)* de extrañamiento y minucia con que Schmucler desmenuza los conceptos hasta llegar al núcleo, al hueso mismo de su significación. Allí, la pregunta final remitirá invariablemente a la cuestión de los valores, a un dilema moral, en un preguntar que no teme abrirse al absoluto y se nutre tanto de la palabra bíblica como de la interrogación heideggeriana.

Las críticas a los análisis que exageran el papel de la recepción en el proceso comunicacional, a las tendencias que anudaron la investigación sucesivamente a los proyectos desarrollistas o las estrategias revolucionarias y, ante el repliegue de éstas, la adaptaron a la lógica empresarial y a las teorías del conformismo, adquieren su verdadero relieve por la experiencia profunda de Schmucler en el área, que le brinda autoridad pero no le resta capacidad de cuestionamiento a la criatura de la que él mismo fue demiurgo y creador. En tal sentido, la expresión "el campo" que suele emplearse para nombrar a los estudios en comunicación –y resulta adecuada para un conjunto de saberes de fronteras volubles y alcances inciertos– permite comparar la perspectiva de Schmucler con la visión clara y abarcadora de la altura, como quien distingue desde un cerro los contornos reales de un llano, y descubre, por ejemplo, que los supuestos mojones no son tales y la ausencia de elevaciones y cuencas asemeja el panorama a un páramo cuando se aprecia su verdadera dimensión.

Schmucler rescata el valor de la mirada trágica ante el mundo y se reconoce en las huellas trazadas por Héctor Murena y George Steiner en esa dirección. La confusión, la vergüenza confesadas por Murena, el temor al ridículo admitido por Steiner, se identifican con el propio esfuerzo, expresado por Schmucler en una presentación, por superar la exposición al "riesgo de la desconsideración académica". Al aludir a lo trágico, al interrogar por la esencia de las cosas y remitir constantemente al problema moral, no se procura un refugio "bello", un gesto evasivo o displicente, sino un curso de acción fundado en la responsabilidad. Esa apuesta se adivina a través de escrituras e historias e indica un lugar inconmovible desde el cual hablar: la insatisfacción con el mundo, un extrañamiento e interrogación incesantes ante el hecho de que las cosas sean, y sean como son. No es el que adopta la mayoría de los trabajos que se emprenden en nombre de la "investigación". Pero en el caso de estos artículos –y quizás ésta sea la continuidad más significativa, casi la marca personal que Héctor Schmucler, *Toto*, ha impuesto a sus textos e intervenciones en los últimos años– se añade el abismo de interrogar por los valores últimos, la trascendencia, el sentido real. Y el suave pudor de admitir, con ellos, la pregunta por Dios.

Estela Schindel

UN VIAJE DE IDA

Acerca de *Puzzle(s) Masotta. Oscar Masotta: lo imaginario (búsqueda teórica y búsqueda de imágenes matrices),* de Rosângela Rodrigues de Andrade, Homo Sapiens, Rosario, 1997

Los discursos de la filosofía y de la ciencia –que levantan sus pretensiones de legitimidad sobre su condición de saberes de lo universal y lo inmutable– han sido tradicionalmente refractarios a las mañosas astucias de la retórica y temerosos de los conceptos imprecisos y de las definiciones insuficientes. Así, si el viejo Platón no había considerado prudente reservar en su ciudad algún lugar a los poetas, Hobbes –que heredó del autor de la *República* el pánico a una forma de la palabra en la que el sentido está siempre al borde del abismo– dirigió contra los retóricos sus más ofuscadas diatribas. Y para no ir tan lejos: Si hace cuatro décadas el venerable Germani declaraba que en la obra ensayística de Ezequiel Martínez Estrada no había podido encontrar "casi nada" de valor, los abnegados psicoanalistas argentinos deben soportar hasta la fecha las esporádicas diatribas que desde el corazón del Mundo Civilizado dirige contra la seriedad de su tarea cierto epistemólogo local de apellido epónimo, al que los suplementos de los diarios nacionales se obstinan en considerar "el hombre más inteligente" que habría dado este bendito país.

Es que la práctica del ensayo y el saber del psicoanálisis son blancos especialmente dispuestos para los dardos envenenados de los amantes de las certezas y de la seriedad. Contra ellas (contra ellos) está escrito este libro de Rosângela Rodrigues de Andrade (cuya primera insolencia es quizás la de su forma: la de un curioso *collage* de voces, de recuerdos, de escrituras) sobre Oscar Masotta, cuya vida intelectual recorre (precisamente entre esas dos estaciones: el ensayo, el psicoanálisis) un camino que nos hemos habituado a pensar, de acuerdo con las interpretaciones más o menos canónicas de su obra, como de ruptura y de sucesión de etapas, y que Rodrigues de Andrade nos invita ahora a concebir (y ésta sería tal vez la segunda insolencia de su libro) sobre una misma línea de preocupaciones. En efecto: Habría más continuidades que rupturas -leemos- entre los años "existencialistas" en que, en *Contorno*, Masotta procura ir definiendo una posición teórica que avalara sus definiciones ideológicas, aquellos otros en que, acaso desilusionado con la política, empieza a buscar -sobre todo alrededor del mítico Di Tella- nuevos materiales, espacios y objetos para su mirada, y por fin aquellos en que, fiel todavía a algunos de los elementos de su matriz filosófica de partida (por ejemplo: la idea de compromiso), incorpora el psicoanálisis (aunque sin elevarlo nunca a la condición de una cosmovisión monolítica y excluyente) como marco teórico para comprender el mundo.

Hay una idea que va perfeccionándose, limando sus asperezas, mejorando su capacidad para dar cuenta de los procesos sociales y culturales, todo a lo largo de este recorrido intelectual de Masotta que Rodrigues de Andrade recrea y analiza: Se trata de la idea de *imaginario,* cuya conceptualización va recorriendo un camino, entre el Masotta de la crítica literaria y el de la experiencia psicoanalítica, que va dejando progresivamente atrás el dualismo inicial que resultaba de considerar lo imaginario como mentira o como "escape", se va enriqueciendo –durante los años del entusiasmo con el arte-pop– con una noción de lo "fantástico" menos deudora de Sartre y de Merleau-Ponty que de Dalí, Magritte y Oldemburg, y termina de recalar en aguas lacanianas con la resolución de la tensión inicial que resulta de aceptar que, si hay en lo imaginario algo del orden del engaño y de la falsedad, ese "algo" es constitutivo de la escurridiza naturaleza de los hombres. Lo que por cierto no habría dejado de escandalizar a Platón, a Hobbes y al venerable Germani, para no hablar de los ataques de tos que sin duda produciría hasta la fecha al hombre más inteligente que habría dado (dicen los diarios, que no mienten) este bendito país.

E. R.

DESCARTES
EL ANÁLISIS EN LA CULTURA
Director: Germán L. García

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CUERPOS AL ACECHO

A propósito de *Mutantes. Trazos sobre los cuerpos,* de María Pia López, Colihue, Bs. As., 1997

Contar como punto de partida, con la sospecha de que tras los relatos literarios subyacen los grandes temas de la subjetividad, es una inquietante alerta, más aún si de lo que se trata es de indagar el modo en que las sociedades han interpretado, definido, su relación con el cuerpo. Esta intuición es la que lleva a María Pia López a tejer una red de premisas en las cuales son desnudados los autores que, desde los inicios de la modernidad hasta nuestros días, pensaron las relaciones de sujeción, los dispositivos disciplinarios, los procesos de liberación. Entender los problemas de la subjetividad como problemas del cuerpo es la invitación que nos propone rastrear *Mutantes*.

El libro consta de dos partes. La primera de ellas da cuenta desde las perspectivas históricas y filosóficas del camino por el cual se precisa la constitución de los sujetos. Barker, Elías, Foucault, Marx, Marcuse, Freud, Merleau-Ponty, aparecen disputando la trama de saberes en estos territorios. Y cierto equilibrio marca esta discusión, que transita el pasaje del cuerpo como soporte de una individualidad desde la relación del dualismo cartesiano hasta la definición fenomenológica del mismo como dador de sentido. En el ritmo que imponen estas páginas está la intención de la autora por situar un tipo de sujeto que escapa a la exclusividad de una de estas posiciones: "*Suponer un sujeto activo no significa negar la importancia de las relaciones de dominación... pero implica poner en duda el supuesto éxito permanente y exhaustivo de esas fuerzas y tendencias*". Desde este escenario, y sin quitar importancia a los procesos de socialización, se reconoce el peso significativo del espacio en el cual estos cuerpos se mueven; concretamente, se nos propone verlos desde los hábitos. A partir de esta mirada conceptual se designan dos características: el sujeto-espectador y el cuerpo político. El recorrido del libro sigue una línea histórica –preocupación permanente de la autora al momento de lanzar hipótesis– marcando las conexiones posibles entre la organización del trabajo, el desarrollo tecnológico y el ocio; y la relación política-espectáculo y espectadores-espectros.

Sin embargo, el interés de Pia por despegar de ciertas concepciones deterministas, que se anuncia al inicio del libro, y aún en la crítica al pensamiento dualista en Foucault, no logra hacerlo en estas últimas caracterizaciones. Un dejo del análisis estructuralista se palpita en el sujeto de la contemplación y el deslizamiento hacia un productor táctil. Figuras que son innegables, pero el interrogante que nos asiste es el de pensar si estos hábitos –conocimiento corpóreo, que no exige reflexión, según la definición propuesta– son predominantemente lugares de enajenación, que impiden de algún modo un espacio de negociación entre la producción de discursos hegemónicos y las condiciones de reconocimiento de éstos. Esta tendencia se traslada a la idea de espectros como el dato de lo irreversible, y si bien ciertos discursos –o fenómenos sociales como son los casos citados: la estabilidad económica y la democracia– se constituyen en esta marca predominante, a partir de la década de los 70, el concepto crítico, desde Derrida, nos instala en otra perspectiva de análisis: nos instala en la imposibilidad de sutura de la política, que nos permite entender los reclamos de justicia aún vigentes. Reclamos que podemos describir como formas de manifestación más efímeras, o modalidades de lo corporal, que no adquieren la tradicional característica del sujeto colectivo.

La escritura adquiere otro dinamismo en la segunda parte, a partir de los temas tratados. El territorio fronterizo entre la ficción literaria y la realidad política es el agudo eje a partir del cual Pia hace hablar a los cuerpos. Con una advertencia: pensar esta relación no como causalidad sino como metáfora. Pensar la metáfora de los cuerpos enfermos, incompletos, como modos de disyunción de la política, como modelos contra-hegemónicos. Con la herencia de estas heridas se analizan tres tipos de cuerpo a partir de las obras de Mariátegui y de Kahlo, y del tránsito por la literatura argentina de Arlt a Viñas. El exhaustivo estudio sobre la obra de Mariátegui marca dos momentos: su primera etapa, la del exilio, vinculada a la idea del viaje, y en consecuencia la metáfora de la apertura a nuevos conocimientos, *a la valorización del socialismo como mito,* y su regreso, vinculado a la enfermedad, la vuelta a ciertos temas nacionales que le preocupan, pero que además le permite a la autora ensayar una hipótesis, "*la de establecer la política disruptiva como parte de la carencia del cuerpo personal y la esperanza de la completud del cuerpo en la articulación de lo colectivo*". El anverso que rescata la autora es la actitud de la pintora mexicana, quien a partir de la incompletud de su cuerpo, marca una apelación a la política; mirada que también recupera en el análisis de los rostros ocultos de los zapatistas, como forma negativa de aceptación a la política oficial. Lo que aquí interesa dar cuenta es que en los cuerpos de la carencia, y no ya en la construcción de cuerpos dóciles, se expresan las luchas contrahegemónicas.

Otro es el cuerpo que describe la literatura argentina: a partir de la corporalidad deforme en Arlt, se constituye una ética de la incompletud para pensar la política como disrupción. Y el tercer cuerpo, ni mutilado ni alienado, son los cuerpos femeninos en Viñas, cuya alternatividad se instala en lo inconcluso, lo contradictorio, antes que en lo pleno.

Si la intención final de *Mutantes* es la de trazar las formas de constitución de la subjetividad, no desde ciertas escrituras superficiales, sin dudas María Pia López logra develar la sospecha del punto de partida. Y lo hace desde el camino sinuoso que elige, nos funde en este recorrido, nos vuelve intranquilos, porque el libro nos provoca desde sus premisas.

Beatriz Alem

PUNTOS DE PARTIDA

A propósito de *Escrito sobre el cine,* AAVV, coordinado por Lisa Block de Behar y Andrea Rígoli, Universidad de la República, Montevideo, 1997

Una denodada y eficaz voluntad teórica sobre el cine y un intenso afán por la formulación de definiciones pautan los textos agrupados en este plural *Escrito sobre el cine.* Esa indisimulada tensión, cuya responsabilidad cabe atribuir a las compiladoras, que el título imprime frente a las interpretaciones disímiles en los ensayos aquí reunidos (unos veintitrés autores que escriben sobre apenas seis películas) habla de otra, interesante, tensión mayor que los recorre. Si los trabajos van parejos en sus análisis de cuño semiótico, en sus fraseos mayormente predicativos, en el privilegio de la inmanencia, y si son paralelos en sus formatos seminariales, en sus recurrencias abigarradas a las citas ante cada albor de interpretación (desde Metz y Genette hasta el inesperado Manuel Peyrou) y en su rechazo de la crítica porque "es para nosotros aventurarnos en el terreno de posturas ideológicas definidas [...] a las que no queremos atarnos", estos trabajos, sin embargo, se desestabilizan precisamente allí donde cada escritura, cada texto deja entrever un trazo subjetivo, una esbozada marca personal. Es en esas zonas de afirmación autoral, tensionadas con la objetividad que preside las monografías, donde reside la singularidad de este *Escrito:* la misma que hace de la lectura de los escritos de los semiólogos más notables un *placer del texto.* Esas marcas autorales –sin dudas uno de los criterios que ha regido la compilación– sobresalen en el primero y en el último trabajo del libro, casi enmarcándolo: ambos coinciden en sobreimprimir al análisis de la película que los ocupa una experiencia del acto de la visión y en hacer de esa experiencia una escritura en primera persona, "una geografía personal". Escribir sobre cine es, en estos textos y no obstante las tendencias iniciales que los marcan, "un modo personal de ver".

Si los estudios que abren el *Escrito* de la montevideana Universidad de la República parecen orientados en la dirección del cine latinoamericano (uno dedicado al uruguayo *La nube de Magallanes,* de Adriana Contreras, y otro al brasileño de Héctor Babenco sobre Puig), los siguientes, la mayoría, no continuarán por la senda de esa especificidad ni por la del cine excluido de los circuitos de distribución internacional. No es ése el objetivo de este libro. Por el contrario, los textos reunidos por Block de Behar y Rígoli van en el sentido de una filmografía que incluye las películas menos características de las producciones respectivas de los cineastas: el Woody Allen menos bergmaniano, el último Fellini y el Wenders anterior al gran salto al cine publicitario de automóviles. En la elección del cine sobre el que se escribe hay la homogeneidad que deriva de su origen seminarial: no se trata de estudios de poéticas cinematográficas ni de sus dimensiones diacrónicas sino de vehementes y sagaces análisis semióticos de películas que, varias veces reescritas y abordadas, no pertenecen al clasicismo ni, estrictamente, a las vanguardias históricas. Han sido elegidas por su cualidad de "obras abiertas", esto es, por la zona de experimentación con el lenguaje en la que se hallan, por la mezcla e indefinición genérica que suponen. El cine que "no quiere incomodar al espectador" puesto que "facilita el reconocimiento y afianza en el automatismo del mundo-imagen", ha sido pues desplazado frente al privilegio de los "relatos intermedios, de segundo grado", aquellos que "deconstruyen los mecanismos de afianzamiento del mundo-imagen a través de la explicitación de la polisemia". Así, entonces, *Zelig* es doblemente estudiada dada su "transgresión y resemantización del código del documental"; *Intervista*, también dos veces analizada, por la mezcla "ostensible" de sus niveles de narración y porque propone "un trayecto capaz de mantener en vilo la ilusión paradigmática del sueño"; *Alas del deseo,* a cuyo análisis le corresponden cuatro textos, porque compone "una metáfora de la propia producción del sentido del cine" y porque "en la mirada del ángel [...] está prefigurada la mirada del cine"; y *Hasta el fin del mundo,* trabajada también cuatro veces, porque "engloba la problemática de la representación y llega a cuestionar la propia experiencia cinematográfica". En estos textos, los noveles autores despliegan un saber muy contemporáneo, en varias escrituras en las que prevalece aún el vértigo feliz del aprendizaje y de la incisión analítica.

Sin dudas, estos trabajos son inaugurales en su modalidad de análisis; pero es en el cruce entre las lecturas teóricas, académicas, y las lecturas privadas, literarias (no sólo la serie de epígrafes que encabezan cada capítulo es territorio abigarrado de la literatura), es en sus "desvíos" autorales y en las síntesis que por momentos alcanzan estos textos, en los que prevalece, irrefutable, un *espíritu de análisis*, desde donde deberían considerarse estos puntos de partida.

Emilio Bernini

HUELLAS DE LA EXPERIENCIA

Acerca de *El concepto de ficción,* de Juan José Saer, Ariel, Bs. As., 1997

"Cuando se habla de un artista, de una obra de arte,
hay que referirse no solamente a su talento,
a la fuerza y originalidad de su producción,
aunque de todas maneras se debe hacerlo.
Ante todo es necesario discutir su actitud,
su punto de vista"
Ernst Fisher

No sería difícil describir a *El concepto de ficción*, como la suma de una serie de estrategias tendientes a reordenar tradiciones, colocar la propia obra en relación con un linaje, discutir algunos autores canónicos, atacar determinadas posiciones del campo intelectual. Un lector estudioso podría rastrear las operaciones mediante las cuales Saer, en estos ensayos que van de 1965 a 1996, realiza tales movimientos e interviene, con extrema agudeza, en las polémicas literarias centrales de las tres últimas décadas. Sin embargo, se me ocurre que los textos reunidos en este volumen (prólogos, ponencias, artículos para revistas y periódicos, un reportaje) piden una valoración que no es la de ser ubicados en un conocido sistema de oposiciones. Es evidente que sí vibra en el libro un claro intento polémico –e incluso es dable cotejar a través de las fechas cuáles eran sus implícitos interlocutores de época–; pero a estos textos de cuya unidad el autor dice, en el epílogo, haber dudado por razones estilísticas, no los liga una estrategia de índole aritmética.

Flaubert hablaba de frases que se agitan como las hojas en un bosque, todas diversas en su semejanza; y tal vez sea ella la causante de que habiendo terminado la lectura la tarea no sea, como es frecuente en muchos casos, la de cortar, podar, atar las ramas –trabajos todos un poco mezquinos–, sino quedarse percibiendo el abandono de un bosque que carece de glorietas, cenadores, laberintos, y cuyas hojas invitan a concentrarse en el eco sutil que han dejado. A pesar de los interlocutores, el tono preponderante en *El concepto de ficción* es más bien el de un monólogo, aquel que únicamente la frágil desnudez del momento de escritura, espacio íntimo por excelencia, provee cuando es centro de una autodisciplina espiritual (y no sugiero con esto un sujeto arrogante y romántico, ni un tarotista). Paradójicamente, el aislamiento se convierte en la condición que permite preservar el contacto con los otros; a este libro lo recorre una labor de un eco bastante más vasto que los caprichos de "lo actual", y sobre todo más vasto aun que quien lo escribe: "*Compartiendo, gris, la ceguera de millones, de cientos de millones, la noche oscura de la opresión, el escritor ha de tratar, en lo posible, de habituar sus ojos a la oscuridad y a reconocerla, y hacérsela reconocer a los otros, hablando de ella*". Así define esta labor en *Narrathon*, un escrito que se abre con la imagen de su madre y sus hermanas, un día (o cada día), tres y media de la tarde, congregándose en torno a la radio como si ésta fuera un tótem, para oír la "novela"; una palabra a partir de la cual el narrador reflexiona, hasta que el texto termina, acerca de su propia obsesión. Y aunque este agónico relato centrado en la diaria actividad del escritor, es el más personal de todo el libro, las exigencias que en él describe para sí, no son sino aquellas que viéndolas cumplirse, reivindica en los muchos ensayos que versan sobre otros autores.

De Gombrowicz recordará su inclinación por la sórdida adolescencia de los barrios pobres (su consciente oposición a los círculos políticos y literarios hegemónicos); de Faulkner los personajes melancólicos, esas *"sombras saturninas que rumian, solitarias, los pensamientos más negros y los recuerdos más intolerables"*. Leerá en Arlt la desmesura, la fortaleza que existe en mirar a los ojos el mal –la imposibilidad– sin optimismo programático; y de un amigo, Juan L. Ortiz, evocará

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

la sencillez, el influjo de su libertad de pensamiento y escritura, derivada de un ejercicio desinteresado *"que pone en su lugar, en el campo de lo inesencial, con perspicacia soberana, manejos, dividendos y consignas"*.

Sin duda Saer nos ha proporcionado en *El concepto de ficción* una ideografía de lo que él considera "lo bueno"; lo notable es quizá que en modo alguno se trata de una exhibición de su "gusto": le da una dignidad y una significación que excede la esfera individual. Por tal razón, aquella idea de reordenar tradiciones y colocar la propia obra resulta, sino desatinada, rotundamente avara: sus reivindicaciones –lejos de inducir a pensar en acrobacias contables– dejan leer una *moral*. En ellas hay un sentido de la responsabilidad netamente moderno, el de creer que el escritor debe saber qué es lo que se ha hecho en literatura hasta él, y tratar de enriquecer los resultados; el de creer que el escritor, al dejar como estaban las cosas, declara la nulidad de su privilegio. Ezra Pound lo decía muy bien: *"Si algo se expresó de una manera definitiva en la Atlántida o en la Arcadia, en el año 450 A.C, o en el 1290 de nuestra era, no nos toca a los modernos decirlo de nuevo ni empañar la memoria de los muertos diciendo lo mismo pero con menos habilidad y convicción"*.

A varios de los autores que Saer menciona los vincula la honestidad intelectual, esa virtud que impide mentirse a sí mismo para evitar dificultades. A pesar de ello, si bien sus análisis conservan la temperatura que da la inmediatez del acto de leer –la gratitud hacia los libros que juzga irremplazables–, su voz no se mantiene apacible. Terminante hasta el punto que recuerda las sentencias donde Rilke advertía que no se tiene derecho a escribir, sino cuando se está obligado; la voz que habla en *El concepto de ficción* se diferencia de las voces democráticas. Al pronunciarse acerca de lo "verdadero" y lo "falso" en su arte, Saer se opone sin reparos al totalitarismo de la relatividad; y en igual proporción se distingue del amaneramiento prepotente del poder, al cual conjura con el gesto del disidente obsecado. Uno de esos en cuyas palabras, a veces se expresa la experiencia de siglos de tradición literaria; ésta es quien le ha legado unas cuantas convicciones: que los libros trabajan silenciosamente y en contra de su tiempo; que la evidencia de los aportes originales no se da ninguna prisa; que los grandes autores acaban por ser inseparables de sus obras; que en un auténtico escritor suele dormir un exiliado; que un artista no tiene significado solo, que debe colocárselo en contraste y comparación con los muertos.

Dos de los ensayos están dedicados a la obra de un mendocino cuya producción pasó, en su momento, casi desapercibida: *"En vano se intentará ubicar* Zama *dentro de las categorías rutinarias que manejan nuestros críticos e historiadores de la literatura. Una enciclopedia reciente, que ha dedicado páginas y páginas a autores que una semana después de aparecida su enciclopédica consagración ya se caían a pedazos, prodiga a Di Benedetto, antes de pasar a otra cosa, una etiqueta lapidaria: 'Practica la literatura experimental'. Discriminación que no deja de ser curiosa, si tenemos en cuenta que no hay para la literatura, otro modo de continuar existiendo que el de ser experimental –condición sine equa non que la mantiene en vida desde Gilgamesh–"*. En este escrito Saer no sólo realiza una justa valoración de *Zama* –compararla con *La náusea* y *El extranjero* y enfrentarla al realismo maravilloso– sino que mediante el mismo movimiento, embiste contra los intentos por eludir el abismo de libertad que se abre ante cada creación, domesticándolo a través de la apelación al consenso institucional y social. Dos serán sus principales blancos. En primer término los escritores que dan al lector lo que éste espera de antemano; como decía Adorno en sus *Minima Moralia* (de cuyas páginas iniciales, por cierto, Saer parece haber heredado algunos de sus giros retóricos), esos artistas que repiten los gestos del músico de restaurante, quien a la vez que con disimulo observa el platito colocado sobre el piano, sigue ejecutando las canciones preferidas de sus merecedores. El otro blanco son los lectores "tecnocráticos", aquéllos que oponen un sistema a su experiencia haciéndose, aunque lo ignoren, cómplices del sistema que opera expropiando la experiencia. "Zama, *justamente por no tener cabida en ningún casillero preparado previamente por los escribientes de nuestras revistas y de nuestras universidades, está destinada a destellar con luz propia y a mostrarnos, de a ráfagas, cada nueva lectura, zonas secretas de nosotros mismos que el hábito de esas falsas clasificaciones oblitera"*.

El tono del autor –si bien rebosa con frecuencia de ironía– es ajeno al cinismo que profesa una vasta corriente de la literatura actual. A lo largo de los treinta años que abarca *El concepto de ficción*, y por debajo de una miscelánea de memorables análisis (*La invención de Morel*, el *Martín Fierro*, *Tierras de la memoria* de Felisberto Hernández, *El Largo adiós*, *Kuranés* de Lovecraft) se escucha con un ritmo regular, un latido *político* que tiene la obsesión de resistirse a cualquier abstracción totalizante. Militante y personal, consigue que la célebre negatividad adorniana y la autonomía del artista, pueda ser –aparte de un tópico– un principio que viene a hacerse oír en un contexto propicio. Así, cuando se haya asistido a la presentación de este libro, y entre los rostros de los especialistas y unos cuantos periodistas blandiendo grabadores, se repare en que quienes representan las posturas denostadas en estos ensayos (he llegado inclusive a distinguir con sorpresa a Rodrigo Fresán) han acudido, *El concepto de ficción* aguardará a sus lectores con notas más esenciales. *"Nuestro presente, hecho de violencias cumplidas y de amenazas que persisten, no difiere, en suma, de los presentes que lo han precedido y que, en el mejor de los casos, han sustituido la violencia sumaria por una opresión insidiosa que impregna el aire y la materia de los días"*; esto escribía en 1982, y hasta podría decirse que hoy resulta más próspero el recuerdo.

Como era de prever, el aislamiento elegido está ligado al problema de la alienación: "*Preservar la capacidad iluminadora de la experiencia poética, su especificidad como instrumento de conocimiento antropológico, éste es, me parece, el trabajo que todo escritor riguroso debe proponerse*". Habrá otras formas donde el latido persiste en su negatividad: la afición por frecuentar las ausencias; la tentativa de tocar con la punta de los dedos y observar desintegrarse lo que se ha creído asir; el vicio por detener la mirada al acecho de aquello que está vivo ahí –siempre a punto de desvanecerse– y que sólo se deja captar en un soplo de inmovilidad y silencio. Habituadas a la práctica de un rechazo activo, tales tentativas precisan primero descartar hasta quedar, en el momento de escribir *"con la convicción al menos de haber llevado el despojamiento hasta el grado más alto posible"*.

También con esa falta de prejuicios que es a un tiempo desconfianza –renunciar a la pereza– y entrega, habría que entrar a sus páginas. Es una ardua tarea desprenderse de esas capas espesas de abstracción que recubren las cosas, muchas veces se quita un barril de aserrín por cada medio racimo de uvas. Al terminar la lectura la tarea se vuelve, al igual que la escritura, una lucha por dar significado a la experiencia. En un relato titulado *El narrador* –descendiente del texto de

el perseguidor
Revista de letras

Benjamin–, John Berger propone que el acto de aproximarse a la experiencia implica escrutinio (cercanía), y capacidad de conectar (distancia); a medida que se repite a sí mismo, el movimiento se acerca cada vez más a ella, y al final, si se ha tenido suerte, el significado podrá ser el fruto de esa intimidad.

Para un ortodoxo lector estudioso, *El concepto de ficción* desde luego será útil. Quien lo encuentre íntimamente necesario, percibirá los matices de una mirada que se pliega al detalle, a la experiencia, a lo que otorga esa *muda y anónima* unidad a este libro. Quien se abandone a recibirlo sin argucias, responderá al reclamo de una mirada que, en 1967 y con el fin de discutir a la crítica sociológica, se abandonó sobre un personaje secundario de *Entre mujeres solas*: *"En la intención de Pavese, la tos de Fefé bajo la arcada en la calle de los prostíbulos es un acontecimiento que, por su misma insignificancia, por el peso de su casualidad –si es que la palabra peso puede anexarse a esa condición– aparece nítidamente como ahistórico y asocial; su patetismo –una tos casual, de alguien que ni siquiera sufre del pecho– radica justamente en su insignificancia y en su ahistoricidad"*.

Florencia Abbate

RECETARIO ANORÉXICO PARA UNA DIETA PROGRESISTA

A propósito de *Política y poder en el gobierno de Menem*, de Vicente Palermo y Marcos Novaro, Norma, Bs. As., 1996

Dejando los dientes de ajo para la Tata, que desde lo supersticioso de sus creencias sabe protegerse del que se dice uno de los más sorprendentes y poderosos hechizos de este siglo, otros más sabios y prudentes personajes optan por la herramienta de la política, *El 18 Brumario* de Marx, y que lograra dar cuenta de los cambios aquí acontecidos. Es que como dijera González en un homenaje a Marx, en este país da para escribir un *18 Brumario* todos los días. Pero no: lejos de parecerse siquiera en ciencia para llevar a cabo el exorcismo que logre expulsar a la bestia de sus cómodos palacios de poder. Y así, encarando al menemismo desde la que parece ser una imposible aventura teórica, Novaro y Palermo se animan a escribir la gran obra maestra que por fin logre categorizar las nuevas relaciones de poder ya afianzadas en la última década del milenio. Es que más de uno nos habíamos ilusionado con ver una lectura que intentara encarnar el espíritu de una de las obras más sólidas del análisis, este librote, que en páginas lo supera ampliamente, en su caudal crítico no se acerca ni a las más filibusteras intenciones lassalleanas. La disyuntiva aquí planteada pasa por la prolijidad con la cual continuar la reforma comenzada por el menemismo y los matices con los cuales morigerar las consecuencias de dicho proyecto.

Política y poder... Desde el título se encuentra implícita una dualidad o notoria diferenciación entre las conflictivas luchas a las que apela la noción de poder y la panacea consensualista que trae consigo la noción de política, excluida, escindida de las belicistas arenas que anidan al conflictivo y siempre disruptor poder. Ya en el comienzo la apuesta es visible: la política es el ámbito tranquilizador que delimita fronteras viables que exorcizan a lo otro. Ese lugar conflictivo y acechante que amenaza con hacerse presente para despertar las voces acalladas. La política como ámbito normado, conocido y viable que dibuja los contornos por donde un mundo acorde al entendimiento y al orden es posible. Destruye lo inconmesurable, nada debe quedar afuera, puesto que la simple idea de afuera es la fuente de la angustia. Conjurando al terror del conflicto, la anomia, la guerra, el vacío, la muerte... la política se yergue allí donde la amenaza se ha disipado.

Consideración un tanto mezquina, nada ingenua, perversa más bien, la que abriga este tipo de posicionamientos. Que coloca a la política del lado de las reglas y de las instituciones, que convierte a la reflexión política en una reflexion del orden. Y por el orden, en el sentido de que acompaña el proceso de sutura. Que empuja a toda reflexión sobre el conflicto a un espacio sedicioso, que excluye las lecturas críticas dejándose seducir por un posibilismo resignado y empobrecido. Que celebra la dilusión de la alteridad en la soledad del poder como garantía de perdurabilidad.

Es a partir de esto que consideramos necesario situarnos críticamente frente a esta concepción conformista de la política que implica renunciar a un posicionamiento crítico para privilegiar las lecturas tranquilizadoras y acomodaticias que, desconociendo los irreductibles antagonismos, desoyendo el conflicto como modelo de inteligibilidad pertinente para abordar lo social, se alinean en el esquema de una democracia que concibe a la estabilidad como su mayor logro.

Es en esta clave que nos posicionamos frente al trabajo realizado por Vicente Palermo y Marcos Novaro e intentamos leerlo críticamente, ya que no es éste un libro cualquiera, sino que constituye un punto de referencia, una manifestación de la actualidad tanto teórica como política. Es una obra que transita justo en el límite entre la producción teórica y la práctica política, y que por lo tanto debe ser comprendida desde ambas esferas –si es que pueden tomarse como separadas–.

Es así que debemos centrar nuestras miradas por sobre la engañosa textualidad del libro (para *andare dritto alla verita effettuale della cosa* como diría el Maquiavelo de Althusser) y sintomáticamente leer los silencios y omisiones de la que podría ser una de las más políticamente correctas obras del buen politólogo argentino. Debemos correr ese aparente velo opositor que recorre la obra y descubrir su más profundo conformismo y los aires acomodaticios que soplan en su entorno. Así podremos ver tras las aparentes pretensiones de lograr una acabada y objetiva investigación teórica una de las más claras manifestaciones del hoy tan en boga *think tanking* de la política argentina.

La investigación llevada a cabo por Novaro y Palermo, encumbrada en uno –si no el más– de los supuestos ámbitos de mayor oposición al menemismo, sugiere que la pérdida de autonomía estatal y el deterioro de la capacidad de gestión en el marco de una crisis acuciante (tanto en lo económico como en lo político) que bregaba por un criterio de gobernabilidad consistente, sumado a lo inminente de la precaria situación que exigía una solución rápida y drástica, llevaron a la elección del curso de acción más simple y accesible: la reforma. Desarrollada con decisión y prontitud, ponderando rapidez por sobre precisión, desprolija en varios puntos, la reforma era la única alternativa que contaba. Así en definitiva, con el temor como último sustrato, se erige encarnada en la reforma, la política, como un éter no sólo tranquilizador, sino más bien adormecedor de esa turba saqueante de supermercados a la cual era necesario, por enésima vez, desarticular y reacomodar en una nueva lógica de legitimación. Y este libro nos invita a posicionarnos en las filas de un enfoque que lejos de gritar horrorizado frente a ese monstruo llamado menemismo, se atreve a descubrirlo desde una cómoda faceta, la de un momento necesario y clave para el desarrollo de la llamada y aún en boga consolidación democrática, desde la cual el cuco reformista no sólo que no irrumpe ni sorprende sino que tan sólo se nos hace

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

manifiesto luego de años de intentar mostrarse , pero esta vez sin asustarnos.

Ahora bien: La sugestiva hipótesis de la inevitabilidad y necesariedad, que urgieron al momento de encarar la reforma del Estado, implica varias consideraciones.

En primer lugar, queremos remarcar que dicha tesis no sólo describe un período histórico sino que tiene implícito un posicionamiento para con él, es decir que sustenta una tenue revisión del pasado, frente a la cual no puede situarse críticamente ni remarcarle errores, ya que la falta de alternativas anula cualquier disenso que pretenda ir más allá de los cuestionamientos a las políticas de implementación. De esta manera clausura toda posibilidad de análisis retrospectivo o vuelta atrás, ya que la obviedad que nos endilga la inexorabilidad de una única alternativa inhibe cualquier revisión que pretenda trascender el modo de implementación de la decision necesaria.

Es decir: tomando como un punto de partida inmutable el estado actual, su lectura no es una mirada más sobre determinado proceso, sino que más bien constituye un momento de balance en el cual la reconciliación con el pasado se hace patente en una retrospección que termina de obturar desde la "teoría" el cierre operado desde la práctica a partir de una justificación basada en la creencia en la inevitabilidad e inexorabilidad del camino emprendido.

En segunda instancia este libro da cuenta del rol desempeñado por Menem en este proceso: su lugar es el del gran decisor, pero de la única decisión posible y debida por decidir. De ahí que si bien Menem es invocado por una coyuntura que instaba a una decisión, solamente una alternativa era posible: "más que decidir, el nuevo presidente había sido literalmente empujado por el conjunto de circunstancias...". Su destreza política entra en juego entonces para garantizarle a sus desconfiados e incrédulos partenaires que aún siendo padre adoptivo de un hijo mal parido por la necesidad, cumpliría con sus deberes de buen padre hasta que el crío estuviese maduro. Asi, siguiendo esta lógica, el menemismo simplemente aparece categorizado como "una estrategia de gobierno" que se sustenta sobre una nueva forma de legitimización para la cual los autores nombran una nueva categoría –atentos politólogos, tomen nota de un nuevo concepto que hará ruido en los claustros de la nueva por fuera pero igualmente vetusta carrera–, la de "Mix de populismo y tecnocracia". De esta forma Menem deja su marca para las venideras generaciones de políticos: con lograr ese tan cheto *mix* podremos garantizar una viable y consensuada estrategia para hacernos del poder.

