

EL OJO MOCHO

BUENOSAIRES
INVIERNO/PRIMAVERA 2006
N° 20 • \$ 14
REVISTA DE CRÍTICA
POLÍTICA
Y CULTURAL

Pasado y presente

León Rozitchner, Emilio de Ípola, Liliana Herrero, Néstor Perlongher, Osvaldo Baigorria, Guillermo David, Nicolás Prividera, Condorcet, Ana Longoni, Pedro Vialatte, Cecilia Flachsland, Ezequiel Ipar, Federico Lorenz, Gerardo Oviedo, Fernando Alfón, Verónica Gago

SUMARIO

PALABRAS DEL ESPACIO 310	
<i>Signos de la actualidad</i>	1
ENSAYOS	
Nervaduras del presente	
<i>La Carta de del Barco</i> , por Horacio González	7
<i>Primero hay que saber vivir. Del Vivirás materno al No matarás patriarcal</i> , por León Rozitchner	18
<i>Liminar, breve, contribución a la polémica sobre la Carta de Oscar del Barco, y sus consecuencias</i> , por Pedro Vialatte	30
<i>La herencia cultural de los setenta</i> , por María Pia López	32
<i>Restos</i> , por Nicolás Prividera	37
<i>Mutilaciones. Los combatientes de Malvinas en la memoria nacional</i> , por Federico Lorenz	45
<i>Las islas: de la afasia al discurso total</i> , por Constanza Penacini	49
<i>Sobre el sentido de la palabra revolucionario</i> , por Condorcet	50
Interferencias: la cultura frente al ensayo	
<i>La impaciente tensión. Bosquejos musicales de la memoria cultural argentina</i> , por Liliana Herrero	53
<i>El rock argentino y los restos de lo nacional y popular</i> , por Cecilia Flachslund	60
<i>Cuatro hipótesis sobre el tango</i> , por Darío Capelli y Florencia Gómez	64
<i>Nuestro cine, el nuevo cine, el cine por Ezequiel Ipar</i>	69
Anaqueles argentinos	
<i>Vicente Rossi, un porfiado lenguaraz</i> , por Guillermo Korn	76
<i>De Abeille a Bordois: una apostilla a la querrela lingüística argentina</i> , por Gerardo Oviedo	80
<i>Menéndez Pelayo, Paul Groussac y les choses d'Espagne</i> , por Fernando Alfón	83
<i>La libertad del defecto. Gombrowicz lector de Bioy</i> , por Guillermo David	87
<i>Huellas de Simmel en Astrada</i> , por Esteban Vernik	90
Correspondencias	
<i>Pampa y tundra</i> , por Osvaldo Baigorria (y cartas de Nestor Perlongher)	95
RESEÑAS CRÍTICAS	
Los libros	99
FICCIONES	
<i>Admiración hacia (y ejemplos de) Miss Elany Ass</i> , por Emilio de Ípola	132
PALABRAS SOBRE LA UNIVERSIDAD	
<i>Una Carta</i> , por Liliana Herrero	135
RECUERDOS	
Cutral	136

EL OJO MOCHO N° 20
Invierno del 2006

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

Colaboran en este número: Fernando Alfón, Daniel Alvaro, Osvaldo Baigorria, Darío Capelli, Guillermo David, Emilio de Ípola, Gabriel D'Iorio, Cecilia Flachslund, Verónica Gago, Florencia Gómez, Liliana Herrero, Ezequiel Ipar, Juan Pablo Liefeld, Ana Longoni, Federico Lorenz, Gerardo Oviedo, Constanza Penacini, Nicolás Prividera, León

Rozitchner, Hernán Sassi, Diego Tatián, Pedro Vialatte

Armado: Cutral Ediciones | Aymará Petrabissi

**EL OJO
MOCHO**
críticas & tribulaciones

PALABRAS DEL ESPACIO 310

SIGNOS DE LA ACTUALIDAD

A Cutral

I. Golpes

Las escenas de enfrentamiento callejero entre militantes estudiantiles y activistas gremiales, en la zona de las facultades y a la puerta de una fracasada Asamblea universitaria, puso en dramáticos relieves el estado de la Universidad de Buenos Aires. Porque si esas escenas parecían reproducir el tipo de combate que tiñó el fallido retorno del herbívoro general en Ezeiza —lucha de imágenes, también: la del joven radicalizado, y la del trabajador encuadrado gremialmente, que no desdén el uso de la fuerza para garantizar el control de un territorio no sustraído de lógicas prebendarias—; también es claro que hacían evidente que la lógica de las bandas territoriales es una lógica no menor en la universidad. O dicho de otro modo, que hay una dimensión de la degradación de lo público, ligada al ahuecamiento de sus fuerzas de interpelación comunitaria, que deja sus restos en manos de grupos que defienden la posibilidad de controlar su rentabilidad o sus posiciones. ¿Cómo saber qué ha sido primero: si la sustracción de lo común porque ya no había resonancia comunitaria; o si ésta se ha desvaído, precisamente, por la captura anterior de lo común?

Esos golpes callejeros a un joven arrastrado del pelo muestran el cuerpo mismo de la universidad no menos golpeado. Bolsones de rentabilidad, academicismo como estrategia autorreproductiva, son zonas de ese cuerpo magullado. Modos que excluyen u obstaculizan fuertemente la interrogación sobre las condiciones en las que se sostiene —desde las condiciones laborales hasta su sentido político— la actual Universidad de Buenos Aires. Es posible que los próximos años de la institución reproduzcan una escena ya conocida, de tensión entre fuerzas que llevan hacia una profesionalización legislada por el mercado; y fuerzas que la auscultan como territorio de reclutamiento y resonancia partidaria. En esa tensión, poco espacio hay para que los claustros den una reflexión ciudadana sobre su necesidad social, sus deberes públicos, y el sentido político del conocimiento.

Entre las voces discordantes con este escenario, no se dejó de enunciar como peligro la conversión de la universidad en un enseñadero. ¿Qué sería tal degradación? ¿Una universidad con menos investigación que reproducción o divulgación de saberes? ¿Una limitada pedagogía de textos y fórmulas surgida de otros ámbitos? No queda claro qué significaría que algo sea un enseñadero, aunque es obvia la respiración despectiva que porta en su cuño lingüístico. Y que ese desdén causa escozor: ¿alude, acaso, a lo que hacemos en las aulas cuando damos clases? ¿Enseñar es convertir a la universidad en un enseñadero? Sospechamos que lo que se enfrenta a ese fangoso término es la idea de una universidad volcada a la investigación, capaz de producir sus propios insumos de conocimiento, y de incitar a sus integrantes a búsquedas más aventuradas que aquellas que surgen de la glosa, explicación, o difusión de los textos.

Tal contraposición, demasiado límpida en las voces de los entusiastas de la investigación, omite por lo menos dos necesarias revisiones. Una, que aquello que recibe el nombre de investigación y que se supone merecedor de los altos honores de la vida universitaria, suele tener una profunda inercia repetitiva, ligada a las lógicas y estrategias de administración burocrática del saber. El mundo de la investigación es menos el que la ilusión social pone en laboratorios de experimentación, que el de los pasillos de congresos, intercambios de *papers*, revistas especializadas, puntajes asignados, incentivos materiales y simbólicos. Salvo contadas excepciones, investigar es —al menos en nuestras ciencias sociales y humanísticas— administrar un conjunto ya dado de conocimientos, a los que se les adosa una nueva versión, y cuyo modo de existencia supone la obliteración de los problemas que asediarían a toda investigación. Entonces, la asociación entre excelencia, investigación y creación, merece ser revisada, con menos premura que la que reclama la defensa de posiciones ya constituidas y de méritos atribuidos.

La otra revisión que solicitamos es respecto de la asociación de las aulas al momento reproductivo, meramente divulgador, del saber. Porque así como la investigación puede no ser investigación —en tanto se priva de afrontar lo desconocido, o de pensar ante el riesgo de desconocer y desconocerse—; una clase puede no ser —y de hecho, muchas veces no lo es— un acto ritual de difusión de saberes preexistentes, revelando la experiencia de una lengua y la tensión creadora con los objetos con los que trata. El aula no es sólo el tramo de una rutina pedagógica. Aunque muchas veces lo es.

Discutir su declinación a la repetición quizás esté en ese desdeñoso epíteto de enseñadero. Es necesario tomar el debate así incitado, pero también para revisar los supuestos sobre los cuales la palabra se desliza demasiado cómodamente. La cuestión es antigua. A menos de una década de la conmovión de la reforma del 18, uno de los profesores que habían acompañado y festejado al movimiento reformista, Alejandro Korn, no esquivaba el lamento: la cultura y la universidad, decía, poco tienen que ver entre sí. Porque la universidad se ha convertido en una máquina capaz de producir titulaciones, pero no en el plano receptivo de la vitalidad social. Filósofo por vocación, médico por título, Korn decía avergonzarse por ostentar un diploma de graduación de una institución cuyas resoluciones no permitían considerarla un organismo de "selección intelectual". Escritos de un

humanista capaz de pensar al conocimiento como reserva cultural, antes que como atributo inmediato de una profesión; y que incentivó una universidad capaz de ser usina productora de esos tesoros culturales.

Pasaron muchas décadas, en las cuales la universidad —la nuestra: la de Buenos Aires— participó de agitaciones, entusiasmos públicos, creaciones colectivas, descubrimientos de alta calidad científica; pero también fue desguazada por políticas represivas, por abandonos de muchos de sus miembros, por desvanecimiento de sus compromisos públicos y por la caída más general del valor comunitario del conocimiento.

Actualmente, hemos dicho, su situación no nos incita a menor desazón que la que declaraba el antiguo humanista. No parece, sin embargo, que a la situación actual le corresponda un retorno a ese humanismo capaz de distanciarse con horror del mundo de las profesiones. ¿Cómo constituir un vínculo con el saber que no prescindiera del reclamo de lo contemporáneo, pero que no entienda lo contemporáneo como la afirmación de lo fáctico del presente? ¿Cómo sostener la idea de una universidad dotada de relevancia cultural y de aventuras investigativas, sin que ella se deslice a formulaciones aristocráticas o elitistas? ¿Cómo, finalmente, tratar con el pasado teórico, intelectual y cultural, de un modo ajeno a la preservación conservadora?

No creemos que esos dilemas sean menos relevantes para las instituciones universitarias que los modos en que se gobiernan. Ciertamente son deficitarios, como es cierto también que los recursos materiales son insuficientes, pero no se debería dejar de pensar que a esas insuficiencias no se les debe oponer la deficitaria respuesta de la afirmación de lo que hay, la negación de los dilemas internos que hacen al sentido público y colectivo del saber.

II. Intelectuales: ritos y escisiones

Dos actos han puesto sobre el tapete en el que se arrojan las iras mediáticas y las defensas corporativas, la relación entre las dirigencias políticas y el mundo intelectual. O más que esa abstracción, la relación con algunas figuras que han sido consagradas como expresivas de los más altos y rimbombantes valores de la vida cultural. Un acto fue la ausencia del presidente de la Nación, al acto inaugural de la Feria del Libro; el otro, el agregado de un prólogo a la nueva edición del *Nunca más*.

En el primer caso, un periodista reclamó que tal dignatario debía haber acompañado a quien —el periodista— consagraba como el mejor escritor argentino, que daba el discurso inicial para la exposición. La indignación parece mostrar que el libro ha sido puesto en equivalencia con nuestro máspreciado bien nacional y tema de la composición escolar: de hecho, el enojo cundía cuando los presidentes sustraían su presencia de la Exposición de la Sociedad Rural, y ahora cuando no inauguran la Feria. Muchos de nosotros depositamos el óbolo obligatorio de palabras y asistencias a la exposición. Pero eso no basta para considerar que allí transcurre un hecho cultural de relevancia para el país, que merecería ser considerado como asunto de Estado.

El libro revela, en esos días de un modo privilegiado, los modos de producción, difusión, circulación y publicidad, que lo colocan más bajo las características de un hecho mercantil que de un territorio cultural. Decir que los prestigios están distribuidos por precisas estrategias pu-

blicitarias, pero también por los enlaces entre la escritura y los medios de comunicación audiovisuales, no debería entenderse como rezongo de los autores de "menos vendidos" hacia los afortunados que encabezan las listas de preferencias de los lectores. No es, sin embargo, lo más preocupante: que es lo que tiene de alisamiento y homogeneidad cultural. Babélica, oficial, en sus momentos dominantes abreva en una idea de cultura tradicional y vacua: lo importante es leer, la lectura salva, y los escritores son grandes personas. Una cultura como signo de distinción o privilegio.

Esa autovaloración que la Feria pone en juego, no es incompatible con la circulación mercantil: el autor es también sello y marca, y esos atributos que distinguen —positivamente— al productor de cultura, están imbricados a la posible realización de sus libros. Es un mercado, que necesita ligar el circuito dinerario a las escenas de reconocimiento y al reciclaje de formas tradicionales del encuentro intelectual, como la mesa redonda o la conferencia vueltas ritos eclesiales o actividades obligadas del oficio.

¿Cómo no recordar que política es discusión sobre los modos de valorar? ¿Por qué aceptar, expurgando de dilemas o sospechas, las categorías del prestigio que distribuyen los circuitos comunicacionales? Escuchar a un *gran* escritor —si es que cabe el calificativo a alguno de los que han recibido la admisión al canon en los últimos tiempos— debería ser menos festejable que escuchar grandes ideas. Pero todo está trastocado: no se cuestiona al gobierno la debilidad de sus propias intervenciones culturales sino la renuencia a plegarse a formas obvias y fatuas de la cultura.

Y se establece, en adhesión a ese modo de concebir la vida intelectual, una serie de consensos que no son menos corporativos que los lazos que sostienen las instituciones más tradicionales. Consenso que permite esquivar el drama de la valoración, la decisión mayor de qué se elige sostener y preservar, en nombre de acuerdos implícitos y supuestas semejanzas.

El segundo acto conflictivo, refiere a las airadas defensas que Ernesto Sábato recibió como autor violado en sus derechos por el agregado de un prólogo que antecedería al suyo en la nueva edición del *Nunca más*. Otro periodista —¡demasiados diarios dominicales!— no retrocedió ante comparar el acto con la modificación de escritos fundamentales aunque ficcionales y de clara autoría, como *Amalia* o el *Martín Fierro*.

El *Nunca más*, cuya ligazón testimoniantes con lo atroz lo exime de ser considerado una obra literaria; tiene la importancia fundamental de ser la constatación pública del terrorismo de Estado y no el producto de una autoría individual. La toma de testimonios de una crueldad que costaba asimilar y cuyas consecuencias no se terminaban de advertir, fue un acontecimiento político fundamental. Que resultó encuadrado bajo modos interpretativos que subsumían la cuestión en una lógica de causalidades y contracaras, que lo horriso narrado por los testimonios no dejaba de desmentir. Ese encuadre —el que recibió el nombre de teoría de los dos demonios— tan insatisfactorio como erróneo, impedía advertir que algo de lo humano había sido arrasado en esos actos y que no se ligaba fácilmente a explicaciones históricas. Por otro lado, la comprensión de las militancias setentistas en una relación de equivalencia con ese horror, gestó como revés una imagen de pura inocencia, de pleno despojo de vidas sin mácula. La demonización y la angelización fueron los

rostros polares de un mismo movimiento que estaba en las páginas prologales del informe de la Conadep.

Este momento es otro, y los problemas que plantea en términos de la memoria y de la reflexión social sobre lo acaecido son de distinta índole. Tanto que a la tendencia estatal a considerar bajo una luz festiva el momento de la militancia setentista; se le contraponen intentos reflexivos y críticos que rasgan toda ilusión de consenso. Se podría ver que en estos años, se está redefiniendo fuertemente el modo de comprender los setenta, mientras se afirma la condena de la experiencia concentracionaria. Es decir, si durante los ochenta la clave estuvo en la definición de aquello que había que condenar; veinte años después, el núcleo central es definir qué era lo que fue aniquilado por el terrorismo estatal. Y esto lleva a colocar bajo una nueva reflexión los significados de una militancia revolucionaria. No se debe temer a esa discusión —que en una de sus derivas fundamentales se inició en las páginas de *La intemperie* y que intentamos continuar en las páginas que siguen—, ni conviene descartarla por la memoria de las víctimas de un momento anterior de la historia.

Si este momento es otro, como creemos, tiene su derecho a interpretar nuevamente aquellas comprensiones que para muchos fueron insatisfactorias, incapaces de poner la palabra a la altura de los acontecimientos. Salvo que el libro de la Conadep debiera considerarse documento arqueológico inmodificable, no se entendería por qué debería ser eximido de una nueva lectura, de otra propuesta interpretativa. Seguro que no podría deber esa exención a prestigios intelectuales, ni debería considerarse la modificación un menoscabo a supuestos prestigios. Está en juego, parece, la cuestión de ese documento en relación al presente: el libro, si aun se pretende como hecho político —de denuncia, constatación y fundación regeneradora de un orden menos cruento—, solicita que aquello que funcionaba como esquema interpretativo deficiente sea puesto en diálogo con otros. Una historia crítica tiene menos deberes con preservar lo ya dado, que con volver eso dado a la autoconciencia del presente.

III. El pasaje de lo económico a lo político

En el film argentino *El custodio* hay un momento en que la conciencia oscura del personaje se quiebra. Primero parece vivir en un encierro de sumisión y violencia contenida. Vive, en realidad, acosado por heridas morales y sometido a ceremonias de obediencia. Bajo esa asfisia, se forja una persona adulterada por la incomprensión de su propia existencia. Pero finalmente sucede el quiebre. De la sumisión amenazante pasa a la locura asesina.

El cine y el arte en general han cultivado mucho este tipo de sirviente, un hombre solitario y violento, mortificado en silencio por un servicio degradado. Pero sobrevendrá luego el inesperado desenlace. El custodio mata al hombre a quién sirve. Se separa así de la dialéctica sutil del amo y el esclavo. Sin embargo, lo hace en medio de un proceso de locura, señalado por signos explícitos en la actuación del personaje.

¿Es bueno este pasaje? Es el pasaje de la moral ofuscada al trastorno mental. O de otra manera, es el pasaje de las pasiones sombrías a los lenguajes de la psiquiatría. Hay muchas diferencias entre las dos cosas. Las primeras poseen una oscura conciencia de sí. Los segundos están explicitados por la falta de razón. Con

unos se expresa la conciencia desgraciada. Con los otros, la explicación tranquila de un desarreglo de la mente. Sin duda, desde el punto de vista del arte, estos pasajes son necesarios. No podría haber acto artístico más importante que la conversión, la transformación de una cosa en otra, el vuelco repentino de una situación, todo muy estudiado por las más viejas doctrinas clásicas del arte.

Pero en la película que mencionamos se debilita un tanto el hilo de sentido, al pasarse abruptamente de la cuestión moral del sometimiento a la cuestión clínica de la enajenación. La calidad de cada una ante la misma conciencia cautiva es muy diferente. Sin duda, la locura es un gran espacio para estos pasajes. Es por eso que en la historia del arte existe el gran tema de la simulación de la locura. La locura fue siempre vista como un gran mercado de actuación, como lo que atrae por la ausencia de explicación cabal de lo que acontece. ¿Pero qué diríamos de una súbita conversión de la obediencia callada a la demencia homicida? Quizás perdería sustancia el vasallaje, con su carga de misterio, sustituido por el develamiento consolador de una locura. Alguien mata porque estaba desquiciado, no por efecto de una conciencia humillada. De lo enigmático de la capitulación personal se pasa a la diáfana explicación por la vía del trastorno psíquico.

Quizás, una forma del pasaje adecuada podría ejercerse con cada elemento vivo interpuesto en otro, a la manera de la clásica dialéctica o de una ingeniosa técnica de yuxtaposiciones o interpolación. Si saliésemos de esta breve anotación sobre el cine de "pasajes" —y téngase en cuenta lo que hace alguien como Lucrecia Martel, donde en vez de pasajes hay inconclusiones y acciones que no tienen secuencia posterior—, podríamos quizás entrar en cierta cinética política. Allí encontramos un modo del pasaje —por ejemplo, de lo económico a lo político— regido por la forma de la *catarsis*. ¿Viene a la mente el nombre de Gramsci, *homo pensante* del siglo pasado? Sea, pero no tomemos en exceso el brebaje de los nombres, aún los rememorables.

Recordemos apenas que en este caso el pasaje por *catarsis* permite pensar la realidad histórica como una dialéctica a tirones, a los saltos, desnuda y a los gritos. Zarandeada entre polos opuestos donde hay un punto que no pertenece a ninguna definición, algo que se halle "en trance" y que se resuelve en una investigación crispada sobre las pasiones en juego, realizada desde el mismo interior de la estructura viva en curso. Esa *nada tensa*, actuada sin soportes: La historia, bah.

Ya se habló mucho de los *pasajes* y su doctrina moral o artística. Sea como forma arquitectónica o espiritual, como tránsito en el tiempo o en acto del mirar, al pasaje no podemos omitirlo en la consideración política. Se ha dicho *transición*, *cambio* o "el punto entre lo que no termina de morir y lo que no acaba de nacer". Pero lo cierto es que el pasaje, más que un camino secuencial es todo punto en suspenso en el cual nos encontramos en goce pleno de alternativas diversas, incluso enfrentadas. De otro modo conocido: punto nodal de todas las fuerzas en tensión. Ésa sería la verdadera acepción del pasaje. Para que esto ocurra es necesario conocer qué ocurre en la mente, el lenguaje o los actos de otro, o de los otros. ¿Es posible conocerlos? Por ejemplo, una literatura como la de Rodolfo Enrique Fogwill, se basa en la imposibilidad del pasaje; todo acto es una máquina autosuficiente. Los hombres se hacen robots por privación de lo que buscan o han perdido, el amor primitivo.

Nunca podrá comprenderse otra conciencia, postula Fogwill, *ultra conclusión* que extrema lo que ya había explorado Borges desde 1930 (el *Evaristo Carriego*) y que deja a la novela como una crónica de moldeaduras vacías, sólo capaz de descripciones alucinadas en un taller de almas flotantes y desérticas. Acaso estas fórmulas puedan explicar hasta qué punto interesan hoy, con razón o sin ella, estilos "no comprensivistas" como el del antes mencionado novelista, y los que tantos se le parecen en otras arenas del pensamiento y el arte, pudiéndose mencionar los libros de retórica de Ernesto Laclau y las ya aludidas películas de Martel.

Ahora, no obstante, nos interesa el *pasaje*, la sospecha de que puede conocerse *lo otro* a través de un tránsito, que incluso puede serlo a través de una realidad arquitectónica urbana. Es decir, lo que se delinea como lo que vendrá o lo que explica lo que ya sucedió o está sucediendo, como una metamorfosis pulimentada en las cosas. Pasaje, entonces, como fluir del tiempo sin descartar la posibilidad de comprender a cada momento lo que pasa y pasó. La *catarsis* será la forma crispada del pasaje, su forma bajo un tiempo exasperado. Aunque no sería la idea de que lo actuado en un teatro de la realidad sólo puede explicarse limpiamente por algo obtenido en otro lado, en el teatro de la acción subsiguiente, donde se aclara aquello que en el capítulo del lenguaje anterior quedaba oscuro o confinado en su gesto singular. Y al que urgentemente habría que buscarle explicación, esto es, de qué cosa sería instrumento. No, las cosas no son así.

Volvamos entonces a una discusión sobre la *catarsis*, por el pasaje de lo político a lo económico. De bruces, estamos en el terreno de lo que pudo decirse durante las memoraciones del golpe de estado de 1976, de que éste nada sería si no hubiera avalado un desdichado plan económico. El problema es que lo dice, en gran estilo, la *Carta* de Rodolfo Walsh. ¿Pero cómo lo dice?

Testimonio de un perseguido, sin que pudiese escapar el aire sacrificial que Walsh le daba a sus textos políticos, no parecía haber otro escrito más apto que esa *Carta* para la gran recapitulación, cosa que debía ser una anilla fundamental para la reflexión pública entre el ayer trágico y un presente incierto. El tema por excelencia de esa *Carta*, nos pone frente al gran interrogante. ¿Qué asociación hay entre el plan de infundir terror a la población a través de actos secretos del estado, con el procedimiento económico que fue desmontando los resortes colectivos preexistentes hasta llegar a una pauperización social no conocida antes?

Walsh dice que en "la política económica de ese gobierno debe buscarse la explicación de sus crímenes", pues lleva a una "miseria planificada". Desde luego, el tema de la relación entre el grado de destrucción planificada de los cuerpos y la política económica de Martínez de Hoz, ofrece más de un ángulo para la reflexión. La sofisticación criminal de la dictadura militar podía considerarse también un acontecimiento surgido de un negro pensamiento orgiástico sobre los cuerpos y de una bárbara tecnología, que podía tener un primer sentido en la lógica específica de las mentes que inventaron una calamidad aciaga, y luego una conexión con un misero plan económico, con el que mantenían vínculos seguros aunque no siempre deterministas y unívocos. La condena al imperio de la tortura y la desaparición reclama también un argumento *propio* en una imagen de la vida justa, con una condena *inherente* que actúa en su sí mismo *completo*, en

el interior del sacrificio sanguinario que se hubo de practicar. Todo ello, más allá de que se examinen los lazos del desvarío represivo en afinidad estricta con la destrucción de la vida productiva y laboral del país.

La *Carta* de Walsh se pronuncia a favor de una vinculación directa y ampliamente comprensiva entre crueldad política y miserabilidad económica. Sí, pero nunca deja de evocar un espacio de reprobación moral cuyo centro es—en su tono personal de perseguido—el modo en que la conciencia colectiva se encontró con un súbito terror. Éste se había desencadenado de un modo desquiciante, obligando a comenzar una reflexión sobre la vida y la muerte que la política realizada hasta entonces no contenía de ese modo tan último y radical.

Es ésta la discusión que se reforzó en el aniversario del golpe del 76. El discurso presidencial, esa misma mañana en el Colegio Militar había tomado similar sesgo, al interpretar que el montaje de escenas ocultas de una represión inusitada, confluía en el aprovechamiento económico de una economía neoliberal que daba un golpe definitivo al canon del Estado arbitral, por cierto ya deteriorado. De modo que una gran discusión estaba en el aire. La lectura de la *Carta* de Walsh en la Plaza Llena, el 24, parecía en su elegante y tensa escritura, el modo natural de considerar esa gran cuestión, cual es la de trazar una hipótesis que conjugue una estructura moral dada (en una historia sórdida) con las decisiones homologables (aterradoras) en materia económica. La crítica al modelo militar de *economía de la sangre* y *neoliberalismo despótico*—si realizada con las sutilezas que son necesarias y que la *Carta* walshiana contiene—, debería inaugurar para el presente la misma pregunta por la cual una recreación económica justa debe contar con una simultánea ideología moral de resarcimiento activo y desagravio popular. Gran problema en la historia del pensamiento, problema capital y problema de *El capital*, que en su nombre lleva la cuestión de que lo que se acumula, lo hace desde eslabones entrelazados de economía moral (la explotación) y autonomía técnica (la propia acumulación maquinaica como símbolo de un poder de inmolación). También aquí cuestión de textos, es decir, de capital acumulado en la imaginación colectiva.

Y los textos que interesan, y la propia idea de texto—tal como aquí, por lo menos, la manifestamos—, conduce a un tratamiento de este tema preciso: qué es lo que de las palabras dichas, leídas o escritas, puede conmocionar a un cuerpo colectivo. Dándole así el espejo de su *catarsis* y por lo tanto de la comprensión de cómo se pasa de un estado a otro de la comprensión de la historia.

Las miles y miles de personas reunidas el 24 de marzo pasado en Plaza de Mayo—muchas de las cuales estuvieron fuera del alcance de los altoparlantes, y muchas otras, quizás justificadamente, no percibieron ese evento como recinto donde resonara la gravedad de los textos—, escenificaban la oportunidad de que se leyera un escrito *actual* de la misma envergadura que el de Walsh. Es decir, cómo un hecho lleva a otro—cómo son los fines en la historia—, pero poniendo la misma idea de finalidad dentro de un texto que en sí mismo ya se explica de forma completa. Nada de lo ocurrido será el enmascaramiento de otra cosa que fácilmente se saca el capuz simbólico para ponerse a funcionar con leyes ahora verdaderas.

Sin embargo, el discurso que posteriormente se escuchó en la Plaza de Mayo mostraba por un lado el modo sumatorio que tuvo su redacción, a manera de satisfacer consignas de distintos agrupamientos políticos, y luego

una noción de continuidad histórica que demasiadas evidencias actuales porfían por desmentir, a no ser que se usen conceptos de alto poder de abstracción que hablen de una historia burguesa única y homogénea desde hace treinta años, que a favor de una fácil explicación indivisible del período, desmereciera sus numerosas singularidades.

¿Era tan problemático reconocer esto? Desde luego, un escritor colectivo no tiene porque ser inferior a un escritor con sello personal fuerte, como era el caso de Walsh. Nada le impide cuidar de crescendos, fintas, paradojas, engarces de números o cifras en enunciados morales, ni de forjar interpelaciones sorprendentes (Walsh se dirige como ciudadano que menciona su propio número de cédula de identidad, último refugio de la veracidad de su escrito), que de no existir dejan a un texto en una interlocución solitaria e ineficiente. Por más que lo transmitiera la televisión, pudo no ser más incisivo que lo que alguien supo enviar en unas pocas copias por correo.

La izquierda en el palco leyó un texto que solamente satisfizo su propio horizonte de redacción con una hipótesis rápida de continuidad entre los tiempos históricos argentinos. La experiencia social viva no podría contener tal hipótesis sin aludirse a los nexos y particularidades que hubieran hecho obviamente verosímil admitir que hay inerradicables distancias entre Videla y los nombres de la actualidad en el ejercicio de la voz pública. ¿Por qué no interpelar a esa voz pública, preguntarle, hacerle ver otros ángulos de lo real, mostrar que la historia nacional expone articulaciones sorprendentes, abiertas para todos a toda clase de novedades, sin que por ello deba anularse una pedagogía que exponga las continuidades infaustas que el país alberga, a ser descubiertas desde luego sin reduccionismos fulminantes? Esta discusión tiene la forma de lo posible y necesario.

Por supuesto, no se trata de dar instrucciones sobre textos a nadie, pero dado que en la Plaza se leyó el de Walsh, con su enorme estatura retórica, se podría pensar que las numerosas organizaciones que leyeron el suyo, no consideraron el problema acuciante de que la historia viva puede cobijarse en un escrito trascendente, histórico. Mucho obtendría de bueno el complejo mundo político argentino si el debate de los temas que propone la izquierda—para beneficio también de ella misma—, contaran con recursos bien conocidos para mentar situaciones deficitarias del presente, con pedagogías que lleven en sí misma el poder de la emoción moral y el reconocimiento de la originalidad que cada capítulo social contiene.

No es que no había que hablar de Irak o de los acontecimientos de Las Heras, sino que había que hacerlo para crear un gran vínculo de relación entre texto y plaza—entre palabras activas e historia nacional—, un vínculo para el cual la consigna apretada y contraída, meramente enumerativa, es menos útil que el punto sereno donde lo leído engarza con experiencias personales y colectivas ya sabidas, siempre necesitadas de una remisión histórica singular.

Un texto así, de alguna forma, ya está escrito en la historia colectiva que todos atravesamos. Falta que el encadenamiento de frases surja del juego político controversial irreductible en que nos situamos. Y por supuesto de autores colectivos o individuales. No se trata de rebajar el nivel adquirido de definiciones y cuerpos de ideas. Pero todo aconseja que los textos puestos frente al pueblo (que de alguna manera yacen sepultos e imprecisos en él), sean obras surgidas de sistemas de apelación, compromisos y llamados colectivos que revelen haber

leído y escuchado las resonancias de los textos anteriores, como el de Walsh, aunque no sólo ese.

No es éste un dilema por el cual atraviesan tan sólo las izquierdas. Todas las fuerzas expresivas del momento lo contienen, incluso la que porta la voz estatal, en nombre de la cual expone lo pasado desovillando lo sucedido como lo que no hubiera debido suceder. Pero la Plaza, con su contorno intangible, memorístico e inapropiable, sólo puede ser recámara de palabras que abarquen toda la potencialidad de un momento histórico.

Sin desconocer la rudeza que suele caracterizar estas situaciones, las tradiciones provenientes de las luchas emancipatorias nada perderían si reflexionasen sobre la relación que se instituye entre texto y masas, entre lectura viva ante el pueblo y cuidado necesario de lo original y concreto de las hipótesis de convocatoria. Al decirse texto se dice voz colectiva, autónoma. Y se reclama una reflexión encarnada, apta para escuchar lo singular de cada momento. Es esa singularidad lo que es de izquierda, lo que significa una posición de izquierda sobre la doctrina de los pasajes.

Posición catártica, no instrumental, ajena a la transformación lineal de una cosa en otra. Porque los fines de una acción no pueden detectarse fuera de su espesura moral presente y actual. Ni la posición catártica deja de contener en forma inherente sus propios fines, ni el resultado de una acción extrema deja de tener consecuencias que, calculadas o no, deben juzgarse como producidas por actos realizados en el seno de varios lenguajes. El custodio se humilla como hombre doblegado pero mata como demente. Si pusiéramos las dos secuencias en un orden lógico, ninguna se explicaría adecuadamente. Lo mismo vale para lo económico transformado en político y viceversa. Si no se quieren vaciar las significaciones del mundo y de la vida, cada esfera debe conservar su densidad *privativa*, y el momento de pasaje debe conmovernos como si estuviéramos en medio de una representación teatral hace dos mil quinientos años, con el apiadamiento y el terror llevando a la *catarsis* de las pasiones.

IV. Símbolos y acciones vacías

Del mismo modo, en la discusión política de actualidad, nos enfrentamos al tema del símbolo en su peso efectivo, en su engarce con la praxis. Es conocida la opinión de que el mundo simbólico actúa en la realidad, pero de un modo vicario, sin capacidad interna de definir los verdaderos ámbitos de significación práctica, más allá de que se reconozca su incidencia literaria o mitológica. Un símbolo, finalmente, es una condensación de representaciones que retienen su significado hasta el momento en que se revela que un fragmento vivo de la realidad se expresaba en él. Por eso, siempre se tolera una pausa o un momento extenso de tiempo en el que el símbolo flota en el aire, como objeto vacío e inocuo. De ahí que muchos de los intérpretes de la realidad viva e histórica, utilicen el camino rápido del desdén al símbolo, por ser una cosa indiferente al trámite efectivo de la existencia. No lo pensaba así Marx, desde luego, con sus reflexiones sobre el fetichismo—una suerte de símbolo engañoso, pero operante—, y mucho tiempo después, citando las observaciones de Marx sobre el oro, Lévi-Strauss insistió que había allí verdaderas apreciaciones sobre el rastro que dejan los símbolos en la acción humana.

Dicho esto, nada sería más fácil que aceptar en algún

sentido la inanidad del símbolo, pero estar permanentemente atento a que esa supuesta nulidad, acaba arrojando sorprendentes resultados en cuanto a que puede aparecer muy rápido una evidencia contraria: el símbolo, entonces, aparece compendiando, resumiendo con fijeza ciertos actos humanos estancados, pero repentinamente esos precintos se deshacen de su inmovilidad y atraviesan la sustancia vital. El símbolo parecía prisión y ahora es estímulo para seguir ensamblando acciones humanas que sin él no serían vivaces.

Hay por lo menos dos interpretaciones que no atinan a dar razón plena de este modo de existencia del símbolo. Una interpretación, llamémosla de izquierda lapidaria, diría que el símbolo es una sustitución inadecuada de las acciones despejadas del presente, que traducen un cuadro de fuerzas que sólo dependen de la soberanía del horizonte actual. Este concepto estricto de actualidad no dejaría destilar ningún otro elemento que no sea el de las líneas de confrontación a través de una absoluta transparencia explícita de intereses. Otra interpretación, llamémosla de derecha críptica, quiere para los símbolos una fuerza de panteón y misal capaz de dirigir al presente con sus emulsiones tumultuosas. El símbolo aquí es un fetiche que gobierna rígidamente los signos del presente, que sólo debe tributarle los afanes de una temerosa hermenéutica.

Pues bien, en el actual debate argentino, estas opciones no son efectivas para percibir lo que ocurre. Por el lado de las izquierdas, el gobierno es visualizado como un actor que agitando discursos y símbolos "progresistas", no hace otra cosa que continuar con formas deprimidas de justicia y de trato con organismos mundiales de control. Por el lado de las derechas, el gobierno es percibido como un nítido colector de estímulos insurgentes desbaratados en el pasado y que ahora vuelve al modo de "montoneros desarmados". El propio gobierno, ante este panorama, responde a las críticas del progresismo burgués o de las izquierdas más severas, invocando sus realizaciones en materia de derechos humanos y de recuperación de instrumentos propios de decisión frente a organismos internacionales de financiamiento. Precisamente, en este terreno sus críticos alegan que sus actos son de "fachada", tomando algunos temas caros al memorialismo de las décadas pasadas pero encubriendo en ellos unos actos gubernativos iguales o peores que el de los recientes tiempos de privatización y descalabro corruptor.

Sería atinado decir que el peso estratégico que tienen ciertos actos simbólicos —lo ocurrido en la Esma y en los actos en el Colegio Militar de la Nación—, no puede ser desconocido salvo por la propia vocación de realizar interpretaciones caprichosas o desatinadas. Por eso, el sentido común y la interpretación lúcida recomiendan decir que intervienen en la trama de actualidad de muchas maneras, incluso conviviendo con hechos divergentes a ellos, por supuesto, pero sin duda no del modo en que imagina quien cree que se disfrazan opciones antipopulares con debates repentinos con sectores represivos del pasado militar inmediato, o con núcleos lamentables de la iglesia que custodia una idea de la "represión salvadora". ¿Cómo sería posible eso? Nunca dejan de producir halos y efectos reales esos símbolos de divergencia, aunque como decíamos más arriba, las transferencias de esos hechos a una política económica o social no acepten paralelismos fáciles u homologaciones obligatorias.

Las derechas, con su vocación simbolista más elaborada, perciben los sustos de una supuesta gesta cíclica de la

memoria nacional, con insurgentes setentistas afirmados con arneses oficiales. Por momentos, parece el país vivir una confrontación de espectros del pasado, que en su giro polvoriento toman el cerebro del presente obligándolo a vestir ropajes ancestrales. No es imposible afirmar que muchos, en variados sectores de opinión, se sientan cómodos en este resurgimiento de legados antiguos. Tanto parece errado este concepto, como poco propicia la visión de las izquierdas que se atienen a una transparencia metafísica del presente, clase contra clase, por cual en un caso se piensa literalmente la cuestión simbólica (y a veces un comodismo intrascendente acata estos supuestos, tanto en la oposición como en el gobierno), y en el otro se la ve como un mecanismo de ilusiones, un mero engaño bobos.

Es cierto que hay un riesgo en la invocación de una historia cíclica, donde los derrotados del pasado retornan por lo suyo (poderosa imagen que todos los liberacionismos contienen), pero es poco nutritivo de ideas de cambio sugerir que los espacios de acción de la memoria y del símbolo chapoteando en lo actual, serían mera acción apariencial. En el mundo apariencial, que nunca lo es enteramente, se toma conciencia de lo que es una biografía política. Pero no sólo por eso es necesario ver en los simbolismos recurrentes de esta hora un aspecto de interés. También porque es necesario dialogar con los símbolos de un modo novedoso —lo radicalmente nuevo que surge cuando al pasado simbolizado se lo deja fluir libremente—, lo que exige la aparición de un protagonista colectivo que, exento del desvestimiento de símbolos y por otro lado, del peso de un asfixiante debate orbicular con sus "ruinas circulares", pueda darle a este momento histórico nuevas figuras conceptuales, tan dramáticas como descriptivas de la situación.

¿Qué hacer con los dramas vitales del pasado? Sin ligámenes encerrados en lo ya acontecido, no puede ejercerse el acto novedoso, pero el acto novedoso los pone en otro estado de interpretación. Cambian en lo que eran en el pasado para ser ahora partes del presente-pasado que vuelve a vivir sin mengua de lo que fueron, pero con lo que fueron imposibilitado de ejercer su sacrificio paralizante de las opciones de actualidad. Cuando elegir supone ya una interpretación del legado que lo solicita, no para el ritual hueco sino para una significación nueva, ni siquiera estamos ante una inocente —y siempre necesaria— hermenéutica de las fechas, con los contraluces de los antes y después. Es más certera la atención, casi táctil, acariciadora, sobre esas capas de temporalidades, de diferencias, que se imbrican y permutan sólo porque el presente vivo que las sucede sabe reconocer en ellas el presente con la misma vivacidad que ellas ya constituyeron. Para tales experiencias de la memoria, el símbolo y la interpretación, pareciera que asoma a veces una preparación mayor para una recomposición de la urdimbre política colectiva. Pero insinuados estos dilemas, el presente que aparece tangible ahora, suele ser huidizo respecto a la lucidez con la que el tema debería tratarse. Sólo podemos decir que es una pena que sea así, cuando los elementos para obtener esa sapiencia pública por momentos parecen llamarnos con moderada ansiedad desde los tinglados del presente. Y cuando lo que tiene este presente de notorias injusticias, de escamoteos de situaciones dramáticas en la vida popular, y de oscuras lógicas políticas, no podrá ser resuelto sin esa composición de lo colectivo en una interrogación novedosa de los símbolos ya constituidos.

El Ojo Mocho

ENSAYOS

NERVADURAS DEL PRESENTE

No parece haberse debatido suficientemente, en la Argentina, cómo tratar con el pasado reciente. Es notoria la proliferación de intervenciones mediáticas, políticas, académicas, respecto de los años setenta. Lo que abunda, sin embargo, no parece ser la apertura de modos sagaces de considerar una serie de cuestiones que son tan dramáticas como urgentes. El retorno a las instituciones democráticas, en los años 80, fue acompañado con la constitución de una idea de derechos humanos que, por muchos momentos, inhibió la consideración política de los años anteriores.

Esa ausencia, fue rareza de reflexiones públicas sobre la lucha armada, y no dejó de constituir el nunca más no sólo como lápida del retorno del terrorismo de Estado, sino también como obliteración de la pregunta por una política transformadora. Hubo, sin dudas, intentos de convocar a esos debates, pero se convirtieron en actos solitarios o se resolvieron al interior de grupos ya constituidos.

En los últimos meses, han coexistido llamados al pensar descarnado sobre lo que significaron los modos de lucha anteriores con estrategias oficiales de asentar una memoria común de las víctimas. Se ha vuelto a discutir, crispada y riesgosamente, qué es el pasado para la vida del presente.

Esa discusión lo es sobre la idea de justicia posible en una sociedad que habiendo intentado modos de redención de la injusticia, hoy condena sólo sus formas más cruentas; lo es, también, sobre los modos de conmemorar y sobre los hilos que se hace necesario tramar en la memoria común. No hay ingenua resolución de estos dilemas, ni basta con constituir una idea moral del recordar, aunque sin dudas la ética es una de sus dimensiones. No hay prístina recuperación de la heroicidad de los siempre fusilados, porque si esa transparencia se configura, será al precio de excluir la política como consideración crítica de las ideas ya dadas, incluso de aquellas que se afirman en la elección del lado del bien.

Del presente se trata, entonces, esta serie de artículos sobre la memoria, la violencia, la revolución, la política contemporánea. Hemos creído que una definición de Condorcet podría ser un camino quizás más indirecto pero no menos propicio a la reflexión, para recorrer las nervaduras del presente. Horacio González, León Rozitchner, Pedro Vialatte, María Pía López, Nicolás Prividera y Federico Lorenz escriben sobre esa densa, crispada y solícita trama de problemas.

LA CARTA DE DEL BARCO¹

Por Horacio González

Pensé que no sería desacertado trasladar aquí una polémica recientemente ocurrida en la Argentina. La polémica está en curso y quizás sea la más importante de las sucedidas en los últimos tiempos entre un grupo de intelectuales. Abarca también a algunas revistas, y por lo menos a dos ciudades. No se ha originado en Buenos Aires sino en el interior del país, en la ciudad de Córdoba, donde reside el filósofo Oscar del Barco, iniciador del intercambio polémico a partir de una carta de la que es autor. Por otro lado, todos los argentinos que participan en este encuentro en España conocen la controversia. Directa o indirectamente, algunos de ellos han participado en ella, como lo estoy haciendo yo ahora.

No obstante, al prepararme para invocarla ante ustedes, recelo si no cometo la flaqueza de traer asuntos locales a un foro que los toleraría tan sólo en la práctica ineludible de una amistosa cortesía. Es que me referiré a personas que habitan el glosario local argentino, a los nombres de la filosofía y sus practicantes, en una región que probablemente podría estar recibiendo ecos tardíos de conjugaciones que luego festejará sin saber que pertenecían a las más resueltas novedades del espíritu, ya tocadas en otro lugar.

Sin embargo, estamos seguros que no contemplamos aquí el eco demorado de cuestiones anteriormente transitadas. Esta polémica, cuyo

tema en sí mismo no es novedoso —al contrario, posee antigüedad honorable—, nos parece en cambio distintiva, poseedora de un sello fuertemente singular respecto a lo que es hoy filosofar allá, en la Argentina.

Esta materia polémica se anuncia en torno a los actos de violencia entre personas y los nombres que deben dársele, pronunciando vocablos como justicia o asesinato, en el terreno de los combates políticos, o en términos de culpa, en el terreno de la conciencia moral meta-histórica. Si pudiéramos decir con un breve título que tal vez sería inexacto, cuál es el corazón de la polémica, diríamos que se trata de la facultad autoatribuida de dar muerte a otra persona en virtud de un

veredicto político o cultural que significara en sí mismo un pleno de valores más relevantes que aquella existencia ofrendada.

Es decir, certificar una verdad política con un acto de sangre, que no se le contraponga, por ser tan radical y generalmente odioso. Verdad no tanto como sacrificio por la sangre de raíz teológica, como en Joseph de Maistre, sino como hecho extraído de la propia historia de la justicia y los sacrificios concretos que hay que hacer en su nombre. En este caso, quedaría avalado el gesto de derramar sangre, con el acto simbólico necesario de derramarla. Simbolismo éste que conduciría a una meta superior que el daño infligido y que permitiría que vivan más vidas que la que eventualmente se ha asolado. Una muerte se torna así la verdad con que se arranca un implante ruinoso para fecundar la vida, a modo de las "bellas artes" en el sentido no nocturnal sino historicista de un asesinato. La palabra acongoja y no solemos utilizarla como conmemoración de un acto testimoniado por la lengua del bien.

Pero esta facultad perturbadora, si así pudiéramos llamarla —que ha tentado a tantas reflexiones sediciosas, desde De Quincey a W. Benjamin—, está amparada en una concepción del yo espiritualizado, fraguado en sacramento y dolor, pues la forma justa que toma el evento proviene de que el autor de una violencia siente que sería un sacrificio necesario para dar cauce a una historia de otro modo lacrada y vallada, inhumanamente detenida en lo que sería su libre travesía.

Es posible que lo que llamamos política sean infinitas formas de lenguaje que descienden de esa insuperable situación, y que tratan de hacerla tolerable ante los hombres, convirtiéndola en acciones de muerte, matizadas y a veces, excelentemente impulsadas en el seno de grandes metáforas. La política, diríamos, son esas metáforas desgastadas de los actos primordiales del pensar, donde se aloja la muerte del enemigo, ese pensamiento real, pero insuperable, de tener que matar para permitir que no haya obstáculos en los valores elegidos como superiores (en un verdadero acto inconsulto pero obligadamente fundador de la conciencia pública). ¿Y si la política, o la historia —su expansión en el tiempo—, no fueran en ningún caso superiores a una vida? Esta frase nos gusta decirlo.

Sin duda, escritos formidables de siglos anteriores se han ocupado del tema, desde los demonios de Dostoyevsky a *El hombre rebelde* de Camus, en el sentido de que lo que nos hace humanos es la duda última respecto a que no hay verdad superior a la preservación del ser, aún en el caso de que para sus pobres pastores humanos contenga formas odiosas de manifestarse y los críticos a estas inconveniencias sean en todo superiores a ellas en perspectivas de futuro. Aún si lográsemos vencer los seguros anacronismos de estas menciones, podríamos admirarnos del sentido que todavía promueven.

Pero sean válidos o no estos recuerdos de lectura, no tenemos excusas para evitar familiarizarnos con este tema. En primer lugar, ¿es posible matar a un hombre invocando una verdad que sea superior al significado atribuible a su condición de existente, o a su condición fáctica (o primera) de prójimo? Una respuesta de la historia es: no vale la pena este desgarrón ético de las conciencias que ellas sólo tienen en razón de manifestarse según ciertos restos mal curados de la divinización de la existencia. No vale la pena porque la verdad de lo que nos propulsa (así hablaría la historia, *si lo hiciese*), no le pertenece a nadie que por ser conciente de sus actos, pueda detenerlos en un umbral magnífico de contención de las pasiones destructivas. La historia es (soy, continúa la interesada) un conjunto simultáneo, arrebatao e indefinible de actos, de naturaleza más indeliberada que previsible, que con estas inevitables características funda sus manifestaciones de violencia. E inversamente, ¿no podría verse lo sagrado como impulso expulsor de la dificultad histórica?

No es que existe la historia y después la violencia, sino que ésta es (soy) la historia. Por tanto, esa esencialidad violenta de la historia, exige que se la reconozca en el mismo plano de su inmanencia. Funda la historia, la propia historia. Y entonces aparecerán ideas como la señalada *violencia de arriba* justificando la *violencia de abajo*, la guerra justa, el pacifismo (a veces) como penoso llanto de los bienhechores, el dilema sobre si un acto violento definitivo acabará con todas las demás violencias, la violencia creadora como un caos originario que desmiente el humanismo de las almas cándidas, etc. O bien, exigir que se

constituya otro plano utópico (éste sería el partido de del Barco), en el cual un gesto último, sea sentencia, grito, manifiesto o mandamiento, diga cómo deben ser las cosas aunque con la conciencia de estar proponiendo "principios imposibles".

En este caso, lo que se diga, sobre todo si es clamor principista, podrá adquirir cierto impulso kantiano, pesimista aunque con fuerza de ley intangible y *sagrada* (aunque vacilo en escribir esta última palabra).

Voy describiendo así una polémica relevante con términos que parecen provisorios o inadecuados, pues son los del comentarista o adaptador de conceptos explicativos, fuera del ámbito del texto-acción que del Barco auspicia como jerarquía de su carta, sello real de un alegato filosófico que viene a arrojarse al mismo tiempo que quiere anular los recorridos por los que se lo ubicaría en tales o cuales casilleros de las interpretaciones disponibles. Interpretar es historizar. Del Barco hace descansar la fuerza de su escrito en lo ininterpretable, en todo aquello que el ser histórico —que fatal y pesadamente nos atrapa—, nunca permitiría.

Hace algunos años, los escritores argentinos Osvaldo Bayer y Mempo Giardinelli tomaron como motivo de controversia la cuestión de "si es posible matar al tirano". Estaban en juego los criterios por los cuales, si había una noción de que un hombre era portador del mal radical de consecuencias colectivas, se exceptuaban los criterios por los cuales su vida era un valor indiferente o autónomo a la dañosidad que generaba. ¿Pero no habría también un universalismo que debe respetar una vida a pesar del daño general que causa? Ese respeto sería lo único que diferenciaría lo humano verdadero de lo humano que alguna figura, desleal a lo humano, insistiría en menoscabar. Pero otra vez: ¿si la humanidad progresara cada vez que toma la medida más extrema contra un desleal al ser genérico del hombre? Para eso, sin embargo, habría que ungir jueces, sacerdotes y guerreros cuya laya espiritual fuese de tal excepcionalidad, que lo humano podría resentirse en el mismo acto en que se constituye como justicia superior, esto es, supremamente dirigida a una salvación ética con los medios de una justificable lesión excepcional en otro.

Pero fue el filósofo León Rozitchner, en su incisiva y conocida tarea filosó-

fica, el que rodeó estas clásicas provisiones de las éticas humanistas con una reflexión sobre la subjetividad política del hombre de izquierda. No es que repartamos títulos en algún estrado. Rozitchner es filósofo por que pensó *esto*. Tempranamente para este debate, ya en aquellos años sesenta, escribió sobre el nido viscoso no conocido de la conciencia política, que a su manera era también un "ininterpretable", pero que podía fundamentar una nueva situación en la actividad de las izquierdas si por medio de atributos de la autoconciencia fuera en búsqueda de sus complejas configuraciones subjetivas. En un trabajo ya clásico, Rozitchner se pregunta sobre la posibilidad de cambiar el mundo si al mismo tiempo no pudieran encontrarse las maneras de refundar el sujeto que desea cambiarlo. Ese sujeto sería un pequeño templo que, de no poseer atributos capaces de autogobernar su propio examen subjetivo —subjetividad que en Rozitchner está hecha de lenguaje fundante y sensualidad emancipada—, se empeñaría en acciones de liberación que finalmente quedarían alienadas.

El de Rozitchner es un humanismo de la autoliberación de la conciencia crítica a través de un lenguaje que dramatiza esta misma situación, pues el lenguaje vuelve sobre sí mismo, no abandona ningún tramo anterior pues también se sabe alienado, también se propone a sí mismo como objeto a ser tratado, en estado de cura. Filosofía crítica de la sumisión es la de Rozitchner, en cuyas raíces bucea para llamar a que se supere el estado de no reflexión que ella implica. El emplazamiento a romper las cruces de la humillación o del sometimiento no posee tanto una dimensión sagrada —como en Levinas, donde contemplar un rostro es una revelación que puede llevar a una reflexión sobre el *no matarás*—, sino una veta laicista y de autocreación del ser genérico del hombre, que retoma las premisas del humanismo crítico y las aventuras de la dialéctica, de Marx a Merleau-Ponty, recogiendo también el legado de Freud, cuyo Edipo culturaliza y pone en términos de una revelación mal planteada, si no recoge el tema mayor de la vergüenza del sujeto al no disponer del lenguaje que desnude su ser arruinado.

Tengamos en cuenta, pues, que este debate —por lo menos en la Argentina—, tiene muchos textos que lo

LIBROS QUE HACEN CAMINO

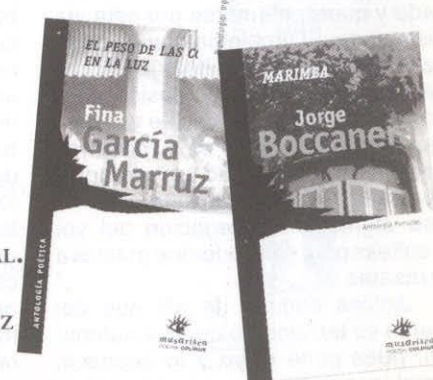
COLIHUE CLÁSICA NOVEDADES 2006

- ▶ MEMORIAS DEL SUBSUELO
Fiódor Dostoievski
- ▶ UNA CASA DE MUÑECAS Y UN ENEMIGO DEL PUEBLO
Henrik Ibsen
- ▶ PEER GYNT, EL PATO SALVAJE Y HEDDA GABLER
Henrik Ibsen
- ▶ DE PRÓXIMA APARICION
- ▶ UTOPIÁ
Tomás Moro
- ▶ ÉTICA NICOMAQUEA
Aristóteles
- ▶ PENSAMIENTO Y HABLA
Lev Vigotsky
- ▶ LA FILOSOFÍA EN EL TOCADOR
Marqués de Sade
- ▶ ENÉADAS
Plotino



COLIHUE TEATRO

- ▶ EN UN PAÍS AL VIENTO Y OTROS DRAMAS TEATRALES
José Luis Arce
- ▶ TEATRO COMPLETO I
Jorge Goldemberg
- ▶ FOOLLYK. TEATRO I
Alejandro Tantanian
- ▶ POSTAL DE VUELO Y OTRA PIEZAS TEATRALES
Victor Winer
- ▶ MI PROPIO NIÑO DIOS Y OTROS TEXTOS TEATRALES
Julio Chávez
- ▶ ESCRITOS 1975-2005
Mauricio Kartun



musariscá POESIA/ COLIHUE

- ▶ MARIMBA. ANTOLOGÍA PERSONAL.
Jorge Bocanera
- ▶ EL PESO DE LAS COSAS EN LA LUZ
Fina García Marrúz

EDICIONES COLIHUE

Av. Díaz Vélez 5125 (C1405DCG) Buenos Aires - Argentina
Telefax (líneas rotativas): 4958-4442 / Fax directo: 4958-5673
E-mail: ecolihue@colihue.com.ar
www.colihue.com.ar

expresan y lo sirven. Lo que no había hasta ahora es lo que constituye la primera singularidad de esta polémica argentina, o si ustedes quieren, en la Argentina. Fue iniciada por una carta que su autor —ya dijimos su nombre, el filósofo y poeta Oscar del Barco— consideró emanada de una conmoción personal, no de argumentos o de razonamientos de la clase que fueran. La escritura conmocional tiene un rasgo profético, pero si es estrictamente laica —como el célebre *Yo acuso* de Zola— puede también usar la primera persona como una plegaria profana y hacer estrellar todo el flujo de la historia en una figura dramática y granítica del yo.

En el caso de del Barco, lo que se pone en juego para sostener sus afirmaciones, su yo acuso, es la voluntaria suspensión del yo político, a la manera de las tradiciones escépticas del conocimiento. Se acusa pues a sí mismo. No a un presidente ni a una corporación, no a un grupo político ni a una iglesia, sino a sí mismo y a lo que irradia ese sí mismo: de alguna manera, pero de alguna manera no fácil de explicar, esa historia de las decisiones sacrificiales de la insurrección armada en la Argentina.

Según señala Jorge Jinkins, uno de los contradictores de del Barco, quién escribe en la revista psicoanalítica *Conjetural*, al empleo de un yo confesional, siempre dudoso, se lo elige un tanto vicariamente para resguardar la eficacia de la confesión. El yo confesional se convierte en toda la potencia posible del yo. Es decir, se convierte en un imposible yo, que aborda el absurdo de desatar su pasado y querer afirmarse por esta vía disolutiva. El problema que se origina es de naturaleza mitológica. El yo se disuelve en una confesión para poner su verdad irreductible y al mismo tiempo no puede sino afirmarse como fuente de verdad. La verdad se convierte entonces en una simultánea afirmación y negación del yo. Confiesa para salir indemne gracias a arrasarse.

Jinkins deduce de allí que del Barco es tan sincero como inauténtico, pues pone el yo y lo deshace, emplea argumentos para decir que no argumenta. El problema es crucial: de alguna manera debo ser mi pasado pero no hay porqué dejarlo bajo su sello de identidad ya transcurrido. Apelo a los derechos del presente para revisar lo actuado, admitiendo la dificultad que tiene toda construcción

de sinceridad. Desde el punto de vista de la escritura de textos, hay aquí una interesante mitología del yo como acceso a su autoanulación. Tema que las filosofías del siglo anterior hicieron glorioso pero que en el caso de del Barco obedecen al acervo nominalista de la literatura argentina, que proviene de Borges y sobre todo de su maestro Macedonio Fernández, autor de un gran penacho de textos en que del Barco experimenta y contrasta los suyos propios.

¿Qué hay en la carta de del Barco en materia del yo, si no es el propio texto autoafirmativo de una carta? Es que la carta de del Barco es en primer lugar una carta: un diálogo con el infinito. Sin embargo, tiene contextura aparentemente histórica. Se refiere a un hecho ocurrido hace cuarenta años. Tal es el sostén histórico de la carta y quizás por primera vez se levanta un horizonte de palabras filosóficas en la Argentina para tratar un hecho pasado de la guerrilla, que del Barco presenta en una dimensión que no sería temerario denominar bíblica. ¿Qué fueron esos hechos?

No eran enteramente desconocidos, pero ahora salían a luz de un modo despejado, como si un acontecimiento subordinado en la legión de acontecimientos mayores, cobrara una significativa fuerza interpeladora. Se trataba de dos fusilamientos de jóvenes militantes de una guerrilla desplegada en 1963 en la provincia argentina de Salta por el Ejército Guerrillero del Pueblo, que estaba relacionado con el posterior viaje de Ernesto Guevara a Bolivia.

Este ejército diezmado por el hambre y que no tomó ningún contacto con las fuerzas que se aprestaban a combatirlo, produce su único evento armado fusilando por hechos de indisciplina a dos de sus militantes. Del Barco recuerda estos hechos cuatro décadas después, no para condenarlos, sino para escribir una carta sacrificial, y de algún modo, ponerlos como *Hechos* de un libro teologal. La carta, dice del Barco, *son sólo los motivos por los que fue escrita*. Se trata entonces de escribir para esclarecer su conciencia, en un movimiento de autoexamen y refundación de la crítica, poniéndose en un ámbito deliberadamente incómodo y sui-referencial. Al situarse en el ámbito de la sacralidad le retira fuerza al juicio histórico sobre los represores, que es el único que funda un a priori de comprensión y empatía hacia los

militantes armados e insurgentes de la época.

Pero el yo era necesario, a pesar de que la carta es autojustificativa y como carta anula la propia idea de yo. La carta es la vida y el lenguaje todo. La Carta es el ente errante, la existencia indocumentada, el levinasiano *hay*, una ocurrencia inexplicable, un rasgo de locura. Era necesaria la expresión *yo mismo*, pero es *lo necesario como imposible*, que cultiva del Barco sin el mismo lenguaje pero con semejantes alcances que cierta evolución del pensamiento derridiano de Ernesto Laclau.

Si un otro opera un resultado sobre mi responsabilidad —puede desvanecerla, es claro, pero también me obliga a recrearla—, en del Barco es un modo de afirmación que quiere designar el evento yoístico como una incógnita que sólo sabe de su promesa de discusión. Pero esto ocurre cuando por fin hace su denuncia sacramentada. "La carta son sus motivos". Es un ser que sólo se sostiene si se vuelca y agota sobre sí mismo. Se trata entonces de una carta breve, un manifiesto pensado palabra por palabra, como un salmo o una revelación, como la construcción de una casa con ladrillos moldeados en lejanas meditaciones. Se examina en la carta la culpa de quienes habían apoyado indirectamente esa experiencia guerrillera. Pero es su propia culpa. El otro es él mismo.

Convendrá leer algunos párrafos de la carta para ilustrar su tono, su plano retórico, su raíz exhortativa y autopunitiva, pues son formas experienciales puras, hechos desalojados de cualquier comprensión posterior y que valen por su posición misma en el acto de escribirse. La carta es sus motivos. Y los motivos son su escritura. Todo abreviado en el campo del yo, que es *ese* motivo y *esa* escritura, sin exterioridad ninguna. ¿Es admisible cosa tal? Desde luego, no en el debate político. Por otro lado, del Barco rememora estos hechos luego de que la misma revista a la que envía su carta publica un reportaje a Jouvé, uno de los sobrevivientes de esa guerrilla y que refiere aquellos hechos.

Dice del Barco: "*Al leer como Jouvé relata sucinta y claramente el asesinato de Adolfo Rotblat al que llamaban Pupi y de Bernardo Groswald, tuve la sensación de que habían matado a mi hijo, y que quién lloraba preguntando por qué, cómo y dónde los habían matado, era yo mismo*".

Luego escribe "en ese momento me di cuenta clara de que yo, por haber apoyado las actividades de ese grupo, era tan responsable como los que lo habían asesinado". Y más adelante: "El principio que funda toda comunidad es el no matarás. No matarás al hombre porque todo hombre es sagrado y cada hombre es todos los hombres. La maldad como dice Levinas, consiste en excluirse de las consecuencias de los razonamientos, el decir una cosa y hacer otra, al apoyar la muerte de los hijos de los otros y levantar el no matarás cuando se trata de nuestros propios hijos".

Por un lado, escribe luego de leer a otro. Y luego, el yo filosófico incluye así su explicitación filial, uniendo al padre y al hijo con una tercera noción de conmoción en la escritura. Desde luego, son los elementos prístinos que fundan religiones, una trinidad de algún modo borgeana, pero en este caso, se está hablando del uso de la violencia en los horizontes de la política y la historia.

Es difícil no coincidir con del Barco siempre que sea fácil (no lo es) imaginar que es éste un debate donde es posible hablar solicitando a Levinas o a otros autores propicios de la filosofía de los textos fundadores de la gracia del pensar como construcción de sí y de los otros. No es así la política y su coseidad abrumadora, hecha de violencia y cálculo de excepciones, entre ellas la de la muerte del enemigo (cosa que el propio Levinas reconoce como la particularidad de una conciencia que ajusta de diversas maneras su relación con el otro). Pero a un tiempo, es posible ver la necesidad de esta Carta, y soltarnos frente a ella en la angustia de saber si estamos de acuerdo con lo que propone. ¿Pero qué propone? ¿Sabemos lo que propone?

La carta es tautológica: necesaria pero imposible, posible pero absuelta de consecuencias. Es una revelación personal, lo que se escribe para esclarecer un sí mismo. De este modo, aquí nada resalta en dirección hacia un aval de lo que en la Argentina se condenó fehacientemente bajo el nombre de doctrina de los dos demonios, que igualaba todas las violencias desiguales y sus métodos tan contrastantes. ¿Pero puede haber un escrito sin efectos? Como sea, la Carta fue leída por sus efectos. Y la Historia es el reino de los efectos entrelazados, que en cierto momento de su andar no se reconocen como tales,

LIBROS QUE HACEN CAMINO

NOVEDADES 2006

COLIHUE UNIVERSIDAD

JEAN PAUL SARTRE. ACTUALIDAD DE UN PENSAMIENTO. H. Védrine, H. González, D. Tatián, S. Vasallo, P. Vauday, E. Rinesi, J. Ha Kang, E. Gruner, J. Szabón, P. Vermeren, L. Amiech, N. Barbagelatta, F. Naishtat, P. Skulason, G. Lambruschini, T. Abraham, S. Cabanchik



JEAN-PAUL SARTRE, ACTUALIDAD DE UN PENSAMIENTO

LA SEMÁNTICA ARGUMENTATIVA. UNA INTRODUCCIÓN A LA TEORÍA DE LOS BLOQUES SEMÁNTICOS DE MARION CAREL Y OSWALD DUCROT. EDICIÓN Y TRADUCCIÓN: María Marta García Negroni y Alfredo M. Lescano



LA SEMÁNTICA ARGUMENTATIVA

Puñaladas ENSAYOS DE PUNTA

ESCRITOS EN CARBONILLA. Horacio González



NEUEA COLECCIÓN

Alternativa pedagógica HISTORIA

EL PRINCIPIO DEL FIN. POLITICAS Y MEMORIAS DE LA EDUCACIÓN, EN LA ÚLTIMA DICATADURA MILITAR (1976-1983). P. Pineau, M. Mariño, N. Arata y B. Mercado

El principio del fin

EDICIONES DEL SOL Serie antropológica

LA BARBARIE INTERIOR. ENSAYO SOBRE EL INMUNDO MODERNO. Jean-François Mattéi

CINE ANTROPOLOGÍA Y COLONIALISMO. (Edición Ampliada) Adolfo Colombes. Comp.



EDICIONES COLIHUE

Av. Díaz Vélez 5125 (C1405DCG) Buenos Aires - Argentina
Telefax (líneas rotativas): 4958-4442 / Fax directo: 4958-5673

E-mail: ecolihue@colihue.com.ar

www.colihue.com.ar

para pasar a conjugarse como causas o determinaciones.

A las respuestas tan numerosas que recibió la Carta (existe hoy un amplio y original cuerpo polémico) se suma entonces la de la revista *Conjetural*, que actúa también para sacar la polémica de su espacio en los correos electrónicos, a los que considero inevitablemente difusos o escabrosos (concordamos plenamente), si bien originalmente habían sido publicados los primeros documentos en la revista cordobesa *La Intemperie*. A la idea de Jinkins de que el yo confesional se hace trampas a sí mismo y es de mala fe, Del Barco responde, esta vez con otra carta, pero *electrónica*, desconociendo el plano en que escriben sus críticos —el plano del saber— para defender sus escritos como equivalentes a gritos.

Serían escritos ante-predicativos, por decirlo así. Están en el ámbito de una subyacencia precategórica respecto a lo que son las manifestaciones públicas de una verdad política. Pero Del Barco retoma la cuestión del yo postulando varios yoes que se superponen en diversos planos temporales, por lo cual en un nivel "soy inocente, en otro nivel soy culpable, en otro soy inocente y culpable". Este tramo sin duda está inspirado en el *Jardín de los senderos que se bifurcan* borgeano y que por primera vez aparece vinculado al tratamiento de un tema ligado a las guerrillas de los años sesenta, como por otra parte lo permite la propia intención de Borges, que también mira a la historia como plano sumergido de una retórica abolicionista del yo, pero la toma en serio e incluso en su cronología puntual.

Si tomamos seriamente estas reflexiones la polémica es sólo literaria. ¿Pero por qué ha tenido tantas derivaciones hacia el juicio político? Es que parecía romperse en el ciclo de esta época, un pacto no escrito pero siquiera imaginado, por el cual todos los que éramos hijos de cierta devoción melancólica sobre los "setenta", no podríamos arriesgar el cruce de ninguna frontera, por más críticas que hubiera —y vaya que se escucharon— al accionar de los grupos insurgentes y su vasta colección de infortunios. Enojaba la forma en que se empleaba la palabra asesinato referida a los hechos de la guerrilla. Pero menos se leían párrafos como éstos de del Barco: "Sé que el principio de no matar, así como el de amar al prójimo, son principios imposibles. Sé que la histo-

ria es en gran parte historia del dolor y muerte. Pero también sé que sostener este principio es lo único posible. Sin él no podría existir la sociedad humana. Asumir lo imposible como posible es sostener lo absoluto de cada hombre, desde el primero al último".

¿No se trata de un reconocimiento de la eventualidad ficcional de todo lo escrito? Sí, aunque estas ficciones luego se tornan hechos, cosas prácticas del mundo. Pero en cuanto son configuradas en el sistema simbólico de los caracteres escritos, hay una literalidad inmanente. Y allí se lee —lectura que también implica inmanencia—, que el principio de *no matarás* es un imposible que ocurre en un mundo de dolor y muerte, pero aún así lo único posible es afirmarlo. La fundación humana es con ese principio que sin embargo, acarrea o arrastra el contrario. ¿Qué problema supone este principio, qué incomodidad podría generar? Claramente, es lo contrario de las ideas de lo político o de lo vital entendidos como la contraposición amigo-enemigo. Contrario también a las ideas nietzscheanas u hobbesianas del mundo como fundado en un comienzo de brutalidad transvalorativa, de imposición arbitraria de rendimientos o de luchas contra el prójimo en un contexto de miedo y disgregación.

Si se quiere encontrar algo polarmente enfrentado a este pensamiento, podemos buscar por el lado de Joseph de Maistre, nada menos. En el opúsculo *Esclarecimiento sobre los sacrificios*, un escalofriante escrito, donde el sacrificio sangriento es el acto esencial de las comunidades, *estableciendo* que la carne y la sangre son culpables, y que verterla es una virtud expiatoria, sobre todo si es sangre inocente, con mayor valor purificador frente a la universalmente culpable. Estas execrables palabras, y que gozan de serlo, actúan en nosotros precisamente por su capacidad de fundarse en el poder ser totalmente reprobadas, son el envés absoluto de un pensamiento como el actual de del Barco.