Pero la obra de Menem ha culminado y la misma coyuntura que le daba su razón de ser, a los ojos de Novaro y Palermo, ahora lo corre a un segundo plano para dejar aflorar a las prolijas soberanías de los consumidores, entes reguladores, y demás condimentos que ensalzen esta apetecible "receta progre" que llenen la panza de una hambrienta masa de electores ávidos de empalagarse y justificar al gran chef cuyos platos hoy pueden degustarse en manos de unos no tan opositores *maitres* que nos sirvan la mesa y nos garantizen una buena digestión.

Digamos, una vez que el chico aprendió a hablar, leer y escribir se inaugura un nueva etapa. Tiempo cumplido, se acabó el momento de la urgencia, ahora viene el tiempo de los retoques, la prolijidad, las correcciones. Una vez que aprendemos a escribir hay que mejorar la caligrafía. Recordando al fallido caudillo cordobés, es hora de guardar el lapiz rojo en la cartuchera y con mayor prolijidad afinar la punta que perfeccione los trazos no acabados de este nuevo modelo.

Ahora bien, no hay que dejar escapar las proyecciones o perspectivas a futuro que se esperan a partir de este diagnóstico, especialmente teniendo en cuenta que nos referimos a una parte interesada. Es así que el análisis que estos autores nos brindan no puede ni debe escindirse del análisis del futuro mapa político que se proyecta a partir de la definición de las opciones posibles y las necesidades adventicias, dictaminando una verdadera sentencia a futuro. Es decir cómo se perfila y que rol le cabe a la Alianza a partir de este escenario, ya que ellos mismos se envisten como el sucedáneo apropiado para la etapa adventicia.

Por último repasemos las consecuencias normativas de dicha investigación: conjurando a la inestabilidad económica, al lastre típicamente peronista (por cierto: qué prejuiciosos estamos) del antiinstitucionalismo y la ingobernabilidad que los caracterizan, Menem se erigió como el sepulturero del caos para inaugurar una etapa de concilio y estabilidad disipando los temores de un posible estallido del caos y de los fantasmas que las patillas peronistas despertaban. Entonces, siguiendo la lógica del libro, podríamos decir que así como el poder estabilizador encarnado en la figura de un leviatánico caudillo vino a calmar las convulsionadas aguas de la sociedad argentina, ahora ellos mismos, encarnados en el libro vienen a reforzar el andamiaje del ya vetusto restaurador, para simplemente darle unos retoques de maquillaje y dotar de una nueva cara aunque no tan "bonita" a la fachada del poder.

De un aspecto contundente y consistente en cuestión de tamaño, este librillo nos incomoda bastante a la hora de definirlo en su género. ¿Desde dónde leerlo? Este tipo de lecturas, híbridas entre migajas de teoría con leves tintes majulescos, a mitad de camino entre tímidos panfletos y documentos internos de divulgación partidaria, lejos de ser tenidas en cuenta como meros intentos de lectura teórico-políticos, deben ser analizados y juzgados en su carácter performativo (en ese nuevo estado de cosas puesto en el mundo a partir del momento mismo de enunciación del libro mismo).

Además, una de las características del libro radica en la imprecisión conceptual y la ligereza en el tratamiento de conceptos elaborados por otros autores así como cuando se encomillan adjetivos no muy claros.

Todo ayuda a un relativizar radical de las nociones que maneja el libro al punto que no especifica ni define ninguno de los conceptos que maneja, tal es el caso de populismo (término al cual subyace una amplia discusión conceptual pero aparentemente dejada de lado ya que adolece de cualquier referencia a ella). Algo similar ocurre con las citas: una mansalva de ellas hace elocuente la vasta bibliografía consultada y considerada, pero tal vastedad se desdibuja frenta a la farragosidad de citas insulsas que no dicen nada y que simplemente se contentan con establecer laxas tipologías en la que los autores son inscriptos no a partir de sus supuestos teóricos sino que simplemente se los cataloga a partir de nimias difirencias subjetivas. Así por ejemplo Eduardo Grüner es presentado como un nostálgico que añora "los años en que Perón prometía el eterno imperio de los intereses de la Nación..." al mismo tiempo que comparte con un Mora y Araujo su interpretación sobre el menemismo. Así, los más variados autores desfilan según convenga a la lógica del libro y aparecen más allá de sus fundamentos teóricos, compartiendo todos el sentido del texto.

Pero más allá de las implicancias que la lectura del libro pueda tener, no hay que olvidar que siendo un emblema de la calidad de la teoría política que hoy se respira en los pasillos de Sociales, sería interesante aprovechar este espacio y reflexionar acerca de ella. Simultáneo al proyecto de sumar una nueva orientación a la carrera de Ciencia Política (asesoría y gestión parlamentaria) este trabajo es una evidencia más de la pobreza de la disciplina que debate sus incumbencias con *sórdidos* abogados, consultores, etc. Luchando por establecer una quintita que les pertenezca y sobre la cual monopolizar la profesión, la ciencia política así se convierte cada vez más en una eficiente técnica que desoye los llamados interdisciplinarios por la ampliación de las fronteras, ya que los encuentra poco útiles al momento de insertarse en la lógica del mercado. Los propios autores del libro que hoy aquí nos convoca parecen darse

cuenta de ello y a su vez van aún más lejos al criticar la política en sí: "Ocurre que como nunca en estos tiempos se ha afianzado en el sentido común, la creencia, más vieja que la miseria, de que la política es un quehacer repugnante. Eso no sería nada si no fuera porque ha arraigado otra: la de que la política es una completa inutilidad". Conclusión: la política es una cosa repugnante, vaya y pase, pero que sea inútil, ¡¡¡ay, eso si que no lo permito!!! –parecen exclamar horrorizados los orgánicos intelectuales. Y es en ese contexto que parecen surgir con la Biblia política que haya de salvar a los desorientados politicologuitos perdidos entre las teorías del Estado. Y es entonces que se nos presenta ese sendero iluminado que nos permita evadirnos de las tinieblas de tan abstractos conceptos y nos permita pararnos en ese aquí y ahora más terrenal mundo de los análisis de gestión, de las estrategias de gobierno y las gestorías de imagen y otras cortitas y al piesistas categorías que devuelvan a la política su más precioso don: la utilidad.

Florencia Delucchi
Mauro Villarejo

CANON Y MERCADO

***Sobre Osvaldo Soriano: El mercado complaciente,* de Marcela Croce, América Libre, Bs. As., 1998**

Decir hoy "el mercado complaciente" significa pensar en las implicancias de un circuito voraz, articulado sobre una ecuación ineludible: la del oxímoron resultante de su condición histórica: el mercado no *complace* a nadie, salvo a sí mismo. Pero parece ser que Osvaldo Soriano lograra franquear la valla, y ubicarse en el centro de esta contradicción aparente. Y es de este movimiento en espiral, de esta operación textual que conjuga múltiples tópicos con, por ejemplo, la evidente "voluntad de darle 'un aire de género' a la novela", donde las referencialidades son permanentes y van de la literatura al cine: las favoritas son "las novelas de Chandler, las frases borgeanas, las películas de Laurel y Hardy, los westerns de John Wayne o el cholulismo de las revistas de espectáculos...", de lo que se va a ocupar el libro de Marcela Croce.

Se trata, por una parte, de la relación existente entre canon y marginalidad en la figura del autor de *Triste, solitario y final:* la canonización de su escritura –en tanto "éxito editorial" y cifras de venta– convive, a su vez, con la indiferencia de las instituciones. Su narrativa, circunscrita al silencio académico, dará origen a la construcción de un personaje que actuaría por "reacción", y que Croce describe como "el resentido". Lo que se traduce en la relación con sus contemporáneos: frente al rechazo y la negativa a incorporarlo dentro de un canon al que evidentemente aspiraba ingresar, Soriano evita citarlos. Represalia o "un ajuste de cuentas es el primer vínculo que establece el escritor con los redactores de la revista *El ornitorrinco*". Y tanto en la confrontación con Liliana Hecker como con Beatriz Sarlo, "esgrime un argumento de resentido y construye una figura de escritor provinciano que convoca a la misericordia antes que al reconocimiento". Por este motivo, la estrategia de Soriano encontrará (dentro de la escala de la hipótesis tercera) "condensación en la reivindicación de los personajes 'injustamente olvidados': el Gordo y el Flaco". Aunque, paradójicamente, su balanceo oscile entre "la decadencia de los grandes esplendores –el tópico de *Sunset Boulevard*– y la adhesión a los productos publicitarios", y ya como periodista de *La Opinión*, no pueda colaborar "de manera acrítica de la parafernalia hollywoodense".

Este camino, que se inicia alrededor de 1957, será recorrido por Soriano –en tanto "hombre de prensa"– a partir de su participación, primero en los programas del Grupo Cine, en Tandil, luego en *Panorama* y *Semana Gráfica*, su asidua colaboración "–ya como Jefe de Deportes– en *La Opinión*, además de la posterior intervención –hasta el final– en *Página/12*". Asimismo, el minucioso itinerario trazado por Croce –a partir de la propuesta de innumerables hipótesis– ayuda a comprender el desplazamiento de la figura de Soriano a través de diversos espacios, ya sea el escenario político (la presunta "confusión" con Perón, la "mala" o *buena* lectura de Marx, la fascinación "con las alternativas del equipo argentino en el Mundial del 78", los militares, la década infame, entre otros), ya sea la producción literaria que tiene su origen durante el exilio en Bélgica ("*Cuarteles de Invierno* se publica en 1980, y llega a la Argentina en 1983"), como también el diseño narrativo de una escritura que se expande genéricamente a distintos ámbitos (el folletín, que "remite invariablemente a Puig", el policial de enigma, representado "en el ajedrez, pero libre de las brutales resonancias de la política que se inscriben en el prólogo de Rodolfo Walsh a *Operación Masacre*", y las crónicas, mediante la publicación de una recopilación de artículos periodísticos, "notas de actualidad, indagaciones de hechos remotos y productos de una sección llamada 'Historias de vida' que conducía Juan Gelman en *La Opinión*) y el uso de aquello que Marcela Croce define como la combinación de "aguafuertes futboleras, leyendas provincianas y entusiasmos sudamericanos".

Por otra parte, la confección de este trabajo, no exento de cierta provocación, reproduce la dicotomía entre canon y marginalidad, diseñada anteriormente en la configuración espacial y personal de Soriano: mientras que en la actualidad, la mayor parte de la "crítica" se ocupa de repetir los viejos clisés acerca de autores ya cristalizados, fórmulas que encajan perfectamente en cada uno de los esque-



Cuadernos de RECIENVENIDO

N° 1: Antonio Melis, *José Carlos Mariátegui hacia el Siglo XXI* (1996)
N° 2: Mario González, *Celestina: o diálogo paradoxal* (1996)
N° 3: Edwin Williamson, *La trascendencia de la parodia en el Quijote* (1997)
N° 4: Roxana Patiño, *Intelectuales en transición. Las revistas culturales argentinas (1981-1987)* (1997)
N° 5: Nicolas Shumway, *La imaginación tribal: Raúl Scalabrini Ortiz y su reconstrucción de la tribu argentina que nunca fue* (1997)

Publicação do curso de pós-graduação em literaturas espanhola e hispano-americana (USP)

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

mas armados a través de los años y que no renuevan la mirada ni estimulan el *sentido crítico*, este trabajo asume el riesgo que implica elaborar la lectura de un escritor marginal –en el sentido académico– y "popular" –en el sentido *best seller*– y del cual todavía no se ha dicho más que "un gato, un escudo de San Lorenzo de Almagro y la foto del Gordo de fondo".

Gisela Guerenstein

MERCANCÍAS, CUERPOS Y PRENSA

Sobre *Cuerpos de papel*, de Oscar Traversa, Gedisa, Bs. As., 1997

Existieron y existen una multitud de cuerpos, y más allá de los cuerpos de construcciones históricas, tenemos también uno cartesiano considerado como máquina, uno fenomenológico –la carne según Merleau-Ponty–, el cuerpo del goce del psicoanálisis, hasta uno deleziano-artaudiano: el cuerpo sin órganos... La preocupación sobre el cuerpo –y no sólo de su cuidado– con relación a, o en divergencia con, la idea de "subjetividad" ha hendido filosofías y abierto caminos del pensar según sus modalidades de presentación. Se sabe que Foucault, para trazar una genealogía del sujeto moderno, recurrió en *Vigilar y castigar* –entre otras cosas– a una historia del cuerpo en el siglo XVIII con relación al poder, a las redes del poder. Si la frase "Dadme, pues un cuerpo" es la fórmula de la inversión filosófica que pone en el centro del pensamiento lo impensado, Foucault ubicó en el afuera del cuerpo al poder, que hace decir y hace hacer: cuerpos dóciles pues.

Para seguir trazando una genealogía del sujeto moderno –una crítica de los valores de hoy, sobre todo dirigidos hacia el cuidado y la figuración del cuerpo– y junto con ella un examen de la prehistoria de nuestro presente, no se sabría pasar por alto los medios de comunicación masiva. Si, como dice Foucault, el poder produce *verdad*, entonces las redes de comunicación masiva producen *verosimilizaciones*, que en lo que toca al cuidado de nuestro cuerpo no le van en zaga a la verdad –por ejemplo de las ciencias–, en lo que se refiere a los efectos de transformación producidos sobre él. Haciéndose cargo de esta dimensión, *Cuerpos de papel* revisa las figuraciones de los cuerpos de las publicidades de la prensa argentina que van de 1918 a 1940. Y esto significa poner indefectiblemente en correlación la ligazón fundamental del capitalismo industrial: cuerpos y mercancías. Y por otro lado, el libro de Traversa toma las "directivas" de la historiografía de la escuela de los *Annales* –Le Goff, Nora, Ginzburg y otros– apuntando sobre todo a la vida pública y privada de la esfera cotidiana. De esta manera, en las narraciones de Oscar Traversa, cuerpos y mercancías se yerguen como un *a priori de correlación* histórica del capitalismo industrial, pero recortados en una esfera precisa. De este modo, podemos preguntar por el elemento que efectiviza esa correlación aludida más arriba, y la respuesta no se hace esperar: por supuesto, las publicidades. Es decir, mediaciones discursivas que sustentan la circulación entre bienes y cuerpos. Es así que *Cuerpos de papel* dirige su atención sobre los modos de circulación de estas entidades, analizando los modos de dar a ver esos cuerpos sobre las superficies de persuasión que llamamos publicidad. Pero esta correlación lleva a cabo figuraciones múltiples según se trate de mercancías diferentes, por así decir las mercancías despliegan múltiples intenciones –modos de estar dirigido– con respecto al cuerpo. Así, productos de la década del 20 como las pastas buco-dentales tratarán el cuerpo como agujero aquejado de una posible carencia; los jabones, polvos y cremas se dirigirán a los cuerpos como superficies a restaurar; los remedios representarán los cuerpos como sufrientes o los elidirán cuando se trate de enfermedades venéreas inconfesables; los cuerpos que se visten serán cuerpos parcelados y reducidos a trazos básicos –maniquíes y figurines– que resaltan lo que cubre más que lo cubierto. En estas correlaciones configurativas se producirán transformaciones a lo largo de los años 30 y 40, dirigiéndose a lo que Traversa llama un "cuerpo del siglo".

Se sabe que los orígenes de la estrategia publicitaria burguesa datan del siglo XIV. Desde entonces y hasta bien entrado el siglo XX, estos medios y empresas "persuasivas" se han erguido como una institución multinacional –siempre en relación estrecha con el Capital– que pone en circulación, con su "eficacia simbólica", discursos que enlazan las mercancías –que también incluye bienes simbólicos– con los cuerpos.

Estas entidades toman *cuerpo* en lo que Traversa denomina figura –o para dar un sentido de proceso, "figuración". Esta noción, que implica una temporalización, parte de un cierto resultado para reconstruir su proceso de llegada; por lo que las series que capta la "figuración" se van a invertir: los cuerpos de 1940 apuntarán así a los cuerpos de 1918.

Pero no sólo de esta circulación se trata *Cuerpos de papel:* Si por un lado los discursos persuasivos de la publicidad burguesa argentina –en pleno período de capitalismo industrial, de 1918 a 1940– cumplen el rol de llevar a cabo la conexión entre cuerpos y mercancías, es decir entre producción y consumo, por otro lado, hace falta decir que no sólo hacen posible la circulación del consumo, dividiendo en clases, géneros sexuales, hábitos sociales, sino que la determinan de algún modo. Podemos decir que los medios de comunicación masiva se han constituido como uno de los productores más importantes de nuestra subjetividad. Vale decir, no sólo son indicadores de qué productos consumía una ama de casa en la década del 20, sino que a su vez muestran su eficacia simbólica con anticipaciones en los modos de consumir –y en este sentido habría que subrayar que el libro de Traversa cierra con una publicidad de la década del 40 que promocionaba cursos para arreglar televisores, cuando ni siquiera habían comenzado las transmisiones (en Argentina). Entonces, el lugar de la publicidad se constituye como el lugar de un síntoma, pero a la vez se constituye como el lugar de una determinación simbólica –o quizá mejor "figural" según la terminología que usa Traversa– que no sólo da a ver distintos *modos de estar en el mundo* o modalidades de existencias mediáticas. En este sentido, la remisión a la terminología heideggeriana no parece ser gratuita –como se sabe el mismo Heidegger ha otorgado a la habladuría un lugar por derecho *propio* en su ontología–, pues las publicidades *indican* los modos de estar en el mundo y este análisis de los cuerpos mediáticos va a implicar forzosamente una analítica de la finitud. Sólo que esta analítica será discursiva y recurrirá a un instrumental semiótico para dar precisión a los análisis de las figuraciones –no olvidemos que nuestro autor ha estudiado con Christian Metz. Se trata de ver cómo ciertos dispositivos semióticos moldean y acompañan nuestra existencia. Así, el medio publicitario parece constituirse en un lugar de privilegio –al menos en las décadas analizadas por nuestro libro–; en él confluyen –tanto en la modalidad como en su contenido– otras textualidades: el cine, la pintura, la escultura, el comic, el discurso científico... La enciclopedia desplegada en *Cuerpos de papel* sorprende por su amplitud y la sutileza de sus relaciones. Oscar Traversa hace converger con una gran fuerza de convicción la narrativización desplegada por una marca de dentífricos con procedimientos del *raccord* en el cine llamado clásico; acerca la escultura extática de Santa Teresa de Ávila de Bernini a un cuerpo doliente figurado en una publicidad de aspirinas; los trazos del expresionismo son asociados sobre todo con los cuerpos dramáticos presentados por los avisos de remedios en la década del 20, etc. Obviamente estas identificaciones de intertextualidades no intervienen para enaltecer estéticamente las publicidades, sino que están puestas para dar precisión a los procesos de construcción de estas superficies persuasivas. (Cuando se toque la cuestión estética de los medios gráficos se hará con un cierto tono autónomo, como es el caso de Norman Rockwell, dibujante singular que ha producido los medios de comunicación masiva en la décadas del 25-40.)

Este conjunto de análisis descriptivos e intertextuales tiene como fin indicar una transformación de los modos de figuración del cuerpo. Todas esas referencias de los cuerpos dolientes, carentes, grotescos, sin rostro a veces de los 20, se trastocan en los 40 en cuerpos sonrientes sin dolor con capacidad de seducción y disfrute, cuerpos con gracia y vigor. Cabe decir que este cambio no se dará sin transición. En el caso de las mujeres, son las imágenes de cuerpos reflejadas en los espejos que harán de bisagra entre los 20 y los 40. En ellos los cuerpos se dan a ver enmarcados, reclamando una contemplación identificatoria. Una vez reconocidas estas imágenes corporales se lanzarán en los 40, rompiendo los marcos de los espejos, a la acción, al mundo, esta vez ayudado por el cine, por las imágenes-acción de Hollywood que predominaban en la época. Para decirlo con las palabras del propio Traversa: "La figuración del cuerpo, desde aquel momento hasta nuestro días ha crecido en la mostración de la acción, y esto de modo genérico en los medios, tanto en la noticia como en la publicidad y en la escena de costumbres." De modo suscinto podemos decir que las figuraciones del cuerpo en estos veinte años pasan de una imagen-pose a una imagen-acción. De ahí, como indica Traversa con gran sutileza, los corsés de las mujeres –que las inmovilizaban– serán un obstáculos a saltar: pasaje de la *cintura de avispa* a la *línea normal*.

En fin, las figuraciones de los cuerpos del 40 borrarán sus marcas de finitud y se brindarán en una máxima visibilidad de contornos. Esta ilusión de dominio del sufrimiento corporal, se da como nos indica Traversa, a partir de construcciones en abismo. Es que las referencialidades que postulan estas figuraciones pasan por el cine, la fotografía y el comic, que son instrumentales estéticos que dan forma al imaginario social. Este imaginario que domina la década del 40 articulará dos ideas fundamentales: la acción –como ya se indicó– y la visibilidad; articulación que constituiría para Traversa el "cuerpo del siglo": una *supermoda* de "larga duración" que todavía estaríamos viviendo.

Para terminar, si bien *Cuerpos de papel* toma un tramo temporal y pone en relación discursos y cuerpos, no se pretende una historia del cuerpo visto por los medios masivos. *Cuerpos de papel* no es una historia del cuerpo. Se podría decir que es básicamente un análisis diacrónico de las formaciones discursivas que ponen en escena cuerpos, pero de papel. No es que se niegue la idea de un pasado que efectivamente existió, sino que apuntando a los acontecimientos discursivos –sobre todo, poniendo atención en las (dis)continuidades entre serie discursivas y los modos de figurar el cuerpo– *Cuerpos de papel* tramaría lo que Traversa llama ficciones pertinentes, lo que también podría traducirse en una pequeña historia de una moral –o ideología– de las formas. Pero, ¿pertinentes con respecto a qué? Sabemos de la dificultad de dar el salto desde los análisis discursivos hacia los estatutos de hechos históricos. Este salto lo tendrá que dar la historia, o la antropología cultural. Es por eso que este libro no pretende rivalizar con dichas disciplinas, sino que elige ubicarse en una encrucijada que dará quizá lugar a claves de lectura de hecho(s) histórico(s). Qué doctrinas o qué historias se apropiarán de estos análisis discursivos de altísima inteligibilidad para convertirlos en un aporte decisivo a las ciencias humanas es una pregunta que queda abierta.

Domin Choi

NIETZSCHE: ¿DEMENCIA O GENIALIDAD?

A propósito de *Nietzsche. El águila angustiada. Una biografía,* de Werner Ross, Paidos, Bs. As. 1994

"Nietzsche ha muerto"
Papa Juan Pablo II, al oído de Fidel Castro,
La Habana (Cuba), 22 de enero de 1998.

Nacido el mismo día en que el rey Federico Guillermo IV celebraba su cumpleaños, Prusia recibe a Federico Guillermo Nietzsche con campanas y sin clases. La gracia y el calendario pocas veces son tan sugestivos aunque los productos de estas ecuaciones carezcan de analogía: dos nombres y dos días idénticos, dos reyes distintos. Werner Ross describe los primeros años de nuestro filósofo con excesiva meticulosidad. Transita casas parroquiales, basta una mirada para que obedezca, exime con calificación "excelente" la materia religión; en síntesis, cortés, servicial y complaciente, el pequeño Federico no es otra cosa que una suerte de compendio de buenos modales, cumplidos y reverencias. Sus quince años lo sorprenden promoviendo la formación de un selecto grupo llamado "Germania" para el que escoge a sus amigos más cercanos. Cual Jesucristo, los separa del mundo. Desde muy temprano apunta a encontrar –y en el caso de que no existan, a formar– seres humanos incondicionales, que, hacia el final de su obra –escribe–, deben reclamar para sí el mote de "aniquiladores".

Difícil resulta imaginarlo respondiendo al grito de "¡firme!" o "¡descanso!", pero cierto es que no renegó del servicio militar, ni de posar en fotografías con indumentaria bélica; en realidad, se gustaba como guerrero. De modo que Nietzsche también fue soldado, y si hay un rango que en manera alguna abandona a lo largo de su vida es precisamente éste, aunque al servicio de diferentes causas según el grado de conquista de su propio pensamiento. *Conquista* y no desarrollo. Porque, a diferencia de la mayoría de los filósofos de similar talla –si se perdona la herejía–, el pensamiento de Nietzsche no se despliega, ni se desarrolla, ni se contradice, ni se supera, sino que se conquista. Como Colón y como Napoleón.

Como Colón, y nada casual resulta la reiterada visita de Nietzsche a Génova en donde se siente "orgulloso y feliz", incluso llegando hasta el extremo de embarcarse como único pasajero en un carguero que pasa varios días y varias noches en alta mar. Como Napoleón, cuya ciudad natal (Ajaccio) fue elegida por el profesor como el sitio adecuado para la gestación de "la voluntad de poder, intento de transvaloración de todos los valores", plan que a la postre no se consuma o, mejor dicho, sufre modificaciones: el sitio indicado sería Corte, ciudad ya no de nacimiento sino de engendramiento del gran conquistador y antecesor de Nietzsche. Concebir la voluntad de poder en el mismo lugar donde el propio Napoleón fue concebido, de esto se trataba.

Desde muy temprana edad deberá aceptar y convivir con la única leal compañera que avanzará sin descanso y de manera cruel en y a costa de él durante su vida: la enfermedad. Agudos dolores de cabeza, fatiga general del cerebro, contracciones convulsivas de estómago, dolencia ocular, semanas enteras guardando cama, y al momento de mayor producción, prohibición médica de leer o escribir por un lapso mayor a los diez minutos. Herencia paterna o eterno retorno de lo idéntico, la enfermedad condiciona los lugares de residencia de nuestro autor, debiendo huir constantemente de ciertos

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

climas, añorando equilibrios con los que rara vez tropieza.

Nietzsche. Alumno, educador, preceptor, y finalmente, predicador, no admite otro modo de pensar –y vivir– las relaciones humanas que no sea el de maestro y discípulo. Discípulo, lo fue de los maestros Schopenhauer y Wagner. Su fanatismo por el primero radicaba en que a diferencia de Kant, Schopenhauer era poeta, y a diferencia de Goethe, Schopenhauer era filósofo. Filosofía poética era la fórmula más simple de la belleza. Decir "lo profundo de manera sencilla", a pesar de que esa profundidad reforzase el temible pesimismo que –con el mismo énfasis con el que luego será descartado– alberga Nietzsche prematuramente, y a pesar también, de que la práctica ascética que de Schopenhauer se desprende fuese llevada hasta extremos insospechados, como, por ejemplo, el de –en el afán de distinguirse de aquellos que no son más que máquinas de digerir– convertirse al vegetarianismo puro. Porque Nietzsche también fue vegetariano.

Su admiración por Wagner –en cierta forma, la encarnación de Schopenhauer– no conoció límites: predicar su mensaje a todos los alemanes para producir el renacimiento de la nación era su único propósito; los amores y los odios de Wagner eran suyos también, al punto tal de escribir contra Strauss por encargo de su maestro. Fruto de la admiración por Wagner es *El nacimiento de la tragedia*. "Todo lo que aquí tengo que decir sobre el nacimiento de la tragedia habría sido dicho por usted de manera más bella, más clara y más convincente..., en el caso de que hubiera descendido usted a este trabajo histórico". Claramente, un semi-Dios. Wagner respondía con entusiasmo las cada vez más atrevidas tesis del cada vez menos filólogo Nietzsche ("aun no he leído nada más bello que su libro") pero, sin embargo, no dejaba de esgrimir mensajes de alerta de entre los cuales, enunciado en forma imperativa, se destaca el siguiente: "cásese o componga una ópera. Personalmente considero mejor casarse". Insólito y, a pesar de ello, reiterado consejo que Wagner no se exime de dirigir a su apóstol y que sólo por provenir de quien provenía Nietzsche no lo consideraba un absurdo absoluto.

Se trataba de algo más que de buscarle alguien que lo asista, que lo proteja y que lo satisfaga, en una palabra, de encontrarle un buen partido. El objeto encubierto de esta sugerencia era el siguiente: ofrecerle nada menos que la cura. ¿Qué era aquello que temía Wagner cuya solución se hallaba en un matrimonio? Wagner estaba convencido de que los frecuentes y punzantes dolores de cabeza se debían a que el amigo Nietzsche se las arreglaba por sí mismo en cuestiones sexuales. La enfermedad como castigo del pecado era –y en buena medida, no ha dejado de ser– una creencia muy difundida de la época. Es por eso que le recomendaba con carácter de urgencia casarse, y, mientras tanto, paños de agua fría. Gracioso, aunque mueve aún a risa mayor la seriedad con que Wagner plantea estas cuestiones en su correspondencia con el doctor Eiser, médico de su discípulo. Curioso, el demoledor de religiones –parece– también fue onanista.

Hacia los treinta años Nietzsche insinúa aceptar la conveniencia de incorporar una mujer a su cotidianidad. El eventual matrimonio debía consumarse con una mujer adecuada, tal como insistía Wagner, pero necesariamente acaudalada. Además, las prefería de dieciocho, dado que tres décadas en la mujer eran sinónimo de vejez, y, por sobre todas las cosas, debía ser "libre pensadora". Se suceden presentaciones, encuentros casuales y premeditados, citas de todo tipo: todo fracasa.

Rara vez los maestros no son traicionados por sus discípulos. Wagner no correrá distinta suerte. Nietzsche declara en forma camuflada primero y explícita y sin tabúes luego –especialmente, después de la muerte de Wagner– la guerra contra su antiguo maestro. Ahora Nietzsche desconfía de la revolución, de Bismarck, de la música wagneriana, es decir, de todo aquello que provocaba admiración en, complicidad de, o fuese realizado por Wagner; que, como si fuese poco, se había arrodillado frente a la cruz. Éste encarnaba el pecado de la época en vez de luchar contra él. Las verdades festejadas por los alemanes no significaban más que patrañas, y Wagner, sumado al festejo, se había convertido en un ingenuo wagneriano. "Pobre, artificial y teatral" le parece ahora toda la wagnerialería; su quietismo adormece. Nietzsche se ha vuelto un apologista de la acción, de la voluntad de vivir. Es por esto que el alumbramiento de Zaratustra sucede en la "hora santa" en la que muere Wagner en Venecia.

Pero decíamos: maestro y discípulo. Una vez sepultados los maestros Schopenhauer y Wagner, Nietzsche los reemplaza con su propia figura. Maestro, ahora, será él mismo de sus amigos –discípulos– Rée y Lou Salomé. Reuniones de estudio, tertulias literarias, viajes de esparcimiento y meditación, en una palabra, una comunidad de espíritus selectos. "Trinidad" intelectualmente poderosa, aunque afectivamente explosiva, dado que Nietzsche y Rée no tardarán en empezar a competir por el favor de la joven rusa. No olvidar el látigo si se anda con mujeres, es la tardía recomendación de Zaratustra. La fotografía del trío muestra a los dos filósofos, uno a cada lado de la jovencita, y en manos de esta última, el látigo.

Entonces: cuando ya había aceptado que la soledad, aquello que odiaba, era justamente lo que más necesitaba, cuando avizoraba que ella era la única posibilidad de arribar a una verdadera cura, cuando había dejado de marearse por la altura y encontraba en la alta soledad un refugio sabio, cuando se había convencido de que la mejor compañía para su producción era nadie, cuando había –por fin– relegado al olvido el consejo de su ancestral maestro, aparece Lou. "Joven fresca, petulante, coqueta, inteligente, enérgica y en busca de la VIDA", señala Ross. Reunía todas las características para que el solitario profesor se enamorara como un adolescente.

La basílica de San Pedro fue el escenario de la primera cita. De esta manera, nace en forma de burla la relación más seria que jamás haya establecido Nietzsche con mujer alguna. El predicador de la muerte de Dios asiste al seno institucional del cristianismo para conocer a su dama y comenzar una apasionada, inquietante y –por supuesto– enfermiza relación que pronto va a albergar las tímidas proposiciones matrimoniales del reprimido Nietzsche –realizadas en condicional: "me sentiría obligado a hacerle una propuesta de matrimonio con tal de protegerla de las habladurías de la gente..."– y finalmente, acabará con el fracaso absoluto de un amor desproporcionado.

Coleccionista de hombres y amante de la indefinición, la inteligente Lou Salomé, ante estos dos filósofos, se decide primero por la plática más embriagante, por el más extraordinario y, a su vez, por el más peligroso, es decir, por Nietzsche; y luego, por el más tranquilo, el menos exigente, y el más estable: Rée. En el medio de este viraje, Nietzsche, con el prólogo de *La Gaya ciencia* en la mano, cita a la señorita Lou en una estación de trenes en Berlín manifestándole la imperiosa necesidad de verla. Casi ciego, enfermo y cansado esperó en vano a la esbelta muchacha que andaba husmeando ya territorios más seguros. Consuelo para los desencuentros contemporáneos: a Nietzsche, también lo dejaron pagando en una estación.

Sin embargo, fracaso y angustia en Nietzsche parece siempre significar al mismo tiempo, éxito y felicidad. Cada vez que el mundo –sus amigos, su familia, las mujeres cercanas– le cercaban el terreno, un nuevo escalón era dejado atrás, un espacio mayor se ceñía entre el águila y los hombres, entre la locura y la normalidad.

Rey, delincuente, dios, delirante, artista, guerrero, Nietzsche es todo a la vez. La locura no constituye, como sostiene Ross, un "desvío", sino el único camino posible para ser genial. Y lo sabemos: para Nietzsche la historia es cosa de genios; el resto, son peones. Entonces, el delirio como peaje a la grandeza, pero a su vez, la historia como producto de una ecuación delirante. Si algo había de admirable en el cristianismo era su enorme poder creativo; es decir: se había demostrado capaz de producir dos mil años de historia a su imagen y semejanza, y, en este sentido, la muerte de Dios dejaba vacante el lugar de arquitecto y productor de los años venideros. Ese espacio vacío reclamaba para sí un creador, un genio, alguien cuyo destino fuese no tanto la belleza como la grandeza. "Ustedes componen cosas bonitas, yo grandes", advertía el mismo Nietzsche. A más altura, más soledad; cuanto más águila, tanto más angustia; ¿no es acaso la angustia el precio que se debe pagar por ser un águila? Caprichoso como Dios, Nietzsche va caminando la locura como un proceso moral de "autoelevación del pensamiento".

Si en los peores momentos de sus prolongados y penosos dolores de cabeza, mareos, y anuncios de la inevitable ceguera que sobre él se cernía, Nietzsche había deseado su propia muerte y especulado con la probabilidad de no pasar siquiera la noche o de sobrevivir apenas una semana más, ahora no sólo afirmaba estar por fin y completamente sano, sino que dividía el tiempo ya no en días, ni en semanas, ni en décadas, sino en milenios. Ésta era ahora su nueva referencia temporal. A los filósofos, la década o –en el mejor de los casos–, el siglo; a los profetas, los milenios. La descristianización del mundo llevaría a una catástrofe, a un desmoronamiento de la moral, y era preciso que surgiese un nuevo soberano, una nueva moral, un nuevo Dios. Nietzsche, entonces, derriba y funda religiones; destruye y construye mundos; espanta y reclama santidades.

Reemplazar la idea cristiana de una vida eterna en un eventual futuro indefinible por la eternización del aquí y ahora. Rechazar el amor al prójimo como precepto y vivir de manera tal que deseemos volver a vivir y vivir así eternamente. Sepultar el imperativo categórico kantiano y sustituirlo por otro imperativo, también categórico, pero que cambie el viejo y paralizador interrogante *¿quieres que la máxima de tu acción se vuelva universal?*, por uno nuevo que rece: *¿es así como lo harías una infinidad de veces?* Muerto Dios, el eterno retorno de lo idéntico es la buena nueva de un nuevo evangelio que intenta fundar una nueva humanidad.

Dios y Nietzsche. Ninguno de los dos admite pensar sin jerarquías, sus respectivos reinos no son de "este" mundo, ambos son infinitamente ambiciosos. Para los que creen en los dos, la lectura de esta extensa biografía invita a pensar que Dios y Nietzsche, más allá del bien y del mal, se deben un buen café, y que la frase que con toda probabilidad enunciaría nuestro amigo en tal encuentro no podría ser muy distinta a la que, por mucho menos, mereció en su tiempo un Wagner: "un día, finalmente, estaremos juntos para siempre, y no comprenderemos cómo pudimos estar tanto tiempo el uno sin el otro".

Nietzsche y Dios. Para los que creen solamente en el primero, las casi novecientas páginas escritas por Werner Ross ofrecen, sin ninguna duda, un abanico de múltiples rudimentos para continuar descifrando el enigma Nietzsche, dado que si algo sabemos certeramente cuando nos situamos frente a él es que nos hallamos ante un secreto. Pensar y vivir son sinónimos en Nietzsche, y por lo tanto, nada acerca de su obra puede afirmarse con justicia sin antes revisar el reflejo de su pensamiento: su vida.

Dios y Nietzsche. Para los que no creen ni en uno ni en otro: el acápite con el que hemos comenzado y el final de esta reseña. Nietzsche ha muerto. El último gran acontecimiento del siglo, tanto más espectacular y sorprendente por haber tenido lugar en esta tibia década que despide el milenio, vomitó al mundo una bravucona escena que hubiéramos juzgado poco menos que imposible hace apenas unos años atrás. No sin fuertes convulsiones y dolencias de tipo nietzscheanas –¿eterno retorno?–, hemos constatado que en los altares domésticos de las casonas cubanas no se rendía culto clandestino a Zaratustra sino a la Virgen de la Caridad del Cobre y que quien descendía del avión y se dirigía a la plaza de la Revolución de La Habana, lejos de ser el Superhombre era, una vez más, el Papa. Divino, demasiado divino.

Sebastián Carassai

UNIDOS Y DESINTEGRADOS

Acerca de *Globalización, fragmentación social y violencia,* de Arturo Fernández y Silvia Gaveglio (comps.), Homo Sapiens - CEIPI, Rosario, 1997

Un grupo de politólogos escribe un libro cuyo tema es la violencia. El hecho es en sí mismo significativo, en la medida en que la violencia, a pesar de ser constitutiva de las relaciones entre los hombres (y de las relaciones políticas en particular) se ha revelado, a lo largo de los siglos, especialmente refractaria a los mecanismos disciplinadores de la ciencia política. La cual –como nos recuerda Eduardo Grüner en un libro reciente– sólo puede levantarse como esquema de inteligibilidad del mundo sobre la renegación de esa violencia con la que es incapaz de tratar. Y a la que, por lo tanto, o bien expulsa fuera de las fronteras de lo pensable, o bien eleva a la condición de violencia "legítima" (expropiándole entonces su carácter de *pura* violencia) para hacer de su monopolio el atributo propio de un tipo particular de institución, a la que llamamos Estado. De ahí que la ciencia política tienda a visitar sólo por excepción ese margen pantanoso de su propio saber, cuyo examen ha sido en cambio desde siempre motivo de las interrogaciones de la *filosofía* política, como el recorrido del sugestivo ensayo de Claudia Hilb, en el libro que tenemos entre manos, muestra suficientemente. Pues bien: Un primer mérito de este libro es, me parece, obligar al pensamiento sobre la política a tocar sus propios límites hasta penetrar en esta zona fronteriza y angustiante que es la zona de la reflexión sobre la violencia, aunque este límite sea alcanzado siempre desde el lado "de adentro", digamos así, de los propios saberes politicológicos, lo que lleva a privilegiar el análisis de la violencia "institucional" (las políticas de seguridad, el rol de las FFAA) por sobre el de las violencias, digamos, "instituyentes", y a no ingresar en este último sino para proponer de inmediato, para esas formas díscolas y caprichosas de la violencia, convenientes sistemas de tipologías y clasificaciones. El segundo mérito del libro que tenemos entre manos es su vocación por "historizar" el inmemorial tema de la relación entre política y violencia. Ésta última, en efecto, aparece situada aquí en relación con un contexto bien específico: el señalado por el doble horizonte de la globalización económica, tecnológica y militar (fase superior de un proceso bien conocido y suficientemente estudiado, al que en épocas de mayor vehemencia terminológica se daba el nom-

Artefacto
pensamientos sobre la técnica

Ciencia y Política: Paul Feyerabend y Oscar Varsavsky
Lewis Mumford: El mito de la máquina
Dolor y Técnica:
Horacio González
Primo Levi
Giorgio Agamben
Enrique Ocaña
Peter Slojterdijk
Fogwill: *En el bosque de pinos de las máquinas*
Pablo de Santis: Arte de calígrafos

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

bre de imperialismo) y de los procesos de fragmentación social que ese fenómeno estimula y alimenta en países como el nuestro, a los que con toda probabilidad el año 2000 encontrará unidos a los designios del gran capital internacional y dominados por la desintegración, la marginalidad y la pobreza.

Marcial Soldatti

PANTALLA, TRAGOS, PAPAS FRITAS

Acerca de *La Aldea Local,* de Tomas Abraham, Eudeba, Bs. As.,1998

Según Tomás Abraham "hay tres preocupaciones que inquietan a los argentinos. Una es la economía, la otra el fútbol y la tercera la televisión". Él dedica cuatro horas por día; menos los viernes; a ver televisión. Eso le permite analizar sus contenidos desde una percepción filosófica: *La aldea local* funciona, así, como un muestrario de la cultura popular. Abraham medita acerca de las imágenes de la pantalla, develando el perfil de la sociedad que las genera. Guiándose por las premisas del sentido común, atraviesa la incandescencia mediática, y hace de la crítica, una de las bellas artes.

Para los que buscan un análisis estructurado por ejemplo, sobre la vocación transdiciplinaria de la semiótica; éste no es el libro. Tampoco para los que indagan en el discurso único que va gestando la concentración de medios en el mundo de las políticas globales. Abraham se declara incompetente para *analizar* la televisión. Y le preocupa no ser confundido con un analista de medios. Tal vez por eso *La aldea local* tiene la forma de un diario: su vida ante "el cuadrado", como llama al aparato, quitándole una dimensión y un epíteto a la vieja, "caja boba". Sentarse frente al televisor, y discutirle, "es una ceremonia filosófica, el nuevo banquete de la posmodernidad", argumenta en la introducción al compendio –ya que este libro recopila sus artículos publicados en la revista *El Amante,* bajo el título de *El Aman TV,* entre 1995 y comienzos del 98.

Él es un espectador, fiel e irreverente. Con esa convicción construye sobre la diversidad que ofrece la tv, asociaciones absolutamente personales pero atractivas, por la destreza narrativa con que son expuestas, pero quizá aún más porque el zapping que realiza caracteriza la televisión de los 90 ("intuición de oficio", como suele decírsele a esa aptitud esquiva). El riesgo es la empatía. Su sensibilidad en relación a los personajes que describe.

El tono distendido lo acerca al trato coloquial que guía sus clases en la Universidad de Buenos Aires (simpatía que le valió, en los comienzos del CBC –1985–, una marcha de estudiantes al Rectorado protestando por su posible retiro, involuntario). Sus provocaciones desacartonan a los santos patrones catódicos. Entre ellas, su foto con el Oso Yogui mientras le pide que estampe su firma en un pequeño libro para nutrir su galería de autógrafos, ya que en un cuaderno, el ensayista –cuenta– también cazó los sellos personales de Mohammad Alí y Diana Maggi.

El texto se acerca al territorio del relato corto, en el segmentos como el dedicado a Paul Veyne. O en capítulos como *Viñas de Ira,* donde refiere la participación de David Viñas en el ciclo "Los siete locos" de Cristina Mucci; junto a María Sáenz Quesada, Marta Mercader, Pacho O`Donell, Luis Gregorich, Horacio Sanguinetti y Beatriz Sarlo (esta última "...por un rato. Porque se fue apenas comenzó a hablar Viñas, el séptimo loco invitado", explica el autor).

Cuando ahonda en los debates contemporáneos sobre las ideas –la ética, el poder, la libertad–, cultiva el ensayo como género, en una variedad que le es propia: el academicismo sin cerraduras de clave hermética, algo que se aprecia ya desde *Pensadores bajos,* el primero de sus libros publicados.

Desde estos niveles de observación, aborda al universo catódico. Y a través del texto realiza una exposición académica de la ridiculez.

Abraham reduce todo a la mínima expresión. Ese simplismo, esa *evidencia de la obviedad,* hace que lo observado, se instale en el ridículo por sí mismo. Y eso da risa. El ensayo entonces se vuelve humorístico.

La referencia autobiográfica y la cronología metódica –Dios y Demonio de todo diario personal, como ha explicado Maurice Blanchot– sirven de nexo. Los estilos se complementan.

Y trae yapas: por ejemplo, para acompañar la descripción de una declaración de Sebreli en un programa de radio de Daniel Haddad, sugiere la realización de *El pequeño Sebreli ilustrado:* "Este manual de bolsillo nos permitirá almacenar un amplio catálogo de pensamiento cuya futura elaboración se ofrecerá en forma de CD-Rom, con la voz de Sebreli y la risa de Haddad. Se recomienda no hacerlo funcionar de noche ni cuando se está solo".

Los artículos son en sí, provocativas editoriales mensuales; reflexiones sobre la TV y el mundo visible e invisible que la hace posible. Poseen en ciertos casos, los rasgos de premura inherentes al género periodístico: cacofonías, por ejemplo, que no afectan el seguimiento de los hilos de Ariadna escondidos en ese laberinto. Abraham elige detenerse ante los personajes que lo habitan. Los sigue por distintos programas, se entretiene o se aburre con ellos. Los escucha, los mira, los explica. Así, "este articulista" –como se autodenomina el autor– hace desfilar en su crónica a figuras como Chilavert, Ava Gardner, Vivian El Jaber. A Andrea del Boca ("tierna y perversa, blanquita y gomosa"); a Antonio Carrizo, titular en el polémico equipo de "Tribuna caliente"; o al creador de "operetas" (Abraham dixit por el programa "Memoria") Samuel "Chiche" Gelblung. Descorre los velos "gentiles" que ayudan a teatralizar discusiones en los programas de Mariano Grondona. Se emociona con las palabras de Laura Ginsberg en un acto por el esclarecimiento del atentado a la AMIA. Escribe un inquietante capítulo sobre al asesinato de José Luis Cabezas, y otro, sobre la visita de Escohotado en la Argentina. A Alfredo Casero le dedica un tango al que titula: "Chinchulín de Bachín". A Fabián Polosecki un capítulo a propósito de una aguda reflexión sobre la muerte. En el libro se filtran, además, sus experiencias extratelevisivas, como un viaje al Japón, donde dice haber actuado en dos películas pornográficas que, ruega, no se estrenen en la Argentina.

Obviamente llega un momento en que se cansa del zapping y rompe el círculo. Reflexiona, se inspira y cambia de camino. Acepta que no le pide nada a la televisión, porque ella no puede darle "lo que sin duda no tiene". "Gracias a la tele y a la radio tenemos de que hablar con nuestros semejantes, es el puente sin el cual bogaríamos en el autismo, o en la poesía", arriesga. Y logra hacerla digna de protagonizar un buen *tete a tete,* con la refinería intelectual de Feyerabend o Foucault.

La televisión es un ámbito empañado por la solemnidad, identificado por la obviedad discursiva –con excepciones–, y estructurado sobre el gran negocio que significa, pero cuya apariencia intermitente encandila la mirada del televidente medio. Abraham descubre los piolines que llevan a las manos del titiretero. No teme a la oscuridad. La ilumina y describe lo que *hay* en ella. Convencido de que la TV modifica la cotidianeidad, y puede trampear a los sentidos, apunta a la dimensión histórica de los personajes que focaliza. En un artículo señala que uno de los antecedentes laborales de Raúl Portal fue ser vocero de prensa de la dictadura militar de Videla. En otro, al evocar un encuentro entre Haddad y el mismo Portal donde éste último señala a Eduardo Duhalde como "un gran pensador", Abraham concluye: "El gobernador de la provincia ya tiene su Mefisto. Nosotros lo de siempre: paciencia y zapping", recomienda.

Es la llave moviéndose sin obstáculo en la cerradura oxidada del sentido común, la que sostiene la mano de Abraham en la escritura de *La aldea local.* Y puede reír sin pudores, ante el paisaje que observa a través de la puerta abierta. Esto le permite una crónica entretenida. "La televisión no hace mal porque la televisión no hace, a lo sumo cansa, o excita, o excita y cansa. Nos alivia un poco el estrés". Él es un televidente: pantalla, trago, papas fritas. Y a gozar. Por eso explica: "El Cuadrado, para mí, es un amigo, un amigo de la infancia". Y esa es la relación que articula el libro.

Patricia Chaina

TELEVISIÓN: LA OTRA MIRADA

A propósito de *Sobre la televisión,* de Pierre Bourdieu, Anagrama, Barcelona, 1997, y *Ecografías de la televisión,* de Jacques Derrida y Bernard Striegler, Eudeba, Bs. As., 1998

Tanto Bourdieu como Derrida comienzan sus disertaciones sobre la televisión en base a una coincidencia que es clave para comprender la lógica de funcionamiento de aquélla: las condiciones de producción del discurso.

Esto es: someter a discusión pública postulados y operatorias que la televisión instaló como naturales y universales y que se imponen por sí mismas como habituales en su normal desarrollo.

Con el debate que abren estos dos pensadores, con la exigencia adicional y para nada caprichosa de la televisación de la conferencia en el caso de Bourdieu y de la entrevista en el caso de Derrida, lo que se pretende de movida es hacer comprender y poner al descubierto cómo esas condiciones limitan y transforman las formas comunicacionales, los modos de expresión y la relación establecida entre emisor y receptor.

Así, los ejes centrales en torno a los cuales la televisión se repite mecánicamente en su desenvolvimiento rutinario son la administración del tiempo y el tratamiento temático. El primero, tiene una validez como mercancía medida en términos de una mercancía mayor que es el dinero; artificializando la relación tiempo-oro-palabra que en el parlamento mediático es de vida o muerte. Esta concepción mercantilista del tiempo genera un inconveniente más serio que es la relación entre pensamiento y velocidad, ya que al lograr resumir todos los momentos en uno solo, la televisión lo que hace es crear una modalidad técnica para el uso de las imágenes, disgregar todas las formas de representación y someter la elaboración del pensamiento y el desarrollo conceptual de una idea a los tiempos comerciales de la economía de mercado y el *ráting* televisivo. A partir del momento que desde atrás de las cámaras se da la señal del comienzo se inicia una carrera, afirma Derrida, donde uno ya no es el mismo ni piensa en absoluto.

Se puede acaso pensar atenazados por la velocidad y construir un discurso o elaborar un pensamiento en tiempos imposibles de hacer fuera del ámbito televisivo, se pregunta Bourdieu. Y la respuesta es que se piensa mediante ideas preconcebidas; banales, superficiales, donde el problema de la recepción no se plantea pues ya fueron recibidas.

Por otra parte, la televisión vive de la forzada y nada sutil confusión entre ficción y realidad, invadiendo una supuesta temporalidad real y absorviéndola en su propia temporalidad específica, recreada, que intenta copiar al tiempo natural pero sin poder evitar la existencia de su tiempo artificial. Bajo este tiempo artificial supeditado a la urgencia, que exige su medición de acuerdo a su propia lógica acumulativa y a su desenfrenada búsqueda de ganancias, mensurable de acuerdo a la cotización de los mercados y a las mediciones de audiencia, la televisión impone el eje temático, es decir, de lo que se debe hablar.

Un buen ejemplo son los debates políticos donde el medio impone todo: el tema y el tiempo que dispone cada exponente, arrogándose la facultad de intervenir manipulando con miradas, gestos, interrupciones, comentarios y a la vez erigirse en el fiel representante del espectador a la hora de las conclusiones. Juez y parte. Así, su modalidad responde a una clásica cultura bipolar de modelos presentados como opuestos: el bueno y el malo, el que está a favor y el que está en contra, sin grises, sin otras campanas que suenen.

De esta manera los medios imponen su particular criterio de lo que denominan actualidad, y que Derrida llama artefactualidad y actuvirtualidad, instalada en base a criterios de selectividad que esconden mecanismos de censura previa y que, alimentados por la necesidad de la primicia, de vender el "último momento" y presionados por la captura de un mayor *ráting,* alienta una carrera enfermiza de búsqueda de noticias y un tratamiento liviano, breve y hasta irrelevante de hechos trascendentales o no de la vida social.

En la era de la globalización más información no es equivalente a mejor información. ¿Se puede pasar por alto acaso la composición de los medios, cada vez más concentrados, cuando abiertamente conforman un único discurso ideológico, concordante con los intereses interpretativos que el "nuevo orden mundial" necesita escuchar?

Sin embargo, los medios se empecinan en diferenciarse y en presentarse como los verdaderos intérpretes de las necesidades de la gente y de sus inquietudes particulares, cuando en realidad el fin último es el lucro, resultado lógico y racional de su funcionamiento mercantilista. Las necesidades en un punto pueden ser útiles y conciliables pero nunca al grado de colisionar con los intereses que les involucra y de poner en peligro su deseo de instancia final: el dinero.

En este enredo se encuentran muchos periodistas probos y honestos que chocan con esta censura abierta y manifiesta que no es otra cosa que la diferencia entre libertad de prensa y libertad de empresa. En este sentido, Bourdieu y Derrida acuerdan que a la hora de ver, escuchar o leer a tal o cual periodista es imprescindible conocer qué lugar ocupan éstos dentro de ése espacio y qué peso tiene ese medio en el concierto general de las telecomunicaciones.

En esta infernal vorágine autoimpuesta, los medios se ven obligados a pensar al

Editorial ATUEL

NOVEDADES

Lacan y las matemáticas
Nathalie Charraud

Semiótica de los medios masivos
Oscar Steimberg
2ª edición ampliada y corregida

COLECCIÓN ATUEL POESÍA

La gran respiración bailada
Fredu Guthmann
Ed. bilingüe francés-castellano
Incluye dos poemas inéditos de Julio Cortázar

La obsesión del espacio
Ricardo Zelarayán

PRÓXIMA APARICIÓN

La calle platería
Fernando García

San José 663 PB 3
Telefax: 381-7107

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

día y a valorar la información en función de una actualidad construida, con lo cual a noticia publicada, noticia consumida. El seguimiento de las crónicas policiales, la sangre y el sexo, son ingredientes infalibles para asegurar audiencia, elaborados a su vez como apunta Bourdieu, en base a dos postulados contradictorios pero convergentes en la lógica televisiva: la ilusión del nunca fue así y la ilusión del nunca visto.

Y tanto espacio ocupan estos sucesos, que pesan más por su impacto que por su conocimiento, porque la televisión los termina presentando como mero pasatiempo al escindirlos de su componencia social y de su tramado político, por lo que así tratados no generan controversia alguna, provocando un ocultamiento que muestra pero que a la vez esconde.

Ocultar mostrando, para hablar en términos de Bourdieu, es mostrar algo distinto pero a partir de un principio de selectividad que responde a su búsqueda de lo espectacular, del hecho visual, en definitiva, del ráting que genera su amarillismo desenfadado.

Si estoy seguro de que habrá acontecimiento, no será un acontecimiento, afirma Derrida. Incluso el acontecimiento es la posibilidad de la no venida, es el hecho que puede no tener lugar. En esta línea de análisis, la transmisión "en directo", elemento indispensable de seducción a los fieles seguidores, nunca lo es en términos absolutos porque responde a criterios de selectividad y a una interposición técnica que hace que esa transmisión nunca sea integral y a unas modalidades tecnológicas y formas operativas que la hacen potencialmente manipulable.

De esta manera, en la relación entre emisor y receptor surge la figura del espectro. Esa imagen mediática que dispone del derecho de mirada y que no es sólo ese visible invisible que puedo ver: "es alguien que me mira sin reciprocidad posible y por lo tanto hace la ley allí donde yo estoy ciego, ciego por situación. El efecto fantasmal es la sensación de irreversibilidad", completa Derrida.

Así pues, la posibilidad de cortar, recomponer, producir imágenes, etc., brinda la oportunidad de una mayor autentificación pero a la vez la posibilidad de la manipulación; con lo que el valor de aquélla es posible gracias a la técnica pero encontrando en ésta su principal amenaza. La aparición en escena de la revolución tecnológica y la transformación que posibilita el desarrollo de la técnica hace de estos instrumentos, objetos de aislamiento y de sus efectos, factores paralizantes.

La computadora personal, la televisión por habitación, la mascota virtual, los jueguitos electrónicos, son elementos de retraimiento y de parálisis de cuerpos sometidos a la compañía de su solitaria sombra.

Y todo ello responde y es compatible con el modelo de hombre triunfante y futurista que paradigmatiza la posmodernidad: quieto, robotizado y automatizado. Un sujeto objetivado y proyectado en una teletecnología que lo reduce a su sola presencia; efecto disciplinante y asocial para su desenvolvimiento comunitario.

La televisión es una forma comunicacional pero no una forma cualquiera. No hay una evolución caprichosa de la tecnología como resultado de un destino azaroso sino que la misma responde a una sociedad configurada y conformada antes y no después que la tecnología "innovadora" acorde se amoldara a una forma inequívoca de comunicación enajenante.

Los *mass media* ocupan un lugar que la política y la militancia, el espacio público y la participación, las redes solidarias y el estado de conciencia sobre la necesidad de cambio abandonaron, tampoco de manera antojadiza y temeraria, y sobre los cuales los medios desarrollan su accionar y su fabulosa tecnología, pero acompañando al proceso socio económico general.

Esto es: sobre la derrota del campo popular, sobre la caída de los paradigmas revolucionarios y, como en el caso latinoamericano, sobre la desarticulación social y política que nos dejaron los años de una asesina dictadura, que fragmentó las bases del tejido social y mató o desapareció sus cuadros más combativos y mejor pensantes. Por lo tanto, la aparición de la televisión tecnológica hace anclaje en una sociedad previamente configurada, donde una forma comunicacional ya estaba sólidamente establecida.

Lo verdaderamente deseable sería, siguiendo a Derrida, que el receptor pudiera transformar lo que le llega comprendiendo cómo se hace y cómo se produce aquello que se le presenta como inexorable y hostil a su posibilidad de entendimiento.

Para ello sería necesario que se abriera un proceso de reapropiación mediante el cual el receptor tuviera la posibilidad de modificar el sentido, para que éste sea suficientemente propio y no ajeno a su constitución como sujeto.

Ahora bien, ¿se puede plantear un cuestionamiento a las bases constitutivas de los medios y a su lógica de funcionamiento, ignorando que ello supone un serio y profundo compromiso político? No se puede pasar por alto la existencia de una propiedad privada de los medios, lo que inmediatamente nos lleva a la puesta en discusión de un modelo socio-económico que le da vida y la hace posible. Y esta obligación exige una firme y decidida tarea de todos los sectores sociales capaces y dispuestos a dar batalla en la transformación del escenario político para la recuperación del espacio público.

Jorge Riccobaldi

TEORÍA

LECTORES Y REVOLUCIONARIOS

Acerca de *Crisis de la política. Escritos sobre Marx, Keynes, las crisis capitalistas y las nuevas subjetividades,* de Toni Negri, trad. de Gisela Catanzaro, El Cielo por Asalto, Bs. As. 1998

"Respecto al hecho de que nuestro subjetivismo no coincida con las corrientes establecidas de la tradición marxista, esto sólo significa que otros autores están en un error. Nosotros no somos inventores de nada. Sólo lectores de Marx y agitadores políticos revolucionarios en nuestro tiempo."
Toni Negri

Para algunos, la tarea de reseñar un libro es en cierto modo una profanación –en el doble sentido de violar, por ejemplo, las tumbas, y de hacer profano lo sagrado– de la unidad de la obra; una suerte de disección sacrílega –aunque siempre incompleta. Y no es falso que esta fantasía a menudo asalta al reseñante.

Pero hay ocasiones en que la tarea comienza con otro tipo de complicaciones. Es el caso de las antologías no personales, donde la obra pertenece un poco menos al autor y debe parte de su existencia a un otro encargado de seleccionar, introducir e imponer un orden a lo compilado. Allí la tarea del osado escribiente es, en el mejor de los casos, doble. Por un lado, lectura de los textos; por otro, intento por encontrar aquellas líneas o tonos que permitan hacer un todo de la suma de partes.

Crisis de la política no escapa a estos problemas. A simple vista, el libro se organiza en dos partes claramente distinguibles. La primera, compuesta por siete artículos, abarca la producción teórica de Negri entre 1967 y 1982, e incluye los trabajos del período de encarcelamiento ("Crisis del Estado-crisis" y "Arqueología y proyecto") y de los primeros años de exilio en París. En líneas generales, se trata de un análisis de las crisis del capitalismo contemporáneo –desde 1929 hasta los años 70–, de las transformaciones de la forma estatal después del Estado de Bienestar y de las características del antagonismo de clases en las últimas décadas del siglo.

La segunda, integrada por cinco artículos diversos, entre los que se cuentan un manifiesto colectivo de los implicados en el "Proceso del 7 de abril" y una entrevista a Negri realizada en la prisión especial de Trani en 1980, se concentra en el relato y la reflexión crítica sobre la experiencia del movimiento italiano *Autonomía* de los años 60 y 70 y sobre el proceso de enjuiciamiento y persecución de intelectuales y dirigentes –incluido el propio Negri– por el secuestro y muerte de Aldo Moro.

Seguramente no sonaría bien sostener que la primera sección se caracteriza por escritos teóricos y la segunda se compone de textos políticos. Esto parecería, como poco, arbitrario. Pero lo cierto es que este conjunto de artículos se sitúa de una manera particular *entre* la teoría y la política, recordándonos que la mutua implicancia entre ambas no debe ser considerada una premisa, sino más bien una práctica o un objetivo. Lo que este libro de Negri aporta a desentrañar es en todo caso cómo se forma y sobre qué estrategias puede sostenerse la imbricación entre teoría y política, y cómo es posible pensar hoy en la síntesis que entre ellas reclamaba Marx hace más de un siglo.

Lo que sostendremos en estas páginas, más allá de la pertinencia de las divisiones, es que *Crisis de la política* puede ser leído siguiendo tres trazos principales. En primer lugar, *la crisis*, como punto de ruptura y de despliegue de antagonismos. En segundo lugar, *el sujeto*, en tanto subjetividad revolucionaria en transformación y por último, *la política*, en el sentido de intervención sobre la realidad. Cada uno de estos argumentos atraviesa todo el libro y reclama una interpretación a la vez teórica y política. Y cada uno permite, además, una lectura de la producción intelectual de Negri que excede estos textos y posibilita un diálogo con el resto de su obra.

1. Crisis

Sin dudas la pregunta por la crisis constituye un tema central del pensamiento de Toni Negri, tanto en su dimensión histórica (en la reflexión sobre las crisis capitalistas del siglo XX) cuanto en su dimensión teórica (en el análisis de las particularidades del capitalismo contemporáneo, del desarrollo de nuevas subjetividades o de las alternativas de la Modernidad). Crisis representa siempre un momento de quiebre, de ruptura, pero sobre todo de despliegue de nuevas posibilidades; la noción de crisis en Negri nunca se agota en la negatividad, su sentido es fundamentalmente constitutivo.

La aproximación a los *Grundrisse* desarrollada en "Marx más allá de Marx" revela la importancia de esta pregunta. Allí la crisis es propuesta como clave para alcanzar una síntesis, en continuidad con el proyecto marxiano, entre el nivel de la teoría y el de la práctica. Una síntesis que permita encontrar el puente que va del momento de la catástrofe a la dinámica del desarrollo de la subjetividad.

De ahí el acento puesto en construir una nueva lectura de los *Grundrisse*, que abandone su utilización filológica en el estudio de la génesis de *El Capital*, y los recupere como texto político. Aquí Negri pone en marcha toda su labor subversiva hacia el interior del marxismo, descubriendo la teoría de una relación dinámica entre la posibilidad revolucionaria abierta por la "crisis inminente" y la acción comunista de la clase obrera, donde las interpretaciones ortodoxas sólo leen los borradores de una obra cumbre. Los *Grundrisse* constituyen un texto político por su aproximación subjetiva al análisis

AMNISTÍA PARA TONI NEGRI

Por Etienne Balibar, Patrick Braouezec, Michael Löwy, Jack Ralite, Jean-Marie Vincent

Toni Negri, condenado en varias ocasiones por los tribunales italianos como "responsable moral" de los enfrentamientos entre militantes y policías durante los años 70, exiliado en Francia desde 1983, ha decidido volver a Italia. Desde el 1° de julio de 1997 se encuentra encarcelado en la prisión de Rebibbia, cerca de Roma. Con este gesto, quiere plantear la cuestión de una amnistía general para los prisioneros políticos italianos.

Filósofo conocido mundialmente por la originalidad y el rigor de sus trabajos sobre Descartes, Spinoza y Marx, Toni Negri fue el principal dirigente del grupo "Potere Operaio" (autodisuelto en 1973) y uno de los inspiradores de la corriente denominada "Autonomía obrera" durante los años 70. Encarcelado en 1979, pasó, pese a una primera absolución en 1980, ¡cuatro años y medio de prisión preventiva! Elegido diputado en 1983, decide, tras la retirada de su inmunidad por una escasa mayoría de la Cámara, refugiarse en Francia. Casi veinte años después de los acontecimientos, sigue –sobre la base de testimonios de "arrepentidos"– condenado a varios años de cárcel. En su momento, Amnistía Internacional denunció las numerosas irregularidades jurídicas de los procesos en marcha contra él por parte de los tribunales italianos.

Toni Negri ha trabajado mucho en Paris durante estos catorce años, animando la revista *Futur Antérieur,* enseñando en la universidad de Paris VIII y en el *College international de philosophie,* participando en numerosos seminarios y en investigaciones en ciencias sociales para diferentes ministerios y empresas públicas. Ha publicado varias obras en francés, desde *L'Anomalie sauvage* (1982) y los *Nouveaux espaces de liberté* (con Félix Guattari, 1985) a *Spinoza subversif* (1994) y el *Pouvoir constituant* (1997). Se ha convertido, también en Francia, en uno de los inspiradores del debate político y filosófico sobre el futuro de la democracia. Pero no era un ciudadano de pleno derecho y nunca pudo conseguir la naturalización.

Con su valiente decisión, Toni Negri corre un gran riesgo, pero está dispuesto a poner en juego su libertad para dar un nuevo impulso a la exigencia de una amnistía, no sólo para sí mismo sino también para todos los que siguen perseguidos como consecuencia del movimiento social y de los enfrentamientos de los años 70. La mayoría de los países democráticos practican esta amnistía tras los grandes dramas de su vida interna. Sólo una amnistía puede devolver a una vida normal a los centenares de italianos aún en prisión o en el exilio.

Adheridos al Estado de derecho y al reestablecimiento de los derechos humanos y ciudadanos allí donde se hayan visto cancelados, pedimos con insistenciaa a los diputados italianos que respondan a esta invitación a la clemencia, votando la ley de amnistía y permitiendo así la vuelta de Toni Negri y de sus amigos a la vida cívica.

(E. Balibar es profesor de filosofía en París X; P. Braouezec es alcalde de Saint-Denis; M. Löwy es director de investigación en el CNRS; J. Ralite es antiguo ministro y diputado; J-M Vincent es profesor de Ciencias Políticas en Paris VII).
Para aherir al pedido de amnistía escribir a: Patrick Dieuaide/129, bd de Ménilmontand/75011 Paris o a laurent@ecn.org/Subject: Toni Negri.
Para escribirle a Negri en cárcel: Antonio Negri/Casa de Reclusione di Rebibbia/Via Bartolo Longo 72/00156 Roma/Italia.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

del proceso del capital, por ser sustento de la subjetividad revolucionaria.

Con estas operaciones comienza a perfilarse el sentido productivo de la crisis: es ella quien posibilita la emergencia de una subjetividad revolucionaria. En la forma en que lo plantea Negri: "La síntesis de los diversos elementos del análisis de Marx descansa en la definición de la crisis como momento de la refundación necesaria del movimiento revolucionario."[1] Es a partir de esta idea de crisis que la subjetividad se muestra como subversión, irreductible a la mera relación de explotación; y es a partir de la noción de crisis que el marxismo se abre a una lectura subjetiva.

Del mismo modo se manifiesta en la teoría del poder constituyente. Así como Marx en los *Grundrisse* ponía en el centro del análisis una crisis que no debía ser resuelta o "curada", sino en la que se debía buscar el surgimiento de una nueva subjetividad, así el poder constituyente reclama la concentración en la negatividad, en el vacío de síntesis, para su comprensión. El poder constituyente *es* la crisis.

Subjetividad revolucionaria como pluralidad y ruptura, poder constituyente como radical fundación del ser: esta es la gran innovación que Negri realiza a partir de la noción de crisis y que nos conduce directamente al problema del sujeto.

2. Sujeto

La cuestión del sujeto aparece en Negri de dos maneras. Por un lado, en su discusión hacia el interior del marxismo y su crítica a la objetividad de las categorías económicas. Por otro, en su intento por pensar en la subjetividad que se despliega en el capitalismo contemporáneo.

La voluntad de introducir la perspectiva subjetiva en el marxismo aparece desde los escritos de los años 60 y atraviesa toda la obra hasta el presente. Si los primeros artículos del libro muestran la ruptura de Negri con el obrerismo italiano de los primeros 60, es justamente por su insistencia en una lectura de Marx *desde* el sujeto. La interpretación de la lucha de la clase obrera como una fuerza de antagonismo dentro de la producción y la acumulación y sobre todo, la comprensión del valor como relación de clase, no hacen sino reclamar el abandono del objetivismo que caracterizaba –y caracteriza– al marxismo vulgar.

En este sentido, si nos parece interesante un artículo como "Marx acerca del ciclo y la crisis" no es tanto por su interpretación del funcionamiento del dominio capitalista –que sin dudas debería ser analizada y discutida con detenimiento– cuanto por la forma en que el análisis de estas cuestiones es llevado a cabo. De algún modo, y sin establecer paralelismos desmedidos por esta reflexión, nos es productivo de la misma manera que lo son para Negri los *Grundrisse* de Marx: porque descubren un método de acercamiento e intervención sobre la realidad.

Es justamente el análisis de la forma ciclo como forma de una relación de poder entre clases en lucha lo que resulta más productivo y provocador. Porque más allá de la luz que pueda echar sobre las tensiones del ciclo en sí mismo, revela que el ciclo capitalista no debe ser comprendido –ni, por lo tanto, atacado– como un problema de mecanismos objetivos sino de una *relación entre sujetos*.

De un modo similar puede pensarse el tratamiento que Negri da a la forma estatal propia de los años 70 y 80, el "Estado-crisis". La cuestión fundamental aquí no es la caracterización de las políticas capitalistas y estatales consolidadas en la década, ni tampoco la profundización del Estado-crisis en sí, sino sobre todo el análisis de las transformaciones operadas en la composición de la clase. Este punto presenta un problema que será desarrollado más detenidamente en el segundo artículo del período de prisión, "Arqueología y proyecto".

Es interesante rastrear a lo largo del libro y del período, el desplazamiento de una idea de clase obrera ligada al "productivismo" a otra cada vez más amplia y abarcativa, donde el componente obrero en sí se disuelve en una subjetividad mucho más plural. El análisis de la transmutación que Negri denomina "del obrero-masa al obrero-social"[2] habla justamente de estas cuestiones.

El obrero-masa es el concepto que identificó al sujeto de las luchas de la clase obrera que hicieron crisis en 1968; un sujeto que en el ámbito del trabajo se caracterizaba por el taylorismo, en el de las relaciones salariales por el fordismo, en las relaciones entre economía y política por el keynesianismo y en las relaciones entre la sociedad y el Estado por el Estado planificador. El obrero-masa fue, en otras palabras, el centro motor de la dialéctica entre las luchas de la clase obrera y el desarrollo capitalista que constituyeron la organización de la "sociedad-fábrica".

El obrero-social es el concepto que designa la transmutación de esta clase obrera en fuerza de trabajo social, extendida entre la producción y la reproducción. Obrero-social como nuevo sujeto de clase que pone en evidencia el conflicto entre dos concepciones del tiempo y de la vida (el tiempo de la jornada laboral vs. el tiempo de la movilidad del trabajo, de *la libertad obrera sobre el arco temporal de la vida*).

En esta modificación de la composición de la clase obrera, ésta pierde su centralidad para transformarse en sujeto social de producción, para identificarse con todo el trabajo que en la sociedad está todavía comandado por el capital. En esta transformación las condiciones de existencia y expresión de la subjetividad se modifican: se hacen más plurales, más móviles.

El análisis del cambio de la composición de clase en el Estado-crisis trae así al primer plano la necesidad de ampliación del concepto de "clase obrera" hacia la esfera de la reproducción social, más allá de la producción directa como tal. La *composición de clase*, como concepto metodológico, se construye a partir de la estructura histórica de la fuerza de trabajo pero también a partir de un sujeto autónomo y dinámico, como "un nivel determinado de solidificación de necesidades y deseos". El problema con lo que Negri llama la vulgata marxista tradicional, y de la cual no nos costaría mucho encontrar ejemplos pertinentes, es que se conforma con el primero de los elementos e ignora la dimensión subjetiva.