Los libros que en los últimos años ha publicado del Barco —*El abandono de las palabras*, *La intemperie sin fin*, *Exceso y donación*—, se sostienen bajo una escritura poética, un acoso de preguntas y una reflexión en acto sobre el propio momento en que el filósofo reflexiona, dejando todo en estado de incierta donación, que ya

por existir el pensar produce un exceso que en esencia se torna un impensable. En estas condiciones, el yo es un abismo que se retira ante cada pregunta pertinente. El yo es un *impertinente*, que lleva al drama del hablar filosófico y a su inevitable conclusión sobre lo necesario pero imposible. Si hay sacrificio, ocurre en el seno de esta paradoja de la escritura, no por la sangre derramada, como en el realismo escatológico de De Maistre. Aquí, el maestro es del Barco, y De Maistre es un barco que surca por arroyos de sangre.

El yo sacrificial lleva a que no podamos omitirnos cada vez que hacemos algo; es el yo de la responsabilidad que puede verse a la manera de la purificación por la violencia, sea *catarsis* griega o castigo a los pecadores, o con mayor razón aún a los inocentes, por no comprender el mensaje "liberador" del Jesucristo "sanglant". Pero si pudiéramos omitirnos imaginariamente cada vez que hacemos algo, se mostraría la acción en forma pura. El acto sin yo o el empeño sin sujeto. La insistencia sin persona. El texto en estado de donación, sustituto perfecto de la conciencia personal en el mundo. No pueden ser éstas sino figuras omitidas de la voluntad. ¿Qué hay de mí yo en la voluntad? Un ensueño descartable que puede haber recorrido la filosofía contemporánea al solo efecto de emerger inhabilitado precisamente por declararse autor de sus hechos.

No obstante, no está bien anunciar en condicional "si pudiéramos omitirnos". De hecho, el que aquí está hablando no se ha omitido, y la frase reclamará un yo en abismo, infinito y tenebroso. Y si dijera omitirse, en verdad escribiría eso mismo con su propia fuerza personal que al denegarse, establecería un yo más profundo, con su voluntad nihilizante escondida. En lo escrito existirá en el propio acto de negar su existencia, viejo dilema de los escepticismos morales y las filosofías del lenguaje. Habla de la omisión y lo hace en un enunciado que necesita el yo que anula el resto de los yoes, el yo de segundo grado que al descartar, encarta. El yo sobreviviente se consagra como anulación final de los demás, desdichadas formas del yo de primer grado que inocentemente veía su crucifixión como asunto fácil.

Esto revelaría que siempre resta algo de lo que deseamos negar en el mismo artificio que niega. Pero (yo)

no me quiero extender en una dialéctica de alumno iniciante. Lo que deseo decir es que la polémica tiene una cripto materia. Es la pregunta sobre cómo discutir y cómo en una discusión se ponen en juego distintos estilos y procedimientos. No quiero lanzar la palabra *retórica*. Pero a pesar de los innumerables inconvenientes que tiene, se realiza cuando se torna una cuestión del ser en la historia o en el mundo de las cosas. Ya lo dijo un sabio que resultó muy citado entre nosotros: se discute sobre diversos temas, pero principalmente sobre la manera de discutir. El lenguaje es el teatro de esa discusión pero también es el motivo por el cual se discute. ¿Se lo recuerda, no?

Con el agregado que en el *affaire* del Barco (¡sólo lo llamo así en broma!), se discute sobre el uso real de los textos y los modos del ser pedagógico. La respuesta electrónica (¡parece broma también llamarlo así!) a *Conjetural* dice algunas cosas extraordinarias, sobre las que tampoco sabemos si estamos de acuerdo. Leámoslas: "Si ya saben *todo* (al menos en potencia, pero esta potencia es lo fundamental, por eso lo de 'supuesto') sólo pueden *exponer* un discurso que al carecer de otro, de interlocutor, gira en el vacío de un círculo vicioso sin fin. El ejemplo clásico está dado por el Saber hegeliano como movimiento de un conocimiento que desde la simple sensación se eleva gradualmente hasta auto-ponerse a sí como Absoluto". Ataque al modo argumental de *Conjetural*. Son teóricos en uso de un idioma que lleva el saber como emblema estilístico. El saber nace sabido.

Entonces, como se ha dicho, del Barco contrapone grito a saber. Como quién dice, contrapone conocimientos primordiales que sólo se saben en el acto de que nos asalten con su fuerza carismática, a los conocimientos deducidos del cuerpo establecido de los textos a los que los profesores acudimos como auxilio, inspiración o cita. ¿Cómo no hacerlo? Sin embargo, ninguno del que sepamos deja de tomar el conocimiento como parte de lo que ya fue dicho antes.

Por lo tanto, debería valer citarlo en vez de considerarlo, a la manera de Nietzsche, que "extraemos todo lo necesario de nosotros mismos". Pero también nos asalta siempre la dimensión *expresionista* del conocer. La dimensión del grito: el conocimiento como agonía repentina y surgimiento

de un sí mismo intelectual que se dispone a su propio rechazo, hecho desconocido antes en nosotros mismos y que puede inventar el mundo otra vez. En algún tiempo se llamó a esto intuicionismo, y otras variedades para denominarlo intentaban aludir al conocimiento por corazonada, palpito o revelación. No se descarta cierto racionalismo creacionista, logosófico.

Leemos a del Barco: "Mi carta, como diría Bataille, era un grito y no un saber, y ustedes la han reducido a los procedimientos de la cabeza. En consecuencia hay un contrasentido, porque a una carta que puede ser tildada —como por otra parte lo ha sido— de ética, de poética, de religiosa, de mística, de 'porquería', o de lo que sea, ustedes la tratan como si fuera una carta *teórica*. Por eso no sólo sus artículos sino también mis respuestas pertenecen al orden de lo abstracto, y así la carta queda ajena a esta disputa, en última instancia posiblemente inútil, que estamos manteniendo". Tiene razón del Barco, pero entonces la discusión es otra. Y si es la misma, hay que mostrar de qué modo un evento de la guerrilla lejana, donde la violencia se derrama en su propio interior, y un dilema de carácter retórico, son una misma y única discusión.

¿El racionalismo de fines, el instrumentalismo en las ideas (o cuerpos), sería simultáneo al caso del profesor teorista y al racionalismo que evalúa conciencias con el juicio lineal del rendimiento, de los "recursos humanos" o del intelecto político que busca realizarse en la eficacia? Si fuera así, habría que mostrar cómo un acto político, o meramente un acto (un fusilamiento) tiene equivalentes en hechos de argumentación y en estilos de trabajo intelectual. Suponerlo así lleva el debate a cumbres inusitadas y de extraordinario interés, aunque con el consiguiente peligro de toda clase de tropiezos banales. Una vez triunfante el esquema de homologación entre ser retórico y ser real, de pronto se sentirá la necesidad opuesta de escindirlos. Entonces, de esa escisión, así lo creemos, saldrá la validez de la vida y la configuración irremisible del cuerpo en las realidades palpables.

Del Barco juega en primer lugar con la asimilación de lo retórico a lo real. Luego, al decir que las cosas no son así, porque sólo habría una utopía posible de la anulación del tiempo

histórico, vuelve a la escisión realidad-conocimiento. En buena hora. Pero lo que tenía que decir lo dijo, pegó el grito. ¿Es posible darlo y no permanecer permanentemente en él? El estado de grito es un estado resuelto que si fuera un plano durable de nuestra conciencia, impediría cualquier ejercicio argumental y la elaboración de los textos. Del Barco lo sabe y también lo señala. Pero lo cierto es que hay aquí una derivación del debate: ¿hay un discurso del *profesor*, del *teórico*, del *universitario*, que con los oropeles de sus citas y argumentos, no consigue comprender el pensar profundo, la intuición reparadora, el clamor espontáneo, lleno de verdades que las categorías teorizantes no atinan a alcanzar?

¿Cuántas veces hemos atravesado este difícil dilema? Si tengo que hablar de un modo personal, en ciertas noches dudosas e incluso en mañanas remotamente destempladas cuyo desánimo nunca es fácil de ubicar, me doy a pensar en una vida transcurrida en el amparo de la peroración del profesor. Sin duda, no recibo a desgano, aquí y allá reconocimientos de alumnos que se dispersaron en el tiempo y que a veces, reencontrados en el traqueado de un subte o en una remota oficina pública, nos dicen que tal o cual clase es recordable por, vaya a saber, su planteo, su implícita circunstancia emotiva. Pero en nuestro fuero íntimo, una vida tomada por el peso, la sobrecarga de autores, citas, conceptos, dictámenes, frases hechas —los sellos de nuestra profesión de hablantes y didactas que nos repetimos a menudo, para darnos y dar certezas—, acaban creando un sentimiento de incomodidad e incluso de irritación.

¿No estaríamos perdiendo así las raíces mismas del conocimiento, entre una y otra cita de Foucault o incluso de Primo Levi? Elijo autores al azar, no los desdeño, pero como ellos han escrito envueltos en la necesidad de decir lo que saben por haberlo experimentado —en medio, entonces, de cierta ética del existir—, alguna vez llega la edad de preguntarse si todo ese mundo vivo de palabras que no quieren trastocarse en clichés, no serían por nosotros, gracias a nuestra intervención profesoral, ocurrencias sepultadas en la terrosa lengua del aula.

No quiero ser ingrato con nadie, ni tampoco conmigo. Lo que hubo de hacerse se hizo. Pero si aún tenemos

la conciencia de que no llegamos al estado de expurgar de nosotros todo lo sentencioso y manierista—doctorales sin proponérselo—, no podemos sino comprender la íntima asociación que hay entre la *Carta* de del Barco, la idea del conocimiento como grito y la crítica al estado retórico de nuestras profesiones cribadas de euforias pedagógicas o hablantes. Ojo: no acepto las formas vanidosas y autosuficientes de la crítica al mundo intelectual. Aunque estoy indagando, en fin, sobre vidas intelectuales que se realizarían de otro modo, como un *pneuma* preciado e inadvertido. Un soplo que sería contención deliberada de la cita estridente, de la frase de cancillería académica.

¿Pero aún llegados a este estadio, comprenderíamos mejor nuestro papel en un mundo urdido por la violencia? A veces, incluso, ese arribo a una forma moral o espiritual más refinada, podría servir para justificar ciertas formas violentas que—bien lo sabemos en todos los tiempos históricos— pueden parecer proféticamente aptas para abrir terrenos históricos diferentes. El profeta y el hombre extremo pueden ser la misma figura. Pero he aquí el profeta, otro, que descubre—fuera del ámbito profesoral, avalado por su grito súbito— que hay mella a lo humano si una conciencia alberga esa forma de violencia que conduce al ideal de la muerte necesaria, sublimada en eventos sacrificiales reclamados por la historia.

Si la historia está de por medio, enseguida se dirá que no es lo mismo el joven que ávido de transformaciones sociales pone en su camino militante una hipótesis de insurrección armada o de uso de elementos de guerra, que los aparatos de represión educados y ajustados para una tarea destructiva, que al sentirse verdaderamente amenazados confían su suerte a grupos especializados para actuar fuera de la ley, en una clandestinidad propicia a la siega sanguinaria de personas en las penumbras del propio Estado. En efecto, no es lo mismo. Y ese tildado de desigualdad, de desequilibrio que tienen ambos platillos, debe explicarse. Quizás la política en su estado bruto es la constitución lúcida de esa diferencia real.

Sabemos que en su *Carta*, del Barco desatiende este desnivel, no lo explica. Su observación parte de la mismidad de la muerte en cuanto a que sólo puede ser rechazada por una conciencia inaudita. La concien-

cia inaudita, si podemos denominarla de este modo, es la forma de la conciencia escandalizada por el trámite efectuado de la historia. No es conciencia hegeliana, ni genealógica ni nada que se le parezca. Hay un militante que “se preparaba para matar...”, dice del Barco de alguien que a la vez es ahora un desaparecido. Es una posición profética que lo dice todo, que baña los hechos en una luz uniforme como dice Auerbach que hace Homero. Decirlo de este modo, nos pone en una suerte de transhistoria despojada, nula de aspereza, también carente de predestinación brutal. ¿Pero justa? *That is the question*.

Es que la conciencia histórica es otra cosa. Pues ahí no hay equiparación posible de un hecho con otro. Sólo tenemos que diferenciar, asumir un puesto entre los muy diversos planos del jardín de los senderos históricos que se bifurcan. El mismo del Barco lo afirma de este modo. Pero quien pudo indignarse por la *Carta* y verla en su árida politicidad (ser “utilizada por la derecha”, “reponer los dos demonios”, y en general quebrar las solidaridades con el “bloque histórico”, pues por más críticas y autocríticas que antes se hubiesen hecho, había una frontera que hasta ahora no se había ultrapasado), no estaba dispuesto a leer esos varios niveles. Si éstos se justificaban, es porque como todo escrito tiene diversas temporalidades, pues pertenecen solamente a la historia de los escritos morales, tan atemporal como el discurso de la Batalla de Agincourt, el monólogo de Hamlet, la Declaración de los derechos del Hombre o los largos párrafos finales de Molly Bloom.

Comparemos la *Carta* de del Barco con otros escritos que, no situados en su mismo ámbito de significancias (la igualdad con sus “motivos”, esto es, su ensimismamiento en el grito de advertencia), tratan la cuestión del darse efectivo de la historia, con los nombres que ocurren en el seno de cualquier episodio de violencia. Tomamos, pues, no tan al azar, el libro *Monte Chingolo*, de Plis-Steremberg, una pormenorizada reconstrucción de los acontecimientos en torno al trágico intento de la guerrilla para ocupar ese cuartel. El autor maneja con mano habilidosa la presencia del Oso, el traidor, que está al comienzo, está en el medio (cuando asiste calladamente a los preparativos de la toma del cuartel) y está al final, ya como objeto de la justicia revolucionaria.

Esto le da un vigor inusitado al relato que leemos en *Monte Chingolo*, que se convierte en una contraposición entre la militancia sacrificial y el traidor. Y en una sugerencia sobre las estribaciones morales de la conciencia revolucionaria, que Plis-Steremberg ve más nítida y agonística en el ERP, más dudosa en Montoneros, impregnada de “carácter nacional” y por lo tanto de mayores oportunidades de supervivencia, por escasas que hayan sido para todos. Es que cierto filón “peronista-nacional” para algunos podía dar una última chance de preservar la vida.

Aunque no parecen ser éstas las más inspiradas meditaciones para juzgar cuestión tan delicada, introducen un vivaz estilite para considerar los acontecimientos. Ciertamente, no hay héroes sino situaciones heroicas. Nada hay en lo legítimamente heroico que pueda situarse como arte mayor de enjuiciamiento a todo lo que no alcanzó su envergadura ardorosa. Lo que de allí provenga como llamado épico, quizás debiera juzgar solamente su propia acción, su propio manifestarse. Todo tribunal que da un veredicto no puede ignorar que un acto siempre está solo en el mundo y que suelen desaparecer las razones que llevaron a empeñarlo.

Por eso, diría Macedonio Fernández, sería más sensitivo *esperar* para hacer cualquier cosa que sea; o bien sería mejor pensar que *algo hay*, que no puedo inquirirlo y al que no le subyace nada *previo*, como dice levinasianamente Oscar del Barco en *Exceso y donación*, la *búsqueda del Dios sin Dios*; o como dice Sartre en *Las manos sucias*, un veredicto que lleva a un acto irreversible debe medirse tarde o temprano con la historia reversible en la que se inscribe.

En *Monte Chingolo* no se realizan ninguna de esas preguntas. Sin embargo hay un encadenamiento material de los hechos entre sí, cimentados en la existencia de acciones puras, que pertenecen al grupo que intenta la ocupación, con sus conciencias moldeadas en el granito revolucionario, y que por mero imperio de un comparativismo con otras escenas, grupos y personas, se van degradando en el abismo amenazante de una época. Así, se acepta en este libro que la máxima gradación del estilo humano, es el esfuerzo heroico, que une la razón estratégica insurgente, la conciencia disciplinada y la épica del sacrificio. Absurdo sería en posturas de esta índole exclamar “no

matarás”. Frente a esa exclamación de estatura bíblica, consagrada por una ética del otro de visos existencialistas, fenomenológicos, o simplemente de entes inviolables en su inmanencia, estas opciones de la vida del hombre político armado—dándole a la lucha con violencia distintos cauces de explicación, de los más fundadores, a la manera soreliana, a los simplemente admitidos en circunstancias de excepción, a la manera leninista—, harían que de nada valiese invocar el *dictum* prohibicionista.

Verdaderamente, de nada valdría. Del Barco, de alguna manera lo manifiesta al decir que las cosas reales, el acontecer histórico, no son el eco de edictos morales extraídos de la idea de que en el yo hay una materia sagrada, pero interna, puesta por él (yo) mismo y reconocida ante el altar laico de los otros seres hablantes. Hay que admitir así que el principio del no matar “es imposible”. En la nada de esa imposibilidad, diríase, se conforma lo que nos libera. Pero admitiendo que todos tienen derecho a pensar ese grado final de la utopía anímica ligado a “lo imposible pero necesario”, podría suponerse que en ese caso habría que resguardarse en la convicción prudente de que nada podríamos hacer con ese sentimiento en un mundo donde las lógicas guerrilleras—hijas de cierta razón clásica, de un iluminismo de los medios y de una severa *gnosis* de los fines—ponen la muerte propia en un régimen de heroicidad y la ajena, en otro, necesario, de cumplimiento de un objetivismo que no se desea en lo íntimo pero se justifica como parte de la marcha puritana de la historia.

Poreso, de alguna manera, la *Carta* de del Barco podría leerse como una autocrítica, si se hubiese decidido apelar a esa vieja figura de la dialéctica, cuando queda aliada a la marcha fluctuante de la subjetividad. La autocrítica, palabra que recorrió los ámbitos de las izquierdas muy ostensiblemente, es un recurso dúctil y a la vez cómodo. Se trata de un pensar a posteriori de la objetividad realizada. Ciencia de los resultados, la autocrítica difiere de la “ética de la convicción” y aún de la “ética de la responsabilidad” en que actúa una vez ocurridos los hechos. Obediente a las consecuencias de las acciones, la autocrítica puede desmerecer su defendible e indispensable programa de ajustar las ideas al mundo efectivo, en nombre de cierto ritualismo adaptacionista que la acom-

paña. Lukács tenía una expresión de cuño pesimista para defenderla, aludiendo a su caso personal. Se trataba de “comprar un billete” para un tren que haría otro recorrido. Se trataba de subir, pues, a las nuevas estaciones del poder o de los ambientes culturales, con lo cual en la autocrítica había algo de astucia y en el mejor de los casos, se anunciaba una futura “escritura esotérica” y la interpretación entrelíneas de la que habla Leo Strauss.

Pero para ese tipo de autocríticas, “hay que creer en la historia”. Ella es la que pone un resguardo dialéctico, como bastonera de cambios que las pobres criaturas que se empeñan en torcer destinos no conocen. “Lo hacen pero no lo saben”. De ahí la necesidad de la autocrítica, que no es sino un movimiento de la conciencia para ajustar los malos pasos ofrecidos a una historia que sólo es irónica con los errores cometidos. ¿Pero cómo saber que es un error? La mera falta de eficacia no es sancionable; por eso, por un lado la autocrítica es lo que mantiene la conciencia histórica en estado operativo, con una renovación incesante de sus aprestos (el “billete” que se compra de nuevo cada vez que la historia desmigaja las intenciones declaradas). Pero por otro lado, resulta de una pasmosa comodidad si solamente fuera un acomodamiento, un ajuste que gradúa en unos puntos tal o cual maquinaria que salió de rumbo. Luego, se iniciaría otra vez desde el punto anterior donde ocurrió el desvío.

Así no se dan las cosas en ningún ámbito existencial, político o público. Nadie puede volver sobre sus pasos sin movimientos espirituales muy diversos, de pena, consolación, rencor, abjuración u olvido. También de recomienzo de la tarea en algún escalón de las ruinas abandonadas atrás. Pero no es extraño que esta última situación represente apenas un hilo férreo, monocrorde de la historia, que aún para sus cultores más altisonantes, tiene la dificultad de que todo lo ocurrido siempre estaría en estado de disposición rasa a quienquiera se disponga a interpretarlo.

Es decir: a un tiempo homogéneo según el cual los hechos libremente pululantes, en algún momento de su itinerario, se tendrían que adecuar a un modelo. Sin duda, sería el que provee un a priori historicista. De acuerdo con esto, ante un fracaso de la voluntad política (o disolución de la

materia objetiva prevista por la lógica calculable de los eventos), se podría comenzar de nuevo en un mismo punto en el cual se dió un “reflujo”, siempre que se tuviera la disposición de una autocrítica. Y ésta proveería un balance entre lo cesante y lo pendiente, calibrando la dispersión de los hechos en la conciencia alerta de los militantes (o de la simple y extensa Humanidad). Así, todo se remitiría a una única verdad objetiva que de tanto en tanto vuelve a hilar en su bobina inflexible, los acontecimientos que salían de control por el mero expediente de que ellos mismos reconocían el extravío y se “autocriticaban”.

A estas nociones le salen al encuentro pensamientos como los de W. Benjamin, que fatigosamente se han comentado entre nosotros y en todo el mundo, y que resumen muy bien lo que antes y después se llamó “formas del acontecimiento”, por las cuales las cadenas históricas no explican lo sensible real de la historia, sino que hay que esperar para ello a una apertura de sentido dada por el corte abrupto de los tiempos. El tiempo real explicativo procedería por estallidos, destellos mesiánicos, reconocimientos repentinos de las conciencias agravadas, más allá de épocas y circunstancias, y de la capacidad de percibir en forma superior los signos oscuros o enigmáticos de los sucesos inesperados y de su alojamiento en la lengua capaz de interpretarlos.

En estos términos, no hay autocrítica posible, y más bien sería ésta una triquiñuela para no admitir revelaciones y alumbramientos novedosos en la acción humana. La *Carta* de del Barco es así todo lo ajena que pueda considerarse respecto al manual de autocríticas conocido. Es un escrito profético, que se basa en el corte abrupto con la historia y en el surgimiento de un nuevo yo de las cenizas del yo civil responsable en nombre del cual (yo) hablo.

De un connubio de lecturas borgeano-macedonianas, de la admiración por éticas levinasianas y lecturas de Schelling—entre otros tantos filósofos y metafísicos de la “intemperie sin fin” y del “abandono de las palabras”—, surge esta *Carta* estremecedora que se cierra como un bucle sarcástico en una autoimpugnación. Sin duda, también la impulsa el nuevo reconocimiento de la dimensión *sacra* de la experiencia común, lo que le otorga un tinte profético, parecido y a la vez diferente del modo

en que Jorge Luis Borges dio su opinión sobre el Juicio a la junta de comandantes, en 1985. En ese momento, Borges escribió que a pesar de que no creía en los castigos ni las culpas, de todos modos había que castigar, ante una situación que le parecía igualar—destellos de su ética circular— al verdugo y a la víctima.

Sin embargo, en esa pieza poco conocida, Borges hizo gala de un pensamiento que estaba inscripto en los pliegues de su propia obra: “un hombre es todos los hombres”. Quizás sea lo contrario a la *Carta* de del Barco, donde el *no matarás* se sostiene en un fundamento universal, en una ley que no hay inconveniente en denominar abstracta. Quienes la han criticado, con buenos argumentos (Ritvo en *Conjetural*, considerándola una abstracción que no toca ni por asomo el núcleo profundo de hostilidad ontológica, “tribal”, fundante de lo humano sin más), han señalado que sería inútil poner lo imposible en el lugar de lo posible, a costa de un desapego insoportable de las condiciones fácticas que rehacen lo humano en su propia efectividad compleja.

No somos ajenos a este argumento, que lo reconocemos en nosotros todos los días como parte de nuestro andar machacando por los senderos vitales más paradójales y en donde creamos aprestos de autodefensa para que no se nos considere idiotas o giles, como aquel personaje de Roberto Arlt. Pero debemos preguntarnos si esto significaría tomar el conjunto de nuestras palabras y tejidos simbólicos como cosas efectivadas en el mundo práctico-real, tal como nos dicen los lingüistas performativos con esas u otras hipótesis que asocian con sesgos inmediatistas las éticas de los enunciados a las ideologías de lo real. Por mi parte, prefiero que haya un horizonte de reflexión mediato, que resguarde aplazamientos o que deje en suspenso la ansiedad de examinar palabras o metáforas para colocarlas en circulación práctica por actos colindantes o desenlaces positivos. Unos minutos de postergación pido nomás... Sé que muchas veces, en un lenguaje encubridor o alegórico, se revelan resoluciones persecutorias o represivas. Pero será muy habilidoso el que tenga el brebaje adecuado para poner en un solo rubro existencial las palabras dichas y las acciones que le serían homólogas sin mediaciones.

Si hay pausa, *suspense* o aplaza-

miento entre lo enunciado y lo ejercible, o dicho en los términos hegelianos que recuerda Ritvo, si escapamos sistemáticamente de lo abstracto por ser “huérfano de determinaciones”, siempre estaríamos condenados a que nuestro pensamiento se disuelva en el orden práctico-histórico sin residuos ni solturas. Claro que comprensiblemente recaemos, como todos, y más que de tanto en tanto, en nuestro Hegel lejano pero indispensable. No obstante, hay una poética inabsoible que se sitúa en la cruz del utensilio de lo imposible, cuando lo imposible es dicho. Lo “imposible dicho” es una retórica que se halla al margen de lo que —también— sustenta la primera participación de Eduardo Grüner en la polémica: la existencia de *tendencias objetivas* que diferencien posiciones frente a la historia. ¡Bien me gustaría dejar las cosas ahí! No pocas veces sueño que nunca dejé de pensar de ese modo, que siempre esa viga oculta de las pasiones astutas —objetivas!— nos atrae con su chistido paternal cada vez que nos desviamos hacia la lengua de la hospitalidad, de la intemperie o de las fantasmagorías de tal o cual ángel de la historia.

Supongo que habrá sido eso lo que motivó la respuesta de del Barco respecto al mundo de las categorías del conocimiento, que según él impedirían ver la sustancia irremediable de la agonía que llevaba a proclamar “lo imposible pero necesario”, esto es, la retórica como materia indeterminada que abarca abstractamente toda la historia con una mirada profética. Lo abstracto e indeterminado sólo es concreto en su fuerza universal: me permito un pálpito respecto a que el universal abstracto no lo es cuando se convierte en una energía retórica, que si no fuera concreta—esto es, encarnada en individuos, forjándolos en su practicidad—, no comprenderíamos la manera en que habla la humanidad desde miles y miles de años, con baluceos evangélicos, creencias oscuras, religiones inocentes, candor angelical, apariciones valoradas como verdaderas y filosofías que se estacionan en una poética esotérica que de pronto sueltan una carne sanguinolenta, real.

Ahora bien (¿pero *ahora bien* respecto a *qué*, a que línea trazada respecto a lo que se sostendría después en algunas supuestas conclusiones?), la discusión sobre no matar es lo más impugnado y refutable que podría

haber. ¿Pero cómo alguien pudo escribirlo y otros tantos ir detrás de este abadejo ridículo que chapotea en su propia lama? Es que sería nuestra alma conjetural lo que nos lleva (lleva a del Barco) escribir esto, y no por nada la revista que lleva aquel nombre pica con su acuciosa calidad intelectual. ¿Discutimos para enojarnos? Sí, hijos somos del *pólemos* occidental, nuestra estopa es la de las discusiones que escinden nuestra vida (que Hegel con los hermanos Schlegel, que Sartre con Merleau-Ponty, que Mitre con López, que Stalin con Trotzky, que Masotta con Vocos Lescano, “¿me escucha, me sigue Vocos Lescano?”) y luego, cuando abrimos nuestra mano y contemplamos el estrépito, nos decimos: ¿para qué discutir? Y un poco más allá: ¿para qué hablar?

Esta discusión me parece que nos lleva a contemplarnos bajo este espejo: *hablamos para mirar alrededor un resultado que nos lleva a preguntarnos si de verdad hay que hablar*. Sería mejor una autocrítica objetiva y no una confesión anonadante del yo (del yo existencial, del yo teórico o del yo que sabe del no-yo), pero ya intuimos que llegamos a una edad —lo digo en el sentido metafísico, si usted quiere—, en la que estamos curvados sobre la gran cantidad de cosas que dijimos, la mochila llena de autocríticas, y porque no de astucias y vanidades que pueden enojarnos pero son nuestro secreto fundador, nuestra materia de futuras honestidades “con nosotros mismos”, lo que es decir, y no quiero ponerme grave, materia de nuestra propia muerte, *ultimátum* filosófico para que alguna vez digamos la verdad que más nos duela y que refine el sendero de nuestro yo abominado.

Desde luego, hay que hablar y será muy ducho el que salve del peso de su propio presente lo que dice. Siempre hablamos en presente, dice Benveniste. Pero lo que llamamos *política* es un lenguaje anticipadamente construido que sin embargo no reclama revisión previa, al modo en que lo harían los retóricos, los lingüistas o los filólogos. Lo *previo* es el pensamiento, la memoria, lo deshecho de la propia memoria y sus fantásticos errores de apreciación, es decir, el modo azaroso, deshinchado que ella elige para desvincularse en el presente, para configurarlo con la fuerza de la casualidad, pero en su densidad necesaria. La política es la negación de lo previo, porque

siente que perdería desplazamientos si se fija en armazones preconcebidas. La angustia del político, consecuentemente —de los políticos más sensibles—, es saber que deben añorar ese mundo previo y continuamente fingir que no se lo conoce ni transita. Otra cosa es buscar en la negación de lo previo, de lo existente anodina-mente en lo pasado —como hace quizás Oscar del Barco— un llamado absoluto a la responsabilidad en cada presente dado. ¿Es posible *eso*? Nuevamente, *this is the question*.

Todo esto me sugiere la *Carta* de del Barco: menos una inapropiada intervención que revisa quejumbrosamente tantas pasiones políticas naufragadas, que un punto de vista transhistórico (de ahí la “intemperie”) sobre la historia, que aunque farragosa y violenta, es ella la que de alguna manera nunca está en la intemperie. Su producto mismo es la eliminación de lo precario y aleatorio. Si se da la *historia*, en su mismo darse, aunque sea bajo violencia y destrucción extrema, goza de la factualidad de lo ocurrido.

La guerra es un establecimiento que va dando muchos pasos en la conciencia humana en materia de preparación, ideas, éticas y narratividades —como lo muestra Alejandro Kaufman en su artículo en *Pensamiento de los confines*—, al punto en que podría pensarse que en su propio cuerpo pudiese introducirse temas que evoquen el *no matarás* en el seno mismo del “habremos de matar”. Entre otros, nos referimos al momento que Kaufman denomina el “sacrificio honorable de los combatientes”, que tanto recuerda al socratismo clásico, que prefiere que una injusticia violenta se exprese contra alguien (nosotros mismos) antes que pudiésemos, a nuestra vez, cumplir una proposición de justicia encarando acciones violentas, que por eso mismo quizás no lo fuesen tanto.

Esa moral es la de las guerras, las acepta, no las propone pero ve al sujeto humano dramático inmerso en ellas, y le recuerda el camino del sacrificio honorable. Con razón, se hizo necesario citar aquí a Diego Tatián, que intenta el *no matarás* como legado posible que resta en pie luego de los acontecimientos vividos, que se sitúan hoy a la manera de un “tesoro perdido”. Alguna vez se usó ésta expresión para la resistencia francesa, y en ello va involucrada la voz de René Char. Sólo que en el caso argentino,

no hay *foulliets d'hymnos*, y Rodolfo Walsh y los demás no actúan como legados que titilan en distantes mitos hospitalarios. Sus lenguajes siguen siendo demasiado los nuestros.

Por eso, de hablar, mejor hacerlo bajo el tapiz gastado de lo que ya dijimos antes, en nuestra memoria de frases truncas carcomidas en la garganta y con la lengua mordida de tanto descubrir tarde que debimos callar. Si tomáramos el partido de del Barco, sabemos que nos expondríamos a que se viera una ruptura de la solidaridad con el “legado” (antes que consideráramos como su paradoja sacrificial, alguien que dice lo inadmisible pero necesario) o que en una discusión sobre la culpa, se presentara el espejo de cómo nos encerramos en nuestro lenguaje tenaz antes que en la amabilidad fatigosa de los parnasos polémicos.

Pero mucho hay allí de petición de frases nuevas para la cuestión del *ego* político. Puede pensarse que al trascenderse el mero campo de las autocríticas (que establecen culpabilidad pero no deshacen la continuidad de mi yo) se dejó a la vista una impugnación de la que ahora aprovechan nuestros enemigos. No lo pienso así, debido a la envergadura de la *Carta*: es ella un experimento retórico absoluto. Dice sólo lo que ella es. Está vacía de historia e invoca apenas lo que sería un arquetipo platónico de la discusión, la justicia y el sentido de cualquier esfuerzo humano, cuanto más lo político. No es habitual un documento así entre nosotros, pues estamos inmersos en sociologías de la creencia y políticas de la memoria.

La *Carta* es un testimonio en sí y para sí, si se lo puede decir. Testimonia sobre el acto de testimoniar, y escapa así de la nueva obviedad que se nos recomienda, según la cual, para conocer el pasado, hay que evitar la certidumbre cándida en un relato de primera persona que trae el mero recuerdo de lo vivido. Desde luego, esas crónicas merecen la pregunta kantiana sobre la posibilidad de los juicios sintéticos a priori. Siempre son necesarias las categorías de la comprensión, pero también es apreciable el esfuerzo de pensar superando las formas kantianas, que de manera totalmente entendible, nos recomiendan afirmarnos en conceptos trascendentales frente al embeleso de la experiencia personal. ¿Pero si en el testimonio de primera persona, que conjuga en una sola voz lo confesional y la subyacencia del concepto,

ya fuésemos la figura expresa del sentido completo de las cosas, esto es, experiencia y conocimiento? Juntos, lo categorial y lo pre-categorial, formarían la figura del saber al más alto precio: enfrentar lo amasado por la historia.

¿Es necesario hacerlo? De alguna manera, siempre ocurre. Si recordáramos en algo a Sartre, podríamos ver que su envío filosófico surge precisamente de la innecesidad de llegar al punto máximo de abandono de lo que fuimos. En la antigua figura del barco abandonado, considerado objeto derrelicto (permítaseme el anterior juego de palabras), no deberá encontrar Sartre ningún consuelo para explicar el mero hecho de que siempre se tenga un pasado. Simplemente, nunca podemos abandonarlo completamente. Soy mi pasado, pero en el modo de no serlo, y por lo tanto, no podría reinventarme en una *Carta* —como la del abandono del barco, del bajel abandonado, la nao del tesoro pedido—, pues estaría sobregregando un hecho idealizado, un idealismo filosófico, a lo que de por sí el no-ser del existir ya me proporciona. Para Sartre, entonces, la existencia es como esas cartas derrelictas, pero no hay que escribirlas. Se encarga de hacerlo la fenomenología del vivir. Puedo abandonar mi pasado, pero lo haré en el modo en que éste disponga.

No obstante la *Carta* existe, nos ha convocado con sus sentenciosos dictámenes en primera persona absolutista. Tan sólo encuentro que puede medirse con la actitud sartreana de León Rozitchner —imagino un sartrismo metodológico, no es que León lo sea o lo haya sido—, que piensa lo pasado como un artilugio que yace astillado en nuestro presente. Había un problema anterior al ser de izquierda, que era la fundación de una subjetividad de izquierda que tuviera como recurso último el poder revisar sus larvas y reptiles, formas y nidos imaginarios de una no realización del yo liberado. Por eso, en Rozitchner, ser de izquierda entraña una dificultad que los hombres de la izquierda política pueden no atinar a comprender.

Entonces, lo que hay que analizar es el pasado de las izquierdas, tanto su pasado histórico como su conciencia agrietada y apática frente al poder de la sumisión involuntaria a los dominios que sean, principalmente los del discurso estático, práctico-inerte. Y en este análisis, fundar una conciencia intelectual que examine en su propia trama de palabras, los síntomas de una práctica que sea tan

emancipadora como lo que permita una conciencia que simultáneamente busca en su raíz oscura las mismas gemas de esa emancipación. Simultaneísmo del yo con el mundo, que hace que Rozitchner tenga una fórmula asaz diferente a la de la carta de del Barco. Para él, la carta podría ser un renunciamiento a proseguir la tarea de anunciar alguna vez la esperanza consumada de un sujeto de izquierda que hizo de la propia idea de izquierda una categoría de su conciencia en autoanálisis.

En este núcleo de ideas que fundaría una conciencia liberada en su practicidad histórica, no se concibe que el conocimiento surja de otra cosa que de la agonía propia del vivir, del juicio inmanente sobre nuestro propio pasado personal, y de la continuidad de la reflexión sobre el "nido de vibras" que inhibe la emancipación en los mismos arúspices de la emancipación. No *Cartas*, no confesiones sin previo acto de introspección exonerada de la tentación de declararse angelicalmente inmune a la historia, pero diciéndose al mismo tiempo culpable.

No puedo librarme de la sugestión de esta polaridad, que lleva el nombre de amigos. Amigos que escribieron sobre el tema. La *Carta* ha solicitado, además de los mencionados, a Casullo, a Forster, a Ferrer, y tantos más. Nos tomó en su pegajosa tela de araña. Otros la han desdeñado, no servía para discutir, era un exceso de exposición personal. ¡Ciertamente! Para mí, que me tomó de sorpresa, era una forma de llevarme una vez más a la materia de la que están hechas nuestras palabras y el rastro de molusco que ellas puedan haber dejado en los demás, a lo largo del tiempo. Quién sienta vergüenza de ello, entenderá lo que significa poder hablar en primera persona, en la repudiable primera persona, sin necesitar que se nos llame a abandonarla, pues de ese abandono "necesario pero imposible" están hechas nuestras verdaderas y azarosas jornadas. (PS: odiosamente, al pasar el escrito por la revisión ortográfica de la máquina —¿debemos hacerlo?—, veo la repetición de palabras, la jerga pegajosa revelada por la radiografía del compu-

tador, nuestra pena ritual de escritura denunciada por el cerebro mecánico que insensible, aún es capaz de delatar nuestras armazones protocolares: escribir deberá ser otra cosa).

Nota

El comienzo de este escrito había sido preparado para leer en España, a fines del 2005, en unas jornadas de filosofía en la que participaban intelectuales argentinos y españoles, organizadas por Jorge Alemán en el Círculo de Bellas Artes, Madrid. Por un lado, el escrito no estaba totalmente acabado, y por otro lado, la vaga inquietud que me provocaba en el hecho de que parecía ser un asunto netamente argentino, me convenció de que no era oportuno leerlo en esa oportunidad. Me animé así a terminarlo en Buenos Aires, aunque le dejé la introducción "española" como testimonio levemente exótico y en general, el resto de la redacción, apenas sometido a unos pocos agregados y pulimentos de dudosa capacidad de mejoría. Sin embargo, en un paseo distraído por Madrid, vi una cierta calle Del Barco, que quién sabe que conmemora, que me sobresaltó con el recordatorio de aquel escrito mío reprimido, que ahora revivo.

PRIMERO HAY QUE SABER VIVIR
Del Vivirás materno al No matarás patriarcal

Por León Rozitchner

"Queridos hijitos, su papá poco sabe de ustedes y sufre por esto. Quiero ofrecer un destino luminoso y alegre, pero no es todo y ustedes saben: las sombras, las sombras, las sombras, las sombras me molestan y no las puedo tolerar.

Hijitos míos, no hay que ponerse tristes por cada triste despedida: todas lo son, es sabido, porque hay otra partida, otra cosa, digamos, donde nada, nada, queda resuelto."

Paco Urondo, "Hoy un juramento"

Por fin una parte de la intelectualidad argentina pudo reunirse en la virtualidad de los textos que circulan por el aire, donde varias generaciones simultáneamente se dieron cita en sus res-

puestas, para plantear sobre todo el problema que atañe a los fundamentos donde convergen ineludiblemente lo histórico, lo subjetivo y la reflexión crítica. Punto de partida éste, hasta ahora siempre eludido: el problema de la muerte que viene dada por la mano del hombre. Este planteo incluye el compromiso y la responsabilidad que se había eludido en la teoría —como si la propia experiencia vivida no la determinara. Buen momento para demostrar que el sujeto es núcleo de verdad histórica: mostrar qué se necesita para contribuir a pensarla. La carta de del Barco conglomeraba la totalidad de los sentidos en lo que él denomina su "grito" donde lo teórico y lo apasionado, antes separados, por fin intentan integrarse. Enhorabuena. Más bien sería la ocasión para discutir uno a uno por separado cada texto, sobre temas y problemas antes silenciados, para descubrir al fin —cuando se los reúne en una sola mirada que los integra a to-

dos— que estamos encontrando un punto de partida para pensarnos de nuevo. Pero, como no podía ser menos, cada uno lleva agua para su molino, sangre para su propio cuerpo, más bien para abonar (o para hacer que germine) la generosidad o la avaricia de su carne y de sus huesos, porque en última instancia de eso se trata: de la propia "salvación", quiero decir de la propia coherencia defendida a ultranza.

¿Cómo partir entonces del "no matarás" que nos propone la carta, considerado como principio metafísico, sin remitirnos también al texto que encabeza la entrevista a Juvé donde se describen las circunstancias históricas que dieron qué pensar a del Barco? Parecería que el texto de Juvé, en la parábola que describe, luego de leer la carta es sólo un punto de partida pero no de llegada. Después de leerla, convendría volver a Juvé para salvar distancias.

Si se trata del "no matarás", consi-

derado como un principio inmanente ¿no convendría comenzar retomando la cita que abre la entrevista a Juvé, para comprender la realidad que lo transgrede? ¿No conviene partir entonces primero del texto que conmovió a del Barco?

La guerrilla y la muerte

Ciro Bustos le relata a Jon Lee Anderson el primer encuentro del grupo inicial del EGP con el Che Guevara: "Lo primero que nos dijo fue: *'Buena, aquí están; ustedes aceptaron unirse a esto y ahora tenemos que preparar todo, pero a partir de ahora consideren que están muertos. Aquí la única certeza es la muerte; tal vez algunos sobrevivan, pero consideren que a partir de ahora viven de prestado.'*"

El Che expresaría así el "trauma de nacimiento" de la guerrilla argentina, modelo del hombre nuevo, análogo al que Rank describe en el origen de la vida individual como "trauma del nacimiento" del niño: la única certeza de ambos nacimientos, siendo como son de vida, sería sin embargo de muerte. No sé si ésas fueron en verdad las palabras del Che. Pero es forzoso partir de ellas porque son las que los editores de la revista han utilizado para ponerlas al comienzo de la narración que Juvé nos hace. En todo caso serían las más opuestas al imperioso "no matarás" que del Barco declara. ¿Quién puede desbaratar ese mandamiento si no es aquél que puede aceptar la muerte sobre sí mismo: aquél que está dispuesto a negarlo porque está también dispuesto a recibirla? ¿Estamos seguros de que el combatiente busca sólo la muerte, como si fuera Cristo, y no es el amor a la vida lo que lo mueve? ¿No será esa la mirada de los que miran siempre, sin riesgo, desde afuera?

La cita tiene dos momentos. Primero el pacto entre compañeros que los llevó a estar juntos: "*Buena, aquí están: ustedes aceptaron unirse a esto y ahora tenemos que preparar todo*", y de pronto una advertencia que el jefe agrega como viniendo de su propia sabiduría: "*pero a partir de ahora consideren que están muertos*".

Más allá de que fueran ciertas esas palabras, y de que algunos concluyan entonces que un guerrillero en armas no tiene otra perspectiva que ser muerto ¿puede pensarse ese principio donde se afirma el valor irreductible y absoluto de la vida que

Levinas lee en el rostro del otro, sin incluirlo en el carácter relativo a la historia que lo narra, sin agregarle algo que al mandamiento le falta? Las palabras que se le atribuyen a Ernesto Guevara implicaba una toma de partido clara: o privilegiar el valor de la vida del sujeto, que es uno de los extremos de todo planteo político, o aceptar su sacrificio en aras de la sociedad nueva, incluyendo la entrega de su vida, que es su extremo opuesto (pero siempre dentro de un proyecto de transformación política). Esto me lleva a pensar en la experiencia de ese tránsito de lo individual a lo colectivo que vivió un amigo entrañable en quien pienso al escribir esto, muerto en un enfrentamiento desigual, cuando al salir de la cárcel de Devoto esa noche en la que todas las ventanas ardían (presidencia Cámpora) me confesó: "*allí me di cuenta que la muerte individual no existe, que la vida verdadera es la de la sociedad, no la de uno mismo*". La experiencia colectiva guerrillera había subsumido el valor de su vida personal y le daba un nuevo sentido que se seguía apoyando en el valor de la vida.

Estamos distantes y podemos pensarlos. En la cita que dan como suya el Che les advierte y al mismo tiempo es como si los desafiara con la misma desmesura que lo convirtió en héroe: casi no habrá sobrevivientes, ya están (estamos) muertos. No se trataba sólo de un riesgo grande: era la certidumbre anticipada de no escapar con vida. Es el horizonte que se les abre en el momento en que van a iniciar la lucha, cuando dan el gran paso. Este compromiso de la vida con la muerte que el Che habría expuesto también aparecerá, extendido, como exigencia ante cualquier deserción: el jefe, Masetti, determinará el destino de muertos-vivos *en suspenso*. Los fusilamientos que ordenará están contenidos como una conclusión que él cree lógica de esa premisa mortífera y realista: como el jefe es el que más osó, y quedó con vida, puede desde allí demandarles que ofrezcan la propia como él lo sigue haciendo con la suya. La ley y su cumplimiento coinciden primero en el mismo sujeto que la impone: autoridad y sometimiento son uno en él mismo. La ley de quien les propone una lucha que culminaría en la muerte tendría en el jefe su fundamento ético irrefutable: enuncia la ley pero también se somete a ella.

Este "pero" en las palabras atribuidas al Che Guevara marcaría en los jóvenes combatientes de Taco Ralo el pasaje de la fantasía a la realidad: de la fantasía idealizada de la guerrilla vencedora en Sierra Maestra o en Santa Clara del Mar como fondo, y la cruda realidad de la que él mismo les advierte en nuestros desolados países una vez que abandona Cuba para terminar su vida como guerrillero heroico. El asesinato subsecuente de ambos compañeros ordenado por Masetti lo muestra: ellos ponían al descubierto en sus conductas y ponían en acto con su desborde la insostenible negación de la vida que se les imponía cuando adquieren la certidumbre de su fracaso. (También como dos extremos: uno, Pupi —Adolfo Rotblat—, "*quebrado*" [quebrado quería decir que *la identidad entre fantasía y cruda realidad se había roto*] al dejar rastros para que los descubrieran y quizás así salvarse de la muerte al entregarse; el otro, empleado bancario —Bernardo Groswald—, claramente excedido, caso "psiquiátrico", enloquecido y aterrado). Y fueron juzgados con la férrea contundencia de Masetti quien, guiado por esa lógica, debía demostrar en los hechos, al ordenar los asesinatos, que era la suya la única ley vigente.

Juvé, al comienzo situado en el otro extremo, es el corazón sensible que afirma la posición contraria. Pero no se inscribe en el "no matarás" abstracto: sigue siendo guerrillero, no abandona la lucha. Al oponerse a Masetti quiere llevarlo a aceptar, ante esta situación inesperada, que la guerrilla no está reñida con la vida de los compañeros, que la muerte prometida para cada uno de ellos vendría sólo desde afuera, de las fuerzas enemigas, pero no de adentro de ellos mismos. Asumir la propia muerte es un riesgo que se refiere a la contundencia asesina del enemigo, no a la ejercida sobre los propios compañeros. Entonces Masetti, jefe implacable, ve el peligro y borrado todo límite quiere obligarlo a que sea él mismo entonces, por oponerse, quien ejecute a Rodolfo Rotblat, que renuncie a su juicio sensiblero y se sitúe en uno solo de los dos extremos: "*buena, entonces vas a ser vos el que le de un tiro en la frente*". Sólo con esa advertencia se completa y unifica lo externo con lo interno, lo subjetivo con lo objetivo, en una sola ley común que abarca para Masetti los dos extremos de la vida guerrillera. El asesinato de

los compañeros, que borra los límites entre amigos y enemigos, se ha convertido en símbolo de la obediencia debida y de la eficacia.

Esas vidas suprimidas eran sin embargo el índice más cierto, en su defecación, que anticipaba la verdad de la empresa alucinada en la que estaban sumergidos: anunciaba su fracaso. Y esto aun cuando hubieran triunfado. Allí, en esa tragedia desolada e inícia se encuentra al mismo tiempo expresada toda la tragedia del pensamiento y de la acción de esa izquierda *sin sujeto*. Sólo después de casi cuarenta años esa izquierda, que no pudo ni supo ni quiso escuchar a más nadie, con la carta de del Barco, asume la dimensión trágica de su propia existencia actual presente en su pasado.

La narración del fusilamiento escenifica, en una síntesis desgarradora, la tragedia de la violencia en la política de ese grupo de izquierda. Al ampliarse y ser tomada como símbolo de toda violencia política, al abarcar todo el escenario histórico, del Barco nos quiere dar una visión completa de la concepción de la violencia en los enfrentamientos sociales. La guerra, que no era más que el recurso a la violencia extrema como medio de la política, se transformó de medio en fin: en aniquilamiento sin tregua —pero también hacia sí mismos. Esta concepción de la política y de la guerra —que Clausewitz expuso, y que tanto Marx y Engels como Lenin conocían— que movilizó a la guerrilla argentina, es una concepción estrictamente de derecha, ofensiva, pero ejecutada sin misericordia ahora en el seno de la izquierda.

Esta reducción que homogeneiza a la violencia olvida que la violencia de los que se rebelan contra quienes los someten es una acción violenta contra la violencia instalada como sistema en las relaciones sociales: que es una contra-violencia cuya lógica y cualidad es radicalmente diferente a la otra: la de quienes primero la habían impuesto. Donde en una, la de quienes se defienden, domina y prevalece siempre el valor de la vida y de la población mayoritaria, mientras que en la otra concepción, la de quienes la ejercen para dominar socialmente, la vida individual y colectiva es desdeñada y utilizada para el objetivo primero de su ambición devastadora. Si en la guerrilla se tiene en cuenta las condiciones físicas de cada guerrillero, y el más lento en

su movimiento determina la velocidad del grupo, ¿cómo la apreciación constante de la percepción que cada uno de los guerrilleros tiene de la realidad que enfrentan juntos no estaría presente para determinar en cada caso el "valor moral" (Clausewitz) que unifica al grupo y le confiere esa fuerza de *cualidad diferente*: percibir en cada combatiente su existencia personal intransferible? Esa *cualidad diferente* de la contra-violencia construye la "moral" del grupo.

El pensamiento político, que debía haber reflexionado sobre las condiciones de su eficacia en la lucha colectiva, había sido suplantado por las consignas guerreras del triunfalismo armado. Las categorías de la guerra de derecha, que en nuestro país habían sido expandidas por el militar Perón en su libro sobre la guerra y en sus disertaciones gremiales y políticas a sindicalistas y obreros, limitaron el pensamiento de los intelectuales que debían pensarlas desde el peronismo y luego desde el foquismo o con la esperanza del pueblo en armas. Por eso Jouvé nos dice que "para casi todos la política [no la guerra] era algo del otro lado, era de burgueses". Por eso lo colectivo que debía ser movilizad desaparece como verificador y creador del sentido de la propuesta política: en nuestro país al menos el pueblo los dejó solos en el enfrentamiento que la fantasía de la izquierda, apoyada en la estela de la que también llamaron revolución popular peronista, vivía como soporte colectivo de su lucha.

La descripción de Jouvé marca claramente esta limitación que se sintetizaba y se extremaba en el colectivo guerrillero, que nos servirá para ponerla en relación con el grito de del Barco. Cuando Jouvé enfrenta la orden de su jefe, Masetti, y se opone a que maten a su compañero, y sólo se rinde ante la amenaza que lo obligaría a ser él mismo quien deba meterle un tiro en la frente, en esta descripción delata esa responsabilidad que, si bien los envolvió a todos ellos, fue diferente según la posición que asumieron frente al crimen. ¿Cuáles son las condiciones para que allí el "no matarás" pueda imponerse? Allí están expresadas las condiciones que en la realidad contundente pone de relieve su fracaso para salvarles la vida. Cuando el sadismo de Masetti quiere ordenarle a Jouvé que él mismo se convierta en asesino, sabe que ése es el desafío y el límite a la ley que

Jouvé le plantea: el fusilamiento era un hecho miserable y convertiría en asesino aún al que se negaba a serlo. El asesino debe comenzar por crear un grupo de asesinos cómplices.

La responsabilidad de Jouvé queda limitada por las condiciones reales e históricas de la situación que enfrenta: Jouvé no es culpable. Él formaba parte de los veinte muchachos que toleraron y ejecutaron el hecho, y cuyas caras, luego de obedecer la orden de Masetti, nos dice, "ya no fueron las mismas". La responsabilidad de la muerte recae sobre el grupo que no enfrentó a su jefe. Jouvé quiso enfrentarlo y se quedó solo. Es la obediencia debida real de toda organización armada sometida al poder del Uno. Ese es el problema: no el acto de repetir ahora el sentimiento culpable en un *acting-out* que lo amplifica, sino de saber cómo el sentimiento del valor de la vida del otro, que estaba presente y era sentido en algunos de sus militantes, no tuvo eficacia en la política de los veinte guerrilleros. Algo debe pasar entonces en ese mismo sentimiento de respeto por la vida del otro que carece de eficacia para mantenerse como deseo a ultranza. Lo que expone ahora del Barco fue asumido y dicho por Jouvé: no necesitaba que allí donde él nos cuenta la tragedia otro deba amplificar el grito para darle trascendencia. Y que al mismo tiempo lo despoje de toda la densidad y la riqueza que la narración aporta para comprender el desvío de la violencia en la guerrilla —y en la política sin más. De todo eso, en del Barco no queda nada. Porque Jouvé, al oponerse al asesinato de sus compañeros no condena toda violencia sino esa violencia. Por eso no concluye en el "no matarás" como mandamiento.

¿Qué le agrega en cambio del Barco? Lo que hace es universalizar la culpa apoyándose en la que ya Jouvé confiesa. *Bis in idem*, más de lo mismo. Jouvé no se golpea el pecho por la culpa que sí ha sentido y sobre todo sufrido en la máxima cercanía con el hecho: no nos pide que lo acompañemos en su sentimiento como las lloronas profesionales de las velorios antiguos. Querer reemplazarlo en su lugar del dolor—"sentí como si hubieran matado a mi hijo", dice del Barco, siempre el "como si"—sin haber sufrido sus vicisitudes—horribles torturas, hambre extremo, hablar con su amigo durante cuatro largas horas mientras agonizaba des-

trozado en sus brazos, haberse opuesto a los fusilamientos frente a un Masetti que, por el poder de jefe que detentaba, amenaza con obligarle a hacerle hacer a Jouvé lo que éste denuncia como el hecho más horrible; haber estado presente cuando fusilaban al otro que había defendido; haber pasado largos años en la cárcel despreciado por los compañeros que lo marcaban como quebrado, haber sostenido dignamente como preso sus propios valores ante el Gral. Alsogaray que lo tenía cautivo y a su merced, y quería comprender en su conducta de joven esclarecido y culto a la de su propio hijo luego asesinado por sus pares—ese lugar ajeno nadie puede pretender ocuparlo y menos suplirlo con una escena imaginaria. Desde allí Jouvé nos confiesa más adelante, íntegro y sin estridencia: "No sabemos para dónde vamos".

Aquí, en ese relato de Jouvé, ya está todo lo que debía ser pensado: el problema del sacrificio de la vida, del camino armado que los dejaba solos, y por lo tanto el de la nueva concepción de la política que se descubría desde esa experiencia. El foco armado, por la estructura militar del mando, la sumisión al jefe y la aceptación de la muerte como necesaria,—lo cual significa que no va lo uno sin lo otro; el descubrimiento de la delación y la falta de apoyo de las masas peronistas, y el abandono de las masas obreras y por lo tanto la verificación de los límites de la política armada y de sus obstáculos. Cuando nos piden la vida y que nos demos por muertos, ya el otro desaparece como otro porque uno ha desaparecido para sí mismo: no hay planteos metafísicos que los resuciten. Quedamos sometidos al posible delirio de la exaltación del jefe y a su fantasía cuando depositamos en sus manos nuestras vidas.

Y por último Jouvé descubre, pero mucho más tarde, al término de esa experiencia, que sólo el pueblo en la calle puede echar abajo a los gobiernos, y que la izquierda rechaza hasta la espontaneidad creadora de las asambleas que no se ajustan a los discursos. El único que en definitiva tuvo el apoyo popular fue Perón, por derecha, y no los partidos obreristas, por izquierda. El libro de Santucho le hubiera permitido a del Barco comprender qué significa la crítica sobre su propio pasado. Y la conclusión final que es la que habría que pensar juntos: "no sabemos para dónde vamos". ¿Lo sabemos acaso, ahora,

nosotros? ¿Su pregunta no sigue siendo la nuestra?

Desandando el camino

Pero si partiendo de este *no saber hacia dónde vamos* del Barco quisiera darle una respuesta, toda una densidad de vida los separa: ese testimonio, en sordina, sobrio y pudoroso, inaugura una pregunta que su respuesta, quizás ya en estado de gracia, ignora y deja de lado. La reduce a una abstracción de la cual queda expulsado todo el contenido histórico, personal y social, que da sentido a la pregunta que Jouvé se hace.

Ese es el desafío al que hay que ponerle palabras y conceptos. Por eso me sorprende este desplazamiento, tan significativo, desde Jouvé hasta del Barco que algunos han hecho: nos quedamos sólo con del Barco, que habló sin que nadie lo pidiera, como dejamos solo a Jouvé que nos narró su historia porque otros sí se lo pidieron. ¿Estaremos haciendo lo mismo que hicieron sus veinte compañeros en el monte? Jouvé no acude a un ejemplo imaginario para sentir el horror directo. Asumió la experiencia después de vivirla hasta el extremo límite de su entrega, su valentía, su amor por la vida, su credulidad, su buena fe: su inocencia. Con quien intercambió con del Barco en el 73-74, sin que a éste, al parecer, se le filtrara la responsabilidad y la duda luego de escucharlo. De esos encuentros que Jouvé cita, del Barco no dice nada. Jouvé, dolorido y responsable, no se arrepiente de nada: sólo narra su experiencia y asume que le marcó la vida y al narrarla espera que su experiencia sirva de algo.

Entonces aparece la carta de del Barco y nos lleva nuevamente ante un abismo diferente: metafísico y abstracto. Del Barco transforma al afecto al que un "como si" le sirve de materia viva, convertido en abstracto, en el máximo de materialidad que un cuerpo siente, para anularlo como cuerpo histórico. Porque partiendo de lo absoluto el cuerpo sobra. Y quiere que nos conmovamos con su grito, como si en verdad hubiera llegado hasta el fondo del abismo y hubiera bebido hasta el fin su fina copa de heces. Como si se arrogara, una vez más, ser de los que con sus ideas abren y cierran los caminos, primero los que llevan a un destino incierto al cuerpo depreciado en la guerrilla y luego a la

salvación del alma en la post-metafísica, purificada de su pasado cuyo sentido total él mismo habría asumido.

Lo que no se subraya es que del Barco fue un contemporáneo de lo que allí se narra. Si su modo de pensar la realidad no le permitió advertirles que iban al muere *antes* de que emprendieran la aventura, y si luego del hecho tremebundo también se calla cuando podría haber planteado sus dudas *durante* el desarrollo, es inaudito que más de cuarenta años *después* lance el grito que condena a todos. Como si formáramos parte de una generación de izquierda que, en los términos en que está planteada la tragedia, aparecería toda ella como convocada por la muerte y el desprecio por el otro.

Más allá del *mea culpa*, ¿se tradujo esta responsabilidad en la formulación acaso de una nueva concepción política donde esa relación con la muerte, que es su fundamento, haya sido incorporada y propuesta a la experiencia argentina para que ninguna política de izquierda la ignorara y ya no pueda formularse una transformación social sin tenerla en cuenta?

¿Será que, como dijo alguien, ese problema no estaba planteado en los libros que entonces se leían y que sólo aparecieron más tarde, para la generación siguiente?

Por cierto que si me ocupo tanto de del Barco es porque su grito, y quizás sus libros, se muestra como un signo importante en nuestra intelectualidad de izquierda. Para el pensamiento de la izquierda no hay salida porque no va a buscarla allí donde el fracaso los ha dejado en banda: a donde llega Jouvé luego de su derrotero. Porque la operación que del Barco realiza sobre sí mismo, y ofrece como modelo, interesa únicamente, y por eso lo hacemos, en la medida en que es retomada como una forma de eludir la realidad de su pasado en la intelectualidad de izquierda. Vuelve a la abstracción metafísica metamorfoseada en post-metafísica sin dejar de ser metafísica, negando el espesor de realidad nueva que el fracaso le pone ahora a su alcance. Los precipita otra vez en el abismo de la culpa y de la salvación individual del alma.

Esta concepción de la guerrilla no fue la que comenzó con el Granma, ni tampoco coincide con la concepción de Fidel Castro: era muy otro su contexto histórico. No sólo porque fue la que triunfara ni porque fuera la primera.

El debate que del Barco soslaya estuvo planteado en el campo de la filosofía y de la política de la izquierda desde ese entonces: desde los años sesenta. La única forma de resolver esta oposición era volver a despertar el valor irrenunciable del sujeto y convertirlo en un lugar activo: decir, por ejemplo, que el sujeto es núcleo de verdad histórica. Pero no sólo la subjetividad del jefe como único sujeto sino la subjetividad adormecida en la conciencia y el cuerpo de los militantes y de la gente del "pueblo", fuera o no peronista. Que la lucha no era incompatible con la preservación de la vida. Que más aún: la requería para alcanzar algún grado de eficacia. ¿Pero quién podía escuchar estos planteos?

Dijimos que la carta de del Barco es un signo. Y este silencio personal fue casi un santo y seña, una consigna de grupo, el de la izquierda pasada al peronismo montonero, pero tuvo un resultado que nos involucró a todos: sirvió para que no se esperara nada de aquello que nos esperaba en ese futuro así abierto. Y al no ponerse en duda lo que se encubría—exponer a la luz del día los límites que una parte de los intelectuales argentinos había ocultado en su experiencia histórica— ya no fue posible criticar las falsas opciones políticas que desde allí se cerraban o se abrían, las metamorfosis sin razón rendida cuando se pasaba de un partido a otro, los saltos incomprensibles para ocultar el vacío que al hacerlo abrían. En otras palabras: desalentó la toma de conciencia más profunda sobre la realidad política. Porque si el dolor es tan hondo, hondo debería ser también el pensamiento.

Cuando deciden ahora abrir—porque eran los dueños de un secreto—ese espacio de crisis que al fin descubren, y al mismo tiempo delimitan al prolongar ese ocultamiento—trágico pero nunca tan culpable como el crimen mismo— muestran lo que han silenciado durante más de veinte años. Cuando la verdad cae revelada por un grito como si fuera un rayo ilumina con su brillo sólo el espacio que con tanta intensidad alumbraba. Pero su efecto deslumbrante paraliza: deja en la penumbra, obscurecidas, las posiciones intelectuales, teóricas, políticas y sobre todo personales que en sus tomas de posición respecto del pasado han prolongado hacia el presente. Porque ése es el otro extremo que el grito deslinda. ¿O acaso hay pensamiento impune, ino-

cente, que no actúe también como causa activa y determinante en la vida de quienes, ya de otras generaciones, los han seguido en sus reflexiones, al menos desde la fecha de ese crimen que quedó oculto? La lechuza de Minerva argentina levantó su vuelo un atardecer muy tardío, luego de sobrevolar en círculo el campo de los desaparecidos: cuando todo ya había sido consumado. Eso es lo que debe ser pensado: qué consecuencias tiene la coherencia personal en la experiencia colectiva cuando un intelectual, que toma la palabra después que miles de atardecidos y miles de insomnios hubieran transcurrido en la extensas noches durante las cuales nuestra Minerva se quedó dormida, sin decir una palabra que alertara a los que, absortos y empavorecidos, amanecían cada mañana después de haber visto lo que vieron. Y así durante tantos años. Porque la reflexión filosófica debía levantar vuelo ese mismo atardecer en que Adolfo Rotblat y Bernardo Groszwald, ambos judíos, habían sido asesinados por sus propios compañeros para reparar en el despertar del nuevo día la conciencia de lo que en el día anterior había sucedido. Para enseñarnos a comprender al menos, con el pensamiento, cuáles son los obstáculos, los desvíos, las trampas y los señuelos que los militantes deben vencer para alcanzar ese lugar subjetivo donde se asienta la eficacia personal y política. Esos vividos por Jouvé, y por los cuales se pregunta todavía.

Las afinidades electivas

Esa es la experiencia sobre la cual se sigue callando. El grito de del Barco inaugura la originalidad de ese descubrimiento, el de su desventura, sólo cuando él puede pensarlo, sin darse cuenta que ese problema le preexistía y estaba planteado respecto de esas mismas precisas circunstancias históricas, no metafísicas, desde mucho antes: que el hecho de que lo descubriera tan tardíamente sólo atañe a su sensibilidad, profunda y secreta, y a lo impensable en su propio pensamiento.

Y entonces nos preguntamos: si tamaña exclusión de ese núcleo fundamental del pensamiento del cual algunos intelectuales recién ahora toman conciencia—el reconocimiento del rostro del otro como absolutamente otro, Levinas mediante— no

estaba presente en lo que escribían, ¿no debería inquietarles qué valor de verdad tiene entonces lo que pensaron y escribieron luego, hasta el día del grito? Y nos damos cuenta que el *mea culpa* no atañe al patetismo de su dolor sino a algo que se sigue escamoteando como objeto de análisis: comprender las razones que llevaron a que lo excluyeran de su pensamiento y explicarse—aunque sea para sí mismo— los motivos que se tuvo para excluir durante tantos años esto que formaba parte de su compromiso teórico y político. Estas desventuras también forman parte de la experiencia filosófica.

Mejor dicho: quizás la concepción filosófica del Dios sin Dios fue pensada para justificar esa dilatada pausa en que se pensó como si algo verdadero se pensara. Porque lo que debemos comprender es cómo se diluyen y se tornan semejantes y abstractas todas las cualidades y las personas en los hechos históricos: como en el rostro del otro se borran las particularidades.

Extraño y doloroso: es como si súbitamente con del Barco y sus amigos, y casi diríamos ciertos sectores de la clase intelectual que le son próximos, cercanos y distantes al mismo tiempo de nosotros, despertaran del letargo temático a los espectros que los perseguían y de pronto tomaran conciencia de lo que Ricardo Foster, una generación más distante, reconoce con un dejo de inocencia cuando confiesa que esa inquietud y ese malestar sólo circulaba en las conversaciones íntimas de íntimos amigos: "*Confieso, Oscar, —le escribe Foster a del Barco— que me impactó ese pasaje a lo visible, su tremenda exposición pública y hasta mediática, de aquello susurrado en un diálogo entre amigos que se quieren, (...) "donde surgió, como una deuda no saldada entre nosotros, el espectro de los años sesenta y setenta, la sombra de la violencia, los claroscuros de la revolución y, junto a ello, la cuestión, que se ha vuelto crucial a partir de lo suscitado por tu carta-pública, del "no matarás" (id.). "Porque nunca dejamos, (...) de ponernos en juego (...) cuando el punto de la conversación se centraba en ese pasado que regresaba con sus propios e intransferibles reclamos, reclamos que, en cada uno, abría hacia algo personal (...) no siempre comunicables ni compartibles".*

La verdad callada hacia el afuera

circulaba sólo entre los amigos muy queridos. Que tanta distancia existía entre los amigos que se miraban a los ojos y el rostro del otro absoluto que los libros de filosofía describían. Lo cual muestra que esa exclusión en lo público sólo permitía—cuando aparecían en sus escritos para los otros— la opacidad acrítica, es decir la que ocultaba la "*cuestión crucial*"—"*el espectro de los años sesenta y setenta*"— que entre ellos se planteaba. Pero también la coherencia de sí mismos, al excluir de lo que debía ser pensado como núcleo fundamental que estaba en juego en nuestras historias: la permanencia en lo clandestino, restringido a lo privado, del pensamiento que se desplegaba hacia fuera excluyendo el asiento personal fundamental, originario, desde el cual se piensa el pensamiento.

¿Tenían pudor, quizás, de mostrarse al desnudo, como todos sentimos? Para nosotros ese silencio significó darnos cuenta de las dificultades que encontramos para participar en afanes que nos debían ser comunes. Viviendo en este mismo mundo en realidad habitábamos otro mundo, separados por esa incomprensión fundamental que había decidido excluirse, y excluirnos por lo tanto, del estado público y del diálogo. ¿Cómo iban a considerar amigos a quienes no participaban de ese pacto de silencio público? Ni siquiera se trataba de un diálogo de sordos: era el pensamiento mismo, que sin embargo seguía hablando en nombre de la verdad, el que se había obscurecido cuando escribían. Muchos deben preguntarse entonces, aunque sea exagerado: ¿qué verdad podía expresar lo que escribían si ese núcleo primero que el grito recién denuncia permanecía obturado? ¿Habría entonces que volver a leer sus escritos y descifrarlos a partir del grito como nueva clave, encubierto en sus discursos lo que en verdad debía ser pensado por ese flujo denso de palabras, ideas y conceptos a los que algo fundamental les faltaba para que adquirieran ese sentido pleno que nuestra situación histórica hubiera esperado de ellos?

Y de pronto estalla el grito y todo en su entorno se conmueve, apesadumbrados por la culpa fatal de lo irremediable: entonces se produce la *aletheia*, la diosa de la verdad al fin queda desnuda y su resplandor los enceguece. Pero lo irremediable—insistimos— no fue únicamente la participación, grande o pequeña, vivi-

da en los hechos del pasado. Lo fundamental es lo que se pensaba, a partir de ese momento que ya había pasado, o estaba pasando, respecto de esos asesinatos tan monstruosos que delataban hasta qué punto el "reconocimiento del otro como absoluto" había sido excluido no sólo de la experiencia de los guerrilleros perdidos en el monte sino del pensamiento de los intelectuales que habían estimulado o simpatizado con esa lucha, aún cuando no se participara de la misma corriente política o no se adhiriera a ninguna.

Casi cuarenta largos e irrecuperables años—casi toda una vida— son los que se han perdido para poder pensar esta otra cosa que ahora piensan desde esa experiencia que se grabó tan hondo sin alcanzar la luminosidad de la conciencia. Pero en lo que verdaderamente importa, más allá del acto de constricción personal que les permite reparar sus vidas, consiste para nosotros en que esos hechos no asumidos quedaron congelados como núcleos duros, agujeros negros, en la conciencia colectiva. Determinaron ese pasado que para nosotros es este futuro—pasado pluscuamperfecto— que vivimos ahora.