Para dejarlo claro: "¿En qué sentido hablamos de sujeto? Hablamos de él entendiendo por sujeto un 'ser común y potente' que se forma en el proceso histórico. Ser común: puesto que está compuesto de las necesidades comunes de la producción y de la reproducción de la vida. Ser potente: puesto que rompe continuamente estas necesidades para determinar innovación, para producir lo nuevo y el excedente de vida. El sujeto es un proceso de composición y recomposición continua de deseos y actos cognoscitivos que constituyen la potencia de la reapropiación de la vida."[3]

Es este análisis de las transmutaciones de la subjetividad revolucionaria y del antagonismo de clase el que desembocará más adelante en la teoría del poder constituyente. Esta extensión de la subjetividad a todo el terreno de la vida social, esta pluralidad, esta apertura, la que culminará con la ruptura radical de la unicidad implicada en la idea de *multitud*.

Era necesario introducir la movilidad, romper la unidad del tiempo, para llegar a la multitud como la manera en que se hace presente el poder constituyente, como subjetividad abierta capaz de expresar la potencia. Quizás en esta operación de transmutación de una subjetividad en otra Negri haya encontrado la clave para llegar hasta ese sujeto nuevo en que la apertura del tiempo y de la subjetividad ha sido radicalmente completada.

3. Política

Decíamos al comienzo que *Crisis de la política* ofrecía un terreno especialmente fértil para entender la materialidad del vínculo entre teoría y política. Un vínculo que en este caso se nos ofrece fundamentalmente en la preocupación por redefinir el antagonismo de clase en el capitalismo avanzado, y que en la segunda parte del libro se vuelve práctica concreta.

Esta segunda sección tiene un tono muy diferente del de la primera. Su estructura se basa en el testimonio. Manifiestos, entrevistas, declaraciones, cartas: todas formas sintetizables en el uso y abuso de la primera persona. Ya no se trata de lecturas teóricas sino de intervenciones políticas, o mejor: ahora se trata de mostrar por qué las anteriores lecturas teóricas sí eran intervenciones políticas.

Y como si los relatos históricos no tuvieran peso suficiente, es la vida del autor la involucrada. Negri fue detenido el 7 de abril de 1979 junto con otros participantes del movimiento *Autonomía*, acusado de ser el ideólogo de las Brigadas Rojas. Por esa causa fue sometido a juicio (cfr. "Negri ante sus jueces") y es ella también la que provocó su exilio en París. Actualmente, y desde su reciente regreso a Italia, está en prisión.

Los artículos a los que nos referimos conforman documentos importantes sobre los desarrollos del proceso judicial iniciado por el Estado italiano en contra de Negri y otros intelectuales, pero sobre todo son un elemento clave para la comprensión del obrerismo italiano de comienzos de los años 60, del movimiento *Autonomía* y de la situación de la izquierda "establecida" del período. No son únicamente declaraciones de principios, o la otra versión para oponer a la del Estado y los medios de comunicación, si bien también pueden ser leídos en ese sentido; fundamentalmente constituyen una reflexión crítica, política y teórica, a partir de la derrota.

Esto es, quizás, lo más disruptivo de *Crisis de la política*. La puesta en evidencia de la posibilidad de pensar política y teóricamente (algo que tal vez en este punto ya debería sonar redundante) la propia práctica. La demostración de que la memoria no se construye a partir de la lógica de la acusación y la prueba sino que el pasado requiere también una lectura desde la teoría.

Es a partir de la apertura de un debate de este tipo que se puede pensar cabalmente el presente y a la vez, asumir las derrotas desde un lugar más productivo que las distintas formas de la nostalgia. Negri lo señala de este modo: "Sólo nos queda repensar la derrota, sus razones, los puntos en que el enemigo nos ha vencido, acordándonos de que no hay linealidad de la memoria, que sólo hay una sobrevivencia ética."[4]

Aunque quizás para el debate político e intelectual vernáculo, esta sea una lección mucho más difícil de aprender que la de la derrota misma.

Mariana Luzzi

[1] Negri, Toni. "Marx más allá de Marx" en *Crisis de la política*.

[2] Este punto particular es desarrollado más ampliamente por Negri en algunos capítulos del libro *Fin de siglo*, Paidós, Barcelona, 1992 (original inglés, 1989).

[3] Negri, Toni. *Fin de siglo*, Paidós, Barcelona, 1992.

[4] Negri, Toni. "Carta arqueológica", en Guattari, F. *Cartografías del deseo*, La Marca, Bs. As., 1995.

LAS ILUSIONES DE TERRY EAGLETON

A propósito de *Las ilusiones del posmodernismo*, Terry Eagleton, Paidós, Bs. As., 1997

Vinculado estrechamente a la *New Left Review* de Perry Anderson, Tom Nairn y Robin Blackburn, Terry Eagleton forma parte de una generación de marxistas angloparlantes que en las décadas de los 70 y 80 ha contribuido a la renovación de un movimiento cuyas preocupaciones esenciales y desarrollos venían en baja desde que el ocaso de la hegemonía teórica de la escuela francesa de Louis Althusser y el desprestigio de socialismo soviético cuestionaron la vigencia del horizonte de problemas y enfoques con los que numerosos investigadores venían trabajando. La combinación de audacia para abarcar nuevas disciplinas –fundamentalmente la historia–, incorporando conceptos y debates externos o paralelos en relación con la tradición socialista y el rigor teórico con que han producido sus investigaciones poseen el sello de dos de los más grandes fundadores de la izquierda marxista británica: Raymond Williams y Edward Thompsom.

Con *Ilusiones del posmodernismo* Eagleton presenta una serie de ensayos bien hilvanados en torno a los problemas centrales que constituyen la polémica entre socialistas y posmodernos: la historia, la identidad, el sujeto, los teleologismos, la totalidad, la fragmentación, el fin de los metarelatos, etc.

Desde el comienzo, Eagleton arremete con una cierta originalidad en relación a lo que se podría esperar de una investigación acorde a los paradigmas vigentes de profesionalismos y otros formalismos realzados y mercantilizados, medio en el cual se desarrollan las producciones culturales y filosóficas en la posmodernidad. Sin embargo Eagleton ha escogido la estrategia literaria del ensayismo, sin abundancia de citas ni erudición extrema, configuración de un texto para la polémica. Polémica con una particular y extrañamente potente forma de mirar el mundo que, absorbiendo su fuerza de la muerte –deseada– de tanta reflexión anterior, no alcanza sin embargo a entusiasmar –aún– a buena parte de quienes sufren las consecuencias cotidianas de la extinción subjetual.

Entre las interpretaciones de los más lúcidos teóricos marxistas que se han ocupado –en una forma u otra– del fenómeno posmoderno como Jameson, Therbon, Anderson, Berman y Callinicos –entre otros–, Eagleton parece (sin apoyarse explícitamente en ninguno de ellos) encontrar lugar dentro del medioambiente inquietante de quienes –desde una actitud radical– intentan a la misma vez comprender, refutar, definir y superar al posmodernismo y a todo lo que este concepto pretende abarcar.

La actualidad de un proyecto tal dista de ser superfluo y la pasional intensidad de la argumentación releva comentarios sobre el hecho de que parece estar en juego aquí algo más que la suerte de las orientaciones dominantes en los círculos de la investigación cultural o de la filosofía política académica.

Efectivamente, el desarrollo de Eagleton se encuentra signado por una prosa que no otorga privilegios ontológicos a discursos escindidos y pretende –acorde con el argumento general– extender la disputa a distintos ámbitos al mismo tiempo. Defensa desesperada de un tesoro en desintegración, lúcida sacudida de verdades molestas adquiridas aquí y allá –a bajo costo– en beneficio dudoso de quienes las enarbolan y grito de socorro destinado a sensibilizar a quienes parecen conformes confeccionando –laboriosamente– sus destinos con material poco inflamable.

La gran clave de lectura de *Ilusiones...* se construye a través de una dramática noción –cargada de imágenes– como es la idea de la derrota, concepto con el que se puede interpretar (explícitamente) el texto y, a su vez, resignificar aquello que aparece como lo que está más allá de lo textual: hablamos entonces –una vez más– de *la derrota*.

Derrota social que explica y formatea, debacle histórica que da realidad y racionalidad a esto que vivimos y que elaboramos como experiencias individuales –individualmente individuales– si es que podemos sentir, al menos, la angustiosa certeza de ser reconocidos como tales.

Derrota política que se sitúa –situándonos a nosotros mismos– en el corazón de la emergencia (y la muerte) de algo radicalmente diferente, una otredad constituida a partir de los fragmentos de un sórdido estallido, que se posiciona como el fundamento (diríamos "último" en el

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

sentido fukuyamniano de la ultimidad) de las presentes formas específicas de la individuación subjetiva (como las ha llamado Eduardo Grüner) constitutiva de la nueva levedad del ser.

Imaginemos un mundo en donde esta derrota hubiese ocurrido efectivamente –inquiere Eagleton–, un mundo así de derrotado no se preguntaría –presumiblemente– por la suerte de quienes fueron destinados a las fosas de barro, ni por la validez de los motivos que impulsaron al intenso enfrentamiento, sino que intentaría desesperadamente emprender un futuro histórico instantánea y definitivamente presentificado. Y bien, una temporalidad urdida en esa forma tendría izquierdas ("pesimismos libertarios") preocupadas por la sexualidad y el lenguaje, paraíso epistemológico para psicoanalistas cultores de una conciencia obsesionada con las "visicitudes del significante", proliferaría el culto al texto, la fetichización del cuerpo y la santificación de la diferencia. Un mundo como el que describimos encontraría su fundamento, efectivamente, en una cantidad de energía disponible tras la derrota de *la política,* esa práctica esotérica y perniciosa que no conduce a nada bueno. Sólo una estrategia de "incursión guerrillera sobre la razón" –con sumo cuidado de no convertirse en elemento estable del mundo consolidado de las diferencias– podría, quizás, de vez en cuando, causar estragos sobre las conciencias establecidas. Sin embargo, si se arribase alguna vez a un mundo como éste –ficcionaliza Eagleton– seguiría rigiendo la crítica inmanente y encontraría su vigencia la contradicción sistémica y el pensamiento complejo, dialéctico, contra los diversos "monismos-pluralistas" (como otras tantas ilusiones posmodernas).

En lo que sigue Eagleton establece su línea de defensa contra las acusaciones del posmodernismo –verdadera ortodoxia de un mundo de la derrota– al pensamiento marxista, conciliando en cada caso aquellos elementos de la promesa liberal, comunitaria y posmoderna sensibles a la articulación con el proyecto socialista. Los "aspectos progresistas" de la posmodernidad son a la vez saludables y sintomáticos, aduce Eagleton: constituyen un avance en la posibilidad de fortalecer identidades colectivas, políticamente activas y subversivas (antes subordinadas a contradicciones fundamentales) pero, a la vez, resultan pasibles de una *lectura sintomática,* de una consideración interpretativa de sus silencios y sus distintos niveles de significación, lectura productiva a través de la cual podemos descubrir en la emergencia del juego de las diferencias un conjunto de efectos concretos producto de una causalidad invisible. Así los llamados nuevos movimientos sociales y sus preocupaciones, sin ir más lejos, son en sí mismos alentadores emergentes anti-sistema y plantean con plural contundencia los complejos desafíos de la sociedad nueva por venir (ridiculizando incluso los vanos intentos de un socialismo "simple-chato") pero, como contrapartida, surgen de un desplazamiento histórico (la derrota histórica de la clase trabajadora entendida como actor central en la lucha contra el capital en la medida en que su inserción en el sistema productivo le permite desencadenar sus acciones en términos de contradicciones sistémicas y lógicas inmanentes) en el que se pierde la idea misma de una centralidad articuladora a partir de la cual asistir a la reconstrucción de un nuevo sujeto político radicalizado. Este aparente vacío –vacío de totalidad, de centralidad, elemento de fragmentación– alimenta el círculo lógico de la razón escéptica, de la negación indeterminada, nutriente de un marxismo posmoderno (un posmarxismo kantiano, según Jameson) que naturalizando el dominio del capital pretendería una autodeconstrucción de las categorías de explotación social, revolución política, totalidad filosófica, y tendencias decrecientes de las tasas de la ganancia capitalista, etc.

La historia de la derrota es la derrota de la historia en la misma medida en que ese vacío en la totalidad es un vacío sin historia, una causalidad ausente, una apariencia con efectos materiales, un conjunto de ilusiones firmemente enraizadas en una experiencia sangrienta y un intento por eliminar todo rastro como fuente de sentido para quienes aún con vida se preguntan qué hacer con sus propios atributos e impulsos vitales.

Las ilusiones del posmodernismo son profundización y a la vez desplazamiento, son consecuencia de una derrota de la que no se habla pero que se presentifica como acechante espectralidad y como fuente inspiradora de ese esencialismo siempre igual a sí mismo –tan inmutable y teleológico– que es la idea de la emancipación.

La derrota vino, disruptiva, a separar aguas en la política y en la teoría, la derrota entendida como *diluvio epistemológico* luego del cual floreció el "culturalismo": matriz esencial del pensamiento posmoderno basado a la vez en un determinismo y en un relativismo cultural. Lejos de la coyuntura de los 70 en la que Raymond Williams se reivindicaba como un "culturalista materialista" en polémica con el economicismo estructuralista y post-stalinista, el marxismo de Eagleton –heredero del culturalismo de Williams– se enfrenta a un "culturalismo posmoderno" o determinismo de la práctica del lenguaje sobre la esfera de la producción y de "lo cultural" sobre la naturaleza y como relativismo cultural que niega determinaciones universales, reivindica las diferentes-diferencias pluralmente entendidas y construye efectivamente un argumento justificador de las relaciones de dominación: es decir ¿qué mirada externa puede comprender realmente y por tanto juzgar con autoridad suficiente nuestras formas de vida?

Eagleton ironiza respecto de este culturalismo con una propuesta de "vuelta a la dialéctica" y de no confundir los efectos más evidentes de la derrota con una pretensión de nueva filosofía –como conjunto de ilusiones– con derivaciones claramente inconsistentes. El autor sonríe incluso ante la posibilidad de conversar con un león dotado de lenguaje y pertenencia cultural (determinaciones fundamentales para definir a un individuo adscripto al culturalismo) quien seguramente haría primar su propio y relativo mundo cultural en forma tal que sería absolutamente imposible comprenderlo.

En relación al relativismo cultural, un recuerdo prediluviano como es aquella sólida afirmación de Lukács de que todo relativismo (y más aún si este es "cultural") se funda en un mentira –la que oculta el sitio absoluto desde el cual afirmamos la omnirelatividad– apoya a la distancia el argumento de Eagleton.

Hay en esta imagen lukacsiana del relativismo como ficción –legitimante– una similitud aún más profunda con la lógica del posmodernismo. Efectivamente, el discurso posmoderno, a la manera de un policial, ha relatado (y no podrá negarse que el suyo es un gran relato) una cantidad asombrosa de muertes y desapariciones (como el alevoso e impune asesinato del sujeto, la desaparición de la historia, la de la razón, el genocidio de la modernidad, el olvido del marxismo, el del iluminismo, el de la totalidad, el de los mismos relatos, etc.) sin juicio justo y sin decir nada sobre el lugar desde el cual se tiene esa sospechosa certeza, de un crimen del que no existen mayores pruebas ni testigos.

Eagleton parece encontrar alternativamente una fórmula –programáticamente– negativa (irónicamente cercana a ciertas consignas de la Argentina de la prederrota como aquella de "ni yanquis ni marxistas") cuando afirma: ni nostalgia romántica ni triunfalismo modernista o ni anticapitalismo romántico ni el desprecio modernista por la tradición, abogando nuevamente por uno de los rasgos más potentes, olvidados y creativos de la historia del socialismo: un poder deconstructivo sin el cual el socialismo mismo es mera e inofensiva positividad. Sin dudas Eagleton apunta a toda una tradición algo dejada de lado del socialismo como crítica ilumi-

En el subsuelo de Sociales
Bar del Sur
M. T. de Alvear 2230

nadora, como espíritu de pura negatividad, como lógica de la develación fundada en obras tan fundantes como *El Capital* –de Marx– que resultan imprescindibles en la lucha ideológica contra las ilusiones de la posmodernidad, contra la lógica cultural del capitalismo posfordista que se basa en la hiperproductividad de la diferencia, en una particular forma del pluralismo extremo (que algún posmoderno disfruta como la utopía realizada) y que, sin embargo, no cuestiona en ningún caso los límites del sistema (productor de diferencias), estructura que –más allá de las ilusiones– no deja de producir, en un nivel algo más profundo y definitivo, una lógica de identidad y contradicción: es un hecho incontrovertible el de la insistente reproducción social de una clase de hombres que persisten obsecadamente en su deseo milenario de vivir de la venta de su fuerza de trabajo, aún cuando está lo suficientemente claro que además de incomprensible su demandante insistencia resulta literalmente imposible de satisfacer.

Ahora bien, si hasta aquí hemos relatado algunas de las lúcidas observaciones de *Ilusiones...,* corresponde ahora indagar en las dificultades que toda pretensión explicativa de alcance totalizador –basada en un "diluvio epistemológico"– conlleva: el riesgo de rozar la monocausalidad y de dejar abiertos algunos interrogantes sobre la relación existente entre las condiciones mismas, la comprensión de la causa fundante y, a la vez, de sus efectos concretos sobre quien puede realizar tal formulación. Efectivamente, la tesis central de Terry Eagleton sobre la potencia explicativa de la idea –real– de la derrota como fuente de inteligibilidad de la actualidad deja abierta la pregunta por la relación del autor con el acontecimiento que funda, salvo que se considere al autor cuerpo objetual a través del cual exprese su veredicto (astuto) la historia.

Así es que no parece posible leer *Ilusiones de la posmodernidad* sin advertir, al paso, las ilusiones del propio Terry Eagleton, ilusiones probablemente más compartibles por un abanico de lectores –y no lectores– ligados por necesidad o convicción a alguna de las variantes de la maltrecha "religión de los ateos". Eagleton establece una vaga intuición respecto a sus propios deseos de edificar una sociedad nueva a partir de un capitalismo (más) perfecto, con clases sociales contorneadas al calor del desarrollo avanzado de las fuerzas sociales de la producción o, en otras palabras, de las sociedades capitalistas "avanzadas", como garantía de –entre otras cosas– evitar una repetición del stalinismo, fenómeno cuya causa esencial aparece reducida a las condiciones tercermundistas de emergencia del socialismo. Tal vez sea esta pesada condena a la adopción de la "vía socialista"–o al menos anticapitalista– por parte de los países capitalistas más "atrasados" uno de los efectos más evidentes de la derrota sobre el pensamiento del propio Eagleton en la medida en que suponen un cierto "regreso" a una filosofía de la historia que universaliza una determinada particularidad, su propia experiencia, renovando los mecanismos ideológicos a través de los cuales se ha entorpecido más de una vez la posibilidad de las débiles izquierdas tercermundistas –categoría en la que podríamos incluirnos– de incorporar al análisis del modo de producción capitalista (internacional) la propia particularidad.

El propio recurso de acudir a la tradición de la superación dialéctica –que provee a Eagleton una ubicación histórico concreta desde donde situar la crítica moderna al posmodernismo– sin una reflexión que nos ayude a pensar el potencial del pensamiento dialéctico mismo –explícitamente cuestionado desde múltiples perspectivas–, cuestiona las pretensiones de un marxismo autosuperado por el sencillo tramite de convivir con un alto nivel del desarrollo de las fuerzas productivas.

En este sentido la pretensión de Eagleton –derivada de una cierta noción del materialismo un tanto objetivista– de condicionar el surgimiento de un pensamiento realmente superador (una vuelta "al socialismo de Marx") al despliegue total y absoluto de ciertas condiciones particulares de desarrollo económico y social oscurece –aunque no invalida– ciertos pasajes de estos ensayos de barricada en los que se esgrime sagazmente la crítica filosófica como *superación* (preciosa herencia del hegelianismo en el marxismo) en el terreno cultural frente a los desafiantes libretos y escenificaciones de la posderrota.

Diego Sztulwark

UNA DEFINICIÓN OSTENSIVA

A propósito de *Wittgensteinianas. Filosofía, arte y política,* de Claudio Martyniuk, Biblos, Bs. As., 1997

A Valeria Sommer.

El propósito de esta reseña es describir un juego de lenguaje. El juego en cuestión consiste en un nombre: *wittgensteinianas.* Su descripción, por ende, habrá de comenzar por enumerar los elementos que lo constituyen, a saber: un nombre propio –*wittgenstein*–, un sufijo –*iana*– y una desinencia plural. El funcionamiento de ese juego, de acuerdo con las reglas de formación de palabras de la lengua castellana, procede a modificar el nombre propio a través del sufijo y de la desinencia plural. La modificación que ésta última opera resulta evidente: aquello a lo que se añade debe ser entendido como múltiple. La modificación producida por el sufijo, en cambio, denota una intervención significante que, interviniendo a nuestra vez en esta descripción, nos permitiremos denominar como sintomática. Lo que debemos elucidar, entonces, para poder continuar con el cumplimiento del propósito de esta reseña, es la consistencia de ese síntoma.

La historia de la filosofía, aunque no sólo ella, ha utilizado extensa e intensamente el sufijo que nos ocupa. Y ese uso ha respondido, arriesgamos como hipóte-

Ciclo de charlas
LA CIUDAD EN LA LITERATURA ARGENTINA

Viernes a las 19 hs, en 25 de Mayo 217, 1° piso.

02/10 **"Escenas callejeras. Hipótesis sobre la ciudad en el cine argentino"**, Emilio Bernini.
16/10 **"La sensualidad urbana de Fray Mocho. Buenos Aires 1880-1903"**, Jerónimo Ledesma.
30/10 **"La ciudad de Manuel Gálvez (Nacha Regules e Historia de Arrabal)"**, Alberto Martínez.
13/11 **"Ciudad positivista: los signos extraños"**, Horacio González.
27/11 **"La ciudad de la izquierda"**, Horacio Tarcus.
13/12 **"Abasto Mundi"**, Alejandra Prilutzky.

INSTITUTO DE LITERATURA ARGENTINA RICARDO ROJAS

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

sis, a una estructura gramatical que permite colocar a todos los juegos de lenguaje en que ha tenido lugar –incluyendo al construido por Martyniuk– en una relación de equivalencia funcional. Ese uso ha consistido en modificar a un nombre propio desde un estatuto de sustantivo a un estatuto de adjetivo posesivo: de *kant* a *kantiano*; de *marx* a *marxiano*; de *wittgenstein* a *wittgensteiniano*. La eficacia semántica de esta modificación es una de remisión: el sentido del adjetivo posesivo sólo podrá establecerse a partir del sentido del sustantivo del cual deriva, aun cuando el propio adjetivo posesivo resulte sustantivado por anteponerle el artículo *lo*. Pero la descripción de esta estructura gramatical no alcanza para determinar la consistencia de la relación de equivalencia funcional en que la historia de la filosofía coloca a todos los juegos de lenguaje construidos de acuerdo con los principios enunciados; no alcanza, sencillamente, porque la propia historia de la filosofía registra otra serie de juegos de lenguaje cuya construcción responde a la misma estructura: la de aquellas expresiones terminadas en el sufijo *ismo*. También éstas modifican nombres propios –así como conceptos– desde un estatuto de sustantivo a un estatuto de adjetivo posesivo: de *kant* a *kantismo*; de *marx* a *marxismo*; de *wittgenstein* a *wittgensteinismo*. Sólo si el uso de las expresiones terminadas en el sufijo *ismo* resultara distinto del uso de aquellas terminadas en el sufijo *iana* podría trazarse una línea de demarcación que elucidara la diferencia funcional entre ambas series de juegos de lenguaje en la historia de la filosofía.

El registro y la descripción de todas las posibilidades de uso de ambas series de juegos de lenguaje son tareas que escapan a los medios de realización –aunque no necesariamente al propósito– de esta reseña. Hemos de intervenir, por ello, en la descripción que aquí se trata de llevar a cabo, con una hipótesis que, sin dudas, generaliza inadecuadamente lo que la concreción de las tareas mencionadas quizás matizaría con precisión. Supongamos, pues, que la diferencia en el uso de ambas series de juegos de lenguaje puede enunciarse de la siguiente manera: las expresiones terminadas en *ismo* suponen una práctica de la filosofía –y, por ende, de la escritura filosófica– en la que el sustantivo modificado por ese sufijo es invocado como fuente de autoridad de las proposiciones que se formulan; las expresiones terminadas en *iana*, por su parte, suponen una práctica de la filosofía –así como de la escritura filosófica– en la que ya no es el sustantivo modificado por el sufijo sino las prácticas que a dicho sustantivo se atribuyen las que estructuran la forma de vida en que el juego de lenguaje produce su sentido. Los textos categorizados por la historia de la filosofía bajo una u otra expresión constituyen síntomas de ese uso diferencial: en los textos *istas*, las proposiciones del autor invocan al sustantivo modificado para legitimar su autoridad; en los textos *ianos*, las proposiciones del autor tienen la forma –lógica, retórica– de las proposiciones del autor cuyo nombre es modificado por el sufijo en cuestión. Sin embargo, este uso diferencial de ambas series de juegos de lenguaje no puede, en rigor, considerarse como la eficacia específica de una correlativa diferenciación funcional. Para que ello fuera posible, las distintas series de juegos de lenguaje deberían producir efectos distintos *en la historia de la filosofía*, y es precisamente eso lo que *no* ocurre. Convertir a un sustantivo en un adjetivo posesivo añadiéndole el sufijo *iana* o el sufijo *ismo* es transformar a ese sustantivo en una categoría de la historia de la filosofía: tal la consistencia de la equivalencia funcional de ambas series de juegos de lenguaje. Es de esta función de que es síntoma el añadido del sufijo *iana* al nombre propio de *wittgenstein*, y es del deslizamiento entre ambos términos de la equivalencia de que está hecho el juego de lenguaje propuesto por Martyniuk en el texto que aquí se trata de reseñar.

Si la eficacia semántica de estas series de juegos de lenguaje es, como se ha establecido, una eficacia de remisión, resulta necesario seguir el camino de esa remisión para continuar con la descripción del juego de lenguaje construido por Martyniuk. Pero el camino de la remisión es también el deslizamiento entre lo *wittgensteiniano* y el *wittgensteinismo*, entre la incorporación del nombre propio de *wittgenstein* como categoría de la historia de la filosofía a través de la escritura de un texto cuyas proposiciones ostentan la forma –lógica, retórica– de las proposiciones enunciadas por ese autor y su incorporación a través de la escritura de un texto cuyas proposiciones recurren a la invocación de ese nombre propio como dispositivo para la legitimación de su sentido.

La estrategia del texto de Martyniuk se encuentra elocuentemente sesgada hacia lo *wittgensteiniano*: consiste en concebir al nombre propio en cuestión como significante matriz de varios juegos de lenguaje, a los cuales describe con el doble propósito de elucidar el sentido que ese significante cobra en ellos y las formas de vida en que dichos juegos se estructuran. El sesgo *wittgensteiniano*, de manera estrictamente consistente con lo que la función definida por el sufijo *iano* denota, es practicado tanto explícita como implícitamente. Explícitamente, en la estructuración general del texto, que comienza por una descripción –tan somera como las que acostumbraba acometer el portador original del nombre propio en cuestión– del universo de experiencias –teóricas, políticas, íntimas– vividas por el autor en objeto, las cuales posteriormente resultan conectadas –al modo preciso, sinóptico, de la representación perspicua propuesto en las *Investigaciones filosóficas*– con los avatares culturales en que ocurrieron o a que contribuyeron a dar lugar; una estructuración también gráfica, en la que cada una de las 217 notas al pie describe un juego de lenguaje en que tal o cual enunciado del texto principal cobra sentido. Implícitamente, en los componentes mismos de esos juegos de lenguaje, que actualizan ya discusiones específicas de la filosofía analítica, ya cuestiones abiertas por las investigaciones wittgensteinianas acerca de la certeza, las reglas y los límites del lenguaje en la filosofía de la acción, en la filosofía existencial, en la teoría política, en la sociología jurídica. La elocuencia del sesgo *wittgensteiniano* radica, pues, en el parecido de familia que la retórica del texto de Martyniuk y la lógica de sus proposiciones y de su organización interna exhiben respecto de la retórica, de la lógica y de la organización de la escritura del portador del nombre modificado por el sufijo *iano*. El *wittgenstein* a que remite la expresión *wittgensteiniano* es, entonces, un objeto complejo, un compuesto de experiencias y aforismos cuyo sentido es producido en el proceso de significación que tiene lugar en su eficacia estructurante del texto de Martyniuk.

Sin embargo, algunas proposiciones de este texto, dotadas de una fuerte entonación poética, recurren efectivamente a enunciados del portador original del nombre propio articulado por Martyniuk en la construcción de su juego de lenguaje para elaborar, precisamente, la poeticidad de esa entonación. Es en este punto en que el juego de lenguaje de Martyniuk se desliza hacia el *wittgensteinismo*. Por caso: la conexión esbozada entre la filosofía del autor en objeto y aquella de Heidegger carece de todo parecido de familia con una representación perspicua de los vínculos entre ambos pensamientos. Y si bien esta carencia resulta consistente en la dimensión poética de los enunciados, no puede decirse otro tanto respecto de su articulación con la estrategia general del texto. El *wittgensteinismo* de esos recodos poéticos obtura así la posibilidad de decidir, al cabo de la descripción del juego de lenguaje que esta reseña se proponía llevar a cabo, bajo qué modalidad de incorporación del nombre propio de *wittgenstein* como categoría de la historia de la filosofía cabe imputarle sentido a la estructura gramatical que de esa incorporación resulta.

Esa imposibilidad de decidir obliga a constituir en decisión de lectura a la descripción que ahora cesa. Los deslizamientos *wittgensteinistas* impiden al texto de Martyniuk consumar su estrategia de incorporación *wittgensteiniana* del nombre propio de *wittgenstein* a la historia de la filosofía. Pero ese impedimento, en rigor, sólo registra sentido en el interior de esa disciplina, de esa práctica de escritura, de esa forma de vida que es la historia de la filosofía. Y la estrategia *wittgensteiniana* practicada por la escritura de Martyniuk arremete contra los límites de esa forma de vida. Más allá de la historia de la filosofía, pues, se encuentra este texto, en un lugar que no puede ser nombrado desde dentro de ese campo de inteligibilidad de lo real, en un sitio que sus juegos de lenguaje sólo pueden referir con el único juego de lenguaje cuya estructura no pueden describir: en el sitio de lo inefable. Describir los bordes de la localización de ese sitio es el efecto necesariamente implícito de la estrategia *wittgensteiniana* del texto de Martyniuk. Describir esa descripción es, en cambio, estrictamente imposible: ella, como el libro en que ha sido desplegada, simplemente esta ahí, como está, también, simplemente aquí, ahora, ante los ojos del lector, el final de esta reseña cuya estrategia, con el objetivo de resultar subsumida en la desinencia plural de la estructura gramatical constituida por el nombre propio de *wittgenstein* modificado por el sufijo *iana*, ha intentado ser fiel al juego de lenguaje que se proponía describir.

Alejandro Bonvecchi

FILOSOFÍA

EL TODO COMO POTENCIA Y DESAMPARO

Acerca de *Deleuze. "El clamor del Ser"*, de Alain Badiou, Manantial, Bs. As., 1997

¿O acaso ha dejado alguna vez de fluir, desde el pasado, la proliferación incesante de la muerte? Ellos, nuestros enemigos ¿con qué convicción resistirán? ¿Qué convicción podrá ayudarlos a resistir? No podrán resistir. Ellos vacilan, atados a la aridez del porvenir..."
Ricardo Piglia, *Respiración artificial*

Plantado frente al interés que en los círculos intelectuales últimamente parece suscitar la idea de lo múltiple, y de un vistazo cartesiano que pretende captar lo distinto cuanto más claro, algún malpensado podría creer ver al tema de la multiplicidad del Ser colándose por la misma puerta por la que fueron echados a patadas los discursos totalizadores. En su inmediatez y estatismo, a esta intuición –que no deja de decir algo que no sabe–, se le escapa sin embargo la densidad del problema que enuncia. Porque nuestro sujeto se equivocaría si creyera poder desechar el reclamo de lo múltiple con el aire superado de quien en el tufillo a moda no huele más que un mal pasajero. El problema planteado, lejos de ser un invento *ad hoc* contemporáneo o comarca exclusiva de los apologetas de la diferencia vuelve a traer, mediante diversos recorridos que parecen conducir unívocamente a Spinoza, una cuestión fundante del pensamiento filosófico, a saber: que el Ser se conciba como uno o múltiple. Toni Negri, alguien difícilmente epitetable como agiornado, introdujo hace ya algunos años el tema de la multiplicidad del sujeto constituyente como contrapartida del sujeto unitario del poder constituido. Y si es cierto que en general el festejo de la diferencia se realiza en nombre de la perpetuación del orden existente, en la lectura de lo múltiple realizada por Negri, por ejemplo, esa multiplicidad deviene la posibilidad misma de subversión: "No es sólo potencia de 'mucho' –dice– sino potencia de muchos, potencia de las singularidades y de las diferencias".[1]

Un objetivo declarado de Badiou en su lectura de Deleuze consiste, en este sentido, en rescatarlo de aquellas interpretaciones que han creído ver en su teoría un festejo de la multiplicidad heterogénea de los deseos y una invitación a realizarlos sin trabas, que a nivel del pensamiento interpretan la variedad de casos que ha abordado como un paseo aprobatorio por una colección de objetos diversos y que, en definitiva, lo consideran uno de los paladines teóricos del montaje *light* (aunque a través del barroco) de nuestro "democratismo planetario". Con minuciosidad obsesiva Badiou recorre la obra de Deleuze para demostrar que no sólo esto no es así sino que su filosofía se articula en realidad alrededor de una metafísica del Uno, que a nivel del pensamiento esto se traduce en el intento de comprender lo múltiple como despliegue de su potencia unívoca, y que, partiendo de la crítica del sujeto de conciencia e intención, se articula con el ideal subjetivo del autómata (en tanto interioridad constituida como pliegue del afuera) y no con la idea de un sujeto autónomo que "puebla la tierra con las producciones de su deseo".

Minuciosidad, decíamos, para seguir un recorrido de pensamiento que plantea una discusión inmediata y no ulteriormente política como parecerían querer indicar las dos o tres 'consecuencias' enumeradas al final del libro y que, con un pase de manos, no dejan de titular indirectamente a todo el resto como una discusión 'de otro orden'. Lo político no son las 'derivaciones' de la discusión filosófica sino ella misma en el sentido de que en la pregunta por lo múltiple y el Uno vuelve a introducir, tal como está planteado el problema, uno de los núcleos fundamentales de la crítica caído en desuso luego de los 'fines' (de la historia, la ideología, el sujeto, etc.) y que justamente demarca el territorio en el cual se plantea la discusión política: la referencia a la totalidad. Aquella totalidad que fue totalitaria y cuya derrota (se sabe, a la larga la libertad vence al mal) parece habernos dejado plantados frente a la más absoluta dispersión y redondez de lo que simplemente *Es*, no por criticada y criticable debe necesariamente ser abandonada *tout court*. O, en todo caso, cabría preguntarse qué filosofía, qué multiplicidad y *–last but not least–* qué política se construye cuando esa referencia a la totalidad ya no parece posible. Porque si aceptamos con Grüner que el movimiento postmoderno y archiideológico por excelencia consiste tanto en declarar el fin de la ideología como en devaluar la idea de totalidad en favor de la multiplicidad desjerarquizada y si, precisamente, esta ideología que ha llegado a imponer esa dispersión como completitud consigue hacer informulable la pregunta por el Todo –la cual según Rancière sólo es posible en una totalidad incompleta– entonces, en tanto permite replantearse las condiciones de posibilidad de repensar el concepto de totalidad, el problema de la unicidad-multiplicidad del ser deja de ser comarca exclusiva de la metafísica para adquirir un semblante mucho más directamente político. Porque es política la decisión de preguntarse bajo qué condiciones se puede formular una idea crítica de la totalidad y, a su vez, de aquella reformulación depende la definición que demos de la política en tanto práctica, esa política a la cual un concepto de totalidad (acabada) salió a cortarle el paso y otro, o mejor dicho, su aparente ausencia, quiere decretar como impotente.

Que la filosofía de Deleuze se funde en la premisa de la univocidad del Ser, dice Badiou, supone que los entes deban ser concebidos como simulacros. Pero es precisamente esa univocidad la que impide no sólo que los simulacros puedan pensarse como pluralidad ontológica, sino incluso como copia de la idea, determinación de lo indeterminado o concretización de lo posible, puesto que en cualquiera de estos casos el Ser ya no sería unívoco sino que tendría que decirse en dos sentidos (la idea y la imagen, lo determinado y la indeterminación, lo posible y lo existente, etc.). Por consiguiente, que los entes se conciban como simulacros signi-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

fica que se los considera inflexiones de la potencia del Uno sin una relación interiorizada ni entre sí ni con una supuesta idea trascendente. Puesto que sólo existe un mismo Ser, las actualizaciones del Uno no pueden tener entre ellas ninguna relación intencional. Suponer un lazo intencional entre la nominación y la cosa, la conciencia y el objeto, etc., significa, necesariamente, romper con la soberanía expresiva del Uno mientras que, por el contrario, el movimiento disyuntivo revela su fecundidad infinita e igualitaria; es la ruina de la intencionalidad. El despliegue de la univocidad del Ser en la producción de simulacros se revela, de este modo, como movimiento de una superficie que no tiene como consecuencia la armonía o comunicación entre los entes –sus pliegues– sino la no relación absoluta.

Y allí mismo, en la frase que anuncia la disyunción, la fractura irreparable del mundo de las actualizaciones, Deleuze nos da, en la figura del movimiento de una superficie, el indicio para remontar el camino al Uno "como quien atraviesa dos montañas sin reducir el abismo". Ese abismo que no es saldado en la tranquilizadora idea de una identidad preconstituida del Uno y que sin embargo puede ser recorrido *en* la imagen del movimiento para presentarlo como potencia de realización de sus modos inmanentes. Pues, en efecto, el Uno deleuziano no es reservorio de posibilidades ni identidad ya dada, el Uno no Es en el sentido de que su única mismidad es el movimiento de producción de actualizaciones superficiales de su potencia, la diferencia caótica. Por eso el Uno en el tiempo como eterno retorno, dice Badiou, no es la vuelta del Uno en tanto identidad, corrección impuesta al caos o imposición probabilística de lo Mismo por sobre la divergencia sino, precisamente, su potencia para afirmar el caos. Lo que vuelve eternamente es que frente al ser como potencia todo orden es un simulacro.

Potencia y simulacro que entonces, dice Badiou, se presentan como imperturbable evidencia de que se necesitan dos nombres para decir la univocidad del Ser: uno para la unidad de su potencia y otro para la multiplicidad de simulacros divergentes que esta potencia actualiza. Y sin embargo, aclara, dado que en Deleuze esta separación es puramente formal y no opera ninguna división ontológica, aquellas lecturas que han interpretado la aplicación de estos pares a las singularidades contemporáneas como su verdadero método, suponiendo que permitía separar la vía liberadora de la afirmación deseante y repudiar la vía de la alienación pasiva, han caído en un error similar al de aquellos que en la multiplicación de los casos de pensamiento han creído ver la proliferación de lo diverso en lugar del despliegue unívoco del Uno.

Porque si el Ser es Uno, para que el pensamiento sea adecuado al Ser, debe poder pensar juntas su univocidad y la equivocidad de los entes como el movimiento de una superficie, y sólo entonces su recorrido coincide con el Ser como movimiento. En tanto pliegue del Ser (y no conciencia autónoma) debe aprehender la separación del ente como síntesis disyuntiva sin "sucumbir a las sirenas de la categoría", a la tranquila ubicación en generalidades que arruinan la univocidad y, entonces, en su recorrido descendente, intuir que el sentido es producido por el sinsentido[2], que hay tantos sentidos distintos como simulacros maquínicos de la univocidad del Ser y que, a la vez, el sentido unívoco del Ser –que no podría tener un sentido por *sí* mismo– sólo se hace efectivo como donación de sentido. Al captar el doble movimiento de los entes al Ser y del Ser a los entes, el pensamiento piensa el movimiento del Ser mismo, coincide con su superficie y entonces coparticipa ontológicamente de la potencia del Uno. El pensamiento como pliegue es simultáneamente movimiento de una superficie y trazado de un límite. Si sólo fuera construcción de un límite sobre lo indiferenciado por parte de una conciencia exterior, el pensamiento sería capaz de realizar un corte en el caos pero se quedaría en el plano de referencia, en la mera descripción de lo diverso, tal como hace la ciencia. La univocidad, por el contrario, exige que, como pliegue de la superficie que piensa, el pensamiento busque crear un plano de inmanencia para extraer de lo actual su parte virtual y así pensar esa parte del ente que lo expone a ser pensado en su Ser. Es decir que si en tanto pura actualidad el ente se presenta como diversidad absoluta, lo virtual en él sería ese "hilo tenue que lo une al resto del universo", aquello que permite pensarlo como pliegue del Uno y, entonces, expresión de la univocidad del Ser. Es en este sentido, dice Badiou, que en Deleuze lo virtual viene a plantear el problema del fundamento aunque no, por cierto, bajo el presupuesto de la visión mimética del ente puesto que para Deleuze éstos no son imágenes gobernadas por la similitud sino modalidades azarosas de lo unívoco sólo pensables en su coexistencia anárquica por una síntesis disyuntiva. Lo virtual como fundamento es ese fondo real de todo ente singular.

Anclado en lo virtual Badiou comienza a desarrollar su divergencia con Deleuze que básicamente se podría resumir en tres postulados: el Ser no es Uno sino múltiple, lo virtual no existe dado que el Ser es pura actualidad, y el fundamento, por consiguiente, está vacío. Es decir que, a partir de la afirmación de la absoluta separación ontológica de cada acontecimiento, Badiou mantiene que esa multiplicidad no compone ninguna serie, es intotalizable, y que, entonces, la actualidad integral del Ser se manifiesta como –es– pura dispersión múltiple. Al platonismo de lo virtual que le atribuye a Deleuze opone su platonismo de lo múltiple que si bien implica sacrificar el Uno le permite deshacerse del lastre de lo virtual el cual, según él, constituye el punto más flaco de la teoría deleuziana. Porque por más formal que sea la oposición actual /virtual bajo el imperio de la tesis de la univocidad, dice Badiou, Deleuze se ve forzado a identificar dos partes –aunque indiscernibles– en el ente y, entonces, o bien lo unívoco termina desplazándose hacia la dualidad, o bien en cada intento por sacar a lo virtual de su irrealidad, indeterminación, e inobjetividad más se irrealiza, indetermina e inobjetiva lo actual. Ese actual que –parecería decirnos con tono épico Badiou– viene de la nada para fundar un nuevo mundo.

Y, sin embargo, este destino de recaer en un dualismo irremediable que según Badiou pende sobre la posición de Deleuze, parece no estar tan predestinado cuando se presta atención a la explicación que el mismo Badiou da, espectacularmente, de la teoría del pliegue, y entonces su crítica termina pareciendo deudora, más bien, de su propia negativa a trascender los límites de la geometrización operada por la dualidad sujeto-objeto de otra forma que no implique la anulación de uno de los dos términos. Porque si el Ser es movimiento de una superficie, los pliegues de la misma no sólo son indiscernibles de la superficie como tal sino pensables como diferencias únicamente en tanto derridianas *differences*, diferencias del Ser en su despliegue como movimiento en el tiempo. Por eso no es suficiente enunciar al Ser como movimiento de una superficie si se supone que es posible tomar una foto de lo que en un momento dado se presentan como diferencias, como pliegues, porque de este modo es lógico que se caiga en dicotomías tales como la del fundamento y lo fundado. Es preciso que el movimiento esté en el tiempo para que la teoría del pliegue adquiera toda su fuerza y, entonces, la hipótesis de que la determinación completa del fundamento como virtual implica una indeterminación de lo fundado, pierde su base de sustentación.

Ni bien intentamos convertir en imagen la idea del movimiento *de* una superficie como figura del ser, ésta nos impone un límite que en la enunciación del problema viene a condensarse en el *de*. Esta limitación es similar a la que Badiou detecta con respecto a la figura del descenso y el ascenso en el recorrido de la intuición que parecería instalar un pensamiento mimético donde en realidad lo que se busca es reivindicar la superficialidad del movimiento del Ser. En este caso, se produce el mismo equívoco que 'lo Mismo' introducía en la idea del eterno retorno puesto que al decir el movimiento como actividad *de* una superficie, a la vez que el movimiento, éste se dice *de* algo y así nos vemos sumergidos en la necesaria preexistencia de aquello que –luego– se mueve, es decir, donde el movimiento aparece como algo accidental, posterior, a la existencia de la superficie. Por el contrario, el Ser deleuziano que viene a traernos Badiou no es movimiento *de una superficie* sino *movimiento* de una superficie, donde ésta no es otra cosa que ese movimiento. Para que el pensamiento que no es pensamiento ni *de* objetos ni *por* sujetos sea adecuado al Ser, decíamos, debe coincidir con la superficie, ser el movimiento mismo, y esto significa exponerse tanto a la disyunción *en* los entes como a la unidad *como* movimiento; recorrer –en su desplazamiento ascendente y descendente– esa distancia no para trazar un camino entre otros sino como inmersión en el movimiento del ser. Lo llamativo es que luego de decir todo esto parecería que ese movimiento se escabullera como una ola en retroceso de las manos de Badiou para dejar únicamente el rastro de sal en la arena, un rastro que ya no es ola porque dejó de ser movimiento. Hipnotizado por el rastro, Badiou pregunta cuál es el sentido de la primera ascesis encargada de exponer el pensamiento al carácter absoluto de la disyunción si el vínculo de todos los objetos con el resto del universo deja sus huellas sobre el objeto mismo. Pero entonces olvida que esa huella o aquel hilo son tan tenues como débil la fuerza mesiánica que en Benjamin, en tanto llamado y posibilidad de escucha, constituía la posibilidad de liberación. Y esto no por ser una presencia más sino aquello diagonal a todas las diferencias que sólo se hace perceptible al sumergirse en el movimiento del Ser. Para que esa debilidad se torne potencia y no reificación de lo dado es necesario devolverla al movimiento en el que se disuelven tanto la huella como lo múltiple y hasta el Uno en su aparente autonomía y plenitud. Porque si el rastro dice algo de la ola pero ya no es la ola, ese *ya no* permite pensar *en* el rastro a la ola como movimiento despojándolo de su sustantivación. Es claro que esta posibilidad no reside inmediatamente en el rastro como presencia sino en aquello que en él aparece como ausencia: el movimiento; y sólo allí la no relación se intuye como relación. Lo que Badiou parece objetar, entonces, es la posibilidad misma de que al realizar su recorrido descendente la primera ascesis pueda romper la apariencia de plenitud y coherencia con que se presentan inmediatamente los entes al intuirlos como producciones de sentido provenientes del sinsentido. Sin la experiencia de la disyunción, el Todo se nos presenta no como caos sino como unidad armónica, acabada; ante la pura evidencia de la dispersión los entes se alzan reificados en su inmediata plenitud autosuficiente. Pero el carácter deconstructivo de la primera ascesis que expone al ente en su fragilidad no viene a ser saldado por su reconducción al Todo con el objeto de restaurar la paz de los sepulcros. El hilo no está allí para devolver el caos al orden y reconciliar la totalidad sino para, en el señalamiento de la distancia, minar tanto la reificación de lo disperso como la reconciliación en el Uno. Y entonces, cuando Badiou dice estar dispuesto a sacrificar la inmanencia y la univocidad del Ser para poder pensar los acontecimientos como infinitos distintos, nos preguntamos si esto no significa pensar cada singularidad como acabada, reificarla al escamotearle aquello que la revelaría como incompleta e histórica, es decir, como carenciada. Tanto la negación de lo que llama virtual como la crítica a la referencia al todo que se operaría en la segunda ascesis parecen apuntar, más allá de las buenas intenciones, hacia el reconocimiento aprobatorio de lo dado, y aun cuando esta operación se realiza en nombre de la posibilidad de acción como innovación radical no deja de resonar la pregunta: si el Ser se realiza absolutamente en sus actualizaciones y nada queda pendiente ¿por qué actuar? Badiou busca reivindicar el carácter singular absoluto del acontecimiento al igual que Arendt, pero si en ésta la posibilidad de la acción se sostiene en la definición de la capacidad de introducir algo nuevo bajo el sol como parte de la condición humana, es decir, una cualidad del Ser y no de los individuos, en este Badiou que explica tan formidablemente a Deleuze llama la atención la ausencia de una teoría de ese sujeto que, ontológicamente único, sería capaz de producir de la nada esa innovación radical.

Y es justamente alrededor de la posibilidad de innovación que se articulan, en este diálogo póstumo que Badiou quiere establecer con Deleuze, la llamativa ausencia de una teoría del sujeto y el ordenado silencio sobre la historia. En efecto, en la teoría del eterno retorno retomada por Deleuze, Badiou ve la anulación de cualquier posibilidad de innovación porque el Uno es eterno y las actualizaciones sólo el movimiento de esa eternidad. Pero si el movimiento se piensa como historia, esa historia que en este Badiou se hace tan difícil de pensar, la afirmación de que la relación no es una propiedad de los entes (en este caso las épocas históricas concretas) sino que pertenecen al Todo (a la historia pensada como movimiento), permite pensar la historicidad de las verdades concretas. En relación al problema de la verdad, la idea de "aislar las formas verdaderas de lo actual" en lugar de considerar lo verdadero como potencia virtual y las actualizaciones como la "potencia de lo falso", parece suponer una concepción del conocimiento histórico como captación de singularidades al estilo del historicismo alemán, mientras que "la totalización actual verdadera de las formas actuales de lo falso" sería capaz de reintroducir esas singularidades en una teoría de la historia donde las verdades históricas no dejarían de ser verdades pero, precisamente, históricas.

En nombre de la potencia de la interrupción, Badiou, que concibe a la verdad como el fin de la memoria, como el despliegue de un comienzo, denuncia aquello que en Deleuze comienza siendo síntesis disyuntiva, experiencia de la no relación, para terminar como exhortación memorial a recomenzar siempre. Si la verdad es memoria –dice– entonces sobreviene cuando vuelve, cuando es retorno, pero esto supone que no hay un verdadero comienzo sino una memoria que sube a la superficie (en vía de actualización) y un presente abolido. Y sin embargo, si el Uno-movimiento, la historia, no se considera identidad preconstituida sino capacidad de producción de múltiples simulacros, desaparece la necesidad de "apostar" por la virtud o la fortuna, la creación o la repetición, el sujeto o la estructura. Porque lo que vuelve como eternidad no es una Historia ya dicha sino la evidencia de que todo orden es un simulacro y con ella la potencia de permanente producción de nuevos comienzos. No vuelve entonces la identidad sino el azar como afirmación del poder infinito del Uno para autodiferenciarse en su propia superficie, el desequilibrio de lo virtual y no el equilibrio de lo actual.

Retomando la tesis principal del libro, podemos decir con Badiou que el problema de Deleuze no es liberar lo múltiple sino "plegar el pensamiento en un concepto renovado del Uno" y en este sentido postular a Deleuze como un pensador de la totalidad. Pero esto no necesariamente significa –como parece suponer Badiou– que a la hora de 'tomar partido', lo cual por otra parte parece poco coherente con su filosofía, Deleuze haya apostado por el Uno buscando subsumir a la multiplicidad. Mucho más interesante resulta, por el contrario, pensarlo buscando problematizar esta dualidad en el desarrollo de la conexión no *a pesar de* sino *porque* ésta parece quedar fuera de cuestión: "Hace falta que las dos mitades de lo verdadero entren en relación problemáticamente en

Periferias
Revista de
ciencias sociales

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

el momento mismo en que el problema de la verdad excluye su correspondencia o su conformidad".[3] En el lenguaje de las vanguardias estéticas la potencia del detalle radicaba en su capacidad para despojar a la obra de su aparente plenitud, pero la 'interrupción' deja de plantear una relación problemática con la obra cuando pasa a sustituirla. De lo que se trata entonces no es de 'apostar' por uno o la otra sino de recuperar lo problemático de esa relación, lo cual resulta imposible instalándose en cualquiera de los dos polos. Y es precisamente en la negativa a apostar que se destaca la importancia política fundamental de este Deleuze desplegado por Badiou. Un Deleuze que si por un lado queda liberado de las interpretaciones que vieron en él un alentador de la multiplicidad anárquica y de la realización de la democracia del deseo, por otro plantea una crítica necesaria de esa totalidad ya reconciliada que pensó la modernidad, para reintroducirla como marca de la falta, de la imposibilidad de cierre. Porque el Todo que piensa Deleuze no es sujeto ni identidad ni paradigma de una relación entre los entes, es decir, no es mismidad sino caos productivo, su ser es nunca terminar de ser.

Ciertamente, la reivindicación de ese caos que en Deleuze reconduce a una idea de totalidad en el Uno como soporte de la posibilidad de producción, deja sin plantear ningún núcleo duro de la Historia. Las actualidades, simulacros, no mantienen entre sí ninguna relación interiorizada, ninguna de las diferencias puede interiorizar a las demás (como sí podía la conciencia); a este nivel, por consiguiente, sólo existen diferencias tanto para Deleuze como para Badiou ¿es entonces tan fundamental políticamente hablando que para el primero aquellas sólo existan en tanto que actualidades y que para el segundo sean la expresión de la potencia del Uno? Lo es, y si planteada en estos términos la diferencia parecería reducirse a una cuestión de opciones bien intencionadas esto se debe, más bien, a los límites de la exposición de Badiou quien al polarizar la discusión se contenta con autoubicarse en un extremo y colocar a Deleuze en el extremo opuesto hasta un punto en que la densidad de la diferencia de planteos parece disolverse. Porque la proposición no se acaba al decir que la multiplicidad queda subsumida al Todo con lo cual el "muchos" es simplemente sustituido por el Uno, sino que es posible restablecer el vínculo entre ambos; denunciar –como querría Adorno– la falsa identidad de universal y particular; intuir el nexo que vincula a todas las diferencias con el resto del universo; pensarlas en relación a una totalidad como movimiento y no como lo que inmediatamente son. Plegar el pensamiento en un concepto renovado del Uno quiere decir que a diferencia de los sentidos en que fue pensada la totalidad como dando cuenta de, como orden, la referencia a la totalidad que aquí se hace posible no es lo que ordena la pluralidad y permite ubicar a las diferencias en un Todo preconstituido y estable sino lo que las revela como producciones. Porque "El todo no es un conjunto cerrado sino eso gracias a lo cual ningún conjunto está jamás completamente al amparo, eso que lo mantiene abierto en alguna parte, como un hilo tenue que lo une al resto del universo".[4] Sin esa referencia a la totalidad, cuando el todo ya no es pensable, sólo resta reivindicar los derechos establecidos de lo heterogéneo sin marca de aquella referencia que revelaría su falta. La multiplicidad es, en efecto, intotalizable como quiere este Badiou, a la vez radical y moderado, pero no porque no tenga sentido pensar las relaciones sino porque el Todo es punto de apertura y no conjunto cerrado y la referencia al Todo es entonces punto de debilitamiento de lo dado.

Gisela Catanzaro

[1] Negri, T. *El poder constituyente.* Libertarias/Prodhufi, Madrid, 1994.

[2] El sentido unívoco del Ser es un sinsentido comparado con los sentidos diversos que son sus simulacros, pero esto no significa definirlo como ausencia de sentido sino como aquella presencia diagonal (que no puede ser convertida en una diferencia más) que sostiene la posibilidad de producción. Dice Badiou: "El sinsentido se opone a la ausencia de sentido al producir sin parar una infinidad de sentidos como simulacros de su propia superficie".

[3] Citado por Badiou en p. 118 de *Foucault*, de G. Deleuze.

[4] Citado por Badiou en p. 119, de *Cinéma I - L'image-mouvement*, de G. Deleuze.

CIENCIA Y REVOLUCIÓN

A propósito de *Marx en su (tercer) mundo*, de Néstor Kohan, Biblos, Bs. As., 1998

"Si me preparo para hablar largamente de los fantasmas,
de herencias y generaciones...
es en nombre de la justicia."
Jacques Derrida, *Espectros de Marx*

Un gesto justiciero –en el sentido de un intento de posibilitar una justicia, o de apostar a ella– impulsa *Marx en su (tercer) mundo.* Un gesto menos dirigido a quienes no han tenido en cuenta –ni teórica ni políticamente– la obra de Marx, que a quienes lo han leído en clave determinista o burdamente escolarizada. Porque para Kohan, esa lectura de Marx, la lectura de pizarrones, pedagogías, manuales, y metafísicas ahistóricas, renuentes a la comprensión de especificidades locales o acontecimientos nuevos, es la que está en la base de la crisis actual del marxismo.

Si la obra de Marx es empujada en forma creciente al rincón de los trastos viejos, a veces dotados de una capacidad de evocación nostálgica del pasado pero sin ninguna posibilidad de reintegrarse al mundo de la vida, esos empujones son posibles porque muchos de los descendientes de Marx han valuado mal su herencia. La dilapidaron, conociéndola poco e interpretándola peor. Néstor se propone restituir el Marx que esas lecturas olvidaron y recompone su obra en torno a intereses literarios –su apego a la obra de Goethe y a su concepción totalizadora y fáustica–, a pasiones filosóficas –hay una fuerte remisión en este libro a la dialéctica hegeliana–, a los conceptos más ligados a la subjetividad, y también, alrededor de sus cambios de posiciones respecto de los pueblos no europeos.

Kohan reconstruye así un Marx fundador de la filosofía de la praxis y no del materialismo dialéctico. Y con ese ademán restitutivo enlaza una genealogía de pensadores y políticos marxistas que va desde el último Lenin –el Lenin hegeliano– hasta Guevara, pasando, sin duda alguna, por Gramsci y por Mariátegui. Porque la preocupación del autor no es sólo la de dilucidar teóricamente las distintas –y antagónicas– interpretaciones del marxismo: cada página está recorrida por una intencionalidad política. Por una vocación política que asedia de modo constante a una escritura que no reniega de la academia. *Ciencia más revolución,* es la consigna que, ya sobre el final del libro, es precisada.

Frente a la asepsia entontecida que homogeneiza los textos universitarios –que corren tras la búsqueda de la neutralidad hasta del lenguaje–, estas fuertes invocaciones a la política que plantea Kohan no dejan de ser provocativas. Sin embargo, un ariete doble sujeta su potencialidad. Por un lado, su combinación con una evidente confianza en el conocimiento académico. Por otro, la búsqueda de establecer nuevos cánones: el combate lúcido y erudito que Néstor lleva a cabo contra la ortodoxia marxista parece, por muchos momentos, el intento de gestar una nueva ortodoxia. De enseñar al lector a leer a Marx, y de prescribir al mismo tiempo una forma de comprensión y de uso político de su obra. Allí me parece que está la intención más discutible de este libro, o quizás la consecuencia no prevista del desarrollo de esa argumentación.

Incluso situando el movimiento general del libro en forma crítica, en *Marx en su (tercer) mundo* se despliegan una intensa reflexión filosófica, la exhibición de una pasión política y una gran erudición sobre la obra de Marx y sus discípulos. Y si lo sitúo críticamente no es porque su pasión política disminuya su capacidad analítica –en términos académicos, es un libro inobjetable–, sino porque –me parece– establecer un canon, un Marx que al ser más interesante que otros Marx podríamos elegirlo como verdadero, y a partir de ese canon juzgar otras expresiones ideológicas y teóricas conlleva el riesgo de inhibir la irrupción de nuevas reflexiones. Porque el libro se debate entre el historicismo radical y la presuposición de ciertos valores resistentes al devenir de los tiempos: mientras el primero nos exige subordinar la vigencia de las categorías a la historia, la segunda sustenta la búsqueda de una justicia para Marx.

La revolución, escribía Merleau-Ponty, "antes de ser pensada, es vivida a título de presencia acosadora, de posibilidad de enigma y de mito". Y la ciencia suele conjurar fantasmas, despegar enigmas y combatir mitos. Por eso Derrida acertó cuando buscó la presencia acosadora del autor de *El Capital* en sus reminiscencias shakesperianas; y por eso Kohan se dedica con ahínco a la búsqueda de parentescos entre Hegel, Goethe y Marx, porque allí encuentra los orígenes del Marx que creará una racionalidad diferente a la burguesa. Ese Marx que no ha dejado de ser mito, enigma y presencia acosadora, y que continúa haciendo resonar su imperativo impulso a transformar el mundo.

M.P.L.

EN LA VÍSPERA

Acerca de *Desde la línea. Dimensión política en Heidegger,* de Diego Tatián, Alción Editora, Córdoba, 1997

Nos encontramos, a diario, ante la inquietante evidencia de que nuestra época nos envuelve en una trama de sospechas. Tiempos en los que la metafísica llega a su consumación como imagen única del mundo, la técnica impone su poderío como organización total y la política se circunscribe en una guerra de concepciones orientadas a la dominación de la tierra. Una trama que se alimenta de un impulso vacío (de la filosofía, de la técnica y de la política) hacia un fin inalcanzable (el fundamento). La urgencia histórica nos obliga a dilucidar el entramado, descubrir el argumento, comprender lo sucedido y encontrar al culpable, y entonces, nos afirmamos en un terreno, donde la lucha es estéril y las consecuencias devastadoras.

El paralelo llevado a cabo por Diego Tatián entre técnica, metafísica y política pone al descubierto una variedad de interrogantes. Preguntas que, formuladas en la víspera, aún no encuentran respuesta, pero interpelan al pensar a la realización de una tarea inminente: "...hacer estallar en el mundo toda la riqueza y la miseria de nuestra experiencia histórica e individual". El horizonte en el mundo contemporáneo que impone la tarea de refexionar sobre la relación entre los conceptos de razón y de dominio político, son la técnica y el totalitarismo. De tal modo, si la dimensión política del pensamiento de Heidegger es una contrapartida de la metafísica y del fenómeno de la técnica, cabe preguntarse: ¿es posible acceder a una experiencia no-metafísica de la política, del mismo modo en que es posible, para el pensamiento inquiridor, franquear el acceso a la esencia de la técnica? Si pensar la técnica de manera no-metafísica y no-instrumental supone, en tal sentido, pensarla como un nuevo modo de desocultación del hombre y de las cosas. ¿Cómo aproximarnos a la esencia de la política, en su darse histórico como guerra de exterminio y totalitarismo planetario? Y más aún, si la técnica moderna alimenta una paradoja en la que por una parte, el sujeto moderno, a simple vista, se corona en el reino de la voluntad de poder y del dominio del ente (que con la doctrina del ultrahombre como incondicional primacía del hombre sobre el ente en la metafísica moderna llega a su determinación extrema); pero, por otra parte, en el emplazamiento de todo lo existente como stock el hombre mismo como sujeto queda reducido a mero recurso natural; ¿Qué modo paradojal de darse del hombre y de las cosas impone la política en estos días?, ¿Cómo pensar una dimensión de lo político que no contribuya a la guerra de concepciones, siendo este modo de des-ocultación de la política el único medio de acceso por vía negativa a su propia esencia auto-ocultante?

Abriendo el camino del pensar que dilucide las relaciones secretas entre dominio, racionalidad, técnica y humanismo, Diego Tatián –de la mano de la crítica fenomenológica a la representación, al subjetivismo moderno y a la historia de la ontología– sostiene la tesis; que la dimensión política en Heidegger –y en el marco del rigor de la pregunta que interroga por el ser– se presenta como anarquía política dentro del horizonte del pensamiento de la des-fundamentación.

La línea no es un límite extenso, ni un antes y después de la sucesión temporal, como un momento a ser inevitablemente superado; es el "desde" de un estrecho territorio donde –como una falla– la ontología se revela "filosofía política". Y este pensamiento de la cornisa se encuentra de cara al abismo de "la realidad efectiva": la devastación de la tierra por el dominio de la técnica, dictadura de una imagen del mundo como presencia impuesta por el querer-fundar de la Voluntad de Poder como voluntad de interpretación y el emplazamiento de los mortales como simple recurso de energía humana para trabajar y guerrear. Grieta "desde" la cual, la interpelación irrecusable de la "mirada sobre lo que es", reconduce el pensamiento al modo de darse histórico del ser como verdad y no-verdad. Y así, Tatián plantea un juego de reversibilidades en el que el fondo tan mentado (reducido a ente creador que fundamenta) no es más que el juego de la superficie tan olvidada (como libertad de lo ex-sistente) –aunque las lecturas de la historia crítica de la presencia parecen haber dicho otra cosa–. El pensamiento de la des-fundamentación des-oculta el juego eterno entre figura y fondo, donde cada término desaparece en el otro –como parte y todo del despliegue–. Por lo tanto, desarmar la trama de sospechas con prácticas terapéuticas que se presentan a sí mismas como soluciones legitimadas dentro de un orden racionalmente administrado y planificado; es, pues, contribuir a la permanencia del mismo estado de cosas que esta práctica política quiere transformar. Estos tiempos nos otorgan la posibilidad de que nos demoremos en los modos de desocultación-ocultación del ser; es decir, en el darse efectivo de la técnica planetaria, de la guerra de concepciones políticas y de la voluntad de voluntad.

La tarea del pensar, *Desde la línea,* alberga en sí "la mirada sobre lo que es" que implica el modo radical de "una liberación hacia lo propio". La reversibilidad de figura y fondo, apuntada por el libro de Tatián, implica considerar "lo que es" (la técnica, la política y la filosofía occidental en su modo de darse histórico metafísico) como la base para la correspondencia con el ser y su requerimiento. Para desar-

DIARIO DE
POESÍA

Nº 47 Primavera 1998
Eric Auerbach: La idea del hombre en la literatura occidental
Fogwill: El ante de los monstruito
Textos críticos de Marisa Digiorgio

Nº 48 Verano 1998/9
Dossier: Francisco Urondo

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

ticular el espacio donde se agota "lo que es" según la experiencia de la metafísica, supone considerar "la caída" y "la vida inauténtica" (estos términos del Heidegger de la ontología fundamental podrían ser reemplazados por el de nihilismo consumado) como verdad del ser. El fenómeno del mundo, nos dice Heidegger, es el estado de abierto, en el sentido en que la libertad es ex-sistente y lo ex-sistente es la libertad del ser. La esencia de la verdad como libertad, dentro de una facticidad históricamente dada, un mundo de valores, prejuicios, etc., como un campo de posibilidades histórica esenciales. La verdad implica la no-verdad, es decir, está referido en la estructura misma del ser. El no, la no verdad, el ocultamiento supone una aproximación por vía negativa al ser. Con la filosofía de Nietzsche, la historia del ser llegó a su período de mayor oscurecimiento: la voluntad de poder como esencia de los entes, extrae de sí (como poder capaz de más poder) las condiciones de intensificación de su propio desarrollo. La voluntad de poder valora, "todo centro de fuerzas, según Nietzsche –y no sólo el ser humano– constituye a partir de sí el resto del mundo como su conjunto". La voluntad de poder se da a sí misma su propia perspectiva teleológica. Con el eterno retorno, Nietzsche clausura la filosofía en un movimiento de retorno, que sin repetir el comienzo, cierra el círculo en el modo temporal de la presencia.

El olvido del ser pertenece al ser mismo en cuanto destino. En tal sentido, nuestra época, signada por la tragedia abierta por los totalitarismos, la industria planetaria y la construcción de una humanidad acorde al exterminio; se encuentra arrojada, en el instante de su máximo oscurecimiento, a un estado de vigilia, de disposición, de apertura hacia una nuevo inicio no-metafísico. La línea donde la ontología se hace, a su pesar, política es la víspera que abre las posibilidades del giro no-metafísico. Aquí nos recuerda el trabajo de Tatián: no se trata de ir más allá sin desentenderse sino sobreponerse a la metafísica, asumiendo la tradición como huella y como dolor. El paso atrás es un paso hacia lo sido, como un des-montaje y des-construcción de la historia de la ontología, hacia aquello que aún perdura y dispensa (como olvido del ser), que es determinante para nuestra época.

La posibilidad de pensar una dimensión política en la filosofía de Heidegger, supone, como condición *sine qua non*, adscribir a la tarea de la destrucción de la historia de la ontología y la restitución del problema del fundamento y su crítica. En primer término, es menester la localización del inicio de la metafísica mediante una rememoración interiorizante que conduzca, a posteriori, a una apropiación creadora del pasado (en la ontología, y en consecuencia, en su dimensión política).

La metafísica no puede pensarse a sí misma desde su propia condición porque su esencia es impedir el acceso a su propia esencia. Por lo tanto, este giro radical de una interpretación no-metafísica de la metafísica que, permita el pasaje hacia su propia esencia auto-ocultante, sólo puede efectuarse desde el ángulo de su consumación. Sólo un pensamiento que experiencie su acabamiento es capaz de iniciar la destrucción de sus propios fundamentos. Heidegger encuentra que el platonismo invertido de Nietzsche y el nihilismo como la experiencia fundamental de nuestra época, condujeron a la metafísica a su posición extrema. Esta experiencia de la consumación arroja a nuestra época en la obligación de hacer de la metafísica un problema. Por lo tanto, la tarea de la destrucción fenomenológica de la representación, de la concepción del hombre como una cosa entre las cosas, del lenguaje lógico y gramatical abre el camino a un pensamiento no-instrumental/terapéutico de la política.

En segundo término; es menester, también, articular el pensamiento de lo político con la crítica al fundamento. El ser ha sido pensado metafísicamente bajo la forma de fundamento, interpretado por un criterio teleológico de razón suficiente. La lógica de este procedimiento explicativo cuyo principio es nada sin fundamento, hace rendir a todo razones por el hecho de que exista. El ser ha sido no sólo cruelmente reducido a un ente creador, sino también apropiado como concepto/objeto de la lógica y transportado solo hasta donde ésta es capaz de llegar: último término de la cadena de nexos causales propio de las relaciones lógicas. Argumentos de un pensar que permanece arrinconado a la medida del ente y agota "lo que es" a la experiencia de la metafísica. Abrir el mundo como un espacio irrepresentable, como una alteridad que ni fundamenta, ni da razón, ni construye fines para la acción: de la servilidad de la tierra como permanente recinto forestal a la tierra como una verdad que nunca caduca sus derechos, del hombre que con-forma y dis-pone el mundo a un mortal abierto al proyecto del ser, de la verdad como concordancia, a la verdad como libertad, del lenguaje como información al lenguaje como rememoración. Oportuno es recordar las palabras de Heidegger; "juego es lo que le queda al mundo cuando le sacamos fundamento y finalidad". La actualidad del término *juego* dentro de una dimensión política del pensar heideggeriano, trae aparejado la puesta en abismo y sin fondo de toda fundamentación. *Desde la línea* nos invita a un desplazamiento de un lugar a un no-lugar, que como ausencia, misterio o retiro se vuelva un ámbito, no sólo irrepresentable para la metafísica sino inapropiable para el cálculo.

Diego Tatián pone en contacto por un lado, la crítica realizada por la Escuela de Frankfurt a los totalitarismos políticos como consecuencia del desenvolvimiento de la razón instrumental, y por otro lado, la tragedia de la movilización total diagnosticada por Jünger. En ambos pensamientos, la memoria (sea de la naturaleza o de los muertos, sea refractaria a devenir mercancía o a devenir simple presencia); es la forma de resistencia a un modo de dominación política que parece no haber dejado ningún exterior de sí que pueda impugnar su propia lógica de conservación. El pensamiento de la memoria da un paso atrás del ámbito de la representación y de la identidad del concepto, colándose en un lugar más originario: "como una instancia permanente de des-fundamentación".

El dominio político inherente a la racionalidad y la técnica moderna, imponen al hombre una jaula de hierro que llega a su consumación en el estado de sospecha de todos sobre todos. Pero sólo la correspondencia entre el pensamiento y el mundo de relaciones históricas (envío del ser), alberga otra sospecha, la vigilia ante algo todavía no formulado que continúa tentando su presente oculto. Sobreponerse a la metafísica, como posibilidad de una experiencia –aún no develada– del mundo, va de la mano –para el autor– de una política de la memoria y de la verdad. "Nada tiene que ver con una restitución de un fundamento, ni con el recuerdo de la presencia perdida, ni con la invocación de un plenitud originaria..., por el contrario,... reenvío a una ausencia... que revela una radicalidad crítica singular en cuanto desnaturaliza el presente orden de cosas".

El horizonte propicio donde germina la pregunta por lo político en Heidegger –como método para la des-instalación de la técnica y des-reificación de la metafísica– es la ceguera propia del nihilismo frente a la nada. Cabe preguntarse, ¿es la an-arquía ontológico/política de Heidegger, el no-lugar donde se devela una ontología de la nada? La política, que presupone el problema ontológico en tanto historia del ser, se formula como pregunta por la técnica. ¿Cómo la técnica en tanto fenómeno nihilista por excelencia determina, por un lado, la puesta en seguridad de los entes y, por otro lado, excluye así la posibilidad de que la nada puede ser comprendida y concebida; puede ser la desgarradura donde crece la pregunta por la nada, y así socavar su "esencial no pensar la esencia de la nada"? En otras palabras, ¿el peligro de la nada como total movilización planetaria de los entes (incluido el hombre), patentiza el juego auto-ocultante de "hay (es gibt) nada"? El juego de develamiento del ser en la época técnica, en la cual el hombre y la cosa han desaparecido de modo inobjetual en el fondo, otorga al hombre la posibilidad de mantenerse en la nada más esencial –inapropiable por la metafísica de la presencia: "la noche espiritual del país del poniente es transición hacia el inicio del alba en él oculta".