Una culpa diferente

Por eso, repetimos, no es la participación en esos hechos lo que clama al cielo: primero, porque en verdad ni del Barco ni sus amigos asesinaron a nadie (y en estricto sentido, no son asesinos seriales). La responsabilidad entonces no está referida a ese hecho ya cumplido del pasado. La responsabilidad del intelectual, si bien puede ser mortal por sus efectos, no es mortífera porque piense: es diferente y no por eso menos responsable de esa otra cosa que es, precisamente, específicamente suya. "*De otra manera, también nosotros somos responsables de lo que sucedió*", dice del Barco, pero no especifica en qué consiste esa *otra* manera. Es eso lo que venimos planteando: fueron responsables de "otra manera", de manera intelectual, que es la manera de ser que se ha escogido para actuar jugando la coherencia entre las ideas y la vida. [Aquí también se juega la vida del otro, pero también nuestra propia vida puede correr riesgos]. La responsabilidad intelectual se sitúa entonces en otro sitio y se distingue de quienes real-

mente asesinaron: es diferente y específica, y tiene otro campo de sentido para explicar el crimen cuya culpa se atribuyen. De eso se trata, y no la de atribuirse los asesinatos. Más aún: creo sinceramente que si del Barco hubiera estado en ese grupo no hubiera aceptado que esas muertes se ejecutaran. Nuestra discusión es otra y la responsabilidad distinta. Hablamos de la responsabilidad por lo que hicieron con sus pensamientos y que no coincidía quizás con sus afectos. Esa distancia es la específica de "esa otra manera" que caracteriza la coherencia de la actividad intelectual desde que el hombre se expresa con el pensamiento.

Esa es la diferencia con el intelectual de derecha: éste sabe de antemano que hay—todo el pasado y el presente se los demuestra— coincidencia entre lo que sienten respecto del otro, y lo que piensan. No hay incoherencia. Eso—que cada minuto muera un niño de hambre, por ejemplo— a los hombres de derecha no les incomoda ni les hace perder el sueño: están subjetiva y objetivamente de acuerdo. Son coherentes: coincide lo que sienten con lo que piensan. Que en la izquierda haya asesinatos les complace: justifican a los propios. Pero las culpas y las responsabilidades de los militantes que se jugaron la vida para cambiar las cosas, y donde muchos la perdieron, son diferentes **cualitativamente**, desde el punto de vista de su inscripción individual y colectiva, de los hechos monstruosos de algunos miembros, jefes sobre todo, del ERP o de los Montoneros. Porque también pienso en el valor que la vida tenía para Paco Urondo o para Diana Guerrero, y debo poner nombres para pensar en serio. No son conceptos: son figuras vivas. Cada uno de nosotros debe tener las suyas.

Violencia y contra-violencia

Cristo—viene al caso— distinguía dos violencias. Cuando pide que pongamos la otra mejilla claramente se refiere a la contra-violencia: no responder a la violencia recibida, y hasta ofrecerse una vez más como víctima. Pero también puede ser entendida como una astucia, como una respuesta postergada: pongo la otra mejilla mientras me tomo tiempo y me preparo para que no vuelva a sucederme; pero entonces no sería Cristo sino un mero cristiano. Más bien se refiere, en su ejemplo, a una violencia

que no es de muerte: a lo sumo afecta a la dignidad herida —ahí me las den todas. Pero el problema de la lucha política es agonista: acepto que me maten o me defiendan. Es aquí, en su acepción cristiana, donde la contra-violencia es suprimida: aceptemos el martirio, nos hacemos dignos de otro mundo. Lo absoluto desdeñó lo relativo. El problema es cómo volver del otro mundo a este mundo, de la Ciudad de Dios a la ciudad de Córdoba o de Buenos Aires.

Lo que plantea del Barco se refiere a la estrategia ontológica entre esencias abstractas sobre fondo de la teología mística judeo-cristiana, la de Levinas para el caso. Deja de lado el origen de la violencia, y por lo tanto la diferencia entre la violencia y la contra-violencia, pero sobre todo la disimetría de las fuerzas enfrentadas en una situación extrema: quién aplica la violencia con vistas a someter al otro a su voluntad para explotarlo y tenerlo a su servicio, y hasta decretar su muerte, y los equipara con aquellos que se defienden para que no los aniquilen. La violencia sería sólo una.

Ese hecho, así aislado por la culpa antes soportada y hoy —ya viejos— insoportable, definiría entonces a todos los hechos políticos de la izquierda y expresaría la verdad de toda la historia de esos años. Esa crítica abstracta destruye el sentido de la contra-violencia, propia de todo enfrentamiento, para asimilarse a la violencia asesina. "Si uno mata el otro también mata. Esta es la lógica criminal de la violencia", escribe del Barco. Esa violencia asesina, fracasada en tanto se presentaba —y es igualada ahora— como contra-violencia revolucionaria, es mera violencia de derecha: privilegia la muerte sobre la vida. Pasar de la violencia de la derecha a la contra-violencia de izquierda en todos los campos sociales donde está en juego el dominio de la voluntad del hombre implica distinguir en los conceptos lo que en la realidad histórica está en juego. ¿Sólo es asesinato la violencia de muerte inmediata, a donde quedaría restringido el imperativo del "no matarás", y no la violencia morosa que carcome día a día, hora a hora, la vida de los hombres y los aniquila? Nos da vergüenza tener que decir cosas tan obvias, pero la conciencia desgarrada de antes se ha convertido en conciencia indiferente ahora. Elevada la violencia a esencia metafísica, arrasa así con los límites de todo discernimiento vital: borró toda expe-

riencia de la verdad que circula en los hechos históricos. No hay matices: desaparecen todas las particularidades. No hay sujetos contradictorios que tuvieran ellos mismos que callar: no hay recuperación para esta culpa que convierte a todos, próximos y distantes, en seres perdidos y asesinos. Así como todos nos igualamos con Hitler, Stalin, Videla, ¿nos tendremos que igualar con del Barco para sentirnos tan buenos, tan responsables y justos? ¿No hay acaso también violencia, y no sólo amor, en ese grito en el que algo importante sigue silenciado? ¿No hay algo obscurecido, "sombras, sombras, sombras, sombras", confesaba Paco, en ese grito que, por venir de tan adentro, parecería poner en juego, en una apuesta absoluta, los dilemas no resueltos de su propio pasado que así quedan escondidos para nuestro entendimiento?

Pero sigámoslo a del Barco en su propio campo. Su desafío se expresa en forma conceptual y condensada, pero para entendernos hay que abrir la trama: declinar la experiencia desde la cual hablamos. Porque para sentir el imperativo del abstracto "no matarás" quien así nos lo exige debe haber previamente vivido otra experiencia, situada en un estrato más profundo y propio, del máximo misterio en sí mismo de su surgimiento al mundo y a la vida. Sólo con lo más propio podemos animar el sentido y el concepto de la vida irreductible del absoluto otro, desde una mismidad primera sobre la cual se funda, aún para quienes no hemos podido habilitar el imperativo que la ética reclama. Si no ahondé hasta el extremo límite el sentido de lo excepcional y misterioso de mi propia vida, y no asumí desde allí la más profunda muerte que me espera, no podré nunca sentir qué es un semejante diferente, tan absoluto como —descubrí— lo soy primero para mí mismo: creo que este es el lugar de la inmanencia más extrema y profunda que Levinas soslaya. Se trata de mi **relatividad** al mundo de la historia.

Porque precisamente, puesto que mi existencia es un misterio que no tiene respuesta pero nos sigue interrogando, sólo desde allí se descubre lo relativo al mundo que me funda, y al que me remito para encontrarle un sentido a la pregunta. Y es desde allí donde recién entonces aparecerá el otro como otro **tan absoluto** pero —y esto es lo que le falta a del Barco— **tan**

relativo al mundo como yo mismo. No son conceptos separables: son dos caras de lo mismo. Si el otro es sólo un absoluto-absoluto como yo mismo, el mundo histórico desaparece: perdemos lo que necesariamente ambos, para serlo, tenemos de relativos a la historia. Absolutos cerrados sobre sí mismo, a los que no les falta nada, nada más salvo declarar también a los otros como absolutos para considerar que todo el resto es relativo y sin sentido histórico.

Porque la apertura al mundo, que se abre precisamente en el "no matarás" que la funda, que aparece cuando trato de comprender mi sentimiento de ser absoluto y lo descubro primero en el rostro del otro, para encontrar allí la respuesta al misterio de mi existencia, excluye una experiencia previa: que el otro semejante que encuentro primero afuera estaba desde mucho antes desplegando la contundencia de su existencia desde dentro de mí mismo. Por decirlo de otro modo: tengo para mí que Levinas y del Barco encuentran el rostro del otro demasiado tarde. Es el que me llevaría a descubrir entonces —en un mundo diferente al mundo de la racionalidad cristiana— al otro como un ser absoluto-relativo como lo soy desde allí para mí mismo. Lo que todos los hombres tienen de absolutos sólo aparece extrañamente cuando los descubro como relativos a una realidad mundana que debemos ahondar para que los otros rompan los límites en los que, por el terror, se han instalado. Absolutos-relativos todos, sin formar sin embargo la Totalidad que Levinas critica cuando la contrapone a lo Infinito.

El círculo de lo absoluto-relativo

Si el otro fuera sólo un absoluto como lo sería yo para mí mismo, ambos no seríamos más que monadas cerradas que deben romper su carcasa, pura clara estéril, sin mundo todavía: no seríamos el uno relativo al otro en lo más profundo de nuestra mismidad corpórea, y ambos relativos al mundo y a la historia al mismo tiempo en lo que tenemos de más íntimo, primero y humanos. Pero se nos dice: sólo puedo descubrirme a mí mismo como semejante al otro cuando descubro lo absoluto de mí mismo sólo en el rostro del otro como irreductiblemente otro. Lo que está

primero, antes de toda experiencia en el mundo, es la voz que me habla desde adentro, pero esa voz ahora interna no tiene cuerpo humano que grite esas palabras: es lo Infinito quien las dice. Lograré descubrir mi semejanza con el otro, por lo tanto descubrirme también como otro, sólo cuando escuche como un mandato la epifanía inefable del "no matarás". Pero al hacerlo dejo de lado mi ser relativo no solamente a la historia sino también relativo a la nuda vida y también a la dura materia que nos forma. Porque aun cuando el "no matarás" aparece como un susurro o un arrullo interior, por más bajito que hable, este mandamiento recurre a las palabras de la lengua paterna que viene desde el mundo histórico para superponerse y sobreagregarse a otra lengua silenciada, la materna, un sentimiento enmudecido por el grito de Dios-Padre. Antes del "no matarás" paterno que del Barco escucha como si fuera la Palabra primera, existe otra palabra más densa y compleja, unida a lo sensible del cuerpo de la madre al que se encuentra unida, que se ha hecho carne porque primero hizo la nuestra, la que proclama sin furia y sin ruido el cálido "vivirás" de lo materno. Esta es la determinación primera que aparece en el descubrimiento misterioso de mi propia existencia. Esto es lo in-audio que, como susurro, del Barco no oye, porque necesita del grito que primero la suplantó a ella —a la madre digo— desde afuera, y luego ocupa su lugar: después de desplazarla dentro de nosotros mismos. Entonces después oye y siente como si alguien le hablara desde adentro. Es el Dios indeciso del lugar que ahora ocupa: Dios sin Dios. Es el mismo Dios paternal que antes los judíos encontraban afuera y que ahora ocupa el lugar profano —profanado— de la madre.

Su rostro invisible y amenazante, la voz del viejo y vociferante dios judío que ahora, como el dios cristiano, nos habla desde adentro, esa voz estalla y nos grita —otra vez el grito— en cada rostro que vemos animados por nuestro contenido amor, como si esa imagen vedada por el monoteísmo patriarcal reapareciera metamorfoseando, al salir de la oscuridad donde estaba reprimida, en cada nueva cara como investida cada una de ellas, de cara presente, por la divinidad paterna.

El otro estaba dentro de él como un absoluto-relativo, carne con sentido desde el vamos, sin corte entre

significante y significado, como está en todos, antes de que lo encontrara, como cree encontrarlo por primera vez, fuera de sí mismo. Esta es la diferencia que separa un modo de pensar de otro modo. La experiencia del primer "otro" con el cual nacimos confundidos —por eso es difícil verlo como separado luego— ha desaparecido, creen, sin dejar marcas. Este sentir que viene sólo desde adentro muestra, creemos, el lugar más logrado, eficaz y más secreto de la trampa elaborada por el cristianismo: convertir en inmanentes, universales y esenciales sus principios teológicos, relativos a su pretensión católica, universal, y a la historia.

En otras palabras: ese absoluto del "no matarás" que impone el 6º mandamiento judío *desde afuera*, como Dios manda, de trascendente que era para los judíos-judíos pasa a convertirse en inmanente, viene ahora *desde adentro* tanto para los judíos como para los cristianos, ahora todos ecuménicamente unidos. Como supone una experiencia anterior que la ontología de Levinas al cristianizarse encubre, aunque la descubra cuando mira —demasiado tarde— el rostro del otro. Pero es la primera impronta del imperativo "vivirás" materno el que aparece encubierto y carece de palabras para decirse. Y oculta que el mandamiento del "no matarás" sea una consecuencia ni siquiera segunda sino sólo tercera dentro de una serie que tiene su primer comienzo en la experiencia del vivir materno, que es *lo único inmanente histórico* desde el vamos. Es cierto: esto sucede si no partimos del *il* y *a* que la metafísica de Levinas nos propone como su presupuesto fundante, y al mismo tiempo nos permite convertirnos de judíos en cristianos sin dejar de aceptar la racionalidad externa de los profetas.

¿Dónde está ese punto de Arquímedes que Levinas pide para separarse de la insublimable corporeidad que la mitología judía sostiene desde el Génesis? En el hecho de que Levinas no parte del cuerpo, como Jehová lo hacía, sino del más minúsculo átomo de carne, el más insensible e insignificante: la mera "sensación", esa que un Merleau-Ponty había desplazado desde el biologismo ramplón para hacer prevalecer la "percepción" que su fenomenología funda en el cuerpo pleno y sexuado de la experiencia humana. Por eso Levinas reivindica la minúscula "sensación" sensible como primera, contra la "per-

cepción" que desde la densidad acogedora del cuerpo de la madre se inaugura para todos los hombres desde el nacimiento, y que se convierte entonces en segunda. Para que el Infinito aparezca como absoluto y separado de la madre como cuerpo sensible necesita un lugar sensible originario carente de sentido y de forma humana: sin el rostro primero de la madre. El Infinito no parte primero de ese primer rostro amado, los ojos y los pechos que por los ojos y la boca inauguran nuestra entrada al mundo humano: allí, en lo materno, no existe es cierto la Infinitud que la salvación en Dios-Padre pide y nos promete si renunciamos a su cuerpo. Pero en su cobijo y afecto estaba el germen de toda ética que tome a la **mater**-ialidad como punto de partida.

La madre abre a la vida pero también a la muerte: hay que dejarla de lado si queremos que lo Infinito predomine y nos salve. Si la madre enseña a morir al hijo en este mundo de vida finita, Dios padre en cambio nos introduce de golpe en la dimensión Infinita, sin los terrores que el filósofo siente: no nos incluye en la Totalidad sensible del pensamiento mundano, sino en una dimensión que le es anterior y más rica. Pobre madre cautiva, que nos cautiva y limita con su cuerpo: desde su lugar no hay posibilidad de descubrir al irreductible otro como lo hace el pensamiento paterno. El "no matarás" no es su mandamiento. Por eso en Levinas lo Infinito sólo necesita insertar su fría llama pensante en una sensación corporal insignificante y abstracta, sólo el soporte de una determinación divina, casi nada, sensación pura, algo mínimo, lo indispensable para afirmar su trascendencia absoluta en la materialidad humana. Parte del mandamiento racional y abstracto —abstraído que fue primero el cuerpo materno— del padre.

Primero hay que saber vivir

Del Barco lanza su grito que su densa filosofía sostiene en el campo de la política histórica: parte del "no matarás" extraído de un patriarcalismo judaico transformista. Toma como comienzo lo que forma parte final de una serie que la Biblia describe. Primero está la vida, el "Vivirás" materno, que se apoya en que Eva "fue la madre de todo lo viviente" y con la que Adán soñó en el Edén bíblico. Luego aparece el imperioso "Matarás" que

Abraham le atribuye al Dios judío y que se transformará sublimado en la circuncisión del hijo. Y recién después, pero mucho después, aparece en el Pentateuco la consigna nueva, el "no matarás" que Jehová grita desde lo alto de la montaña, entre truenos, centellas y trompetas, pero para que no se nos olvide lo escribe en la piedra. (Lo cual no impide que al descender del monte Moisés con los Levitas, todos juntos maten, pese al "no matarás" del mandamiento, a los judíos que estaban adorando, fundida en puro y brillante oro, a la Becerra de sus sueños).

"¡Vivirás!", "¡matarás!", "¡no matarás!": tal es la serie histórica narrada por la Biblia judía de la cual Levinas sólo toma la última consigna transformada en absoluta: en el "no matarás" es Jehová que nos sigue gritando, sólo que ahora —y en esto consiste la transformación cristianizante de Levinas— no lo hace desde lejos y en lo alto, en el monte, sino desde adentro de cada uno de nosotros. Lo mismo que hace el Dios-Padre cristiano por medio de su Hijo. Al tomar como punto de partida el imperativo de la ley, se pasa en silencio un lugar silenciado, la lengua materna, la única donde inmanencia y trascendencia coinciden: la madre engendradora que el patriarcalismo racionalista combate, convertido en Infinito abstracto.

El primer asesinato que comete el Infinito, ese que comienza condenando todo crimen, es silenciado: el fundamento criminal que el "no matarás" oculta, y sobre el cual se funda, es haberle dado muerte a la madre como significante fundador de todo sentido, inicio quizás de una racionalidad nueva. Éste es el fundamento del silencio que nos sirve también para ocultar la tragedia de nuestro propio origen. Por eso pensamos que del Barco, como Levinas, parte de una abstracción que deja de lado el fundamento sentido e imaginario de lo que vivió antes y sobre cuyo fondo inconsciente ahora piensa, pese a todo lo que Levinas diga, con el Iluminismo de la razón occidental y cristiana de la metafísica post-metafísica. Porque no hubo nunca un Iluminismo judío que prolongara una racionalidad nueva desde el fondo de la mitología judía laicizada. Tuvieron que pedírsela prestada a los europeos cristianos, cuyo nuevo pensamiento no estaba sin embargo exento del odio mitológico a los judíos de la religión que criticaban. Salvo alguno que, como Spinoza contrariando la

razón cartesiana, los desafió a todos igualando a Dios con la naturaleza. ¿Y que hay también ya no sólo de la razón filosófica europea en la que nos iniciamos, sobre todo alemana, sino de la mitología cristiana de la cultura a la cual advinimos a la vida en estos pagos como sujetos marcados por ella —la cruz, la espada y el oro— desde la experiencia de su nacimiento? ¿No dejó marcas en nuestras cabezas y en nuestros cuerpos? ¿Puede pensarse desde cero, desde un "hay" sin casi nada, limpiado a seco? En ese distanciamiento ¿no encontramos nada más profundo y hondo, algo mucho más sensible como para que al final, caídos en la desolación insomne, encontremos en el origen de la vida, necesario para que vida hubiera, esas marcas maternas imborrables que vuelan a cobijarnos? ¿Y que desde este nuevo punto de partida al mismo tiempo nos permita pensarnos, y explicarnos de otro modo, la caída en la puta abyección de la culpa por lo que no hicimos?

Volver a ver los rostros

El problema consiste en poder ver ese Infinito en el irreductible otro, de ese rostro irreductiblemente asesino, en la cara de Videla, de Bush, de Hitler o de Menem. El monoteísmo abstracto sin rostro se encarnó, no sólo como antes en Cristo, hijo directo de Dios-Padre, sino también en la multitud de caras —y qué caras— a las que nos resistimos en atribuirles aquella infinidad cuya encarnación antes se nos vedó poner en un Dios también abstracto. Toda la crítica de Levinas al cristianismo consiste en acusarlo de haber retornado a las imágenes del paganismo. ¡Pero si María no es Diana de Efeso ni Afrodita! La Virgen es otra Cosa. Esa sería la única diferencia insostenible para su judaísmo: hasta el cuerpo de una virgen nunca hollada sería demasiado impura para su Infinito. No es que los planteos de Levinas dejen de enfrentar a su manera el problema de la alienación, de la guerra, del amor filial y de la razón viril: en fin, de todo lo que a nosotros nos preocupa. Pero debemos tener en cuenta que Levinas también era invitado para exponer sus ideas en las universidades teológicas católicas, protestantes y judías. No a cualquiera. Y por qué este judío notable, que por algo se proclamaba griego, ha influido —y ahora entiendo por qué— en la Teología de la Liberación cristiana en América Latina.

Violencia y contra-violencia

Volvamos entonces a la violencia. Lo primero que se ha tenido que hacer para aislarla y convertir lo más terrible en lo más abstracto, hasta universalizarlo, la ignorancia de la distinción entre violencia y contra-violencia que infectaba la política de izquierda. El "no matarás" como mandamiento abstracto se asienta, pero lo esconde, en una experiencia sensible y material primera: el "vivirás" originario, el misterio original de mi propia existencia en el cuenco germinal de lo materno. Al tomar como punto de partida sólo el "hay" algo sensible Levinas cree que llena el vacío del "no hay nada" insensible del espiritualismo cristiano: la nada originaria. Si no se revela la violencia fundadora que separó al "hay" (*il y a*) y al "no hay" (*il n'y a pas*) del cuerpo de la madre aniquilado, ¿cómo dar cuenta de la violencia social si se nos oculta la violencia originaria sobre la que se asientan las palabras de ese mismo Dios que condena la violencia? Por eso toda violencia, aunque sea para salvar la propia vida —que es lo que tenemos de materno— para del Barco es mortífera y condenable.

Lo primero que se ha tenido que hacer para aislarlo y convertir lo más terrible en lo más abstracto, hasta universalizarlo, fue disolver la distinción entre violencia y contra-violencia que infectaba la política de izquierda de la cual formaban parte. Esto depende de tres concepciones equívocas que —nos parece— estaban presentes en la ideología de izquierda: 1) la de que todo combatiente tiene que asumir primero que cuando entra en la guerrilla debe desvalorizar su propia vida; 2) no haber diferenciado que en la contra-violencia la violencia ha cambiado de cualidad; que tampoco debe ser la misma violencia, sólo que ahora apuntaría en dirección opuesta; y 3) no reconocer que la disimetría de las fuerzas exige contar con una actividad colectiva mayoritaria de los rebeldes ante sometidos para imponerse, y sobre todo que la vida es lo que debe preservarse para lograr incluirlos en un proyecto digno. Mantener el valor de la vida como un presupuesto es el punto de partida de la eficacia ética en toda acción política. Si la muerte aparece no será porque la busquemos, ni en nosotros ni en los otros.

El problema es no haber comprendido que la contra-violencia no es sólo la que recurre a las armas que aniqui-

lan, que ésta tiene —cuando se la descubre desde la historia de las luchas y del pensamiento— una cualidad diferente y hasta contradictoria, por su esencia, de la otra. Para del Barco toda violencia siempre es violencia de aniquilamiento y de muerte. Sólo si se hubiera comprendido desde el vamos, es decir **desde mucho antes**, esto que ahora quiere inaugurar un sendero luminoso —y descubre al irreductible y absolutamente "otro" necesariamente presente también en la política— esa experiencia fundamental que la derecha teme hubiera permitido comprender la contra-violencia como una experiencia de vida y no de muerte. Hubiera permitido pensar, por ejemplo, que la vida suprimida fríamente, aún la de Aramburu, no podía ser utilizada como un triunfo simbólico revolucionario, aunque Aramburu fuera un enemigo. Y no por las razones que del Barco señala. Aramburu podría haber sido totalmente culpable: eso no autorizaba a asesinarlo. Primero —y eso es lo más importante— porque al hacerlo los defensores de la vida se convertirían en asesinos. Y lo que es más monstruoso: convirtieron en el campo de la política popular a un hombre cobardemente aniquilado, a la muerte, en símbolo de un triunfo de la justicia y de la vida. Y convirtieron a todos sus simpatizantes en cómplices temerosos de este hecho cobarde y sanguinario.

No porque no haya seres que no merecen la vida: veo rostros precisos, veo a Menem, miserable desecho humano sentando en el paraíso de los senadores, su rostro hinchado y relleno de pastillas como momia egipcia. Pienso en Hitler. El valor de sus vidas es nulo: ellos mismos, en su mismidad más profunda, se han aniquilado. Pero lo que interesa no es la destrucción de sus vidas en tanto vidas propias. Lo importante es otra cosa: ¿qué vida de estos criminales podría pagar la destrucción y la muerte que produjeron? ¿La vida tiene equivalente? ¿Eichman saldó la vida aniquilada de millones muriendo en la horca? ¿Los israelíes fueron desde entonces más justos con la vida ajena? No se trata entonces de que toda vida se valide como vida absoluta: en este caso la que provocaron la muerte de miles o millones de otros muestra que, para ellos, al menos la de los otros sólo eran vidas relativas: únicamente la de ellos eran vidas absolutas. Si lo absoluto que consagra al sujeto como sujeto humano no es **desde el comienzo** relativo también a la

historia, toda relación que los incluya en la historia *luego* los convertirá, desde la metafísica, despojados de Infinito, sometidos a lo puramente relativo: seres puro desperdicio.

Solamente pienso que el hecho de que me vea empujado a darles muerte una vez vencidos me convierte a mí también en alguien que atravesó el espejo y me convierte, fuera de la lucha y del enfrentamiento en el que resisto, en destructor de una vida humana sin que sea necesario. Juzgarlos esclarece la conciencia de justicia entre los hombres; matarlos una vez vencidos oscurece el sentido de la nuestra. Es por aquél que se ve llevado a matar cuando la violencia que sufre lo empuja necesariamente a hacerlo, es entonces cuando pienso en esta conversión insoportable. Porque el problema no es solamente el "absolutamente otro" abstracto cuya vida suprimo: es primero la destrucción que produzco en mí mismo lo que me lleva a preservar la vida de todo hombre, aunque sea un miserable y un asesino —sólo una vez que inmovilicé su capacidad de producir la muerte, es decir permitir que la nuestra continúe, porque ningún asesino puede pagar con su vida el daño producido— salvo que eso suceda para impedir que siga sucediendo. No porque si llegara a truncar su vida empujé la mía, y prolongo una equivalencia cristiana, que no existe, entre la vida y la muerte.

Cuando se trata de haber asesinado a alguien ya no hay perdón que valga para nadie: el único que podría perdonarme ya no existe, porque yo mismo lo he suprimido. Ningún acto de constricción puede resucitarlo. ¿Me quedo más tranquilo? Pero darle muerte porque la justicia lo declara culpable cuando ya no es necesario destruir su actividad asesina, ese es el crimen serial que el asesino sigue produciendo en los que quedaron vivos al transformarlos también a ellos en los supresores innecesarios de la vida. La cadena de la muerte no se interrumpe, y está en nosotros —no en ellos que viven de ella— interrumpirla cuando es posible.

El problema de esta identificación e igualación que del Barco hace, cuando no distingue entre violencia ofensiva y violencia defensiva, nos llevaría a hacerle una pregunta que si roza el absurdo es porque la presunta inocencia de su planteo lo exige: ¿mataría al que trata de matarlo, o aceptaría per-

der su vida, que se regula por ese "principio" inmanente, para conservar la del otro que se complace y goza con darle muerte, y que, por no sentir ni oír el murmullo interior del imperativo que está en todos, no se guía por ese "no matarás" que del Barco escucha? Si es "como si" en cada asesinato viviera esa muerte cual la de un hijo, ¿dejaría de matar al que está por asesinarlo a uno o a otro cuando el "como si" de la fantasía desaparece y la realidad lo pone frente a la necesidad de defenderlo? Del Barco nos diría que el principio, aún violado, sigue siendo el mismo: nos convertimos en culpables de un asesinato pese a nosotros mismos. La realidad nos obliga, implacable, pero la infracción al Infinito sigue existiendo. Esto quiere decir, contradictoriamente entonces, que es un mandamiento que contiene la contradicción dentro de sí mismo: un mandamiento que exige ser violado. Pensamos sin embargo que darle la muerte al otro que amenazaba con matarlo, lo que se llama legítima defensa, lo convertiría en *un hombre que mató a otro*, pero no lo convertiría en un *asesino*. ¿O acaso alguien preferiría ser asesinado para salvar un "principio" absoluto y metafísico? Y no digo que esto mismo no deje su huella en quien se ve *obligado* a realizarlo.

El principio universal, así considerado, *sólo nos ata a nosotros las manos*. Por eso el "no matarás" es lo que los dominados y amenazados deben tener como principio, para evitar que la contra-violencia pueda amenazar la violencia de los que dan la muerte. Esto ya lo sabía Hobbes: el contrato que confiere el poder de imponer el "no matarás" —el Estado— debe firmarse porque los dominadores y asesinos en algún momento duermen, y los somnolientos esclavos pueden aprovecharse de ese reposo y darles muerte. Ésta es una distinción clara de la violencia y de la contra-violencia: una es ofensiva, la otra defensiva. El "no matarás" como mandamiento abstracto y sólo subjetivo —que no es concreto sólo porque escuche voces— viene del poder de los que matan, no de los que son pasados a cuchillo.

A otra cosa

Pero quizás esto también sea excesivo. Nuestra reflexión va dirigida a todas las consecuencias que quizás se hubieran evitado si la crítica y el

análisis político no siguiera soslayando ahora lo que se había soslayado antes por negarse a dejarse penetrar por la experiencia traumática que vivieron: si hubieran permitido durante tantos y tan largos años que la reflexión filosófico-política abriera el espacio crítico de la violencia en la izquierda y, por qué no, en el más amplio espacio de la cultura ciudadana. Hubiera surgido quizás otra crítica. Hubiera dejado su paso a un único punto de convergencia en la izquierda: el lugar del otro, del sujeto humano, también en la política. Hubiéramos podido aceptar sin vergüenza la defensa del valor de la vida sin ser tildados de cobardes cuando el torrente político los llevaba, valientes es cierto, al borde del abismo. Hubiéramos podido, al comprender nuestras dificultades, nuestras sombras, comprender las de otros y ayudarles, pensando, a participar de ese campo político del que, antes actores, nos habíamos distanciado.

Pero si la violencia es una sola, y es esa de los dos adolescentes asesinados la que se da como ejemplo, son átomos de violencia los que se analizan, mónadas de violencia *donde culminaría toda violencia humana*. Es como si de ese único hecho, donde pasó todo, y donde se resumiría y se conglomeraría toda la violencia humana, donde reverdecieron las categorías inhumanas de la derecha en los sujetos de la izquierda revolucionaria, eso no hubiera tenido consecuencias: como si *después* y sobre todo *antes* no hubiera pasado nada que nos tenía también a nosotros como actores. Como si tampoco ese hecho hubiera sido una consecuencia de la superficialidad con la que algunos intelectuales consideraban los acontecimientos de la política, ese descubrimiento que al final los anodina: cuando aparece el rostro del irreductiblemente otro ignorado en el pensamiento filosófico y político de la izquierda. Descubriendo la existencia colectiva de los otros se habían, en el fondo, olvidado de sí mismos.

No porque pensamos que se suscribieron a favor de la muerte porque la desearan. Pienso que sobre eso sentimos en el fondo lo mismo. El problema es por qué ese sentimiento de repudio, que en algún lugar sentían, tuvo que rendirse: ese es el problema que se abre en la reflexión política. Porque si pensamos que todos, al menos en la izquierda y en la población sometida, sienten el valor

de la vida compartida, entonces la función de intelectual es ponerle palabras donde ese sentimiento mantenido y por fin reconocido pueda desplegarse en la vida cotidiana la **verdadera eficacia** de la lucha política. Más aún cuando suponemos la existencia en todos, aunque en sordina, de ese llamado imperativo a la vida. El problema que del Barco soslaya es la eficacia de la vida en la inclemencia en la vida política que la derecha quiere imponernos. Allí reside la eficacia de ellos, pero no la nuestra.

Es lamentable ver los efectos que ese tipo de ocultamiento ha tenido en la cualidad del pensamiento. Ese hecho está encuadrado en un antes y un después, y en ambos los intelectuales hubieran tenido algo que decir, quizás para que no sucediera. Este *después* quedó demasiado distanciado de ese *antes*. ¿Pero cómo hacerlo si el reconocimiento del otro como irreductiblemente otro, como rostro, no era aún una experiencia a la que el sujeto de izquierda hubiera accedido? ¿De qué clase de hombres estaba entonces construida la izquierda, aún la más culta y sensible? ¿Para descubrir el rostro del otro como otro era preciso acaso, como pensaba entristecido un poeta, haber leído todos los libros?

Ser sobrevivientes

Y entonces me detengo porque del Barco me lleva a pensar en otra cosa. Y pienso también que ahora lo comprendo, que sí, que es muy terrible decir lo que en verdad calla: *que es muy difícil ser sobreviviente*. Es difícil aceptar que eludimos la muerte cuando otros la sufrieron. O tuvimos la suerte de no estar presentes. Que nos fuimos, que nos exiliamos cuando otros se quedaron. Eso lo sentimos aún aquellos que no apoyamos la aventura guerrillera en nuestro país, porque nunca creímos en la visión alucinada de una fuerza posible que le diera el triunfo, ni fuimos peronistas de izquierda, pero vivimos con los fantasmas de nuestros compañeros a quienes amábamos y no pudimos disuadirlos para modificar su destino, porque todo estaba aún por jugarse. Y que ahora que están muertos nos dejaron una marca indeleble y una acusación callada que recorrió a toda una generación: la de no haber tenido quizás los huevos bien puestos, quiero decir el valor que ellos tuvieron.

Que ningún "vacío" metafísico ni ninguna "falta" ni ningún "sin ser" ni ningún "sin fuerza" ni ningún "sin presencia" puede dejar de delatar el contorno preciso de sus miradas y de sus cuerpos plenos tan queridos vaciados de presencia, de ser y de fuerza por una muerte inmerecida.

Reconozcamos entonces que no fuimos cobardes por estar ahora vivos. La cobardía a la que nos referimos puede ser sólo una, y se refiere a esa "otra responsabilidad" que era y es la nuestra, esa "otra manera" de ser culpables a la que se refirió del Barco. Reconozcamos entonces el valor de estar vivos, porque ni su triunfo posible ni su fracaso—esa siniestra frustración de la Derrota que nos endilgan a todos— dependía sólo de nosotros.

Pero también queda por resolver otro grave problema: si ese principio del "no matarás" está en todos, ¿cómo es posible que tantos sean asesinos y tantos otros acepten ser asesinados o destruidos? Para pensar esta dificultad de la post-metafísica metafísica debo pasar a una comprensión de las estructuras de dominio humanas que alienan a las muchedumbres, las inmovilizan por medio del terror o de la inocencia, pero también a la izquierda revolucionaria. Entonces al análisis estructural de la comunidad humana le falta también otra propuesta política que sobre fondo del fracaso que se ha vivido, de eso que los peronistas de izquierda llaman "derrota", plantee una solución que una a lo absoluto, que había pospuesto al sujeto considerado como meramente relativo—"soporte de una determinación", proclamaba Althusser en ese entonces tan leído—y sólo lo vuelve a encontrar luego de la derrota como sujeto plenamente absoluto-absoluto, como metafísico—lugar paradójico de lo imposible-posible para el sujeto absoluto fracasado y aislado—y vuelve así de un extremo al otro: del *sujeto relativo* negado en la estructuras objetivas en la lucha alucinada al *sujeto absoluto* afirmado en la metafísica sin historia luego de la derrota.

Volvamos a Jouvé

Y la historia desaparece como análisis de los hechos que dan sentido a su grito. Si comenzamos considerando primero, como más importante, la entrevista a Jouvé y en ella vimos que hubo una determinación histórica de grupo donde el valor relativo de la vida

desde una perspectiva revolucionaria objetivista prevaleció enfrentando dos mandamientos—el "matarás" contra el "no matarás", Masetti contra Jouvé—ese hecho muestra—puesto que fue el detonante para el grito de del Barco—que allí en el seno del grupo, para usar las palabras de su propio planteo, *lo imposible y lo posible estaban enfrentados*. Y que si uno triunfó sobre el otro es porque en la izquierda el debate, la crítica a la teoría estructural de Althusser, o a la teoría de la guerra aplicada por Perón a la política, o a la concepción de los varios Viet-Nam sudamericanos en el Che, no formó parte del pensamiento crítico de la izquierda revolucionaria. No se hicieron cargo del debate sobre el sujeto político en la crítica política. Ni lo afectó a Masetti, que se guiaba, implacable, por las leyes objetivas de la guerra de derecha, ni lo afectó al grupo de los veinte adolescentes cuyas caras cambiaron luego de no haberse atrevido a sentir lo que Jouvé sentía.

Porque los intelectuales que no se interrogan sobre el proceso histórico de su tragedia interna han dejado de cumplir con su tarea: ser ellos mismos el lugar humano contradictorio y sufriente donde se interrogan por las dificultades que como sujetos han encontrado para convertirse en núcleos donde también se elabora la verdad histórica. Esto es lo que le decimos en definitiva a del Barco: comprendemos su tragedia, de la que también participamos sin haberlo hecho como él lo hizo. Lo que no comprendemos es, luego de haber callado tantos años, que nos privara de lo más verdadero y valioso de su derrotero personal: poner de relieve para comprendernos las desventuras y las dificultades humanas, demasiado humanas, que hicieron necesario su silencio. Para que no se repitan en ese silencio que circula todavía—el silencio también circula, es portado por las que no hablan. Y no se trata estrictamente aquí de psicología.

¿Qué nos pasó desde entonces?

¿Qué pasó durante tantos años, luego de ese hecho trágico? Lo que así fue ocultado, las consecuencias de sus tomas de partido, de sus indecisiones, han determinado luego los temas que fueron abordados en aquellos campos de los cuales siguieron participando en primera fila,

estableciendo la jerarquía de los problemas en debate: en la universidad, en los eventos culturales, las revistas, entrevistas, congresos, editoriales, diarios y disquetes, y hasta en la bibliografía de las cuales se nutrían sus alumnos—que alguna coherencia debían necesariamente tener con sus propios compromisos personales. El lugar del sujeto como fundamento del sentido de la verdad fue ignorado, pese a que esa fuera la fuerza que el intelectual tenía como indelegablemente propia. ¿Qué queda de la filosofía si no piensa que el sujeto es núcleo de verdad histórica, sobre todo en el campo de una política que quiere reivindicar el fundamento más cierto de la democracia?

Así, al abandonarla, se fueron abriendo y cerrando espacios en las generaciones posteriores, en las cuales se siguió prolongando y cultivando un campo limpio de malezas—quiero decir limpio de referencias y hasta de rozamiento con esos encubrimientos. Sí, ya sé, es una desgracia envejecer fracasados y rumiando sin encontrar salida al espanto de lo que en algún momento del pasado se vivió para no dar luego la cara. El asesinato de los dos judíos argentinos fusilados por los "compañeros" es, en su horror, también un signo, un índice monstruoso que desde allí debe ser abierto para mostrar el desierto barrido por el silencio y la sequedad de las ideas que no querían que reverdecieran, como tampoco se abrieron y sólo se sacaron las mil flores prometidas en China.

A los intelectuales pensantes y escritores, hayan apoyado o no los movimientos armados en la Argentina en sus diferentes vertientes, nadie los acusa de haberlo hecho o de haberse opuesto a esa experiencia. La experiencia política es determinante, por lo que ella aporta al problema de lo colectivo y de lo subjetivo, y que el intelectual, por definición de clase, de clase de hombre digo, no puede dejar de lado. Allí lo absoluto de nuestra propia existencia y lo relativo que somos a la historia se verifica. Círculo extraño y desconcertante, no destruye nunca el misterio de que haya alguien, un existente, que sea yo mismo. La política hasta ahora siempre ha buscado mantener el lugar de su poder colectivo, y su eficacia, borrando en cada sujeto la experiencia más íntima de su propia existencia.

No exageremos entonces nuestra propia importancia, porque los hechos políticos les pasaron a ustedes

por encima como a cualquiera de nosotros. Lo que sí debe ser comprendido, luego del horror desencadenado por el fracaso es, me parece, otra cosa, ésta sí ineludible y por la cual cabe entonces que lo sigamos preguntando ahora, porque sirvió para cerrar o abrir el espacio histórico con nuestro pensamiento. Lo que necesita explicación, para que se convierta ese experiencia pasada en una conquista histórico-filosófica, sería comprender quizás otra cosa: ¿por qué esa culpa tan sentida, asumida *de profundis*, que les hubiera llevado necesariamente a examinar las condiciones subjetivas y políticas, culturales en fin, de un hecho tan aberrante y siniestro, quedó silenciada, quizás estupefactos, pero sin pensar entonces en los otros: que esa angustia también debía estar presente en el cuerpo y registrada en la cabeza de militantes y lectores para los cuales escribían? Esta postergación del otro descolocado de nuestro propio horizonte es una determinación política en el pensamiento filosófico.

Si se hubiera podido hablar de los que nos pasaba a todos, *porque nos estaba pasando y nos sigue pasando*, la culpa por una complicidad recién ahora confesada no se hubiera congelado como culpa individual y subjetiva: no se habría convertido en ese nido de víboras que carcomió implacable desde adentro. Se hubiera abierto un campo común de pensamiento para discernir, entre todos, los límites que la responsabilidad política planteaba en los hechos que vivíamos, y no sólo en los textos de filosofía. La hondura de la culpa tiene que ver también con el tiempo durante el cual, silenciada, se la maceró en cada uno. De haber asumido como responsabilidad social en su momento lo que luego se metamorfoseó sólo en culpa individual, hubiera permitido crear eso que ahora el pensamiento a la moda llama una *acontecimiento*, creador por lo tanto de un sentido nuevo que venciera el determinismo que nos había marcado. De haberse producido, esa experiencia personal asumida y expresada en el campo de las ideas hubiera permitido abrir el espacio de una claridad pensada que, compartida, también hubiera liberado de fantasmas a tanta gente que formó parte de esa experiencia histórica. El silencio contribuyó, en cambio, a congelarlos en la culpa, tanto más aguda cuando más próximo el terror militar amenazaba, culpa oscura pero nun-

LIMINAR, BREVE, CONTRIBUCIÓN A LA POLÉMICA SOBRE LA CARTA DE OSCAR DEL BARCO, Y SUS CONSECUENCIAS

Por Pedro Vialatte

Del Barco, primero, del marxismo no-vulgar; del Barco, luego —o no tan luego, de la post-metafísica heideggeriana de la sentencia que califica a la metafísica como onto-teo-logía; del Barco, simultáneamente justo apreciador del Arte y de la Amistad y del Eros como indefinible o, por mejor decir, imposible de *asir*, del Barco de la Gran Poesía¹ (J. L., Rimbaud, Artaud, Michaux, Hölderlin, y sigue, o seguiría la lista) considerada, también la pintura —como lo que adviene; del Barco de la mística —Jacob Boehme, Angelus Silesius— el de los dísticos que le recordaban a Dios que Él sin él (Angelus Silesius) no era nada², estos místicos (y otros), verdaderos fundadores, del idealismo alemán; del Barco del dios-sin-dios³, noción ésta tan honda, abismal, que sólo puede remitir a un *lugar* o, quizás a un silencio (de arpas, tal vez); por fin, y decimos, por fin, por pereza o inopia, del Barco del “No matarás es Dios”, o del “No matarás es dios”, que no es lo mismo pero que por no verificar en el original de del Barco —pura pereza, otra vez— dejaremos así, en la indefinición para que “otros horribles trabajadores” (Rimbaud), ahonden.

“El No matarás es dios” de del Barco es indudablemente justo en el plano del fundamento, de la ética trascendental o, hasta del sentido común, como se sabe, “el menos común de los sentidos”. Nada que replicar a esto. Salvo para un *killer*.

Del Barco de la culpa por su compañero muerto, pero también por los 30.000, pero también por un, tal vez, anónimo policía asesinado o un militar asesinado durante los años que mi amigo Nicolás Doljanin, en su muy considerable, y lamentablemente, novela inédita

(hasta la fecha), *La sombra del tío*; llama los de “La Gran Biaba”, y cuyo comienzo, yo, fecharía, arbitrariamente, en 1972. Trelew.

Olvidemos el Aramburazo, gesto mítico, fundador (y probablemente inescrutable), mal que le pese a Beatriz Sarlo.

Trelew.

Aunque del Barco se retrotraiga a los 50 y a los 60. Otra discusión.

El “No matarás es dios” es indudable y absolutamente justo, bíblicamente justo.

Lo que se discutiría, en todo caso, es si un *pueblo en armas* tiene derecho a matar.

Y la respuesta, indudable y absolutamente, es sí.

¿Pero era la Resistencia y los movimientos guerrilleros posteriores al 70, al Aramburazo, un *pueblo en armas*? Indudablemente no.

Notas

¹ Recordemos, sin embargo, la concepción de Mallarmé de la Gran Obra —Noción de raigambre alquímica—, en la que hasta aunque más no sea con una línea, un verso, puede colaborar hasta el más mediocre de los rimadores.

² El dístico completo lo declama Max Caidy (Robert De Niro, el ex presidiario reclamando justicia a su *lawyer* (Nick Nolte) en la película *Cabo de Miedo*, de Martin Scorsese, año 1985.

³ Ciertos pensadores herejes (gnósticos, neoplatónicos o de inspiración neoplatónica, musulmanes), estudiados por Henry Corbin, consideran al Adón (Cristo) como el Dios de los sin Dios.

ca insomne que sólo pudo estallar, como estalló, en el grito de del Barco. Su intensidad desbordó el afecto contenido, es cierto, pero no transformó a la conciencia que siguió amurallada y extendió fuera de sí las coordenadas metafísicas y teológicas tras las cuales la culpa, ahora gritada, había permanecido. El sujeto absoluto no recuperó su ser relativo a la historia. Al comienzo y al término su densidad histórica sigue dejada de lado.

Un enfrentamiento sin sangre, pero tan doloroso

Ese ocultamiento de estos últimos veinte años significó que el pensamiento que pensaron desde entonces, ese pensamiento pensara siem-

pre sobre fondo de una obscuridad, de un vacío, de un dolor que de tan profundo y por eso mismo quizás no asumido, nuestra sociedad y las generaciones que nos sucedieron —incluyendo allí a nuestros propios hijos— no pudieran entender de qué se trataba, aunque sintieran que algo oscuro, indescifrable, les habían dejado atrás sus propios padres como herencia. Nuestros hijos salieron a caminar juntos aunque solitarios, aureolados también ellos del horror que heredaban, ese suelo estragado y cenagoso en el que debían chapalear como si nada tenebroso los salpicara. Las ideas, cuando se hacen puras, es porque perdieron su alimento en la tierra, pero sabemos que era difícil hacerlo desde una tierra regada con sangre de amigos a quie-

nes amábamos tanto. En ese camino que emprendían las generaciones nuevas se adensaban y fermentaban las miasmas de lo que encubríamos de nuestro propio pasado y que, conteniendo el propio pavor que debió rozarnos al menos al retorno, se les ofrecía a ellos en cambio como si fuera un camino al fin transitable y alisado por la democracia. Pero sobre todos ellos revoloteaban, y asedian aún, los fantasmas. No son los mismos fantasmas que nos acompañan a nosotros, que sabíamos de qué noche salían, porque los nuestros son espectros: llevan el rostro vívido de los muertos que conocimos vivos. Quizás por eso mismo los fantasmas sin origen, sin huellas de la herencia que los padres silenciaron, son más tenebrosos y pavorosos para ellos.

Se les ocultó lo que ahora, luego de veinte y largos años de tenaz y empecinada tapadera, surge de pronto en un grito desgarrado el quejumbroso rastro de un camino ahora intransitable. Y adquiere por fin un rostro verdadero debajo del grito que lo ensombrece al delatarlo.

Quizás si hubieran hecho posible que el corte entre democracia y dictadura no apareciera, como apareció, como un campo de paz nuevo que abría el espacio de la esquizofrenia en la sociedad argentina, luego de una violencia genocida cuya prolongación residía en el hecho de que el terror no había desaparecido en la paz política: sólo se había hecho invisible como nuestros propios espectros, como si una linterna sorda los proyectara sobre las nubes bajas en nuestro oscurecido cielo. Por no querer dar nombre y darles rostros y vida a los fantasmas que engendramos en los otros, dejábamos de mostrar los que el terror pasado prolongaba en la actualidad política, aunque siguieran trabajando silenciosos en nosotros.

Pero para eso había que abrir el espacio de la memoria sensible en la escritura crítica, es cierto: había que volverle a dar vida a los muertos inmovilizados, sacralizados por la lucha y el heroísmo en nosotros mismos, pero ahora para discutir con ellos. No se trata de agredir ni atacar la memoria de quienes jugaron su vida —y a veces la de todos nosotros— y donde muchos de nuestros amigos la perdieron. No podían y quizás no querían saberlo. Sólo se trata de poder *luego* comprender por lo menos las categorías patriarcalistas y cristianas —insisto: sí, cristianas, míticas, no sólo fetiches cuyos contenidos ya disueltos habrían dejado su forma abstracta encarnada en las mercancías del capitalismo, sino que subsisten con su contenido como presupuestos previos y fundamentales del imperialismo— de la derecha que estaban determinando y orientando el sentido de la vida de tanta gente. Que esa culpa cuyo grito tardío resuena, enardecida y encubierta en la indiscriminación del contenido histó-

co y subjetivo que los asedia, pudiera haber abierto hace ya más de cuarenta años ese encuentro que habría hecho posible que la izquierda no se convirtiera en ese apelmazamiento de ideas revolucionarias que sufrieron en su momento la crítica inmisericorde de las armas (y la indiferencia de los pueblos) y que no se atrevió siquiera a reflexionar sobre sí misma, sobre su propio pasado una vez derrotada: que no se sometiera ni siquiera a las armas de la crítica que al menos les había quedado en las manos a los intelectuales que sí la habían apoyado. Conven-gamos que ese pasado no se merecía sólo un grito tardío.

Seamos coherentes: nosotros también tenemos armas que no nos atrevemos ahora a reconocerlas como armas: las de nuestro pensamiento que resumen nuestras vidas. Esa es la “manera diferente” de una responsabilidad distinta. Estas armas pueden matar el alma y anular con el bisturí tajante de las ideas fijas el centro vital que anima con su afecto nuestro cuerpo. Pero las armas de la guerrilla fueron fundidas entre nosotros en el mismo horno sacrificial del peronismo cristiano que las había cincelado. El sacrificio de la vida formó parte de la retórica política calcada del imaginario mitológico que nos conformaba. ¿Evita montonera? ¡No me jodan!

No formaba parte de una contraviolencia pensada y sentida de otro modo, sino que aparecía como la violencia misma: única y positiva. Había que beberla hasta las heces: sólo en el fondo, pero muy en el fondo, cuando ya no quedaba otro sorbo, aparecía todo lo hediondo. La violencia auspiciada por el Perón que los calificaba como su brazo armado no correspondía a la que podría ejercer un hombre de izquierda. Y allí reside, cuando no se la diferencia, el no reconocimiento del rostro del otro: no nos mirábamos en verdad ni siquiera el propio en el espejo. Pero ni siquiera eso: no quisieron leerse en “ese espejo tan temido” en el cual los invitábamos —ya hace más de veinte años— a que osáramos mirarnos: que no diéramos la cara vuelta.

Esa cara del otro irreductiblemente Otro que ahora descubren con el juicio Levinas es para nosotros, pese a lo que fue su dolorosa vida, sólo el rostro apalabrado de un texto de filosofía, el limbo que queda disponible una vez frustrados de la metafísica cristiana y sin rostro de Heidegger: el

Ser de la verdad revelada, de cuya cruel expectativa ni el último Dios nos salvaría. Pero esos rostros por los cuales hace tiempo no nos preguntábamos, para todos nosotros tenían sin embargo nombres, cuerpos, ojos y apellidos. Ese rostro abstracto en el que nuevamente, en las palabras de la metafísica vuelven a disolverse la multitud de rostros vivos que nos fueron próximos, y algunos de los cuales lo siguen siendo, es un rostro mustio, es un rostro muerto: es un sucedáneo frío de los rostros vivos que nos estaban mirando, y quizás esperando, cuando volvimos de nuestros exilios —y que aún nos miran como si esperaran algo que sólo nosotros podríamos decirles.

De esos rostros también se trata, no sólo del de los desaparecidos: se trataba de los que nos observaban e interrogaban en silencio a nuestro regreso, de los que nos escuchaban luego en las aulas y en las conferencias, esos rostros y esos ojos que leían vuestros libros y que creían en vuestra palabra sabia: ¿dónde estaba el reconocimiento del otro fuera ya de la batalla armada si callaban lo más importante que debía ser dicho? Esos rostros nos siguen mirando todavía.

Volver a imaginar los rostros y la mirada última de los primeros e inocentes guerrilleros, angelitos mustios del retablo revolucionario, fusilados sin misericordia por sus propios compañeros, es ya una invitación a que esa imagen del horror más oculto y pavoroso deje de encubrir y disolver el rostro, menos trágico es cierto, de tantos y tantos semejantes nuestros fracasados y atemorizados, aquellos que en la estela de ese encubrimiento han quedado mudos en su lugar más sentido, ese donde se asienta el origen de nuestras palabras. Volver a darles el concepto de un Dios sin Dios como referencia a un Ser innombrable y vacío para explicar esa tragedia, creo no alcanza. A no ser que se trate de un homenaje que la metafísica quiere rendirle a la virtud perdida.



DESCARTES
EL ANÁLISIS EN LA CULTURA

LA HERENCIA CULTURAL DE LOS SETENTA

Por María Pia López

¿Qué se hereda tres décadas después del comienzo de esa dictadura, del ciclo insurreccional y político al que ella dio cruento fin? Los modos dominantes de esa herencia¹ dicen mucho sobre la política contemporánea; y más aún sobre las posiciones intelectuales y los tintes con los que en esta época se colorean los debates culturales.

El gobierno actual se reconoce como heredero de los setenta. En ellos encuentra los momentos luminosos de la vida —en los días de campaña se escuchó: nunca fui mejor persona que en esos años—; o un aprendizaje político que, pese a las apariencias, se debe continuar. Ante el aniversario número treinta del golpe militar, el presidente pudo decir “no nos han vencido”. Reconociéndose en los ímpetus insurrectos, despliega intentos cuidadosos de extender la justicia sobre las víctimas de la dictadura posterior. El doblez es relevante: no se trata sólo de poner en escena una justicia necesaria ante la evidencia del horror; si no de hacer, también, justicia a los *compañeros* caídos. Si lo primero mantendría la acción estatal en el terreno de afirmación institucional; lo segundo hace evidente que toda afirmación institucional supone una política de la memoria y del reconocimiento que trasciende el orden de la ley.

Algunos periódicos vieron en este doblez una redundancia inadecuada, que anunciaba que el signo bautismal del grupo gobernante —y junto con el signo, las lealtades debidas y las creencias profundas— no provenía de las armazones tradicionales del justicialismo, sino de una tenaz militancia juvenil que había pensado en reconvertir aquel armatoste invertebrado en una fuerza revolucionaria. Es cierto que un diario se alarmó y otro, simétricamente, se ilusionó: con más racionalidad o más conocimientos estratégicos, con menos premura —con la paciencia del que ahorra *reservas* para conjurar la incertidumbre—, el caso es que treinta años después estaríamos ante una elite política surgida de las luchas de los setenta, ahora sí, final-

mente, victoriosa. No vencida en el otoño militar.

Los protagonistas no se privan de aceptar ese papel, recabando una de sus legitimaciones posibles en la pertenencia a una época luminosa y trágica. Antes de arrojar al ruedo la idea de Marx de que portan los ropajes heroicos para acciones alejadas de ese sentido —como había señalado frente a los acontecimientos de la Francia de mediados del XIX—; habría que recordar la sagaz relectura que hizo Sartre de esos párrafos marxistas. Para pensar el problema, el exitoso escritor teatral apeló a una escena dramática. Dijo: imaginemos a un actor que actúa de Hamlet. Mientras está en escena es Hamlet —atormentado por la necesidad de vengar a su padre y horrorizado por su madre— y es un actor que *hace de Hamlet*, que camina por el escenario, que se preocupa por la resonancia en el público. La acción siempre tiene esta doble inscripción: imaginaria y real.

La apelación a los setenta no es ejercicio de una astucia que justifica la acción real con ropajes imaginarios, como si la política fuera un conjunto de excursiones al ropavejero.² Es necesario evitar, para pensar el problema, la rápida consideración de un maquiavelismo de política menor, que consideraría las ventajas de presentar como heroico lo que es mero trámite, para desplazar así las posibilidades de una real trama heroica. Y evitar, también, la tentación correlativa: la de suponer que hay usos astutos y no astutos, sobre los que se puede ejercer una valoración moral, contraponiendo al *setentismo* oficial un buen *setentismo*. ¡Qué ensayo incordioso éste! ¡O qué tema imposible!, porque no se puede transitar sin estos carteles de advertencia, sin atender las señales de peligro respecto de las zonas resbaladizas donde parecen estar derrapando gran parte de los discursos críticos sobre este problema. Lo que arma, desarma: toda lectura de los setenta pone en estado de suspensión o imposibilidad u olvido, otras; como toda política triunfante, rezuma su victoria sobre

la destrucción de sus contrarias o alternativas. Por eso, no conviene aceptar demasiado la posición del derrotado: del que acusa la malversación de un pasado o de una oportunidad, juzgándola moralmente.

Si no obedece a una astucia de comité, tampoco puede considerarse como un velo que viene a impedir la visión de una estrategia de actual represión política y de escasas iniciativas de transformación social. Sin embargo, al mismo tiempo están el *setentismo* y los arrojados a una miseria sin atenuantes. Juntos y en paralelo conviven una radical afirmación de la justicia respecto de los caídos bajo la dictadura, y una privación de derechos de una parte considerable de la población. Coexisten y son ambas visibles. Mientras lo primero parece ser resultado de una conjunción entre convicciones, posibilidades y decisión política; lo segundo parece sometido a la demorada lógica de los índices económicos. No sería tanto el terreno de la decisión como el de la sapiencia de los tiempos.

¿Pero qué significa esperar? Horacio Verbitsky, desde sus artículos dominicales, sustenta la idea, de larga progenie en la reflexión política, de las etapas: primero se acumula poder; luego se hacen las transformaciones económicas necesarias. Se dirá que eso ya estaba en los setenta, sólo que había que tomar el poder —para eso desarrollar una estrategia que no desconocía la vía armada—, y que las transformaciones pretendidas eran más amplias y profundas que la esperada redistribución del ingreso. Distancias quizás no sólo de medidas, pero la misma lógica. El primer paso es la construcción de un grupo de poder, capaz de dar la lucha interna, y reorganizar el vetusto aparato partidario en una máquina eficiente para construir otra política económica y social. Desde esta perspectiva, en la que insiste el cronista dominical, esperar es la condición para que las ansiadas reformas sean, finalmente, posibles.

La idea de un camino a transitar hacia la victoria, no deja de estar enlazada con la imagen anterior, la

de que la victoria ya, en cierto modo, transcurrió, y que ese triunfo no es sólo el del actual grupo gobernante, sino que representa el de las insurgencias y compromisos de los años setenta. Para que estas ideas sean posibles, los acontecimientos han debido ser expurgados.

Por un lado, se persiste en la creencia que habían cultivado las formaciones especiales en que se puede constituir un poder al interior del peronismo, que le da un nuevo sentido —incluso inverso al de los años previos— asociado a la justicia y a la emancipación, al tiempo que se despoja a esa práctica de su condición armada. Quiero decir: los setenta reasumidos por el discurso oficial esfuman la peculiaridad de la lucha armada, pensándola sólo como medio (que hasta se puede condenar como erróneo) para constituir un poder capaz de ser victorioso. De allí, de ese ademán de difuminar las diferencias, proviene la posibilidad de ser genéricamente setentista, sin necesidad de aclarar a qué ámbito organizativo, táctico, ideológico, se pertenecía. Eso permite la identificación con las vocaciones insurreccionales que dieron su sentir a la época, al tiempo que impide una reflexión crítica sobre su derrota, o sobre los hilos internos a esas vocaciones que fueron parte del tapiz de la tragedia.³

Por otro lado, se olvida la derrota transcurrida, se la desplaza, se la despoja de su carácter abismal, de lo que la volvió intrasitable. La insurgencia —armada o no, política o social— fue aniquilada por el terror que un Estado militarizado prodigaba en secreto pero sin cautela. La Argentina posterior se constituyó sobre esos huesos esparcidos en lugares secretos y en las condiciones que fijaba la ignominia de los cuerpos desaparecidos. Con todo lo que significa una política establecida sobre esas bases, con lo que significa de temor, de elusión, de disciplinamiento. Y de silencio sobre la trama política anterior⁴, que no fue interrogada como tal, sino como contracara ingenua y festiva de los suplicios dictatoriales. Pero el silencio fue uno de los rostros de la derrota de las voluntades insurreccionales que recorrieron este país; otro fue la profunda transformación de las relaciones sociales. Aquel rostro, el de silencio, fue cubierto con la máscara banal de la palabra derruida en el mundo del espectáculo. El de la mutación productiva se encarnó en

los millones de despojados que produjo. Es a la articulación de ambos rostros, crecidos al amparo de una corrosión institucional sin precedentes y de la mortífera destrucción de lo común, es a esa conjunción a la que se alude con el mote cronológico “los 90”, o con el epíteto del menemismo.

Los 90, así, parecen la consumación de una victoria contra las fuerzas redentoras y críticas de los 70. El poder concentracionario había sido condición de la Argentina de consumos importados, política trivial y mercantil, arrasamiento de lenguajes. Si esto fue así, como durante largos años hemos sospechado, se hace por lo menos difícil que una política actual —aun con pretensiones revisionistas— pueda situarse en continuidad con una victoria inexistente en los setenta.⁵ Dos continuidades son posibles: o con la experiencia de la derrota, lo cual implicaría una reflexión, ahora sí, de amplia vocación interrogativa, sobre aquello que fue derrotado; o con las fuerzas efectivamente victoriosas, las de adhesión a la lógica de acumulación de capital, adhesión que, se sabe, supone matices, tensiones y modos singulares de ejercicio, cuyas diferencias internas no se pueden desdeñar. El actual grupo gobernante intenta un camino elusivo, tanto frente a los poderes de la hora, como frente a las luchas del pasado, y, al mismo tiempo, no parece ver en el terreno de la producción económica o en la distribución de la propiedad de los recursos, un campo de intervención transformadora, ni ver en el de la memoria pública sobre los años setenta un haz de problemas. Así, la llegada al Estado de parte de la generación que vio en los rostros de los desamparados un llamado a la política, la llegada al gobierno de un grupo que se reviste de las galas de ese pasado, no ha significado enfrentar el drama contemporáneo del desamparo.⁶

Ni enfrentar los dilemas que habitaron las políticas setentistas. Intuyo que uno y otro problema no están separados: que comprender la política hoy como algo más que la disputa por el control de territorios o posiciones, implicaría comprender la política del pasado como algo más que un combate por la toma del poder. Y, fundamentalmente, las relaciones, de ningún modo unívocas, entre desobediencias, ideas revolucionarias, y lucha armada.⁷

Dicho así, los modos de tratar

con el pasado —los senderos elegidos para recordarlo— serían síntomas de una concepción de la política con poca vocación transformadora. Pero, ¿sólo síntoma? ¿Qué pasaría si, finalmente, la apelación a las galas insurgentes del pasado coexisten con estrategias públicas de socorro y de bienestar? ¿Qué pasaría si la copa comienza a derramar, y las calles dejan de mostrar el grito callado pero no por ello menos dolido del hambriento? Difícil es pensar sobre un escenario que no es el habitado: los gritos siguen allí, ensordecidos; las políticas persisten en su mudez. Más difícil aún es decir, en el contexto del hambre, que no toda política con respecto al desamparo, repone derecho donde hay despojo; y que hay modos de tratar la vida, que no por asistirle dejan de ser modos de administrarla. En esos contextos —para decirlo rápido: de mitigación antes que de fundación equitativa de lo común—, aún el modo de tratar los setenta, escasamente capaz de interrogarlos, persistiría.

Y esa persistencia creo que se puede formular con cierta brusquedad: ¿cómo pensar un momento cuyo signo fue el intento de transformación revolucionaria de una sociedad capitalista; desde un momento, éste, cuyo signo parece ser el de afirmación de que la historia tiene más de ineluctable que de voluntarioso, y que el capitalismo es menos la tierra sombría que despoja vidas, que un horizonte deseable para la acción política? Digo, aún más bruscamente: ¿cómo pensar los setenta en su fulgor revolucionario, desde la perspectiva del buscado “capitalismo serio”? Se hace evidente que el horizonte contemporáneo obliga a ver en los setenta sólo las buenas intenciones asistenciales o comunitaristas y diluir las estrategias singulares con las que se intentó —y fracasó— la revolución en Argentina.

El contexto parecería promisorio para los debates acerca de los hilos de aquella imbricación que llamamos setenta: desde el cierre oficial de los coqueteos con la teoría de los dos demonios —el acto del 24 de marzo del 2004 dio fin a cualquier intento de equivalencia, colocando el terrorismo estatal bajo condena sin atenuantes—, hasta una inusual proliferación editorial.⁸ No son lo mismo, aunque entre ambos configuran un cierto aire de la época. Mientras la política de gobierno esfuma las distancias entre distin-

tos planos y modos de las luchas setentistas; las páginas impresas suelen estar dedicadas a historias vinculadas a la experiencia armada. Biografías de militantes, historias de grupos guerrilleros, pueblan los catálogos de las editoriales más concentradas. Hace unos años, la historia había sido sustituida por el anecdotario privado; ahora, los setenta parecen una épica policial o una serie de aventuras. Se puede imaginar una expansión, mientras el mercado lo permita, hacia las formas acumulativas de la colección: ¿tenés el último de Montoneros?

¿Será sólo la tendencia personal a la incomodidad la que me hace sospechar que algo no está bien? Que no está bien en el sentido de permitir pensar, socialmente, el pasado; que no está bien porque la colección sustituye esa reflexión, o la desplaza, más que permitir su hondura. Es cierto que el mercado tiene entre sus atributos la capacidad de tomar temas, problemas, imágenes, personas, y convertirlas en mercancía en circulación. Y que la ira o la crítica frente a eso tiene su lugar en el mismo repertorio. Sorprende, igual, la ausencia de esa crítica, al tiempo en que sí se han despertado fuertes polémicas ante algunas reflexiones sobre la lucha armada. Una carta de Oscar del Barco —incitada por estremecedores recuerdos y pensamientos de Héctor Juvé en la revista *La Intemperie*— produjo un debate sin precedentes. Un debate plagado de enojos, en el que por momentos parecía circular un pedido de silencio —al autor de la carta— en nombre de la memoria de los muertos o de la oportunidad de los vivos.

Simone Weil, en un escrito que cita Schmucler, se pregunta si la interrogación por la revolución no suele evitarse en nombre de “todos los seres nobles y puros que han sacrificado todo, inclusive su vida, a esta palabra”. Tras hacer esa advertencia, arremete: “pero sólo los sacerdotes pueden medir el valor de una idea por la cantidad de sangre que hace correr”. No deja de ser extraño, de todos modos, que la carta de contrición escrita por del Barco, reciba más reparos —en nombre de esa pureza ensangrentada— que la proliferación mercantil del tema. Digo: que se perciba que la polémica, el arrepentimiento o la reflexión mancillan un pasado doloroso, que atravesaría incólume su trato mercantil o su administración política.

Hay muertos sí. Dolor sin dudas. ¿Por qué su existencia se convierte en argumento de silencio en un caso, y no deviene censura en el otro? ¿Acaso son más tolerables los modos de administrar los setenta que lo que revive en ellos la tragedia de la decisión política y de las vidas en juego? ¿Volverlos insumos (de legitimación, de procedimientos electorales, de iniciativas de mercado) mientras se mantiene la aseveración de que la nobleza y la pureza no fueron en vano, es menos desgarrador que poner en duda ese destino para vidas nobles y puras?

Preguntas retóricas: se sabe que no hay modo más desestabilizador —no sólo frente a los hechos del pasado— que poner en duda el sentido de ciertas acciones o riesgos. Eso es, creo, lo que vuelve intolerable a la carta de Oscar del Barco. Lo que se dice allí, teñido además de una asunción arriesgada de la palabra personal, se ha dicho en otros momentos. Sin las consecuencias polémicas de esta carta. Es el contexto, para decirlo malamente, el que funciona como una caja de resonancia que amplía sus efectos. Un campo de discursos en el que se hizo hegemónico un santo y seña: el de declarar lealtad a los setenta. Bajo esas condiciones la carta se vuelve *inconveniente*.

Y no se puede evitar separar dos tipos de incomodidades frente al grito de del Barco que todavía resuena. Una, la que se presenta ante la inmediata asociación entre revolucionario y asesino, inmediatez que coloca en primer plano la violación del principio ético —en el primer plano de la nominación y de la identificación— desplazando u obliterando las fundadas en la decisión política. Si ésta proviene del drama de las búsquedas emancipatorias; la otra, de los consensos políticos actuales. Porque la segunda incomodidad se liga, creo, al clima reinante de setentismo: la carta viene a desgarrar el silencio que habita el abundante palabrerío sobre los setenta, viene a desgarrar los consensos más sordos, esos que indican qué conviene no nombrar, decir, o someter a una nueva interrogación. No son lo mismo una y otra incomodidad: la primera se ancla en la pregunta sobre la contemporaneidad de la revolución; la segunda en la sanción del final de la revolución como proyecto, y en la necesidad de olvidar sus cruentos avatares.⁹

Aquellos años de vidas arrojadas

a la política no pueden ser rápidamente soldados a un sentido. Ni al de la ingenua vocación de servir, ni al de la insurrección armada. Tampoco reducir lo que en ellos ha ocurrido a la obediencia a una época, que habría actuado como causa secreta de las acciones, palabras y decisiones de los hombres y mujeres que la vivieron. La época, tal como muchos la piensan, sería el gran ventrílocuo, que hablaría a través de las pobres bocas humanas, incluso cuando éstas creen ejercitar una autonomía autoral. Esa idea lleva a imaginar una discontinuidad radical en las vidas: en cada época un sujeto sería uno u otro¹⁰. Exacerbación simplificada del estructuralismo, haría de cada vida un conjunto de capas geológicas diferentes, relativamente incomprensibles entre sí. ¿Una época es un conjunto de hechos obligantes, que exigen de decidir? La experiencia nos procura otra idea: la de un constante llamado a decidir, producir argumentos para sostener esas decisiones; la idea de querrela entre distintos modos de habitar una cronología. No estuvieron eximidos de decisión quienes eligieron la política revolucionaria, ni quienes eligieron sus modos armados.