Valentina Salvi

HISTORIAS

ARQUITECTURA, LUGAR DE LA UTOPÍA

Sobre *F. H. Bereterbide, Arq., La construcción de lo imposible* de Juan Molina y Vedia - Rolando H. Schere, Colihue, Bs. As., 1997

¿Qué tipo de ciudad estamos construyendo? ¿Qué posibilidades de intervención se tienen, y dentro de qué problemáticas se inscriben? ¿Qué lugar debe (o puede) ocupar la arquitectura en ese ámbito?

Como toda circunstancia histórica en la que se dan fuertes cambios, en este vertiginoso fin de siglo se abren una gran cantidad de alternativas que se presentan con un "final abierto". La convivencia de estas alternativas invitan a una saludable discusión y puesta en crisis de las teorías que las sostienen.

Este libro propone, a partir de su interés en la ciudad y en la arquitectura "social", una reflexión (y construcción histórica) sobre la modernidad en la arquitectura (relacionada con los movimientos de vanguardia de principios de siglo y su vertiente dominante: el racionalismo) *planteada como conflicto*, a partir de la obra de Fermín Bereterbide, un arquitecto argentino que trabajó principalmente en la primera mitad de este siglo, dedicándose a estos temas como una *exitosa* apropiación por parte de sus habitantes.

Esta mirada crítica (pero que no pierde la fe en la modernidad), se inscribe en la línea de un revisionismo histórico iniciado luego de la segunda guerra mundial, que marcó un "ablandamiento" de las posturas más radicales de las vanguardias, cuyo apogeo fue el período de entreguerras (la destrucción de Europa, la cristalización de Estados Unidos como centro del mundo occidental y un cuestionamiento hacia la razón y la técnica como fuentes de progreso y bienestar indefinido, junto con los fracasos para poner en prácticas las propuestas y teorías del movimiento moderno, fueron factores que favorecieron a estas corrientes).

Se abandonó la visión que proponía una ruptura total con el pasado para "reinventar" un mundo acorde con la era industrial, para situar a la modernidad en un marco más amplio, descubriendo una continuidad más gradual, más suave, más inclusiva, que arranca en los siglos XVII-XIX. Desde nuestra condición de país periférico, esto también favoreció el desarrollo de ciertos regionalismos (negados por el racionalismo mas duro y universalista) y una lectura más sutil de la producción de obras locales que quedaban fuera de los esquemas canónicos primitivos por ambiguos o faltos de compromiso.

Pero esta apertura también significó un progresivo incremento de ofertas en las tendencias, a un ritmo cada vez más vertiginoso, poniéndose en muchos casos al servicio de la moda, la publicidad, el marketing, etc.

Desde una perspectiva actual, el autor propone una línea de conexión con el deconstructivismo, desde la cual hace su lectura de la obra de Bereterbide, buscando los Nexos que desarman las polaridades binarias elementales y permiten una aproximación a las soluciones particulares, una lectura conciliadora (clásica-moderno, utópico-concreto, ciencia-arte, etc.) Pero siempre moviéndose dentro del ámbito de la racionalidad, de un proyecto de modernidad que cree inconclusa, en sintonía con T. W. Adorno: "Los movimientos artísticos de 1910 se adelantaron audazmente por el mar de lo que nunca se había sospechado, pero este mar no les proporcionó la prometida felicidad de su aventura... Y es que la libertad del arte se había conseguido para el individuo pero entraba en contradicción con la perenne falta de libertad de la totalidad".

El transcurso del tiempo no hizo más que ensanchar la distancia entre los ideales de estos movimientos y la realidad. Esto es precisamente lo que lo hace ver que la arquitectura de Bereterbide haya devenido en utópica. Metafóricamente refiere a la construcción de un imposible, de una arquitectura que procure el bienestar y la felicidad de sus habitantes (con raíces en el socialismo utópico) en medio de un capitalismo cada vez más salvaje. Una búsqueda para armonizar intereses desde su compromiso con la realidad, sin traicionar sus convicciones ni su pasado.

Si bien los trabajos de Bereterbide nos llegan como fragmentos de una utopía, y como tal proyectos de una realidad no alcanzada, se podría analizar en forma complementaria estas propuestas y su contexto histórico, con los motivos previos y de alguna manera ajenos a sus posibilidades de intervención, y que tienen que ver con el momento de la formación de la estructura social en la cual surgen. Esto quiere decir que sus obras serán una propuesta, una solución hasta cierto punto resultado de motivaciones propias, pero también instrumento, solución para las entidades que las encomiendan. No para menospreciar su actitud y su aporte proyectual (muy sutilmente descubiertos por el autor), sino para poder discernir hasta dónde su propuesta encuentra las grietas para incorporar sus utopías, y hasta donde participa de un proyecto más amplio que de alguna manera le es ajeno y lo abarca. O sea vincularlo con un debate alrededor de la vivienda dirigida a los sectores populares.

El inicio de su carrera coincide con el desarrollo de la ciudad moderna (en nuestro país la ciudad de la generación del 80) que encierra una gran complejidad de factores, entre los cuales se encuentra el problema de la vivienda. En Buenos Aires, a su vez se da la particularidad de una inmigración muy heterodoxa, que la transforma en unos pocos años de una aldea en una metrópolis, con una población en la que por momentos los inmigrantes superarán en cantidad a los pobladores nativos.

La resolución de los problemas de vivienda en dicho contexto, pasa a ser un tema en el cual el Estado y los grupos de poder asumen posturas y marcan líneas de acción. Así aparecen planes municipales de viviendas, cooperativas, barrios obreros, etc., que requerirán soluciones arquitectónicas particulares y que en general estarán sometidas a políticas propias de cada grupo. ¿Qué tipo de vida se propone? ¿Qué valores se promueven? "Un concepto fundamental para entender este problema lo ofrece el concepto foucaultiano de 'dispositivo'. Esto es, de la compleja serie de formulaciones, leyes, instituciones, prácticas, técnicas, normativas de comportamientos, en que se manifiesta el poder. En relación con nuestro tema, esto significa entender a la casa como parte de las estrategias de disciplinamiento y control del comportamiento y reproducción de la fuerza de trabajo".[1]

Si bien la cantidad de obras construidas no es muy importante hasta la prime-

PENSAMIENTO UNIVERSITARIO
Director: Pedro Krotsch

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

ra mitad del siglo, hay un marcado interés por marcar un cambio en el estilo de vida. La familia extensa, la falta de privacidad (el conventillo, la casa chorizo), la vida dependiendo de la naturaleza, son elementos que no favorecen a la "eficiencia" de la sociedad. Se promueven entonces viviendas más confortables, con diferenciación de lugares públicos y privados (mayor privacidad e intimidad) que ayuden a retener y conformar la familia nuclear, que expresen la idea de "hogar" y "familia" y se deshagan de los elementos que puede absorber la ciudad. La casa pasa a ser el lugar de protección, de descanso después del día de trabajo.

Algunas realizaciones de Bereterbide están comprendidas dentro de este campo: vivienda de muy buena calidad, pero (y por ese motivo, en el caso del Barrio Los Andes, por ejemplo) de poca cantidad. Su ecuación económica las acerca más a una actitud propagandística y de experimento social, que a una solución al tema de la falta de vivienda.

Más allá de esta cuestión, J. Molina y Vedia hace un *rescate* muy valioso de la obra de Bereterbide desde, como el mismo define, sus continuidades y pequeñas rupturas, sus riquezas calmas y sutiles, desde las pequeñas transgresiones que van incorporando la vida moderna, pero sin descuidar las tradiciones y la memoria de vida, las atmósferas de paz y felicidad. Las transgresiones que hacen poesía.

Su constante preocupación por concebir una ciudad más justa, más abierta y mixturada (más "porosa"), capaz de compatibilizar el interés común con el interés privado, y la compleja trama de relaciones e intereses que se encuentran detrás de los actores y circunstancias que componen su puesta en práctica, le dan vigor a sus rastreos de arquitecturas con valores profundos (evitando formalismos desarraigados), con un vivo deseo de que tengan eco en un futuro mejor.

En este libro, la búsqueda de esos valores parte de una lectura desde la arquitectura que incluye los avatares del presente siglo (ilustrados con material gráfico más que interesante) asociado de un modo muy lúcido a personajes que van de Borges a Luca Prodan, de Roberto Arlt a Derrida, de Le Corbousier a Discépolo, logrando exceder una visión compartimentada de la realidad (origen de los más desdichados fracasos de la arquitectura), extendiéndose para contagiar e irradiar su ideal: la construcción de una sociedad más justa y feliz, la "llama de un fuego eterno".

Guillermo Rubé

[1] "El discreto encanto de nuestra arquitectura", de F. Liernur, en *Summa* N° 223, marzo de 1986.

EJEMPLO FEROZ

A propósito de *Che, el argentino*, AAVV, Ed. De mano en mano, Bs. As., 1997 y *Ernesto Guevara también conocido como el Che*, Paco Ignacio Taibo II, Planeta, Bs. As., 1996

I

Ejemplo feroz, dijo de sí el entonces funcionario cubano Ernesto Guevara, al recibir el título de pedagogo honoris causa, de la Universidad de Las Villas. En la sorpresa, y frente a una Universidad tildada de contrarevolucionaria, arremete: Ejemplo, quizás, pero *feroz;* cargado de *malas palabras* y en la cotidianidad de los *campamentos guerreros*. Acepta el premio en nombre del Ejército Rebelde, escribe su biógrafo Paco Ignacio Taibo II en *Ernesto Guevara también conocido como el Che*. Una de las tantas biografías publicadas a 30 años de su muerte –ya antes del boom el poeta Juan Gelman contaba sesenta.

En la biografía del mejicano Taibo II, la admiración impulsa la investigación y la reconstrucción histórica individual y colectiva. Y, no faltan las anécdotas del niño y del joven, que divierten y estructuran la figura guevariana. Un pequeño desobediente que desafía la enfermedad que lo aqueja con arriesgadas travesuras. El adolescente lector y deportista, sin oído para la música, que sólo puede bailar de memoria, si le soplan qué ritmo está sonando. Y la marca: los viajes por latinoamérica y el aprendizaje.

Siendo ya médico vende imágenes de Cristo en las calles de Guatemala. Los libros, el mate y el tabaco siempre lo acompañan. Cuando en Méjico se conocen con Fidel charlan por diez horas, después recorrerá bibliotecas ávido de historia cubana. El entorno, a Ernesto Guevara lo chupa. El contexto y la acción son inevitables. Su norte no es más ni Europa, ni Estados Unidos, es Cuba.

800 páginas que cautivan al lector por forma y contenido. Un biógrafo que delata su parcialidad y fascinado por el enigmático Guevara, mantiene en raya la carnalidad de la pasión revolucionaria. El de Taibo II es un libro escrito por un admirador.

II

Otros, también admiran al Che: Grondona, Debray y Marcos. Mariano Grondona, por la facilidad de abandono de los privilegios políticos en pro de una causa imposible. Admiración híbrida la del catedrático de los medios. Admira a un hombre que fue capaz de pelear por sus ideas hasta la muerte. Sin comunión de ideas, reivindica un Che despolitizado y reverenciado en tanto ícono. 1996 fue el año de Evita, 1997 el del Che, sobre la publicidad y la a veces exagerada recreación de ambos, Gelman se impresiona: "Las dos figuras gozan asimismo de una ventaja perversa: ya no existen, ya no comprometen su hacer, ya su ser real que fue no turba tranquilidades de conciencia. Entusiasman y, a la vez, apaciguan porque habitan el planeta de los muertos".

Fotografiados inertes. Muertos sin cuerpo, muertos inhallables por años. Cuerpos lacerados, manoseados y desaparecidos. Materialidad sin vida y ocultada para hacer desvanecer su historia misma. Con Evita y el Che no fue posible. Aun puñado de cenizas, o a metros y metros bajo la tierra, para muchos existen, y habitan en el planeta de los vivos.

Otra fotografía, el Che tomando mate. Testimonio de herencia argentina. Una iniciativa, una cátedra libre, cientos de participantes desafiando el reconocimiento académico al tiempo que explicitan su carácter militante. Una tarea exitosa para estimular nuestra memoria. Al decir de Viñas "es el rescate del pasado utilizable". Con relatos, anécdotas y discusiones, diversos intelectuales, militantes, pensadores, nos acercan su mirada dispar sobre este hombre y su tiempo. La admiración vivifica su trascendencia, la que lo transporta a hombre de nuestro tiempo.

Y un texto colectivo: *Che, el argentino*. La convocatoria agrupó a: Manuel Justo Gaggero, Osvaldo Bayer, Eduardo Gurucharri, Miguel Bonasso, Horacio González, Luis Mattini, Rubén Dri, Alberto J. Plá, Nestor Kohan, Roberto Baschetti, Diego Sztulwark y Gabriel Fernández. Un libro que compila diversos estilos e historias y deja al descubierto –*in fraganti*– la necesidad de capturarlo para la historia argentina.

La nostalgia de una temprana partida se trasluce en el esfuerzo de los escritos por vincularlo a "la Argentina, con los argentinos y con lo argentino", como si fuera suficiente para apropiárnoslo. Tal vez contradiciendo al propio Guevara quien desde muy joven hace carne su identidad americana. Fernando Martínez Heredia en el prólogo escribe: "El mundo que Ernesto asumió fue el latinoamericano. Todavía sin conciencia política lo grita en la estación Retiro: *¡Aquí va un soldado de América!* Ernesto salió en busca de otra dimensión de *su* Argentina, de la Patria Grande". Es comprensible esta necesidad de recuperarlo: argentino, ante la horfandad de figuras públicas nacionales –de la talla del Che– que dejaran huella en la emancipación americana.

III

Regis Debray es el modelo de admirador intelectual "desencantado", según él mismo. Con un dejo de rencor y una ostensible decepción cuenta en sus páginas autobiográficas, la tamaña adhesión que le prodigaba –en su inmadurez juvenil– a la dupla Castro-Guevara. Finalmente, la historia demostró el error, Fidel Castro es un dictador. Mirando al pasado, reconoce los rasgos de una personalidad que a futuro, traición mediante, se revelará despótica. A Guevara lo trata un poco mejor.

El francés los enfrenta, opone dos estilos políticos, dos finales. Castro conspira y Guevara sacrifica, el uno defiende su vida y el otro busca la muerte. Simpatía, gentileza y falta de escrúpulos para el cubano; antipatía, despotismo y eticidad para el argentino. Despechado describe al Che: "Verdugo de sí mismo y de los otros, con el mismo impulso compulsivo. Llevaba la solidaridad al extremo, también la indiferencia: un día sí, un día no. (...) ¿Qué sentimientos hacía que sus hombres le fueran fieles? El miedo y la admiración. Miedo de sus descargas y castigos. Admiración por su valentía, su rectitud, su carácter."

No hay descubrimiento ni hallazgo en las palabras de Debray, Ernesto Guevara siempre fue expreso, y sus actos y dichos lo ratificaron. Como una muestra de la convicción que nunca abandonaría, antes de definir su futuro político, dijo: *"Estaré por el pueblo y sé porque lo veo impreso en la noche que yo, el ecléctico director de doctrinas y psicoanálisis de dogmas, aullando como poseído, asaltaré las barricadas y trincheras, teñiré en sangre mis armas y, loco de furia, degollaré a cuanto vencido caiga entre mis manos"*[1].

IV

Otros mejicanos que admiran al Che, Marcos y el Movimiento Zapatista. La figura polémica de Guevara que dividía las aguas fue ensombrecida desde su muerte a esta parte. En la antesala de las remeras, hablar de Guevara era hablar de ideas y del uso de las armas. El despertar de la selva Lacandona hizo pasar revista a los conceptos guevarianos. Ellos se reconocen, después de 3 décadas de la muerte del argentino, como "una nueva generación de revolucionarios". El Subcomandante Marcos insiste: "Hace treinta años el Che soñaba y repetía el sueño de una realidad transformada, nueva, mejor. El sueño de la rebeldía. Ese sueño atravesó el tiempo y las montañas y se repitió de nuevo, igual pero diferente, en las montañas del sureste mexicano."

La imagen y los discursos de Guevara son recuperados por los zapatistas, no para perpetuarlo en piedra sino para usarlo en la cotidianidad de Lacandona. Vuelven sobre el Che después de treinta años, consumen sus textos, vuelven a soñar con campesinos dueños de la tierra y se abren paso con el mismo espíritu rebelde. Encapuchados anónimos a contrapelo de ídolos publicitarios. "Héroes a quienes nadie celebra y ensalza" –como dice Horkheimer– vuelven sobre el Che, vuelven con él por su ejemplo, por la ferocidad de su ejemplo.

Verónica González
Viviana Norman

[1] Para graficar la relación Che versus Debray, citamos nuevamente a Taibo II que reproduce un diálogo recordado por el francés:
"–¿Ves este pan de azúcar, Debray? Era después de la cena, ya de noche, en torno a la brasas. Estaba apoyado relajadamente en el suelo. *Pongamos que pese 20 gramos. Con lo que podrías hacer dos buenos trozos. Doscientas calorías para cada uno y nada más. Pongamos que te rodean diez hambrientos y todos dependen de ti, ¿qué harías?*
–Sacaría a la suerte los dos beneficiados.
–¿Por qué?
–Más vale dos compañeros que tengan la oportunidad de sobrevivir comiendo un poco que diez que no tengan ninguna, comiendo diez veces nada.
–Pues te equivocas, Debray. Cada cual debe tener sus migajas y que sea lo que dios quiera. La revolución tiene sus principios. Y siempre habrá dos burócratas menos.
–¿Crees que es mejor que caigan con toda seguridad 10 revolucionarios en absoluta igualdad de condiciones?
–Siempre que la moral esté a salvo, la revolución también lo estará. Si no ¿qué sentido tiene?

Poco tiempo después, en julio de 1967, Debray y Bustos son juzgados en Bolivia por participar en la guerrilla. Al enterarse de las declaraciones, el Che dice: *no son buenas, han hecho una confesión del propósito intercontinental de la guerrilla, cosa que no tenían que hacer."*

EL AÑO DESPIADADO

A propósito de *El terror y la gloria. La vida, el fútbol y la política en la Argentina del Mundial '78*, de Abel Gilbert y Miguel Vitagliano, Norma, Bs. As., 1998

"Deben desaparecer los escépticos para que nazca la esperanza que es la que posibilita la alegría".
palabras del secretario de Cultura de la Nación, Dr. Raúl Casal, a la revista *Gente, 25 de mayo de 1978*

El fútbol –a nuestro pesar– se ha impuesto como tema. Pareciera que en cualquier café no puede estar ausente, ya sea como comentario al paso, en la charla y cuando no es convocado por los comensales, está presente en las pantallas que acompañan la *estancia cafetera.*

En los meses pasados, el mundial francés invadió todas las instancias cotidianas de los actos nacionales, dejando en un segundo plano las inundaciones, las internas partidarias, o las trapisondas de la política local. Hace ya veinte años en nuestro país, en un contexto social donde la política había sido reemplazada por el terror de Estado, el fútbol fue durante unos meses el tema que ocupó la plana mayor de los diarios y los comentarios de la mayoría de la población. De poco valieron las valientes críticas que hacía Dante Panzeri –unos años antes– por la organización del mundial.

La pregunta por la vida cotidiana bajo el terrorismo estatal –como señala Christian Ferrer– estuvo ausente en la mayoría de las discusiones que tras la dictadura se hicieron. Ese debate se reemplazó muchas veces por la inmovilización que provocaron el *Nunca Más* por un lado (dejo de lado en este comentario la particularidad de su prólogo) como el estudio posterior a la dictadura que basa sus hipótesis en la magnificación del número, esto es, quitar los nombres y las identidades para lograr –que bajo un discurso "científico"– se pueda contabilizar víctimas. Ambas formas, improductivas y generadoras de pasividad, están lejanas del libro que pretendemos comentar: en *El horror y la gloria,* de Abel Gilbert y Miguel Vitagliano, donde se narran los días del Mundial 78, en nuestro país. No centra el libro su eje en el ejercicio de condenar al fútbol como enmascaramiento de otras acontecimientos, sino que el Mundial es una excusa para cronologizar y marcar en la lectura hechos donde la sociedad argentina (quizás sin la pesada carga que estas dos palabras tienen) se encuentre reflejada en las prácticas de aquelllos días.

El horror aparece en detalles sutiles o en anécdotas cotidianas: por ejemplo, en la realización de un video, que recrea una situación del año 78: el festejo de un cumpleaños de una nena de cuatro años. Hasta ahí no sale de lo común, lo que se

EL MATADERO
Revista crítica de literatura argentina
AÑO 1, N° 1


Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

invierte es el final de fiesta: los compañeros invitados terminan llevándose de regalos los juguetes de la cumpleañera, a causa de un exilio forzado.

Los relatos individuales –de entonces y de ahora–, el exhaustivo rastreo de los que hoy son documentos y entonces eran *moneda* corriente: la relectura de los diarios, las imágenes televisivas, las publicaciones de la época como también las publicidades oficiales y privadas, analizados como símbolos de un modo de vida, fueron utilizados para entender las complejas articulaciones entre el júbilo mundialista y el terror imperante. El "clima de época", aquella carga de muerte y violencia simbólica bajo el régimen militar estaba implícita desde la gráfica de la publicidad de una carnicería a las respuestas de funcionarios que podían ser leídas o escuchadas cotidianamente. Resultan curiosos –por decirlo de alguna manera– los modos en qué se naturalizó lo discursivo que servía como soporte ideológico de las desapariciones de hombres y mujeres –desmaterializando sus cuerpos–.

La recreación de ese momento, se facilita con el uso de la tercera persona que desde la distancia de las páginas iniciales va incrementando la densidad narrativa y crítica a lo largo del relato, sin caer en la tentación de "interpretaciones banales". Vitagliano decía que este libro es como un "híbrido que combina la crónica, el ensayo y la crítica cultural". Es habitual que al término *híbrido* se lo use en un sentido peyorativo, aquí vale la reivindicación del mismo, como combinación de géneros y búsqueda de nuevas fórmulas –enfrentadas de bruces con aquellas que cargan con el paso del tiempo y la reiteración de hipótesis– para narrar aquellas cosas que son todavía necesarias de analizar.

Guillermo Korn

MUJERES AL BORDE DEL SIGLO XX

Acerca de *La Voz de la mujer*, UNQ, Bs. As., 1997

"¿Será posible, que jamás os habéis dado cuenta de lo que sois y deberíais ser?"
Del periódico *La Voz de la mujer*.

Quizás un texto puede invitar a la conmemoración. *La Voz de la mujer*, periódico anarquista "escrito por mujeres y para mujeres" entre los años 1896 y 1897, provoca el recuerdo y atesora improntas perdurables del pasado colectivo. Al conservar las huellas de la situación en que fue creada se presenta como ocasión de conmemoración: como motivo de cita entre las generaciones pasadas y las presentes, como señalaba Benjamin en las *Tesis sobre la historia*. Planteo el tema en términos de la relación de la historia con la memoria. ¿Qué tipo de vínculo con el pasado nos es dado establecer a partir del conocimiento histórico? ¿Estamos habilitados a decir que la tarea de reconstrucción de la historia y la memoria puede traer a la luz un pasado "vivo"?

Retener el pasado, adueñarnos de nuestra experiencia, esa es la tarea de la historia. Sólo podemos poner el pasado a nuestro alcance, en cuanto imagen que relampaguea en el instante de su cognoscibilidad para nunca más ser vista, es decir, sobre la percepción de lo que se pierde irremediablemente. Distinguimos un pasado que se manifiesta como una cadena lógica y cronológicamente ordenado por la conciencia; la representación de ese pasado no conserva nada de aquél, es un pasado cosificado, descolorido, muerto. Es el conocimiento que adquirimos cuando capturamos los hechos "tal como han sido", y no "tal como relampaguean en el instante de un peligro". No sólo hay que redimir al presente de la cosificación, "en toda época ha de intentarse arrancar la tradición al respectivo conformismo que está a punto de subyugarla". Lo que en este libro sale a la luz es un pasado saturado de reminiscencias, impregnado de voces y anhelos, que nos libera del vacuo transcurso de nuestro tiempo, y nos pone en contacto con la experiencia vivida de generaciones pasadas.

Este diario –con su hálito de prehistoria– puesto en correspondencia con las vivencias y anhelos propios de nuestro presente, lo ilumina a éste como un tiempo despojado de sueños. *La Voz de la Mujer* nos despierta abruptamente a la presencia de una falta, balbucea los ecos de una catástrofe. Ese grupo de mujeres llamaba a sus compañeras a renunciar y a perturbar la comodidad de una sociedad acusada de empujar a millones de seres a una vida precaria. "Hemos resuelto arrojar el trapo con que a modo de pañuelo enjuagábamos nuestro llanto y empuñar la piqueta..." se lee en el diario. Interrumpir el curso del mundo, de este deseo nacía su impaciencia, su violencia, su ira y los intentos de herir de muerte al mecanismo de la sociedad actual.

0.10$, 0.15$, 0.30$, al final de cada número aparece la lista de suscriptores voluntarios. Un herrero explotado, Dos compañeros, Dos locos, Un esclavo, Un amigo de Ravachol, Uno que confunde su idea, Una que está en el camino de la verdad, Un aragonés, Viva el amor libre, Sin nombre, lo attendo la vittoria, Una serpiente para devorar burgueses, Esclava, Recogido en una barbería de la calle Defensa, Sans Culottes, Aburrido, Una que piensa libre, Sastre y explotado, Sta. Anita sin novio, Un pintor sin pinturas, Uno que expropió 15 $ a un burgués, Un amante de la libertad de la mujer, Olvidados, Prostituta, Martínez Campos enfurecido, Uno que busca compañera, Uno que los hace y no los cobra, Un litógrafo explotado, Una que no precisa curas ni jueces para casarse cuando lo tenga por conveniente, Una mujer rebelde, Fundidor asturiano, Uno que se quedó con las ganas, Un sastre explotado, Una planchadora, Un dramático, Un mercero que por fiar está desesperado, Un zapatero descalzo, Uno que empieza a pensar, Un gallego panadero, Uno que no, Uno que quiere justicia, Magdalena, Acracia García, Josefa la costurera, Pepita la modista. Un desfile de muertos que reclaman sus derechos.

Este periódico, que reedita la Universidad de Quilmes, era el medio por el cual un grupo de mujeres anarquistas llamaban, en 1896, a la lucha contra toda forma de autoridad: porque "estar dirigidas por la voluntad de 'un otro' nos convierte en máquinas automáticas". Es decir, contra toda autoridad que socave la autonomía individual, donde el individuo es, "además", mujer, con lo cual *el otro* que pone en jaque su autonomía no es sólo una clase social –"el patrón"– sino, también y de un modo especial, la iglesia y la familia, como los ámbitos propios de producción y reproducción de la obediencia femenina.

Esconder quiere decir dejar huellas, pero invisibles. Leer es siempre una actividad que, como seguir huellas, nos conecta con un pasado. Quien intenta acercarse a su propio pasado –un pasado colectivo– tienen que comportarse como alguien que excava. Recordar es desenterrar. Lo que sale a la luz son imágenes que, "arrancadas de todos sus contextos anteriores aparecen como objetos de valor en los aposentos sobrios de nuestra comprensión tardía". La lectura de este libro hace soñar a la vez en voluptuosidades y tristezas. Provoca una idea contradictoria, o sea, un ardor, un deseo de vivir, asociado a un reflejo amargo como procedente de privación o desesperanza. ¿Qué es lo que explica esta dualidad en las emociones?

En el sueño en que a cada época se le aparece en imágenes la que le sigue, se abre la posibilidad de un diálogo y un compromiso con los antepasados. Quizás ello explique el sentimiento de nostalgia hacia aquella existencia que hoy nos figuramos más pura, más inocente y más

espiritual, en su lucha, que la que nos está dada a nosotros a fines de este siglo. Esta lectura confronta nuestro presente con un tiempo que albergaba la certeza de que la acción colectiva podía suprimir y transfigurar las deficiencias del orden social.

A fines de siglo pasado, en un contexto de "modernización" en el cual las mujeres son incorporadas como fuerza de trabajo asalariado, en el que crecen las ciudades y las masas, principalmente de inmigrantes y cuando llegan –también en los barcos– las ideas anarquistas, es que se publica este periódico. Justamente, en las décadas de 1880 y 1890 una de las principales formas de actividad anarquista fue la edición, impresión y distribución de diarios folletos y panfletos, generalmente clandestinos.

Desde ese medio las mujeres eran convocadas a desnaturalizar la subordinación de la mujer; abandonar la oración y la espera a las que las recluían *curas y maridos*. No sólo un patrón extraía plusvalía de su trabajo al igual que a todos los trabajadores: la condición de mujer multiplicaba y profundizaba la subordinación. Para ellas existía la posibilidad de ser las esposas de un compañero de lucha que en la casa se comportaba "como un zar". Alertaban a sus compañeros anarquistas a que comprendieran que favorecer la liberación de la mujer de su servidumbre, acercaba la revolución por la que ellos luchaban.

Se alentaba a la búsqueda de la autenticidad en las relaciones amorosas, más allá o más acá de las relaciones matrimoniales, cuando ésta, de algo vivo transmuta en "forma" o vida petrificada. Es decir se reivindicaba la pasión y una vuelta de la mujer hacia su propia sexualidad, hacia el placer, atravesando los velos religioso y morales, velos que por largo tiempo la habían separado de su cuerpo.

El nacimiento de la gran ciudad, es simultáneo al surgimiento de la producción masiva y abre –como novedad– la prostitución a las masas. La figura de la prostituta se destaca en las voces de las mujeres anarquistas. Estas alentaban la protección a las prostitutas, convertidas, por una parte en mártires (el propio cuerpo en la vidriera de las mercancías); a la vez que denunciaban, con su presencia, la hipocresía de las relaciones forzadas –en alusión a la mayoría de las uniones matrimoniales de aquel momento– que recluían el placer a la clandestinidad y al engaño.

...hemos decidido levantar nuestra voz y exigir, exigir decimos, nuestra parte de placeres en el banquete de la vida.

Gabriela Antonowicz

UNA HISTORIA RACIONAL

Sobre *Cinco estudios sobre genocidio*, de Daniel Feierstein, Acervo cultural, Bs. As., 1997

Este libro (que tiene su origen en un trabajo colectivo realizado en la carrera de Sociología) intenta una mirada teórica y sistemática acerca de los procesos de genocidio en general y del genocidio nazi en particular, desde un lugar muy poco abordado hasta ahora. Casi todos los trabajos conocidos en la temática, no pasan del marco del relato testimonial y personal de sobrevivientes y de la explicación detallada, generando imágenes que sólo reproducen el horror. De este modo se produce muy poca comprensión; no mucho más que algunas explicaciones socio-históricas. Dentro de esta reproducción histórica bastante pobre no se puede dejar de recordar las producciones masivas de imágenes cuya generalización ha sido fuertemente política: la serie norteamericana *Holocausto* y el *Diario de Ana Frank* publicado cientos de veces en decenas de idiomas. La masificación del relato del *Diario* implica también la masificación de la imagen de la pasividad frente a los genocidas: la familia Frank es una familia que se esconde dentro de una casa durante los años de la guerra. De ese modo, esta historia termina reemplazando a otras miles de historia de personas que se solidarizaron, pelearon, organizaron rebeliones o se fueron a luchar a los bosques.

Una preocupación central del libro –y principal impulso a la investigación– es la de romper, mediante el rescate y la teorización de cientos de hechos registrados, con la imagen construida de "ovejas al matadero", basada en la visión de que frente al descomunal poder de la maquinaria nazi no hubo resistencia; es más, que no era posible la resistencia, y que los que fueron sistemáticamente aniquilados, aceptaron su destino pasivamente.

Por el contrario, casi no hubo gueto en donde no haya habido un movimiento de resistencia, casi no hubo un campo de concentración donde no haya habido una rebelión, quema de barracas, fuga de prisioneros, robo de armas, explosión de fábricas o crematorios. Decenas de miles de guerrilleros estaban en los bosques de Europa Oriental al finalizar la guerra, guerrilleros que emboscaban tropas alemanas, dinamitaban trenes, colaboraban con la resistencia urbana y garantizaban la supervivencia de las familias que huían. Otros combatían saboteando la producción. La idea de la pasividad oculta las resistencias y sus protagonistas. Y allí no hay ingenuidad. Todas las organizaciones de la izquierda judía y no judía participaron de la resistencia y fueron atravesadas por discusiones políticas tan interesantes como olvidadas. Discusiones cuyo eje no era el "enemigo común" sino que apuntaban a otros lados.

Ni la historia oficial norteamericana está dispuesta a rescatar rebeliones masivas, ni estas discusiones de la izquierda política, ni la importancia fundamental de los soviéticos en la finalización de la guerra; ni la historia oficial judía está dispuesta a reconocer la colaboración de gran parte de la dirigencia judía europea que, más allá de excepciones, aceptó co-administrar los guetos con los nazis y mediante una política posibilista (tan de moda hoy en día) fue entregando listas de judíos para ser llevados a los campos de la muerte. Quizás tratarían que sus listas abarquen menos gente que la pedida por los nazis, o que sean más los viejos que los jóvenes. Posibilismo frente a la otra posibilidad: la resistencia. Tanto como estrategia de muerte digna (morir luchando) como forma de seguir viviendo. Otra conclusión que se puede extraer del trabajo es ésta: la lucha garantizó más la supervivencia que la pasividad o la negociación. O sea: no sólo se resiste por principios y como manera más digna de enfrentar una muerte segura sino también para sobrevivir.

Además de desarrollar análisis sistemáticos de las luchas en los guetos de Vilna, Varsovia y Bialistok, este libro intenta dar cuenta del carácter racional de las matanzas llamadas genocidios, a contrapelo de la idea de que son circunstancias excepcionales, que nada tienen que ver con las sociedades modernas y civilizadas.

La comprensión del fascismo como una particularidad del capitalismo en cierto momento de desarrollo, en países con mucho crecimiento industrial pero sin posibilidad de una salida imperialista, salvo la guerra, que implica la necesidad de fuerte unificación interna, son análisis que pueden ser esquemáticos y así planteados reduccionistas, pero que descubren algo cierto: El nazismo ni tiene una matriz extra-occidental, extra-racional, extra-capitalista, es una combinación particular de estos elementos. Es incompatible la irracionalidad con la matanza sistemática de millones de personas, donde se necesitan los mejores profesionales para construir campos de exterminio, administrarlos, separar poblaciones, matar de una forma eficiente –poco costosa y más rentable–, mantener, al mismo tiempo, una guerra con otros países. El análisis socio-arquitectónico que Feierstein hace de los campos de Treblinka, Auschwitz II y Dachau muestra la racionalidad de la

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

distribución espacial dentro de ellos, en los que nada queda librado al azar.

En estos estudios el autor presenta una periodización de los momentos en los que se construye un genocidio, que no tienen que ser siempre iguales ni con la misma intensidad. Esta parte, quizás la más interesante del trabajo (y útil para pensar el genocidio nacional) intenta demostrar que la decisión de un genocidio no es una decisión aislada ni extemporánea: Hay un proceso complejo de construcción histórica de sus condiciones y eso es lo que se intenta teorizar. Y si bien falta profundización en los conceptos de Antonio Gramsci usados para analizar los movimientos de resistencia es un libro sistemático que se propone explicar antes que generar imágenes conmovedoras. Que intenta no provocar llantos sino ideas para pensar una práctica muy utilizada por las clases dominantes en el capitalismo de este siglo: el genocidio.

Guillermo Levy

LITERATURA

CRÍTICA Y FICCIÓN

A propósito de *Witoldo*, de Guillermo David, Colihue, Bs. As., 1998

"Mi *Transatlántico* no es un barco sino algo como "a través del Atlántico", una novela que mira a Polonia desde la tierra argentina. (...) Es la menos conocida de mis novelas, por no ser fáciles de traducir esas excentricidades lingüísticas". Novela que Witold Gombrowicz escribió durante su estadía en Argentina, país que el propio escritor reconoció como ámbito que consiguió despertar en él un estado poético y juvenil, producto –entre otras cosas– del choque de idiomas existentes. Por un lado la pronunciada distancia fonética con el idioma polaco, pero fundamentalmente los amaneramientos del ámbito literario local, consiguieron marginar a un autor –y también su obra– tan significativo respecto de una experiencia narrativa que expresa la tragedia consistente en concebir al yo como falsificación. Falsificación, sin embargo, necesaria: tal es la característica humana de la época según Witoldo.