Los setenta —y la década anterior, a la que coronaban y cerraban— no fueron los años más inhóspitos para esa tensión entre tendencias, reflexiones, y modos críticos de hacer política. Al contrario, las décadas posteriores parecieron habitadas de una compulsión mayor a sustraer algunas categorías de la discusión y a clausurar prácticas vitales. ¿O estos años, los del presente, son más prolíficos en la reflexión política, en la creación cultural o en la capacidad de rebelión? En los sesenta y setenta, por el contrario, y lo puede percibir el lector de documentos, revistas, libros, o testimonios de esos años, hay debates permanentes sobre el quehacer público. Son más laboratorio que dogma; y más experimentación que consenso alrededor de alguna vía. Entre esos experimentos, o como una dimensión de algunos de ellos, estaba la lucha armada, pero también estaba la discusión sobre la lucha armada. Y nombres como el de León Rozitchner o el de Carlos Brocato, bastan para aludir a la diversidad de problemas filosóficos y teóricos que la política no cesaba de abrir.¹¹

Discusiones teóricas, debates estéticos, y una profundización y ex-

tensión de la insumisión social, no podrían ser desconocidas bajo el rápido expediente de considerar que la época, finalmente, no permitía ser otros que eximios cultivadores de la muerte como dato cotidiano de la práctica militante. La subsunción de ese radical y tembloroso haz de búsquedas, al enfrentamiento armado, permite dos estrategias interpretativas opuestas y reflejas: una, la de considerar que la consideración crítica de la lucha armada debe eludirse para que persista la idea de emancipación; la otra, la de extender la partida de defunción sobre las desobediencias, en nombre de lo intolerable o criminal de la violencia que las coronaría necesariamente.

Benjamin intentó pensar una violencia incruenta, Sorel una catastrófica y redentora. Ambos pensaban que el problema en un mundo habitado por la violencia, era que ésta se volvía objeto de cálculo, instrumento, o táctica, pero que era posible imaginar que la violencia podía ser también ese momento único en que la redención fulgura. Algo preservado de la reducción a una racionalidad instrumental. Cuando la muerte —propia o de otro— se convierte en medición posible, cuando se despoja de la singularidad irreductible para ser contabilizada —bajas de aquí o de allá, cuerpos sustituibles por otros cuerpos—, entonces la violencia es el modo propio de ser del capitalismo, no la exigida entrega de las vidas para darle fin.¹²

Ése es, creo, el punto ciego: la crítica a la instrumentalidad presente en las luchas revolucionarias de los setenta, no podría hacerse desde una aceptación a considerar, en el presente, las vidas como objeto de cálculo y medición. Como vidas a administrar —tantos presos, tantos planes, tantos pobres— o como muertes a indemnizar. Interrogar esa continuidad es necesario. La tonalidad setentista que viste la escena política actual o que expande el mercado de lectores, es un dato del presente, no un desvío de las buenas interpretaciones históricas. No es un anacronismo ni una vocación por el bazar de antigüedades. De qué modos será posible esa interrogación no lo sabemos, aunque sí de qué modos es evitada.

Algo de eso hemos querido decir con la idea de herencia cultural. Somos herederos cautivos de la herencia de una revolución fracasada, cu-

yos dilemas parece necesario olvidar. Para ser buenos transeúntes de una república democrática, parece exigirse el silencio, el descarte rápido, la elusión de la pregunta por la crítica de las armas; parece exigirse que se acepte caminar por los cauces de la época. En el escuálido mundo cultural esto es sorprendente: más se acepta la idea de época, más se aceptan las condiciones que esta idea pone para pensar el pasado. Y es necesario insistir: la herencia cultural de los setenta es la condena a que la política no sea más que indemnización a las víctimas y administración de las vidas.

Posdata

Escribí este ensayo entre la campaña electoral del 2005 y el 24 de marzo del 2006, por la exigencia de una doble incomodidad: la de la situación política definida por la estabilización que ha logrado realizar el gobierno actual (situación política en la que incluyo los modos de pensar y de oponerse a este gobierno); y la de la polémica originada por la carta de Oscar del Barco. En ambos casos, incomodan en lo que se hace de complejo pensarlos. Si he elegido caminos oblicuos para esos temas no se debe a un intento de esquivar problemas —como el del juicio sobre la violencia en los años 70—, sino a la imposibilidad de tratarlos. Nací en 1969. Casi veinte años después escuché por radio la crónica de la toma de un cuartel en Tablada. En los días siguientes, desfilaban por los medios de comunicación las voces condenatorias al intento del MTP. Más elevadas eran las de aquellos que querían evitar parentescos y confusiones. Tablada mostró que no había condiciones para la lucha armada en la Argentina posterior a los 80, pero que su cierre se imbricaba con una condena moral de bases endebles. El enlace entre la serie de los hechos (el cuartel, la toma, la represión) y la serie de los discursos (críticos y condenatorios en su mayoría) mostró a la vez la clausura de la vía armada y la clausura de la reflexión sobre ella. Condenar su actualidad no era ajeno a ausentarse de los debates sobre su legitimidad o ilegitimidad anterior.

Esta época —estos años, si no queremos portar el peso de aquella idea— no es hospitalaria para las vocaciones colectivas ni para los impe-

tus insurgentes. Suele juzgar los destellos de esas vocaciones, como restos juvenilistas o ilusos. Badiou, en un libro sagaz y polémico, sostiene que el retorno neoconservador a la tradición, la familia y la propiedad (para decirlo en lengua argentina) hacen impensables a las pasiones —políticas, revolucionarias, creativas, estéticas— del siglo XX. El debate sobre los setenta debería recuperar el sentido que tuvieron en el plano de la experiencia, pero también cómo en ella se revelaron su potencia y de su tragedia. Y sustraer ese debate de las garras del nuevo conservadurismo, que sólo puede festejar la mejor administración de la vida.

Notas

¹ Qué se hereda, había pensado Fogwill, cuando se narra la dictadura, en un artículo al que llamé “La herencia cultural del proceso”. El título de este artículo quiere ser menos un plagio que un tributo hacia los trazos con los que el autor de *Los pichiciegos* supo decir que procesos profundos de transformación de la sociedad argentina quedaban soterrados tras el horror manifiesto de los campos de concentración. Las narraciones de las sevicias y los ecos de un dolor inimaginado ponían ciertos cuerpos en escena, aquellos que habían sido suplidos, al tiempo que despojaban de luz otra escena: la de los victoriosos y vencidos en el terreno productivo. Ninguna dialéctica ingenua de la mirada —ni de sus velos— proponía Fogwill. Más bien señalaba que hubo triunfos no reconocidos ni juzgados, que hubo victorias de más largo alcance en la definición de la vida nacional que la que fue festejada por los militares como resultado de la guerra contra la subversión. Lo que permitiría pensar que en cada momento se despliegan modos del relato y de la comprensión, que son síntomas de la situación política y algo más que síntoma: su trama narrativa, su grilla interpretativa. Que son éstos y no otros, o que son los que aparecen en superficie dejando otros de lado o en minoría.

² La idea muy exitosa de que las legitimaciones políticas apelan a mitos, o van construyendo sus tradiciones de un modo astuto o mendaz, suele provenir de una imagen más que simplificada de la acción política, que parte de la distinción de lo objetivo y lo subjetivo, o de lo real y lo ficticio. Se puede ver la problematización que sostenidamente ha hecho Emilio de Ipola sobre estos problemas. (*Metáforas de la política*, Homo Sapiens, 2001)

³ Luis Mattini, en *Hombres y mujeres del PRT-ERP*, intentó, ya hace dos décadas, interrogar qué hilos de la trama insurreccional traían en sí otras posibilidades de

enlace. Hilos como el culto al coraje, el pragmatismo, la renuencia a la elaboración teórica, no eran ajenos al desenlace final. En el mismo sentido, pueden leerse la idea de Mattini de que alguien capaz de combatir no es necesariamente capaz de fundar otra política que aquella que se combate; o las reflexiones de Héctor Schmucler en *Controversia*.

⁴ Nicolás Casullo señaló que fue la hegemonía del discurso de derechos humanos en la transición, la que impidió una narrativa crítica sobre la política de los setenta: era tan fuerte la necesidad de reivindicar justicia para las víctimas, que no se inhibieron las reflexiones sobre aquella política que habían sostenido antes de recibir esa ominosa identidad final. (*Modernidad y cultura crítica*, Paidós, 1988)

⁵ Alejandro Kaufman (en *Pensamiento de los Confines*) plantea que había quienes, en los años setenta, habitaban el fulgor de la política revolucionaria pero con la conciencia trágica de quienes saben que la historia de las revoluciones es también la de los crímenes. Esto lo liga a la idea benjaminiana de que los victoriosos son, precisamente, victoriosos. De ese modo, complejiza el problema de cómo tratar al setentismo del gobierno actual, sobre el cual el artículo no expande su análisis: si lo pensamos como heredero —tal como se autopostula— de las luchas de los setenta, serían esas luchas en su momento victorioso —esto es, en el momento en que esa conciencia trágica se sentiría más que compelida a evitar—, o sea un nuevo tipo de poder que se erige sobre otros vencidos. Con el agravante de que los vencidos —por la peculiaridad de esta “victoria”, insisto sobre lo que venía diciendo en el ensayo— no son los contrincantes de los setenta, sino los despojados por esos contrincantes. Es decir, poner como victoria la llegada al poder, posterior a una evidente derrota —que signó la debacle de las últimas tres décadas—, se convierte en una afirmación de la victoria ocurrida en ese otro momento. Y se reduce el enfrentamiento anterior a una disputa por el poder.

Si estas consecuencias no se piensan, la idea de una conciencia trágica como conciencia militante de los setenta puede convertirse en el artilugio para adherir —trágicamente: con conciencia de lo que se omite y de lo que se daña— a los modos en que la elite política actual despliega sus estrategias. Y establecer así, otro tipo de continuidad no menos problemática que las más obvias o lineales.

⁶ Luis Alberto Spinetta, en una entrevista, vio en la desnutrición —condición no sólo física, sino moral y cultural— la consecuencia mayor de la dictadura. Sobre la base de esa desnutrición hay política en la Argentina. Sólo que, en general, negándola como condición, en el marco de una defensa de la ciudadanía abstracta que se define por un *deber ser*. La crítica al clientelismo suele recabar en esa defensa de los buenos y deseables valores, antes

que en el señalamiento de que no opera contra esa condición sino que la organiza. La metáfora es poderosa: una sociedad desnutrida. Se puede percibir esa desnutrición en los lenguajes. Lenguajes arrojados a la sequedad, expurgados de sus potencias expresivas, limitados a ser instrumentos precarios. Sigo leyendo los diarios: una diputada de la Capital ha dicho —y hacia tiempo que no decía algo relevante— que la educación debe basarse en la extensión del lenguaje, porque pensar con complejidad proviene de las disposiciones idiomáticas. Sin saberlo —o sabiéndolo— glosaba al joven Nietzsche, cuando reclamaba una reforma cultural y educativa basada en la enseñanza del respeto por el idioma. (*El porvenir de nuestras escuelas*, Tusquets, 2000)

Pero tanto Spinetta como Carrió —a ella citaba recién— se privan de considerar el modo en que son afectados por la devastación de una cultura, señalándola desde un exterior (la poesía o la moral) que pareciera preservado. De esa suposición proviene la actitud quejumbrosa del que posee una verdad (nutritiva) que el resto no puede reconocer. En este mismo número de *El Ojo Mocho*, los dichos de Spinetta son interpelados —por Cecilia Flachsland— desde la tensión que suponen con las formas populares del rock contemporáneo.

⁷ Héctor Schmucler arriesga una reflexión sobre la idea de revolución, en la que continúa la dura interrogación de Simone Weil en 1934 acerca de si la revolución no sería otro de los engaños del capitalismo. (“Notas sobre la revolución”, *Lucha armada*) Volveremos sobre este punto, sobre lo que obstaculiza pensarlo.

Con respecto a las relaciones entre desobediencias y luchas en los setenta argentinos, es sugerente la interpretación de César Tcach, que describe el pasaje de una insurgencia ligada a la defensa de una creatividad radical, hacia la sumisión bajo las lógicas del aparato militar creado para desarrollarla. (en *Argentina 1976-2006*, UNL - Homo Sapiens, 2006)

⁸ Botones de muestra: uno, un recuadro en el diario *Clarín*. El título es “Los libros de la buena memoria”. Y se listan 9 títulos de edición reciente: los hay sobre Montoneros, sobre acciones del ERP, sobre el ERP, sobre operativos de montoneros, sobre personas.

Otro, la estrategia de Planeta para el 24/3/2006: llenar de banderas argentinas las librerías y exhibir —con la militante intención de vender— los títulos vinculados al golpe o a las luchas previas. Entre ellos, *La voluntad* en cinco tomos.

⁹ Cabe pensar al caso “Gelman” en este plano, en tanto es destinatario de una fervorosa corriente de homenajes y saluciones al poeta comprometido, obviando la cuestión —que no obvia Oscar del Barco— de sus compromisos armados. Tuvo que ser Jorge Asís el que señalara que Gelman es el intelectual que corresponde a estos años, así como Sábado

ocupaba el podio en los ochenta. Lo hace al modo Asís: con lucidez irónica y recursos por momentos mezquinos.

Porque para nosotros, no se trata de recordar el pasado militante para denunciar al poeta, sino de insistir sobre una reflexión pendiente en la Argentina, y sobre la impresión —casi la náusea— de que las glorias personales no pueden erigirse sobre la negación de lo sucedido, sobre la obliteración del reconocimiento de que hubo luchas y hubo derrotas, hubo desastre y hubo fiesta.

¹⁰ Es la idea que Beatriz Sarlo plantea en *La pasión y la excepción* para analizar el festejo —de esa otra que fue— de la muerte de Aramburu. Y a la que más elusivamente retorna en su último libro cuando restringe las potencias del testimonio a su utilidad probatoria en la justicia de los crímenes de la dictadura, reclamando el derecho a la interpretación y la crítica cuando el objeto del testimonio son los años previos al golpe militar. Es cierto que lo justifica apelando al saber —a Derrida o a Paul de Man—, pero me parece que el origen de la crítica al testimonio está en la misma idea de época como capa geológica en la que el sujeto es hecho o rehecho. Nadie podría testimoniarse, porque al momento del testimonio ya es otro y no aquel que vivió una época determinada. La experiencia se disuelve en el ácido sulfúrico de la época y no hay continuidad subjetiva entre uno y otro momento, salvo esa identidad civil.

Un modo inverso, pero no menos disolvente, es condensar estos problemas en la cuestión del nombre propio. Es decir, pensar en una autoría —un sujeto— que atraviesa épocas, en una continuidad que se coloca bajo un nombre, y cuyas elaboraciones no son modificadas ni tensionadas —precisamente, porque son verdaderas—, por las coyunturas. Autor y época, aunque se nos presenten como fantasmagorías opuestas, son igualmente disolventes del problema del sentido: de un sentido que no se anuda al interior de una conciencia individual ni en la abstracción de una cronología.

¹¹ La lectura que León Rozitchner hace de Clausewitz, distinguiendo guerra ofensiva y defensiva, es fundamental tanto la comprensión de la derrota de las organizaciones armadas, como de los distintos modos de la violencia en un mundo en que ésta tiene una irreductible existencia empírica. (*Perón: entre la sangre y el tiempo*, C.E.A.L., 1985)

¹² Pilar Calveiro plantea que las organizaciones armadas —en particular se detiene a analizar Montoneros— siguieron un camino de pragmatismo y de instrumentalidad en el que las vidas de los militantes eran sólo advertidas alrededor del cálculo de bajas que una organización podía soportar. Lo hace, sin embargo, construyendo una narración histórica en la que los hechos y las palabras se vuelven equivalentes, se abstraen también de su singularidad. (*Política y/o violencia*, Norma, 2005)

RESTOS

Por Nicolás Prividera

“Hizo un cáncer porque no soportó la Historia. Esa fue mi sensación cuando me enteré: Ella vivía tranquila en ese presente perpetuo y yo la devolví a la Historia. Le traje la peste”: Así hablaba Vicki, en la cinta, la primera vez que oí su voz. Después quise conocerla. Porque esa historia, que recién aparecía al final de su largo relato, se clavó en mí como una revelación. Por mi tendencia a buscar simbolismos, tal vez, aunque no veía con claridad que podía simbolizar esa historia. Al principio la imaginaba como una alegoría sobre las generaciones y su diálogo imposible. Pero cuanto más oía —cuanto más Vicki intentaba, sin lograrlo, decir algo— comprendía que esa historia era todo lo contrario: Una vuelta sin fin (alrededor) de lo indecible. Quizás en esa frase —“Hizo un cáncer porque no soportó la historia”— estaba el germen de todo.

La Historia era el eco de una voz. La de Vicki, hablando desde el pasado, como si recitara una letanía, o un testamento. Hacía largos silencios y volvía a empezar. Su inflexión era monótona, y nunca miraba a cámara. Como si tuviera miedo, a pesar de ser una presencia irreal, de seguir propagando el cáncer de la Historia: Tal vez Vicki se sintiera la portadora asintomática de una enfermedad que se enquistaba en otro organismo mucho tiempo después. Una especie de virus que se transmitía sin matar a su agente. Como si el cáncer fuera la encarnación de un mal anterior, metafísico.

No en vano la dictadura usó la enfermedad y sus metáforas (el día de su asunción como comandante del II Cuerpo del Ejército, el general Díaz Bessone sostuvo que «los cuerpos extraños serán expulsados, por dura que deba ser la cirugía»): El mal se manifestaba, proliferaba, y por tanto debía ser atacado, extirpado, eliminación del cuerpo social. Y lo que quedara de ese cuerpo, al sobrevivir a esa operación, lo agradecería: las mismas células que debían atacar, remitirían.

La Historia retrocedía, entonces, hacia un comienzo remoto y oscuro. Cada hora mataba, cada día era una cita envenenada. Nadie podía tener veinte años y estar a salvo. Vicki tenía diecinueve.

Vicki no se llamaba Vicki. El apodo le había quedado de Aquellos Días: Era su nombre de guerra. Victoria si se llamaba así: Sus padres le habían puesto ese nombre pensando en la inevitable victoria que los esperaba, y también en homenaje a Vicki, la amiga de tantos años de militancia. Se habían reencontrado en Madrid y se habían vuelto inseparables, pero Vicki —que ya estaba empezando a ser otra— no los acompañó cuando decidieron volver a la “última batalla”. Tampoco había vuelto a ver a la pequeña Victoria, quien debía quedar a su cargo —según el deseo de sus padres— y finalmente volvió a la Argentina de la mano de sus abuelos. (Vicki no pudo luchar contra esa ley natural, y tampoco quiso hacerlo. Ya había perdido demasiado. Tanto como quienes habían perdido a su hija y no querían también perder a su nieta.) Y así fue como Victoria creció en el silencio omnisciente que crearon a su alrededor para protegerla de los males de la herencia. Hasta que una vez más la Historia, que todos creían enterrada, se cruzó en su camino.

Pero para mí hubo otra Vicki, antes, a la que conocí por el nombre de su padre, por las cartas que su padre escribió al enterarse de su muerte, por las preguntas que nos dejan los que mueren jóvenes.

¿Cuántas veces habré pasado, sin saberlo, frente a la casa en la que murió Vicki Walsh? Esto fue lo primero que me pregunté cuando vi la dirección, por casualidad, en un libro que dejaba caer, como al pasar, la conocida anécdota del combate “heroico” en esa esquina de Yerbal y Del Corro. Pero esto queda cerca de acá, pensé, y salí a buscar ese cruce, a pocas cuadras de esta casa, en la que mi madre fue secuestrada en ese mismo año '76. Una cercanía ignorada, una más de tantas. Pero eso lo pienso ahora, escribiéndolo, porque en ese momento no me detuve a pensar en nada. Solo quería ver el lugar, así que abandoné el libro y bajé por Yerbal hacia al oeste, buscando alguna señal que me indicara cual había sido el lugar, la fachada, la terraza desde la que los combatientes repelieron el fuego por horas. Pero todas se me hacían iguales.

La calle estaba desierta, y solo había un policía en una de las esquinas, como si lo hubieran dejado olvidado en aquella época que yo venía a visitar. No quería parecer demasiado sospechoso, y cualquiera que se detiene sin motivo en una esquina demasiado tranquila lo es —como quien recuerda de pronto—, así que seguí caminando, hasta llegar a la autopista que interrumpe la calle, y solo me quedaba volver sobre mis pasos. Pero esta vez, al volver por la vereda de enfrente, pude ver lo que no había visto al pasar demasiado cerca: Una de las casas, casi en la esquina, tenía las ventanas y la puerta tapiadas. Incluso la pared mostraba sus ladrillos a la vista y, de no haber sido por los marcos, el frente parecería un único muro gastado por los años. Sobre él pude leer varias inscripciones: La más reciente, aunque ya semiborrada, decía “Homenaje a Vicki Walsh y los compañeros caídos” (o algo así), y una fecha pasada. Ésta tenía que ser la casa, aunque fuera demasiado obvio, no tanto por la inscripción memoriosa como por ese muro que parecía querer tapiar cualquier recuerdo. Y entonces vino a mi memoria —inevitable cita ciega—, ese poema de Neruda “A Julius Fucik”, héroe de la resistencia asesinado por los nazis en su cuartel de Praga: *La casa no dice nada: piedra color de invierno, ventanas sordas. / Pero cada día que pasé por allí / miré, toqué los muros, busqué el eco, / la palabra, la voz, la huella pura / del héroe*. Así, con palabras emocionadas, habla también Walsh en la carta en la que cuenta la muerte de su hija. Y cuenta Walsh, recordando y tal vez envidiando —como el mismo dice— a su hija, que después de pelear hasta el final, los resistentes se asomaron, en esta misma terraza vacía, gritando: “Ustedes no nos matan, nosotros elegimos morir”, y se dispararon en la sien.

¿Por qué murió Vicki Walsh? ¿Por qué yo no puedo verla —y mucho menos hoy, frente a ese mudo muro— como una heroína, sino como una víctima? O, en el mejor de los casos, como un “sujeto trágico” (como diría un ensayista distante, y no alguien

parado frente a esta casa silenciosa, en una calle silenciosa de un barrio silencioso, en un país sin calma pero lleno de cementerios ignorados). ¿Sabrán los que aún viven en las casas vecinas quien era Vicki? Seguramente algunos recordarán el operativo, y tal vez añoren esa época en la que había más policías en la calle, y no ese solitario chico uniformado, inmóvil bajo el cielo gris, custodiando la engañosa tranquilidad del pasado.

Vuelvo a leer la *Carta a mis amigos*. Walsh la escribe, según dice, "para explicarles cómo murió Vicki y por qué murió." Después de contar el operativo (a través de los ojos de un soldado, lo que le permite dar de la escena una versión extrañada y épica a la vez), dice: "Mi hija estaba dispuesta a no entregarse con vida. Era una decisión madurada, razonada. (Y no un rapto de locura o desesperación) Conocía, por infinidad de testimonios, el trato que dispensan los militares y marinos a quienes tienen la desgracia de caer prisioneros: la tortura sin límite en el tiempo ni en el método, que procura al mismo tiempo la degradación moral, la delación. (La delación es casi el último escalón de la degradación moral.) Sabía perfectamente que en una guerra de esas características (¿"guerra de esas características"?), el pecado no era hablar, sino caer. (Otra vez el imaginario cristiano, el pecado redimido a través del sacrificio.) Llevaba siempre encima la pastilla de cianuro —la misma con la que se mató nuestro amigo Paco Urondo— (hacer una lista de notables justifica la acción), con la que tantos otros han obtenido una última victoria sobre la barbarie."

No puedo sino detenerme en esa línea: Pensar en el suicidio como última victoria me hace entenderlos (a Walsh, al suicidio) como la aceptación del camino sin retorno que habían tomado. Los que cumplieron con la consigna de "Liberación o muerte", al menos. Me gustaría saber que piensan los otros, los que firmaban sentencias pero eligieron la vida (¿a cualquier precio?). Me gustaría que me expliquen esa distancia. Pero vuelvo al texto:

"En el tiempo transcurrido (Habían pasado unos pocos meses, pero Walsh ya estaba madurando su *Carta abierta a la Junta*: ese texto futuro —en el que resume su balance sombrío de la dictadura— es de una lucidez indiscutible: ¿Qué decir de esta carta, contemporánea de ese texto? No puedo decir que el dolor lo cegaba: Su estilo es límpido,

como siempre) he reflexionado sobre esa muerte. (Reflexión, una vez más) Me he preguntado si mi hija, si todos los que mueren como ella, tenían otro camino (Curioso cambio temporal: Los que mueren, tenían otro camino: Tenían, pero han elegido el único que no tenía retorno). La respuesta brota desde lo más profundo de mi corazón (Y entonces es el corazón el que responde, más allá de la meditación) y quiero que mis amigos la conozcan. Vicki pudo elegir otros caminos que eran distintos sin ser deshonrosos, pero (Otra vez los caminos, equivocados todos, porque) el que eligió era el más justo, el más generoso, el más razonado (Justo y Generoso son categorías que no pueden cuantificarse, pero razonado... Aunque es claro que la enumeración conduce precisamente a ese término: No está puesto ahí por casualidad, devuelve a la muerte al espacio de la entrega, al martirio). Su lúcida muerte es una síntesis de su corta, hermosa vida. No vivió para ella, vivió para otros, y esos otros son millones. (Aquí la alegoría cristiana es transparente, y me hace desconfiar tanto como si le hubiera antepuesto un "volveré y...") Su muerte sí, su muerte fue gloriosamente suya (Elegir la muerte es lo mismo que "dar la vida": Un modo de arrebatarles la muerte a los asesinos, de imaginar —con ayuda de la Épica— la muerte digna del héroe), y en ese orgullo me afirmo y soy quien renace de ella." (Eso dijeron después las madres: "Fuimos paridas por nuestros hijos", afirmaron. Y eso lo entiendo: Transformar esa inversión —que el hijo muera antes que el padre— en conversión. Todos tenemos nuestro camino de Damasco.)

Walsh también eligió su camino (marcado entre cartas escritas para quien no podía leerlas —su hija, la Junta—: cartas del porvenir). El camino tenía un solo destino: No podía irse ni dejar de escribir, porque eso hubiera sido huir, y él quería dar testimonio (pero el diario era demasiado íntimo: prefería las cartas. Un modo de hablar por todos sin renunciar a su propia voz), decir su verdad.

Vicki volvió a Buenos Aires mucho tiempo después. En Madrid había vivido un exilio plácido, pero algo parecía faltarle siempre, algo que le estrechaba el pecho y le quitaba el aire. Sintió que tenía que volver, y cerrar de algún modo el círculo, pero el regreso fue un segundo exilio, porque volvió a un país que ya no era el mismo que había dejado: Un país irreconocible, en el que los viejos

conocidos la miraban como si se les hubiera cruzado un espectro. Nadie parecía querer saber nada del pasado, y Vicki se sintió por fin cómoda dentro de esa incomodidad generalizada: Ya no era joven, y su vida anterior parecía haber tenido lugar mucho tiempo atrás, en un mundo ajeno y desdibujado, casi irreal.

Pero la Historia —como sabe cualquier época: la más convulsa y la más anodina— se esconde en los pliegues para hacerse presente cuando menos se la espera. Un mediodía cualquiera, Vicki caminaba hacia el bajo por la calle Defensa, y al pasar frente al Nacional Buenos Aires —donde había conocido a los padres de Victoria veinte años atrás— tuvo, durante un segundo eterno, la sensación de que el tiempo se plegaba sobre sí mismo y le devolvía una escena del pasado: Un *deja vu* en el que pudo ver, entre los chicos que bajaban las escalinatas, a su vieja amiga de la infancia: Más pálida, tal vez, más triste, pero sin duda ella. Como si hubiera vuelto de la muerte reencarnada en la plenitud de su juventud, aunque el retorno hubiese dejado en su piel una languidez inextinguible.

¿Cuánto tardó en comprender que se trataba de Victoria? No lo sé (y tal vez ella tampoco lo sepa). Lo cierto (imaginemos) es que —sin siquiera decidirlo, apenas llevada por sus piernas— la siguió hasta la boca del subte y vio como se perdía entre la gente. A pesar de (o por) la emoción que sentía, no se atrevió a hablarle. Su silencio había sido el acuerdo tácito que selló con sus abuelos el día en que la dejó en sus manos: Tal vez por eso no pusieron reparo a que Vicki pasara por su casa, cuando decidió llamarlos, con algún pretexto. Y cuando entró en la casa —la misma a la que iba cada tarde en aquellos días de su adolescencia—, los abuelos no le ocultaron a Victoria quien era. (Sentían a la adolescente ya salvada en su retraining, pero a la vez la sabían demasiado distinta de las otras chicas de su edad: Victoria era demasiado solitaria, y los abuelos la incitaban a salir de vez en cuando de su encierro, como cuando se saca a un enfermo a tomar algo de sol, si el clima es agradable.)

Vicki les recordaba a su hija y ellos, a su vez, le recordaban a su amiga muerta. Por eso habían dejado de verse, luego de que los abuelos se habían hecho cargo de Victoria: La niña era la encarnación de ese fantasma que querían exorcizar. Pero ahora

Vicki estaba allí: La historia parecía dar una vuelta completa y darle otra oportunidad, aunque ella sabía que era una ilusión, y lo único que pretendía era ver a Victoria una vez más, tomar su mano en silencio, o abrazarla, y luego despedirse y alejarse, por fin, sin mirar atrás. Pero no fue así.

Victoria solo salió de su cuarto cuando los abuelos la llamaron para presentarle a "una amiga", y rápidamente volvió a desaparecer. Vicki estaba tan ocupada en ocultar su emoción que ni siquiera pudo saludarla, y cuando llegó de vuelta a su casa se entregó a un llanto silencioso y contenido. Se prometió olvidarlo todo, y por unos días pareció que cumpliría su promesa. Hasta que llegó la carta de Victoria. (La carta no tenía remitente, pero antes de abrirla supo que era de ella. Eran unas breves líneas. Y abajo firmaba: "Vicki".)

Fue entonces cuando empezó a hablar.

Se encontraban a la salida del colegio, y repetían los viejos ritos que Vicki había compartido con la madre de Victoria. Iban hasta el Parque Lezama o se refugiaban en el Británico, y hablaban de la historia que las había reunido: La que hablaba, en realidad, era Vicki. Victoria escuchaba en silencio, y de vez en cuando le hacía alguna pregunta. Parecía como si no quisiese interrumpir el monólogo de Vicki, por temor a cortar el hilo de la historia. A veces las sorprendía la noche, y corrían hasta el subte antes de que pasara el último: Los abuelos no decían nada porque se alegraban al verla presa de esa energía desconocida. Tampoco dijeron nada el día en que Vicki finalmente apareció a su lado: Victoria se había sentido mal, y había decidido acompañarla. "Era inevitable", dijo la abuela, y mucho después Vicki se preguntó si se refería a su presencia o a la enfermedad.

Cuando Victoria enfermó —cuando fueron por fin conscientes del mal que se iba presentando con sutil insistencia—, los abuelos no hicieron más que repetirle a Vicki el diagnóstico (sin el estupor de los médicos ante la rareza de que la afectada por un cáncer de lengua fuera una chica de 17 años), sin echar culpas que eran ahora tan tácitas como lo habían sido años antes. Pero Vicki no podía (no sabía cómo) seguir viéndola, como si creyera que su presencia aceleraría la inevitable evolución (¿re-evolución?, pensaba Vicki) de la enfermedad.

Nadie nombraba al cáncer por su

nombre, y mucho menos en presencia de Victoria. Pero ella lo sabía todo, del modo preclaro en que lo saben los condenados, leyendo su destino en los ojos de quienes los rodean. Ya no quería salir, ni siquiera al jardín, y pasaba los días encerrada en sus pensamientos, sin decir una palabra. Una tarde rompió su silencio, solo para gritarle a su abuela que odiaba a Vicki porque la había abandonado, como su madre. Cuando Vicki se enteró, volvió a verla (¿comprendió que no podría huir —nunca más— de ese pasado, que volvía a buscarla cuando ella creía exorcizarlo, o simplemente fue a cumplir con su destino, con la resignación con la que años antes había dejado ir a su amiga?). No imaginemos lo que se dijeron, si se dijeron algo. Quizás esta vez sí pudo tomarle la mano en silencio, abrazarla, o llorar con ella. Y Victoria debe haberla mirado como no lo había hecho la primera vez que se encontraron, en aquella misma casa: Con la certeza y la prescindencia de los que saben que van a morir, sin explicación, sin respuesta, sin sentido.

Vicki continuó yendo hasta el final, aunque sabía que ese acto de presencia ya no podía cambiar la historia. Se quedaba junto a la cama, en silencio, y le arreglaba las sábanas o sostenía la pizarra en la que Victoria escribía breves mensajes. (Hacia el final la enferma ya no podía hablar, tampoco quería leer, ni que le leyeran. Las palabras, que siempre habían sido escasas, ahora eran más inútiles que nunca: Las cartas enviadas por los chicos de H.I.J.O.S. iban a parar —intocadas— todas al mismo cajón.) Vicki se consolaba pensando que los abuelos, solos, no hubieran sabido como actuar. Y ella tampoco sabía, pero al menos *estaba ahí, ahora*, aunque ya no había nada que hacer.

Victoria murió de madrugada. Esa noche Vicki había vuelto a su casa, luego de varias noches velando junto a su cama. Una vez más no había estado allí, y ni siquiera la consolaba pensar que también eso, tal vez, estaba previsto.

Aquí podría terminar la historia.

Si sigo escribiendo es solo para seguir siendo fiel al rito aunque la fe tambalee. (Quisiera escribir pura y simplemente, aunque no haya acto más impuro, más especular: Un puro espejismo. Se escribe en un mundo paralelo, en las fallas de la acción. Para conjurar el mundo perdido, para detener o acelerar el tiempo.) Esta es la única verdad profunda de la escri-

tura: Se escribe sobre lo que no se posee. O lo que se quiere recuperar. (La palabra existe porque existe lo ausente, lo que se desea. Las palabras tienen nostalgia de las cosas. Todo acto de habla es una invocación. Nombrar es un acto tan mágico como dibujar animales en las paredes de una cueva.) Como si el lenguaje permitiera, de algún modo, convocar lo perdido.

¿Fue por eso que Walsh escribió una carta a su hija poco después de enterarse de su muerte? ¿Era un modo de despedirse como no pudo hacerlo, o era, más bien, un modo de fijar para la eternidad —esa eternidad simbólica de la escritura— ese momento único e imposible? Tengo para mí que él supo entonces que estaba condenado, que no podía sobrevivirla, y quiso dejar como testamento ese diálogo de muertos, esa incandescencia en la que aún escuchamos su voz evocando la presencia amada y perdida.

La cinta me devolvía una y otra vez la voz de Vicki. Era una de las tantas que había encontrado en la *Fundación Memoria Abierta*, cuando buscaba material para una actriz europea que estaba en Buenos Aires preparando el personaje de una película sobre la dictadura. (No le veía el sentido a confrontar a una actriz con la memoria de otro: La trampa de la "memoria emotiva" —y la convicción de que toda memoria *emotiva* es una trampa— me parecía suficiente bajeza. Pero yo era un simple asistente, un mero espectador.) La intención de la directora era que no fuera una película más sobre la dictadura (ya que abordaba el tema de la represión en los años previos, esos años de los que nadie habla demasiado porque eso llevaría a fechar el inicio del terrorismo de Estado bajo el gobierno "democrático" de Perón-Perón), pero el guión no dejaba de ser didáctico (con ese pedagogismo condescendiente que no quiere cuestionar la cómoda ignorancia del espectador), y esquemático (con personajes horizontales de un solo trazo, sin otro horizonte que la romantización del idealismo ingenuo y el conspicuo horror ante el horror). El ejemplo más claro de las limitaciones de la película era precisamente la actriz española impuesta por la coproducción, que no entendía (no podía entender) nada. ¿Cómo explicarle por qué los Montoneros habían terminado siendo tan despreciados? Para ella —que conoció algunos en Barcelona— eran como los republicanos exilados después de la guerra

civil. Fue imposible hacerle entender la (no pequeña) diferencia. Y más difícil aun fue tratar de explicarle el destino de ese oxímoron conocido como "peronismo revolucionario" o "izquierda peronista". Tampoco la ex militante que finalmente aceptó hablar con ella pudo hacerlo, porque ni siquiera ella lo entendía del todo: "Pasamos de ser la 'juventud maravillosa' a 'imberbes estúpidos', de 'herederos' a 'infiltrados', de 'idealistas' a 'mesiánicos'. Esa fue la tragedia de nuestra generación —dijo—. Todo era cierto."

Encontrar a esa mujer hizo presente la sensación que había tenido revisando esas viejas entrevistas. Sentía una extraña familiaridad con ellas, porque esas mujeres pertenecían a la misma generación que mi madre. Aunque algunas tenían apenas diez años más que yo, estaban más cerca de ella (que había nacido en el '40) que de mí. Pero algo también las alejaba de ella: Parecían cada vez más ajenas a esa idea —que todas nombran, casi con la misma metáfora— de la Historia como río (viento, o cualquier fuerza "natural") que las arrastró hacia su destino, sin que pudieran o quisieran oponer resistencia. Mientras que a nosotros, más bien, la Historia nos parece un abismo insondable...

Nuestra generación nació demasiado tarde o demasiado temprano: Si hubiéramos nacido un poco antes o un poco después, tal vez nos sentiríamos parte de algo. Los que nacen a destiempo siempre se llevan la peor parte: Los que en el '76 no tenían ni siquiera veinte años —como Vicki— eran demasiado jóvenes para entender la Historia en la que se iban a sumergir, y los que ya pasaban los 30 estaban demasiado maduros, demasiado conscientes como para poder soportarla.

La hermana menor de Vicki había muerto mientras armaba una bomba casera. Tenía 16 años, y unas semanas antes había sido cooptada por Montoneros, en aquellos tiempos enloquecidos en que la organización reclutaba a cualquiera que tuviera más valor que juicio. (Los mártires prestan mejores servicios que los críticos, y algunos —como Walsh— fueron las dos cosas.) La bomba, destinada a un Capitán, estalló antes de tiempo, y la hermana de Vicki se inmoló en su propio bautismo de fuego.

Tal vez por eso, cuando se enteró de que Victoria tenía cáncer, Vicki se sintió doblemente culpable: Victoria

tenía la misma edad que su hermana. Y cuando grabó la entrevista, aún estaba viva. Por eso Vicki hablaba ante el micrófono (ahora lo entiendo) como si lo hiciera por última vez. Después de su muerte se llamó a silencio.

La cinta me devolvía una y otra vez la voz de Vicki, pero ella ya era otra. Desde el instante en que pensé en encontrarla comprendí que iba a ser imposible. Hablaba desde un remoto más allá: La voz que escuchaba era tan elusiva como la de un fantasma.

Tardé un tiempo en conseguir su número. Y lo llevé encima durante días antes de decidirme a llamarla. La voz que me contestó del otro lado de la línea parecía levemente jovial, hasta que se enteró del motivo de mi invocación. No quería saber nada. La entrevista grabada, me dijo, había sido la última. Era su legado a los historiadores futuros. Todo lo que podía decir estaba ahí. Ahora estaba tratando de olvidar, de rehacer su vida, de pensar en su propia hija. Intenté convencerla, diciéndole la verdad: Estaba interesado en la historia de Victoria, en la relación entre ambas. Como hijo de desaparecidos, sentía que esa historia representaba de algún modo nuestro desconsuelo ante la Historia. Pero no hubo caso: Vicki había dicho su última palabra.

Había soñado largamente con ese encuentro (que era mi modo de exorcizar otros encuentros imposibles, otras historias). Y una vez más me veía jugando a hacer el duelo (un duelo menor, esta vez) por recuerdos que nunca fueron míos.

Pasó el tiempo.

Hasta que un día, el acto cotidiano de leer el diario se convirtió en una experiencia única. Al principio ni siquiera le había dado importancia: era solo una noticia sobre Jorge Zorreguieta, quien había sido secretario de agricultura de Videla, y ahora era investigado por el gobierno de Holanda a raíz del compromiso de su hija con el príncipe de ese país. Pero un recuadro hacía referencia a "los secuestros del INTA", y un testigo contaba que "en Castelar hubo varios compañeros desaparecidos. Uno de ellos era una mujer a la que fueron a buscar al sanatorio donde había tenido su hijo, con datos que salían de su legajo de empleada del Estado. Los jefes nuevos los tenían en la lista que venía hecha desde arriba." Y agregaba, elípticamente: "Dicen que murió en la tortura."

Si la referencia a mi madre me había asombrado —porque de ella se

trataba, más allá de las imprecisiones, no había duda—, la última frase me llenó de indignación. (Recordé esa escena de *La dolce vita* en la que los paparazzi se abalanzan sobre una mujer que todavía no sabe de la muerte de sus hijos.) No por que le diera algún asidero a la versión, sino todo lo contrario: Imaginaba que ese impersonal "Dicen..." era el modo en que el "testigo" y el periodista habían elegido para cargar las tintas (sin pensar que alguien podía sentirse afectado por esas palabras). Conseguí —no sin dificultad— el teléfono del hombre que había hablado, y lo llamé sin vacilar. Quería saber que era lo que sabía realmente. Me atendió una mujer que casi se quedó sin habla cuando le dije quien era, y escuché como le pasaba el teléfono al hombre diciendo, con asombro, como si hubiera hablado con un aparecido: "Es el hijo de Marta Sierra." Hubo un breve silencio, y luego escuché una voz quebrada que parecía hablarme desde otro tiempo. Decidí dejar las preguntas incómodas para después, porque el hombre hablaba a borbotones: Me recordaba la época en que yo iba al jardín maternal del INTA, y como la quería a Marta y muchos recuerdos deshinchados que pudo hilvanar en su confusión. Quedamos en que al día siguiente nos encontraríamos en Morón, para ir al INTA. (Yo no había vuelto desde aquel tiempo, 25 años atrás.)

Me despierto unos minutos antes de que suene el despertador, como si algo en mí se encendiese queriendo adelantarse a la realidad, al tiempo, estar ahí antes de que las cosas sucedan. Mi hermano iba a pasar por mí a las nueve. Nueve y un minuto lo llamo a su celular, pero no contesta nadie. "Si te quedaste dormido te mato", pienso, porque a esta altura sabemos que hay que prevenir la negación y el acto fallido, con despertadores, llamados y contrafuegos. Pero antes de que empiece a desesperar suena el timbre. "¿Sabés cómo llegar?", le digo cuando subimos al auto. Asiente. "Entonces, vamos por Moby Dick". No puedo evitar repetir esa frase familiar, cabalística, para disipar el deseo y el temor de (re)encontrarlo (in)esperado. Tomamos Rivadavia hacia Liniers, y cruzamos la General Paz. Cuando el paisaje conocido se desvanece empiezo a preguntarme si voy a recordar todo lo olvidado o a olvidar definitivamente lo poco que recuerdo, y no sé que me provocaría más pena. Mi hermano habla con monosílabos, así que

tomo la palabra, hago un par de chistes, afinó el instrumento que va a ayudarme a desmalezar tanto silencio. En media hora estamos en Morón, donde tenemos que encontrar a J., el compañero de mi madre que sigue trabajando en su antiguo puesto de ATE. (Cuando lo llamé —sin pensarlo demasiado, simplemente porque tenía que hacerlo, y era ahora o nunca— lo sorprendí, aunque se lo esperaba, tarde o temprano, y de algún modo estaba preparado —porque él también sentía ese oscuro deber: "yo te tuve en brazos" dijo, y me contó, a borbotones, lo que le iba saliendo, mientras yo guardaba esa distancia que he sabido poner para sentir que puedo dominar la situación. Después de ese *approach* inicial le pasé el teléfono a mi hermano para que arreglara lugar y hora, y de paso se ablandara también. Tras algunas vacilaciones y llamados repetidos, J. le dijo que nos esperaría en ATE.) Cuando llegamos vemos a un tipo rondando cerca de la puerta, pero yo elijo no preguntar: fuera quien fuera, él debía ir a nosotros. Mi hermano me pregunta si lo esperamos afuera o entramos, y yo le contesto "Espérennos acá". Entonces el tipo se acerca a él diciendo su nombre como una pregunta, y mi hermano asiente y lo saluda. Después me saluda a mí, pero como si no supiera muy bien quien soy yo. Le es más fácil hablar con mi hermano, decirle que subamos al auto y lo sigamos.

Atravesamos la mañana suburbana sin apuro, dejando que el viento nos golpee la cara, para terminar de despertarnos. Poco a poco el cemento va desapareciendo y aparecen los parques, los cielos abiertos. J. hace una seña y se detiene, baja de su auto y va hacia nosotros. Nos señala una casa que alguna vez fue blanca en un lugar que alguna vez fue verde. "Esa era la escuela", dice, "Tu mamá daba clases acá", le habla a mi hermano, "Alfabetizaba a los compañeros". Yo miro los muros helados, que no me dicen nada: Foto velada de días sin huella. Ni siquiera hago el esfuerzo inútil de fijar la imagen en mi recuerdo. Entonces J. le muestra a mi hermano una foto que aparece de la nada, como salida de la galera de un mago, y en la foto estoy yo, rodeado por dos chicos y cercado por una mujer que sonrío a mis espaldas. "Esta es Zulma", dice J., y señala a la mujer como si hiciera falta (Zulma era mi "señorita", la que escribió aquel "registro narrativo" tan cuidadoso, casi

un mapa de aquellos días, y yo la veo ahí, tan hermosamente joven y lejana en tiempo y espacio, pero sintiendo tan cercanas esas palabras que alguna vez fueron banales y hoy son imborrables). "Estos son mis hijos", dice J., casi sin dejarme detener en los rostros y el olvido. "Y este sos vos", dice, señalándome en la foto, pero hablándole a mi hermano. "Este es Nicolás", le dice mi hermano (¿hay algo de fastidio en esa escena repetida en la que [le] hablan de mí?). "Soy yo", le digo a J., afirmo mirándolo a los ojos, aunque ya no me reconozca en ese chico que se escapaba de todo el mundo. Le estoy hablando del presente, no de la foto que vuelve a guardar en su bolsillo. No decimos más (no hace falta: yo entiendo de dobles, espejos, negaciones), y nos ponemos de nuevo en marcha. "Acá cerca vive uno de los que fueron alumnos de la escolita —dice— Podemos pasar a verlo".

—Martita Sierra fue mi maestra, si, siempre la recordamos...

—¿Y quien más estaba en la escolita, que vos recuerdes?

—Bueno, estaba Chufo...

—¿Chufo?

—Así le decían, no se porqué. Era una persona muy de lucha... Yo después de cuatro, cinco años, me lo encuentro, viajando a Once, y él me dice, me marcó lo que iba a pasar, las consecuencias de lo que le iba a pasar al país, lo tengo siempre presente: Me dijo que nosotros nos teníamos que unir y enfrentar toda esta dictadura... Porque si nosotros no lográbamos eso íbamos a retroceder, y las consecuencias las íbamos a ver dentro de veinte años, las vamos a pagar... Y fueron las palabras que a mí me quedaron prendido, de lo que nos pasó... Él ya previó lo que iba a pasar. Me dijo: "¿Compañero, se quiere sumar a la lucha?". Yo era un chico que todavía no tenía noción de política. Estaba en el gremio, y como afiliado andaba con ellos, los seguía a todas las manifestaciones, pero no tenía una noción clara. Claro que después, cuando pasó todo esto, me empecé a dar cuenta... Cuando pasó, recién me di cuenta. Y bueno, que te puedo decir más... Trabajamos, sin saber lo que estaba pasando... Bueno, sabíamos lo que pasaba, pero no sabíamos bien porqué, adonde estaba, volverá... Yo después con el tiempo fui analizando cuál era la izquierda, quién...

—¿No se sabía muy bien?

—Ellos sabrían, pero nosotros como afiliados veíamos las internas

que había dentro de ellos mismo también... Pero no teníamos la visualidad de quien era de este lado y quien del otro lado. Igual las luchas fueron fuertes, buenas, y en conjunto, pero cuando llegaba el tiempo político se entraba en un enfrentamiento...

Nos ponemos otra vez en el camino, a nuestro destino definitivo: Castelar, el INTA (donde pasé mis maternales años, cuando mi madre trabajaba allí, en su último refugio). Hacemos el mismo camino que intentamos hacer un par de años, solo que entonces llegamos a una puerta cerrada, y esta vez la encontramos abierta, como si nos esperara. Entramos, como en un sueño, y me dejo inundar por el paisaje, demasiado verde para estar tan cerca de casa y tan lejos en el tiempo.

Bordeamos un camino de árboles y nos detenemos junto a una construcción gris y burocrática. Seguimos a J. adentro y nos dejamos guiar por los pasillos. Nos va enseñando las oficinas, nos presenta a las personas que nos salen al cruce o que levantan la vista, alejadas por un momento de su cotidianeidad. "Estos son los hijos de Marta...", dice, o bien: "...de una compañera que secuestraron en el '76", cuando el otro es alguien que no estaba o no sabía o... Yo miro las caras más viejas con desconfiada indulgencia. Me gustaría saber quienes son, que hacían, más allá de su asentimiento y su leve sonrisa. Porque no basta con que J. repita el nombre del director de aquel entonces y diga "Es el responsable de las listas" (y nos cuente como lo llamó veinte minutos antes del operativo en que detuvieron a decenas de personas, muchas de las cuales —como él— no volvieron allí hasta diez años después). Porque de cientos de personas que trabajaban allí muchas fueron marcadas (y no solo por el jefe sino por algún botón que todavía puede estar ahí para muestra...), y todos volvieron, menos la mujer que me parió (esa Mujer que todos nombran con mayúsculas desde quien sabe que gran o minúscula culpa: Por no ser como ella, por estar aun ahí como si nada). Y hay demasiados responsables para que un nombre me conforme, aunque algunos nombres digan más que otros.

Una de las oficinistas conocía a mi madre. Me saluda con una sonrisa, pero al instante se quiebra en el recuerdo y lagrimea, y nos deja sin saber qué hacer: No puedo consolar su momentáneo malestar, porque

nadie consuela mi constante males-tar... Y ya hubo una buena samaritana en la familia, como para seguir derrochando bondad como un santo. (Nota mi enojo, aunque no pueda explicar demasiado porqué y todo suene a excusa.) Por fin salimos otra vez afuera. "¿Vamos al Jardín?", pregunta J. Era lo que estaba esperando.

Esta vez el viaje es breve, a poco de andar veo unos juegos solitarios, un parque, más muros (los últimos bastiones de la memoria). Oigo un rumor de niños, de viento en los árboles. Camino hacia la puerta en cámara lenta, como si pudiera posponer infinitamente cada paso, hasta detener el tiempo, pero ya estoy adentro. Hay algo vagamente familiar, como un aroma oculto tras otros aromas. Estamos cerca del mediodía, y de la cocina emerge el calor de las ollas hirvientes. Mi hermano me mira como si yo tuviera algo que pudiera y no quisiera compartir. Le muestro mis manos vacías con una triste sonrisa. J. ha ido a buscar a alguien y la trae del brazo: "Estos son los hijos de Marta", dice. Ella sonríe, nos besa, me abraza. "Estás igual", me dice. "Parezco joven, pero no será para tanto...", replico. Se ríe. Me acaricia la cara, y me toma del brazo, y me lleva por los pasillos, mostrándome las salitas, los catres, los armarios, todas aquellas cosas que no han cambiado pero que reconozco ligeramente, como si estuvieran fuera de contexto (pero es mi mirada la que ha cambiado).

J. tiene que volver al trabajo, y mi hermano me mira como diciéndome ¿cuándo nos vamos?: Conozco su modo de pararse y carraspear. Él también sabe cuando mi mirada significa: "Aguantá el pis". Nada mejor que ese ámbito para un intercambio tan primario. C. (la mujer se llama C., trabaja allí desde el '73, y nos conoció lateralmente a mí y a mi madre, y recuerda como me escapaba de la siesta para perderme en el parque) busca en sus archivos hasta encontrar mi nombre en la lista. Cuando lo encuentra, reconozco con inquietud que la dirección y el teléfono son los mismos. Leo los otros nombres pero no me dicen nada. Ella recuerda a los que volvieron, como yo —pero más ingenua o levemente— en busca del pasado, y se excusa cuando alguien le dice que uno de los chicos se abrió la frente. Nos deja un momento solos, y yo recorro los archiveros. La mayoría están vacíos. Me paro junto a la ventana y veo a los primeros padres que llegan a compartir la hora del almuerzo

con sus hijos. C. vuelve con una mujer que carga con su hijo. "Esta es N.", dice, "Estaba en tu grupo". Nos miramos como si nos conociéramos, nos besamos como si nos presentáramos, y nos despedimos sin sorpresa. (Qué cosa más débil es una comunidad, pienso, que fácil es disgregarla, romper sus débiles lazos, hacer que sus miembros olviden quiénes y qué eran.) "Una menos en la lista", dice C. "Si, sobre todo porque está casada...", digo. Se ríe otra vez, me vuelve a tomar del brazo. Vamos afuera, al jardín que empieza a poblarse de niños.

Rodeamos el jardín hablando del Edén. Le explico que ese paisaje bucólico es distinto a todos, porque era nuestro Paraíso (y yo no sabía que sería el primer expulsado): El parque se nos hacía infinito, lleno de rincones que nos atraían como un misterio a desentrañar. Otra metáfora de esa vida que nos aguardaba más allá de las horas y las madres. (Y mi recuerdo más nítido es esa hora de la siesta en la que nos obligaban a dormir —y si no podíamos dormir que al menos nos quedáramos quietos—: "No todos dormíamos", le digo, "Algunos resistíamos en silencio".) Llegamos a los límites del jardín y damos la vuelta. C. nos despide en la puerta: "Vuelvan cuando quieran", dice.

Mi hermano me mira con fastidio metafísico, pero yo le pido unos minutos más, y me pierdo por un sendero oculto tras los árboles. Me interno lentamente, buscando las moras de mi infancia, y las encuentro fácilmente, y las aprieto entre los dedos y huelo su aroma dulzón buscando el recuerdo, pero no soy Proust y ésta no es mi magdalena... Solo unas moras aplastadas, y los gritos de los chicos, creciendo a mis espaldas. Avanzo un poco más, y de pronto el camino se acaba. Está cercado. Tengo que volver sobre mis pasos, reencontrar los rayos del sol cayendo a pleno sobre el presente del jardín.

Voy hacia el auto sin mirar atrás, y cuando estoy por subir, siento el llamado de una mujer a mis espaldas: "¡Nico!". Me quedo paralizado por un instante, y entonces me vuelvo y veo al chico que corre tras la voz de su madre. Y me quedo mirándolos, pensando en ese llamado que no encontré pero que vino de cualquier manera, aunque no sepa de qué peligros intentaba alejarme.

Mi hermano me deja en la estación. Tomo el tren, de regreso a lo conocido. Pienso en qué cerca esta-

ba, y qué lejos vuelvo. En ese presente del jardín que es mi pasado, y que por un momento volví a ver cuando era futuro, pura posibilidad, como ese chico que escapaba de la siesta. Cuando llego a casa me doy un baño interminable, como si pudiera limpiarme el último vestigio de lo que ya voy olvidando, de lo que vuelve a ser ayer. Todos ellos seguirán allí, pero alguien seguirá faltando. Y esa ausencia que hoy cercamos con nuestra presencia no ha dejado allí su fantasma sino su cuerpo y su alma. El fantasma nos sigue a nosotros, vayamos donde vayamos.

Y es sólo cuándo y dónde nos sentimos vivos cuando se desvanece, como una sombra que quiere ser luz. Porque la única memoria real, vital, es la vida misma cuando logra abrirse paso como un grito.

Lo que parecía un nuevo comienzo se fue diluyendo. Un poco porque aquel día me sentí como un fantasma que vaga por una vieja casa con la condescendencia de los vivos. Y porque mis sentimientos hacia ellos eran ambiguos, sobre todo cuando descubrí que aquella mujer que tan cordialmente nos había recibido estaba casada con un hombre que se jactaba de haber ayudado a "limpiar" el INTA (en una época donde esa palabra sólo implicaba una cosa).

Ni siquiera había querido preguntarle a J. por sus declaraciones en el diario.

Alguien que había leído la nota quiso saber por que yo parecía ignorar ese dato (y lo preguntaba con ligera indignación, como si lo afectara a él más que a mí). Intenté explicarle que:

a) La fuente no era confiable, ya que una línea antes afirmaba que mi madre había sido secuestrada de un sanatorio, cuando en realidad vinieron a buscarla a nuestra casa, b) Por otros datos que me había dado, pude confirmar que no era una fuente precisa, c) Probablemente había querido "dar la nota" con sus declaraciones y enterrar públicamente a Zorreguieta diciendo "lo más terrible fue lo que sucedió con Marta Sierra", etc., d) De haber yo preguntado eso y él no tenido respuesta, ni el ni yo hubiéramos querido seguir hablando y e) Tal vez necesitaba esperar para hacer esa pregunta con más tranquilidad y distancia.

Nada de esto fue suficiente para convencer a quien me cuestionaba el "no haber preguntado", ya que eso parecía contradecir al más común de los sentidos. Nos enredamos enton-

ces en una discusión sobre el sentido común, sin que pudiera hacerle entender mi creencia en que tal "sentido" no sirve ante situaciones extraordinarias, precisamente por ser "común". Por otra parte, ese sentido común —insistía yo— suele estar relacionado con el saber "oficial": Esa *summa* de cosas que uno debe saber (o creer) sobre su "sociedad" y su "época" para, precisamente, ser "aceptado". Es aceptable que un hombre torture a su semejante (aun cuando sea "monstruoso": porque el monstruo señala —en su (in)humanidad— lo cerca que estamos del mal), pero es inaceptable (al menos para las almas bellas) que echemos un manto de piedad sobre la escena (mientras que la víctima y el victimario vuelven una y otra vez a ella). Pero a esta altura ya la discusión estaba empantanada, y yo empezaba a sentir el malestar que suele presentarse cuando me encuentro teniendo que dar *demasiadas* explicaciones, ante ese "sentido común" —precisamente— que los otros (los comunes) usan contra quienes hemos atravesado *otros* sentidos (nada comunes). Como si "nosotros" tuviéramos que aceptar nuestra "anormalidad" para tranquilizarlos (para hacerlos sentir más humanos), cuando en realidad lo cuestionable sería lo que los otros han hecho —o han dicho— para que nosotros "respondamos" como anormales: Pero está claro que *su* saber (común) nunca está en cuestión, y por eso pueden agitarlo ante nosotros como una bandera (y a veces hasta nosotros hemos terminado agitándolo, como un látigo de autoflagelación...)

Cada vez que se habla —con presunta inocencia— de temas "conocidos" (la "inseguridad", por ejemplo, es el gran tema que ha venido a ocupar esa centralidad que tuvo la política en los '70 y los derechos humanos en los '80: y, en ese sentido, puede decirse que la "violencia", que antes estaba politizada, ahora se lee policializada, toda vez que "la gente" se ve amenazada por algún Otro y deja fluir su histeria facistoide), entonces, suelen aparecer ciertos tópicos vinculados a ese saber común dominante (como "los derechos humanos son para los delincuentes", que construye no sin inocencia una oposición con la sacrosanta "seguridad"). Porque el *Saber* siempre es Uno, y siempre es Oficial (más allá de las hipocresías a las que obligue la corrección política). Y todo lo que sale de esa "serie" (de ese discurso "natural") es puesto en cues-

tion, como una anomalía. (Llegado a un extremo, esa anomalía puede convertirse en un cáncer... Y ya sabemos cuál es la cura.)

Por eso, cuando apareció un represor "confesando" su participación en los vuelos de la muerte, la reacción fue tratarlo como a un loco, cuando en realidad era la sociedad la que no quería hacerse cargo de ese "saber", demasiado incómodo. ¿Qué se hace con un asesino confeso que pide y *no puede* ser condenado, sino barrerlo bajo la alfombra? Y lo que los más dañados por ese discurso —los sobrevivientes— sentían como laceración era precisamente esa nueva *negación*. Porque el relato de los crímenes no tenía lugar ante los jueces —como en el juicio a las Juntas—, lugar donde ese testimonio (y ese dolor) encuentra su razón de ser. Ahora aparecía en boca de un puñado (nunca más) de ex-represores, que volvían a "repetir" la historia de modo siniestro (en el sentido freudiano del término).

Para no "repetir", es necesario saber aquello que ilumina la diferencia, no lo que nos devuelve al lugar de víctimas (no tan cómodo como otros lugares comunes, pero igualmente efectivo a la hora de "normalizar". Por eso, en una sociedad donde la "normalidad" es siniestra, reivindicar la anormalidad es quebrar la regla). Porque la víctima es pasiva (y pasible de "lástima": ese otro lugar común de las almas bellas), mientras que el comprometido es alguien que exige Justicia (aun cuando esta sea "imposible"). Y la Justicia implica la Verdad, pero la Verdad no implica la Justicia.

Resumiendo: el Saber sólo tiene sentido si hay una finalidad mayor que lo trasciende: La Justicia, en ese caso, y no la mera satisfacción morbosa. Y si esa Justicia no es posible (porque está cercada por el poder), la búsqueda del Saber debe tocar ese límite y mostrar sus contradicciones, aun poniéndose en riesgo. Porque saber también puede ser una trampa... Y saber —o confirmar, más bien, lo que ya sabemos (que la mayoría de los desaparecidos fueron arrojados al mar, por ejemplo), no nos aporta nada. Como tampoco nos aporta nada escuchar el relato de su sufrimiento. A menos, insisto, que ese saber conduzca a otro superior, y podámos saber quiénes han sido los responsables de ese destino. Lo que nos lleva la segunda pregunta, definitoria y definitiva (ante la reparación imposible del daño): ¿Qué se hace —que

hacemos— con los culpables, con los cómplices, con los "indiferentes"? (como preguntaba sin inocencia un general de la dictadura, encontrando sólo una respuesta posible...)

Porque hay un saber, aunque no haya una verdad: Podemos no conocer la verdad de los hechos, pero si quiénes son (algunos de los) responsables directos (por acción u omisión). Y no es lo mismo saber o no saber, como tampoco es igualmente responsable el "hombre común" que quien tenía, precisamente, "responsabilidades". Todos deben ser interpelados (dando vuelta la consigna de la dictadura: ¿dónde estabas en aquella época?), pero sobre todo aquellos que no pueden excusar neutralidad (¿pero quien podría *realmente* hacerlo?).

Y ese proyecto —hacer que la Justicia llegue a todos— es utópico. No puede enjuiciarse a toda una sociedad, y aun cuando se pudiera, no puede hacerse solitariamente (y a eso nos reduce la Justicia: la penal o la personal...)

Estaba muy cómodo en mis reflexiones (como si fueran, ellas mismas, justas y por eso verdaderas) y había dejado de pensar en el pasado. Hasta que un día alguien me trajo la noticia de la muerte de J., y todo volvió a tambalear. (Toda mi disquisición aparecía en realidad como un sofisma para aplazar el momento inevitable de la pregunta, esa pregunta que no quería hacer. Y ahora la muerte devolvía esa posibilidad a la Nada.)

Y mientras me arrastraba sobre mis pensamientos como un personaje de Beckett (porque tenía —y a veces aún me ronda— la fantasía de que cuando cumpliera la edad que tenía mi madre en el momento del secuestro, algo iba a suceder. Algo se iba a poner en marcha, algo se iba a cerrar), un día alguien —hablando sobre un ex militante— me dijo algo que iluminó, con la fuerza que solo tienen las metáforas, el abismo ante el que yo mismo me encontraba: "Parece que lo hubieran puesto en *pausa* hace treinta años". Se refería, claro, a un efecto discursivo: al uso de un lenguaje que parecía congelado en el tiempo. Y esa imagen fija me recordó una película en la que los muertos deben elegir un recuerdo: un recuerdo en el que habitarán para siempre. Ese era el cielo para los muertos: una película en un eterno sinfín. Mientras que para los vivos, el sinfín es una forma del infierno.

La repetición es uno de los mecanismos fundamentales del trauma irre-

suelto. También funciona así para una sociedad empeñada en ocultar su batura bajo la alfombra. Porque *lo reprimido siempre vuelve* (esto lo sabían Freud y Videla), y no habrá "cura" mientras no haya lugar (nombre, justicia, reposo) para las víctimas. Y seguirán acosándonos—aunque no a todos, no a todos— como un sueño repetido.

El único modo para romper el sinfín, la repetición (el eterno retorno de lo reprimido) es romper ese círculo: reflexionar, hablar, actuar. Aunque sea "pidiendo lo imposible" (pero no como en el '68: Seamos realistas).

Iniciar una acción. Judicial. Personal. Reconstruir la historia (aun cuando no podamos reconstruir la Historia).

No toda narración implica un pensamiento, pero todo pensamiento entraña una narración. Siempre hay un saber, por pequeño y frágil y acosado que sea, si uno puede verlo como relato distanciado. ¿Pero cómo contar, cómo contarlo, para que no se convierta en simple recordatorio, en un museo de la memoria?

Alguien de cuyo nombre no quiero acordarme escribió un poema llamado "Después de Auschwitz". Era una contestación a Adorno, a su pregunta—retórica— de si era posible la poesía después de Auschwitz: *¿Por qué no iba a ser posible la poesía después de Auschwitz, si fue posible Auschwitz después de la poesía?* Quería ser una provocación, porque el poema reproducía, en su disposición en la página, en su fragmentación, la misma impresión—según un crítico— de una fosa común ("como si el lenguaje también se disgregara hasta desaparecer"). Y hay en todo esto algo tan obscuro como las películas que los nazis mismos filmaron en los campos, y las que Hollywood hizo después, donde se nos muestra, en bellos planos rodados bajo una bella luz, una bella montonera de cadáveres.

¿Qué escribir, entonces, que no sea un remedo de la Vanguardia como patrulla perdida ni se pierda en los pliegues del Romanticismo? ¿Cómo escribir—decir—"Historia" (así, con mayúscula) sin ruborizarse? ¿Hay que escribir, entonces, pequeñas historias, mientras esperamos que Algo suceda? (Pasamos del exceso de política a su falta, como si hubiera desaparecido con los cuerpos que la sostenían.)

No sé qué es más triste: vivir la derrota o escribir sobre ella. (En el párrafo final de *El Estado y la revolución*, Lenin dice que debe dejar de escribir sobre la revolución para ir a

hacerla: la vanguardia se realiza como destino.) Nosotros—si hay un nosotros, después de todo—somos la retaguardia de esa vanguardia convertida en patrulla perdida: nos detenemos frente a las ruinas de la Historia y tratamos de escribir sobre ellas.

Yo—al menos—quería escribir sobre la ausencia de una Historia, a partir de la historia de una ausencia.

Alguien comentaba la extrañeza que le producía el hecho de que no existiera (más allá de la previsible efusión de libros periodísticos o testimoniales) una "literatura del Proceso". No entiendo ese asombro: el *mainstream* de la literatura del proceso es el *Nunca Más*.

El *Nunca Más* había impuesto el "testimonio" como discurso dominante: despojado de su peso jurídico y ligado a cierto romanticismo militante (es decir: convertido en pura retórica), había perdido toda su potencia, si alguna vez la había tenido. (El *Testimonio* no deja de ser, por su pretensión de verdad, un género como cualquier otro: no garantiza *per se*—más allá de su valor jurídico— una relación directa o unívoca con la Verdad.) Su multiplicación—fuera del ámbito judicial—generó un efecto de saturación: una maraña de experiencias (que padecían) sin sentido. Y era el sentido lo que había que recuperar.

Porque contar no basta. Contar es sólo el comienzo. Porque entender es, al fin y al cabo, otra cosa. Y el que se pierde en la rememoración (como el *Funes* de Borges), no puede entender nada. Es como una voz en una cinta, sinfín.

Los testimonios se amontonan, sin que nos ayuden a comprender más. Hace rato que han dejado de ser catárticos (como lo eran los primeros, aquellos que decían lo que nadie quería oír: no en vano los testimonios del Juicio a las juntas fueron enmudecidos. Si se hubieran escuchado, tal vez no seguiríamos regurgitando relatos contados a medias). Los testimonios se han vuelto parte de un canon demasiado cómodo: las historias se multiplican sin enriquecerse, como si formar parte de un único relato en el que el narrador se contenta con repetir, una y otra vez, la misma Historia (en la que sólo cambian algunas circunstancias y nombres propios).

Y para no perdernos en esa visión especular, en esa repetición de horrores, tal vez haya que renunciar al sinfín de la memoria. Porque hay demasiadas *Memorias* y pocas *Historias* (digo, pensando en una conciencia que no

solo sea capaz de hilar recuerdos, sino de imponerles un sentido).

Entonces (tal vez): para recuperar el sentido hay que perder la memoria. Operación doblemente difícil cuando no se tiene ninguna, cuando sólo queda el vacío. Ante un mundo que nos invita a llenarlo con placebos: La memoria como museo, la memoria como espejismo.

La *Confesión* (de San Agustín a Rousseau) es precursora del *Testimonio* en su afán por decirlo todo (para que nadie sospeche ningún "ocultamiento"), dando una visión unívoca y absoluta de un yo homologado al mundo: a través del despliegue de esa "interioridad" doliente, lo que se expande es la individualidad burguesa: la exploración del yo se asimila al reconocimiento—a la aceptación—de la "realidad" (unívoca y unitaria): confirmación del orden y las certezas del racionalismo y su voluntad de poder. Decir "yo" es ser nombrado por mundo, aceptar un orden (social) incuestionable.

Así que no te confíes, no escribas "yo". Escribir "yo" es una trampa: es volverse ese Otro que—el poder—desea. Desmembrado, atomizado: "yo" es cualquiera. Hay que firmar, sostener lo que se dice y se hace, con el nombre propio: contar la historia de lo que alguien hace—de lo que le dejan y obligan a hacer—para poder decir "yo", para ser dueño de un nombre y una verdad.

El Estado tiene nuestro legajo personal, la Psicología nuestra historia clínica, la Literatura nuestra novela familiar. Y yo no quiero que me pongan en un lugar seguro.

Había querido que Vicki fuera mi médium. Por medio de ella podía contar otra historia, y al hacerlo—al atravesarla—reflexionar sobre ella. Exorcizando el peligro de dejar hablar al propio fantasma. Prestarle mi cuerpo sin perder mi propia voz... ¿Pero de qué sirve tener una voz si se pierde la Historia?

¿Cómo escribir el resto de la H/historia? ¿Cómo actuar sin repetir? ¿Cómo hablar de los ausentes sin hablar por los ausentes? ¿Cómo confiar en la propia memoria si no hay memoria propia? ¿Cómo fijar en palabras una memoria más cercana al fragor de un eterno campo de batalla que a la quietud de un museo de armas?

Reflexionar (sin memorializar). Fabular (sin mentir). Re-crear (sin concluir).

Devolverle a la experiencia (histórica) su sentido (político).

MUTILACIONES

Los combatientes de Malvinas en la memoria nacional¹

Por Federico Guillermo Lorenz

"Y quien ante este diálogo diga que el pueblo está perdido no sabe lo que pasa, es ya tiempo de decir que el pueblo vive lejos, no le llegan noticias, o no las entiende, sólo él sabe lo que le cuesta mantenerse vivo".

José Saramago, Levantado del suelo

La historia aparecía recurrentemente en mis entrevistas con veteranos de la guerra de Malvinas, a mediados de los noventa. Emerge hoy, al volver a escucharlas, y también en numerosas conversaciones sobre la guerra en Buenos Aires, en Río Gallegos, en Catamarca: Al finalizar la guerra, un soldado que había quedado mutilado llamó desde el cuartel a su casa. Sin dar a conocer su estado, le pidió permiso a la mamá para llevar a un supuesto compañero en ese mismo estado a su casa, pero la madre le dijo que no. Las versiones aquí cambian; algunos cuentan que el soldado sólo cortó. Otras, que dijo "Es que en realidad soy yo, mamá. Chau".

Los relatos vuelven a coincidir en el desenlace: el joven veterano se suicidó. Esta imagen desgarradora es, como señalé, recurrente. Me lo contaron veteranos de Chubut, de Chaco, de Buenos Aires. Y fue publicado, en el primer aniversario de la guerra, por el diario Clarín, como un cable de ANSA consignando crónicas de Gabriel García Márquez.² Aquí está la pista, y la pregunta: ¿Por qué para tantos participantes en el conflicto esta historia lacerante y terrible funcionó como metáfora de su regreso?

¿Por qué tantos veteranos dieron crédito a esa historia? ¿Por qué para tantos esto es lo mejor que podían decir sobre sus sensaciones al volver de las islas? Malvinas tiene una larguísima presencia en el imaginario argentino, pero sin duda la guerra de 1982 es un antes y un después. Hijo de mi época, desde esa marca es desde dónde me propongo hacer algunas reflexiones sobre Malvinas y nuestras memorias.

Hay algunas claves centrales para pensar la guerra de Malvinas dentro de los años de la transición democrática. En las islas pelearon muchos de los que se consideraban "vencedores

en la guerra contra la subversión". No sólo estuvo Astiz, paradigma público de la deshonra y la cobardía, sino muchos otros, también asesinos y secuestradores, que tuvieron una conducta mucho más honorable y valerosa en la guerra "convencional". Al mismo tiempo, muchas de sus víctimas, en las cárceles, pero también publicando solicitudes desde el exterior, se ofrecieron como voluntarias para combatir "al verdadero enemigo". En el exilio, gente que se había tenido que ir del país con riesgo de su vida volvió a sentirse argentina. Hubo pocas y solitarias voces que señalaron una contradicción: ¿Era posible apoyar Malvinas y no apoyar a la dictadura?

Para muchos miles, los conscriptos, ir a Malvinas no fue una opción, y es cierto: estaban bajo bandera. Pero también lo es que las colas de jóvenes y no tanto que se anotaban como voluntarios para combatir son una realidad de la época.

Las clases '62 y '63, que mayoritariamente fueron a Malvinas, estaban compuestas, en los casos más afortunados, por jóvenes que habían comenzado su secundario con el gobierno militar. En consecuencia, quienes actuaron en las islas lo hicieron amparados y formados por una forma de concebir a la Argentina y a las relaciones con sus ciudadanos que se hizo trizas bajo las balas inglesas, pero también bajo los golpes de la propia ineficacia, en muchos casos, y de la frustración. Una tradición militar—y nacional—que gustaba pintarse a sí misma como invicta, tuvo que asimilar la palabra "derrota". Pero: ¿Derrota? ¿De qué? ¿En la guerra? ¿De la idea de Nación? ¿De la dictadura? ¿Del pueblo?

¿O sólo de los hombres jóvenes en quienes encarnamos la tragedia?

Malvinas permite reflexionar acerca del modo en el que nuestra sociedad se relaciona con sus jóvenes, de las formas en las que da cuenta de la violencia cuando las armas callan. En noviembre de 1982, el gobierno británico tuvo que dirigir una carta al ar-

gentino, explicándole que en los recientes campos de batalla aún quedaban cuerpos argentinos insepultos, preguntándoles qué quería hacer con ellos.³ Cinco meses después de la derrota, los muertos seguían allí, esperando una actitud, una respuesta. Como ésta no llegó, muchos de los muertos argentinos no están enterrados con nombre conocido. Son, también, NN de la dictadura militar, *Known unto God*, como dicen las cruces, conocidos por Dios.

Es posible pensar Malvinas como una metáfora más de la Argentina. "La política se funda en acuerdos más o menos amplios sobre qué olvidar"—sostiene Héctor Schmucler—"La historia de la Argentina en estos veinteaños se ha sostenido sobre dos intenciones de olvido, sobre dos silencios: los desaparecidos durante la dictadura de la década de 1970 y la derrota en la guerra de las Malvinas. Desaparecidos y derrota: dos exclusiones, dos olvidos".⁴

La nota periodística mencionada antes consignaba el espectáculo dantesco de los cadáveres argentinos semienterrados: fantasmas corruptos asomando entre la turba malvinera, en reclamo de una respuesta, tanto como los fantasmas que nunca serán ni siquiera un resto, arrojados al río.

Los sobrevivientes de la guerra de Malvinas molestan, tanto como los sobrevivientes a los campos clandestinos que desmienten tanto el negacionismo de quienes reivindicaban las atrocidades de la dictadura como el relato heroico de las organizaciones armadas, para las que la mesa de tortura y los cuerpos fueron también un campo de batalla. Los sobrevivientes muestran, en sus cuerpos, nombran con sus voces y su supervivencia aquello que no se quiere ver. *Los veteranos de guerra también son los desaparecidos vivos*, los que agitan las aguas de la pacificación intentada desde la transición. Traen la violencia en la que participaron como un hecho fundacional de sus vidas, reivindicando en muchos casos su acción, echan en cara a sus compatriotas el apoyo a lo que sus jóvenes vidas protagonizaron del modo que mejor

podieron, agitan aún banderas que muchos prefieren no ver, como un hecho culposo de su propia existencia.

Hay muchas guerras de Malvinas, que no encajan en las grandes lecturas macro políticas que la reducen a un orgasmo nacionalista de las multitudes producido por el impulso ético de un general degradado. Esas lecturas tranquilizadoras no funcionan en las vidas individuales, en las comunidades pequeñas, en diferentes regiones del país donde la guerra fue una urgencia, una amenaza y sí, una esperanza. En general son homenajes que se deben a iniciativas particulares, como tantos otros en este país.

Los ex combatientes y la derrota se diluyeron en grandes ciudades como Buenos Aires, pero son un hito en otros lugares del país: En el pueblo de Hernando, en la provincia de Córdoba, el 28 de mayo, el día que mataron a Fabricio Carrascal cerca de Puerto Darwin, es el día en memoria de los héroes de Malvinas, y el pueblo detiene sus actividades por una hora. La ruta que entra a Río Grande desde el Norte, en Tierra del Fuego, está ensanchada desde el '82: para los aterrizajes de emergencia de los aviones de regreso de sus misiones de combate. Probablemente cada habitante de Madryn guarda de recuerdo birretes, cascos, platos, dejados por los soldados recién devueltos por el Canberra en agradecimiento por el alojamiento, la comida, el primer baño caliente en setenta, ochenta días. Tampoco por esto es posible hablar de una guerra: el diálogo se espesa, lo que es un manotazo de ahogado en la capital donde (creemos que) decidimos todo es la clave identitaria de ciudades que se aferran como arbustos al suelo castigado y amado que pisan.

En todo caso, un elemento común a las diferentes visiones sobre la guerra es la muerte, pero las diferencias surgen cuando comenzamos a ver qué decimos sobre ellas. Una forma es prestar atención a los monumentos. En Necochea está el más grande, es una Patria que sostiene a un soldado muerto de proporciones estalinistas. Impresiona más por las asociaciones que genera que por lo que representa explícitamente: la destrucción de una autoimagen de nación. La vana y gigantesca República para todos. No era eso lo que se quiso representar, pero es lo que uno siente al verlo por primera vez.

Los veteranos de Madryn cuentan

lo que les costó erigir el suyo. Fui a verlo un día de sol. Frente al mar, sobre la Gran Malvina, un soldado agachado sostiene una bandera flameante. Sobre la isla Soledad, otro lleva en brazos un compañero exánime. La cabeza del muerto cuelga inerte, mientras el que lo carga alza la suya y abre la boca en un grito: está reclamando. Miran hacia el muelle por el que regresaron miles en junio del '82. Ese monumento me gustó más, es el compañero el que nos reclama. Es el compañero el que habla por el que ya no puede hacerlo.

Es que los muertos, como escribía Italo Calvino en *Palomar*, no sacarán partido de ninguna de las discusiones acerca de la guerra.⁵ Discutir el pasado que los truncó es, sencillamente, argumentar acerca del futuro. Combatiendo sobre los sentidos que otorgamos a sus muertes estamos narrando un país que imaginamos. Probablemente uno de los episodios más emblemáticos de la guerra sea el hundimiento, el 2 de mayo de 1982, del Crucero A.R.A. General Belgrano por el submarino británico *Conqueror*, fuera de la zona de exclusión. La nave escorada, con sus cañones apuntando inútilmente al cielo, es uno de los íconos de la guerra. Con el hundimiento del crucero la Armada sufrió el mayor desastre en vidas humanas de la guerra, ya que fallecieron 323 de sus tripulantes. El Belgrano se transformó en símbolo del precio de sangre pagado por la Marina, pero también en el eje de una disputa que se arrastra hasta nuestros días, en torno a las características del torpedeamiento. La fuerza lo presenta como un "hecho de guerra", en tanto le permite reivindicar un papel activo en el conflicto de 1982: "Hablar de inmolación, holocausto, traición, víctimas, engaño, mártires para referirnos al crucero [...] y a sus tripulantes puede haber sido un recurso psicológico de oportunidad pero de ninguna manera puede ser el léxico apropiado para expresar conceptos sobre este episodio de la guerra [...] ya no debe mantenerse el papel de víctimas [...] para discutir la soberanía en las Malvinas no debe recurrirse al mal que pudieran haber hecho otros, sino a lo bueno que hicimos y haremos nosotros".⁶ Pero esta posición, que buscó enfrentar un sentido común generalizado durante la guerra, acerca de que "la marina se quedó en el puerto", choca con la misma propaganda argentina durante la guerra y,

en fechas más recientes, confronta con las acciones legales internacionales que presentaron asociaciones de veteranos y familiares de caídos contra Margaret Thatcher.⁷

La derrota de Malvinas abrió las puertas a la transición a la democracia. Así fue percibido en la época, en los cánticos en las marchas, que demandaban tanto por los desaparecidos como por los muertos en las islas. A fines de los ochenta, en la cancha de River, en el concierto de *Amnesty International Human Rights Now*, León Gieco, por ejemplo, presentaba de este modo *Sólo le pido a Dios*: "Vamos a cantar todos esta canción. Vamos a cantar por los chicos desaparecidos restituidos que hoy están aquí presentes... Vamos a cantar por las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo cuya lucha es nuestra lucha... Vamos a cantar por los millones de latinos que tienen que emigrar a otros países perseguidos por los gobiernos militares... Y vamos a cantar también esta canción por todos los chicos que jamás regresaron de Malvinas".

¿Qué pasó luego? ¿Cuándo se partieron las aguas? ¿Cuándo es que la discusión sobre el pasado dictatorial dejó de preocuparse por algunos de sus actores centrales, los jóvenes ex combatientes? Los soldados desmovilizados encarnaron relatos acerca de la ineficacia militar, del desprecio sobre las vidas de los propios compatriotas, pero, también, una posibilidad para concentrar explicaciones para la derrota en sus características mayoritarias: jóvenes, sin instrucción, sometidos a las decisiones de una junta militar que había dispuesto durante años del destino de los argentinos.

Los soldados en Malvinas fueron también víctimas, para la época, de uno de los demonios en construcción para alivio de las responsabilidades colectivas. De allí que los primeros relatos sobre la guerra se concentran fundamentalmente en el maltrato sufrido a manos de sus propios oficiales. El epítome de esto son tanto el libro *Los chicos de la guerra*, de Daniel Kon (1982), como la película homónima (1984), que dando publicidad a las voces de algunos de los sobrevivientes a la guerra sirvieron para sumar las malísimas condiciones en las islas al catálogo más amplio de las aberraciones de la dictadura que comenzaban a conocerse masivamente.⁸

Pero el énfasis en su condición de

víctimas, fue resentido aún por los mismos ex combatientes, que buscaban hablar de su experiencia en la guerra. Desde el regreso a escondidas, de madrugada, separados en muchos casos de sus pueblos y comunidades que los aguardaban entusiastas aun en la derrota, vieron también cerrados los espacios para hablar de lo que habían visto y vivido. Imágenes y experiencias que, básicamente, nacían de la guerra que habían protagonizado, mal, bien, con la fortuna de estar vivos, pero como actores. Vivos, sólo para transformarse en muertos civiles, en imágenes sin voz a la hora de pelear por el pasado.

A la par de intolerables situaciones de humillaciones y abuso, como toda guerra Malvinas también generó otras de increíble heroísmo y entrega. Permitted que se forjan lealtades y pertenencias nuevas en una matriz que la derrota y el desprestigio militar transformaban en anacrónicas. Palabras viejas, asociadas a lo militar, al nacionalismo, a cosas que molestan porque herederos de un trauma colectivo automáticamente pensamos en otras.

¿Se puede ser anacrónico con 18 o 20 años de edad, y con una guerra de por medio? Los veteranos de guerra actúan con sus vidas, del mejor modo que pueden, respuestas a esta pregunta. A veces, con sus muertes, materializadas en alrededor de trescientos suicidados desde que la guerra terminó: la mitad de los muertos fallecidos durante la guerra, suponiendo que ésta termina cuando enmudecen las armas.

¿Dónde se partieron las aguas, dónde se construyó el silencio dentro del silencio? ¿Cómo? ¿Por qué? Aca-so por las controversias que despierta levantar el tema. En una de sus primeras marchas (que, bueno es decirlo, convocaban a numerosas columnas de las juventudes políticas), los representantes de las agrupaciones de ex combatientes expresaban claramente la ambigüedad del tema Malvinas: "La idea de realizar una movilización al Cabildo surgió de la necesidad de acercar la causa de Malvinas a las causas que, por la Liberación Nacional, embanderan cotidianamente a nuestro pueblo. Cuando la reacción y la oligarquía quieren hablar, golpean las puertas de los cuarteles; cuando es el pueblo el que quiere expresarse, golpea las puertas de la historia. En muchas

oportunidades nos critican por levantar consignas que algunos 'demócratas' tildan de políticas. Bien saben que nuestra organización lucha por los problemas que, desde la culminación de la guerra de las Malvinas, padecemos los ex combatientes. Pero se olvidan — y lo anunciamos sin soberbia— que nuestra generación ha derramado sangre por la recuperación de nuestras islas y que eso nos otorga un derecho moral [...] No nos olvidemos que durante la guerra de Malvinas se expresó una nueva generación de argentinos que, después de la guerra, conoció las atrocidades que había cometido la dictadura. Nosotros no usamos el uniforme para reivindicar ese flagelo que sólo es posible realizar cuando no se tiene dignidad. Nosotros usamos el uniforme porque somos testimonio vivo de una generación que se lo puso para defender la patria y no para torturar, reprimir y asesinar".⁹

La superposición simbólica de la guerra de Malvinas con el terrorismo de Estado es evidente en este reclamo, en este reproche hecho a la sociedad desde un colectivo juvenil que había construido su identidad en base a la guerra. "No somos asesinos, no nos pongan en la misma bolsa". Pero en el sentido común de muchos los pozos de zorro en los cerros de Malvinas y los sótanos de la ESMA eran prácticamente la misma cosa. Y hacia aquí apuntan muchos de los discursos pro militares, cuando intentan lavar con Malvinas la sangre de las mesas de tortura.

El jefe del Batallón de Infantería 5 (una de las unidades con mejor desempeño en la guerra) Carlos Robacio, habla así de uno de los responsables de la masacre política perpetrada por los marinos: "Antonio Pernías [es] un héroe de la guerra antisubversiva y en Malvinas, el mismo siempre fue lealmente de frente y cumpliendo igual que nuestros oponentes británicos, las órdenes que su país le requería, cualesquiera fueran el lugar y las circunstancias que lo rodean. Lamentablemente, hace poco tiempo fue sentido en el banquillo de los acusados, aunque no le correspondía ya que, como en Malvinas, Pernías solamente se limitó a cumplir acabadamente bien lo que la Patria le impuso. Hoy, después de 20 años de su derrota, los que siguen viviendo y explotando el odio, han logrado interrumpir la carrera de un valiente y honesto profesional. Hombres como Pernías, Solda-

dos con mayúscula, son de gran valor, como ejemplo de dignidad y honestidad para las generaciones del futuro".¹⁰

¿Cómo incorporar Malvinas a la transición? ¿Cómo quitarles ese símbolo a las Fuerzas Armadas? Un discurso poco conocido de Raúl Alfonsín representa algunos de esos esfuerzos. En Luján, en el primer aniversario en democracia de la guerra, intentó reinstalar a los muertos y sobrevivientes de Malvinas como santos laicos dentro de la religión patriótica republicana: "Hoy 2 de abril vengo aquí a evocar con ustedes, delante de este monumento, a nuestros caídos en batalla, a esos valientes argentinos que ofrendaron su vida o que generosamente la expusieron en esa porción austral de la patria. Si bien es cierto que el gobierno que usó la fuerza no reflexionó sobre las tremendas y trágicas consecuencias de su acción, no es menos cierto que el ideal que alentó a nuestros soldados fue, es y será el ideal de todas las generaciones de argentinos: la recuperación definitiva de las islas Malvinas, Georgias del Sur y Sándwich del Sur [...] Cuántos ciudadanos de uniforme habrán deseado dejar sus cuerpos sin vida entre las piedras, la turba y la nieve, después de haber peleado con esfuerzo y osadía. Pero Dios vio a los virtuosos y de entre ellos los valientes y los animados, de entre los dolidos y los apesadumbrados eligió a sus héroes. Eligió a éstos que hoy memoramos. Ungidos por el infortunio, sin los laureles de la victoria, estos muertos que hoy honramos son una lección viva de sacrificio en la senda del cumplimiento del deber [...] Esas trágicas muertes refuerzan aún más la convicción que tenemos sobre la justicia de nuestros derechos".¹¹

Pero no es posible. Tres años después, para explicar su claudicación frente a Rico y sus carapintadas, el mismo presidente era el que apelaba, de un modo similar al del entusiasta defensor de Pernías, a la ambigüedad que presenta Malvinas, al invocar su condición de héroes de esa guerra como un atenuante para su conducta antidemocrática y golpista. Ante el recuerdo del entusiasmo compartido por el desembarco del 2 de abril de 1982, para muchos es mejor callar.

Pero para las vidas de los veteranos, en Villa Ángela, en Comodoro

Rivadavia, en Lanús, para los padres de Fabricio Carrascul y tantos otros, estas discusiones pasan a un segundo plano frente a las marcas en la propia historia. Si un mérito tiene la reciente película sobre los familiares de los caídos en Malvinas, *Locos de la bandera* (2005) es mostrar la posguerra como un largo esfuerzo por lograr un espacio de visibilidad en la política argentina, construido, como tantos otros en nuestra historia, desde el dolor y la pérdida. Sólo que esa legitimidad y pertenencia se asientan en viejas banderas, malversadas hasta el cansancio por fuerzas armadas y de seguridad que tozadamente se dedicaron a masacrar compatriotas durante toda su historia, pero con especial fruición desde mediados del siglo XX. El título del film es ya una provocación, pero lo es más el mensaje central: muchos nos acompañaron, pero sólo nosotros quedamos con este dolor.

Las historias de los soldados quedaron subsumidas en las críticas generalizadas a la dictadura militar. El equilibrio entre un reconocimiento a los jóvenes soldados y que éste fuera leído como una reivindicación de las Fuerzas Armadas y la dictadura siempre fue difícil, y prefirió evitarse, porque de este modo también se evitaban pronunciamientos sobre las propias responsabilidades sociales y políticas.

No obstante, el mecanismo social tanto de victimizar como de culpabilizar a los jóvenes parece de una vigencia por lo menos inquietante. Hoy, hombres que han hecho sus vidas del modo que pudieron y que eran jóvenes soldados en el '82 deben, además de encarnar la derrota, deben responder sobre cuestiones que poco tienen que ver con su experiencia y responsabilidad, como no sea por el hecho trascendental de haberlos colocados en la situación límite de matar o morir. Así, muchas de las críticas a *Iluminados por el fuego* (Bauer, 2005) exceden lo que la película pretende mostrar: la guerra desde la mirada de uno de sus sobrevivientes. Los veteranos de Malvinas, de acuerdo a algunas críticas, deberían explicarnos las causas de la guerra: "No hay en el centro del relato una posición clara respecto de esa guerra, de sus causas y de sus consecuencias, de su pertinencia, de su persistencia como metáfora nacional. Apenas una historia que insiste en lo emocional y lo desgarrador, un punto de partida

que recubre al filme de un halo de importancia que lo hace intocable, inmune a las posibles críticas".¹²

"¿Fue el de las Malvinas un conflicto necesario, justo, evitable, honorable, justificable? ¿Fue la muerte de los jóvenes soldados una coda a la política de la desaparición y la muerte imperante en esos años? ¿Qué entendemos por soberanía y nacionalismo? ¿Cuán argentinas son las Malvinas?"¹³ Preguntas centrales, pero para una discusión que la película, como las voces de los veteranos, debería iniciar, y no cerrar, para obligarnos a responder. "La gran pregunta que el film no se hace —y debería— es: ¿la guerra valió la pena?"¹⁴ Elusión de la propia posición, y lo que es peor, descarga de demandas y responsabilidades sobre actores sociales bien identificados. Igual que en el '82, los sobrevivientes de la guerra, además de cargar con sus pesadillas y con sus muertos, deben cargar con frustraciones y vergüenzas ajenas.

Esta forma de leer la guerra, como otros episodios de la historia nacional, abreva en una tradición más amplia de culpabilización/victimización disfrazada de compromiso y respeto. En el vigésimo aniversario de la guerra, José Pablo Feinmann escribió: "Hay una dolorosa paradoja que los ex combatientes de Malvinas deben sobrellevar: sufrieron y murieron (no por la soberanía y la gloria de la patria, como quisieron hacerlo y como recomfortaría creer que lo hicieron) sino como parte de un proyecto antidemocrático, bélico-político, que buscó limpiar con una 'guerra limpia' los horrores de la 'guerra sucia' (...) Quienes lucharon en España por la República podrán contar hasta el último de sus días la gesta que los incluyó, igual los militantes antinazis, los resistentes italianos o franceses, los combatientes de la Cuba Revolucionaria o los que estuvieron junto a Salvador Allende. No tenemos esa suerte. Nuestros sueños fueron embarrados por símbolos infames como Galimberti en Punta del Este (...) o nacieron embarrados por la verborragia etílica de Galtieri en el balcón de la Rosada (...) Los espera otra gloria: la de aprender a vivir sin gloria. La de saber que la gloria —cuando se la espera de la guerra— no suele venir, ya que aquello que la guerra entrega es el horror y la muerte. La gloria

de saber que los queremos no porque hayan peleado una 'guerra justa' sino porque fueron víctimas".¹⁵

Muchos de los que combatieron en Malvinas, pese a lecturas como ésta, consideran que combatieron "por la soberanía y la gloria de la patria". Puede que Feinmann no crea esto y no se sienta reconfortado, pero bien distinta es la situación de los actores: lo que da sentido a sus vidas es creer que así fue, sobre todo porque así lo vivieron, en una situación que en la mayoría de los casos no buscaron, pero que debieron resolver. Paul Ricoeur, en un texto en el que reflexiona sobre las posibilidades políticas de la no violencia, describe esta frontera insalvable: "Pero esta comprensión de una dialéctica de la no-violencia profética y de la violencia progresista, dentro misma de la eficacia, no puede ser más que una visión del historiador. Para el que vive, para el que actúa no hay compromiso ni síntesis; no hay más que una opción".¹⁶

Los temas hegemónicos desde los años ochenta dejaron poco espacio para "historias de soldados", de uniforme, de unidades, de pertenencias regimentales o locales construidas, nuevamente, en base al imaginario de los actores. Y el de muchos de éstos, en su escalón de responsabilidad más bajo, era el de la Nación que habían aprendido en la escuela, en las prácticas políticas, en sus casas. Los muertos en Malvinas, y sus sobrevivientes, orientaron sus acciones durante la guerra y la posguerra en base a esas formas de pensarse dentro de una comunidad.

En 1917, el poeta británico Siegfried Sassoon escribió sobre sus soldados en las trincheras de la Primera Guerra Mundial:

*Los soldados son ciudadanos de la tierra gris de la Muerte,
Sin obtener ganancias a cuenta del futuro.
En la gran hora del Destino ellos se detienen,
Cada uno con sus rencores, sus celos y sus penas.
Los soldados se han juramentado para la acción, deben ganar/
Algún deslumbrante y fatal clímax al precio de sus vidas:
Los soldados son soñadores, cuando comienza el cañoneo/
Ellos piensan en casas con tibios hogares, camas limpias y esposas.*

LAS ISLAS: DE LA AFSASIA AL DISCURSO TOTAL

Por Constanza Penacini

Toda la historia, contada por un afásico con una bala en el cerebro.

Las Islas propone un discurso total. Si bien es la literatura el único discurso capaz de incluir todos los discursos, cabría preguntarse qué es lo que subyace a la pretensión totalizadora en esta novela. ¿Es la necesidad de llenar el vacío discursivo que dejó la experiencia traumática de la guerra? ¿Es, tal vez, aquello que evidencia la imposibilidad de asir esa realidad?

El discurso total de *Las Islas* no se enfrenta a la mudez con la que vuelven los hombres de los campos de batalla de la que hablaba Walter Benjamin, sino a la afasia que provoca la pretensión de articular un relato verdadero y, por lo tanto, único, sobre la guerra.

Por un lado está la mudez del primer año de Felipe, por otro, la afasia progresiva de Emilio, ambos soldados ex combatientes. Pero esta aparente oposición no es tal. *Las Islas* desarma la lógica del pensamiento binario, porque la afasia no posibilita un relato (el relato); consecuentemente, sólo quedan versiones.

La novela se propone, por lo tanto, como un relato que, al incluir todas las versiones, las clausura. Todo lo que pueda ser dicho (y se haya dicho) sobre el asunto "Malvinas" está presente, excepto que, esta vez, las versiones no pujan por hegemonizar el discurso, sino que construyen un entramado de significaciones que "llenan el molde vacío de las islas".

No existe posibilidad de narrar la "verdadera historia" de la guerra. Emilio, un personaje a lo Funes, es quien lo recuerda todo, y por eso, no puede articular un relato inteligible.

Pero la afasia que produce la experiencia bélica tiene dos caras: la imposibilidad de ser articulada como relato, por un lado —y aquí estaría tematizado el problema de las formas de la memoria—; y la falta de interlocutores que estén dispuestos a oírlo, por el otro —Emilio, como Felipe y tantos otros fueron abandonados y olvidados en el Borda a la vuelta de la guerra. Aquí, entonces, la novela también habla de las formas del olvido que la comunidad ha llevado adelante, acaso esos acuerdos sobre qué y cómo recordar que fundaron la vuelta a la democracia.

"Malvinas" entonces no es una historia, sino miles, que se contradicen, se complementan, se desmienten, se refutan. De ese modo, la novela desarma la lógica del Gran Relato Nacional (tanto el triunfalista, que construye héroes; como el derrotista que construye víctimas), a la vez que pone en evidencia la lucha de sentidos que pujan por imponer su configuración sobre la Argentina, explicitando todas las versiones que funcionan en el imaginario nacional.

Si, como dice Héctor Schmucler, "la historia de la Argentina en estos veinte años se ha sostenido sobre dos intenciones de olvido [...] Desaparecidos y derrota: dos exclusiones, dos olvidos"; *Las Islas* subvierte esa intencionalidad dándole a la derrota un lugar privilegiado

en cuanto a experiencia vivida. El fracaso es lo productivo, aquello que funciona como el motor del relato: "Seremos los perdedores los que siempre nos interrogaremos acerca de las posibilidades de la historia."

La derrota es, así, la condición de posibilidad para reflexionar. Y esa reflexión, a su vez, el mejor ejercicio de la memoria.

De esta manera, la novela de Carlos Gamerro utiliza como punto de partida aquello que el discurso militarista y el democrático entendieron como cierre vergonzoso de una etapa que evidenciaba responsabilidades difíciles de asumir tanto para uno como para otro y, por tanto, necesariamente olvidable.

He allí el contrapunto con el discurso de Tamerlán (jefe de la corporación que lleva su nombre, en su torre de cristal de Puerto Madero, versión a la vez paródica y rufianesca del menemismo que supimos conseguir): "Fracasar en una aventura inútil y sin gollete sólo puede producir perdedores. ¿Guerra? Un chiste de argentinos mal contado."

Resonancias del Osvaldo Lamborghini de "La Causa Justa", y del debate de lo justo de la causa, pero también diálogo polémico con el Gran Relato Nacional, o con uno de sus costados, el derrotista, el del fracaso productor de perdedores o víctimas, según quien lo mire.

Por otra parte y por último, "Malvinas" puesto a funcionar como clave de lectura de la historia argentina y entendido como la llave para llevar adelante el mito de reconstrucción nacional: el eslabón perdido, promesa de recuperación de la unidad del cuerpo amputado de la Nación: el diario del Mayor X, sostienen los ex combatientes, "contiene la clave del futuro de las Islas, que es el futuro de la Patria". Una metáfora privilegiada de la argentinidad al palo: "La Argentina es una pija parada lista para procrear, y las Malvinas son sus pelotas. ¿Cuando las recuperemos volverá la fertilidad a nuestras tierras, y seremos la gran nación como soñaron nuestros próceres!"

Potencia trunca —con las pelotas cortadas (es decir, sin erección posible), como las manos de Perón y las piernas del Diego—, que centra su esperanza en la reconquista: "Desde las Islas recuperadas, un sol patrio de grandeza inimaginable marcará el nacimiento del día en que la ex colonia se convierta en la Argentina potencia que todos anhelamos!"

Por eso, si es posible pensar, en el sistema de la literatura argentina, a *Los pichiciegos* como la novela sobre la guerra, sería legítimo afirmar que *Las Islas* es, sin lugar a dudas, la novela sobre Malvinas.

Nota

¹ Citado y problematizado en el artículo de Federico Guillermo Lorenz, "Mutilaciones. Los combatientes de Malvinas en la memoria nacional", en este número.

Yo los veo dentro de pozos pestilentes, roídos por las ratas./
Y en las trincheras ruinosas, azotados por la lluvia./
Soñando con cosas que hacían con pelotas y paletas./
Sufriendo la burla de un deseo sin esperanzas de recuperar/
Sus feriados bancarios, y sus exposiciones, y sus polainas/
E ir a la oficina en tren.¹⁷

¿Qué responsabilidad sobre qué decisiones tenemos derecho a reclamar desde el papel a quienes transitan estas condiciones? ¿Cómo no buscar, más bien, la forma de dar lugar a que voces poco audibles, enterradas en el país profundo, circulen, molesten, construyan? "Ni los organismos de derechos humanos reconocen a los veteranos como víctimas de la dictadura", dice Edgardo Esteban, el veterano cuyo libro inspiró la película.¹⁸ Toda una definición y un reclamo: aún desde el dolor más legítimo se puede excluir, se pueden diseñar muertos y sobrevivientes de primera y de segunda.

Víctimas y actores, mancha bélica en la transición que pintó a los jóvenes sólo como pasivos objetos en manos de sus verdugos. Jóvenes con armas en las manos, fotografías de la Argentina reciente relegadas frente a imágenes más complacientes que permiten identificar responsables y lavar culpas. Silencios vivos, ausencias encarnadas en cuerpos que son padres, que son hijos, y que conviven con la demanda de que respondan a preguntas que los demás no nos atrevemos a hacernos a nosotros mismos, pero sí a responder por ellos.

Acaso no se trate de que los sobrevivientes de Malvinas deban aprender a vivir sin gloria, sino más bien, a no resignarse a que otros les asignen la gloria que les toca, soportar que le pongan nombre y forma, que la ubiquen en la jerarquía de dolores y pérdidas que también hemos construido durante más de dos décadas. Aunque el resultado de estas construcciones no se parezca en nada a la turba en la que se enterraron para esquivar las bombas británicas, para resistir la ausencia de sus hogares, el deseo por el cuerpo amado lejano en miles de kilómetros, aunque sólo ellos conozcan los rostros que ya no volverán, demasiado parecidos a los de ellos mismos, congelados en el tiempo como los de los desaparecidos, siempre jóvenes, siempre a mano para cerrar las puertas a la discusión sobre nuestras responsabilidades intelectuales, políticas, humanas.

Notas

- ¹ Este tema ha sido desarrollado en el libro *Las guerras por Malvinas* (Edhasa, Bs. As., 2006), de mi autoría.
- ² *Clarín*, 4-4-1983.
- ³ *Clarín*, 1-12-1982.
- ⁴ Héctor Schmucler, "Formas del olvido". En *Confines*, Año 1, N° 1, abril de 1995.
- ⁵ "Naturalmente, los que siguen viviendo pueden, a partir de los cambios vividos por ellos, introducir cambios también en la vida de los muertos, dando forma a lo que no la tenía o que parecía tener una forma diferente: reconociendo por ejemplo un justo rebelde en quien había sido vituperado por sus actos contra la ley, celebrando a un poeta o un profeta en quien se había visto condenado a la neurosis o al delirio. Pero son cambios que cuentan

sobre todo para los vivos. Ellos, los muertos, es difícil que saquen partido".

⁶ Héctor Bonzo. *1093 tripulantes del Crucero ARA General Belgrano. Testimonio y homenaje de su comandante*. Sudamericana, Bs. As., 1992.

⁷ Federación de Veteranos de Guerra de la República Argentina (FVGRA). *Razones por las cuales el hundimiento del Crucero A.R.A. "Gral. Belgrano" es un crimen de guerra* (mayo de 1997).

⁸ Nos falta aún un estudio que analice conjuntamente el peso simbólico de dos películas: *La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986) y *Los chicos de la guerra* (Bebe Kamin, 1984). En otros trabajos me he ocupado de la primera de ellas y su impacto en las escuelas medias. La impronta que dejaron en el imaginario colectivo en su doble papel de constructoras de sentido y explicaciones históricas sobre la dictadura y a la vez de la imagen de los jóvenes en relación con la sociedad y el poder dictatorial está bien vigente aún hoy.

⁹ Centro de Ex Soldados Combatientes de Malvinas. *Documentos de Post Guerra. N° 1. Serie de Cuadernos para la Malvinización*, Bs. As., 1986.

¹⁰ Carlos Robacio (jefe del BIM 5 durante la guerra), *Desde el frente. Batallón de Infantería de Marina N° 5*, Solaris, Bs. As., 1996.

¹¹ *Clarín*, 3-4-1984.

¹² Diego Brodersen, "No hay una posición clara", *N*, 10 de septiembre de 2005.

¹³ Gustavo NG, "Las heridas secretas de la guerra", *N*, 10 de septiembre de 2005.

¹⁴ Leonardo D'Espósito, "La turba del consenso". *Perfil*, 11/09/2005.

¹⁵ José Pablo Feinmann, "La guerra y la gloria", *Radar*, 31/03/2002.

¹⁶ Paul Ricoeur, "El hombre no violento y su presencia en la historia", en *Historia y verdad*, Encuentro, Madrid, 1990.

¹⁷ Siegfried Sassoon, "Dreamers", en *The War Poems*, Faber and Faber, London, 1999.

¹⁸ Gustavo NG, "Las heridas secretas de la guerra", *N*, 10 de septiembre de 2005.

ciudad en paz; más bien el carácter que las distingue es el hecho de ser apropiadas sólo para un tiempo de revolución, aunque inútiles o injustas en otro.

Por ejemplo, podría llamarse revolucionaria una ley que, en Francia, proscribiera los nombres de familia de manera que cada uno tuviera un nombre personal al que agregaría, en los actos, el de su padre, a fin de evitar una confusión contraria al buen orden. En efecto, en un país ilustrado (*éclairé*), donde los principios de la igualdad natural estuvieran consagrados por el hábito, sería absurdo temer la perpetuidad de los nombres, y por tanto habría una leve injusticia en defenderla.

Pero en Francia, donde los prejuicios de la desigualdad están más bien contenidos que destruidos, donde el odio que inspiran es aún demasiado violento como para estar sometidos a todo el desprecio que merecen; en Francia, una ley como esa podría ser útil: suprimiría cualquier esperanza de resurgimiento, tanto de la nobleza como de las distinciones por nacimiento.

En Roma, donde la desigualdad estaba consagrada por la constitución y por casi todas las instituciones sociales, se disponía sistemáticamente la perpetuidad de los nombres de familia. Se llevaba el del tronco, luego el de la rama, y luego algunas veces el de una segunda ramificación. Pero en los países en los que se gozaba de una libertad igualitaria o en aquellos en los que se padecía bajo la igualdad de la servidumbre, tanto en la república de Atenas como en Persia, los nombres de familia eran desconocidos. En Grecia, desde los tiempos más remotos, era habitual usar el nombre del padre. Es así que, en Homero, se distinguen los dos Ajax; y no encontraremos ninguna huella de que haya sido necesaria alguna otra distinción.

Sería equivocado, en cambio, llamar revolucionaria a la ley que admitiera que los niños nacidos fuera del matrimonio sean compartidos con igualdad por la madre y por el padre que los ha reconocido. No se trata de que esta ley no haya sido muy útil para la revolución, pero esta misma ley es exigida imperiosamente por los primeros principios de la justicia natural y no se la debe distinguir de otras leyes justas y sabias que convienen para todos los países y para todos los tiempos.

Muy a menudo se ha abusado de la palabra *revolucionario*. Por ejemplo, se dice en general: *Es necesario hacer una ley revolucionaria, es necesario tomar medidas revolucionarias*. ¿Significa leyes y medidas útiles para la revolución? No se dice nada. ¿Significa medidas que no convienen más que a esta época? Se dice algo falso, pues si una medida fuera buena a la vez para un estado de calma y para un estado de revolución, no sería otra cosa que mejor.

¿Significa una medida violenta, extraordinaria, contraria a las reglas del orden común, a los principios generales de la justicia? No es una razón suficiente para adoptarla; es necesario además probar que es útil y que las circunstancias la exigen y la justifican.

Tal vez sea bueno remontarse al origen de este abuso de la palabra *revolucionario*.

Cuando hubo que establecer la libertad sobre las ruinas del despotismo y la igualdad sobre las de la aristocracia, fue muy sabio no ir a buscar nuestros derechos en las capitulares de Carlomagno o en las leyes Ripuaires; se los fundó en las eternas reglas de la razón y la naturaleza.

Pero apenas la resistencia de los partisanos de la realza y sus abusos obligó a tomar medidas rigurosas que las circunstancias hicieron necesarias, los anti-revolucionarios creyeron enredar a sus adversarios alegando los mismos principios de justicia natural con los cuáles se los había vencido con frecuencia; se escuchaba todo el tiempo invocar la declaración de los derechos a los mismos que la habían considerado absurda y peligrosa.

Como a veces no era posible responderles más que con una lógica demasiado fina, y puesto que no siempre se estaba seguro del éxito, se inventó la expresión *ley de circunstancia*, que, por haberse vuelto ridícula en seguida, fue reemplazada por la expresión *ley revolucionaria*.

Las antiguas leyes de casi todos los pueblos no son más que una colección de atentados de la fuerza contra la justicia, y violaciones de los derechos de todos en favor de los intereses de algunos. La política de todos los gobiernos muestra sólo una secuencia de perfidias y violencias; los filósofos se contentaban casi siempre con combatir ese sistema de injusticia y de opresión estableciendo los principios de la moral universal,

que empleaban en su generalidad metafísica. Se ocupaban tanto menos de las excepciones, cuanto veían a los opresores justificar todo el tiempo los abusos y los crímenes, presentándolos como excepciones exigidas por una imperiosa necesidad.

De esta manera, en la dificultad de distinguir lo que las circunstancias volvían legítimo, se consideró más simple obtener de allí una excusa vaga, y abrasar calurosamente como si fuera necesario algo cuya justicia no se sabía muy bien cómo probar.

Tal vez hoy sea tiempo de sustituir las reglas más fijas de esta costumbre, cómoda pero peligrosa.

Cuando un país recubre su libertad, cuando la revolución está *decidida* pero no *terminada*, existe necesariamente un gran número de hombres que procuran producir una revolución en sentido contrario, una *contra-revolución*; hombres que, confundidos en la masa de ciudadanos, se volverían peligrosos si se les permitiera actuar concertadamente, sumar a todos los que, compartiendo sus sentimientos, se contienen por miedo o por pereza. Este es un peligro contra el cual es justo defenderse; de modo que toda acción, incluso indiferente, que aumente este peligro, puede ser objeto de una ley represiva, y toda acción que tiende a prevenirlo puede ser legítimamente exigida a los ciudadanos.

El pacto social tiene por objeto el disfrute completo e igualitario de los derechos que pertenecen al hombre, y se funda en la mutua garantía de esos derechos. Pero esta garantía no se extiende a los individuos que procuran disolverlo. Así, cuando consta que ello sucede en una sociedad, se tiene el derecho de emplear los medios de conocerlos; y cuando se los conoce, sólo se está restringido res-



SOBRE EL SENTIDO DE LA PALABRA REVOLUCIONARIO¹

Por Condorcet

De *revolución* hemos derivado revolucionario, palabra que, en su sentido general, expresa todo lo que concierne a una *revolución*.

Pero ha sido concebida para la nuestra, para esa que, a partir de uno de los Estados sometidos durante mucho tiempo al despotismo, ha creado en pocos años la única república en la cual la libertad tiene por base una completa igualdad de derechos, como

nunca antes la había tenido. De manera que, la palabra *revolucionario* no se aplica más que a las revoluciones que tienen por objeto la libertad.

Decimos que un hombre es revolucionario cuando está comprometido con los principios de la revolución, actúa por ella, está dispuesto a sacrificarse para sostenerla.

Un espíritu revolucionario es un espíritu apto para producir y para di-

rigir una revolución hecha en favor de la libertad.

Una ley revolucionaria es una ley que tiene por objeto mantener esa revolución, y acelerar o regular su marcha.

Una medida revolucionaria es aquella que puede asegurar su éxito.

Se entiende entonces que esas leyes, esas medidas, no se cuentan entre las que convienen a una so-

pecto a ellos por los límites del derecho de defensa natural. Igualmente, si un derecho más precioso se halla amenazado, y si para conservarlo es preciso sacrificar el ejercicio de otro derecho menos importante, exigir ese sacrificio no equivale a violar este último derecho —puesto que deja de existir debido a que en quien lo reclamara ya no sería más que la libertad de violar en otro un derecho más precioso.

En un incendio de Londres, en 1766, no se extingue el fuego porque la ley prohíbe vulnerar las casas; se deja arder los muebles y las cosas de quienes están ausentes porque la ley prohíbe forzar las puertas. No imitemos ese ejemplo.

Pero en Inglaterra, cuando se quiere violar la ley, cuando se quiere que el rey pueda ejercer libremente actos de tiranía, se supone una conspiración. Es lo que hemos visto repetirse en dos oportunidades durante los últimos años de Carlos II; cosa de la que tampoco Jorge I prescindió en absoluto y que Jorge III imita tan gloriosamente en este mismo momento. Se debe evitar de igual modo este ejemplo en sentido contrario.

Mientras más la ley revolucionaria se aparta de los principios rigurosos de la justicia común, más debe ser contenida dentro de los límites de la severidad necesariamente exigida por la seguridad pública. En Inglaterra, la sola acción de decir la misa se considera un crimen capital. Esta ley jamás fue ejecutada, sólo ha servido para legalizar rigores arbitrarios.

En un buen sistema de legislación, las leyes ordinarias conservan su fuerza, en la medida en que no sean revocadas; pero al contrario, las leyes revolucionarias deben explicitar el término de su duración y dejar de estar en vigor si, en ese momento, no son renovadas. En un tiempo en el que cualquier papista podía ser considerado como un enemigo, la nación inglesa pudo legítimamente prohibir la portación de armas; pero la ley subsistió mucho tiempo después del momento en el que, convertida en absurda y tiránica, no era más que un medio de viles delaciones y exacciones vergonzosas.

Las leyes, las medidas revolucionarias, están, pues, como las demás, sometidas a las severas reglas de la justicia; son leyes de seguridad y no de violencia. Así, la libertad de cambiar de lugar, incluso sin un motivo útil, la de emigración, la de disponer cada uno a su antojo las cosas que se

han recogido o comprado, aunque estén fundadas en el derecho natural, no pueden oponerse a nuestras leyes sobre los pasaportes, los emigrados, los alimentos, si la conservación de la sociedad las ha vuelto necesarias; pues es preciso examinarlas en sí mismas.

¿Acaso no es cierto que en los razonamientos sobre los que se apoya el principio muy verdadero de la justicia y la ventaja de una libertad ilimitada para el comercio de los alimentos, no se ha examinado nunca la hipótesis según la cual las mercaderías serían valuadas por una moneda cuyas circunstancias volverían decreciente el valor real, de manera que pueda existir un beneficio en guardar una mercadería, incluso cuando la abundancia hiciera disminuir el precio real? No se ha examinado la hipótesis según la cual la masa de adquisiciones, pagadas por el tesoro público, llegaría a ser demasiado grande como para alejar a los compradores particulares, forzados a una mayor economía; ni se ha comparado el peligro de fijar un *maximum* a quien se ve incrementar sus adquisiciones, y fortalecer así una gran nación por su gobierno. Si el temor quimérico al monopolio de mercaderías acopiadas ha sido completamente refutado, no ha podido serlo la hipótesis según la cual muchos grandes poderes, reunidos contra una sola nación por el hecho de que quiere ser libre, llevarían adelante el proyecto de someterla al hambre para vencerla; la hipótesis según la cual esos poderes podrían tener expectativas de hallar cómplices en la nación misma, y esos cómplices podrían, con igual éxito, tanto valerse de maniobras comerciales como suponerlas para incrementar el terror y el saqueo; en fin, la hipótesis según la cual, por primera vez, un pacto de hambre sería posible de una manera distinta que a través de leyes prohibitivas.

¿El poder de la ley en un país que carece de una constitución consagrada por algunos años de hábito, puede ser acaso comparado con el de un país donde el respeto a la ley establecida —hasta que una autoridad legítima la reforme— se ha convertido en una de las virtudes principales del ciudadano?

No creamos que es posible justificar todos los excesos rechazándolos.

En la necesidad se asienta la excusa de los tiranos.

Pero cuidémonos también de ca-

lumniar a los amigos de la libertad, juzgando las leyes que ellos hacen adoptar y las medidas que proponen, según reglas que no son verdaderas en todo su alcance más que para tiempos tranquilos.

Si el celo, incluso por la causa más justa, se vuelve culpable algunas veces, pensemos también que la moderación no siempre es sabiduría.

Hagamos leyes revolucionarias, pero para acelerar el momento en el que dejaremos de tener necesidad de hacerlas. Adoptemos medidas revolucionarias, no para prolongar o ensangrentar la revolución, sino para completarla y precipitar su término.

La alteración del sentido de las palabras indica una que se da en las cosas mismas.

Aristocracia significa gobierno de los sabios. Los ancianos gobernaban, por la autoridad que les confería la experiencia, poblaciones pobres y poco numerosas. Un pequeño número de ricos gobernaron con orgullo esas poblaciones transformadas en villas opulentas y populosas; desde entonces, la aristocracia se ha convertido justamente en sinónimo de tiranía.

Los ancianos presentaban a los dioses las voces de sus familias; un sacerdote (*prêtre*), siguiendo la etimología de esta palabra, era un anciano. Lejos de ello, hay gente que vende profecías, inventa milagros, roba los bienes de la tierra prometiendo el cielo, y asesina a los hombres en nombre de Dios.

Traducción de Diego Tatián

Nota

¹ Aparecido originalmente en el *Journal d'Instruction sociale*, 1^o de junio de 1793. Para la presente traducción se ha tomado el texto de *Oeuvres de Condorcet*, vol. XII, Firmin Didot Frères, París, 1847.

**nueve
perros**

Centro de Estudios de
Teoría y Crítica Literaria

Dirección y edición
Adriana Astutti

INTERFERENCIAS: LA CULTURA FRENTE AL ENSAYO

Han quedado arrumbados al desván de lo impre-sentable, los modos de comprender los hechos culturales como objeto de una determinación explicativa que por el mero ademán clasificatorio eximiría de una atención más detenida. El desdén, en muchos casos, fue acompañado de la creación de teorías que intentan comprender esos hechos en función de categorías autónomas a su modo de producción: en el campo literario la crítica inmanente ha hecho estragos retóricos y pocos aportes teóricos; en el de otras artes ha supuesto el abandono de la reflexión en pos de la crítica valorativa.

Gilles Deleuze afirmaba que sus ensayos sobre cine (*La imagen-movimiento* y *La imagen-tiempo*) eran parte de una teoría del cine y no de una historia cinéfila. La idea de teoría era la de un cierto tipo de prácticas conceptuales que podían hallar su intersección y otros sentidos con otras prácticas: las de la producción cinematográfica, las de la política, las de la filosofía. Lejos de una subordinación explicativa —del cine a la teoría o a la inversa— pensaba que “las cosas, los seres, las imágenes, los conceptos, todos los tipos de acontecimientos se hacen al nivel de la interferencia de muchas prácticas.” Visto así, se revela una idea de

pensamiento que no viene a posteriori de otras producciones —una filosofía política que piense la política, una teoría de la cultura que desmenuce la creación cultural— sino que se despliega en paralelo y en función de ciertos momentos de encuentro.

Esa idea del pensar respira en el género ensayístico, siempre aspirando a la creación antes que a la mesurada crítica sobre otra obra que ya le vendría destinada. El ensayo parece ser el modo de escritura en que la interferencia es intensamente solicitada: porque reclama para sí los materiales más diversos, pero no a efectos de clasificarlos, encuadrarlos o explicarlos, sino para hacerlos pensar en el interior de la nueva escritura y sobre cuestiones que no estaban directamente previstas en su momento anterior como obras.

La cultura —nombre ambiguo, sin dudas; y también propenso a encubrir los modos más ociosos de la vida en común— puede ser tomada como territorio de esa exploración ensayística. Eso comparten los escritos que componen esta sección: el de reclamarle a la música, al cine, a la literatura, el asistir a una intersección inédita con las prácticas teóricas, con los dilemas políticos y con los modos del conocer.

LA IMPACIENTE TENSIÓN Bosquejos musicales de la memoria cultural argentina

Por Liliana Herrero

¿Cómo está musicalizada la identidad nacional?

Tomando obras casi al azar y recorriendo a lo que la memoria me facilita, quisiera proponer que desde los *Tristes* de Julián Aguirre a la *Canción del caballo sin jinete* del Cuchi Leguizamón y Manuel Castilla, desde el *Concierto argentino* de Alberto Ginastera a *Los ejes de mi carreta* de Atahualpa Yupanqui, desde *Melodía de arrabal* de Gardel y *Le Pera* hasta *Milonga triste* de Piana y Manzi, desde *El 180* de Andrés Chazarreta hasta las *bagualas*, *vidalas* y *tonadas* recopiladas por Leda Valladares, se puede comprobar cómo oscilan en

una impaciente tensión los diversos apoyos de la identidad nacional. Uno advierte el peso oculto de las vanguardias mundiales, la apelación a un pasado utópico indigenista o criollo, campestre o suburbano, y sobre todo, la elaboración de un lazo creíble con el legado y la expresión popular. Estas dimensiones crean un ambiente de confuso temblor que basa su juego en un dilema estético no resuelto. Es un dilema inspirador.

Se trata, como se sabe, de la relación entre los estilos ilustrados de la música y sus aprovechamientos populares. Valiendo, como es obvio, la inversa. Las melodías y ritmos populares inspirando a la música aca-

démica. La academia, por su parte, imagina una recreación de lo que sospecha que sería su propio acervo perdido. Perdido, sí, pero también protegido en los pliegues de lo que alguna vez pudo ser llamado “la memoria tenaz, rústica y exquisita del pueblo”.

Creo que esta relación entre el ingenio de la memoria popular y las obras señaladas por el renombre que les da el patrimonio clásico, constituye el propio sentido de lo que llamamos cuestión cultural. Bajo la forma de un profundo dilema histórico, esta misma relación no ha dejado de registrar su paso incesantemente en el reino de la música.

No se trata de percibir de qué modo los géneros y obras musicales separan su cuerpo real audible en campos enfrentados. Sea lo culto y lo plebeyo, lo elevado y lo popular, que son notables conceptos de la teoría del arte y de la cultura, siempre cambiantes según los modos en que han sido utilizados. Se trata de ver cómo esos aspectos, nunca distinguibles por una separación tajante, que sería imposible, presentan una realidad de préstamos, diálogos y conflictos que alimenta todo el pensamiento musical. Digo préstamos, diálogos y conflictos, y según el nombre que le demos, otras tantas serán nuestras opciones para estudiar el lazo fecundo que alienta todas estas relaciones que chocan inesperadamente. Son relaciones entre el legado clásico universalista y la evidencia de la creación musical popular. ¿Hay otros nombres para denominar estas cuestiones?

Al servicio de una rápida ejemplificación, dos maneras se imponen de inmediato respecto a la dilucidación de la voz popular en el momento de convertirse en trazo de identidad cultural. En el capítulo V de *El payador*, titulado "La música gaucha", Lugones relata el momento en que él mismo presencia la ejecución de un conjunto de danzas argentinas: "Los trozos que van a continuación han sido escritos por un modesto profesor argentino, don Andrés Chazarreta, en quien hallé la rarísima virtud de la fidelidad y la justa noción del patriotismo. Quiero decir que estas piezas populares no han sufrido deformación alguna. Todas ellas son anónimas, y la mayor parte fueron danzadas en mi presencia por parejas que el mismo señor Chazarreta había adiestrado". Era el año 1913. Juicio primordial, de tono épico y exaltado. Así es todo el libro de Lugones. Se expone en él una tesis sobre la necesidad de "conservar incólume" la música popular, espacio de revelación del alma popular. Ésta se halla "formada de música, poesía y danza como los coros antiguos cuya noble tradición continúan, son composiciones perfectas que el contrapunto y la armonización de los músicos académicos deterioraría sin remedio".¹

Grave problema, pues lo que se pretende incontaminado, puro o auténtico en el legado popular, si bien se postula para protegerlo de los recursos, de los estereotipos, podríamos decir, de la Academia, imposibilita seguramente la recreación basada en distintas reinterpretaciones que surgen de las sucesivas crisis de es-

tilo. Y si las crisis de estilo son los momentos cambiantes en que se manifiesta cada época, sería sumamente inoportuno afirmar una conservación "incólume" de ese material, puesto que inmovilizarían en el mismo academicismo que se busca criticar, un patrimonio que sólo persevera en su sencillez primordial si se abre a los sostenes estilísticos que ofrece cada situación histórica. Desde luego, existen otros casos inversos, por ejemplo, la *Zamba del pañuelo*. Esta zamba compuesta por Gustavo Leguizamón junto a Manuel Castilla en 1955, sufrió sucesivas transformaciones en su diseño melódico al punto de realizarse sobre él una simplificación notable.

En la versión del compositor salteño la melodía posee un pedal al que, por supuesto, se vuelve insistentemente y que sostiene todo el esqueleto melódico. Cuando este tema se populariza, se canta en cada peña argentina y se difunde masivamente, la melodía se simplifica y el pedal desaparece sustituyéndose por una tercera, cuando no la repetición de la misma nota facilitando así no sólo el canto sino la audición. A partir de allí, es posible el camino de retorno que aparte las capas cristalizadas adheridas al tema para buscar, si fuera preciso, el sentido y la forma original. Notable paradoja.

Lugones afirma que "los contrapuntistas de conservatorio" podrían tomar estos temas para deformar una sencillez de origen campesino con enmiendas de gabinete. Admite, en cambio, que sirvan como inspiración para desarrollar nuevas sugerencias y sentimientos. ¿Pero cómo serían esas nuevas posibilidades si el modo primigenio —su "originalidad esencial", dice Lugones— imposibilitase la reinterpretación del legado? Este crucial problema está en el centro de la teoría cultural del propio Lugones, pues en otros tramos de su obra desarma con caprichoso ingenio las vestimentas del gaucho mostrando las disímiles procedencias de cada componente del "ajuar". ¿Era preciso ser tan enérgico ante la contaminación de las piezas musicales del linaje gaucho cuando la idea cultural que él mismo defiende es la recolección incesante de influencias exóticas para configurar objetos míticos como el lazo del caballo? Me refiero a que cada pieza de la cultura del payador, para Lugones, es un mito genérico formado por miles de piezas anónimas acarreadas por la historia,

como forma del destino, al margen de las fuerzas históricas reales. Cuando se refiere a la *Payada* sostiene que se remite etimológicamente a *tensión* en la lengua provenzal y aún más, afirma firmemente que en esa palabra resuena *paizo*, voz griega que significa *juego infantil*. Esta contraposición entre un linaje predestinado desde los griegos y su resultado rioplatense es evidentemente contradictorio con el vigor con el que Lugones defiende la inmovilidad de la música gaucha. Si los actos tan autóctonos como la *payada* y el lazo del caballo provienen de innumerables vínculos históricos ubicados casi en un determinismo original que él encuentra finalmente en la épica griega, ¿por qué colocar afuera de ese encadenamiento a la música?

Desde luego, es posible reconocer en el Himno Nacional el influjo de la tercera sinfonía de Haydn, pero ¿qué decir del *Cuándo* y algunas *Zambas*, cuyos ritmos parecen descender directamente de ciertas sonatas de Scarlatti? Lugones resuelve así el problema, que él mismo menciona: se trataría de un común *aire de familia* que propone en última instancia una compartida raíz popular, que hay que buscar en el propio pensar mítico de la humanidad. De este modo, la coincidencia resulta explicable "no sólo por la influencia de la música popular de España sobre Scarlatti, sino porque en tiempo de este maestro, la sonata hallábase todavía muy próxima a la fuente popular". Podemos ver entonces cómo la autenticidad recae sobre la "fuente popular" que al mismo tiempo que retoma aderezos en su viaje mitológico por las culturas —Grecia, Provenza, Argentina—, también lleva siempre un sello de autenticidad inmodificable.

¿Cómo salir de esta incisiva paradoja? Podemos ahora dar cauce a nuestro segundo ejemplo. Ya no es esa curiosa escena de Lugones viendo bailar a los danzarines criollos preparados por Chazarreta, sino las visiones de un film sobre el bandoneonista Dino Saluzzi. Saltamos así, en la lógica de este escrito, desde un libro complejo y desmedido como el de Lugones, a un film contemporáneo del joven cineasta argentino Daniel Rosenfeld. Se trata de *Ensayo para bandoneón y tres hermanos*², que expone el rico mundo de la composición musical de Dino Saluzzi. En las imágenes que vemos, Saluzzi vaga por las ciudades europeas y la cámara explora su rostro y sus manos para retratar el mo-

mento "físico" de la inspiración, que ocurre en medio de un nervioso deambular cotidiano. Y en este caso ocurre en Europa.

Pero estas geografías están interpoladas por otras que se introducen inapelables, contrapunteando con las ciudades europeas. Así, el noroeste argentino asoma con su presencia comarcal, familiar y campesina. Saluzzi hace su itinerario desde Venecia, París o Alemania, con su aire casual y vertiginoso, hacia la Salta de sus recuerdos domésticos e infantiles. Los dos ámbitos territoriales están enhebrados como dos culturas que preparan una colisión. Por tener como sujeto a una misma persona, son refrías que buscan una nueva unidad en tensión. Salta reaparece entonces en la madre de Saluzzi, sus hermanos y en las fiestas populares. En este film, la música compuesta por Saluzzi tiene una extraña y estimulante espacialidad y de alguna manera ella expone el secreto de melodías trabajadas de tal modo que evocan la incertidumbre, la tensión y los préstamos de las culturas.

Si con Lugones vemos lo irresoluble del problema de la identidad nacional entre la autenticidad de cada pieza popular y su lejana proveniencia de las culturas clásicas antepasadas, en este film sobre Dino Saluzzi la música argentina surge de un viaje que se muestra entre distraído, algo exótico, condición fundamental para volver al mundo tradicional salteño con la misma actitud meditativa, digamos distanciada, del músico viajero. Distanciamiento engañoso. Verdaderamente, estamos ante el problema de la identidad nacional tratado desde otra perspectiva. Es la perspectiva de quién no encuentra la "identidad nacional" en un grado de autenticidad previamente percibido —se trate de los acervos culturales más arcaicos, se trate de un indigenismo purificado o de un criollismo arquetípico. En cambio, es el camino de quién ve esa identidad siempre abierta en un tiempo que está adelante, sin etimologías preformadas, con legados que se reactualizan a cada invitación adecuada de un presente. El presente se define así como un necesario sobresalto. Y ese sobresalto introduce una novedad y la consiguiente reactualización de formas dormidas que al adquirir otra oportunidad, amalgaman lo extraño y lo cercano, lo familiar y lo inaudito. Frente a la identidad nacional que se mueve hacia las piedras antiquísimas del pasado —griegos,

incas o gauchos— la identidad nacional con menos pompa, se torna algo más conmovedor y vecino. La identidad nacional sería, entonces en un primer momento, la propia disposición a tratarla, a hacer la pregunta que le concierne a ella.

De este modo, se podrían investigar los problemas de los géneros y estilos musicales reconocidos como argentinos —el *gato*, la *vidala*, la *zamba*— como producto de una larga conflictividad entre diversas alternativas melódicas, armónicas y rítmicas que finalmente se detienen en una fórmula que parecía fijada desde siempre pero que, de alguna manera, se complace en borrar las huellas de todas las contribuciones y desvíos culturales que debieron ocurrir para que ella fuera estabilizada. Los ahora no muy conocidos, y de alguna manera excepcionales estudios de Carlos Vega³ señalan en la "frecuentación de idénticas fórmulas melódicas, rítmicas y armónicas" la posibilidad de descubrir el momento en que múltiples experiencias estilísticas conducen a establecer una norma que luego genera su propio linaje.

De este modo, es posible preguntar: ¿cómo se forma un género popular?, ¿cómo tenemos la certeza de estar ante una manifestación artística popular?, ¿cómo y cuándo se hace evidente que surge esa compleja amalgama que llamamos identidad nacional?, ¿cómo y cuándo podemos percibir que la música se articula a la identidad nacional? Y aún más: ¿en qué condiciones podemos imaginar que se produce la combinación entre esos dos territorios tan múltiples y atravesados por capas tan densas de historia, como lo son la música y la culturas nacionales?

En principio, precisamos definiciones, precauciones, argumentos que pongan en estado de uso a estos antiquísimos conceptos, comenzando especialmente por el de identidad nacional (llamo "estado de uso" al problema que estamos a punto de visitar o circunscribir y a la consiguiente búsqueda de los argumentos para tratarlo. Que también nos ilustren sobre cómo se articulan dos campos que no son diferentes ni heterogéneos). Porque la música, lo musical y la estructuras rítmicas, armónicas y melódicas no pueden ser un "aporte" a la identidad nacional que provenga de un ámbito exterior y luego ser recibidas por un proceso de simple asimilación, así como tampoco pueden ser un con-

junto de "influencias" que luego son absorbidas metódicamente por una preexistente identidad que las "adecua" a sus necesidades. Las cosas son más complejas.

En realidad, es la propia identidad nacional la que vive precisamente de una dúctil contraposición de dos momentos que hacen a su vigencia. En primer lugar, un momento de estabilización de sus significados, produciendo una ilusión de fijeza, costumbre y celebración canónica, con su culto ya dispuesto en íconos y acervos. La lucha entre "tradicionalistas" y "renovadores" se sitúa en estos términos. En segundo lugar, un momento de ebullición, dado por la propia memoria de los materiales de la identidad nacional, que no está nunca "antes" del propio juego de búsqueda "seleccionando" lo que le conviene para poder adecuarlo. No, la propia identidad nacional puede interpretarse como un proceso abierto de incesantes momentos, diversos entre sí, que crean dos resultados colectivos: por un lado, una narración homogénea que se basa en la bucólica unidad de todos esos materiales acrisolados. Y por otro lado, una serie de acontecimientos y procedimientos, sostenidos en las invenciones culturales permitidas o inspiradas en las renovaciones técnicas de la sociedad. Agréguese los significados culturales producidos por el periodismo, la fotografía, la fonografía, la publicística, la radiofonía, la cinematografía, la televisión. Estas invenciones técnicas a su vez generan lenguajes, formas poéticas de todo tipo. Eso, cuando llega a un punto muchas veces perfecto y misterioso —quizás "el rayo misterioso" de Gardel y Le Pera— la amalgama de técnicas, retóricas e interpretaciones que crean repentinamente una conjunción en la que aparecen "formas finales" más allá de las cuales no son concebibles, míticamente, otras innovaciones.

El aporte de la música, entonces, es la tensión entre la urbe moderna y el arraigo de las viejas maneras de relación cultural. Ese desgarramiento es el motivo sobre el cual y contra el cual se levanta la identidad nacional. Que dicho de otro modo, es el debate sobre los elementos que predominan en la amalgama, lucha de hegemonías entre influencias culturales. El aporte es más que un espejo que recoge la ruptura y lo conservador. Es también un comentario "tocado, instrumentado, bailado y cantado" de las luchas sociales.

"El Viejo Vizcacha fumando Camel"

¿Pero estas luchas sociales cómo se relacionan con los "mitos sociales"? ¿Los dejan en su estado de incontrastada homogeneidad o se lanzan a la exasperada tarea de reinterpretarlos? Precisamente, en este último punto valga recordar el modo en el que fue posible la saga gardeliana, en especial en relación a la llamada "industria cultural", formidable maquinaria de procesamiento por la cual se genera y recoge el canon popular-nacional, en consonancia con sus maneras de comprenderlo y ponerlo en uso práctico. No en vano se la llama, con razón o sin ella "fábrica de mitos". ¿Qué forma de la "identidad nacional" se expresaba cuando Gardel realiza sus primeras grabaciones bajo la tensión de las canciones camperas pero acentuando ya la forma tango con el auxilio de las notas altas y el timbre de la voz propias de un tenor lírico? ¿Qué forma de la "identidad nacional" tiene el comentario de Carlos de la Púa en el diario *Crítica*, en la década del treinta, ante un Gardel que abandona fugazmente el tango por una canzoneta: "Si en una de mis andanzas por el mundo hubiera encontrado al Viejo Vizcacha del Martín Fierro fumando Camel, no me hubiera causado tanta sorpresa"?⁴ ¿Qué forma de la "identidad nacional" tienen *Melodía de arrabal* o *Volver* estrenadas en París y en Estados Unidos con la idea de una poética universal que mantuviese exquisitas estampas de una melancolía peculiar y bien comprendida en la metrópolis porteña?⁵

Puedo insinuar una respuesta: las formas de la identidad nacional aquí presentes son las de la búsqueda de un "punto de fusión" entre el campo y la ciudad, entre las leyendas de la urbe y la industria cultural internacional, entre el impulso espontáneo de la fe telúrica y la potente difusión de una recreación afortunada de géneros que conlleva la reproducción técnica de las obras musicales. Por lo tanto, siempre en Gardel —por citar al emblema cultural mayor de la imaginación musical rioplatense y sin duda argentina— hay en el trasfondo oculto de sus elaboraciones "un Viejo Vizcacha fumando Camel." Pero esta situación, que no debe producir la mirada espantada de ningún purista pero tampoco festejar el modo en que se esfumarían los patrimonios cultu-

rales, se presta más bien a una reflexión profunda sobre el modo en que se conjugan las fuerzas culturales que luego reclaman ser consideradas como definidoras de la *identidad nacional*.

De una manera u otra, la idea de *punto de fusión* ha sido escrita y debatida de muchas formas, y se corresponde con un tema importantísimo de la teoría cultural contemporánea. ¿Cómo definir una cultura nacional en relación con los patrimonios musicales? Ambas esferas se relacionan en torno de una trama histórica que admite influencias, préstamos, legados clásicos que no cesan en su actividad, invenciones que nunca son absolutas sino que reactivan parte de un material anterior. Y principalmente de promesas de articulación que se debaten entre una hibridación total como procedimiento de las culturas que siempre combinan incesantemente sus valores, como tantas veces se ha afirmado, y un molde de identidades que se consideran una protección frente a los cambios sociales. En este último caso, la interpretación tradicionalista obtiene sus argumentos precisamente en la crítica al difusionismo que con sus combinaciones universales extingue los momentos en que los países, los pueblos o las comunidades locales obtienen escudos de protección denominados, precisamente, identidad.

El problema es de profunda actualidad y de su resolución adecuada incluso dependen demasiadas cuestiones relevantes del lenguaje social. A mi modo de ver, ninguna identidad nacional puede definirse como una esfera cerrada que va recibiendo "afuentes" diversos que "descargan" en ese terreno "previo" sus materiales específicos. Pero el hibridismo de las constantes fusiones momentáneas, tampoco parece ser el camino adecuado para acercarnos con mayor rigor a nuestro tema: la relación dinámica y compleja entre procesos culturales-nacionales y formas musicales locales. Es entonces que se puede decir, esto es obvio, que no hay identidad nacional que no cuente con un conjunto complejo de estilos musicales. Ni géneros musicales que no sean especialmente relevantes en el momento de decidir qué cosa, qué pertrecho cultural se evoca cuando en nuestro lenguaje aparece la expresión identidad nacional.

¿Cómo adentramos entonces en la densa articulación entre música e

identidad nacional? El problema es de significación clásica, es decir, antiguo y moderno a la vez. La literatura que lo trata es enorme, recorre un gran arco de ideas, que se hace mucho más frondoso si incluimos el problema de las culturas populares. Y además, ese concepto que fue clave de la cuestión cultural del siglo veinte, lo "nacional-popular". Es mucho más solemne cuando aparece la relación del placer musical en relación a las distintas situaciones y usos sociales. Aristóteles, en su *Política*, indica que "el espectador de carácter vulgar tiende a rebajar la calidad de la música" y con ello refuerza una tendencia al tratamiento del tema que escinde el campo musical según los niveles sociales. El filósofo italiano Antonio Gramsci no estaba muy distante de Aristóteles en el tratamiento de este tema, también ha dejado grandes sugerencias para el tratamiento del tema de lo popular en la cultura y sus articulaciones con las culturas ilustradas.