El propio Gombrowicz declaró en varias oportunidades que durante su residencia en Argentina el mundo literario local prácticamente lo ignoró; fue después de la traducción al francés de *Ferdydurke* cuando su obra tuvo una pequeña repercusión, a partir de una nota que Calvetti publicara en el suplemento cultural del diario *La Prensa*, precisamente cuando se hallaba preparando el regreso al continente europeo. Treinta años después de aquella vuelta al continente natal, la crítica argentina parece empeñarse en la reparación de tan injusta actitud; primero a través del excelente ensayo de Germán García (*Gombrowicz. El estilo y la heráldica*), y ahora con el singular *Witoldo*. Guillermo David –su autor– reside en Bahía Blanca, donde distribuye su tiempo entre sus tareas como bibliotecario y sus estudios sobre la obra del autor de *Transatlántico*. Éste, su primer libro, es un producto inspirado en la inmadurez radical que cultivaba el escritor polaco (según podemos leer en la "Advertencia" preliminar), y pretende justamente "revirar" esa actitud witoldiana. El giro acompaña esa deformación que lleva de la novela (originaria) a la contaminación ensayística, combinación o cruce que lo constituye en un texto difícil de leer en tanto tejido híbrido donde cada género, trabajando desde –y en– el interior del otro, intenta desdibujar sus propias fronteras.

Una casa ubicada en una playa al sur de la Provincia de Buenos Aires es el escenario donde que se produce el encuentro entre los dos personajes centrales de la historia: José "Pepe" Bianco y Gombrowicz. Ese encuentro –que también funciona como desencuentro, e inclusive proliferación de ambas singularidades– va a permitir desarrollar las posiciones teórico-literarias de cada uno de los personajes, sus miedos, sus intereses, sus potencias, su rivalidad. Por ejemplo, la distancia respecto de la revista *Sur* es un punto que los une: en el caso de Bianco como consecuencia de su visita a Cuba; en Gombrowicz, como resistencia a lo que él consideraba la lógica (pequeñoburguesa) sobre la que se sostenía el mundo literario argentino. La relación del par de escritores va a ser mediada –también es una característica propia de ambos estilos narrativos– por una mujer, en este caso una adolescente que desea fervientemente conocerlos porque cree que, en tanto artistas, deben ser ejemplares interesantes (creencia que posteriormente se desvanece). Es en este sentido que el hilo narrativo crece multiplicando algunos elementos que caracterizaban, en la vida real, el estilo narrativo de los personajes.

Por otro lado, es necesario subrayar la influencia determinante que ejerce Ricardo Piglia en esta obra, y ello por varias razones. Primero, el epígrafe que abre el libro –firmado por Piglia– señala que la tarea del crítico consiste en buscar en el texto un secreto, que frecuentemente ni siquiera existe; esa clave a descifrar es el eje de los relatos policiales –próximos también a Piglia–, y se hace presente en esta historia a través del cuento *Enoch Soames*, publicado por Borges y Bioy Casares en la famosa *Antología de la literatura fantástica*, y cuya existencia real preocupa inicialmente a Bianco, quien contagia la inquietud al escritor polaco. También es un recurso típico del autor de *Respiración artificial* la utilización de escritores como personajes de novelas, estrategia que además permite elaborar y desarrollar una genealogía y una teoría literarias. Ese "gestus" precisamente es el que va abriendo la narración hacia la intensidad ensayística.

Por último, y a la manera de síntesis, esta novela ensayística se constituye en un interesante dispositivo literario que permite al autor exponer con amplitud sus hipótesis respecto a la tradición literaria argentina, así como su recorrido crítico de la obra del autor de *La seducción*, en un interesante ejercicio de ficción.

Raúl García

POLIFONÍA DEL TERRITORIO

Acerca de *Una sola muerte numerosa*, de Nora Strejilevich, Universidad de Miami, Miami, 1997

Una sola muerte numerosa, un metálico y matemático calificativo para la muerte, cuando escuelas y clubes se vuelven lugares para un aniquilamiento sistemático de la vida.

También contrasta, en la tapa del libro, el turquesa rabioso en que se leen "Letras de Oro" al tono, con la ilustración pálida y desgarradora que resiste por debajo de tan temible título.

El tamaño "ladrillo" del libro ya no despierta contradicciones: duele. Desarma, convulsiona, interpela, agota. Más que lector, se puede ser aliado, cómplice, aullido y descompostura. Retumbos y combinaciones desconocidas de los "afectos", nos reconstituyen un magma único

EL OJO FURIOSO
Revista de ciencias sociales y filosofía

que nos funde con las voces del mundo y de la historia que la autora ya trae consigo. Eruptivos, en la marea revuelta de relatos, nos invade también el silencio, una primera voluntad de silencio, que no entiende, todavía, el ritmo de las construcciones gramaticales. Pero llega la calma, encantados por la sonoridad del verbo que se empecina en ser música.

Entonces, recuperamos la voz.

Y la incomodidad, doble, de tener que escribir acerca de la escritura de otro. Una escritura que es, también, dos veces incómoda, porque el mismo tejido conjuntivo que asfixia al leer, debió haber tensado las cuerdas vocales que deja a Nora Strejilevich "con la palabra en la boca". ¿De qué otro modo es posible decir algo, que no sea el silencio profundo de las palabras que pretenden dar cuenta de todo?

Para "oponerse al monólogo armado, ése que transformó tanta vida en una sola muerte numerosa", hay que entonar la pluma de modo melodioso como Nora Strejilevich, que consigue hacer emerger infinitos tonos.

Contra los crujientes interrogatorios y la sensibilidad delatora de tanto discurso bien intencionado, la verdad también puede enmudecer y entonces mostrar, dejando de decir, que no se trata del "silencio saludable" que interrumpe la crítica. Tampoco de las bocas abiertas que alzan sus palabras mordaza en nombre de las "minorías" y las "diferencias" –que por cierto nunca viajan en nuestra misma línea de colectivo–, para no discriminar que es la mayoría. Ya no se reconoce a nadie más que el mismo derecho a ser semejante: libre para consumir o tolerante para ser consumido masivamente: nuestra cotidiana muerte numerosa. Todos los días otros tantos otros desaparecen para los unos, los mismos.

Nora Strejilevich lo sabe; aunque desentonen un poco las últimas páginas del libro que se resisten a hacer ingresar el tono algo más jovial, que sabe encontrar el espacio mínimo de alguna grieta, entre los bloques macizos de una autopista a ningún lado. Justo a tiempo, nos muestra, generosa, que es imprescindible fingir valientemente el entusiasmo necesario para no cesar, para querer siempre aquello que impide y duele, de modo de, eventualmente, cesar pero en el momento oportuno y con la certeza danzarina del fracaso.

Sin mover el mundo porque encontró su punto de apoyo, Nora Strejilevich nos lleva de viaje a las profundidades de la tierra para mostrarnos como ver con los ojos cerrados, en las intemperies de geografías desconocidas por los itinerarios rituales que nos llevan a casa o en el oscuro desamparo de nuestros días ensombrecidos de autosecuestro, lo que nos hace ser o no ser. Ser títeres con "letra descabellada" o sujetos con los otros, en una tensión que sintonice la herencia, que sepa del destrozo del tejido y de la composición del territorio, para recuperar la palabra y los sentidos.

"Una sola muerte numerosa", poniendo en evidencia los límites del cálculo, disipa las fronteras. Arranca los tabiques y obra con los accidentes, los trazos de otros textos, los materiales en blanco de una ausencia, y saca la lengua, como Gerardo de niño.

Hay que continuar escribiendo el libro de Nora Strejilevich para decir que sabemos de la sombra que nos acompaña pero ya no nos habita.

Karina Casella

LA POÉTICA DEL DESASOSIEGO

Acerca de *La obsesión del espacio*, de Ricardo Zelarayán, Atuel, Bs. As., 1997

La escritura de Ricardo Zelarayán busca que el lector sueñe con él las cosas, quiere llamar la atención a la historia oral, en la que las bocas repiten una obsesión, que lo va llevando en el filo a ciertos enredos que irrumpen en la "vida real". Hecha de injertos, de orejas atentas que no recogen parafraseos, sino que soportan palabras, que son presencias que están en la simplicidad aparente del habla, la de todos los días, las conversaciones interminables que se suceden en la vida, que es donde está el verdadero sentido de ese enredo de palabras.

El lenguaje moviliza esa constelación de oposiciones, que pueden ser vividas como el entrelazamiento de lo dicho, lo oído, y lo desmembrado. Es una lógica que desasosiega, que se encierra en sus procedimientos encadenados, donde los nombres propios ocupan el lugar del puente, todo se transforma en una manera de escuchar.

El "lenguaje vivido" es experiencia directa con el humor implacable de decirlo todo, o que en el texto cabe, en parte, la experiencia instransferible, que unicamente puede deshacerse en lenguaje.

El poema no puede decir enteramente lo que uno quiere decir, el poema es a la deriva, acecha y no deja dormir, no pudo ser. Tendría que ser algo sin límites, "infracción constante de la convención", puerta hacia el cielo tirante, a la amplitud del espacio. El destiempo puede encubrir un recuerdo que se quiere decir, pero que excede el propio recuerdo, el torrente de cada uno se desborda en una multitud de palabras ríos, de músicas escondidas en el espesor de lo "real".

Zelarayán tiene los ojos abiertos, es un pensamiento diurno que se deja llevar por ciertos cortocircuitos que se le acercan, día a día, en el rigor de lo que no tiene nombre. "La poesía es renovación, subversión permanente", un dispositivo que o nos inquieta o no tiene razón de ser, es un río subterraneo, surgente. Implica que busquemos, nos regodeemos con el espesor material de las palabras. Estamos ante una antimetafísica, que en los cuerpos, en las cosas dichas por el lenguaje, habla de todo y de nada, como un sonámbulo al borde del abismo.

Matar en si mismo, todo sentimiento de pérdida, trastabillar por lo innominado, blasfemar, decir todo por su nombre, andar por allí.

"La muerte no tiene lugar fijo para acontecer", es irresponsable e improcedente, es mejor escaparle. En última instancia todos los gatos no son pardos, y es mejor dejar crecer ese demonio que está al acecho, *La obsesión del espacio*, reeditado 25 años después de su aparición, leído ahora reactualiza un registro antisolemne, que entiende a la poesía como el incisivo juego con el lenguaje, un riesgo que es necesario, como a todos los peligros, provocar para que nos hable al oído.

¿Cuál es el espacio que es preciso llenar? ¿Qué cosas pueden decirme lo que soy? ¿Dónde reside la poesía? Esas preguntas, las responde Zelarayán, redondamente, con gran convencimiento, hay situaciones de las que descree, y fuertes acertijos "literarios". Porque detrás de este pensamiento solitario, de desarraigado concluyente, existe una reflexión que trata que los elementos vuelvan a su cauce "natural".

Su mirada penetrante, investiga a su alrededor, para quedarse prendada de la música que envuelve las acciones de las gente. Lo que le interesa, es recoger de ese mundo, las señales, gestos, gesticulaciones, muecas, y palabras dispersas. No para juntarlas, en el ordenamiento de una retórica, sino para que respiren su "lógica impacable", hecha de destellos, y casi alucinaciones. La noción de belleza, que está en el centro de esta "no-poética", es la de despertar a los incautos, salir de la vida alienada.

Es una combustión, que primero incendia todo lo que tiene cerca, los poemas no alcanzan para lograr "expresar"el desasosiego, por eso es preciso rondar por encima de ellos, un gran espacio blanco es nada más que un recuerdo que pone en vilo.

Si la poesía pudiera servir para algo,

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

tendría que disolverse en el lenguaje, no hay destino posible sin ese dejarse llevar. "Toda el agua del mar no basta para lavar/ una mancha de sangre intelectual", dice como desafío Zelarayán, citando a Lautreamont, común gesto irreverente, que siempre guía su paso. En su poética las formas están crispadas, al estilo del grotesco, sus poemas intentan que los choques de sentido, resalten el destello que vive en la aparente opacidad de lo cotidiano. Eso que no pudo llegar a ser, a lo mejor, se presiente en el poema, a pesar de que sea un discurso incompleto, es todo lo que tenemos. Hay que escuchar hasta los silencios, que son una tortura que tenemos ante nosotros.Hay que ponerle el oído a todo.

J. Q.

EL PLACER DE LA INTEMPERIE

Acerca de *La obsesión del espacio,* de Ricardo Zelarayán, Atuel, Bs. As., 1997

1. ¿A quién pertenecen el tiempo, las fotos perdidas, las palabras sin sentido? Sin los dioses idos o con ellos, con las relaciones de producción o con su ausencia, y sin necesidad de entrar en confesiones, es en el texto dónde viven o mueren o mutan las formas de la vida y allí donde las dócilmente llamadas *cosas* se instauran. Allí donde se instala un escribir sobre las cosas nombrando, desde un sargento a una meada, Zelarayán se aparea con sus versos como en un sueño; no los domina, no les impone, no les recorta, los deja aparecer como haciéndoles el amor en una noche de luna con un vaso de vino frente al mar o un río o una montaña. Pero sin río ni mar ni montaña; y con iguanas, *hurmigas,* salinas y perros jugando al fútbol con dos chicos. Todo es palabra (aclara), y luego poetiza endiablando lo que nombra, lucha permanente contra el tiempo (que es sólo mentira). Permanencia macedoniana mediante las presencias en ausencia, las partidas de donde jamás se ha llegado. También se nombra en silencio, pues el silencio es siempre ruido de algo, aunque más no sea del aletear de los caranchos o ruido de sí mismo. En el silencio de la pampa que permite oír los sonidos que hay en su interior; la perdiz, los ranchos, los sexos, y uno que es uno más entre los azares del lugar, una vida más absurda que la vida del río y de las locomotoras.

2. "Yo no tengo objetivos pero me gusta / [objetivar". En *La gran salina* no hay lugar para el tiempo. Situada en un espacio atemporal, la salina se muestra como un océano imposible de agotar, por lo tanto vencedora del tiempo, sólo merecedora de un nombrar que permita verla, escucharla, sentirla, y antes que nada *creerla*. Creerla como se cree en un misterio, con curiosidad y fascinación. La gran salina como un dios visible pero mágico, como el lugar de la fe que todo lo alimenta. Dios visible y por lo tanto mirada atea, dios fundado en la sal, pues ocupa el espacio de los dioses idos en forma, paradójicamente, de misterio. Si no existiera, Zelarayán la haría creencia; quizás la vio en Córdoba, en Entre Ríos o en algún sueño, pero la vio. Quizás hasta estuvo, pero aquí eso no importa.

Rodrigo Daskal

ÍNTIMA DISTANCIA

Acerca de *Una cortesía,* de Milita Molina, Perfil Libros, Bs. As., 1998

Escribir "acerca de *Una cortesía"* (ni tan siquiera "sobre", lo que sería topológicamente arrogante) plantea, en principio, un problema fundamental: ¿Qué decir, hoy, de la relación entre literatura y crítica, tal como se manifiesta, en el interior mismo de eso que llamamos literatura?

¿Qué decir, desde la crítica, de esa presencia perturbadora, de ese desdoblamiento, en el interior de aquello que deberíamos tratar como nuestro "objeto"?

Al respecto Foucault ha señalado que "nunca el sedimento de lenguaje crítico fue más espeso que hoy. Nunca se ha utilizado, tan a menudo, el lenguaje segundo, que se denomina crítica, y nunca, recíprocamente, el lenguaje absolutamente primero, el lenguaje que sólo habla de sí, y en su propio nombre, fue proporcionalmente más delgado", pero advierte que, acompañando esta proliferación, como su contrafigura, podemos ver cómo el "lugar lógico" del lenguaje crítico se desdibuja, hasta volverse una función general del lenguaje, presente cada vez más en el interior mismo de la literatura.

Es preciso aquí establecer una distinción: no me estoy refiriendo a lo que, de un modo general, se podría denominar "ficción inteligente" o, con menos eufemismo, "ficción piola". Relatos (y también poemas) en los que todo "deviene" y/o se "deconstruye"; novelas "en clave teórica" (explícita o no) que hoy abundan y que reponen, paradójicamente, el lugar del sentido. Sino, por el contrario, a esa forma de la ficción contemporánea en que el terror de la argumentación totalizante se inscribe dentro de las narraciones bajo las formas de la hiperargumentación y la autorreferencia intertextual. Figuras del exceso presentes en la escritura de Milita Molina. Quiero decir: no es posible en este caso hablar de "metaficción", y no sólo por lo desagradable del término, sino porque esto implicaría, al menos, dos "niveles" dentro del relato: uno para las "acciones" y otro para el "comentario".

Por el contrario, tanto *Una cortesía* como *Fina voluntad* (el primer libro de Milita Molina, compuesto de dos novelas cortas: "El visitante" y "Greta Krull") se caracterizan por generar un desdoblamiento permanente del lenguaje: conjeturas del narrador, conjeturas hipotéticas de otros "supuestos observadores" posibles, reflexiones de los personajes, descripciones; proliferación de argumentaciones que, es evidente, no explican ni preparan la acción en una relación del tipo causa/efecto, no "hablan de" la acción ni se confunden con ella, sino que la seducen. La arrastran y son arrastradas por ella hacia un espacio indeterminado donde la distinción entre acción y conjetura, entre objetividad y subjetividad se vuelve indiscernible.

Así, se hace imposible hablar de distintos niveles en el interior del relato. El cuarto, la extranjera, el visitante, adquieren el mismo grado de (ir)realidad que las probables versiones de los casuales observadores.

Si la descripción "realista" tradicional es aquella que supone la independencia de su objeto y se propone "hablar de él", en *Una cortesía* el lenguaje "fatiga" la realidad, la reemplaza y la crea de otra manera.

Esto, sin embargo, no ocurre de manera abrupta pues, pese a lo que los párrafos anteriores pueden haber dado a entender, "no había en la escena ningún tufillo de teatro experimental, (...) la escena, el decorado y los personajes tenían un aire sumamente clásico, es decir, confiado, objetivo, representativo en sumo grado", como se nos aclara con sutil ironía.

Un cuarto de hotel (la situación remite a *Fina voluntad*). Greta Krüll, la extranjera, observa el exterior a través de la ventana. La llegada de David Pacheco, el visitante, quien desea algo que ella posee, parece completar la escena. Todo parece indicar, entonces, que entre ellos deberá establecerse un contrato.

Asistiremos, podría decirse, a la representación de un contrato, un contrato de representación.

Sin embargo, pronto advertimos que éste "no tendrá lugar", algo falta, o para ser más precisos, algo sobra. Todo resulta excesivamente verosímil, un progresivo fenómeno de fragmentación y concreción gana el espacio: "Todo estaba, de alguna forma, desligado: no se nadaba en el aire, se chocaba con bloques (...), todo parecía carecer de un medio en común."

La clausura del tiempo de la representación, antes que ésta tenga siquiera comienzo, "la presencia de un aire diferido, impregnando toda la situación", no libera a la extranjera y al visitante de proseguir con "esa tarea absurda y pesaroza": seguir "actuando" en un espacio desfasado del tiempo y sin afuera posible. Un "malentendido irremediable" recorre el texto, una íntima distancia en el interior del lenguaje, pues, si "todo había transcurrido en castellano", como piensa con alivio David Pacheco, quizás se trate solamente de una cuestión de cortesía.

Estrategias de seducción, estrategias de cortesía, son así formas sutiles de un permanente asedio al lenguaje. Pues si, como señaló Barthes, el escritor es aquél que puede privar a esta sociedad de su lenguaje, este "robo" no se da bajo la forma directa de la negación sino en un doble juego, propio de toda transgresión: reconocer e invertir.

La escritura de Milita Molina constituye una transgresión cortés: dislocar la representación desde adentro para llevarla hasta el umbral mismo de su imposibilidad, como "un Dios al que se le ocurriera considerarse su propio enigma": puesta en abismo.

Diego Peller

DE ESO SÍ SE HABLA

A propósito de *Perder la historia,* de Miguel Russo, Ed. Alfonsina, Villa Gesell, 1997

"Cuénteme, convénzame, deme
todos los detalles"
Del Agente Kujan a Verbal Kint,
Los sospechosos de siempre

Los últimos quince años de literatura argentina han transcurrido –a veces de manera inconfesable, otras sin asquearse frente a los estertóreos fulgores de la publicidad– sobre un axioma: "La única historia pasible de ser contada es la imposibilidad de contar una historia". La crisis narrativa –nombrada hasta el cansancio por críticos y escritores– se erigió no ya en un problema, sino en el material principal del que se alimentó el relato. Al mismo tiempo, sin embargo, otras voces de otros y del mismo ámbito intentaron, de alguna manera, nombrar eso que se escapa de los textos, y que en sus desplazamientos algunos llaman vida, otros mundo. Así, de modo por momentos oblicuo (todas aquellas narraciones que construyeron la experiencia –referente perdido– desde la propia literatura, utilizando como materia prima otros textos), por momentos directo (aquellos que intentaron *aggiornar* el realismo), la relación experiencia/escritura se vio replanteada en algunos libros. Por un lado –entre los del primer modo–, por *Un poeta nacional* de C.E. Feiling, *El Aire* de S. Chejfec, *Wasabi* de Alan Pauls, *La Pérdida de Laura* de M. Kohan y *Las Nubes* de Saer. Por el otro –entre los de la segunda tonalidad– por cuentos y novelas como *Rapado* de M. Rejtman, *Nadar de noche* de J. Forn, *Animales domésticos* de G. Saccomanno, *Historia Argentina* y el fabuloso "Señales captadas en el corazón de una fiesta" de R. Fresán y *La tierra incomparable* de A. Dal Masetto.

Pues bien, la novela de Miguel Russo *Perder la historia,* ingresa al movedizo terreno de las letras nacionales inquiriendo esta relación relato/mundo desde el mismo lugar que –en un muy logrado artículo– planteara hace poco Hernán Nazer[1]: *"¿Por qué no se puede hablar de eso si, precisamente, al hacerlo, nunca estamos hablando de eso?"* Antes que preguntarse por la denotatividad de las ficciones, lo que preocupa a Russo –que sabe de la precesión de los simulacros– es aquello que lo hermana con Verbal Kint, y con los vericuetos no sólo formales sino sustantivos de la película de Brian Singer rescatada en el acápite de este artículo: *la performatividad de las ficciones, la capacidad de que los relatos funcionen, fuera de una referencia a una presencia real, o de algún juicio referido a una verdad última.*

Es este punto el que lo hermana a las preocupaciones epistemológicas de J.F. Lyotard. Como el filósofo francés, el autor no cree en una historia o relato que pueda ser considerado más real que otro (si puede ser verdadero, dentro del juego de lenguaje propicio). Estas cuestiones son, también, las que lo colocan en tensión con la visión estética del pensador galo: no existe alegoría ni referencia alguna que haga alusión a la presentabilidad de lo impresentable (ni a su impresentabilidad), en ningún momento se escuchan los armónicos de lo universal en la voz de lo particular. Por el contrario, hay que hablar, decir, contar, narrar, relatar, asegurar, proferir, explicar. Y eso es lo que hacen los personajes, de manera compulsiva.

Si nombramos al enconado adversario del racionalismo habermasiano, no es meramente por capricho, hay mucho en *Perder la historia* –desde la minúscula del final del título– de cercano a su obra. Especialmente el pasaje de la Historia única, monológica –como presumimos gustaría decirle– a una miríada de historias, a un sinfín de micro-relatos en los que se batalla, en los que se juega permanentemente, entre otras cosas la identidad. Leyden y Ferri son los dos personajes de esta novela; personajes que se interpelan, se nombran; eligen relatos para experiencias, nombres para historias propias y ajenas; que poco a poco comienzan a invertir la relación de dominación –si Ferri daba sentido a Leyden, virtualmente creándolo de la nada desde su palabra, al final es Leyden (en el texto no "el hombre", sino "el otro") a quien Ferri apela para conseguir sentido. He aquí el mayor hallazgo del texto: *al contrario del modelo althusseriano, es precisamente la interpelación, el movimiento que lleva a la constitución del otro como sujeto, el plano de lo simbolizable, lo que habilita el espacio de la resistencia: la palabra.* Como dijimos, Ferri crea a Leyden, lo rescata del erótico salvajismo de su almibarado romance con un frasco de mayonesa, en la estación Lacroze en vísperas de Navidad, lo viste, hasta le da el nombre. Habla de *él,* le habla a *él.* Lo redime –o eso intenta–. *Porque la fuerza de la redención se pierde al transformarse en redención a la fuerza,* y es en ese punto donde comienzan a despegarse Leyden y Ferri, donde comienzan a escabullirse, a escaparse, a enfrentarse en un duelo soterrado, algunas veces mudo y otras –obviamente– hablado. Donde Leyden trata de recordar (o inventar) su propio nombre. Donde *él* habla.

Como la enredadera que rompe la paz de los jardines, la palabra se va

Una invitación a la reflexión

Nicolás Casullo
París 68
Las escrituras, el recuerdo y el olvido

Giulia Sissa
El placer y el mal
Filosofía de la droga

Daniel Muchnik
Argentina modelo
De la furia a la resignación

Jacques Derrida
El monolingüismo del otro
La prótesis del origen

Alain Badiou
Deleuze, el clamor del ser

MANANTIAL Libros

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

contaminando, bifurcando. Ferri abandona la fuerza autoritaria y positivista de la segunda persona del singular del imperativo *–tan cara a la experiencia de cierta intelectualidad de la izquierda argentina en su relación con las clases populares–* hasta convertir su voz en un raquítico ruego dentro del diálogo que lo lleva hacia el fin: "no quiero saber nada, Leyden –dice–. Quiero únicamente una buena historia donde meterme". Son precisamente las comillas –presencia permanente en el texto–, el procedimiento que pone en duda la autoridad de la narración. El espacio donde comienzan a encadenarse otras historias, historias de otros, donde se cuela de manera cifrada la experiecia; la experiencia del librero Russo, la experiencia de la derrota.

¿Hace falta preguntar qué derrota? Como Jack La Motta pidiéndole otro golpe más a Ray Sugar Robinson en *Toro Salvaje*, "como los restos de un naufragio persiguen a las olas hasta el fin de los mares"[2], la derrota se convierte en persistencia (en policial negro, casi metafísico, con su búsqueda de restitución del quicio del mundo) o en abandono. Así es para Ferri, quien –finalmente– se convence de que mejor es "callarse todas las palabras. De todos modos, ese pasado no fueron más que palabras. Palabras que fueron dando forma a una historia que se convirtió en palabras".

Mejor así, el melodrama conserva la fuerza trágica –insuflada por la pasión– de la que poco le queda a la nostalgia política.

Claudio E. Benzecry

[1] "Filmar la sangre", en *El ojo Furioso,* N° 5. Invierno de 1997.
[2] Benjamín Prado. *Raro.* Plaza y Janes. Barcelona. 1995.

VÍAS Y VENTANAS

Sobre *Cuadrivio,* de Maximiliano Gonzalez Jawke, Chela Grossman, Carlos Monestés y Ana María Paruolo. Ed. del Tridente, Bs. As., 1997

Si observamos la fotografía de la tapa, donde en un edificio blanco se ven cuatro ventanas, y sabemos que *Cuadrivio* significa un "lugar, sitio o paraje donde concurren cuatro sendas o caminos" lo primero que podemos recordar es que la ventana sirve para espiar, entonces nos encontraríamos ante una estética del observar, del ojo, de quien se coloca en posición de acecho. Pensemos que un cuento es una forma cerrada que se autorrefiere, y que una virtud poética del cuento es su brevedad, su condensación de lenguaje, un aleph, un micromundo. Es decir, un fenómeno que consista en un símil, que posea una sola puerta de entrada, una forma blanca con ventanas cerradas.

Maximiliano González Jewkes hace girar alrededor de una palabra ("Fanfanlatulip") las resonancias que organizan la escritura de su cuento: "Yo no sé si era la forma de mirar de esa mujer". En el desarrollo de su escritura está el problema de la intriga y del lenguaje. El cierre ortodoxo del cuento, a veces, o el propio dibujo que enhebra los textos y los concentra en sí mismos. Es decir, la propia materia del cuento es el propio dibujo ficcional. La forma de relatar de este escritor, se vincula a una cadencia apretada, donde el sentido último está en la observación del detalle, de las palabras pronunciadas casi sobre si mismas.

En el caso de Chela Grossman, el método consiste en remedar lenguajes (del pueblo, de la señora, etc.) o visiones. En un cuento, la depresiva escritora, es en verdad, una muestra burlona, que refiere a cierto tipo de escritura o de vivencias. Las narraciones trabajan lo oral, haciendo presente el insomnio real, que provoca la escritura y el recuerdo. Usa, otras veces, el sesgo realista, como cuando relata esa oscura conversación entre Lopecito y Don Juan, mientras miran las rubias con rodete. Indecisiones entre las cortinas.

Carlos Monestés, nuestro tercer cuentista, narra en "Este muchacho de Oklahoma", el peso imaginario del recuerdo, que es como decir estar en el centro de memorias, que en el cuento cambian de lugar. Relatos que son como viajes por sitios cosmopolitas, a la vez extraños y familiares. Cuentos de amor equivocados y ambiguos. Porque allí, un pequeño detalle (un vientre en punta) puede hacernos ver. Como si estuviera diciendo; un indicio puede hacernos comprender lo críptico.

La última escritura es la de Ana María Paruolo, en uno de sus cuentos se trata de un trabajo sutil de unir pedazos para acomodarlos. A la orilla de un tren que pasa puede verse lo grande que deslumbra. Se trata de contar fragmentos de experiencias, intentar con la escritura recuperarlas. Sensaciones, certezas. impresiones, gustos, memorias, olores a colonia que invaden los recuerdos, acoso que es interperie, la orfandad absoluta.

Como en el cuento en el que el bordado de las zapatillas chinas se vuelve un enigma, donde el lenguaje del revés anuncia un descubrimiento. Los sueños que provoca el recuerdo de ser mariposa, es el ser atrapada, y a su vez capturar, como en un cuento de Borges. ¿Cuál es la estética de estos cuentos? Como en el caso de "Campos de lavanda", es rememorar alquimias culinarias, campos dorados y verdes, como esos ojos del campo. Hay que revisar fotos y recuerdos, guardados en algún lugar de la memoria.

El libro en sí plantea una forma poética de escribir cuentos, la literatura es una doble vista, encuentra ambiguamentre los espacios que abre y cierra, y deja ver. Los cuentos de *Cuadrivio* (estas cuatro miradas que se anuncian en el paisaje clave que los reune, en un libro que las acerca, y que en su unidad las diversifica) forman un cruce de caminos, en el cual la literatura es esa encrucijada en donde es posible otra vez, "dar a ver".

J. Q.

LOCURA, CIVILIZACIÓN Y BARBARIE

A propósito de *Las nubes,* de Juan José Saer, Seix Barral, Bs. As., 1997

A principios de siglo XIX, el Doctor Weiss, un médico especializado en la cura de los dolores que afectan el alma, inaugura al sur de la provincia de Buenos Aires la Casa de la Salud, un lugar de retiro para el albergue de aquellas personas que padecen dicha dolencia. Cada uno de los enfermos es recogido para su traslado por una caravana conducida por su asistente, el Doctor Real, oriundo de Paraná y graduado en Madrid.

Si a partir de la posesión de un nombre puede edificarse un destino, este joven médico y expedicionario encarna a la ciencia nueva en su viaje con la locura ambulante atravesando hombres y llanuras.

La lectura de la novela es el discurrir de un tiempo trastocado que remite a un manuscrito del pasado y que es leído por un joven parisino otorgándole al texto una contemporaneidad con el presente. El tránsito de aquellos hombres de aventurada procesión es el que otorga el sentido a un relato donde locura y razón se desplazan en una misma dirección.

Varias son las formas combinadas que adopta la sin razón en esta peregrinación científica, cobrando celebridad sus pacientes con el correr de las páginas. La caracterización de cada personaje encubre un diagnóstico que se vuelve imperceptible ante el oficio del escritor y por el modo en que se despliegan en la obra, puede desprenderse no sólo un conjunto de síntomas individuales, sino también las pinceladas que a grandes trazos configuran la vida en sociedad: Religión, prostitución, poder, dominación, saber, conocimiento, verdad, lenguaje, acto.

Las nubes de Juan José Saer se presenta así como el relato alegórico en que se inscribe toda convivencia social pero antecedida por el signo del delirio o la demencia errante.

En el relieve solitario que se extiende la llanura, en el bullicioso silencio en que se aturden las conciencias, el autor encuentra en el intercambio de notas entre el Dr. Real y el Dr. Weiss el espacio propicio para la reflexión, descargando el aluvión de suposiciones que obligadamente atesora todo no saber.

Habiéndose escapado uno de sus pacientes luego de burlar la guardia impuesta por el médico y decidido a enfrentar al cacique Josesito, un indio que amenazaba el paso de los viajeros, el Dr. Real sale en su búsqueda acompañado por Osuna, un especialista de la ciencia de lo invisible. Como buen baqueano, Osuna poseía el don de pensar con la lógica que dibujan las formas de la tierra, pudiendo componer con la parte del paisaje que abarcaba su mirada, el todo que rastrean los ribetes de un mapa. Horas y días se fueron acumulando en huellas polvorientas y cansancio hasta que la civilización fue "Real" testigo del encuentro producido entre la locura y la barbarie.

Los indios armados escuchaban con fascinación la voz del loco y era tal el "Terror Sagrado" que su presencia infundía que mientras la locura formase parte de aquella expedición, los indios no la atacarían.

Así, el proceso civilizatorio pudo continuar hacia su saludable camino, constituyéndose la locura en el aval que concedió el impulso a la historia. Es imposible no recordar el título de la obra de Ramos Mejía *(La locura en la vida)* y más aún, la introducción hecha por Paul Groussac, quién desiste de realizarla por sostener una opinión contraria pero que ante la insistencia la escribe cargando las bondades en el esfuerzo y el sacrificio del médico. "Lejos de tildar al autor por sus yerros frecuentes, debemos en estricta justicia señalar las vistas nuevas y atrevidas, las páginas brillantes o profundas que en su obra menudean, acogiendo con aplauso el conjunto, en gracia del esfuerzo prolongado y de la energía mental que acredita".

Las nubes, las que encapotan el cielo con su oscura amenaza vaporosa sobrevuelan como la locura, velando las vidas de fuego o las ánimas acuosas y sólo parecen precipitarse sobre nosotros cuando la gravedad que supone todo conflicto llega a su límite.

Jack Nahmías

SUR

Acerca de *Trelew,* de Marcelo Eckhardt, Paradiso, Bs. As., 1998

La obra de Marcelo Eckhardt consta ya de cinco títulos: *El desertor, Látex, Radio el beso-Radio la lengua, No me acuerdo, y Trelew.* Si hay que caracterizarla en conjunto, puede decirse que hay tres cuestiones básicas que la atraviesan: la cuestión de la velocidad, la cuestión del intertexto y la cuestión de su propio lugar en el sistema literario.

Desde su primera novela, *El desertor,* se percibe que la escritura de Eckhardt funciona a un nivel diferente de velocidad y que maneja de una manera muy peculiar las velocidades, los tempos, los ritmos narrativos. Hay una metáfora que es una especie de motor central de su escritura: la metáfora del flujo (eléctrico, magnético, radiofónico, de aire, de agua, de sangre, de relatos, de palabras, de lenguas), la metáfora del fluido o de la serie de fluidos que funcionan a distintas velocidades y niveles; se conectan, se separan, confluyen, se frenan, se atascan, se aceleran, cristalizan y se desmoronan repentinamente en fragmentos o en remansos. Habría todo un horizonte de flujos, de corrientes internas y alternas, simultáneas o paralelas, que constituirían otra ciudad dentro de la ciudad de la literatura, desde sus márgenes, desde sus pozos, sus blancos y sus silencios, desde sus interferencias y sus ruidos, desde sus mismas entrañas, desde el insomnio de sus sujetos-antenas-interruptores (cuerpos atravesados por sensaciones, sentimientos, percepciones, signos, relatos, por éxtasis, resonancias, ecos y parálisis).

Es obvia la relación que puede establecerse entre este radio metafórico y la teoría bajtiniana de la novela: los textos de Ekchardt son inter-textos, lugares o nexos, bisagras, coyunturas, "depósitos de tránsito", centros interruptores en los que confluyen distintas corrientes textuales, a distintas velocidades y distancias, acopladas desde distintos puntos de vista, combinadas por medio de distintas técnicas, dialogando de distintas maneras entre sí (y aquí habría que incluir todo el catálogo bajtiniano: parodia, estilización, polémica, cita, pastiche, etc.). Escritura carnavalesca.