En lo que hace a nuestro tema, volvemos a reclamar la palabra de Carlos Vega, que en su *Danzas y canciones argentinas*, publicado a mediados de la década de 1930, asombra por la actualidad de sus percepciones, la solidez de su argumento, y su tono polémico sostenido con fuerza, aunque a mi juicio, no siempre con verosimilitud completa. Agudo investigador de campo, etnomusicólogo y representante del documentalismo folklórico, Vega se interesa por lo que llama "un diseño despreciable" que puede resultar más rico en sugerencias que una bella canción. Cualquier pequeño silbido o trama melódica le interesa aunque parezca vulgar. Se percibe en su teoría de la cultura el esbozo de una tesis difusionista que insiste en la amalgama de influencias, pero nunca con descuido de la escogida situación que debe investigarse para saber cómo se constituye, con qué deformación, con qué proporciones, con qué singularidad o con qué olvidos y traducciones, cada obra o género específico.

Como decía anteriormente, la idea de *mezcla*, que es la niña bonita de la teoría cultural de más circulación en la actualidad, es tratada por Vega con profundo cuidado en el momento en que se consideran los elementos aborígenes, negros y europeos de la formación cultural-musical argentina. Pero la amalgama en la que piensa Vega no es un trámite visible y mecánico de la cultura sino un juego lleno de

sorpresas, pues se trata de un tipo de hibridación sometida al acoso de ciertos jeroglíficos difíciles de penetrar. Éste es un punto crucial porque es el momento en el que intentamos comprender cuál es la forma en que ocurren los intercambios culturales. Al producirse el momento de conflicto entre formas heterogéneas, la palabra hibridación no alcanza, muestra toda su tacañería. Es un destino extraño a veces el de las palabras: Hybris que para los griegos era exceso, se transformó en mezcla lo que señala precisamente lo contrario, según recuerda en un libro lejano Oscar Terán. La mezcla supone una extraordinaria amabilidad y cordialidad. En todo caso sería mejor, si vamos a hablar de hibridación, pensar en una hibridación fuerte o turbia, aquella que no inhibe el espacio de la creatividad y de la novedad y, lo que es más importante, que descarta de plano la posibilidad de que los significados de los elementos en tensión sean interpretados en su totalidad. Siempre queda algo por explicar, siempre resiste un elemento cuya procedencia es oscura o desconocida, siempre hay un hecho que es reacio al desciframiento. *Hibridación turbulenta*, podría ser, entonces.

Vega dice por otro lado, que: "casi toda la literatura producida en torno a estos problemas da por averiguado que el indio y el negro o el gaucho, el huaso, el cholo, el llanero, el caboclo, etc., son creadores de las formas coreográficas y musicales que bailan y cantan. La aceptación general de que goza esta rudimentaria idea no ha conseguido darle veracidad, pues siempre faltó a quienes afirmaron la consulta y contralor de los hechos de observación".⁶ ¿No vemos en esta concepción de Vega una evidente similitud con cierto escrito de Borges que vería la luz no mucho después? No es otro que el conocidísimo ensayo *El escritor argentino y la tradición*. En él se afirma que la literatura gauchesca es un género como cualquier otro, producto de largas y no siempre perceptibles elaboraciones que surgen del propio drama creador de la cultura, con una arbitrariedad que luego se hace "necesaria".

Para Borges, cada mundo cultural digno de ese nombre no debe redundar en su propio núcleo visible porque no es así como procede la imaginación. Estas afirmaciones "borgeanas" nos llevan a la idea de la libertad del legado cultural y a la idea de imaginación singular recortada sobre la libre

elección de motivos que propone un vasto tejido cultural. Para Borges es "todo el legado Occidental". Las hipótesis del musicólogo Carlos Vega para estudiar la relación entre la música y la cultura argentinas reconocen el mismo punto de partida. Motivo adicional para prestar atención a lo que afirman sus sensibles y hoy no muy recordadas páginas.

Continuemos leyendo a Vega —que como veremos luego, anuncia dilemas polémicos que luego serán retomados y también en parte contestados por Leda Valladares⁷— en lo que sería la muy aceptable idea que tiene respecto de la relación entre la investigación rigurosa de las fuentes musicales antiguas y la forma con que los conglomerados actuales interpretan esas fuentes según percepciones propias. Por ejemplo: "En América, la paternidad del cancionero popular ha sido distribuida en armonía con las sugerencias de la historia, más o menos exageradas en uno u otro sentido por personales dilecciones sentimentales. Indígenas, conquistadores y negros africanos, han recibido, pues, su parte en la distribución. Las vidalas y vidalitas fueron atribuidas a los incas, o a los diaguitas y calchaquíes; los españoles merecieron gatos y chacareras, y por fin, los abnegados y fieles negros fueron recompensados con el reconocimiento de su aporte de zambas, milongas y tangos. La donación de un puñado de melodías a un pueblo, por compensación de servicios, denota exquisito gusto y hasta elegancia sentimental y bien merece ese gesto, cierto desdén por la verdad histórica".

Es larga la cita, pero si la releemos, nos damos cuenta de inmediato de la importancia que reviste. El investigador sabe o sospecha que los géneros musicales se crean por traslaciones y fracturas muy complejas cuyo sujeto nunca es fácil de determinar literalmente. Pero también el pensamiento cultural popular es de naturaleza literal. Y por lo tanto, le atribuye a cada grupo cultural o étnico una parte correspondiente del gentil reparto de responsabilidades. Esta amena distribución, casi como un mito platónico, no se adecuaría a la verdad histórica, pero también el investigador debe ser complaciente con estas interpretaciones conciliadoras, pues son las que fundamentan un primer estadio de las "identidades nacionales". Podrán estar equivocadas, pero de ellas se puede decir que su equívoco es

fructífero. Estamos, entonces, en el terreno de las interpretaciones, que ni debe exacerbar la existencia de géneros culturales al margen de los sujetos históricos, ni debe pensar en sujetos permanentes que siempre *coinciden* con el material cultural que declaran propio. Al contrario, la cultura (y con ella las formas musicales) siempre son relevantes en el lugar donde actúan a través de un entramado que rechaza la coincidencia absoluta con los sujetos que las ponen en práctica. Ésta es, a mi entender, la importantísima lección de Carlos Vega, colmada de actualidad.

En la reflexión sobre el *Triste*, podemos ver todos los recursos que propone Vega para detectar la singularidad de estos géneros musicales. Se trataría de una elaboración peruana colonial, producto de una sedimentación cultural cuya raíz histórica se halla en esa sociedad, que da el sello de su atmósfera vital a un conjunto de músicas que cobran identidad dinámica en ese medio, pero no por efecto determinista, sino porque allí se dieron diversas capas musicales y poéticas que enviaron el pensamiento colectivo hacia esa lograda unidad de género. Por eso, el *Triste* peruano "no integra el más característico repertorio de los verdaderos indios sino como empréstito recibido de las clases ilustradas. Como en Chile, como en la Argentina entre los Gauchos". De ahí que ni sea fácil ni deje de ser imprescindible la tarea de diferenciar el *triste* del *huayno* y del *yaraví*. En el primer caso sería fácil hacerlo si se tiene en cuenta la matriz danzante a la que apela el *huayno* en su origen (*huayño*: danza, baile o sarao) y la matriz de canto lírico, sentimental o melancólico del *triste*.

Distinguir en cambio entre *yaraví* y *triste* nos lleva al problema del intercambio y las escisiones culturales trabajadas por el tiempo. La voz *yaraví* supone una forma de composición o también, "cualquier canción lenta y sentimental", aunque recoge "diseños tradicionales fácilmente atribuibles al cancionero precolombino", en contraposición a las escalas europeas alternadas con la escala americana vigentes en el *triste*. Pero estas formas se presentan juntas, sin que esto impida sus fuentes diferentes, y en cuanto el *triste*, esencialmente una forma española anterior al siglo XVII hibridada en el Perú a partir de mediados de esos tiempos, da origen al *estilo* argentino. Así lo cree Vega, siempre con el rigor

de un saber que identifica series e influencias sin conceder a la forma espontánea del indigenismo o de la negritud, sino a ese rasgo que llamamos propio de una hibridación tormentosa, enigmática.

Pero el ejemplo del *triste* nos muestra en acción el procedimiento de Vega en torno al debate y los pactos entre música e identidad nacional. Cuestiones fundamentales que no se afirman para desviar el problema de la identidad nacional sino para hacerla objeto de preguntas incesantes y cada vez mejor dirigidas. Por el contrario, habrá identidad nacional en la misma medida en que sus realizaciones culturales sean una interrogación que en cada momento la ponga en vibración total y por lo tanto en estado de pensamiento renovado sobre sí mismo. Por eso en este punto nos interesa la discusión de Vega con Sarmiento. Escuchemos ahora a Sarmiento (tomamos la cita del propio Vega). Se dice en el *Facundo*: "El triste que predomina en los pueblos del Norte, es un canto frigio, plañidero, natural al hombre en el estado primitivo de barbarie, según Rousseau". Ahora el comentario de Vega: "Si hubiera sabido Sarmiento el grado de civilización que se necesita para crear, para cantar, para sentir un *Triste*...". Es evidente que éste es un tema de primera importancia, pues ni es propio atribuirle a un género un carácter "roussonian", omitiendo sus resortes armónicos, rítmicos o melódicos que son fruto de una lucha conceptual que amasa ricos materiales anónimos y autorales de la cultura, ni es posible decir de todo texto musical o cultural que es una invención ajena a la naturaleza, al territorio o al "medio". Polémica fundamental a mi modo de ver, para saber a qué debemos llamar identidad cultural y cuáles son las dimensiones de conocimiento que ella pone en juego.

Lo cierto es que el *Facundo* está puesto en el tapete de los debates, y eso es decir *algo*. ¿De qué otro modo debatiríamos la cuestión de las identidades sociales que con razón llamamos "nacionales" si no ponemos en un paralelismo crítico y estimulante la historia de los géneros literarios y de los géneros musicales? Que en el *Facundo* de Sarmiento haya una referencia que pone en un andar común ambas dimensiones indica hasta qué punto *hoy* debemos proyectar hacia un espacio histórico mayor todas estas intuiciones, de enorme valor aun

si estuviesen equivocadas, y todo ello a pesar de las dificultades, a pesar de la falta de condiciones de trabajo, a pesar de las penurias de nuestras actuales condiciones de labor artística y a pesar de la ausencia de bibliografías relevantes que estén sólidamente planteadas.

Sobre todo porque un estado espontáneo de la cuestión nos lleva a comprobar que la tesis de Carlos Vega de que *todo* es un género cultural creado por la imaginación, siempre y cuando haya una trama garantizada por los "ancestros", no es necesariamente la que vive en el pensamiento musical de los compositores populares. Por el contrario, predomina un telurismo espontáneo en sobradas situaciones ligadas al canto popular y a numerosos estratos de espectadores vinculados a ciertas experiencias cristalizadas del tango o del folklore. Sin embargo, estas concepciones naturalistas, cuando pasan por el ceceo de algún pensamiento maravillosamente travieso y cierto humor vanguardista, dan resultados inesperados y significativos. Es el caso del músico Gustavo "Cuchi" Leguizamón.

Bástenos ahora referir del profuso anecdotario de este gran compositor, cuya muerte no muy lejana en el tiempo ha originado tardíos y merecidos homenajes, sus relatos en relación a la *llama* y al *rococo*. El huayno, dice, en su síncopa, su retardo y aceleración evoca el andar de la llama. Éste toma su inspiración de un signo de la vida animal. En cuanto al *rococo*, el sapo, su canto, afirma, es la inspiración metafórica que toma la chacarera. Leguizamón ha dejado grabadas estas explicaciones plenas de ironía y formuladas como cuentos extraños, pero absorbidas por una tesis muy significativa sobre las metaformas de la naturaleza presentes en la rítmica popular. Se trataría entonces de un "naturalismo no naturalista", de un naturalismo metafórico, que introduce una nueva complejidad en la tesis culturalista de Vega.

Por diferentes razones, Lugones y Borges estaban al margen de este "error naturalista", y entrecomillo para decir que tampoco creo que en ciertos naturalismos haya error sino una reflexión muy profunda sobre las deficiencias del naturalismo ingenuo y del culturalismo de los musicólogos provenientes de la antropología clásica. Es que Borges es creador absoluto, como se habla del oído absoluto, que de todas maneras juega con su

linaje ancestral, y Lugones evita todo naturalismo al remitir a Grecia la razón última de la canción y la danza criolla.

Conclusiones Cambio autógrafo por condimentos

He intentado aquí ofrecer un pequeño cuadro del dilema de las identidades. Éstas sólo pueden ser en primer lugar una pregunta sobre las identidades mismas. Postular la identidad es menos una invocación a totalidades fijas e inmodificables que señalar la identidad como pregunta posible de ser formulada. En la Argentina es posible y necesario formularla. Y en segundo lugar, una vez establecida la índole necesaria y a veces esquiva de esta pregunta, situar en dónde realiza su trabajo concientizador. ¿Dónde sería? Justamente en el mismo lugar en que se halla enclavado el dilema civilización-barbarie, dilema mundial, dilema latinoamericano, dilema argentino, país en donde grandes escritos se ocupan de él de una manera bien conocida que aún necesitamos interrogar y sobre la que con más razón precisamos opinar.

Canta Gardel desde su frac hasta su chiripá, canta Atahualpa con su poética de un telurismo fatalista pero también redentor, poetizan Manzi y Castilla cada uno a su modo un tanto surrealista, compone el Cuchi, recopila y canta Leda Valladares, escribe y ensaya Carlos Vega, postula Borges una filiación remota para el tango en los "oscuros dioses del coraje" y nos dice Troilo que nunca se ha ido del barrio, "porque siempre, siempre estoy volviendo", recalando en una primorosa contradicción entre *volver* y *no haberse movido del lugar* cuya comprensión es la misma esencia de la "identidad barrial". Los dramas del pensamiento que busca su identidad en la negación de porciones de sí mismo, están involucrados aquí. En buena medida son también las maneras del pensar de la urbe en contraposición al pensar del campo. Desde luego, ésta también es una metáfora. Agregó: necesaria. Pero no hay identidad nacional como cartilla prefigurada y administrada por capas de funcionarios. Hay un debate incesante sobre ella y ese debate es ya la identidad nacional bajo forma de *querrela* (para tomar una palabra de Homero Manzi).

Percibimos que no es posible una respuesta anticipada, como de aquél que busca sabiendo lo que ya va a encontrar. ¿Nosotros qué encontramos?: los utensilios musicales y culturales. Se encuentra, en esta materia tan compleja, lo que nos llevará a encontrar, porque la cuestión de la identidad nacional no está en *estado de encontrada* sino de *promesa de encuentro*. Identidades sin duda repartidas, regionalizadas, singulares, parciales, antagónicas. Sólo en el antagonismo entre biografía e historia, campo y ciudad, tango y folklore, se puede pensar en una identidad que tiemble por este debate y no se allane tan sólo a fáciles conciliaciones. Si así fuera, no valdría la pena pensar, escribir o cantar. Toda identidad que vale, está temblando, está en estado de temblor y no de petrificación. En toda identidad siempre queda algo por oír y eso debe ser motivo de optimismo.

La profunda escisión entre lo académico erudito y las vanguardias culturales han marcado a fuego todo este debate. Las implacables reflexiones de Juan Carlos Paz sobre el academicismo musical rioplatense son fundamentales. No puede objetarse la dificultad del problema, que nos lleva a discutir, una vez más, de qué modo se establecen los compromisos y lentos pactos culturales entre lo popular-nacional y el patrimonio general de las culturas. Lugones buscó esos compromisos culturales y musicales argentinos en la Grecia de Hércules, encontró juglares y amor cortésano. Borges no recurrió a esa grandilocuencia. No le gustaba. Pero no sería muy diferente su solución respecto a un tango que veía morir si se prestaba a academicismos claudicantes. Incluso la propia *Cumparsita*. Algo renacía si revisitaba sus fuentes pendencieras, su secreto pacto con los hombres de coraje. De estos sensibles contrapunteos se nutre la identidad nacional.

Y algo más: el patrimonio clásico de los monumentos poéticos nacionales siempre está en juego también para nuevas interpretaciones. Obviamente, nada está fuera del alcance del intérprete. Y eso es lo que le enseña la música al ritual de la política. Ritual sobre ritual, los de la música pueden servir de gran pedagogía a los simbolismos nacionales. Y éstos serían inspiradores cuando el arte debe preguntarse dónde encontrar a los hombres que equivocados o no,

un día dicen saber quiénes son y con qué insignias salen a la lucha.

Por eso llegó el momento de decir por qué titulamos *la impaciente tensión* a este escrito. Es que las tensiones que reconocemos, entre los nacionalismos académicos y las formas populares, los cosmopolitismos vanguardistas y las abstracciones universalistas, pueden llevarnos a desear una resolución inmediata en nombre de una visión analgésica (como dice Viñas) y burocrática de la identidad nacional. Entonces habría allí sólo burocracia y no identidad. Para que ésta exista, dijimos, es necesario el reconocimiento de su tensión interna, que contiene todos sus problemas irresueltos. Necesitamos tener paciencia con esa irresolución y también lo contrario, la impaciencia, que nos lleva a querer que esa tensión se desarme aunque en ella descubramos que nos conduce a otra y a otra.

Juan Carlos Paz cuenta en su libro *Alturas, tensiones, ataques e intensidades* que cierta vez se cruzó con Macedonio Fernández en la calle. "¿Cómo le va maestro?". Macedonio camina unos metros más y de repente se vuelve: "¡Ni de violín!". En esta humorada está la música por su forma inversa. Se la disloca y se la desea. Rasgos del humor criollista, que originó una alta cultura popular y al mismo tiempo con grandes referencias hacia el alma universal de la música y la cultura. Al Cuchi Leguizamón, autor de la teoría del opa, le gustaba cocinar. Cierta vez, precisado de un condimento raro, sale a la calle apurado y un comerciante de especias lo reconoce, pidiéndole un autógrafo. "Se lo doy, pero si me consigue estas especias". Hecha la transacción favorablemente, intercambiados ambos tesoros —condimento por autógrafo— el *Cuchi* dice "¡estamos salvados!". Y explicó al pasar que componer es como cocinar, sopesando misteriosamente los ingredientes adecuados que a veces se consiguen a costa de un rasgo de

lo que somos, quizás nuestra propia firma rápida, garabateada.

¿No podemos ver en esta deliciosa anécdota el cruce repentino y dramático de todas las cuestiones de la cultura nacional y sus infinitos diálogos con la música que se hace en este país? "A veces no sé quién soy", proclama una de las grandes composiciones del Cuchi. Búsqueda de identidad en medio de inciertos caminos y situaciones. En un tono más dramático, esa misma pregunta nos conduce a Discépolo y con una pizca de suficiencia no despojada de ternura, nos conduce a Gardel. Esos son los ingredientes de nuestras cocinas, esos y muchos más, que nos dejan frente a la pregunta por el aporte de la música a la identidad nacional que bien puede ser nuestra firma garabateada un día en la verdulería, mientras imaginamos entre los pimientos todas las melodías y canciones que han hecho y amado los argentinos.

Notas

- 1 Leopoldo Lugones, *El payador*, Ediciones Centurión, s/f, colección dirigida por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares.
- 2 *Ensayo para bandoneón y tres hermanos*, film de Daniel Rosenfeld, Buenos Aires, 2000.
- 3 Carlos Vega, *Danzas y canciones argentinas*, Gráfica E. Ferrero, Buenos Aires, 1936.
- 4 Puede encontrarse esta referencia en: Horacio Salas, *El Tango*, Planeta, Buenos Aires, 1986.
- 5 Ídem, en especial referencias que se leen en los recuerdos de Aníbal Troilo vertidos a José Miguel Couselo: "Ahí aparece Le Pera... (y) hacen una trampa portentosa: conservan lo nuestro en un ambiente completamente extraño".
- 6 Carlos Vega, op. cit.
- 7 "Toda América deberá reconocer una deuda esencial con estas personalidades". Así se expresa Leda Valladares sobre Carlos Vega y Isabel Aretz (discípula del primero) en: *Cantando las raíces, coplas ancestrales del Noroeste Argentino*. Buenos Aires, Emecé, 2000.

el perseguidor

REVISTA DE LETRAS

Director: Diego Viñarsky

EL ROCK ARGENTINO Y LOS RESTOS DE LO NACIONAL Y POPULAR

Por Cecilia Flachsland

En sus primeras décadas de vida el rock argentino no se llevó bien con eso que se da en llamar "nacional y popular". Lo consideraba propio de la escuela y del ejército. O, a lo sumo, creía que eran valores de los folkloristas o de los militantes políticos. El rock ansiaba ser la música de una cultura planetaria, abierta al mundo, y no de una nación. Y se erigió como la voz de una generación —los jóvenes— y no del pueblo. El rock gritaba, desde el centro de la industria cultural, su carácter iconoclasta. De esa inocente relación con la historia sacaba su fuerza transformadora.¹

Dos hechos tremendos —bien diferentes pero ambos marcados por la presencia de muertos jóvenes— provocaron que el rock argentino tuviera que hacerse cargo de aquellos dos calificativos que había rehusado. La guerra de Malvinas le anexó una etiqueta que hasta 1982 usaba alternativamente: rock *nacional*. Y la tragedia de Cromañón consolidó definitivamente su inmersión en la cultura popular (fenómeno que en la jerga periodística se denomina "rock barrial" o "rock chabón"). El aguante y la fiesta como formas de entregar los cuerpos al goce; las poéticas recias —por momentos de una literalidad tan obscura como la realidad que cuentan—; el santuario como un modo autogestivo de preservar la memoria de los 194 muertos; las plásticas formas de pedido de justicia e, incluso, las prácticas que reproducen la dominación señalan la presencia de lo plebeyo en una cultura que, aunque nunca se pensó a sí misma desde la pertenencia de clase, supo estar hegemonizada por los sectores medios.²

La guerra de Malvinas puso en escena que lo que quedaba de la nación eran despojos y Cromañón devuelve la visión de un mundo popular devastado. Sin embargo, en uno y otro caso hay restos que resisten y con esos restos se entrelaza el rock. En 1982 le puso música de fondo a la guerra de Malvinas y saltó de los márgenes al centro de la escena. Y desde los noventa en adelante dejó de expresar exclusivamente el desencanto juvenil que ansiaba des-

marcarse de las disciplinas burguesas para pasar a darle "voz al tono ambiguo, más bien polivalente, con que los jóvenes de sectores populares se relacionan con la democracia, con el desmantelamiento de los últimos, pero importantes, vestigios del Estado integrador, y con los imaginarios históricos generados por la experiencia peronista".³

El rock no se caracteriza por sostener grandes debates intelectuales. Tal vez porque como dijo el metálico Ricardo Iorio en una entrevista "el rockero primero habla y después piensa". De ahí que sus palabras puedan ser tantas veces precarias como muchas otras reveladoras. De unas y otras están hechos los debates que se dieron en el rock en torno a la guerra de Malvinas y a Cromañón.

"Nuestra canción salió al balcón"

El primer debate que entablaron los rockeros locales fue por el idioma. ¿Cantar en castellano o seguir con el inglés? Hay pocos registros de esos intercambios pero muchas acciones que contribuyeron a que la cultura local se apropiase de la música que bajaba de los países centrales. En marzo de 1969, el grupo Manal se presentó en el Instituto Di Tella y fue anunciado como el "único conjunto *soul* fraseado en castellano". Antes del show se leyó un texto que decía: "Ahora surge Manal, aceptado por las elites y siendo el primer momento en que esta forma musical es cantada en otro idioma. En este caso —argentino— realizándola a nivel de vanguardia, tanto en su aspecto técnico como creativo".⁴

La contienda por el idioma fue decisiva para el desarrollo del rock en la Argentina pero la polémica pública que lo sacó de su corralito fue la que tuvo lugar durante la guerra de Malvinas. Por primera vez "los muchachos del rock" se volvieron visibles más allá de las fronteras del *gueto*. Aunque en 1982 el movimiento ya tenía casi 15 años de existencia, hasta ese entonces había sido una

contraseña cultural entre un reducido grupo de jóvenes. La guerra enfrentó al rock con un universo mayor. El debate por lo nacional ya no era sólo simbólico: ahora había territorios, armas, cuerpos, muertos.

El 16 de mayo de 1982 se celebró en Obras Sanitarias el Festival de la Solidaridad Latinoamericana. Tenía tres objetivos: exigir la paz en Malvinas, recaudar víveres y ropas para los combatientes, y agradecer la solidaridad de los países latinoamericanos. La organización estuvo en manos de tres productores cercanos al rock, quienes se reunieron con las autoridades del momento para acordar el carácter del recital. Participaron, entre otros músicos, Charly García, Luis Alberto Spinetta, León Gieco, Litto Nebbia, Nito Mestre, David Lebón, Rubén Rada, Raúl Porchetto, Pappo, Antonio Tarrago Ros, Miguel Cantilo, Tantor, Edelmiro Molinari, Ricardo Soulé, Javier Martínez, Dulces 16 y Beto Satragni.

El evento tuvo una difusión inimaginable para una música que, hasta ese momento, no sonaba en los medios masivos y que, en varios casos, hasta estaba prohibida. La revista *Somos* cubrió el concierto y tituló: "El rock en el frente"; los de *Pelo* escribieron: "La hora del rock nacional". El libro *Historia del rock en Argentina* lo recuerda así: "Aunque algunos esperaban escenas al mejor estilo Woodstock, con músicos quemando sus libretas de enrolamiento, no ocurrió nada de eso, y el festival transcurrió con una emoción y un mensaje implícito, apenas aclarado por Cantilo y Spinetta, quienes dijeron que era un evento por la paz (y no apoyando la guerra)".⁵

Otros grupos plantearon críticas más explícitas y no aceptaron sumarse al Festival. En parte porque estaba organizado por la Junta Militar y creían que fomentaba un patriotismo militarista, pero también porque los obligaba a renegar de sus influencias, mayoritariamente inglesas.

Virus fue uno de esos grupos. Los hermanos Moura —cuyo hermano Jorge estaba desaparecido— se negaron a tocar. La contundencia del gesto se

perpetuó en algunas de las letras de sus canciones —"El banquete" y "¡Ay, qué mambo!"— en las que hacen una referencia irónica a la participación del rock en el Festival.

Doce años después Julio Moura se refirió a aquel episodio: "Creo que fue una propuesta a todos los grupos en general, que nosotros sentimos como muy desagradable. No tenía nada que ver con nada, de repente éramos enemigos de los Beatles. Se trató de hacernos creer que era para ayudar a la recuperación de las Malvinas, pero terminó siendo un fraude. Nosotros queríamos que se terminara la guerra, que no tenía sentido más allá de que creyéramos que las islas son argentinas. Mandar a los chicos allá y subírte a un escenario para especular, era horroroso... Lamentablemente, el momento no dio para decir todo esto porque si decías algo te daban un palazo en la cabeza. Era todo muy confuso: uno también pensaba que a lo mejor los chicos podían zafar y sacarlos a la mierda a los ingleses, y tampoco éramos tan conscientes como ahora de lo que pasaba. Lo mejor que pudo pasar es que se terminara la guerra. Pero entiendo que a más de uno le vino bien aquel festival porque no tocaba ni en la cocina de su casa, y cuando les ofrecieron tocar se transformaron en los 'héroes de Malvinas'".⁷

Los Violadores —aunque algunos libros de la historia del rock señalen que nadie los invitó— tampoco fueron de la partida. El grupo punk tenía una lucidez rabiosa producto de la represión policial que caía sobre ellos una y otra vez. En el año 1982, en la revista *Perfil*, Piltrafa, el cantante del grupo, declaraba: "Nosotros vivimos en la ciudad y acá hay ruido de autos, mugre y miseria. Es el medio ambiente el que genera la música. Miguel Cantilo o Pedro y Pablo, por ejemplo, siempre hablando de la paz y el campo. Que se dejen de joder. Esto es cemento armado, basura, agresión, ciudad. ¿Y de qué hablan? ¿Contra la Señora violencia, contra la Thatcher? Se ponen a favor del gobierno ¿Por qué no hacen un tema que se llame Sr. Galtieri? 'La marcha de la bronca' tiene una buena letra, pero es de 1972".⁸

Con el paso de los años algunos de los involucrados en el Festival ensayaron explicaciones más o menos autocríticas. León Gieco fue el que se atrevió a ir más a fondo: "Lo del Festival de la Solidaridad fue un

invento de los managers del rock para hacer algo con el tema. Todo el mundo estaba participando pero el rock no quería formar parte del circo que fue lo de la guerra. Hasta que en un momento se decidió que había que aportar, pero no desde el triunfalismo sino desde la paz. Al menos esa era mi posición. Me llamaron para cantar 'Sólo le pido a Dios', un tema que los colimbas cantaban en las Malvinas, y solamente por eso fui. Pero me sentí muy mal, es el único recuerdo que tengo. No me acuerdo de los detalles ni de los otros músicos ni de la gente que fue. Solamente me acuerdo de una sensación horrible y de los pibes de 18 años. Por lo demás, siempre me importó un carajo el tema del nacionalismo planteado en estos términos o la preocupación por dos islas de mierda perdidas en el mar. Lo único en lo que pensaba mientras cantaba 'Sólo le pido a Dios' era en los pibes que estaban pasando hambre y frío sin posibilidades de hacer nada. Cuando terminó la guerra supe que la comida no les llegaba, que los torturaron por robar un poco de comida o que los chocolates que la gente donaba en Buenos Aires aparecían en kioscos de Rosario y confirmé todo lo que sospeché en ese momento. Me di cuenta que los militares argentinos no sirven para nada, ni siquiera para la guerra. Y que la única vez que consiguieron un triunfo, por así decirlo, fue cuando torturaron y mataron a los indefensos, a los que no tenían más armas que la palabra o las ideas: los desaparecidos".⁹

Las canciones también establecieron un debate tácito en torno a cómo pensar Malvinas. Algunas letras lo hicieron desde las buenas intenciones pacifistas —entre ellas "La isla de la buena memoria" de Alejandro Lerner; "Este hermanito a casa volvió" y "Reina madre" de Raúl Porchetto—; otras optaron por la desconfianza. Charly García en abril de 1982 se enteró del desembarco argentino en Malvinas y compuso de un

tirón "Yendo de la cama al living", la obra de un tipo encerrado en una ciudad cercada, que no puede moverse —"yendo de la cama al living, sientes el encierro"—, que descrece de los motivos de la guerra y que sospecha que se acabaron definitivamente los setenta: "Yo no quiero vivir así, repitiendo las agonías del pasado con los hermanos de mi niñez. Es muy duro sobrevivir y aunque el tiempo ya nos ha vuelto desconfiados tenemos algo para decir: no es la misma canción de 2 por 3, las cosas ya no son como las ves", canta en ese disco.

Llegados los años noventa los grupos de rock pesado se hicieron cargo de darle voz a los ex combatientes. En sus letras "los chicos de la guerra" retornan de formas poco digeribles: son suicidas, héroes de la patria, militantes de Seinedín.

Algunas de estas bandas y sus seguidores profesan un nacionalismo visceral: cuelgan banderas celestes y blancas en los conciertos, rescatan hechos de la historia local, gritan "Argentina, Argentina" para darse aliento, y escriben sobre Malvinas preguntándose si la guerra fue de la dictadura o de la nación.

Vamos a citar un único ejemplo aunque hay muchos y variados.¹⁰ En 1999 en el disco *A fondo blanco*, Almafuerce incluyó el tema "El visitante", compuesto para la película del mismo nombre.¹¹ El líder del grupo, Ricardo Iorio suele definirse como "nacionalista" porque según afirma "pocos le prestan atención a que la bandera no es sólo de los policías y militares. Es de todos nosotros, de los que compran el pan, de la persona común". La letra de la canción mencionada dice: "Olvidar/yo sé bien que no podés/ como la sociedad olvida/ que fuiste obligado a marchar,/ en su defensa./ Recordando el mal momento/ atrincherado en tu habitación/ soledad, humo y penumbras/ despertares de ultratumba./ Apocalipsis del sustento interior/ andar sin encontrarle alivio al tormento/ des-

LA BIBLIOTECA

Revista fundada por Paul Groussac

esperante, mórbida aflicción/ del visitante y su castigo./ Fui elegido, para cantarte/ por quienes quieren olvido restarte/ grave, pesado más no inconsciente/ yo te lo mando ex combatiente./ Para vos".

El rock mostró en relación a Malvinas las mismas contradicciones que buena parte de la sociedad argentina, pero aceptó exhibir las heridas. Pasó por la ingenuidad, la sorpresa, el dolor, la culpa, la reivindicación. Al meterse con uno de los temas emblemáticos del inconsciente colectivo nacional se graduó como otra de las músicas de la patria.

"Somos los negros, somos los grasas, pero conchetos no"

El rock terminó de asumirse como nacional en el momento en que las naciones se licuaban. Y vamos a arriesgarnos a decir que su alianza definitiva con lo popular ocurrió durante los años noventa, cuando la reconversión económica transformó a los trabajadores en pobres y obligó al pueblo a inventar nuevas formas de resistencia, muchas de ellas territoriales, difíciles de comprender para el resto de la sociedad.¹²

Durante esos años una parte del rock también se refugió en el barrio como el último reducto de la nación en un mundo globalizado y acompañó con su música la caída de las clases medias a las que pertenecía mayoritariamente. Si en los '70 había sido la banda de sonido de la contracultura, a partir de los noventa musicalizaba la existencia de una juventud que toleraba como podía el derrumbe de las bases que organizaron esta sociedad: el estado, el trabajo, la escuela, la familia, la idea de futuro, el ascenso social. Los nombres que los grupos eligen para bautizarse hablan de esa realidad. Los jóvenes convierten en emblemas identitarios los estigmas que caen sobre ellos. Si les dicen negros, villeros, vagos, ladrones, drogadictos, ellos se nombran como Viejas Locas, Callejeros, La Renga, Jóvenes Pordioseros, Bien Desocupados, No Demuestra Interés, Intoxicados...

Pero si lo popular aparece desdibujado y apenas subsiste como ironía o como gesto de resistencia ¿por qué pensar el rock desde allí? ¿tiene algún sentido hablar de lo "popular" en el rock? Michel de Certeau decía que

lo popular no existe por fuera de los intelectuales que hablan sobre ello. La desconfianza se extiende más aún entre aquellos que lo consideran sinónimo de la cultura masiva o lo equiparan con el neopopulismo de mercado. Es decir que lejos de aparecer como un espacio donde las clases subalternas elaboran su contradictoria visión del mundo, la cultura popular se reduce al empobrecimiento, la degradación y la despolitización.

Sin embargo, los debates ocurridos con posterioridad a la tragedia de Cromañón permiten decir que lo popular en el rock existe a través de las reacciones antiplebeyas que despierta. El rock que solía animar enojos generacionales, ahora también promueve reacciones de clase. Y lo más llamativo es que muchas de éstas se generaron al interior del rock.¹³

Algunos músicos consagrados, lúcidos pensadores de la cultura, demostraron dolor por lo ocurrido en Cromañón pero no pudieron tolerar que el rock hubiera sido copado por la cultura "chabona".¹⁴ No es fácil aceptar que los jóvenes que en décadas pasadas ansiaban "naufragar" como un modo de búsqueda estética y política, ahora hablen de "rescatarse" porque estar "a la deriva" ya no es estar disponible para cualquier aventura sino carecer de proyecto. El Indio Solari bautizó a estos jóvenes como "desangelados". Chicos y chicas que viven a la intemperie, sin ángel que los cobije, o contenidos precariamente en sus comunidades premodernas donde se cuidan entre ellos a los tumbos y no logran dar con un "otro" que los reconozca, los desafíe, los complete.

Las reacciones críticas alcanzan su punto máximo de "gorilismo" en el libro *El rock perdido. De los hippies a la cultura chabona*, escrito por Sergio Marchi, uno de los periodistas de rock más reconocidos del medio, cuyo itinerario laboral va de la *Rock & Pop* y la *Rolling Stone* a *Operación Triunfo*. Lo notable de ese escrito es que salió editado en la colección Capital Intelectual de *Le Monde Diplomatique*, una publicación francesa que desde su edición latinoamericana convoca a la comprensión y la solidaridad con todos los oprimidos del mundo: mujeres, indígenas, asambleístas, okupas, gays, ecologistas, tercermundistas...

En este caso el espíritu es otro: las bandas y los jóvenes relacionados con el ala popular del rock apare-

cen demonizados. Marchi construye un pasado mítico del rock setentista. Lo pinta como un mundo hippie, marcado por la paz, la lucidez y la hermandad. Lo idealiza para después contraponerlo a las bandas de los noventa y sus seguidores, a los que se refiere en términos de "barbarie" y culpabiliza por sus condiciones de existencia ultraprecarias. Amparándose en ser del "palo", Marchi realiza algunas afirmaciones a las que no se hubiera atrevido ni el comunicador más reaccionario. Compara a los seguidores del "rock chabón" con animales y los acusa de "mal educados", "incapaces", "quedados", "desinteresados en el progreso personal", etc. etc.¹⁵

Quisiéramos poder decir aquí todo lo contrario, que el rock no representa la pura anomia ni es la actuación política de un montón de inadaptados, sino más bien una práctica desaliñada que amplía el campo de la experiencia de lo posible. Y agregar también que los nombres de Callejeros y Omar Chabán, que sobrellevan una carga insoportable de culpa y dolor, están atados a la tradición del rock y no pueden quedar exclusivamente encerrados en una trama judicial y televisiva. Deberán asumir -tal como lo vienen haciendo- sus responsabilidades legales pero esto no los exilia de la historia a la que pertenecen. Porque, por otro lado, sólo desde dentro de esa historia puede pensarse críticamente porqué pudo pasar lo que pasó.

Desde los ochenta en adelante,

Paradiso

Ensayo

Yrigoyen, entre Borges y Arlt (1916-1930), de Graciela Montaldo (comp.)
Correspondencia general, de Baudelaire
Discusión sobre el pecado, de G. Bataille y otros

Narrativa

Siberia Blues, de Néstor Sánchez
Kappa / Los engranajes, de Ryūnosuke Akutagawa
La plancha de altibajos, de Carlos Eguía

Omar Chabán propició espacios, entre festivos y clandestinos, para el rock y otras manifestaciones artísticas. Café Einstein, Cemento, Die Schule y, también, República Cromañón son nombres que definen épocas de la cultura rock. Por allí pasaron grupos y públicos que no tenían cabida en espacios más "presenciales" como el Gran Rex o La Trastienda, por citar dos lugares hoy conocidos. Y si bien es cierto lo de la mezquindad de Chabán -Luca Prodan terminaba una canción burlándose de eso, "Omar, quiero dinero, quiero dinero", cantaba-; otros músicos recuerdan que el dueño de Cemento era el que los protegía de la policía. "Sé que las personas que perdieron a sus hijos no lo pueden entender, pero hay otra realidad. En un momento de mi vida, te aseguro que Chabán me cuidó más que mi papá o mi mamá", declaró Mariano Martínez, el guitarrista de *Ataque 77*, en la revista *La Mano*.

Callejeros, por su parte, es una de las bandas que supo musicalizar una época incierta, en la que los tiros vienen de cualquier parte. Grabó tres discos (*Sed, Presión y Rocanroles sin destino*) y contrabandó la herencia de los Redonditos de Ricota hasta volverla rústica. Las canciones como himnos astillados, el uso del cuerpo, la fiesta desprolija, los modos de rehuir de la sociedad del espectáculo y, sobre todo, la búsqueda de modos alternativos para autogestionar la producción musical colocan a Callejeros en diálogo con una parte sustancial de la tradición rockera, donde sobresalen los nombres de Los Redondos, La Renga, Los Piojos, Divididos, Las Pelotas, Bersuit Vergarabat y también Pappo, Manal, Pescado Rabioso y tantos otros.

Aunque tal vez esto que decimos ya no pueda sostenerse y la peor de las noticias no sea que al interior del rock se desató una lucha de clases sino que estamos avistando el fin de una comunidad. Los mismos Callejeros lo cantan en una canción: "Sé que perdimos mucho más en mi tierra que la paz y el trabajo. Quedamos en posesión de la ausencia del dolor".

Si esto fuera así, estaríamos en condiciones de afirmar que lo que no pudo la última dictadura militar lo logró el neoliberalismo. Porque si durante la dictadura el movimiento rockero, en medio del terror, funcionó como un espacio de transmisión generacional de una práctica cultu-

ral y social¹⁶, en la actualidad esto estaría colapsando. Y lo más grave de las palabras de los músicos y los periodistas de rock no sería el resentimiento de clase sino el comienzo de un extrañamiento abismal que los lleve a decir: "a mí no me puede pasar lo mismo que a Callejeros porque lo que ellos son no tiene nada que ver conmigo". Este sería el fin de una tradición, de un espacio común, del lazo que ata a unos con otros.

Notas

¹ En el artículo "Folklore y rock, un diálogo ilusorio entre el campo y la ciudad", Liliana Herrero escribió un aforismo iluminador al respecto: "el rock es fuerte pero ingenuo; el folklore, astuto pero débil", revista *La Grieta*, año 2000.

² Hay que señalar que, a pesar de esto, desde los inicios del rock en la Argentina existieron grupos de rock pesado que impactaron en los sectores populares. Los nombres de Pappo, El Reloj y V8 son una referencia ineludible. Del mismo modo que pueden mencionarse grupos como Piel de pueblo que en los setenta tenían una explícita adhesión al peronismo y se definían en relación a lo popular.

³ Pablo Semán y Pablo Vila, "Rock chabón e identidad juvenil en la Argentina neoliberal", en *Los noventa*, compilado por Daniel Filmus, Flacso, Eudeba, Bs. As, 1999.

⁴ Extracto de un texto citado en *Historia del rock en Argentina*, Marcelo Fernández Bitar, Distal, Bs. As., 1999.

⁵ Marcelo Fernández Bitar, *Historia del rock en la Argentina*, Distal, Bs. As., 1999.

⁶ "El Banquete" decía: "Nos han invitado/ a un gran banquete/ habrá postre helado/ nos darán sorbete./ Han sacrificado jóvenes terneros/ para preparar una cena oficial./ se ha autorizado un montón de dinero/ pero prometen un menú magistral. / Es un momento amable/ bastante particular, / sobre temas generales/ nos llaman a conversar. / Los cocineros son muy conocidos/ sus nuevas recetas nos van a ofrecer./ El guiso parece algo recocado./ alguien me comenta que es de antes de ayer./ Pero ¡cuidado!, ahora los argentinos andamos muy delicados/ de los intestinos..." (letra de Julio Moura y Roberto Jacoby, incluida en el disco *Recrudece*, editado en 1982).

⁷ "¡Ay, qué mambo!" dice: "Piden punk y no les dan.../ Piden rock y les dan ñoqui.../ Piden tango y los mandan al banco./ Piden salsa y les rebalsa./ Sólo disco disco disco disco/ Disco en bares, disco en clubs./ En el aire, en las nubes.../ Sólo disco disco disco disco/ ¡Ay, qué mambo! ¡Hay todo un cambio!/ Ahora el rock vendió el stock./ Nuestra canción salió al balcón. / ¡Hasta cuándo será este encan-

to!/ Sólo rock, rock, rock, rock/ Rock nacional en el canal.../ En las radios en los estadios.../ Rock, rock nacional, rock roco." (Letra de Federico Moura y Roberto Jacoby, incluida en *Recrudece*).

⁷ Citado en *Virus una generación*, Fernando Sánchez y Daniel Riera, Sudamericana, Bs. As., 1994.

⁸ Citado en *El nacimiento del Punk en Argentina y la historia de Los Violadores*, de Esteban M. Cavanna, Interpress Ediciones, Bs. As. 2001.

⁹ Citado en *Crónica de un sueño*, de Oscar Finkelstein, AC Editora, Bs. As., 1994.

¹⁰ En la línea de Almafuerie y Hermética puede mencionarse a la banda Tren Loco, cuyo líder, Gustavo Zabala, tiene 45 años y una fijación con Malvinas. Varios de sus amigos pelearon en las islas y él mismo zafó de ir por muy poco. Además de componer varias canciones sobre el tema, uno de sus discos incluye un track interactivo con los datos de los caídos en combate. "Me interesa con las canciones hacer lo mismo que los yankees hicieron con Vietnam -dice sin miedo a perder la corrección política- Allí los cagaron a tiros pero ellos te filman películas onda Rambo y se sienten re orgullosos de sus héroes. Por otro lado, a veces pienso que los pobres correntinos que viajaron a Malvinas a puro huevo se cargaron unos cuantos. Me los imagino tirando y festejando como si hubieran metido un gol".

También Callejeros canta sobre Malvinas, dice en su tema "No volvieron más": "circo y pan como siempre fue acá / nos prendimos a jugar un mundial / y después nadie supo saltar / por los sueños que se hundieron allá".

Finalmente -aunque hay muchos otros ejemplos- y fuera del rock pesado puede mencionarse a Litto Nebbia, quien compuso la banda de sonido de la película *Malvinas, canto al sentimiento del pueblo*.

¹¹ El film, con una notable actuación de Julio Chávez, cuenta la historia de un ex combatiente que trabaja de taxista y que no puede rehacer su vida porque vive acosado por el fantasma de uno de sus compañeros que murió en Malvinas.

¹² Este proceso que aparece explicado en libros como *Pobres ciudadanos*, de Denis Merklen, también puede ser descifrado a través del trabajo artístico -musical, teatral, gráfico- de la agrupación Culebrón Timbal. Algunas de sus sugestivas ideas aparecen sintetizadas en un escrito titulado "Como si fuera un manifiesto. Mentiras para un arte territorial".

¹³ Pablo Semán en su estimulante artículo "Vida, apogeo y tormentos del rock chabón", publicado en *Pensamiento de los confines* N° 17, de diciembre de 2005, analiza esta temática con rigurosidad sociológica.

¹⁴ Transcribimos una declaración que sirve de ejemplo para ilustrar esta idea. Luis Alberto Spinetta en el libro *El rock perdido. De los hippies a la cultura chabona* dijo: "Hay algo de cerebro infraalimentado, cultural y proteinicamente, en gente

que como no tiene donde dejar a los pendejos los deja en una guardería (*aclaración: este hecho fue desmentido por la causa judicial, había niños pero no existía ninguna guardería*) donde toca una banda de rock. Porque hay mil formas para que un pibe sea rockero, pero de esa manera lo van a odiar a rock. Porque se van a acordar de que se querían dormir y tenían un gasesito de bebé, y en vez de que la mamá lo escuchara, escuchaba el bajo. Eso es inconcebible. La gente que perdió bebés ahí no tiene que hacer una causa criminal a nadie, al contrario: el Estado les tendría que hacer una causa. Por abandono de la criatura, como cuando alguien no alimenta a su hijo y lo meten preso. ¿Qué tenés que haber pensado para dejar una criatura en un baño?

No se hace eso. ¿Quiénes son los culpables? Todos culpables y todos inocentes a la vez".

¹⁵ Dice, por ejemplo, en la página 60: "Y entre lo que alguna vez fue rock, más alguna pretendida sabiduría callejera y las costumbres violentas importadas de las canchas, se fue creando una ideología difusa, contradictoria y prepotente, que el rock asimiló por ser el nuevo código adolescente/joven nacional. Una manera de pensar que encaja con el modo argentino informal de hacer las cosas y de no preocuparse por el otro, amparada por la existencia de sanción ante el quiebre de la ley, antes el público era uno solo, pero con el correr del tiempo y la expansión de las costumbres tribunerías entre el público de rock, las diferencias

se dirimieron por la territorialidad, el código que siguen usando los animales con su orín para marcar la zona. Allí comienza el concepto de lo barrial y la idea de que uno es mejor por provenir de tal lado. Y se inicia la disputa por ver cuál barrio es el más desamparado y por ende el más curtido". (Sergio Marchi, *El rock perdido, de los hippies a la cultura chabona*, Capital Intelectual, *Le Monde Diplomatique*, Bs. As., 2005)

¹⁶ Hay dos textos fundamentales en relación a este tema: Pablo Vila, "Rock nacional, crónica de la resistencia juvenil" en *Los nuevos movimientos sociales* 1, Centro Editor de América Latina, Bs. As., 1985 y en Sergio Pujol, *Rock y dictadura. Crónica de una generación (1976-1983)*, Emecé, Bs. As., 2005.

CUATRO HIPÓTESIS SOBRE EL TANGO

Por Darío Capelli y Florencia Gómez

1. La hipótesis rococo

Cuchi Leguizamón popularizó una hipótesis respecto al origen de la música: la chacarera, dice en una grabación conocida, la inventó el sapo rococo, que croa rítmicamente en compás de 6/8 silenciando la primera corchea de cada tresillo y acentuando fuerte la segunda y débil la tercera.

La humorada del Cuchi Leguizamón es, sin embargo, cuestión bien seria: la música, como toda facultad del espíritu, no puede emanar de otro lado más que del espectáculo de la naturaleza cuando ésta se manifiesta como poder terrible y temible para lo humano. Sólo entonces, la imaginación interviene produciendo las mentiras que necesitamos para que la vida sea posible en medio de una incomprensible extensión de la que nos sentimos expulsados pero de la cual, soberbios negadores, decimos apartarnos para mejor conocer. No obstante, por cada paso que damos con arrogancia para alejarnos de la naturaleza con la idea de adquirir mayor perspectiva para su observación, se filtra una cuota de añoranza hacia la totalidad de la que ya no somos parte y otra de temor al experimentar su fuerza atractiva. Volveríamos al ciclo orgánico pero el billete de entrada se paga con la pérdida de la conciencia y con la disolución absoluta de nuestra autonomía en la pura mimesis con el mundo. El sapo

nos hipnotiza desde la oscuridad del bosque con su canto como las sirenas fascinaron a Odiseo desde el mar. Quisiéramos ir a su encuentro y croar juntos pero nos aferramos al mástil del espíritu y componemos música en ritmo de chacarera.

El Cuchi, en esto, ha seguido al Marx que piensa al arte griego y el placer estético que todavía hoy nos provoca.

Marxista o no (porque en la reflexión sobre este punto hasta Marx parece dejar de serlo), la hipótesis rococo nos ubica en el kilómetro cero del espíritu, mojón que marca el nacimiento siamés de la religión y el arte.

Pero quedarnos aquí sería desconocer las leyes del desarrollo histórico, sería cometer injusticias con grandes hombres (mariscales, poetas y revolucionarios) y, por último sería un crimen de indiferencia para con el deseo y la voluntad de pueblos enteros que a tientas o con paso decidido, nunca sin ayuda de la partera de la historia, constituyeron su carácter nacional para reconocimiento propio y del resto de las naciones.

Cada comunidad fraguó su carácter en la interacción con el suelo que le dio asiento. Lo que siguió es conocido: los apetitos expansionistas de unas, el desarrollo económico de otras, la capacidad de resistir invasiones o de sobrevivir como sustratos en la lengua del invasor por parte de muchas, fueron elementos que se

conjugaron y se siguen conjugando en el mapa de las culturas nacionales y que complejizaron y siguen complejizando la cuestión del arte como mero alimento dramático que sólo sacia la voracidad del espíritu. Perdidos en la vaguedad de la necesidad dirigida que nos impone la industria cultural, nos hemos olvidado qué añorábamos en cada experiencia estética; tenemos la sensación de incompletud y la intuición de que perdimos algo aunque no nos es dado recordar qué.

Hecha esta introducción a modo de Maelström teórico, pasemos a lo nuestro.

¿Cómo pensar, pues, al tango, milagro cultural argentino y producto exclusivo de una ciudad que como el bifronte Jano mira con un rostro al Paraná-guazú ("río como mar") y con el otro a la extensión de la pampa?

Los mira con ambos rostros, dijimos, o con los ojos de la nuca. Da igual.

2. La arrabalera que se convirtió en santa: hipótesis hembra sobre lo real del tango

Si Buenos Aires es la ciudad del tango y el tango es, como dijimos, el milagro cultural argentino, habría que revisar, pues, que pasó por el 1880, año en que la ciudad se constituye en capital "legal" de la república. El pro-

ceso de su federalización, que en esta década alcanza el máximo grado de desarrollo institucional, configurará un juego de luces y de sombras y el foco finalmente puesto en la capital del Estado argentino dejará grandes extensiones de territorio en zona de penumbras. Hablamos de esta coyuntura como una modulación en la historia nacional que nos permite pensar cuáles son las tensiones inscriptas en una música que comienza a tomar forma en el marco de un movimiento político, social, económico y cultural por el cual una ciudad se erige dándole la espalda al interior de su país. Este último asunto no va a dejar de tener repercusiones en la afectividad del porteño. El espíritu civilizador que moldeará el hormigón de los edificios de la gran urbe se verá sujeto a un desasosiego incesante ante el poder de una naturaleza que se encuentra al acecho desde las profundidades de la tierra. Respecto al punto, y a Buenos Aires en general, ya Martínez Estrada avisó en *La cabeza de Goliat*: "sentimos miedo porque estamos solos (...) miedo a los campos que yacen bajo el pavimento, como si de pronto pudieran surgir hordas que nos pasaran a cuchillo; como si lo que tenemos y amamos nos pudiera ser arrancado en nombre de un derecho bárbaro e inclemente."

La centralidad que adquiere Buenos Aires en la configuración del territorio nacional, entonces, imprime en su origen los propios límites del proyecto liberal, y el gran desencuentro al que se intentaba dar solución, por contrario, se cristalizó de una vez y quién sabe si para siempre.

Es en los márgenes de la ciudad Capital (en todos los sentidos de la palabra capital: Buenos Aires como metrópoli, Buenos Aires como asiento de las autoridades federales, Buenos Aires como ciudad fundamental y, en esos años, Buenos Aires también como la única capital comercial y capitalista del país) que surge el tango. Esos márgenes, justamente, se hicieron de toda una masa magmática: negros con el recuerdo reciente de la esclavitud; criollos que escapan de la ley; criollos que se sienten atraídos por las luces de la ciudad pero que son confinados a las sombras; milicos desocupados ante el proceso que se produce a partir de la extinción de los últimos caudillos, la paz en el Paraguay y la derrota de Tejedor; gringos perseguidos por sus ideas políticas; gringos que son mano de obra expul-

sada de Europa; etc. Tan heteróclita composición dio lugar, desde el principio, a grandes discusiones acerca de la paternidad del tango, que van desde las influencias africanas e hispánicas, hasta las gringas y criollas. Todavía hoy, provoca acaloramientos la pregunta por el padre de la criatura.

De su madre, se sabe que era "orillera". El arrabal de esta gran urbe que mira a Europa buscando aprobación fue la tibia y húmeda matriz que dio a luz este fenómeno.

El desencuentro, cuajado —como habíamos dicho— en el territorio nacional al configurarse en capital e interior separados por una frontera que al tiempo que separa a una del otro, los conecta, es verificable asimismo, al propio interior de la ciudad. Allí también se va a producir el desencuentro entre lo que podríamos llamar una ciudad del bien y una ciudad del mal. Esta última, evocada como bajo fondo, es el espacio al que en su origen queda relegado el tango.

Así todo, la topografía de la ciudad no tardará demasiados años en cambiar al ritmo de las transformaciones políticas: 1912 es el año que toma Blas Matamoros para marcar el pasaje hacia lo que él llama una era canónica del tango.

La Ley Sáenz Peña constituye un hito en el proceso a través del cual se tienden a correr los límites de la ciudad del tango hacia el territorio de la clase media, neutralizándose así el contenido maligno de su música asociado al arrabal.

En este pasaje, la moral burguesa convertirá a la madre en una santa. Surgirán entonces los tangos consagrados a la madre. El mal de ahora en más aparecerá en las letras de los tangos encarnado por la figura de la amada, quien repetidas veces cometerá actos reprobables, siempre y

cuando no asuma el rol materno. El vientre orillero que hiciera carne una densa multiplicidad quedará simplificado a una escena moralizante, canonizando una forma familiarista que intentará domesticar el origen social y político de esta expresión estética.

De cualquier modo, el arrabal permanecerá como filigrana en el cuerpo de los habitantes de la ciudad.

3. Bailarín compadrito: hipótesis macho sobre lo real del tango

Milongas por todas partes. En San Telmo, La Boca, San Cristóbal, Boedo, Pompeya, Constitución, Barracas, Monserrat, el Centro, Once, Barrio Norte, Recoleta, Flores, Floresta, Patricios, Almagro, Villa Crespo, Palermo, Villa Urquiza, Belgrano. Milongas, ahora también, en Puerto Madero barrio de faenas pitucas que no tendrá almacenes ni supers pero que de milongas no quiere privarse y ya Faena le dio el gusto con una bien cajetilla.

La milonga, entonces, designa tanto a un ritmo determinado como al lugar donde se la baila junto al tango y el valsecito criollo. De ahí que al bailarín de tango se le diga milonguero.

No en una fecha sino durante todo el año, la procesión a Buenos Aires de los gringos que dedican su ocio al tango tiene el solo objetivo de completar sus clases de paso básico en París, Berlín, Tokio, Moscú o Liubliana (por las que un "gran maestro argentino" cobró seguramente —y está bien— un buen fajo de euros); completar esas clases, decíamos, con el avistaje de un verdadero milonguero.

Se extasía el gringo con el espectáculo del apareamiento simbólico entre el bailarín compadrito y la china argentina en la marea humana de la

Novedades

Raul Zibechi

Dispersar el poder.

Los movimientos como poderes antiestatales

Mauricio Lazzarato

Políticas del acontecimiento

Felix Guattari y Suely Rolnik

Micropolíticas



pista de baile. Les saca fotos, los filma y estudia sus movimientos. (Si le queda tiempo de visita aprovechará la época de la ballena franca en Puerto Madryn).

Tanto bailó tangos el gringo mirando siempre a la Meca y ahora, que está en la misma Meca viendo a los porteños galanteándose en su auténtica ceremonia, cualquier desembozo, más en una situación cambiaria tan favorable, es poco para agradecer semejante exhibición de lo propio.

Alcanza mostrarnos sin esfuerzo tal como somos para que el kiosco del tango deje, por abajo de las patas, no menos de doscientos millones de pesos anuales limpios en el bolso de la ciudad. Los funcionarios municipales lo saben y hacen del tango un casi monoprograma cultural: festivales, campeonatos metropolitanos, finales mundiales, fileteados y mucha milonga donde florece con lo nuestro.

¡Vengan a ver! El tango es nuestro, "propio" del porteño y, por arbitrariedades extensiones, del argentino.

Pero si con la tautología de lo propio ("es nuestro porque así somos") sobra para enseñarse con el batacazo, no alcanza aún para responder a la pregunta sobre lo que el tango es. ¿Es una marca que llevamos en el cuerpo? ¿En el tono, en la juntura, en los énfasis y en todos los suprasegmentales que ponemos al hablar? En un decir como el de Goyeneche ¿hay tango? ¿Lo hay también en la forma de caminar de un porteño corriendo contra el reloj del Palacio del Concejo: reloj público, nos dejó dicho —otra vez— Martínez Estrada, que nos arrebató de la realidad y la verdad y que cuando se detiene "es como si del tiempo general y abstracto cayéramos de golpe en el nuestro propio"?

¿Qué pasa entonces cuando el porteño aunque no pueda detenerlo, camina contra el tiempo del reloj? ¿El tango surgiría como expresión del desacuerdo entre el tiempo del reloj y el tiempo propio? ¿Qué es lo que se recrea en la escena dramática que nos propone el tango en su música, en muchas de sus letras, o en la composición fugaz de los cuerpos al bailar? ¿En qué consiste la tanguidad del porteño que, gústele o no, lo dance con gracia o con la destreza de un pinocho, es milonguero y compadrito?

Si le aceptamos a Piglia que el *Facundo* condensa y sintetiza todo lo que las letras políticas argentinas no

han hecho más que desplegar, releer y volver a contar, no es lo de menos volver a la "obrita" de Sarmiento en busca de algún rastro, alguna cerámica en la que, como en un fósil del futuro, estén ya dados los trazos primarios de lo que a postre serán los colores fuertes de la cultura nacional. Y es que, en efecto, ya está allí, literalmente, "el compadrito de la ciudad", que se le parece demasiado al "gaucho de la campaña" por compartir su gusto por un tipo de música heredada de la *contradanza* española, más específicamente andaluza, y que, una vez acriollada, recibió el nombre de *cielito*.

Es como si el compadrito y el gaucho se hubieran encontrado en la puerta de la ciudad; uno a cada lado de la muralla que separa urbe de campo; sólo que en vez de entretenerse para darse muerte como los hermanos enfrentados de Tebas, se impregnaron mutuamente cada cual con algo del otro. Y el compadrito se volvió a la ciudad llevándose algo de la barbarie y el gaucho se volvió tierra adentro, a Oncativo y a La Tablada llevándose algo de las ciudades. Sino ¿por qué Quiroga, no *Facundo* sino el mismo Quiroga, se enciende en ira cuando debe admitir que aún en el terreno que él más conoce "el General Paz le gana batallas bailando pasos de minué y *contradanza*"?

La *contradanza* y el *cielito* son influencias notables del tango, tanto y a tal punto que su historiador Roberto Selles considera que el primer tango criollo, *Tomá mate, che*, fue compuesto en 1857 por el cantante y actor Santiago Ramos y que para ello se inspiró en uno de los *cielitos* de Bartolomé Hidalgo.

Desde un principio, estas músicas fueron vistas como extrañas a los programas enfrentados sobre la organización del país. La ciudad, sintiéndose asediada por ese extraño que amenaza desde el desierto; y el campo, sospechando que ese extraño se agazapa en la ciudad a la espera siempre del momento de penetrarlo.

Más todavía: Sarmiento como Quiroga se resignan a su presencia, la del otro: ese extraño, tanto afuera como adentro de cada propio territorio.

Pero en lo extraño, lo sabemos desde Freud, se esconde lo deseado y la promesa de un temido encuentro con lo que perdimos en nombre de la buena conciencia.

Una vez caracterizado el compadrito de la ciudad en su especificidad

por "el movimiento de hombros, los ademanes, la colocación del sombrero y hasta la manera de escupir entre los dientes", Sarmiento agrega con nervio profético: "Del centro de estas costumbres y gustos generales se levantan especialidades notables, que un día embellecerán y darán un tinte original al drama y al romance nacional". Hablaba del tango aún sin conocerlo.

"Han pasado algunos años", dice sin más Julio Rolaz, el personaje narrador de *La gran aldea* de Lucio Vicente López para pegar un brinco de veinte años en la trama narrativa y no tener que dar explicaciones. Aprovechemos la frugalidad expresiva del propio López y sin otro enlace hagamos pasar algunos años y vayamos, pues, del 1845 del *Facundo* a la escena de 1861 que se describe en el capítulo VII de *La gran aldea* porque allí también hay compadritos y milongas.

Ubiquémonos: estamos en una Buenos Aires que se levanta sobre las cenizas que apenas disimulan la candencia de los hierros de la guerra civil y de los cañones secesionistas. El contexto de la escena es el siguiente: Mitre acaba de vencer en Pavón y los porteños más exaltados, esto es: todos menos el personaje-niño-narrador y su criado favorito, aguardan en clima de festejo el desembarco del ejército triunfante. Escuchemos directamente a Lucio López en la voz de su personaje Julio Rolaz: "En la playa, y al pie mismo del murallón donde nosotros estábamos, varios carreros del Bajo, en traje de fiesta, se habían congregado para oír a dos de ellos que, armado el uno con una guitarra profusamente encintada de blanco y celeste, y el otro con un acordeón, cantaban coplas patriotas en una de esas tonadas características del compadrito de Buenos Aires". Y renglones más abajo: "El de la guitarra con el del acordeón atacaron con un aire vulgar pero cadencioso, antepasado en línea recta de la milonga del día..."

David Viñas dice que *La gran aldea* debe ser interpretada como "literatura de venganza". Venganza en nombre del abolengo de mayo contra las aperturas del programa liberal; y venganza personal de Lucio V. López contra Mitre. Y es que Vicente Fidel López, padre del novelista, había tenido que renunciar, no sin humillación, a la representación de Buenos Aires en San Nicolás, cuando en junio

del 52, después de Caseros, se reunieron los gobernadores para trazar los borradores de la unidad nacional. La legislatura porteña, azuzada por Mitre, le retiró todo el apoyo y chau carrera de Vicente Fidel como gobernador participante en el acuerdo por el cual, al año siguiente, todas las provincias menos Buenos Aires sancionarían la Constitución.

Por eso, para Lucio Vicente todo lo porteño se caracteriza por su falta de concreta definición. Buenos Aires es el país y no lo es. La Confederación quiere a esa ciudad y la ciudad, asimismo, desea a la Confederación; pero la posibilidad de un entendimiento fue saboteada y ahora cada cual impone condiciones. Mientras no haya acuerdo, y eso por culpa de Mitre y sus epígonos, se tratarán como países diferentes, cada uno con sus aduanas. A lo más, que se conformen con el contrabando de caracteres haciéndole flaco favor a las rancias tradiciones. El compadrito es el tipo que produce la trenza, y la milonga, la música de la ciudad liberal en la que la confusión reina pero que paradójicamente, desde Pavón, puede empezar a ser pensada más que nunca como cabeza del cuerpo de la nación que habían soñado las familias patricias.

Si Sarmiento miraba con lejanía en el tiempo y oteaba en el futuro a las especialidades que algún día habrían de levantarse notablemente sobre las base de los caracteres nacionales, Lucio López las ve no tan notables y en su mismo tiempo; la lejanía que prefiere es la espacial. Todo es visto de lejos y en picado, desde arriba hacia abajo. El narrador de *La gran aldea* debe ir hasta el "Bajo" y aun subirse a los hombros del criado para ver al grueso del pueblo porteño que espera en actitud servil a las tropas de Mitre, el general héroe que había sido derrotado en Cepeda y que venció en Pavón sólo porque Urquiza decidió retirar sus huestes del campo de batalla. Para Lucio V. López, el dudoso heroísmo de ese general (que en la novela se llama Buenaventura) sólo es un giro que completa un movimiento iniciado nueve años antes de Pavón cuando la humillación de papá Vicente Fidel en San Nicolás.

A ese general Mitre le cantan milongas los compadritos porteños, allá abajo en la barranca.

Habrán que reconocerle al general, sin embargo, que será el primer presidente de todas "las provincias

unidas del sur" electo por la Constitución que su padre quiso suscribir y no pudo porque lo boicotearon.

Los de abajo con sus milongas realizan a su modo lo que los de arriba, desde los tiempos de la independencia, fantaseaban en casa de Mariquita, cuando entonaban la noble poesía que el abuelo Vicente López y Planes había compuesto para *Marcha Nacional*.

Si nos apuran, arriesgamos que la milonga es tan nacional como el mismo himno porque es el espejo que le devuelve, al himno, la imagen ominosa del cuerpo propio de la patria, fragmentado visiblemente en cabeza y cuerpo; fragmentado pero no despedazado porque, a pesar de su desdén hacia la milonga, el nieto de Mayo debe reconocer, con esfuerzo, en la escena de los compadritos, que al cuerpo de la patria no le queda otra que pagar el precio de contemplarse fragmentado para poder pensarse entero, tal como lo habían soñado mas no logrado en lo concreto las generaciones de su abuelo y su padre.

No obstante, una vez que el país pudo pensarse y percibirse de cuerpo entero, la cultura nacional redujo a presencia peligrosa la imagen fragmentada del espejo gracias al cual pudo constituirse y la milonga, entonces, pasó a ser la música de fondo en el fondo de los territorios de la ciudad pero también del alma.¹

4. "Alma, si tanto te han herido ¿por qué te niegas al olvido?": hipótesis más política que otra cosa

¿Qué necesidad de volver cada vez al tango cuando de tanto en tanto se lo considera sepultado o por lo menos muerto?

¿Qué es lo que encuentran o lo que buscan muchas almas que se niegan al olvido?

Como sucede en toda religión, existen quienes podrían suponer que las almas sólo buscan "salvarse", tentado suerte para ingresar al paraíso. Pero ¿a qué paraíso podemos referirnos cuando el tango ya nos despabiló sentenciando que "allá en el horno nos vamos a encontrar" por más "cura, colchonero, rey de bastos, caradura o polizón" que seamos?

Abandonemos el candor. Nadie podría ser tan necio como para negar que el paraíso que se nos promete

ahora es el del dios Capital, paraíso que propone mundos a través de la publicidad y de las diferentes tecnologías mediáticas y que no es aquel que estaba después de la muerte, como en las religiones antiguas, sino el que podemos imaginar en la actualidad de nuestras existencias. Se sobreentiende (y esto iguala a las antiguas religiones con la actual) que este mito encuentra su eficacia en la medida en que nos sintamos excluidos de ese paraíso donde suponemos que sus habitantes son maravillosos.

Y bien ¿qué tendría que ver esto con el afán de reanimar a un muerto si es que ese tango cada tanto enterrado alguna vez lo estuvo?

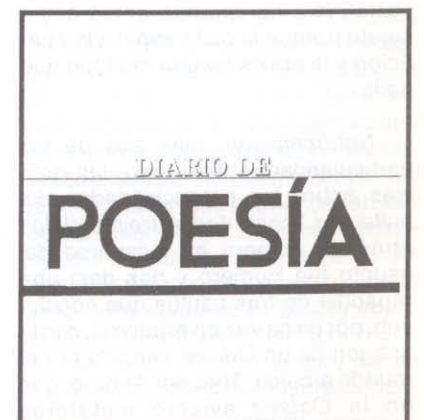
Si guiendo con el planteo, para algunas almas la fascinación por el tango podría funcionar como una fantasía que permite acceder al paraíso prometido mediante el consumo de una variedad de servicios y productos que posibilitan el ingreso a un mundo de seducción y erotismo. Para otras, las periféricas, además funcionaría como la vía de acceso al status de mercancia, algo ansiado en un Mundo donde quienes están excluidos de serlo no encontrarían "salvación".

Sin embargo, la negación al olvido de las almas puede hablarnos de una necesidad; o mejor ¿necesitamos? ¿reconstruir? ¿la? ¿nuestra? ¿historia?

¿Por qué no habría de olvidar quién olvidó que olvidaba?

Siendo partícipes de un escenario donde muchos jóvenes abandonan el rock para abrazar al tango ¿qué podrían recordar las nuevas y las viejas generaciones en su poesía?

Preguntamos tanto porque queremos interpelar al tango en su dimensión histórica dando cuenta de su singularidad como expresión estética.



En la actualidad, pensar el tango implica abordarlo a la luz del terror ejercido sobre nuestros cuerpos. Es más ¿no sería desde esta composición o descomposición desde la cual estamos interpretando hoy esta música?

Fueron muchos los avatares que sufrió el tango. Sin embargo, no es menor su repliegue durante la última dictadura militar, que se expresó en el cierre de todos los espacios (milongas, tanguerías, clubes de barrio) de encuentro para bailar. Quizás convenga aclarar que no es que el tango hubiera desaparecido durante la dictadura. Todos recordamos su lugar en la pantalla de TV y los miércoles de los grandes valores capitaneados por Soldán, el mismo conductor que consagraba los domingos a estupidez a la juventud. En la TV, sí; juntarse para su celebración, no.

Se sabe lo suficiente que uno de los objetivos que se propuso la dictadura fue el de clausurar la posibilidad de reunión, aniquilando —empezando por nuestros propios cuerpos— todo lugar y todo tiempo en los que ésta se produjese.

La milonga, como espacio, genera encuentros para la ceremonia de un baile: el tango. Y cuando el tango deja de bailarse es reprimida la actitud corporal que implica vivenciarlo materialmente, dice Blas Matamor, quien además de aportarnos una serie de coordenadas para pensar la ciudad, desarrolla una interesante reflexión en torno a la cuestión: los grandes momentos del tango son aquellos donde el pueblo exige que se produzca su música para ser bailada. Es más, aún la creación de obras exquisitas poco bailables se da en momentos de alta *bailabilidad*, cosa que no ocurre cuando la masa rechaza este tipo de práctica. Asimismo, el pueblo baila tango cuando se siente con derecho al espacio social; lo baila cuando actúa como sujeto porque la pista implica la aparición y la praxis de una multitud que baila.

(Intercalación: más allá de las particularidades del tango, las noticias sobre las potencialidades del baile nos llegan desde treinta siglos atrás. El primero en avisarse del asunto fue Homero y nos dejó una rapsodia de tres cantos que concluyen, por única vez en el poema, con la imagen de un Odiseo vencido por el mundo arcaico. Theodor Adorno, que en la *Odisea* avizoró metáforas

anticipatorias del sujeto moderno que avanza en su conciencia de sí con cada dolorosa victoria sobre el mundo al cual desea conocer pero del cual se va olvidando a medida que se extravía en los laberintos de la pura abstracción, pasó por alto este singular episodio.

A partir del canto VI, Odiseo se encuentra en Esqueria, isla habitada por los feacios y gobernada por el rey Alcínoo. Pasarán tres cantos hasta que el propio Odiseo tome la palabra para que por su voz nos enteremos de las peripecias de su, hasta el momento, frustrado viaje de regreso a Itaka. El canto VI, el VII y parte del VIII son una descripción bastante realista, diría Erich Auerbach, de la hospitalidad de los anfitriones feacios para con el recién llegado: antes que cualquier otra cosa, el huésped es invitado a asearse; más tarde, a saciarse con un banquete en su honor y finalmente, en lo que llamaríamos hoy una sobremesa, es agasajado con los oficios del aedo Demódoco que, sin saber a quién tiene de público, canta las aventuras de Odiseo cuando la guerra de Troya. Sólo recomendamos al pasar las digresiones de Foucault sobre este episodio del poema en bellísimas páginas publicadas como ensayo bajo el título *El lenguaje al infinito*.

Pero nos interesa llegar al momento en que los desmesurados hijos del sabio rey Alcínoo desafían a su desconocido huésped en una serie de juegos. Odiseo, por supuesto, vence con destreza deportiva. Avergonzado por la soberbia de su prole, principalmente por la del primogénito Laodomante, Alcínoo refiere a Odiseo que ningún pueblo sobre la tierra supera al suyo en las artes de la danza. Suponemos a Odiseo desconfiando de que esto último que escuchamos decir al rey feacio no sea más que una nueva muestra de petulancia; nada dice el poeta pero imaginamos al héroe fregando sus pies, ajustando sus sandalias y listo ya para saltar a la arena y vencer nuevamente, esta vez a los desafiantes bailarines. Sin embargo, no hará falta a los mancebos más que sus primeros movimientos para dejar a Odiseo absorto ante una demostración tal de armonía y destreza. Odiseo queda *"embebido"*, dice la difícil traducción en verso al castellano de José Manuel Pabón; *"con el alma en suspenso"*, según la casi canónica de Segalá y Estalella.

Vaya la cita completa que refiere a este hecho:

"...Volvió el heraldo trayéndole a Demódoco la melodiosa cítara; el aedo se puso en medio, y los adolescentes hábiles en la danza, habiéndose colocado a su alrededor, hirieron con los pies el divinal circo. Odiseo, absorto de admiración ante la destreza de sus movimientos, tenía suspenda el alma..."

Fin de la intercalación)

¿Cómo explicar el desmesurado incremento en el interés por el tango que hoy pasa tanto por la música como por la danza? ¿Qué es el tango hoy? ¿Es un modo de pretender abrir un hueco en la historia (con sus fuerzas internas, sus violencias, sus empates, sus nombres y sus responsabilidades) para auscultar a la ciudad y al país en sus orígenes?

Cuando dijimos "dimensión histórica" no nos estábamos refiriendo únicamente al orden lógico y cronológico en el que se despliega la conciencia, sino también a los órdenes de la afectividad y la imaginación. La desconexión entre estos órdenes, hace que la conciencia corte sus hilos con la materialidad de las cosas y que como un globo loco se pierda en las nubes del concepto, cosificación —si las hay— del olvido del mundo. Entonces los hombres hacemos la historia pero sin saber cómo ni por qué. Lo otro, salir al encuentro de lo que se distanció de la conciencia porque la conciencia lo fue olvidando es lo que Marx llama "transformarse y transformar las cosas, disponerse a crear algo nunca visto".

¿Cabe pensar que el encuentro con la metáfora del desencuentro que propone el tango rememoraría una herida imposible de cerrar? ¿Abriría ésta uno de los tantos caminos para reconocernos en nuestra fragilidad? ¿En tal caso, podría, no ya interpelar nosotros al tango sino el tango interpelarnos a nosotros forzándonos a crear?

La imaginación en tanto forma de conocimiento² sujeta al mundo de las pasiones también puede dar lugar a la creación de subjetividades que presenten un carácter disruptivo, encarnando procesos libertarios en la medida en que permitan poner en movimiento al deseo. Podemos hallar estos procesos creadores en lugares impen-

sados. Desmontando creencias y aguzando la escucha, quizás, podríamos encontrarlos también en el tango.

Notas

¹ La estirpe familiar de López y su inscripción generacional como representante del 80, nos obliga a introducir un tema que apenas dejemos salvado en este pie de página: la cuestión del inmigrante y las opciones musicales frente a las cuales queda enfrentado. Reduciéndolo, una de dos: o cantará el himno incorporándose así al cuerpo entero, o abonará con lo propio a la milonga astillando lo ya fragmentado. Se sabe que la primera generación de

inmigrantes optó por lo segundo y enriqueció al tango. Habrá que ganarse a sus hijos, debe haber pensado Ramos Mejía y sugirió que la niñez era la edad propicia para inculcarles el amor al himno al que ya creía oírlo siendo cantado y recitado por esos jovencitos "de nombres y apellidos graciosos" con ardor patriótico.

Y, en efecto, más temprano que tarde la generación de los hijos inmigrantes fue ganada para la causa de la nación en cuerpo entero.

Pero ¿y la milonga? Como significativo de la pura negatividad, se retiró una vez más de la luz y se fue, ahora con algo del inmigrante, a la rea calidez de las orillas: abismo desde el cual, el tango siempre nos dispara cerca de los pies para hacernos bailar en un rito que preanuncia eternamente su regreso.

² Respecto al conocimiento imaginario podemos encontrar en el escolio de la proposición XVII del libro II de la *Ética* de Spinoza: *"Las imaginaciones del alma, en sí mismas consideradas, no contienen error alguno; o sea, que el alma no yerra por el hecho de imaginar, sino en cuanto se la considera carente de aquellas cosas que imagina estarle presentes. Pues si el alma, al tiempo que imagina como presentes cosas que no existen, supiese que realmente no existen, atribuiría sin duda esa potencia imaginativa a una virtud, y no a un vicio, de su naturaleza; sobre todo si esa facultad de imaginar dependiese de su sola naturaleza, esto es, si esa facultad de imaginar que el alma posee fuese libre"*.

NUESTRO CINE, EL NUEVO CINE, EL CINE

Por Ezequiel Ipar

A modo de introducción. En el último festival de cine independiente de la ciudad de Buenos Aires una mesa-debate convocaba a la siguiente discusión: "¿Qué pasa con el nuevo cine argentino?". El autor de estas notas, que comparten por su objeto el motivo de este interrogante, no pretende estar a la altura de una discusión sobre el presente y el porvenir del "nuevo cine". Ha interpretado, tal vez de modo extemporáneo, que algunas de las obras cinematográficas incluidas bajo el rótulo "nuevo cine argentino" habían logrado formular una serie de problemas estéticos, políticos y filosóficos que justificaban una reflexión sobre algunos aspectos de lo realizado. Desde su aparición, estas obras concitaron más la atención que la polémica, modo con el que se fueron silenciando algunas de sus aristas más espinosas. El contexto de profunda crisis social en el cual surgieron, sirvió para que se las asociara vagamente con las virtudes del neo-realismo italiano, pero también para que se redujera, implícitamente, la potencialidad de su contenido a la duración de dicha crisis. En estas notas se intenta discutir esa presunta limitación, a partir de algunas impresiones referidas a su significación intrínseca en la historia del cine argentino.

De una épica de la impotencia.

Los problemas del cine nacional no tienen un tiempo preciso. Siempre se puede ir más atrás. Hace unos años existía en Argentina, a simple vista, un cine de baja calidad técnica, tedioso, sin mayores repercusiones en el público y sin nada realizado en tanto obra de arte. ¿Por qué? Se presume que el cine, a diferencia de las otras artes, acompaña linealmente la historia social por su fuerte dependencia del grado de desarrollo económico indispensable para poder sostenerlo. Necesariamente su historia se vincula a la del proceso de industrialización. Según esta hipótesis, la historia de la decadencia económica de la Argentina no podía sino ir acompañada por la decadencia de la industria cinematográfica. Sin embargo, miles de ejemplos (el neo-realismo, entre muchos otros) desmienten tanto esta interpretación causal, como su reverso pseudo-romántico, que suele pensar mecánicamente a los períodos de catástrofes como causa de las grandes creaciones artísticas. Ambas tesis, que pretenden relacionar la estructura económica de una sociedad con la práctica artística, están mal formuladas, ya que se quedan en la superficie. Bien vista esta relación, se puede constatar cómo el fracaso económico, lejos de restarle posibilidades al arte cinematográfico nacional, promovió su particular modo de desarrollo. El cine se transformó en la

sombra inmóvil de ese fracaso, volviéndose extremadamente exitoso en esta empresa. Al mismo tiempo que la crisis de la estructura económica se filtraba en las limitaciones formales del cine nacional, le ofrecía, por otro lado, un tema conocido por todos y la posibilidad del "sueño argentino" de su superación, que se adaptaba perfectamente al movimiento intrínseco de la fábula cinematográfica. Para eso no requería ni desarrollarse técnicamente, ni grandes ideas artísticas, ni una aceptación masiva del público.

Frecuentemente los prejuicios populares, las dificultades materiales y los modos anacrónicos de vida, son recuperados hasta la exaltación por las culturas débiles. Así se vuelven fuertes. La imagen de una mujer que barre el umbral de un rancho precario es triste, pero puede ser utilizada para ejemplificar un tesón y una capacidad de resistencia que no existe en otros lados. No hace falta ser nietzscheano para darse cuenta como esta utilización de la imagen es elaborada desde el resentimiento. Un resentimiento que viene de arriba, desde quien vive a suficiente distancia de la miseria como para poder transformarla en una imagen, que le sirve para elaborar su propia impotencia. La fórmula de Nietzsche sigue siendo válida. Quien, seguro de su impotencia, desea desesperadamente

te el poder de un otro al que nunca alcanza, necesita reconstruir para sí todo un mundo imaginario en el que esa diferencia queda suprimida o, en el mejor de los mundos, invertida. Se exalta así la impotencia real a partir de un poder imaginario, transformando en el mundo práctico todas las diferencias en *diferencias morales*, que hacen surgir una estética que habría que llamar, por el modo como busca formalizar esa subversión moral del mundo: *épica de la impotencia*. La reproducción cinematográfica de la realidad se adapta perfectamente a esta operación, ofreciendo el cine argentino algunas de las obras más destacadas de este género. *Bizarro*, pero nuestro.

Melancolía y narcisismo. Contra muchas apariencias, cuando el llamado *nuevo cine* surgió como fenómeno relevante, lo hizo precisamente poniendo en suspenso toda y cualquier poetización de la impotencia, tanto en lo que hace a la estructura dramática, como a la determinación de los aspectos formales de los films. En sus intentos más o menos logrados el *nuevo cine* desenmascaró la complicidad que existía entre la resignación y el tono épico, volviéndose un instrumento indispensable para conocer al cine anterior y la mentalidad que lo soportaba. Cuando una película pronuncia la frase: "he perdido la guerra, al menos pretendo ganar una batalla", que figura entre los discursos notables del actor principal de *Un lugar en el mundo*, no habría que limitarse a escuchar un sinsentido de proporciones. Existe una particular construcción ideológica que se expresa en esa frase y en la estética que la hace posible. Resume la posición del sujeto en las producciones cinematográficas (y no sólo en ellas) de la era pos-dictadura.

Todas estas películas eligieron la gran forma de la épica ("imagen-acción"), aún cuando carecían de los recursos indispensables para representarla. Respetando disciplinadamente sus formas, el héroe de estas películas se transforma siempre en el centro absoluto de la escena. Todas las condiciones están puestas a su servicio. Existe también la inadecuación típica entre el héroe y la situación, la falta en el mundo que el héroe viene a cubrir; la cual, en este caso, incluye una duplicación particular. Por un lado, está la falta que su acción revela, que envuelve generalmente

pequeños conflictos, injusticias locales, que reclaman su atención y que serán el territorio de las batallas con las que se medirá su acción. Del otro lado, está la gran falta de la situación global, todo lo que se desprende de la "guerra perdida", que no es algo que revele, ni con lo cual se pueda medir la acción del héroe. Él sólo parece poder vincular las pequeñas faltas que enfrenta con la gran derrota que padece. Obviamente, este esquema pretende reflejar las consecuencias de la dictadura y los deseos de revertir, al menos, sus efectos. Todas las películas de la era pos-dictadura funcionan a través de pequeñas restituciones de la gran pérdida del pasado: la política, la moral, la poesía, los sentimientos fraternales, son sólo algunos de sus temas. Cada pequeña gesta es una restitución. Así el hombre que vuelve a amar a sus mujeres a través de la poesía, quien vuelve a alzar la cabeza para defender sus intereses de pequeño burgués contra la prepotencia de los grandes grupos económicos, etc. Pero ahí comenzó también el desacuerdo. Algunos nuevos directores de cine sospecharon de esta conexión entre las batallas visibles del presente y la guerra identificable en un pasado remoto, sin nada en el medio. Ese agujero fijo, cosificado, lejos y a la mano a la vez, no podía ser tal. La pregunta para ellos era, ¿son las faltas de este sujeto que se hace presente expresiones de la guerra que él pone como pasado? ¿Son reconocibles inmediatamente en el presente los efectos del pasado? La locuacidad y visibilidad del pasado es algo que directores como Albertina Carri (tal vez, del modo más directo), Israel Caetano, Pablo Trapero, Lucrecia Martel, Martín Rejtman y Lisandro Alonso han rechazado definitivamente.

La insatisfacción de los nuevos directores encuentra una razón estética en la malograda mediación de la forma y el contenido de las películas que rechazan. En estas películas existe siempre una desproporción, próxima al ridículo, entre el conflicto que se representa y la causa que se evoca. De allí que sus resultados vacilen entre los de una película de entretenimiento frustrada o una película de arte arruinada. Pretenden mostrar un capítulo de la guerra entre Dios y el Diabolo, pero no logran hacer manifiestos más que pequeños conflictos de un hombre neurótico, con sus obsesiones, el entorno

espiritual de su rígida melancolía, pero nada que lo exceda realmente. La severa estulticia de las representaciones de Luppi son sólo una consecuencia de esto, que hizo que todos los actores terminaran actuando como él: la fórmula del sujeto. Aún así, si cuando se constata la falta de cualidades estéticas se considera como una pérdida de tiempo el hecho de analizar el contenido de estas producciones, se consiente implícitamente su estrategia de auto-legitimación: "no somos obras de arte, apenas somos narraciones que buscan encontrar una salida para eso que nos atormenta en nuestra memoria". Ésa es su ideología. Como la mercancía cultural, parece no pedir nada a cambio de lo (poco) que ofrece. Pero ése es justamente el engaño. En esa auto-posición del yo, que se erige como garantía de la continuidad del tiempo y único agente responsable de la vinculación entre el presente y su causa remota, practica un fatídico higienismo narcisista de la memoria. Es éste el que hace posible la lógica de las pequeñas restituciones y genera toda una profesión intelectual: los pedagogos del tiempo. El yo que se cree en medio de la guerra entre Dios y el Diabolo, ésa que está encadenada al agujero de su pasado, es aquel que redujo todo esto a un mero elemento biográfico. Su melancolía está invertida, no lo conserva atado a un objeto perdido, sino que ata ese objeto a su propia imagen. Esta subjetividad fracasó en el cine porque antes había fracasado en la realidad. Pero le debemos al *nuevo cine* un pensamiento que puso a este mecanismo como un problema. Films como *Los rubios*, *La ciénaga* o *Mundo grúa* descubrieron diversos modos del desconocimiento en la mirada que los personajes lanzan hacia su pasado, el subterfugio donde el sujeto le pone un rostro a algo que no tiene rostro y se asigna a sí mismo la tarea que justamente él no puede realizar: interrogar esa dimensión del objeto/tiempo que no se integra a la esfera de pertenencia de la subjetividad. En otra época se lo hubiera llamado abiertamente inconsciente, que es eso que el cine siempre ha buscado administrar. Recuperar esta prioridad del objeto, frente a todas las formas del subjetivismo imperantes, es hoy el mejor homenaje que el arte le hace a la investigación política del psicoanálisis.

Glauberianas. *La dialéctica de la frustración.* Glauber Rocha supo ser un crítico inteligente del desarrollo del cine argentino. Su crítica reúne estética e historia para mostrar las causas de su desencuentro en estas Tristes Pampas: "Solitario, —afirma Glauber— el cine argentino descubrió el estilo antes de descubrir la historia". Las marcas fatales de este desencuentro entre el arte cinematográfico y la historia aparecen luego personificadas, de un lado, en el cine de autor de la Generación del 60, representante de esa vocación modernista que pretendía emular las nuevas formas europeas (Manuel Antin) y, del otro, en el cine militante, políticamente organizado y comprometido con el contenido de la historia nacional (Pino Solanas). Este desencuentro tenía como causa la desesperación, el miedo y el aislamiento en el que se situaban los artistas, que no casualmente terminaban transformándose en temas típicos de la cultura popular de Buenos Aires. Esta forma alienada de la experiencia artística sólo contribuía a su cosificación, acompañando de ese modo la alienación general producida por las formas brutales de explotación del continente. El cine argentino simplemente la reflejaba, haciendo las veces de una conciencia verdadera de una realidad falsa. Por el contrario, Glauber exigía que el cine latinoamericano se lanzase contra esa realidad, para poder pensar estéticamente una ruptura que interrumpiera eso que se repetía siempre de la misma manera: verbo sin carne y carne sin verbo.

El ciclo de la *frustración* era lo que permitía identificar los logros del cine argentino, con una particularidad. Con bastante sentido del humor Glauber utiliza una expresión extraordinaria: *burguesía pre-antonioniana*, para hablar, claro, de la burguesía argentina que se reflejaba en el cine. La burguesía de Antonioni, que también está marcada por una atmósfera de frustración, proviene de una experiencia agotada, de un mundo que ya no tiene nada nuevo para ofrecer y de hombres que ya no encuentran modos para mantener vivo el deseo. Indirectamente representa la frustración de la sociedad satisfecha. La pequeña burguesía argentina es en este aspecto —para Glauber— muy original. Su "drama de la incomunicación" no parte del agotamiento, sino de la sub-nutrición material y cultural, que es la verdadera causa de su falta

de relaciones. La frustración es la de no haber comido nunca el fruto del árbol, pero para no asumirla como tal se la disfraza con el ropaje de la otra frustración, envolviendo la elección de una estética como la de Antonioni, sin la historia (y la ética) de Antonioni. A diferencia de la posición que asume frecuentemente la pequeña burguesía de los países sub-desarrollados, que combate la insatisfacción del *no-ser-como* (el otro desarrollado), abalanzándose sobre las formas exteriores de vida y las satisfacciones de ese otro, la pequeña burguesía argentina, creyéndose en esto mucho más avanzada que sus parientes cercanos, se identifica obsesivamente con las frustraciones del otro, entendidas como "lo último" de un proceso subjetivo. En el campo más estricto de la cultura, habría que ver si no se puede pensar con esta lógica la famosa metáfora que define a los argentinos como "europeos en el exilio". La burguesía pre-antonioniana como fórmula del cine argentino significaba eso mismo: no se oculta nunca el dolor de panza de la inanición, sólo se lo desplaza como síntoma al dolor de cabeza de una voluntaria indisposición, "hoy no".

Pero Glauber nunca imaginó que luego vendría otro cine, que iba a cumplir otro momento del ciclo de la frustración. El problema era el mismo, sólo que ahora la escisión entre estética e historia iba a ser superada de la peor manera, mediante la simple anulación de los extremos. En el cine de la década del '60 que Glauber critica, la escisión mostraba todavía las marcas de un mecanismo defensivo: efectivamente, el patetismo sin historia con el que se asumía el *ya-no-ser* servía para escapar a la verdad histórica del *nunca-haber-sido*. Pero la relevancia de este análisis, en términos de crítica cultural, descansa, en parte, en lo realizado por ese cine escindido, en el que al menos ambos momentos se conservan en una (rígida) oposición. El cine posterior a la década del '60 anulará definitivamente las tramas de este conflicto gracias a una síntesis demoledora: la construcción de una historia llena de patetismo. Glauber nunca hubiera pensado que llegaría un cine que, para conservar todo su sentido del humor, iba a realizar la *frustración de la frustración*.

Trepar, temblar, temer. Frecuentemente se critica al cine argentino

por su *exceso de evidencia*. Nunca avanza sin repetir varias veces el momento en el que la representación marca a fuego el material expresivo. Todo sucede como en el conocido chiste de *Les Luthiers* en el que un compositor logra que el público reconozca dentro del difuso universo musical el movimiento en el que el héroe se dirige al balcón de su amada "trepar, temblando y temiendo", gracias a la inteligencia con la que compuso la melodía, la sensibilidad con la que acopló los cambios de ritmo, el modo como planificó una orquestación adecuada y, claro, la astucia que tuvo al incluir un pasaje en el que el héroe finalmente dice: "trepo, tiemblo, temo". Pero no es el cine comercial, sino aquel que pretende oponerse a la mercantilización de la vida pública el que se vuelve más enfático en este aspecto. Así, se hacen películas en las que en una misma secuencia se denuncia, a través de un recorte de diario, la responsabilidad del gobierno en la crisis económica, se discute entre amigos sobre esa misma responsabilidad, para terminar reafirmando todo esto con el primer plano del sermón que el marido le da a su mujer. Es sabido que la obviedad, la redundancia hiperbólica, es una constante de la crítica social en Argentina. En el cine simplemente no tiene límites en cuanto a los recursos disponibles. Esa manera de multiplicar los signos para hacerlos converger sobre un mismo sentido es, por otro lado, algo que también la industria cultural realiza constantemente para concretar su función comunicativa, que logra el acuerdo permanente entre la multiplicidad de imágenes de la realidad y la unidad de lo que se representa en la conciencia de los espectadores.

Pero no es falso el hecho de que, a diferencia de la industria cultural, el cine argentino no es un mero entretenimiento. Quiere algo más: un contenido, un argumento, un fundamento de lo que se ve. Por eso el exceso de evidencia también es construido de manera diferente. En la industria cultural impera la máxima de la sincronización entre lo visual, lo sonoro y lo discursivo, de modo de construir un objeto que se adapte rápidamente a las necesidades perceptivas y afectivas del hombre moderno. Ese es el carácter cuasi comestible de sus productos y la causa del placer que ofrecen. En cambio, en el cine argentino las repeticiones son generalmen-

te cansadoras y no producen ningún placer sensible, haciendo que el espectador se decepcione la mayoría de las veces con lo que ve. Y es efectivamente ésta su especificidad: no complementa lo visual con lo sonoro y lo discursivo, sino que superpone de tal modo el comentario verbal al material sonoro y visual que termina, en la repetición de lo mismo, anulando a éstos últimos. Es una especie de supresión de lo visual y lo sonoro en el elemento de un discurso purificado, que no casualmente encuentra su público. Ese discurso genera un compuesto de espacio-tiempo que trasciende al espacio-tiempo de la imagen, que no es afectado por las transiciones, el movimiento o la duración intrínseca de la imagen. Recuerda al mundo del *deber-ser* kantiano, que tiene que destruir al simple ser-ahí de lo existente para alzarse con su victoria pírrica. De hecho, esta estructuración de la imagen espera producir lo mismo que esperaba Kant del ejercicio de la virtud: no un *placer* sensible, sino un superlativo *goce* intelectual, goce que implica la satisfacción de ese extraño "deseo de ley" con el que Kant sorprendió a sus contemporáneos utilitaristas. Sólo que Kant, a diferencia de sus edificantes emuladores, excluía a este tipo de finalidades de la experiencia estética y las pensaba justamente como aquello que destruye el contenido de una obra de arte, consecuencia necesaria de lo que aquí examinamos como *exceso de evidencia*. La fórmula de Kant responde a una cierta función que el pudor ocupa en su filosofía, que transforma a la virtud que sólo se muestra en una falsa virtud y a la belleza que sólo muestra lo que responde a una finalidad particular en una falsa experiencia estética. Esto no es contradictorio con el hecho de que, para Kant, el goce de la acción moral dependa de un *exceso en la evidencia*. Ella no suprime el mundo empírico, como sostienen las malas críticas de su idealismo, sino que, por el contrario, lo condensa gracias a una mirada metódica y obsesiva que delimita las condiciones de posibilidad del juicio. No descansará en su recolección de pruebas hasta encontrar "en el mundo" la intencionalidad del sujeto: "exteriormente has actuado bien pero... ¿y eso que guardas dentro tuyo? ¿cuáles han sido tus verdaderas intenciones?". De aquí surge el carácter obsceno del ejemplo kantiano

del vendedor. Para evaluar su honestidad, la mirada no se conforma con verlo durante todo su día de trabajo entregando efectivamente las mercancías que dice ofrecer y devolviendo con justicia el vuelto de los pagos que se le hacen. Hay que repetir la búsqueda, focalizando en aquellas variantes de la acción que sirvan de señales externas de su intencionalidad. Ahí interviene el famoso niño indefenso, que le ofrece la posibilidad de obrar mal; recién ahí, cuando veamos que devuelve la suma justa sabiendo que podría haberlo engañado, podremos hablar de una "certeza moral". Por eso —para Kant— el goce requiere de un tipo de evidencia que se contrapone a cierto pudor con el que la apariencia estética se constituye, quedando del mismo lado que el placer en cuanto al tipo de relación con el objeto. Esta tesis no ha perdido actualidad ni pertinencia para el análisis de los productos de la industria cultural.

Se puede analizar esta relación entre evidencia, placer, goce y pudor en la contraposición de dos obras del cine de los últimos años. Así lo ha hecho buena parte del público, que ha denunciado la falta de placer o de goce que experimentan con el *nuevo cine*. A su modo, *Roma* de Adolfo Aristarain y *El bonaerense* de Pablo Trapero tienen en común el hecho de ser "novelas de formación". En un caso se trata del devenir escritor, en el otro, policía de "la Bonaerense". La película de Aristarain ha dejado satisfechos a aquellos que supieron identificarse con la gestación de un "hombre libre", un hombre que ha "sobrevivido con dignidad". Del otro lado, la película de Trapero provocó una silenciosa indignación, la insatisfacción de quienes no se sintieron conformes con el modo, al parecer demasiado benigno, como se reflejaba a la policía. En términos estéticos, ambos directores enfrentaron varios problemas semejantes. Por ejemplo, en el curso de estas vidas de escritores y policías en formación ambos tienen particulares experiencias de la sexualidad, que darán lugar a las respectivas "escenas de sexo" de las películas. Es muy sintomático cómo las filman cada uno de los directores. En *Roma* se trata de una joven que traiciona a su novio con su mejor amigo, que en este caso, obviamente, es el futuro escritor. Él está solo, pintando un departamento vacío que acaban de tomar en alquiler junto a

su madre, cuando inesperadamente aparece la jovencita. Al principio no pronuncia más de dos o tres frascillas de circunstancia, que él contesta desde su escalera de pintor. Luego ella lo interrumpe. Una imagen pausada muestra la sorpresa del joven y, finalmente, el contraplano, donde ella se quita su vestido muy lentamente y emocionada le dice: "quiero que me hagas el amor". Se detiene la imagen. Él sonríe. Ella se ataja y pregunta: "¿vos también me amás, no?" Aquí el director corta la escena, para retomar la secuencia en el momento en que ellos prosiguen, recostados en el piso, una conversación íntima. La escena de *El bonaerense* es prácticamente la inversa. Cuando el bisoño conquista los deseos sexuales de su instructora, en seguida estalla la distancia que los separa físicamente, apoderándose de la situación la inmediatez de los instintos. Ambos llegan a la casa de ella, donde se encuentra su hijo, no muy contento con la idea de ir a dormir. Todos los planos de los movimientos que ellos hacen al entrar a la casa son extremadamente cortos. El niño desaparece. La potencia de la fruición marca el ritmo en el que se descubre la casa. Y el siguiente plano ya los muestra practicando un sexo violento, intenso, lleno de placer y displacer. Nada del retozar posterior. ¿Qué imagen es más obscena? ¿Cuál satisface esta expectativa en el público?

Si entendemos lo obsceno como algo distinto de lo vergonzoso (que muestra algo que no respeta la vigencia de un poder objetivo), en tanto ruptura de las condiciones que hacen posible la materialidad de la imagen, veremos en la escena de Aristarain el desarrollo de la obscenidad de esta situación. Precisamente, en ella se suprimen los momentos del sexo con el criterio de lo vergonzoso, pero no se tiene ningún pudor al momento de obligar a un personaje a que se desnude (literal y metafóricamente) delante de la cámara y despliegue los gestos de un sentimentalismo que aniquila la complejidad material de la imagen: "quiero que me hagas el amor". Se ve, no hay nada más obsceno que estas manifestaciones del alma, junto con el lenguaje que las comunica. La escena de Trapero no respeta el criterio de lo vergonzoso, de lo que puede dañar la moral incrustada en el ojo, pero respeta la naturaleza de ese ojo cuando lo exi-

me, con extremo pudor, de la manifestación de esa interioridad que destruiría el sentido de la materialidad de la escena. Lo mismo se puede decir de la representación de la violencia. A Trapero le pedían que representase a un policía perverso, esa encarnación del mal que nadie pudo encontrar en su film. En su resistencia a esa obscenidad *El bonaerense* produce una verdad doble. Por un lado, demuestra, negativamente, que los personajes que condensan la maldad de una historia sólo sirven para borrar de la representación la responsabilidad del sistema. Del otro, muestra como el tratamiento de la imagen a la Aristarain, que se pretende más allá del placer, está siempre al servicio del goce moral de los espectadores. Suspender la lógica que conecta la obscenidad de la representación del mundo con el goce de un público que se cree más allá del placer de la industria cultural es algo que nunca le van a perdonar.

Pero *Roma* fue mucho más allá en su falta de pudor. En un pasaje que formará parte de la memoria triste del cine argentino, el personaje/escritor/director² se la agarra con Proust y Antonioni. Dándole cátedra a un aprendiz dócil que le refiere sus dificultades con la obra del primero, no vacila al proferir este comentario: "dejalo, eso sí que es tiempo perdido". Nuevamente, el problema no es la falsedad de la afirmación. Es evidente que las opiniones rencorosas de un director de cine ni revuelven la tumba de Proust, ni discuten el valor de su obra. El problema es la obviedad del signo, lo espantosamente directo de esa salida rápida. Frente a ella se alza algo que habría que llamar *pudor artístico*, esa reticencia a decir algo que envuelve la multiplicidad de una pulsión sutil, incapaz de aparecer desnuda. Proust mostró hasta donde el deseo que el arte produce no es algo exterior a los signos que lo expresan, volviéndose por eso mismo fulminante la interpelación obscena que quiere ver detrás de ellos. Vale aquí una idea de Adorno: la auténtica expresión artística es lo contrario de expresar algo. Por eso Proust sólo interviene en este episodio como un antídoto contra el que se quiere prevenir esta variante de la industria cultural, que hace tiempo parece haber encontrado su nicho en el mercado: la conciencia moral sub-desarrollada. Su obra resaltó el carácter pudorosamente desvergonzado del

arte auténtico, gracias al cual consigue darle vida a un deseo que está más allá del placer y del goce que organiza la obscenidad (vergonzosa) de la mercancía cultural. Cuando se criticó la "estetización" de la escena erótica de *El bonaerense* se le rendía tributo a esta última ideología.

Para terminar con el juicio de Dios. No se ha destacado suficientemente la importancia que adquiere la repetición en los films del *nuevo cine*. Obras como *Los guantes mágicos*, *El bonaerense* o *La ciénaga*, construyen su contenido a partir de distintos usos de la repetición de escenas o planos, con los que intentan contrarrestar los efectos nefastos de la narración cinematográfica. Tuvieron que enfrentar una marca estructural del cine que los precedía: el Miedo a la repetición. La narrativa de "acción" tendía precisamente a la superación de los componentes devastadores de los ciclos históricos. Pretendía aquello que los jóvenes directores rechazaron: la representación de una acción que con su fuerza revela al mundo y construye un orden moral que deja atrás el peligro de la historia (al estilo de la institución mítica de la Ley al final del western). Repetir implicaba para ellos rechazar la actividad de la síntesis, desconectar la estructura de la "imagen-acción", que había forjado los esquemas de todo lo que el movimiento del tiempo podía realizar dentro de la historia cinematográfica. Con esto se aproximaban al terreno de lo mitológico (y de lo "patológico"), con un fuerte impulso des-mitologizador, que no es para nada algo ajeno a la propia historia del cine y a los momentos en que se logró el devenir de obras de arte dentro de ese esquivo medio expresivo. Una especie de disolución del mito, desde el interior del mito. Esta última es la función que Lucrecia Martel le asigna a la repetición.

La ciénaga tiene, al menos, dos repeticiones decisivas. La primera, que conecta el comienzo y el final de la película, es la célebre escena de las sillas al borde de la pileta. La segunda es la del niño que cae y muere dos veces en el mismo lugar, como ficción en la primera oportunidad y realmente en la segunda. Lo curioso de *La ciénaga* en este aspecto yace en su dependencia de una atmósfera que recuerda a los films de Buñuel, sin que el uso que él le daba a la repetición tenga nada en común con el de Lucrecia Martel. En los films

de Buñuel el tiempo tiene siempre una función disgregadora, que avanza con la condición de ir desgarrando el carácter de rígida apariencia que el todo de un momento anterior representa para el que le sigue. Este movimiento de caída en algún momento es condensado por una imagen. Ese momento es el de la repetición. Cuando Buñuel se vale de la repetición de un plano o una escena, generalmente se trata de situaciones o ambientes que progresivamente habían entrado en estado de descomposición, víctimas de una pendiente negativa del tiempo. Pero la repetición no sirve simplemente para representar el resultado de esa descomposición, los detritos de una situación anteriormente organizada. Ella destruye la propia lógica del tiempo que regulaba el ritmo de la caída. Es el famoso ejemplo de la mesa burguesa de *Viridiana* (que parodia el tema bíblico de "la última cena"). En una primera aparición esa mesa, ordenada y bien provista, representa el punto de partida de un cosmos burgués que será destruido. Pero cuando vuelve a aparecer, asaltada por un sub-proletariado exasperado que subvierte el uso de cada instrumento de mesa, de cada lugar, de cada manera del comer civilizado, liberando finalmente sus instintos sexuales y toda su violencia en el espacio simbólico de esa mesa, no se trata exclusivamente de la disolución del dominio del patrón dentro de la propiedad. Lo que se disuelve es la propia estructura del tiempo, que hasta ese momento parecía indicar que la descomposición tenía como causa distintos *fenómenos externos* que progresivamente habían ido invadiendo "la casa". Deleuze ha pensado con inteligencia este movimiento como el pasaje de la imagen-afección a la imagen-pulsión³, en la que un mundo perceptivo y afectivo estructurado, súbitamente entra en un proceso de descomposición inmanente, liberando las pulsiones en todos los sentidos y haciendo que el mundo retorne a una especie de "mundo originario" en el que no sólo no rigen la moral, las costumbres y los hábitos; tampoco rige el orden simbólico del tiempo.

Pero, por eso mismo, la repetición en *La ciénaga* no puede funcionar de esta manera. En este film los detritos de una situación organizada aparecen en el comienzo, en la primera escena de las sillas junto a la pileta, habitadas por una serie de hombres-zombis que se arrastran de un lado al

otro completamente desorientados, envueltos finalmente por una tormenta que lo invade todo y liquida los últimos vestigios de una reunión social. Tampoco el orden temporal parece estar demasiado organizado. Nadie consigue anticiparse a la llegada de la lluvia y nadie nota el acontecimiento súbito del accidente que sucede delante de sus ojos. La repetición de esta escena, al final del film, involucra a la joven generación de la familia. Es imposible afirmar que estemos aquí frente a una situación degradada en relación a la primera. Las dos hermanas simplemente vuelven a arrastrar las sillas hasta el borde de la pileta putrefacta para reposar, liberándose a un elemental *estrahí*, idéntico al del comienzo de sus padres. Lo siniestro de esta repetición pasa por el sonido, la silla crujendo mientras es arrastrada y los primeros truenos en el horizonte, que duplican perfectamente los de la primera escena. Luego está la otra repetición, la que transcurre al interior de la familia pequeño-burguesa "sana". También a ella le llega la hora. El niño que antes caía víctima de un juego, ahora cae realmente, sobre el mismo lugar señalado por el espacio simbólico de la ficción. Ahí muere nuevamente, envuelto en un profundo y contundente silencio. A una mirada ingenua, ambas series le sugieren la representación de un destino fatal, uno y el mismo, anticipado a través de signos que luego se concretan en la realidad. Pero ésta es sólo una relación superficial. Hay algo en el film que lo indica, justamente eso que no se repite del mismo modo en ambos casos: la posición de la cámara. Si la primera vez se trata siempre de primeros planos, de una cámara en movimiento, que vive "desde dentro" el mundo que representa, en la segunda ocasión aparecen siempre planos largos, con una cámara fija que observa a través de planos en profundidad. Lo que sucede adquiere así una nueva densidad, un distanciamiento al interior de la propia imagen, gracias a la visión de la totalidad que envuelve al acontecimiento. Éste ya no absorbe el sentido de esa totalidad, pero tampoco queda subsumido como una parte integrada al conjunto de lo que se ve. Produce, de esta manera, una fisura en los signos que hacen posible la representación de la totalidad, por la que se introduce el fragmento de una realidad inesperada, muy próxima a lo que se repite y

muy diferente a la vez: la muerte súbita como un hecho bruto, lleno de crudeza y crueldad. Por eso lo que se rompe en Lucrecia Martel con la repetición no es tanto la lógica simbólica del tiempo, sino la inscripción del mito en la vida de la imagen. La repetición en *La ciénaga* siempre actualiza una anticipación simbólica, pero a través de un punto de vista que la hace existir más allá de esa actualización. Ya no se puede afirmar si el acontecimiento forma parte o no del conjunto que había sido anticipado. La forma de esta repetición repone el contenido de lo que se repite bajo la modalidad de una pregunta radical, que no encuentra en el conjunto de signos que anticipaban el acontecimiento el lenguaje adecuado para su enunciación. La cámara simplemente formula esa pregunta, al interior de una atmósfera sombría. Gracias a este punto de vista, el hermetismo de su contenido converge con el compromiso en el repudio del *status quo*, dándole forma a una Idea filosófica que proviene del acervo del vitalismo, sin quedar atrapada en sus enunciaciones afirmativas. *La ciénaga* expresa la actualidad de esta Idea, un *vitalismo negativo*.

Glauberianas II. Sejamos o lobo do lobo do homem. La división entre centro y periferia en el campo de la cultura no habría que cuestionarla por sus supuestos políticos y gnoseológicos, sino por sus efectos. Esta parece ser una de las enseñanzas que Glauber Rocha extrajo de su vida como artista en el cine latinoamericano. Él descubrió que la gran ideología de los países sub-desarrollados era el desarrollismo, que planteaba sobre un terreno falso las paradojas del arte en la periferia. Un caso emblemático podía observarse en el cine mexicano. Para luchar contra la imagen "anti-mexicana" que divulgaba Hollywood, habían construido una industria cinematográfica que pretendía estar a su mismo nivel económico y tecnológico. Sin darse cuenta, habían creado una embajada de Hollywood sobre suelo mexicano, que reproducía una identidad tan estereotipada como la de la sede central, con el agravante de quedar preservada de la crítica detrás de la trinchera del patrimonio nacional. Glauber llamaba a esta reacción *nacionalismo romántico*, y la vinculaba a cierta dimensión estética de los regímenes autoritarios de América Latina, a los

que también, con remarcable lucidez, describía como *fascismos barrocos*. La única alternativa frente a la ideología que producía Hollywood era para él la destrucción completa del cine comercial, condición indispensable para poder expresar los problemas singulares de la historia de la dominación en el continente. No había, entonces, que medir la confrontación según el nivel alcanzado en las técnicas de reproducción de las obras, sino según la capacidad para "revolucionar" las formas en las que el cine comercial era estructuralmente producido. De allí que su objetivo siempre haya sido muy claro: luchar sin contemplaciones contra el cine comercial (que él entendía como uno de los nervios centrales del imperialismo cultural), al interior de la industria cinematográfica. Desde sus primeras películas, su anti-imperialismo no rozó nunca la estrategia del nacionalismo romántico. Nunca agarró lo primero que tenía a mano para enrostrárselo como identidad auténtica a la falsa representación de lo nacional que elaboraba la imagen externa. La dialéctica del "brasileño auténtico" y el "brasileño falseado" siempre le fue ajena. El problema no era para él un problema de identidad, sino de expresión. La expresión verdadera del Brasil era lo que iba a reconstruir el *cinema novo*, no su identidad perdida.

Israel Caetano experimentó dentro del cine argentino la necesidad de una nueva expresión. Sus problemas se aproximan a los de Glauber, puesto que ambas obras tienen mucha conciencia de las paradojas que hay que enfrentar cuando se busca una nueva expresión en un medio como el cine. Ésta necesariamente tiene que rechazar el lenguaje constituido por el cine comercial (un cine autónomo no habla con facilidad, sino que critica lo que nos hace hablar con facilidad), pero no puede soltar las amarras con el mundo popular que está habituado a ese lenguaje. Tiene que ser formalmente anti-popular, pero efectivo al nivel de las relaciones con el pueblo. Se podría decir que todos los films de Caetano se mueven al interior de esta paradoja. Su estrategia global consiste en recurrir a los géneros cinematográficos consagrados (western, policial, documental, melodrama) para torcerles el brazo desde dentro, en el sentido estricto de bloquearlos, de no dejar que se muevan en su sentido "natural", que es el que "armoniza" con la lógica del entretenimiento ma-

soquista en el espectador. Con mayor o menor intensidad, según cual de sus obras se analice, Caetano practica un *forzamiento* de los géneros, que puede implicar desde llevarlos al extremo (*Un oso rojo*) hasta reducirlos a su mínima expresión (*Bolivivia*)⁴. Son conocidos los riesgos que se corren en estas intervenciones, pero el temor a "quedar atrapado" en el género no es algo que preocupe a alguien como Caetano, que juega su talento precisamente dentro de esa tensión. Así confirma que las barreras entre la industria cultural y el arte autónomo nunca pueden ser rígidas, ni se constituyen a partir de fronteras institucionales. La diferencia está, en primer lugar, en las cualidades, entendidas como componentes de su potencialidad expresiva. En el campo de la música una estrategia de este tipo tiene, incluso hasta el día de hoy, un ejemplo muy claro en el otro Caetano, Caetano Veloso. Por encima de cualquier academicismo estéril, él ha logrado un tránsito entre la vanguardia, la cultura popular y la industria cultural que vuelve infantil cualquier reduccionismo. Basta recordar su tema-manifiesto "Língua" o la versión de "Help", completamente irreductible al género "Anotherlovesong". Pero no habría que confundir este forzamiento al interior del género y de la industria cultural, con la pequeña idea de la reapropiación. Todas las teorías "reapropiacionistas" de un objeto estandarizado dependen de una teoría ingenua de la alienación. No se trata en el caso de Caetano de integrar al mundo de los intereses propios esos objetos que circulan masivamente indiferenciados, sino de desmontar las técnicas, invisibles en el objeto, que los convirtieron en objetos estandarizados. Por eso *Un oso rojo* no es un film logrado allí donde simplemente adapta el western al territorio del conurbano, pero logra imágenes reveladoras cuando parodia la rigidez de los caracteres humanos, las oposiciones esquemáticas de los conflictos y el alcance colosal que este género le ha dado a la acción individual.

El objetivo de estas intervenciones resulta prioritario para una crítica que no desea caer en la esterilidad. De lo contrario, cuando el comentarista sólo se escandaliza con la rusticidad de una obra, esconde el componente no-artístico del arte y se preserva a sí mismo, con afectada seriedad, en la anacrónica ideología del

arte puro. Por eso lo que se deja escuchar como protesta en un cine como el de Caetano tiene valor. Sus obras sospechan de la autonomía con razón, porque ésta funciona frecuentemente como complemento perfecto de su opuesto, la industria cultural, al modo como cualquier ciudad del mundo contemporáneo completa la guía gastronómica de sus grandes shoppings con el atractivo de restaurantes "no convencionales". Regular esa relación entre la vanguardia, el arte popular y la industria cultural puede parecer una tarea imposible. Abstraerse de ella es condenarse a la impotencia planificada. Glauber comentaba, en este sentido, sus discusiones con Godard, a quien consideraba el más importante autor del cine moderno. Le explicaba un error típico de la vanguardia de los países periféricos: estudian —decía Glauber— el surrealismo, sin haber conocido las potencialidades del impresionismo o de haber vivido la tradición del renacimiento, quieren arrojar el piano por la ventana en la primera clase de armonía; de este modo, no consiguen nunca ni la energía, ni la exploración de los materiales necesarios para una auténtica ruptura. La estrategia godardiana que tenía hacia la destrucción del cine, podía llevar incluso al ridículo a las vanguardias de muchos países pobres, que casi no tenían un cine a ser destruido. Glauber transformó estas paradojas en los problemas esenciales de su práctica artística, sin ceder nunca ni al nacionalismo romántico ("estos somos"), ni al desarrollismo ("llegaremos a ser-como") de la in-

dustria cultural periférica. Y se transformó así en uno de los más originales y talentosos directores de la historia del cine, teniendo que padecer todo tipo de vejaciones, censuras y exilios por su militancia estética y política. Con sus últimas obras (*A Idade da Terra*), que desintegran definitivamente la secuencia narrativa sin que su discurso pierda la singularidad expresiva del Tercer Mundo, se gana un diagnóstico de locura, por parte de los críticos profesionales de Brasil. Este juicio era el mejor testimonio de su lucidez.

Notas

¹ Cfr. Glauber Rocha, *Revolução do cinema novo*, COSAC NAIFY, São Paulo, 2004.

² No hace falta leer ningún comentario para percibir el tono autobiográfico de la película, que está proclamado a los cuatro vientos en los gustos literarios y las elecciones de vida del protagonista.

³ Cfr. Gilles Deleuze, *La imagen movimiento*, Paidós, Barcelona, 1984.

⁴ Otra forma de operar este forzamiento en los géneros se da a través de las citas. Caetano las utiliza para invertir el mecanismo que traspasa habitualmente al cine las obras ya consagradas en la literatura, el comic o la televisión. Él recupera imágenes sumergidas en la historia del cine, de esos directores que fueron malditos en su momento, pero que hoy subsisten neutralizados por el canon que los eterniza en el pasado. Este es el caso de *Pizza, birra y faso*, que insertó en un film de género una de las mejores citas de *Los olvidados* de Buñuel; esa escena en la que la pandilla ataca y roba a un lisiado al que le faltan las dos piernas, que hace estallar la mirada romántica y reconcilia-dora con la marginalidad.

sociedad

Revista de la Facultad de Ciencias Sociales
Universidad de Buenos Aires

Número 25

Septiembre 2004

UNIVERSIDAD: Francisco Naishtat / Sandra Carli

TEORÍA Y SOCIEDAD: Mario Margulis / Carlos Belvedere /
María Pia López / Eduardo Fidanza

LO CONTEMPORÁNEO: Paula Sibilia / Bárbara Guerschman /
Peter Sloterdijk

EL EXILIO ARGENTINO: Nicolás Casullo / Marina Franco /
Victoria Basualdo / Silvina Jensen

MEMORIA E HISTORIA: Tony Judt / Gabriela Constanzo

ANAQUELES ARGENTINOS

No seremos nosotros los que llamemos a un culto al pasado. Tampoco, los que veríamos con agrado todo texto bañado de una cierta antigüedad. Preferimos otras ligaduras con lo ya vivido, las de la exigencia, la revisión, la atención a su valor.

Los ensayos que aquí presentamos son revisiones de obras, polémicas, figuras, de un territorio que, con temor a abundar en abstracciones, llamaríamos el del pensamiento argentino. Que incluye, sin desdoro, como se sabe, el tránsito de algunos escritores no nativos por los debates y tramas intelectuales de este país. El uruguayo Vicente Rossi, el francés Paul Groussac, el polaco Witold Gombrowicz, o el español Menéndez y Pelayo, en cierto momento de sus trayectorias, dijeron lo suyo en Argentina, a propósito de ella, o a su pesar. Otras veces, un autor deviene tema de color local por el fervor que su lectura despierta o

las afinidades que con él se reclaman: un Simmel leído por Astrada es parte de las visitas necesarias.

¿Cómo constituir un anaquel que albergue las obras escritas casi un siglo atrás? Escritas antes de acontecimientos fundamentales que parecieron partir, de modos irrevocables, la historia argentina. Ése es el tema último de estos ensayos, que son ejercicios de respeto a la escritura anterior pero también de vocación contemporánea.

Hemos hablado de viajeros en Argentina, y de textos viajeros. Al final de esta sección, viajeros escriben o reciben cartas. Perlongher le escribe a Baigorria, en prosa lúdica y festiva, pero que alberga agitadas desesperanzas. ¿Nos equivocamos en leer esas cartas como materia de un pensamiento que se evidencia circulante y colectivo, hecho de distancias crispadas, y fervores negados?

VICENTE ROSSI, UN PORFIADO LENGUARAZ

Por Guillermo Korn

"Divisa por divisa, me quedo con la de mi país y prefiero un abierto montonero de la filología como Vicente Rossi a un virrey clandestino como lo fue D. Ricardo Monner Sans."

La frase sin firma es de Borges, quien —como se sabe— presenta pocas coincidencias en sus decires con Roberto Arlt. El destinatario de la común ojeriza es el autor de las *Notas al castellano en la Argentina*. Es absurdo, le dice a Monner Sans, "enchalecar en una gramática canónica, las ideas siempre cambiantes y siempre nuevas de los pueblos. Cuando un malandrín que le va a dar una puñalada en el pecho a un consorcio, le dice: 'te voy a dar un puntazo en la persiana', es mucho más elocuente que si dijera: 'voy a ubicar mi daga en su esternón'". Para hablar de las modificaciones del lenguaje Arlt usa una metáfora similar a la conocida alusión al cross a la mandíbula: "Los pueblos que, como el nuestro, están en una continua evolución, sacan palabras de todos los ángulos, palabras que indignan a los profesores, como lo indigna a un profesor de boxeo europeo el hecho inconcebible de que un muchacho que boxea mal le rompa el

alma a un alumno suyo que, técnicamente, es un perfecto pugilista".¹

Establecido el frente común de antipatías respecto al autor de la *Gramática Castellana*, al que puede sindicársele la responsabilidad —sanguínea, al menos— de la florida verba de su nieto (el mediático abogado denunciante) podemos pasar a esa parte del epígrafe donde se toma partido por el "abierto montonero de la filología".

De Vicente Rossi quedan algunas referencias. Se sabe que nació en Santa Lucía, Canelones, Uruguay, en 1871 y que murió en 1945, en Córdoba, donde se había establecido desde 1898. También de su interés por los orígenes: del teatro, de los gauchos, del tango y de la lengua. Más específicamente, su rastreo por los comienzos del *Teatro Nacional Rioplatense*² en primer lugar; en el segundo, su personal lectura en *El gaucho (Su origen y evolución)*; luego la investigación sobre la influencia de los esclavos y sus descendientes en la formación de la música popular en el Plata y en la creación del tango en su libro *Cosas de negros*; y siempre, por el idioma nacional. Rossi fue —además— autor de comedias, una de ellas titula-

da *Cambio de firma*. Un año antes de la pieza recopiló sus cuentos publicados en *La Vida Moderna*, la serie de *Casos policiales*, firmados bajo el seudónimo de William Wilson.³

Un breve recorrido por algunos de esos y otros escritos nos permitirá conocer sus propuestas sobre el idioma. Podría maliciarse una sospecha: pensar que los cambios que Rossi proponía eran un modo de enmascarar sus propios errores ortográficos, por lo menos los que aparecían en *Cardos*⁴, su primer libro. Tal maledicencia será de corto vuelo ya que en la reedición de *Cosas de negros* aclara: "cuando el lector crea encontrar errores de los llamados entre nosotros 'de lenguaje' o 'gramaticales', tenga presente que no lo son, que así lo ha dispuesto el autor, tanto en sus anteriores publicaciones como en la presente. Error es el servilismo idiomático en esta maravillosa América, cuna de la Libertad; crisol de razas, doctrinas y léxicos."

Desde el mencionado *Teatro Nacional Rioplatense*, de 1910, daba a conocer su personal postura sobre los modos de entender el lenguaje. En primer lugar encuentra negligente

a la crítica que le solicita al Teatro Nacional un purismo idiomático que ella no empleaba. En la escena —dice— se enfrentan al academicismo dos enemigos invencibles: la fonética y la pronunciación nacionales. De ser vencidas, el teatro estaría condenado a habitar el ridículo o la falsedad. Si el teatro es el reflejo de las costumbres, Rossi cree poco serio representar las costumbres de una lengua, la "castiza", como reclaman los puristas. "Si escribimos en castizo, los puristas nos discuten hasta el valor infinitesimal de una coma, para concluir por asegurarnos que aquello no es lo que pretendemos. Si escribimos —continúa cuestionando— en lo que hemos dado en llamar Idioma Nacional, los mismos 'puristas', saltando por sobre todos los neologismos y barbarismos imaginables, sonríen y exclaman con profunda ironía: '¡Idioma Nacional!... (esta palabra les envenena el oído) ¡Nacional!... ¿Pero no está viendo usted que ese escrito es muy 'castizo'? Nunca tenemos acierto con semejante censura."

Rossi es persistente en su empeño de denuncia antiibérica. Se cuenta que el joven Vicente había organizado en Montevideo reuniones a favor de la independencia de Cuba, bajo el dominio español. Más tarde encabezó la agrupación *Muchachos Americanos*, y también fue fundador y director de un *Almanaque Platense* donde había una prédica predominante en favor de una América unida. En *Teatro Nacional Rioplatense* cuestiona la "castellomanía" de aquellos escritores nativos convertidos en los más fieles paladines de una causa ajena, la representación del lenguaje nacional ofrendado "a la olla del léxico real". El riesgo que veía en la adaptación al purismo idiomático, era caer en la hipocresía lingüística e intelectual que significa usar de un modo petrificante al idioma, escribiendo como no se habla. Es en ese libro donde Rossi menciona por primera vez, de modo celebratorio a Luciano Abeille, por su *Idioma nacional de los argentinos*. El teatro —afirmaba— debe conservar el idioma en todas sus subdivisiones, lenguaje popular, familiar y literario, para no falsear su fisonomía. "Idioma nacional para el Teatro Nacional", es la consigna que enarbola Rossi, argumentando que así lo exige el lazo con los ancestros. Esto no significa negar la babelia del lenguaje nacional, sin pensarlo como fermento de nuevos sonidos. En todo caso, esa poliglota conjunción lingüística que resonaba en los

años del Centenario cuando se da a conocer el libro, forma parte del período de gestación.

"...este ahora inaudito y solitario Vicente Rossi, va a ser descubierto algún día, con desprestigio de nosotros, sus contemporáneos y escandalizada comprobación de nuestra ceguera".
Jorge Luis Borges, *Síntesis N° 18*, noviembre 1928

En *Cosas de negros*, de 1926, insiste sobre la defensa de la propia lengua, diferenciándolo del argot lunfardo. Descarta allí el lunfardo por lo transitorio en el uso de sus vocablos. Bajo esa excusa se defenestra desde el extranjero al idioma nacional, aclara. No proponía este argot, tampoco la clave orillera como componente del idioma nacional sino los modos entonces actuales del habla y de la escritura. Más conocida que esta posición, es la de uno de sus lectores, el mencionado Borges, que poco después irá alejándose de estos postulados, pero que por entonces decía que el lunfardo era un "vocabulario gremial como tantos otros, es la tecnología de la furca y de la ganzúa". Esta definición mereció una desafiante respuesta del periodista Last Reason que se preguntaba: "¿Quién era este fulano Jorge Luis Borges que se permitía el lujo de escupirnos el asado a los que chamuyamos la parla de la gente rea? ¿Con qué derecho un fifí de *La Prensa* entraba al baile de alpargatas a voltearnos el candil? ¿Juna gran perra, ya vería el muy careta lo que se gana metiendo el dedo donde apenas caben alfileres!"⁵

Volvamos a Rossi, que politiza la cuestión del idioma denunciando el intento de perpetua dependencia a partir de lo que llama la "conquista espiritual". Es en estas páginas donde insiste en la idea de cooptación de los "criollos 'entregadores'" y los "extranjeros derrotistas, con publicaciones de crítica y didáctica rancias, llenas de virulencia contra la natural inclinación a la independencia idiomática, que juzgan innoblemente".

Lo que en su juventud había sido una denuncia sobre la conquista territorial del continente, cada vez más lo lleva al plano del imperio idiomático.⁶ Rossi consideraba —como un siglo antes lo hiciera Simón Rodríguez— que no habría independencia sin autonomía lingüística y cultural, y fundaba su posibilidad en la oralidad singular de América. El idioma es, en esta concepción, fundación de nacionalidad.

Anaqueles argentinos

Las querellas por la lengua encontraron en Rossi a un constante batallador. Entre 1927 y 1945 publicó treinta y un folletos, que reunidos en cuatro volúmenes se publicaron bajo el título de *Folletos lenguaraces*. Lenguaraz es aquel que posee dominio sobre dos o más lenguas. Pero también se califica así a quien es un atrevido, un descarado en el hablar. ¡Y vaya si Rossi lo era! Aquel que —unos párrafos atrás— hacía extensiva su ceguera a sus coténeos, lo presentaba, en el *Evaristo Carriego*, como "nuestro mejor prosista de pelea".

Su prosa era aguerrida, necesaria para ese desigual combate, entre un tipógrafo-escritor y el mundo oficial de la academia y de las letras. Porque su batalla era no sólo contra las normativas de la lengua, sino también contra las figuras o instituciones que sustentaban esas posiciones. Rossi no se inhibe de mencionarlos: Ricardo Rojas, Amado Alonso, Américo Castro, el Instituto de Filología —dependiente de la Facultad de Filosofía y Letras—, o el diario *La Nación*.

La trinchera en la que se amurallaba no estaba en el campo de la academia, sino en aquella que entendía al idioma como una necesaria posición política. Para posicionarse en la refriega, Rossi les otorgaba a sus oponentes el estatuto de adversarios ideológicos. De hecho, presentaba sus folletos como un conjuro frente a las publicaciones de "personas militantes en el gremio de las letras". Rossi sabía del contraste de esta desperejada lucha y presentaba sus evidencias, anticipándose al lector por la sorpresa que pudiera hallar en su nacionalismo, "que resulta raro y hasta ridículo, ante el imperante servilismo idiomático y la indiferencia por lo propio, que hoy caracterizan —dice— a nuestras clases dirigentes, con grave perjuicio de la salud cívica del pueblo".

Entre las propuestas que Rossi abrigaba bajo el poncho, estaba la de crear una gramática nacional rioplatense. Al lenguaje escrito le encontraba las arbitrarias reglas procedentes del sedimento europeo, es decir del extranjero. Por lo tanto, su llamado era a escribir tal como se habla. Esto significaba facilitar su aprendizaje. Algunas reglas: sustituir por *i* la *y* en todos los casos que hace de vocal, suprimir la *d* al final de toda palabra acentuando la vocal final, sustituir la *m* por *n* antes de *b*, *n* y *p*, entre otras. Las explicaciones de Rossi se continuaban. El alfabeto rioplatense (argen-

tino-uruguayo) quedaría compuesto de 22 letras, suprimiéndose la k, la v, la w, la x y la z salvo para nombres propios y palabras de otros idiomas. Se acentuarían sólo aquellas palabras que sin el acento cambiaran de significado.

La renovación en el lenguaje era un signo de progreso y, contrariamente, la tradición y la conservación eran marcas de estancamiento y de ignorancia. El aferrarse a la tradición era acercarse a posiciones de "incondicional vasallaje".

Uno de estos folletos se abre con una cantidad de recomendaciones que casi lo constituyen en un manifiesto. Allí la interpelación no se dirige a la figura del lector sino a su condición de pertenencia a un territorio: "Nativo: Sobrepongase a la deprimente injerencia extranjera que pretende manejarlos con las carcomidas riendas de su idioma. Sea personal en lenguaje i gramaticalidad, cooperando en la obra colectiva. No se arrebañe, hable 'mal' para hablar mejor. No se deje engañar por que los que titulan 'cultura' al renunciamiento de idioma propio. Llame Arjentino a nuestro idioma. Prefiera la publicidad con tendencias a nacionalizar el lenguaje. Rechace todo autor nativo castellanista. No retarde mas nuestra independencia idiomática. Mirando hacia atrás no se marcha hacia adelante. Hagase respetar".

Esta apelación era parte de una persistente, pero infructuosa, tarea que necesitaba de largo aliento. "A cada instante dan deseos de abandonar la patriada. No pasa de la simple crisis comun en toda empresa nueva resistida por lo arcaico". "Hai que sobreponerse a la aplastadora rutina". Después de una docena de hojas de entrenamiento se escribe en rioplatense sin errores, asegura. E insiste en su convocatoria: "Todo nativo del Plata debe colaborar en esta patriada adoptando la nueva ortografía en su correspondencia. Para evitar malos juicios, anotese en un angulo de las hojas: 'Pro Idioma Nacional -Ortograficamente: escribir como se habla'. La soledad de su tarea necesitaba de otros que emprendiesen una militancia semejante: "Deben fundarse agrupaciones de patriotas i publicar revistas literarias con ortografía nacional, como ya existen en Mejico".

Rossi rastrea antecedentes, en sus *Folletos lenguaraces*, para su tarea, y reconoce por lo menos dos: Sarmiento y Abeille. Como al sanjuanino le

gustaba usar la *jen* reemplazo de la *g*, y de aquél también rescataba el desligamiento audaz con la ortografía tradicional. El autor de *Las Ciento y una* decía que "...la soberanía del pueblo tiene todo su valor y su predominio en el idioma; los gramáticos son como los del senado conservador, creado para resistir a los embates populares, para conservar la rutina y las tradiciones." Son... "el partido retrógrado, estacionario, de la sociedad habladora; pero como los de su clase en política, su derecho está reducido a gritar y desternillarse [sic] contra la corrupción, contra los abusos, contra las innovaciones".⁷

Abeille, en *Idioma nacional de los argentinos*, proponía al igual que Rossi, un idioma nacional distinto al heredado de España.⁸ Con aquel libro sostenía Rossi "el castellanismo se pegó un sustazo; vió peligrar su dominio colonial en el Plata, i no encontrando como refutar la argumentación, científica, patriótica i moral de Abeille, resolvió hacer objeciones despectivas, entre las cuales la mas repetida era 'la pretension argentina de poseer idioma propio, mas que quimera es lo imposible'... 'Mientras el iberismo pueda impedirlo', agrega mentalmente".⁹

Ambos encontraron rechazos a sus propuestas. Cané decía que "con los Abeille, los dramas criollos, el lunfardo, vamos rectamente a la barbarie, hay que resistir activa y pasivamente". Mientras que desde la revista *Nosotros* (rebautizada por él como *Ellos*)¹⁰, Giusti después de valorar positivamente a Rossi, le cuestiona su "detestable prosa, a veces periodística, mechada además de una cantidad incalculable de criollismos, buscados con empeño, diríase, más que hallados por ignorancia". Desde el anonimato de algún diario también se lo acusó de estar "inflamado por un nacionalismo reaccionario".

El ascendiente que España seguía teniendo sobre Argentina en términos idiomáticos traspasaba los años del Centenario. El Instituto de Filología, blanco de apasionadas críticas por parte de este "matrero criollo-genovés de vocación charrúa"¹¹, fue creado—recordemos— en 1923, durante el decanato de Ricardo Rojas. El Instituto fue financiado en parte por la Asociación Patriótica [sic] Española. En ese tránsito es donde resuenan los nombres de "los adelantados" y "correjidores" Américo Castro, Millares Carlo, Manuel Montoliú, o Amado Alonso.

A esta institución la consideraba como "un anacronismo en la cultura argentina, por su función de atalaya del idioma de Castilla en estos pretendidos dominios, y desfacedor de la arjentinidad en el idioma de los argentinos".

Una década más tarde se creaba la Academia Argentina de Letras. El volumen primero de su *Boletín*, se abre con una advertencia donde se le resta importancia al peso del habla popular como fuente del idioma, por no considerarlo constitutivo del mismo. Transcribo apenas un pasaje de la florida advertencia: "El habla popular es como un almáxico silvestre. Muchas plantas nacen, pero también muchas se ahilan y mueren. El jardinero ha de entresacarlas y atenderlas para que logren vida durable y belleza. El lenguaje, nacido de un menester común a todos los hombres, no llega a ser fruto e instrumento de una cultura sino por unos pocos hombres más originales, claros y sabios que los demás. La creación de una Academia Argentina de Letras nada tiene que ver con el 'idioma de los argentinos', que ni existe ni es deseable", dice el historiador tucumano Juan B. Terán, quien firma la presentación del boletín, donde se festeja la pertenencia a la comunidad que habla la lengua de Cervantes y Quevedo.¹² El tema excedía a los estudiosos de la lengua y llegó hasta las tablas porteñas, como muestra el monólogo "Academia del Idioma", del español Manuel Romero.¹³

En esa contienda, tallaría otra opinión: la de Leopoldo Lugones. En el prólogo a su *Diccionario etimológico del castellano usual*, de 1931, consideraba a "nuestro castellano" tan bueno como el de España, distinguiendo entre la pureza, respeto al idioma; y el purismo, servilismo académico. Podría suponerse, con matices, alguna semejanza con la propuesta de Rossi, hasta que agrega que "tampoco es aceptable el nacionalismo. Emplear un idioma bastardo, sólo porque sea de acá, equivale a incomunicarse en la fealdad y en la pequeñez, cuando la civilización constituye en realidad un sistema de comunicaciones".¹⁴

A Rossi no se la hacían fácil. Toda su tarea era contra estas instituciones que parecían estar esas advertencias a los *Folletos lenguaraces*. De ahí, la belicosidad de su prosa. Para referirse al análisis de ciertos vocablos por parte de la Academia afirma que:

"Nunca tuvimos interes en meteros con esos ciudadanos mantenedores de la autoridad barataria castellana en Argentina, pero, errores que nos han 'mojado la oreja', han desbaratado nuestro pacifismo". Y arremete contra la publicación de la academia. "No conociendo el *boletín* nadie adivinaria qué signica 'baal'. Es la signatura topográfica, que aparece en esta forma en el *boletín*: 'BAAL, V, 1937', i quiere decir: 'Boletín Academia Argentina Letras, tomo V, año 1937'. Una palabra compuesta con las iniciales de otras, para ser símbolo alfabetico deben ir aconpañadas de punto, como corresponde a toda abreviatura (B.A.A.L.), porque sin ellos es una palabra, en este caso, es el nombre del dios fenicio: Baal. Creemos haber visto P. E. N. E. como símbolo alfabetico de una *peña* porteña de escritores... ¡como para suprimirle los puntos!..."

Tras la chanza, pasa de manera casi obsesiva a analizar dónde debería ir la signatura en la publicación, en que tamaño tipográfico, para recién después pasar a distinguir que es lo que entiende él y qué la academia sobre el origen filológico de distintos vocablos.

El trabajo de composición de Rossi—linotipista y tipógrafo al fin— sobre los vocablos es, por lo menos, curioso. No sólo ofrece una definición, también busca la filiación de la palabra y en muchos casos, la desarma, ejemplificando con ella la posición de combate que sustenta. Toma una palabra, por ejemplo, *arrebañar*: "Se 'arrebañan' en la más amplia acepción del vocablo, los americanos que hacen derrotismo antinacionalista; entregándose al servilismo idiomático del castellano, alegando muy discutibles razones sociológico-filosófico-literarias, que no ocultan ni disculpan raciales tendencias de 'rebaño'".

Denuncias de similar tenor tuvieron más lectores que las de Rossi. Como las que formulara, poco después Arturo Jauretche, con quien existe cierta cercanía estilística. Anglófobo el bonaerense, hispanófobo el oriental, ambos apelaban a un tono coloquial, donde la prosa era un elemento fundamental de la disputa. Ambos mantienen un decir personal apaisado, construido con picardías criollas, vehementes en la descalificación del adversario, con artilugios nativistas. Incluso existen semejanzas en la construcción conceptual de sus oponentes: en Jauretche, las ca-

tegorías de zoncera, de *colonización pedagógica* y la resignificación del cipayismo se hacen equivalentes a frases de Rossi, como cuando dice que "siempre nos buscan orijenes pescuezeando para afuera, como si America hubiese estado vacía al introducirse el europeo, y cuando lo desalojaron dejara un basural de tradiciones". O cuando habla de los "desamparados tilingos [que] andan enmadrileñados".

Fueron revisionistas del pasado: argentino, el autor de *Los profetas del odio*; americanista—aunque básicamente rioplatense— Rossi. Se ubican, también, en las filas de un nacionalismo que buscaba fundarse sobre una identidad cultural autónoma y singular.

Vicente Rossi, tardío y solitario artiguista, construyó un particular estilo con "apreciaciones arbitrarias y testarudas"; para enfrentarse en soledad no a imaginarios castillos de viento, sino a los vientos de la lengua de Castilla.

Notas

¹ Del aguafuerte "El idioma de los argentinos", del 17/1/1930, en el diario *El Mundo*, en Roberto Arlt, *Obras Completas*, Tomo II, Bs. As., Planeta-Carlos Lohle, 1991.

² *Teatro Nacional Rioplatense. Contribución a su análisis y a su historia*. (Río de la Plata, Impr. Argentina. Córdoba, 1910) es del mismo año que la *Historia del teatro en Buenos Aires*, de Mariano Bosch. Ambos autores, vehementes, parciales y desaliñados en el decir, son de los primeros en analizar el teatro nacional.

³ Un antecedente: en 1902, en el diario *La Libertad* de Córdoba firmaba su columna bajo la firma de Criollo. Eso en lo que hace a sus seudónimos; ahora, en cuanto a sus cuentos, puede decirse que no pasaron desapercibidos para los estudiosos del policial. Jorge Lafforgue lo incluye en su antología de *Cuentos policiales argentinos*, con "Los vestigios de un crimen". Rossi es vindicado allí como uno de los pocos que forman parte del período de formación junto a Paul Groussac, a Horacio Quiroga o a Eugenio Pellicer.