La cuestión del lugar en el sistema literario aflora en forma explícita (y paródica) en *Látex.* Tanto en *Látex* como en *Trelew,* Eckhardt elabora con gracia y lucidez crítica la problemática del lugar del escritor patagónico en la literatura argentina: problema del "texto patagónico", problema del texto patagónico en la literatura argentina, problema de la propia obra en ambos contextos. Un problema de lugar, de cuestionamiento y desestabilización de los lugares y las relaciones que constituyen a la literatura argentina y a esa entidad desconocida llamada "literatura patagónica".

Se trata, por lo tanto, de una obra polémica, tanto en el amplio sentido bajtiniano, como en el más estrecho sentido masmediático ("que genera polémica"), pese a que, paradójicamente, y aunque debe librar batalla en ambos frentes a la vez, lo hace siempre en lugares y contextos caracterizados por el vacío perlocutivo: insidiosa característica de la literatura nacional que, por lo general, no responde a las obras polémicas que surgen en su contexto más que con un silencio que todo lo achata o con un cotilleo de pasillos académicos que no trasciende más allá de la anécdota.

Para llevar adelante esta batalla de varios frentes, la escritura de Eckhardt ha debido trabajar en la búsqueda de un sujeto-fuerza capaz de chocar frontalmente, o de devenir, camuflarse y sostenerse simultáneamente en todos esos campos de enfrentamiento. Puede decirse que, básicamente, ese sujeto-fuerza se constituye a partir de dos corrientes textuales: para hallar su fuerza, abreva allí donde lo hicieron casi todos los grandes escritores de la literatura argentina, desde Sarmiento hasta Cortázar: en el sujeto sarcástico y escéptico del ensayo de crítica social-moral-cultural, así como en todo un universo metafórico que le presta el poder necesario de avance, de choque, de apertura de espacios en la asfixia, un carácter destructivo; para hallar la velocidad, la finta, la maleabilidad, la resistencia en el estiramiento (una resistencia sin umbral de corte: *Látex),* abreva en la novela polifónica, en el sujeto alegre y juguetón del Sócrates-sileno bajtiniano. De modo que, característicamente, el paso de la escritura de Eckhardt embraga sin mediaciones del ritmo lento y agraviante del sujeto sarcástico a la danza sincopada y autopromotora del saltimbanqui y del personaje del comic.

Como toda nueva obra (toda nueva literatura), la obra de Eckhardt debe elaborar sus estrategias de corte, su maleabilidad, sus puntos nodales de iniciación. Pero todo esto no le impide entroncar (de soslayo, según su propio modo de

"I" como Icaro
Revista de ciencia política

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

mirar) con las grandes obras y, por ende, con ese viejo sueño de la literatura argentina: interrumpir, cortar, dar vuelta el relato nacionalista-centralista-progresista, por el que somos relatados los argentinos desde el siglo pasado. *Trelew* instaura su zona de corte desde el principio: "La colonización galesa interrumpe el relato nacionalista, desde Río Colorado y Río Negro (la epopeya militar) hasta Río Gallegos (la epopeya estanciera o genocidio de indios y peones)". Interrumpir, cortar, dar vuelta, también, el relato familiar.

En otro campo polémico, el de la literatura patagónica, su blanco principal lo constituye el largo y anquilosado regionalismo que, en mayor o menor medida, continúa imperando en la Patagonia. El regionalismo lleva a cabo un elogio encomiástico, volviéndolo naturaleza, del sentir de un paisaje. La cupla sentir-paisaje, en esta modalidad, se pretende naturaleza, necesidad, y no producto de la cultura, de la circunstancia o del azar. Eckhardt le propina a esta concepción un golpe certero al anunciar, desde el comienzo de su libro, que Trelew surgió de un azar topográfico, de un error, de una encrucijada (*Trelew* sería, así, un margen de error). Azar, error, lugar de paso, figura del viajero, epifanía mínima de un sujeto desvaneciéndose: figuras estratégicas, técnicas utilizadas para desenclavar al sujeto de su bloque sentir-paisaje naturalizado. Contra el bloque, el fragmento, la obra abierta, contra su inercia, el flujo, la velocidad de la percepción. Contra toda forma de literatura regionalista apologética, Eckhardt hace entrar al paisaje en la epifanía mínima y veloz, en el desmoronamiento microscópico de la sensación o de la percepción, en el tempo lento a veces, y casi imperceptible, en el lugar olvidado y ciego donde se desarrolla la batalla, el intercambio, la frontera entre la ciudad y el desierto. El texto de Eckhardt establece, junto a las grandes conflagraciones de la voz, un tempo minimalista que acontece generalmente en las situaciones epifánicas fronterizas y ambiguas del amanecer, del atardecer, del insomnio o de la duermevela: "La simpleza o la sutileza son pequeños efectos, mínimas consecuencias de la tormenta de voces, narraciones, violencias y paces verbales".

Para el regionalismo, una literatura patagónica sólo podría ser escrita por lugareños, acentuando , precisamente, la condición de lugar (lugar común) que regula su discurso literario. El "sentir de la tierra" enfatiza el locus como centro de referencia literaria. Es en los territorios inestables, en cambio, en los que el texto eckhardtiano mueve su "región". Contra la noción de temporalidad-naturaleza y el sujeto sumiso a la tradición que caracterizan al regionalismo, la obra abierta, el referente fragmentado y ya haciéndose en un futuro que vive en los sujetos, anclado en una realidad que se estructura, se desmorona, se abre a nuevos ángulos, nuevas perspectivas de sí misma. Hay una posibilidad de futuro en las grietas del presente, que obtiene su sentido, precisamente, en ese futuro que lo agrieta; hay una obra agrietada, abierta a su posible futuro, una literatura futura que ya está escribiéndose y que vive en los blancos, los silencios, relampaguea en los fragmentos de relatos individuales ("ramalazos, fugacidades"). Una ciudad futura que vive y no vive en Trelew: "...la fragilidad del apuro y la resistencia evolutiva, la repentina crisis de una construcción nueva pero ya en ruinas, endeble pero firme en sus avances. Trelew..." *Trelew*.

Ariel Williams

REVISTA
Cuadernos del Sur

REBENCAZO DE MEMORIA

Acerca de *El momento donde sube tu cintura,* de Rodrigo Daskal, Ediciones del Dock, Bs. As., 1998

La poesía de Rodrigo Daskal en *El momento donde sube tu cintura* encarna varias dimensiones superpuestas de una escritura delicada y turbulenta. Las tres partes que componen el libro resaltan, en esta lectura, sensaciones vitales facetadas: la del amor, la de la política, la del amor por (y) la política.

Manifestación cruda de las temperaturas geológicas y corporales que acentúan la percepción árida (y esperanzada) de una época derrotada. Escritura atravesada por la añoranza de "otra cosa" que interpela sensiblemente la existencia de unas generaciones desdobladas; poesía de las generaciones del 70, de la que murió (y vive) y de la que nació en aquella época (y sobrevive).

Pero estos versos no se nutren (sólo) de recuerdos o nostalgias, los rastros de aquellas generaciones se ocultan y reaparecen a menudo travestidos en apariencias pos históricas. Las figuras climáticas (el calor, el infierno, la fiebre, la frías madrugadas) que parecen señalar los contornos de la existencia, traslucen la atmósfera de un tiempo insufrible, sensaciones extremas que se vuelven imagen de desolación...

Qué es el miedo sino el cuerpo
Tiritando de frío en el verano
sobre un largo plazo de señales
y de ausencias, que se sienten hasta el fondo
y de ausencias
que no dejan más sonido que el recuerdo
fiel traidor, castillo aprincesado
y de ausencias
cada gota de sudor sobre la espalda
como látigo se clava
y ya no cesa

...pero también en esas apariciones extremas se filtran imágenes de candor, la avidez de palpar aquello que está por venir sin saber muy bien cuándo ni cómo.

Amaneceres de pasión y vibraciones del cuerpo son los refugios de plenitud que lo social ha perdido y el horizonte manso devenido escudo que resiste firme la embestida racional finisecular. Cuando lo político toca el subsuelo de la infamia, aquellas figuras extremas se vuelven filosas; espadas, flechas, estacas se mimetizan con el cuerpo flagelado, y ese dolor en carne propia (en alma propia) va disimulándose en un recuerdo fugaz, en un instante añorado –quizás todavía inexistente– con lo cual lo extremo tiende momentáneamente a desaparecer.

Metáforas del tiempo, de la vigilia, de la mañana, resurgen bajo la forma del hastío de la era, enhebrando el cuerpo que se tensa ante la imagen íntima de la presencia femenina. Cuerpo alucinado en recorrida exploratoria de un sexo débil poderoso.

Hastío redimido por unos pequeños destellos salvadores presentando ellos mismos un nuevo tiempo que no existe y que se quiere irrefrenablemente preanunciar. Un tiempo presente y sofocante que se convierte en objeto de denuncia y de memoria, y es en ese acto, sin más, cuando se dispara la poesía.

Anunciar algo nuevo, enunciar el amor, denunciar el presente. Exclamaciones encendidas (y agobiadas) que podríamos resumir como la clave poética de la escritura de Daskal, se entremezclan en sus laberintos espaciotemporales desajustando el programa del amor por venir.

...nuevo día que se prenda cual madera
y nosotros, humo víctima disperso
desterremos para siempre la esperanza.

Tiempo perdido (mítico) que remite a una vívida evocación sabalera ("dónde están..."). Sabor de murga y carnaval y una presencia nítida de la infancia setentista. La mención casi utópica de la memoria de la infancia, presenta un universo común a ese desdoblamiento generacional y personal. Recuerdos de inocencia y de dolor vuelven a fundirse en un lugar ideal –el pasado, el futuro– marcados a fuego por la fractura social que se destila en todos lados.

...señales que maldigo para siempre
sobre el filo de los rayos más hirientes
que penetran como flechas en las sienes.
La trocha de la grapa se repite
Entoña las flechas como días
Que siempre tuvo inicio y retirada
La vida murga loca y condenada...

La poesía de Daskal parece respirar una atmósfera social pre-tele-cuasi determinada. El primer verso de la tercera parte es una expresión radiográfica de los pulmones del autor.

La poesía encuentra todavía en la metáfora
la dulce posibilidad de destruir –por la belleza o el delirio–
la dualidad terrible de lo que nombra y lo que está
presente...

Palabras rasgadas en la tela de la pantalla. Antenas quebradas en automóviles del último quintil de ingresos. Poesía que abre la heladera, viaja en automóvil y mira la TV pero que rechaza y teme a ese pequeño universo de confort; lo rechaza y lo reescribe porque sabe que ella es "el fundamento que soporta la historia".

Ariel Lucarini

ESTUDIOS
Revista del Centro de Estudios Avanzados
Universidad Nacional de Córboba

ANACRÓNICAS

EL BIEN Y EL MAL EN AGUSTÍN ÁLVAREZ

A propósito de *South América* y *Manual de patología argentina*, de Agustín Álvarez

Agustín Álvarez es un autor olvidado. Este argentino nacido en Mendoza es prácticamente ignoto para las nuevas generaciones y es reconocido por unos pocos cultores del pensamiento social en su provincia de origen. Comparte con los idealistas, educadores y pensadores de la década del 80 del siglo pasado la dedicación por el positivismo en el desarrollo de las ideas. Y con los darwinistas, la idea de la evolución en la sociedad política argentina, la tendencia hacia el progreso, legada por Sarmiento, de quien fue un seguidor. A diferencia de las conceptualizaciones filosóficas biologistas, el campo de reflexión de Álvarez fueron los hombres ligados a las instituciones, el debate con la herencia de las costumbres derivadas de la conquista española y la moral religiosa, y la amalgama entre las tradiciones católicas, musulmanas y la patología de las instituciones. Este concepto de *patología*, con su énfasis moralista en la esfera política, es lo que hoy puede ser denominado corrupción de las instituciones.

Compartió indudablemente la idea naturalista del mundo en la evolución y en las relaciones sociales, pero a diferencia de José Ingenieros, de Ramos Mejía, o de Eduardo Holmberg, el cuerpo argumental filosófico de Agustín Álvarez no está condicionado por las ciencias experimentales, ni por un vitalismo con continuidad en la materia, sino que mediante una interpretación de la historia, intenta descomponer pensamiento, voluntad y conductas sociales para ejercer una admonición reparadora. Desde luego, fue un admirador del liberalismo, sobre todo el practicado en Gran Bretaña y expresó su rechazo por las corrientes socialistas y marxistas. Su pensamiento se encauzó con las ideas liberales pero entendiendo que los males del país se habían sucedido por el modo en que la herencia colonial fue entrelazándose en figuras representativas, primero Rivadavia, luego Rosas.

Preocupado, pues, por la *moral*, sus lecturas fueron las de Taine, Renán, Carlyle, Krause, Comte, Spencer, Emerson, el programa de época. Se pronunció abiertamente anticlerical, anti totalitario y por ende anti rosista. A diferencia de Ingenieros, no sistematizó la evolución a través de la composición racial ni por la evolución económica del país. Tampoco estableció los parámetros de la psicopatología de los hombres como Ramos Mejía, sino que se preocupó por el avance de las multitudes en la esfera en que él comprobaba el deterioro de las costumbres, visibles sobre todo en la práctica de la política. La evolución cívica debía superar la moral religiosa y esa construcción de la civilidad era un progreso sociológico. La moral debía ser "democrática liberal", defensora del laicismo en contraposición al catolicismo que era la expresión del conservadurismo cuyos principales exponentes fueron Goyena y Estrada.

Agustín Álvarez, moralista, tropezaba en los mismos temas que habían merecido ya grandes obras, los temas ligados a la creencia en el progreso moral, a los avances del mundo moderno que a su vez remitían a la pérdida de lo sagrado, al rechazo del concepto de culpa y mucho más al de pecado. Quizás uno de los precursores del pensamiento sobre el bien y el mal fue Nietzsche, que a su vez remitía a Fausto, en el conflicto entre vida y verdad, en la angustia por las ausencias y en la controversia entre amor y culpa. Nietzsche decía que las raíces del bien y el mal existían antes de la intervención judeo cristiana en el mundo, en ese pasado remoto sólo se experimentaban los estados de felicidad e infelicidad. *Bueno* es toda cosa que se atribuye a quien es rico, potente, feliz, bello. Buenos son los sinceros, contrapuestos a los hombres vulgares, los mentirosos, y son además los puros. En oposición se hallan los débiles, los infelices, los mentirosos, los impuros y quienes se unen al vulgo. Los hebreos invirtieron la ecuación de valores de bueno *igual* noble, *igual* potente, *igual* bello, *igual* feliz. Los amados por los dioses serían los miserables, los pobres, los impotentes, los humildes. Para guiar a los miserables hubo de crearse la figura salvadora, el sacerdote, que debió hacerse semejante a ellos por el ascetismo y que también debió crear el símbolo de lo negativo, el diablo. La moral se construyó como inversión de valores; al sufrir los miserables es necesario que exista un culpable y culpables son todos aquellos que tienen deseos, todos los que quieren la vida.

Agustín Álvarez está muy distante de estas elaboraciones inmemoriales y clásicas, pero sin percibirlo, las traduce al idioma positivista y las rebaja hacia una solución menos "genealógica" que de "moral ilustrada". Distingue la razón natural o instintiva de la razón educada o experimental. La primera es a la que todos los hombres acceden, puede ser aplicada sin salir de la ignorancia: el niño, el salvaje, el inculto poseen esa única razón y abusan de ella. La otra está formada por la observación y la experiencia, es el privilegio de pocos hombres ilustrados y competentes que la adquieren por el estudio y mediante una labor esforzada.

La mayor desgracia política de un pueblo –afirma– consiste en ser gobernado por ignorantes que se guían por la razón natural o por la intuición. Si la política es una ciencia social no pueden practicarla hombres que no hayan estudiado los rudimentos de esa ciencia; cuando ello ocurre, como es frecuente, las naciones caen en estados caóticos y turbulentos que ha sido la característica hispanoamericana durante el siglo XIX y de los

NOMBRES
REVISTA DE FILOSOFÍA
Publicación del Área de Filosofía del Centro de investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

que habitamos en lo que se denomina peyorativamente *South América*. Esta denominación, dice, tanto en Inglaterra como en los Estados Unidos, significa: *indios de levita*. La evolución se dio históricamente por el tipo de acceso a la libertad que existía en América Latina hasta casi la época de la emancipación. Explica que no se conocían otros tipos de felicidad que el honor de mandar, la gloria de pelear, la fama de ser libertador o protector de los pueblos y entonces surgieron por centenares, a raíz de la libertad, los libertadores, los protectores, los grandes mariscales, los jefes de las teorías políticas, los restauradores. El mal era el poderoso que ordenaba a su favor los valores comunitarios.

La promesa de la liberación del bien y del mal develó a no pocos pensadores, Freud, Marx, Marcuse, Reich, unos años atrás a Deleuze y Guattari, sin duda en escenarios bien distintos. Dicha liberación no ocurría por la pérdida del sentido de la moral sino por la afirmación de nuevos imperativos éticos. En un pequeño y olvidado nicho de estas filosofías que marcaron la época, a fines del siglo XIX y comienzos del XX, el mendocino Álvarez propuso una nueva moral, una moral política en el marco sudamericano, atribuyendo la carencia de ella a los vicios de la vida política enraizados en las costumbres del país conquistador y aumentado por la mestización con derivaciones en supersticiones, terrores y sobre todo falta de visión hacia el futuro.

Las masas vivieron sin el sentimiento de la libertad, incapaces de concebirla y practicarla, tales fueron en la terminología de Nietzsche, los hombres pasivos, los automáticos, los moleculares, los incapaces de sacrificar sus deseos a la verdad. El optimismo de Álvarez, en una lejana resonancia invertida de estas proposiciones, estuvo puesto en el "Hombre" y en la tarea de destruir las creencias en los milagros: del milagro de la ley, el milagro de la instrucción, el milagro en la religión, en mostrar la ineficiencia de una ley sin ciudadanos que la obedezcan por libre voluntad, de una instrucción que nutre el entendimiento sin educar el carácter y de una religión que consagrando esos extravíos proclama que el dogma es todo y la conducta es nada. Aún se leen afirmaciones como éstas –como las del prólogo de Ernesto Nelson a *South América*– que hacen de Álvarez no un filósofo impetuoso de la moral sino un invocador del plan público de la moral.

La invocación a la moral y la fe en el hombre no están relacionados a la raza sino a la recurrencia del hombre a las costumbres convertidas en supersticiones que lo hacen inadecuado para las ideas y sentimientos modernos. El ser moral se adquiere en la matriz de la sociedad, porque la razón es el atributo natural del hombre. *El individuo moral depende del ambiente de las ideas, supersticiones y sentimientos en que se crece*. Después de realizar referencias a los atributos que desplegaron los seres humanos para que se descubriese con Rosseau que el hombre es naturalmente razonable y bueno y que la fuerza y la religión lo volvieron malo, para descubrir posteriormente que la *igualdad es un derecho natural*, se disolvieron todos los axiomas de superioridad, de fuerza, de poderío entre los gobiernos. Desapareció el derecho divino para dar lugar a la soberanía de la razón. La razón natural se hizo fuente de autoridad. Una autoridad que llegó a América computada como número. En el sufragio universal los ciudadanos se computan por el número de cabezas, pero el sufragio universal se impone sin ilustrar previamente a las masas...

Álvarez pensó así una suerte de positivismo que descifraba sus opuestos en una "patología bárbara". La América Latina ha quedado lisiada de tanta tendencia de gobernantes al estilo bárbaro por hacerse protectores, grandes ilustres, sabios, patriotas, progresistas. En cambio en Inglaterra no ha habido lugar para los excesos. En América Latina la necesidad del progreso ha inventado nuevos móviles, objetivos en relación a la política. No es necesario denominar *malos gobernantes* a los sin conciencia, la razón no es una misma para todos, sino una distinta para el servicio de cada persona diferente. En términos morales, se trata de considerar las razones de los otros, de los demás, no de salvar a la patria con el destierro vitalicio de la mitad de los compatriotas, sino en hacer llevadera la vida de unos y de otros. Soluciones morales, entonces, avaladas por la diosa razón, pero escritas en la prosa del tribuno positivista y liberal.

Vivir a fines de siglo nos induce al ejercicio del "diagnóstico del caos por las pérdidas de variadas tradiciones", que hace rondas a las ciencias sociales por el pensamiento de la "permanente enfermedad". No sólo son costumbres las que se enjuician sino el juego mismo de las ideas en la transformación de las creencias y de de razón. La permanente invocación a la *opinión de la gente* en función de antipatías o simpatías pierden significado por el cambio de valor que se le otorgan a los objetos, o por la carencia de fe en la exaltación de valores que antes se transformaban en principios, o se le atribuían nociones de verdad y de trascendencia. Ese era el mundo en que pensaban ensayistas como Agustín Álvarez, hoy un lejano episodio de la historia de las ideas argentinas, e incomprensible si lo juzgáramos con los dilemas bajo los que hoy se trata la "cuestión moral".

No obstante, en toda época de caos, los objetos o los cambios culturales y acomodaciones de la vida de los sujetos coexisten con moralidades fundadas en la tradición, aún las que sobrevivan sobre los escombros y cuando los sentimientos de pérdidas son violentados. Las situaciones de pérdida dan lugar al nacimiento de otros movimientos con características de promesa social y siguen siendo las instituciones los fundamentos sobre los que ocurren los cambios, que son mucho más lentos que los cambios en las culturas subjetivas, siempre más resistentes de lo que se cree a pesar de las promesas de transformaciones. Lo que fue privado de valor puede subsistir en nombre de la historicidad y de la autenticidad, de lo que es justo, de lo que está bien y de lo que es verdadero en sentido absoluto. Estos temas no han perdido vigencia, son las clásicas reflexiones sobre el bien y el mal, proyectadas en el pensamiento social a través de razonamientos de un batallón perpetuo de publicistas y ensayistas de la moral pública. Quisimos recordar en Agustín Álvarez, autor del *Manual de patologías argentinas*, de *South América* y otros libros de gran influencia en su época, a uno de esos tribunos arrumbados, que de tanto en tanto reaparecen en la crónica o en la investigación social para recordarnos una filiación común entre ciertas ideas sobre la "perfección moral" de ayer y de hoy.

Bibiana Apolonia del Brutto

El Astillero
Bar y librería
Ramos Mejía 764

Liliana Herrero
El diablo me anda buscando

RETRATO

LEÓN POR LEÓN

por León Rozitchner

Creo que me duele mucho y por eso no puedo.
Tengo que ir a buscar a mano mis recuerdos
más allá de la pantalla y del teclado,
horadar con mi mano labradora
abriendo un hueco en la tierra de mi cuerpo y mi pasado
para encontrar ese fruto escondido y temido en tu cara judía
lejos de una patria que no dejaste nunca.

Me duele ese pasado y por eso no podía escribirte.
Hay cosas que nos unen pero no podían ser dichas.
Abro mi computadora donde leo: "Carta a León Sigal",
17 de abril del 1996, pero no hay nada escrito.
Fue después de verte en París que quise hacerlo.
No la escribí nunca.
Está vacío, sólo el ancho espacio en blanco.
Debo escribirla ahora para decirte algo,
de tu pasado pluscuamperfecto a mi futuro imperfecto.
Me atrevo quizás porque estás muerto.

Debo soportar entonces ver de nuevo
lo que más nos unió y nos separaba,
la mujer cuyo amor compartimos
y que se sumergió en el mar,
arrojada viva
desde un avión de la Marina.
Y allí debo ir a buscarte para encontrarte de nuevo,
aparecés junto a ella al evocarte
y por eso creo que no puedo.
Encontraría su muerte al evocar la tuya.

Yo la quería y te quería.
Lloro por vos
Lloro por ella
lloro por mí,
desaparecidos dispersos por el mundo.
Lloró también tu corazón
que se quebró en Francia de dolores escondidos,
quizás como al mío lo cerró un espasmo doloroso
en la esquina de Saint Germain y de Saint Jacques,
donde los encontré de pronto una tarde juntos.
Eramos muchos santos juntos.
Lloro por tu corazón que sangraba como el mío
y que no pudimos nunca hablar de ella,
¿Qué podíamos decirnos si callábamos tanto?

Yo escribí "Ser judío"
Pero sólo vos realmente lo eras.
Tu cara traía guiños y arrugas del pasado
engranados como los relojes que tu padre arreglaba,
en la mirada perdedora y triste de tus ojos claros
mientras disimulabas una lánguida cojera.
Desde ella un niño callado sabiamente espiando nos sobraba
desde el fondo de tu historia que me era
y me seguirá siendo obscura.

Me pregunto por vos para evocarte
y sólo me responde un "soy el que soy",
con el que dios se anuncia en la Biblia judía.
Al pronunciar tu nombre me sorprendo,
se confunde el tuyo con el mío.
León por León
me resuena tu presencia ida
como si del otro lado yo siguiera vivo
mientras me miro muerto en el León que se ha ido.
En algún lugar oscuro somos los dos uno,
León por León,
León por Diana
en ella confundidos.
Sos el que fuiste,
es cierto,
pero ella me confunde
nos confunde
mezclados y separados
por la distancia abierta
de ambas muertes
como si sólo esperara que la mía llegue
para cerrar esta trinidad vaciada.

Nuestro destino fugaz
por un instante
nos unió para siempre
en lo absoluto
sin quererlo,
porque ambos la quisimos.

Diana Guerrero.
Arrojada desde el aire por ese avión de la Armada Argentina
habrá volado por los cielos como un ángel de seda,
habrá desafiado espléndida al destino siniestro con sus alas,
habrá vencido al horror con sus ojos verdes todavía abiertos
mientras las ráfagas del viento la arrastraban,
atraída por el mar, rozando con su rostro el fondo de la arena,
absorta ante la muerte,
devorada por la muerte,
como lo estoy hoy
al evocar la de ella con la tuya.
Como quizás ambos la evocábamos en silencio
cuando nos veíamos
sin decirnos nada.
Yo digo hoy Cadish en tu tumba llena,
y también en su tumba de agua, líquida y vacía.

Por eso no te escribí antes
Por eso quizás no escribo una novela
ni hago versos
porque no sé qué hacer con los recuerdos
de mis padres y de mis amigos muertos.
No sé qué hacer
cuando una muerte
como la tuya

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

abre la mía
y siento como si hoy fuera
el último día de la vida.
Soy un sobreviviente moribundo
que quiere vencer la muerte con más vida
y rememoro en este instante final
la vida entera,
lo más bello de ella
que lo contiene todo.
Los trozos escogidos más bellos de la vida.

Polvo enamorado sólo fuimos antes,
que se lleva el viento o el mar, como se la llevó a ella,
pececito de colores y hermosa cabellera ondeando en lo profundo
del mar de nuestra vida.
Soy quien por tu muerte vuelvo a encontrarla
al encontrarte,
nos estamos yendo juntos,
cada uno por su lado,
uno por uno,
como se va la gente,
unidos para siempre
en el silencio de la nada,
que está plena y vacía
como el Ser de Hegel
que pensábamos los tres
cuando creíamos en la filosofía.

Y hoy León, como quizás vos lo dijiste en lengua hebrea,
te digo al evocarte
lo que no pude decirte cuando te veía.
Cada uno dice y también se dice su propio Cadish como puede.
Como si fuera el último día de la vida.

CTA
CENTRAL DE LOS
TRABAJADORES ARGENTINOS
Avda. Independencia 766
Tel: 300-5835/4170
Buenos Aires

PRIMER ENCUENTRO POR EL NUEVO PENSAMIENTO EN LA ARGENTINA

El trabajo y la política en este fin de siglo
Los desafíos del futuro

SE REALIZARÁ EL 23, 24 Y 25 DE OCTUBRE

Los temas de las ponencias girarán en torno a los ejes generales del encuentro: Trabajo, política y relación entre trabajo y política.

Sin intención de "encorsetar" los aportes, sugerimos interrogarnos acerca de:

¿Cómo se expresa, explícita o implícitamente, el Pensamiento Unico con respecto a estos temas?

¿Qué es hoy el trabajo? ¿Qué es hoy la política? ¿Cómo se vinculan?

¿Existen manifestaciones de crisis de ese Pensamiento Único? ¿Cómo se expresan?

¿Hay signos, embrionarios o no, que evidencien el nacimiento de los nuevos pensamientos alternativos y superadores del Pensamiento Único en relación al trabajo y la política?

Convocamos también a la presentación de aportes que excedan la modalidad de la ponencia escrita: videos, pinturas, obras teatrales, etc., que aborden la temática del Encuentro.

Si nada tiene sentido ¿Qué sentido puede tener pensar? Sobre todo, cuando la función primordial de todo pensamiento en las diferentes etapas de la humanidad, ha sido justamente (y sigue siendo) la capacidad de producir nuevos sentidos para la experiencia humana. En esta pequeña definición se juega una parte importante del significado que (por lo menos para los que integramos el equipo del Instituto del CTA) tiene este encuentro.

CENTRAL DE LOS TRABAJADORES ARGENTINOS

Revista EL OJO MOCHO

Contenido de los números publicados:

Nº 1. Verano de 1991. ¿Fracasaron las ciencias sociales? (AGOTADO)
-ENTREVISTAS: *La creación de instituciones,* Juan Carlos Portantiero; *Razón dialéctica y análisis multivariado,* Alcira Argumedo; *Filosofía, política y ética de la responsabilidad,* Oscar Landi, y *"Althusser fue mi Gramsci",* Emilio de Ipola.
-ENSAYOS de H. González, E. Rinesi, Ch. Ferrer, L. Kievsky, G. Daleo y E. Vernik; RESEÑAS CRITICAS, y un HOMENAJE a José Aricó.

Nº 2. Invierno de 1992. ¿Se acabó la crítica cultural?
-ENTREVISTAS: *El riesgo de escribir,* David Viñas (notas de H. González, E. Rinesi, Ch. Ferrer y G. Korn); *La presencia del mal, o el abismo de la sociedad,* Héctor Schmucler (nota de Ch. Ferrer); *Captar intensidades,* Néstor Perlongher (nota de G. Korn), y *El fuego de la hornalla,* René Loureau.
-ENSAYOS de H. González, E. Rinesi y Ch. Ferrer; RESEÑAS CRITICAS.

Nº 3. Otoño de 1993. ¿Qué significa discutir?
-ENTREVISTAS: *De te fabula narratur,* León Rozitchner (notas de J. Poulain, P. Avelluto, H. González, J. H. Kang y E. Rinesi), y *Por sus hijos los conocerás,* Jorge Rulli (notas de C. Lesgart, G. Wolochwianski y E. Jozami).
-ENSAYOS de H. González, E. Rinesi, E. Vernik, Ch. Ferrer, A. Cristófalo, M. G. Mizraje y R. Fogwill; ANTICIPO de *Prontuario,* por D. Viñas; POLÉMICA entre A. Artopoulos y J. M. Saccomano; RESEÑAS CRITICAS.

Nº 4. Otoño de 1994. ¿Se puede salvar la teoría?
-ENTREVISTAS: *Volantes, mitos y cartas borgeanas,* Emilio de Ipola (notas de R. R. de Andrade, H. González, Ch. Ferrer y P. Vialatte), y *Los géneros de la patria,* Josefina Ludmer (notas de J. H. Kang, G. Korn, E. Rinesi y J. Quiroga).
-ENSAYOS de J. Schvartzman, A. Cristófalo, A. Argumedo y Ch. Ferrer; RESEÑAS CRITICAS.

Nº 5. Primavera de 1994. ¿A qué llamamos política?
-ENTREVISTAS: *Deconstruir la realidad,* Jacques Derrida (notas de H. González, E. Rinesi y M. Pompei), y *La cultura como violación,* Germán García (notas de D. Scarfó, M. Izaguirre, R. R. de Andrade, J. Quiroga y V. Pesce).
-ENSAYOS y OPINIONES de C. Correas, T. Abraham, N. Casullo, M. P. López, M. G. Mizraje, R. Forster, M. Kohan y D. Viñas; RESEÑAS CRITICAS; IDEAS Y TESTIMONIOS de R. Dri, J. Rulli, L. Herrero y M. Suárez; RETRATO de Celine, por D. Scarfó

Nº 6. Invierno de 1995. Vida, locura y muerte en Buenos Aires
-ENTREVISTAS: *Literatura, urbanismo y utopía,* Juan Molina y Vedia (notas de D. Viñas y M. Croce), y *La comedia del conocimiento,* Alfredo Moffatt (notas de P. Vialatte y V. Zito Lema).
-ENSAYOS de F. Galende, M. P. López, J. Quiroga, O. Baigorria, Ch. Ferrer y H. González; RESEÑAS CRITICAS; FICCIONES ("Mientras no hay vida hay esperanza", por E. de Ipola); IDEAS Y TESTIMONIOS de D. Fuks, M. Teubal, J. Giani y E. Rinesi.

Nº 7/8. Otoño de 1996. Modos de la memoria (Cine, psicoanálisis y marxismo)
-ENTREVISTAS: *Filosofía en la intimidad,* Carlos Correas (notas de M. Croce, A. Bonvecchi, H. González y conversación con J. Petras), y *Cuadras y cuadras de gente,* Nicolás Casullo (nota de J. Nahmías).
-ENSAYOS de H. G., E. Grüner, G. L. García, B. de Santos y Ch. Ferrer; RESEÑAS CRITICAS; FICCIONES ("Talcott Pitirim Gonçalvez o la elocuencia de lo conciso", por E. de Ipola); IDEAS Y TESTIMONIOS de J. Quiroga, E. Vernik, J. H. Kang y M. P. López; RETRATO de S. Kracauer, por E. Bernini.

Nº 9/10. Otoño de 1997. Literaturas Políticas (Filosofía, emancipación, sexualidad)
-ENTREVISTAS: *Imposibilidades y esperanazas,* Ernesto Laclau (notas de E. Rinesi, H. González, E. Vernik y F. Schuster), y *Mantener la lucidez,* Roberto Echavarren (nota de A. Cangi).
-ENSAYOS de E. Grüner, J. Panesi, M. Moreno, Ch. Ferrer, L. Thonis, J. Quiroga, A. Cangi, J. Trímboli y J. Vezub; RESEÑAS CRITICAS; FICCIONES ("De la versatilidad de los orígenes", por E. de Ipola); IDEAS Y TESTIMONIOS de C. Correas, E. R. y L. Pomer; POLÉMICAS de H. G., R. Maneiro, H. Schmucler, E. R. y A. Cristófalo, RETRATOS de Brocato y Di Benedetto, por A. Abós, y de Darcy Ribeiro, por A. Argumedo.
-SEPARATA: "Cine, Televisión, Democracia y Cultura". Notas de P. Solanas, H. G., E. Bernini, J. H. Kang y E. R.

N° 11. Primavera de 1997. Palabras profanas
-ENTREVISTA: Ética, conocimiento y provocación, Fogwill (notas de E. Rinesi, M. Soldatti, A. Bonvecchi, J. Quiroga, Ch. Ferrer y C. Sosa).
-ENSAYOS: de Fogwill, H. González, M. P. López, E. Schindel, E. Rodríguez, L. Rozitchner, G. Korn, E. Bernini, J. H. Kang, A. Cangi, M. Urresti, J. Panesi, E. R., V. Salvi y J. C. Saccomanno; RESEÑAS CRITICAS; IDEAS Y TESTIMONIOS, RETRATO de E. Bloch, por E. Vernik.
-SEPARATA: "Contra el imperio del ethos burocrático", por H. G. y Manifiesto de Octubre.

Para comprar números atrasados, comunicarse al 951-5218 o al 305-8792, o al gakorn@mail.retina.ar

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

BUENOS AIRES
PRIMAVERA DE 1998
Nº 12/13 • $ 8
REVISTA DE
CRÍTICA POLÍTICA
Y CULTURAL

EL OJO MOCHO

TUPÍ OR NOT TUPÍ

Los oficios de la vanguardia

Escriben:

Graciela Daleo - Adrián Cangi - Valeria Wagner - Gisela Catanzaro - Guillermo Rubé - Patricia Chaina - Alejandro Moreira - Alejandro Bonvecchi - Sebastián Carassai - Bibiana Apolonia del Brutto - Ariel Lucarini - Ariel Williams - Jack Nahmías - Claudio E. Benzecry - Diego Peller - Gabriela Antonowicz - Guillermo Levy - Diego Sztulwark - Raúl García - Rodrigo Daskal - Verónica González - Viviana Norman - Valentina Salvi - Marcelo Canossa - Karina Casella - Domin Choi - Estela Schindel - Beatriz Alem - Lisandro Kahan - Florencia Abbate - Florencia Delucchi - Mauro Villarejo - Gisela Guerenstein - Marcial Soldatti - Jorge Riccobaldi - Mariana Luzzi - Emilio Bernini - Christian Ferrer - Horacio González - Jung Ha Kang - Guillermo Korn - María Pia López - Eduardo Rinesi - Esteban Vernik