⁴ Allí reúne un conjunto de cuentos gauchescos. (*Cardos*, Córdoba, Imp. Argentina, 1905)

⁵ En "Batimento sobre el chamuyo arraballero", en el diario *Crítica*, del 18 de junio de 1926.

⁶ Aunque en *Cosas de negros* incluye una crítica más amplia: "Nadie, absolutamente nadie sabe en Europalandia nuestra posición geográfica; la prensa nunca da un informe sobre nosotros, como si no existiéramos; el telégrafo solo trasmite de allá

para acá; ningún intelectual nos conoce bajo ningún aspecto que nos favorezca, nada de América figura en los programas de enseñanza. Solo los dos o tres empresas que explotan el servicio telegráfico saben que... pagamos muy bien y en buena moneda; también los sórdidos editores aseguran que somos... gran mercado para sus libros".

⁷ En la polémica que Sarmiento mantuvo en Chile, en 1842, a raíz de su comentario en *El Mercurio* al estudio de Pedro Fernández Grafías, sobre sus "Ejercicios populares de la lengua castellana". En *Sarmiento en el destierro*. Edición ordenada, con notas y un estudio de Armando Donoso. Bs. As., M. Gleizer editor, 1927.

⁸ Una lectura concienzuda de ésta y muchas otras consideraciones del inaugural trabajo de Abeille puede seguirse en el estudio preliminar de Gerardo Oviedo a la reedición de *Idioma nacional de los argentinos*, Bs. As., Ediciones Colihue—Biblioteca Nacional, 2005, en la colección Los raros.

⁹ *Filología i filología. Confabulación antiarjentinista. Elementos para la Gramática Nacional Rioplatense*. (*Folletos lenguaraces* N° 23), Río de la Plata, 1939.

¹⁰ Cuenta Arturo Capdevila, que Rossi—en quien se manifestaba "su connatural federalismo literario en que palpitaba el entrañable artiguismo de su formación"— se decepcionó con el espíritu centralizador, porteño de la revista dirigida por Bianchi y Giusti. (En "¿Una dictadura intelectual porteña?", en el diario *La Prensa*, 28 de febrero de 1965)

¹¹ Borges una vez más. Tal denominación la usó para describir la oposición de Rossi con "la lenta partida de policianos, adscriptos esta vez a un Instituto de Filología que despacha glosarios y conferencias en la calle Viamonte—antes calle del Templo, de meretricia y barullera memoria" (en la *Revista Multicolor* N° 11, 21 de octubre de 1933). Otros vínculos de la dupla Rossi-Borges lo trabajó Horacio Jorge Becco en "Vicente Rossi y su obra rioplatense", Estudio preliminar a *Cosas de negros*. Bs. As., Hachette, 1958.

¹² En la "Advertencia" al *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, N° 1, Bs. As., Imprenta y casa editora Coni, enero-marzo de 1933.

¹³ Publicado en la revista teatral *La escena* N° 766, Bs. As., 2 de marzo de 1933.

¹⁴ Las diferencias se ahondan, si se sigue con la lectura del prólogo. Allí, el autor de *Lunario sentimental* desestima que existan indicios de una "lengua argentina en formación". Es más, designa como una demagógica presunción atribuirle "al uso de la plebe una importancia capital en la formación de los idiomas. Pero no hay tal. Todo idioma es obra de cultura realizada por los cultos". Por sí quedarán dudas, vale la pena un último dato, el *Diccionario etimológico del castellano usual* fue editado en 1944 por la Academia Argentina de Letras, la misma a la que se enfrenta Rossi.

DE ABEILLE A BORDELOIS: una apostilla a la querrela lingüística argentina

Por Gerardo Oviedo

Una coincidencia epocal

En la primavera de 2005 aparecieron dos libros sobre el habla de los argentinos que otorgan a las querrelas sobre la lengua nacional el propio carácter de lo imperecedero junto al espontáneo entusiasmo que frecuentemente acompañan las disputas sobre la lengua. No es sólo que por sortear la perennidad y el albur de la desmemoria, la cuestión merezca ser considerada, evidentemente. Por fortuna, es el caso de que el tema impone su acuciosa vigencia por cuanto concierne a una posesión común cuya potestad no obstante está permanentemente en tela de juicio, suscitando toda clase de conflictos en torno a sus fronteras y dominios, a su legalidad exterior y también a su intimidad anímica. Yendo al punto y para decirlo de una vez: lo que no cesa en torno al lenguaje de este país es su estado de guerra gramatical. Podemos ser más moderados en nuestra apreciación, claro, y decir simplemente que los debates sintácticos, las legitimaciones lexicales neológicas y las iniciativas preceptistas manifiestan un inacabado estado de preocupación y examen sobre la naturaleza del idioma. Tal cautela nos parece insuficiente, sin embargo.

Una fugaz confrontación entre un estudio filológico raro y reeditado¹, y un ensayo lingüístico premiado y auspiciado², debería arrojar como resultado al menos esta modesta impresión: la controversia sobre el idioma de los argentinos es una lucha cultural irresuelta y tal vez irresoluble. Se nos dirá que es una revelación muy módica, y alguno agregará que es una perogrullada. Lo aceptamos, pero en todo caso, pedimos ante ello permiso para ponernos un poco dramáticos con el lector.

No sólo por los más de cien años que los separan, sino también por los "puntos de vista" conceptivos que encarnan, Lucien Abeille e Ivonne Bordelois representan dos extremos seculares de una querrela idiomática que, visiblemente, no ha caducado.

El libro de Abeille, *Idioma nacional de los argentinos*, sobresale por su apenas disimulable aire "inactual", al menos para la cultura de cátedra. En el trabajo de Bordelois, *El país que nos habla*, predomina su actualidad estricta frente a todas las autoridades competentes en la materia, o al menos para quienes así lo pretenden. Razones de espacio nos fuerzan a detenernos solamente en algunos mojones de la trayectoria argumental de aquellos textos. Prescindimos con ese fin de todo *statuto quaestionis* y de toda filiación genealógica histórico-intelectual. Nos detendremos, o mejor, nos posaremos en algunos fragmentos que nos pasan enfrente como a la deriva, sin evitar, tal vez para intranquilidad del teórico, incurrir en algún anacronismo.

Por ejemplo: Abeille nos asegura, confiadamente, que en el idioma se preforma el alma nacional. Alumno de Ernst Renan, va más allá del profesor, aunque en su misma dirección: la nacionalidad entraña una voluntad espiritual. Abeille añade: esa voluntad espiritual nacional está encarnada en el idioma, es decir, en la lengua nacional. Su planteo es más simple que el de Renan, pero más radical. Podríamos decir que lleva a último término una idea presente en su maestro. Como todo buen discípulo, no podía quedar sólo con la palabra enseñada. Pero lo decisivo aquí es que a dicha voluntad idiomática, Lucien Abeille, un profesor francés y por medio de una publicación parisina, le adosó un nombre: Argentina. Sostuvo empeñosamente que el argentino es un idioma nacional autónomo diferenciado del español, o más precisamente, en vías de independizarse como una vasta síntesis de lo aborigen, lo gauchesco y lo babélico inmigracional junto a lo culto literario y lo coloquial orillero. Sostenía entre otras cosas que la conjugación perifrástica y el empleo predominante de la voz pasiva, cuyos modos argentinos no reconocen particiones o fracturas de origen social, indican una estructura morfológico-sintáctica

diferencial, y por tanto autónoma respecto del castellano. Semejante gesto de separatismo gramatical no pasó desapercibido: pero para acallar su osadía. Corría el 900 y le salieron al cruce las más importantes autoridades intelectuales. Mencionemos a título evocativo dos de ellas: el implacable y cebado de autoridad Paul Groussac y el erudito, y no menos severo, Ernesto Quesada. Uno le respondió desde la Biblioteca Nacional, el otro representando localmente la propia Real Academia. Hasta Miguel de Unamuno, que también andaba metido en esas lides idiomáticas, dijo lo suyo. Sin embargo contaba con el apoyo del ex presidente Pellegrini. Es decir, con la voz del régimen, que por otra parte era también la de los historiadores aludidos. O sea, el aventurado Abeille estaba metido en un embrollo. De todos modos la mayoría optó pronto, mucho antes de la época del primer Centenario, que acaso le hubiera sido más favorable o acogedora, por darlo por perro muerto. Cuando opinara el joven Borges ya ni cabía la molestia de citarlo.

La discípula del lingüista y panfletario Noam Chomsky, Ivonne Bordelois, alguna vez joven investigadora argentina del MIT, colaboradora de la última época de *Sur* y profesora de universidades europeas, ha escrito un ágil ensayo tan descargado de notas y bibliografía de referencia como despojado de disquisiciones teóricas, formulado en un tono afable y didáctico que sin embargo no debiera tomarse a la ligera. No está "dirigido a los especialistas", manifiestamente, y tal vez por ello la autora se muestra desembozadamente como una patriota "hispanoparlante" lanzada a una cruzada purificadora, dentro de un registro de irreprochable actualidad. Impecable, incontestable actualidad. Y sin embargo, Bordelois es una fiel discípula de Borges, a quien dedica uno de sus breves capítulos, y, conciencia sociolingüística mediante, se muestra como una neopreceptista literaria con la que Quesada hubiera estado sumamente

complacido, por ser quien, un poco antes que Lugones, propugnara la pauta del "escribir bien" como norma culta idiomática. Es que Bordelois no duda (¡y que grato es no dudar!) que la lengua correcta es la de la tradición literaria. Bordelois, que acusa a Borges, con razón, de burgués patriótico del habla, es más generosa en su registro que lo que abarcaba el canon decimonónico del maestro, ciertamente. Pero la tesis permanece intacta: no debe incurrirse en casticismos —lo que hoy es arcaico—, y ante todo hay que prevenirse de la corrupción de los barbarismos anglicistas "globales" e informáticos, tanto como de descender, con innecesaria concesión populista, a las jergas orilleras contemporáneas, si es que se contempla con benevolencia la oralidad coloquial, tal el caso del lunfardismo de la hora, aunque sin otorgarle otro rango que el de un dialecto plebeyo.

Mientras que el libro de Abeille está a la ofensiva, más todavía, triunfalmente arrojado al ataque, el de Bordelois, un siglo después, se coloca en una desesperada defensiva que reviste un afán misionero, provocando en torno suyo un clima de preocupación y alarma. Pero Bordelois ya ha hecho, esta vez sin conciencia y sin citas, una incorporación transfigurada de ciertos elementos presentes en Abeille. Diremos aquí que la novedad que aporta Bordelois es que la suya es la propuesta de un purismo populista, si se nos permite decirlo así. Lo que Bordelois hace, para decirlo de nuevo de un golpe, es ensanchar la base social de la lengua culta, manteniendo incólume la tabla axiológica del unificaciónismo español y de la regulación literaria preceptiva, aunque con ánimos de generalización democrática y acceso colectivo a la república de las letras. Bordelois es menos una elitista del habla que de la cultura, dispuesta a socializar los bienes del espíritu adquiridos en buena ley, y que las masas de nuestras urbes oscuras también debieran gozar. De ahí la tónica cuasi-izquierdista, pedagógica y aleccionadora que recorre toda su exposición, cuidándose empero del epíteto fácil y del ataque personalizado, que la torna de un antiimperialismo elegante sin rojo a la vista. En el orden doctrinal, a nuestro parecer su novedad estriba en lo que llamaríamos su integrismo diferencial. Creemos que estas dos nociones, "purismo populista" e "integrismo diferencial" explican el éxito de "recepción" en el mercado

editorial —el libro lleva ya tres reimpresiones en menos de cuatro meses—, mientras que la (hasta ahora) escasa repercusión del libro de Abeille no se puede explicar sólo por limitaciones de distribución, sino tal vez por la incómoda mezcla de revulsión y anacronismo que el solo título ostenta, con supresión del artículo e incorporación del adjetivo "nacional". Para muchos oídos lingüísticos educados en la fidelidad a la unión con la península ibérica, "nacional" e "idioma argentino" parece que sigue siendo una conjunción insidiosa e inadmisibles.

Bordelois pone al idioma por encima de la política y del nacionalismo, con lo que así confía salvarlo de servidumbres ignominiosas: he ahí su primer purismo, o su purismo programático aunque implícito. El segundo nivel del purismo, también velado, es la abierta apuesta poética que juzga capaz de suscitar un poder redentor en el habla cotidiana. Poesía popular oral y escrita y poesía culta escrita, en ese orden aparentemente, deberían reponer la riqueza de la lengua en el sitio expresivo que la autora considera merecido conferir definitivamente a "la palabra" en su capacidad salvífica. Y con ello, servir de resistencia a la infición ideológica del imperialismo anglo-norteamericano, o lo que se le parezca. Esto tampoco hubiera disgustado a Quesada. Así, Bordelois denuncia un "arrasamiento masivo" de la comunicación que obstruye "el contacto con lo digno y lo hermoso del lenguaje". La decadencia y destrucción corruptora de la lengua nos abruma de mediocridad y ligereza, utilitarismo y hedonismo, según deducimos de la acusación de Bordelois contra el oprobio que representa un habla sometida a la pernicioso influencia del chat taquigráfico, el lunfardo caricatural, el academicismo pretencioso y la jerga mediática. Concedido. Sin embargo, no se ve que el planteo de Bordelois vaya más allá de proponer una moral de la lengua correcta, o más precisamente, que alegue por una ética pública de la expresión idiomática fundada en valores estéticos. En valores del idioma español. Este populismo que se muestra riguroso a la vez que benevolente con la dicción coloquial, se complementa con su integrismo diferencial, base temática de su purismo esteticista.

Efectivamente el integrismo lingüístico de Bordelois se basa en su defensa cerrada del idioma español y de la literatura española, en particular de su

poesía. Las Américas y España conforman una misma unidad hablante diversificada horizontalmente en sus regionalismos y verticalmente en los estratos sociales. A tal punto llega su integrismo que Bordelois no habla de idioma "castellano" sino precisamente de idioma "español". Sin embargo, acepta plenamente todas las inflexiones argentinas cultas y coloquiales en sus alteraciones morfológico-sintácticas y lexicográficas, y así con el resto de Hispanoamérica. Por eso hablamos de su integrismo diferencial: al punto que Bordelois alude a un "español argentino". Dice, en efecto, "el español de la Argentina". Su referencia unitiva peninsular es tan poderosa que para Bordelois conviven juntos, por ejemplo Borges y Arlt y Federico García Lorca, no sólo en pie de igualdad estética sino idiomática, lo que de veras hubiera sorprendido e irritado a aquellos. Bordelois los nivela con una generosidad tal que los españoles debieran agradecer fervorosamente. Y así es que las recopilaciones de Leda Valladares intiman con las de Menéndez Pidal en su disposición métrica, emparentándose octosilábicamente: en esencia se trataría del mismo folklore, por cuanto al canto de Neuquen y de Sevilla, por caso, no los enraza la tierra —evidentemente— sino su ritmo versificante y la común cadencia de sus asonancias. Con ello, Bordelois prosigue bajo otros términos, justamente los de la actualidad, el programa de estabilización gramatical que en el siglo XX representaban paradigmáticamente, entre otros, Amado Alonso y Pedro Henríquez Ureña, y hoy, también entre otros, claro, Ángela Di Tullio (muy citada por Bordelois) con un aparato científico altamente refinado, hay que reconocerlo. Pero Bordelois está en guerra contra el inglés imperial, y su principal aliado es España, nuestro antiguo imperio. De todas maneras celebramos ese espíritu beligerante y decidido e igualmente sensible, que se extraña en los análisis de los científicistas.

En busca de la autoridad perdida

Si aceptamos como válido el argumento de que la idea del "escribir bien", y por tanto de elevar los moldes de la literatura culta a normatividad idiomática, es una operación retórico-política iniciada con la conversión modernista del escritor profesional que encarnara ejemplarmente Leopoldo Lugones, Bordelois aparece

como una estribación altamente matizada de esa misma formación estético-ideológica, que coronara Borges. Tras Lugones y Borges la identidad idiomática deja de ser social y política, como en la Generación del 37 y en particular con Sarmiento, y comienza a ser puramente estilística, con lo cual su traza politicista positiva queda oculta y pasa a obrar negativamente como incidencia subrepticia: obstrucción a la invasión gringa y reacción aristocrática de la escritura. En ello por ejemplo Ricardo Piglia³ coincide en parte con David Viñas⁴ al poner a Lugones en la divisoria de aguas de la gran mutación epocal que sobreviene tras el 900 y particularmente en torno al primer Centenario, en su desplazamiento ultrapolítico que lo lleva a un Roca oculto detrás de su poética impolítica. Ahora bien, si sabemos que el estilo despolitizado es el envés o "revés de trama" de una política de la escritura saturada de decisiones no declaradas, es decir, si sociológicamente estamos todos avisados, o para decirlo con un argentinismo, avivados, diremos ahora que esta misma matriz de cuño elitista es la que compromete las intervenciones de Bordelois, a pesar de que su comprensión sociológica de la *lingua* es intachable, y su gesto anti-aristocrático resulte encomiable, aunque no del todo verosímil o consecuente, en el fondo.

Pero entonces estamos donde Quesada: la clave de la lengua, por no decir el secreto de su fetichismo, radica en su origen social y en la universalidad estilística que trasciende su pertenencia de clase, en virtud de su valor estético inmanente. O sea, "escribir bien" sortea el escollo de la procedencia social del autor, es decir cuando éste no proviene de la mediana o alta burguesía, y la prueba es Roberto Arlt mismo, que no "escribía bien" para el canon culto de tres cuartas partes del siglo XX, pero sí para nosotros, los finiseculares. Es decir que, a pesar de su origen, o mejor, gracias a él, Arlt también "escribía bien", al igual por ejemplo que Alejandra Pizarnik, que la profesora Bordelois conoce muy bien, aunque disonaran ambos incluso en sus tan distantes segmentos de clase. Resuelto el problema del panteón de los próceres literarios (y lo cierto es que en este punto coincidimos abiertamente con Bordelois, para qué ponernos tan agrios), queda despejar el camino de la maleza que cubre y

ahoga la dicción y la grafía del pueblo.

Bordelois concibe al lenguaje como trama vital onto-poética sometida al asedio de jergas instrumentales y colonizaciones técnicas que descomponen su complejidad morfológica y empobrecen desesperadamente los potenciales simbólicos inherentes a la semántica del español. Sin embargo Bordelois hace una interpretación literal o a rajatabla del célebre aforismo 5.6 del *Tractatus* de Wittgenstein, que la autora traduce sin remitir al libro del filósofo: "los límites de mi habla representan los límites de mi mundo". Bordelois lo interpreta silogísticamente más o menos así: cuanto más estrecha el habla más estrecho el mundo, cuanto menos palabras menos símbolos, cuanto más pobre el léxico menos inteligencia, sensibilidad, etc. De ello se sirve ontológicamente para su comprensión decadentista de la lengua argentina actual. No se diga entonces que el taxativo uso wittgensteiniano de Bordelois rechaza de plano esta proposición de Abeille: "la lengua de un pueblo es el cristal puro a través del cual se lee el alma de este pueblo". Bordelois, claro, ya no habla de raza ni de alma puesto que no caería en semejantes arcaísmos conceptuales romántico-positivistas. Pero los más aliviados "gente", por "raza", y "cultura" por "alma", no alcanzan para empañar la impresión de que Bordelois pule el mismo cristal hablante que Luciene Abeille. Y lo bien que hace.

Si Abeille sale otra vez del Estado, en esta ocasión por vía de la Biblioteca Nacional, Bordelois sale de la gran prensa conservadora y de la alta academia posgradual. Esto también tiene su pliegue de espejo: si Bordelois moraliza el habla, Abeille politiza la lengua. La primera lamenta una descomposición decadentista del país que han de redimir los colectivos civiles auto-organizados, el otro celebra entusiastamente una ventura nacional en ciernes que debiera conducir una praxis estatal. Y sin embargo, algunas aserciones doctrinales del

libro de Bordelois están inesperadamente próximas al cosmos doctrinal de Abeille. Veamos rápidamente. Abeille dice en el capítulo primero de su libro: "La patria es también la lengua". "Toda nación se constituye alrededor de su lenguaje", dice Bordelois en el capítulo primero de su libro. Abeille afirma que existe "una relación exacta entre la arqueología psicológica de una raza y la estructura particular de las formas de su léxico y de su gramática", en el capítulo segundo. "Hay una ligazón indisoluble entre palabra y afecto, así como la hay entre palabra y pensamiento", asevera Bordelois en el capítulo cuarto. Pero Bordelois también se solapa o superpone con la letra de Abeille en la disposición agonista que recorre las entrañas de la lengua: lo que llamamos guerra gramatical. Abeille aduce que la política "sabe perfectamente que uno de los medios más adecuados para granjearse los pueblos vencidos consiste en imponerles su idioma." Por lo tanto advierte que una "nación que carece de idioma propio es una nación incompleta." Por su parte leemos en Bordelois: "A pesar de su tenaz voluntad, la España normativa del siglo XIX ha perdido las cuatro batallas lingüísticas fundamentales que separaban el dialecto peninsular del habla general latinoamericana: el voseo (reemplazo del tú por el vos), el loísmo (reemplazo de lo miro por lo miro), el seseo (ausencia de distinción fonética entre caza y casa) y la pérdida del vosotros a favor del ustedes —sin contar el sinnúmero de arcaísmos, indigenismos y regionalismos finalmente aceptados en el Diccionario de la Academia." Asimismo Bordelois no dirá que la nuestra es una nación incompleta, pero sí amenazada: "A unos ochenta años de distancia, el español en la Argentina encuentra peligros similares a los enunciados por Borges, aunque actualizados en términos de globalización". Nótese el uso en el libro del vocablo "reemplazo", mientras que por nuestra parte preferimos insistir en el

arcaico hiato "reemplazo"; cuestión de gusto, nomás.

Dado que por nuestro lado no abrigamos una pretensión analítico-reconstructiva ni mucho sintáctico-normativa frente al habla, es decir que nos apartamos por igual del lingüista "científico" y del gramático para movernos más bien en la perspectiva de la historia de la cultura y de la libre inquietud filosófica, los combates por el idioma acaso nos resulten más nítidos en su perfil querellante como un sino agonista de la cultura argentina. Ya que creemos que la metaforización bélica a la que apelan estos "idiomólogos" (la expresión es de Arturo Costa Álvarez⁵) no es aquí una figura retórica más. Revela que ingresan como combatientes de la lucha por la "norma culta" para enfrentar otras normas, ya como filólogos, ya como lingüistas, ya como escritores. Luchan por sus preceptos y ponen en ello el sentido de la vida de la lengua. Se trata en efecto de una auténtica "lucha a muerte de las conciencias", aunque no acudan a Hegel o a Kojève. Considérese a título ilustrativo el acusado celo profesional de un "corrector de estilo", para poder estimar el puesto de autoridad inapelable que alquien técnicamente competente puede arrogarse frente a las normas correctas del idioma correcto, incluso hasta la exorbitancia de hacerse temer (lo confiesan algunos escritores en la intimidad), cuando se está por igual en posesión de las armas lin-

güísticas y de las gramaticales, y según se procede en la enseñanza universitaria más habitual. Luego los preceptos podrán ser conservadores o revolucionarios, reaccionarios o progresistas, restrictos o contemplativos, pero el campo de lucha ya está trazado y el combate es por el triunfo final de la propia preceptiva, si es posible con el Estado como garante último, y si nos es posible, "corrigiendo" o "educando". Esas corporaciones nos hacen saber pronto su opinión y tarde o temprano también su sentencia. ¿Es que puede decirse sobre el idioma otra cosa, sin someterse a los dictados del tribunal del habla regulada, y sin a la vez entrar en combate? ¿Es que pueden plantearse otros interrogantes —incluido el que atañe a la desprolijidad gramatical y a la deliberada sinonimia que aquí no disimulamos— que no se ultimen en las recomendaciones neointegradas y neopuristas que los expertos al fin terminan por sugerir como conclusión de sus análisis, por más que las recubran de tribulación política y angustia existencial?

Sabemos, y no sólo con León Rozitchner, que la forma de la guerra suscita la forma de la dialéctica. También en el habla de los argentinos hay una dialéctica que juega entre nosotros dando sus brincos y cabriolas, o para decirlo menos en español y más en argentino, sus saltos y piruetas: de pronto nos encuentra cabeza abajo; en otro momento, nos toma de espal-

das o torcidos. Diríamos que ante el problema del idioma nunca estamos bien parados, y que jamás caemos como los gatos. A quienes juzgan lo contrario les sucede empero que se ven triunfantes cuando en rigor los asola la derrota, o bien creen sostener una trincheras bajo fuego enemigo, cuando en verdad están al ataque avanzando sobre el campo, y portando los estandartes de un imperio vencido, que sin embargo nos dice a la propia tropa hablante: las armas de tu idioma me pertenecen, aún vamos por la victoria, muy a pesar de vuestras infulas y petulancias de primera juventud, cuando proclamaban su pretendida mayoría de edad. Echeverría, Sarmiento, Alberdi y Gutiérrez se agitan y revuelven en sus tumbas abiertas: falta mucho todavía para que descansen en paz.

Notas

¹ Luciano Abeille, *Idioma nacional de los argentinos*, Librarie Emile Bouillon Éditeur, Paris, 1900; reedición: Biblioteca Nacional-Ediciones Colihue, Bs. As., 2005.

² Ivonne Bordelois, *El país que nos habla*, Sudamericana, Bs. As., 2005.

³ Cf. Ricardo Piglia, *Respiración artificial*, Planeta/Seix Barral, Bs. As., 2000.

⁴ Cf. David Viñas, *Literatura argentina y política. II, De Lugones a Walsh*, Sudamericana, Bs. As., 1996.

⁵ Véase: Arturo Costa Álvarez, "Los idiomólogos", en *Nuestra Lengua*, Bs. As., Sociedad Editorial Argentina, 1922.

MENÉNDEZ PELAYO, PAUL GROUSSAC Y LES CHOSES D'ESPAGNE

Por Fernando Alfón

I.

La idea de Cervantes de suponer varias versiones sobre la vida del hidalgo manchego, de anticipar que embistió a la llanura una tercera vez, y el *Forse altro canterà con miglior plectro* (Quizá otro cantará con mejor plectro) del fin de la primera parte del *Quijote*, suelen ser las razones para explicar la causa de que el licenciado Alonso Fernández de Avellaneda proyectase su propia versión de los hechos y compusiera su *Segunda parte*

de don Quijote de la Mancha, llamado hoy, también, el falso *Quijote*. (Deberíamos agregar otras dos: el estilarse entonces, quizá por la débil fuerza del concepto "apócrifo", continuar obras ajenas; y, acaso lo fundamental, el gusto que sintió Avellaneda por la obra de Cervantes, a pesar del *me ha ofendido* que denunció en el prólogo.)

Se presume que "Avellaneda" es un seudónimo. Cervantes parece haber ignorado a quién disimulaba. Han discutido esta identidad casi todos los cervantistas: Pellicer y Clemencín

creyeron que Avellaneda no pudo ser otro que algún fraile dominico. Ceán Bermúdez postuló a Juan Blanco, enemigo de Cervantes. Navarrete habló de un tal fray Luis de Aliaga, mientras que Adolfo de Castro, del fray Alonso Fernández. Germond de Lavigne, quien a diferencia del resto no cree que Avellaneda haya escrito un mal libro, estima que su verdadero nombre fue Bartolomé L. de Argensola. Las especulaciones más fácilmente refutables señalaron a Lope de Vega. Las más *quijotescas* (aún)

La Intemperie

Córdoba Política Cultura

postulan que Avellaneda es, también, Cervantes, es decir, otra de sus invenciones, etc., etc. El enigma, aparentemente trivial, a veces promovió discusiones que no lo son. La que ahora me interesa mencionar se origina a fines del siglo XIX e involucra al fundador de *La Biblioteca*.

Allá por el año 1897, el "benemérito y malogrado" cervantista D. Leopoldo Rius trabajaba en la *Bibliografía crítica de las obras de Miguel de Cervantes* e invita a Menéndez Pelayo a que explice su opinión sobre el autor del otro *Quijote* para darle hospedaje en el segundo tomo de dicha bibliografía. La respuesta no dormita, el 15 de febrero del mismo año el crítico español le remite una carta-ensayo en donde, subrayando el carácter conjetural de su hipótesis, postula que Avellaneda es el poeta-aragonés Alonso Lamberto, participe de los certámenes de Zaragoza de 1614. La presunción supone, entre otras cosas, respaldarse en el desciframiento del supuesto anagrama con el cual comienza el *Quijote* de Avellaneda: "El sabio Alisolán, historiador no menos moderno que...", es igual a: "E¹I⁷s a⁸b¹⁰i o⁶A¹I²i s⁵o³lá n⁴, his t¹³o¹⁴r¹² iador n⁹o ...", es decir, Alonso Lamberto. (El sonido de la *n* antes de *b* equivale a una *m*). El periódico *El imparcial* se entusiasma con la comprobación, publica la carta y la conjetura de Pelayo se disemina por todo el mundo.

II.

Llega a manos de Paul Groussac, quien entiende cierta incapacidad española para resolver el asunto ("incapacité de réfléchir, de vérifier, de comprendre, d'apprendre"), infiere que por la vía de anagramas se ahuyenta a la ciencia y publica, en París, en 1903, *Une énigme littéraire. Le Don Quichotte d'Avellaneda*, fallo que, estima, echará verdadera luz sobre la evidente penumbra. Su presencia en *les choses d'Espagne*, junto con otras igualmente extranjeras, afirma, son las que trabajan y han trabajado siempre para que la literatura española no sea "une brousse de fables et de mystifications". Pero antes de postular a su candidato, pasa el escalpelo a los "cervantófilos" ("grotesque confrérie cervantiste") y, en especial, a Menéndez Pelayo, de cuya tesis dice: "Et telle conjecture fantaisiste dont il nous sera bien

permis de sourire tout à l'heure"; y de su proceder crítico: "Et quand l'honorable académicien nous raconte que, son être averti et à première vue, il a découvert son Lamberto, il nous rappelle trop vivement qu'il a disserté en trois volumes sur la 'Ciencia española' -titre un peu effrayant, mais que, heureusement, tempère la sévérité du nom par le sourire de l'adjectif". Aquí Groussac nos presenta tres palabras que sólo pueden coordinarse de la siguiente forma: *Menéndez Pelayo con España*, pero nunca *ciencia con España*, ni con *Menéndez Pelayo*.

Baqueteados sus antecesores, entonces postula que, si se le saca el antifaz a Avellaneda, nos queda que no es más que el valenciano Juan Martí, reincidente en el arte "falsificador" pues ya había continuado, bajo el seudónimo de Mateo Luján de Sayavedra, el *Guzmán de Alfarache*. La hipótesis la deduce de parangonar las condiciones biográficas y estilísticas de ambos: del *Guzmán* y del segundo *Quijote*.

III.

Dos años más tarde (1905) Menéndez Pelayo reaparece en la "Introducción" de una nueva edición de *El Ingenioso Hidalgo Don Quixote de la Mancha. Compuesta por el Licenciado Alonso de Avellaneda...* (Barcelona, Toledano, López y Cía.) en la cual consiente incorporar, aunque con notas correctoras, la carta que le había enviado en 1897 a Leopoldo Rius, es decir, su conjetura sobre la identidad del autor ("Alguna de las presunciones que alegué en su favor me parece ahora débil, pero todavía creo que es la hipótesis menos temeraria de cuantas conozco..."). Luego, en una "Posdata" -que citaré extensamente allí donde alterar algo sea alterar la pedrería que hizo célebre la polémica- responde la agresión que le propina *Une énigme littéraire*.

Veamos ante todo el tono: "Repetidas veces he aludido, en las notas puestas a esta reimpression de mi artículo de 1897, al libro publicado en 1903 por Mr. Paul Groussac, literato francés, naturalizado en la República Argentina y director de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires, persona de mucha cultura e ingenio, y elegante escritor en francés y en castellano. Ofendido este señor con algunos eru-

ditos españoles por motivos que ignoro aunque sospecho...".² Menéndez Pelayo cree que la identidad de Avellaneda es la excusa que Groussac encuentra para atacarlo a causa de una doble ofuscación: un "ligero descuido de no contestarle una carta o de no acusar a tiempo el recibo de algún libro" y una "hispanofobia, tan grata a los criollos entre quienes el señor Groussac vive". Anticipa: "Yo no he de imitar la petulancia y acrimonia con que escribe el señor Groussac, que, contagiado sin duda por la llaneza democrática del Nuevo Mundo, parece haber olvidado del todo la tradicional cortesía francesa". Y luego refuta la hipótesis del autor del *Viaje intelectual* por dos vías distintas, la segunda es lapidaria (es decir, involucra datos referentes a seres fenecidos).

"Pero dando de mano a todas estas pequeñeces, algo nos cumple decir de la nueva hipótesis del señor Groussac sobre el autor del falso *Quijote*, y aunque con solas dos palabras quedaría arruinada, estas dos palabras las reservaré para el final, porque las cosas han de tratarse con método. El candidato del señor Groussac, es el abogado valenciano Juan Martí, a quien por tradición constante que tiene apoyo en palabras del mismo Mateo Alemán, se atribuye la segunda parte del *Guzmán de Alfarache*. Hay quien todavía duda de esta atribución (...) pero aquí la damos por admitida, no sólo porque en sí misma parece bien fundada, sino porque el señor Groussac la acepta sin el menor escrúpulo, y en ella funda toda su argumentación.

A primera vista, tal conjetura parece una broma, del género de las de don Adolfo de Castro. Pocos libros habrá tan diversos de estilo e intención como el falso *Guzmán* y el *Quijote* apócrifo. Juan Martí, o quienquiera que fuese el fingido Luján de Sayavedra, está a mucha menor distancia de Mateo Alemán que el fingido Avellaneda lo está de Cervantes (...). A estos dos autores de tan diverso temple quiere identificar el señor Groussac, como si no bastase la simple lectura de sus libros para adquirir la convicción moral de que son distintos. Además, Juan Martí era jurisconsulto y de ello hace alarde en su

novela, hasta el punto de intercalar un formidable alegato en defensa de la hidalguía de los naturales y oriundos de Vizcaya. Nada hay en el *Quijote* de Avellaneda que revele conocimientos jurídicos en su autor. Martí era valenciano: Cervantes da a entender que Avellaneda era aragonés, pero como el señor Groussac niega a Cervantes hasta el sentido común, sin perjuicio de proclamarle genio (genio de *pobre cerebro*, por supuesto: los genios de gran cerebro sólo se encuentran en Francia), fácilmente sale del paso suponiendo que Cervantes disparató en esto como en otras muchas cosas, confundiendo a un valenciano con un aragonés, confusión en que no sé yo que el español más inculto haya caído hasta ahora. Confundir a un valenciano con un mallorquín o con un catalán, pase, porque al fin unos y otros hablan la misma lengua con variantes de dialecto, pero ¡confundidos con los aragoneses que han hablado siempre en castellano, o si se quiere, en dialecto aragonés! Por lo visto, el señor Groussac, a pesar de todo su saber filológico, histórico y trascendental, todavía no se ha enterado bien de la diferencia que hay entre las dos expresiones *reino de Aragón* y *corona de Aragón*, y cree que pueden usarse promiscuamente la una por la otra.

Con tan extraño criterio examina el señor Groussac la lengua del *Quijote* de Avellaneda, dando por valencianismos y catalanismos los que otros comentaristas habían dado por aragonesismos. Esta parte del trabajo del señor Groussac ha sido pulverizada por el más eminente de los actuales hispanistas franceses, Alfredo Morel-Fatio, en las columnas del *Bulletin Hispanique* (oct. y nov. de 1903). (...)

Si los valencianismos auténticos de Martí son pocos, los catalanismos y aun los aragonesismos atribuidos a Avellaneda son, en gran parte, imaginarios. (...) Comparando la sintaxis de Avellaneda y de Martí, encuentra el señor Groussac ciertas analogías, que por probar demasiado no prueban nada, puesto que no sólo pueden notarse en estos autores, sino en otros mu-

chos de diversas regiones de España. (...)

No seguiremos al señor Morel-Fatio en todos los ingeniosos desarrollos de su estudio gramatical, que bastaría por sí solo para dejar maltrecha la tesis del señor Groussac. (...) Evidentemente ambos autores son, tan distintos por su lenguaje como por el fondo de sus obras. (...)

Los demás argumentos del señor Groussac son todavía más endebles, a pesar de lo cual cree haber llegado a una *casi certidumbre*, y él, tan duro con todas las hipótesis ajenas, escribe como síntesis de su larga tarea, el increíble párrafo siguiente, lleno de suposiciones arbitrarias (pág. 187):

"Si no se admite que Martí y el seudo Avellaneda sean la misma persona, hay que admitir *necesariamente* los hechos siguientes. Existieron en España durante los años 1600 a 1613 dos escritores nacidos en Valencia, poco más o menos al mismo tiempo (!). Los dos habían estudiado en Alcalá (!), viajado por los mismos países (!), llevado la misma vida de aventuras, para establecerse después en su ciudad natal o en Tarragona (!): tenían gustos idénticos (!), igual predilección por la orden de los dominicos, y pertenecían uno y otro a la cofradía del Rosario que no contaba más que ciento cincuenta miembros por provincia: habían conocido los dos y admiraban personalmente a Lope de Vega, habían ejercido las mismas profesiones (!), escribían en el mismo estilo, con los mismos giros valencianos y los mismos vocablos exóticos, etc., etc."

Los signos de admiración son de Menéndez Pelayo y van acompañados de estas notas: 1º que en la fecha de defunción de Juan Martí se resuelve el *énigme*, y la que apunta Groussac (1613) es inexacta; 2º que Martí había nacido en Orihuela, pero "Sabe Dios de dónde sería Avellaneda"; 3º que de la aventurera vida de Avellaneda se podrá decir algo cierto cuando al menos se sepa su verdadero nombre; 4º que Martí nunca habló de la orden de los dominicos, y apenas una sola vez de la devoción del Rosario, tan familiar a todos los buenos católicos. "El predicador que transitoriamente catequizó a Guzmán y le hizo mudar de vida, no era dominico, como supone Groussac,

sino agustino, como ha notado muy bien Morel-Fatio"; 5º que la admiración a Lope de Vega "se limita en Martí a una mención de la comedia *El Dómine Lucas*, ya un elogio vulgar del verso de Lope, puesto, por cierto, en boca de un poeta ridículo. Con este criterio todos los innumerables autores que en prosa y en verso hablaron de Lope, pueden ser otros tantos presuntos Avellanedas".

Pero ni en la impugnation de aquellas especulaciones gramaticales ni en la de estos parangones reside el golpe de gracia que Menéndez Pelayo le tiene preparado a la hipótesis de su inesperado adversario, sino en una simple acta de defunción que constata que el Juan Martí de Groussac (el universitario Micer Juan José Martí) murió en diciembre de 1604 (según informan los documentos que el polígrafo montañés adosa al final de su alegato) y por tanto "no pudo ni siquiera leer impresa la primera parte del *Quijote*. ¡Gran lástima para él, y, sobre todo, para el señor Groussac, que ha gastado tanta prosa en balde..." Entonces se pregunta: "¿Cómo es posible que, a pesar de su desdén hacia los papeles inéditos (pág. 32), un erudito tan caracterizado como el señor Groussac, puesto con toda premeditación y alevosía a escribir un libelo, no contra éste o el otro escritor español, sino contra 'la capacidad mental de los españoles en frente de un problema de crítica y de historia claramente definido' (pág. 8), no haya pensado ni un solo momento en recurrir a los riquísimos y bien organizados archivos de Valencia, donde con pequeño esfuerzo hubiera podido averiguar algunas cosas muy interesantes para su tesis, que ciertamente no podía encontrar en la Biblioteca de Buenos Aires, y evitarse un mal paso que no parece bien en quien se erige en dómine de todo el mundo?"

IV.

Luego de esta "Posdata", reinó la calma natural posterior a un temporal. Y siete años más tarde (1912), la polémica pareció haber llegado a su fin; en Santander, a causa de una cirrosis crónica, muere Menéndez Pelayo.

En 1919, Groussac es invitado a conferenciar en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires sobre "Cervantes y el *Quijote*" y menciona lateralmente el caso: "Puede que llegara a oídos de los

estudiosos que me escuchan algún eco de cierta controversia cervantina, siquiera por las finezas con que el más ilustre de los literatos españoles contemporáneos amenizara la polémica, y de las que siento no haberle acusado, en debida forma, el correspondiente recibo, no pensando que desapareciese tan prematuramente³. Presto a recordar esto, el público habrá esperado, aunque a deshora, el ansiado acuse de recibo, esto es, la refutación de la refutación, pero Groussac, aunque habla de difuntos, no se refiere precisamente a su Juan Martí, sino a Menéndez Pelayo: "Después de una existencia meritoria consagrada toda al estudio, desaparece entero, no dejando un hallazgo en la historia literaria ni una huella propia e indeleble en la crítica".

Estas conferencias son publicadas, recién, en 1924, en *Crítica literaria*, reunión de ensayos entre los que Paul Groussac agrega aquel que escribiera veintiocho años antes y publicara en el primer número de *La Biblioteca*, denunciando la descuidada edición de los *Escritos de Mariano Moreno*⁴, en la cual, y entre los descuidos, se atribuye a Moreno un *Plan de las operaciones... para consolidar la grande obra de nuestra libertad e independencia*, documento que Groussac afirma no le pertenece. La demostración de que el *Plan* es "apócrifo" fue entrecomillada, entre otros, por Ricardo Rojas, que la creyó similar a la que Groussac empleara para enunciar que Avellaneda era Juan Martí; desestimación que plasma en la noticia preliminar a la edición de su *Moreno*: "Nadie sabe mejor que su autor lo peligroso del método allí seguido, que no es *mutatis mutandi (sic)* sino el mismo de *Une énigme littéraire*".⁵

La reedición de dicho ensayo de Groussac en *Crítica literaria*, le sirve para responderle a Rojas, a quien le acomoda un "Post scriptum": "La alusión al 'falso Quijote' era inevitable. Desde que mi libro produjo entre los cervantistas españoles, encabezados por el ilustre Menéndez y Pelayo, la santa indignación que no necesito describir, ha venido a ser una contraseña corriente la calificación sarcástica de mi 'errónea' atribución, según el parecer de dicho Menéndez y Pelayo, autor de otra conjetura mucho más absurda que todas las emitidas hasta la fecha (...). Para destruirla definitivamente fue necesario exhumar a cierto universitario valenciano, cuasi homónimo de mi Juan Martí y

fallecido en 1604, lo que evidentemente imposibilitaba su presencia en el tiempo que salió a luz el segundo *Quijote*. (...) Años hace que tengo en mi poder los materiales que demuestran, no diré la verdad de mi tesis (simple hipótesis que no era por cierto el objeto principal de mi trabajo) pero sí la ninguna relación existente entre mi 'héroe' y el inventado por mis adversarios —lo que, por otra parte, así lo había notado ya Foulché-Delbosc en su *Revue Hispanique*—. Pero la sentencia pronunciada por 'El que lo sabía todo' queda irrevocable para los que no saben una palabra de la cuestión; y su risotada no dejará de retumbar todavía algún tiempo para satisfacción de los envidiosos y consuelo de los impotentes".

V.

En 1934, el profesor José A. Oria se interesa por la polémica, la detalla e, intuyendo que el único que fraguaba exhumaciones era Groussac, la perpetúa⁶. Se pregunta por la suerte de "los materiales" que nombra y razona: "Quedan, pues, únicamente en pie las siguientes suposiciones: o Groussac ignoraba al editar aquellas conferencias lo que sabía poco menos que simultáneamente, 'hacia años', según el 'Post Scriptum', o bien, irritado por la mención que hace Rojas de la tesis sobre Martí, herida que en Groussac no llegó nunca a cicatrizar —puesto en la pendiente de aquella rehabilitación del 'Enigme Littéraire' intentada a lo largo de ambas conferencias—, supone cierto lo que desea y pretende poseer lo que le falta. De existir tales pruebas, ¿qué inconveniente podría haber en publicarlas de inmediato y terminar con 'la risotada que no dejará de retumbar todavía algún tiempo para satisfacción de los envidiosos y consuelo de los impotentes'?"

Como Groussac no especifica en qué número de *Revue Hispanique*, Foulché-Delbosc lo favorece, es el mismo Oria el que se lanza a la búsqueda, las lee quizá a todas y halla que no encuentra absolutamente nada. Luego declara: "Trátase de una nueva ambigüedad con la que intenta Groussac salvar lo que hubo en la polémica de molesto para su amor propio". Oria se enfada con el francés pues, en otras páginas de su *Crítica Literaria* advierte sobre infaustos vicios del mundo intelectual de habla hispana: "No es, por cierto, la primera

vez que hayamos necesitado denunciar públicamente el desenfado crioilo con que nuestros 'literatos' acometen temerariamente las empresas más extrañas a su preparación y a sus hábitos de espíritu. Semejantes descalabros son inevitables en un medio de pereza e incuria, donde sólo prima la audacia petulante que reemplaza la labor paciente y la conciencia crítica con el plagio o la improvisación (...). Con todo, no desespero de iniciar con mi obra crítica una reacción saludable en el sentido de la seriedad, de la probidad, de la verdad".

El trabajo de José A. Oria, reunión esmerada de todos los fragmentos de esta polémica, también permite ver que la discusión de fondo, antes que avellanedesca, versa sobre el idioma, el estilo, el arte agonal y la viabilidad de la lengua francesa y española para discutir sobre ciencia y literatura. Todas habilidades en que, aunque él postula un vencedor ("Desde cualquier punto de vista, y sobre todo, desde un ángulo moral, el triunfo correspondió a Menéndez y Pelayo"), no interesan por el hecho de evidenciar sus resultados aparentes. Su intervención, creo, es la última pronunciación sobre el tema, y es afortunada, excepto en sus párrafos finales, en los que se preguntan: "¿de qué sirvió a la solución del problema planteado por la personalidad de Avellaneda la polémica tan desconsideradamente iniciada por Groussac?", a lo que responde con un rotundo pero equivoco "absolutamente para nada".

Los límites entre la filología, la crítica y la invención, no fueron nunca continentes diáfanos, de modo que no habría porqué anhelar que los tejidos que constituyen la literatura —entre ellos los que aparecen bajo la forma de *polémicas* en torno a ella— lo sean. Las desavenencias no le son ajenas, pienso en Avellaneda que, encendido por Cervantes, gesta su *Segunda parte...*, pienso en Cervantes que, irritado con ésta, apura su propia segunda parte del *Quijote* y compone, citándola, capítulos para nada infelices. La "Posdata" de 1905 se encuentra (a no dudar) entre las piezas preciosas de la refutación española; la invención de Groussac (los documentos que guardó bajo siete llaves) es ahora un nuevo *enigma*. Oria entiende que "algunos espectadores esencialmente ruines" nos divertimos con estos vaivenes. Luego se lamenta: "La cuestión del *Quijote* apócrifo está hoy donde estaba antes

de publicarse *Une énigme littéraire*." Se equivoca, ha permitido que José A. Oria escriba su mejor obra.

1 de abril de 2005

Notas

¹ Paul Groussac, *Une énigme littéraire. Le Don Quichotte d'Avellaneda...*, A. Picard, París, 1903.

² No atesoro la edición barcelonesa de 1905, pero me valgo de los *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, que incorpora dicha Introducción en páginas 357 a 420. (Edición Nacional de las Obras Completas de Menéndez Pelayo. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Santander, MCMXLI.)

³ Las conferencias, dadas el 25 de octubre y el 10 de noviembre de 1919 se publican en *Crítica literaria*, en 1924. Cito conforme a la edición de Hispamérica, 1985, Argentina.

⁴ Prólogo de Norberto Piñero, I volumen in 8º. Imprenta de P. Coni e hijos. Buenos Aires, 1896.

⁵ La cita es de Groussac, página 269.

⁶ Revista *Humanidades*. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Casa impresora López, Bs. As., 1934. Tomo XXIV, páginas 57 a 126. El ensayo es reeditado el mismo año, de forma independiente, por la misma editorial y se titula *La polémica de Menéndez y Pelayo con Groussac, sobre el Quijote de Avellaneda*.

LA LIBERTAD DEL DEFECTO Gombrowicz lector de Bioy

Por Guillermo David

"Me encontré en Argentina sin un mango, en una situación realmente muy difícil. Fui introducido en el mundo literario y sólo de mí dependía ganarme a esa gente con un comportamiento sensato. Pero yo les propiné genealogía, con lo que conseguí hacerles sonreír." W. G.

Quiso la casualidad —o el destino— que un ejemplar de la primera edición de *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares fuera a parar a la Biblioteca Rivadavia de Bahía Blanca, donde sería hallada 65 años más tarde por Victoria Amodeo y facilitada por la poeta Lucía Bianco. Ese ejemplar, impecable, que haría las delicias de coleccionistas y mercachifles al menudeo de piezas bibliográficas raras, tenía —tiene— una serie de aditamentos que lo tornan único, el no menor de los cuales es la dedicatoria del autor a Witold Gombrowicz en la primera página. Pero son las notas cultivadas al pie de algunos capítulos por el mismísimo polaco las que motivan nuestra curiosidad y acaso excusen esta nueva intromisión en el aura siempre renovada de su estela fantasmal.

En sus apostillas a Bioy Gombrowicz procede con tacto. Raro. El polaco actúa como si sospechara póstuma su escritura; incluso parece solazarse con el falso ceremonialismo que le imprime a ciertos giros de su expresión como quien degusta una ironía privada. Pero lo primero que

sorprende al pasear la vista por sus escansiones es el diseño visual de su prosa a la pluma; el estilo prolijo con que apunta sus pareceres emula el de una nota al pie pensada para la imprenta. Como siempre, Gombrowicz juega a burlar la economía textual al transgredir las fronteras que supone el fraseo privado y propone sus opiniones a la consideración de un lector al que quiere, en la senda rimbaldiana, un *hipócrita hermano-enemigo*. Para Witold, que, sin que le temblase el pulso, escribía una y otra vez en sus diarios desmesuras de megalómano como "soy solo, por eso soy más", o: "soy, y soy en exceso, y ello me expulsa del marco de la naturaleza", la imposibilidad y radical necesidad de los otros, deseados y temidos, era constitutiva de su verba, a la que a su vez, como en una pesadilla dialéctica, laceraba en su origen. Puesto que es esa, la sombra de los otros, la que tratará de conjurar en sus prosas desdobladas entre la unción secreta, casi clandestina, y el destino público. Por ello serán sus formatos transaccionales los *Diarios*, concebidos como exhortaciones desencantadas y a la vez como registro testimonial de una persistencia inútil, y también una retahíla de copiosas y cinceladas cartas con destinatarios improbables: los polacos de la emigración, primero, los de detrás de la "cortina de hierro" luego, los argentinos abandonados en "La Patria", al final de sus días. A esos géneros laterales hemos de agregar

este hábito glosador propio de escoliastas medievales, no sin la paradoja del borramiento de las potestades del yo que supone su carácter subsidiario: el comentario al pie. Al tributar a las palabras de sus contrincantes —porque para Gombrowicz la literatura es una puja agónica entre sujetos que blanden sus lenguas afiladas como en una justa de verdades a las que llama "estilo"— se coloca a sí mismo en una postura subsidiaria de la que en vano tratará de liberarse.

Por eso interesa en varios sentidos la posición que sienta, disintiendo de entrada nomás, ante el famoso prólogo a *La invención de Morel*—todo un programa de política estilística—pergeñado por Borges. Notoriamente en el mismo, en el que declara, convalidando la mayoría de edad literaria de su amigo, "genial" al libro, Borges postula, tajante, el canon estético, político y existencial con que rigió su literatura así como su prosaica existencia. Escribe allí, en polémica con Ortega, que la novela psicológica por la que aboga no es superior a las "imaginaciones razonadas", de las cuales el libro que prologa es su ejemplo mayor hecho en estas tierras. Con gracia medida, anota Gombrowicz:

Veo yo todo el precipicio entre el espíritu de B. [Borges] y el mío. B., muy inteligente, demasiado, esclavo de su inteligencia, dominado por su nivel y por su estilo.

Postula así un juego de paradojas alucinatorio que coloca a quien lo dice en un sitio más bien patético, puesto que alude a alguien que por su inteligencia se malogra, alguien que padece, sin poder remediarlo, de las beldades de la inteligencia como de una maldición, como si de una cárcel voluntaria se tratara. Alguien, además, literal, existencialmente tomado por su estilo. Vale decir, precisamente, ¡el logro mayor de Borges! Aquello que labra su gloria, nada menos, es lo que para Gombrowicz constituía su desgracia. La inteligencia y el estilo, gemas raramente asequibles para el común de los mortales, serían la raíz de su pecado irredento. El autor de *Ferdydurke*, que tantas veces se quejara de padecer el menoscabo de la mirada ajena debido no a sus defectos sino a sus virtudes, comete la misma tropelía valorativa con el ilustre vate ciego.

Prosigue:

Este prefacio dentro de un cierto mundo de valores —muy bueno, pero considero que sería mejor salir de este mundo. Ver la literatura más de afuera.

O sea: ambigüedad pura. “Es muy bueno”, le reconoce, “pero hay que abandonar ese mundo”. Con el elogio adjunta la descalificación: tal es su procedimiento, que bien remeda las estrategias borgianas. Pero ¿qué es ver la literatura “más de afuera”? (expresión, por lo demás, tan argentina). La prosa de Borges trataría de un adentro seco y límpido, al que Gombrowicz opondrá un afuera sucio y húmedo. Es decir, erótico. Efectivamente, escribe:

Poco erótico, no ama!
Piensa a los valores y no a los hombres. Abstracto, frío y lunario. Matemático [tachado].

¿Es posible hablar de un erotismo abstracto en Borges, ligado a los valores de una moral literaria? ¿No es acaso fácilmente pensable un erotismo lunario como aquel al que aspiraba Lugones? ¿Y qué de un erotismo matemático? Un erotismo, digamos, “à la Spinoza”, *more geométrico*. Cabe aducir que la tachadura acaso indique esa duda final: nuevamente Gombrowicz incurre en uno de los goces del ensayista al construir sus enunciados reculando, ahondando su falla interna, resquebrajando la soli-

dez del estilo, corroyendo la propia verdad que ansía mostrar. En ese tren de auto-denigración como estrategia para legitimar su desvaloración del otro, no vacilará en confesar sus falencias como lector. Escribe en la pág. 17:

Ciertas dificultades de lectura por la inmadurez de mi castellano!

Falencia que, según su visión más íntima, es a su vez un mérito: recordemos que el *tiempo de la inmadurez* — como llamó a sus ficciones retrospectivas— es la época de oro, el proustiano tiempo perdido a recobrar, y la inmadurez y sus múltiples figuras desplazadas —la incompletud, la incuria o cualquier tipo de minusvalía, en general—, conforman el núcleo de su pensar libertario, igualitario, rasante, nivelador, en la medida en que le permiten deconstruir las certidumbres que sostienen el orden del mundo. Es, en definitiva, su política, que hará extensiva a la lengua, a la que quiere emancipada de cánones de enunciación y demás rigideces retóricas.

De modo que las dificultades de lectura del texto de Bioy proceden para Gombrowicz de su virtuosa inmadurez. En ese sentido, abundará:

Algo de metálico, de seco, de limpio en la imaginación.
[Pág. 20]

Muy limpio estilo ese!
Seco y limpio!
[Pág. 27]

En la Pág. 33, al fin, el polaco despliega su razón:

Este estilo es sin duda muy impecable en su seca limpieza y su honestidad, es un estilo muy formado, muy noble, casi sin defectos—
Y justamente a veces me faltan los defectos.

Detengámonos un momento y recalemos en el “me”. No dice “le” faltan, sino “me” faltan los defectos. “A mí, como lector”, parece estar diciéndolo. Es como lector que habla: es el lector el soberano del texto para Gombrowicz. El libro que glosa y desglosa le resulta seco, limpio, honesto y noble, pero sin la inmadurez defectuosa que el lector—él, siempre: yo, siempre un yo fuerte, moderno, es el garante de su enunciación—pone o

ha de poner. Estética de lector proclamada, entre nosotros, por el propio Borges, que en eso, como en tantas cosas, sigue a Macedonio Fernández. El polaco concluye la frase con un motivo maravilloso:

Se siente el para mi temor del defecto, falta la audacia, la libertad del defecto.

Se trata, sin duda, de una frase destinada a cobrar celebridad: el temor como motor, como falla secreta que amenaza, la falta de audacia colapsa el reclamo utopista, en suma: la libertad, que sólo el defecto podría propinar.

En la pág. 41 postula una teoría del lector salteado a la manera de Macedonio Fernández (con cuyo hijo, Adolfo de Obieta, cabe recordar, había estado relacionado):

Naturalmente he leído enseguida las páginas más adelante donde se habla del invento de Morel y ya sé todo. Entonces una tal construcción falta de realismo, no toma en cuenta al verdadero lector.

¡Nuevamente es el lector el que rige la economía del texto!

Se puede abolir el esfuerzo del autor saltando las páginas!
Digo esto no de este libro pero de todo un género.

He aquí entonces una ética piadosa para con el autor, que a la vez exime al lector de la penosa tarea de emular sus esfuerzos, en un anticipo formidable de la *Rayuela* cortazariana, en la que se le reconocerá inspiración al citar una página de *Ferdydurke*.

— “Olvídense de Borges”.
Espetada con un pie en el estribo mientras se despedía de sus amigos, la frase resuena en los oídos de la literatura argentina como un mandato cuya urgencia no fue percibida por entonces más que como una nueva bravuconada de ese aguafiestas consentido que era el falso conde polonés. Pues mucha agua habría de correr antes de que Gombrowicz y Borges fueran puestos como dos polos contendientes en una batalla genealógica sobre los modos de decir la lengua nacio-

nal. Si en los incipientes años sesenta ambos recibirían sus sendas consagraciones para la crítica europea al serles otorgado el Premio Formentor, persistirían en ignorarse con ahínco delator. “Una especie de histrión” será la escueta caracterización que dará Borges del polaco. “Borges y yo somos opuestos: él se halla enraizado en la literatura, y yo en la vida” —escribirá Gombrowicz desde su resentimiento devenido ironía. Será Ricardo Piglia (prosiguiendo a Martínez Estrada, que había cifrado en Hudson y no en Hernández la cumbre de la literatura gauchesca decimonónica), quien cometería la *gaffe* de postular al autor de *Pornografía* como el mayor escritor argentino en la vana lucha de linajes que suponen ambas estéticas. Contienda hegemónica en la que, por cierto, no fueron los únicos contrincantes. Se trata de un chiste polaco, sin duda, que pone al borde del ridículo la costumbre crítica de confundir series literarias con cadenas de vínculos privados anudados por lo que pomposamente suele llamarse una “estética”. “Querían literatura: les propiné genealogía” —responderá irónico Gombrowicz.

Leemos al pie de la página 49 de *La invención de Morel*, en garabatos cuidadosos:

Una invitación, en forma de un poema, un poco misteriosa:

Talento [sic] hijo de su obra
Adelante! Salga de su madre
Y no se deja [sic] dominar por ella
y por su mecanismo abstracto.
Sea algo

Más grande y rico que tu forma
Adelante, salta sobre el mundo
y dejase [sic] arrastrar más por el libre juego de sus defectos y valores
[El arte] la literatura no tiene nada que ver con la Matemática (según mi parecer)

Este poema no es muy lindo. Quiero decir que la única objeción que tengo yo frente a esta literatura es ésta: este estilo es muy bueno pero su camino es malo. El estilo ese aspira a la construcción perfecta, a la armonía, [sic] la precisión absolu-

ta, la matemática, la arquitectura y en eso se opone a la naturaleza del idioma humano y a la naturaleza del hombre. Es una ilusión. Una aspiración irrealizable. Esta obra es objetiva. Quiere tener Un valor por sí mismo.

Ser “hijo de su obra”, ¿no es ya un consumado “salirse de madre”, es decir, signo de madurez? ¿Cómo congeniar entonces el reclamo de inmadurez como foco de resistencia al dominio del “mecanismo abstracto” de la “madre” con esta petición? Si la construcción perfecta, opuesta a la “naturaleza del idioma y del hombre”, es “una ilusión”, “una aspiración irrealizable”, ¿sus desmañadas novelas imperfectas, no menos artificiosas, habrían de garantizar la emancipación de la lengua y por tanto del sujeto que la esgrime? Precisamente, en el “Prólogo” a *La invención de Morel* Borges había ponderado cuánto el hecho de ser un artificio verbal declarado hacía a la eficacia y legibilidad del género así como eximía del contrato de lectura falaz que supone realismo allí donde prima la construcción cincelada del idioma.

El autor de *Ferdydurke* vivió en la creencia de que unas cuantas bravatas pendencieras hiladas con conveniente acidez y otras nimiedades por el estilo constituían un estilo y le excusaban la padecida inferioridad que, de naturaleza fatal, pretendía hacer voluntaria; es decir un destino. Pero lo delicioso del caso es que Gombrowicz nunca advirtió que había llegado a un territorio como la Argentina en el que el arte de la injuria, con sus declinaciones sarcásticas, insultantes o sólo paródicas, contaba ya con sus cultores, sus teóricos, apologistas y detractores. Ignoró hasta el final que esa circunstancia, precisamente, constituiría su propia argentinidad, la clave de su imbricación perfecta, funcional con su patria adoptiva. Clave, por supuesto, si sospechada, denegada con prolijidad calculada. Si en las letras caseras campeaban Ignacio Braulio Anzoátegui, Arturo Cancela, el padre Castellani o Ramón Doll, tras cuyas huellas desmochaba el lápiz Arturo Jauretche, no es menos cierto que preferió ignorarlos para no desmerecer la novedad que venía a cantar. Aquellas *cuarenta*, tan dis-

tantes de las que espetaría años más tarde Martínez Estrada en términos de requisitoria moral a la decadencia, a su juicio irredimible, del país, se regodeaban en una ineficacia casandresca similar a la del profeta infatuado pero disminuida en sus afeites más rimbombantes debido a la descarnada ironía desde la que enunciaba al sesgo. Mas aquella unción detractora no siempre le rendiría sus frutos: su límite, su cima no superable fue la dupla, no menos tributaria de aquellos ilustres antecesores contemporáneos, de Borges y Bioy Casares.

Finalmente, anota el polaco:

Pág. 63:
Hay un hermetismo muy frío en esta obra!

Pág. 70:
“La vida es sueño” los mejores hijos de este país se apartan —rechazan— se cierran no se dejan engendrar por la realidad.

Dejarse engendrar por la realidad: he aquí entonces una poética de la experiencia, a la que muestra nuda, inaprensible, inefable para el decir argentino. Un realismo prosaico sería la salida del atolladero, ilusorio y matemático, en que se atorran las visiones de “los mejores hijos de este país”. He aquí, pues, el remedio gombrowicziano recetado para recuperar nuestra gozosa y pujante inmadurez que vitalice las letras futuras.

Nota

¹ Adolfo Bioy Casares. *La invención de Morel*. Losada, Bs. As., 1ª edic. dic. 1940.

REVISTA

TopiA

PSICOANÁLISIS
Y CULTURA

Director
Enrique Carpintero

HUELLAS DE SIMMEL EN ASTRADA

Por Esteban Vernik

"¿Y si también hacia arriba, mientras deambulamos pesados y sin equilibrio, la extremidad de nuestra alma deja una huella tras de sí, de cuyo encanto y valor nada se ve mientras la describimos, pero que un dios sabe reconocer y alegrarse con ella?"
Simmel, "Huellas en el hielo"

I. Dieciocho estrasburgués y cordobés

Georg Simmel se trasladó a Estrasburgo en 1914, y permaneció en esa ciudad hasta su muerte en 1918. No puede decirse que se haya ido de Berlín de buena manera, después de tantos años de maltrato de parte del funcionariado académico. Antes de irse, se dio el gusto de publicar en la sección dominical del periódico un artículo contra los burócratas de la universidad berlinesa bajo el título de "Berlín sin Simmel".

Recién a los cincuenta y seis años obtuvo una cátedra de profesor regular, y fue en la universidad de Estrasburgo. Llegó a la provincia con el plan de constituir un "cartel" filosófico junto a las universidades de Heidelberg y de Friburgo. Estrasburgo, la capital de Alsacia, anexada desde 1871 a Alemania, resultaba por fin la sede de su designación como profesor en filosofía y pedagogía. Sin embargo, el destino trágico quiso que luego de un primer semestre normal, estallase la guerra. El frente quedaba a muy pocos kilómetros de la ciudad. La universidad devino en una suerte de hospital de campaña, y el empeño de Simmel por dar clases, hizo que su curso sobre *Pedagogía escolar* se trasladase a un anfiteatro del jardín botánico. Y si, como la mayoría de sus colegas, apoyó en un primer momento la causa alemana—lo cual hubo de enemistarlo con algunos de sus encumbrados amigos y discípulos, Ernst Bloch por caso, declaró que el relativista Simmel encontró al fin el absoluto en las trincheras alemanas—, luego tuvo un vuelco en su postura conforme avanzaba la contienda, a la que calificó en 1917 de catástrofe. Con tristeza, había escrito que desde

la ciudad veía el humo y escuchaba el ruido de los cañones.

De su actividad como conferencista en ese período, se destacan varias alocuciones, una de las últimas—a meses de su muerte, el 18 de septiembre de 1918 sin que alcanzara a ver el fin de la guerra— es *El conflicto de la cultura moderna*. Su versión escrita apareció por primera vez en el *Literarische Zentralblatt für Deutschland* de agosto de 1918.

Ese mismo año, en Córdoba, Argentina, en torno a la universidad había algarabía. El movimiento estudiantil se movilizaba con apoyo obrero, hubo huelgas y toma del rectorado. La Reforma era una avanzada de ideas latinoamericanistas y antiimperialistas que se proyectaban rápidamente al Perú, a México y a Cuba. Junto a Deodoro Roca y Saúl Taborda, las primeras líneas del movimiento, surge la figura de Carlos Astrada.

Astrada comenzaba a cimentar lo que constituirá una las obras más originales y prolíficas de la filosofía argentina. En 1921, saludó el proceso soviético con su artículo "El renacimiento del mito", una interpretación humanista y vitalista de la revolución de octubre¹. Y en 1923, desde la Universidad de Córdoba, traduce y edita junto a una aguda introducción de su autoría, la conferencia de Simmel recién aludida, *El conflicto de la cultura moderna*². Además del cuidado y la sobriedad de la edición, llama la atención su fecha de publicación: 1923, a sólo cinco años de su publicación original, en aquellos tiempos de comunicaciones marítimas entre Europa y Sudamérica.

Taborda fue quien muy probablemente introdujo a Astrada en la lectura de Simmel.

II. El primer encuentro

"Nada más lejos de todo dogmatismo que el pensamiento de Simmel. Ningún concepto cristalizado intercepta su libre y ágil movimiento."
Astrada.

En sus años de formación, Astrada

recibe la influencia del pensamiento de Simmel, que volverá luego en distintos momentos de su obra. La conferencia *El conflicto de la cultura moderna*, es una de las últimas piezas de Simmel en que de manera más incisiva se exhiben los alcances de las categorías de la *Lebensphilosophie*, de ese pensamiento moviente según la contraposición fundamental entre *la vida y las formas*. En esa alocución figuran algunas claves del pensamiento de Simmel. La esencia de la vida aparece como inquietud continua que lucha contra sus propios productos fijos. La permanente rebelión de la vida contra las formas que ésta ha creado, lleva a un proceso dinámico en el cual las viejas formas son siempre suplantadas por otras nuevas. Pero quizá este conflicto de la cultura moderna llega a una situación inaudita, en la cual la vida muestra su aversión contra el principio mismo de la forma.

Es el momento en el que Simmel constata el surgimiento de nuevos movimientos que *acaso* concluirán con el eterno enfrentamiento entre la vida que fluye y sus productos fijos. Nuevas corrientes estéticas como el futurismo, que amenaza acabar con el mundo de las formas anquilosadas. Recordemos que el *Manifiesto Futurista* de Marinetti es de 1909, y con su sentido libertario y su pregonar a la salida de las fábricas de Turín lejos estaba aún de su posterior afinamiento fascista. Nuevas corrientes filosóficas como el pragmatismo, que se opone a los sistemas cerrados abarcentes de la totalidad de la existencia. William James será recibido tanto por Simmel como por Bergson. Nuevos movimientos como el de la "Ética nueva", que se opone a las formas opresivas del matrimonio y la prostitución. O también nuevos movimientos que buscan una religiosidad inmediata y no apresada por los contenidos objetivos de las enquilosadas iglesias que ya no satisfacen a la vida. En estas nuevas corrientes, Simmel intuye el desarrollo de una cultura nueva, capaz—como en "un secreto divino"—de realizar *la vida absoluta*, la "de la paz absoluta". Pen-

semos que Simmel se encontraba—geográfica y existencialmente— muy próximo al frente, la guerra continuaba, y la batalla de Verdún durante 1916 había dejado carbonizados cientos de miles de cadáveres franceses y alemanes.

Pero es en Córdoba del '23, donde Astrada presenta al ensayo de Simmel como "una de las últimas manifestaciones de la interesante y original labor especulativa de este pensador sutil y profundo". El joven Astrada caracteriza a la obra de Simmel como "la expansión de un alma rica y sensible inclinada a la meditación de las cuestiones trascendentales, en cuyo penetrante análisis sentimos ondular el pensamiento vivo del filósofo". Se refiere a Simmel como un "analista de singular agudeza, y criterio amplio y depurado, que no se preocupa por la solución de los problemas que evoca su vigoroso pensamiento, sino que prefiere ahondar su contenido destacando hipótesis, ideas, intuiciones". Para ilustrar la actitud filosófica de Simmel, recurre a sus propias palabras, cuando dice

"No se trata de considerar qué clase de contenido sería el de la filosofía sino cuál sería su forma; no se trata de diferencias entre los dogmas, sino de la unidad del movimiento del pensamiento, que subsiste a través de todas las diferencias, hasta que éstas, fijándose en un dogma, interceptan toda comunicación con los puntos de cruzamiento de todos los caminos filosóficos, y se aíslan, por consiguiente, de toda participación en la riqueza de las posibilidades de movimientos. La filosofía sólo en tanto que *actitud del espíritu* puede ser apropiada a la cultura filosófica, porque ella no obliga al espíritu a atenerse a una línea determinada por un concepto; ella lo conduce al lecho que contiene todas las líneas posibles de la filosofía, y es con ella solamente que el filósofo podrá verdaderamente profundizar la totalidad de la existencia".

Astrada observa en el pensamiento de Simmel un relativismo hermenéutico "casi extremo", de posiciones siempre interinas y renovadas.

"Podemos decir que Simmel sa-

crificó, en su obra, la unidad de sistema, que le hubiera sido fácil lograr dada su gran aptitud filosófica, a la unidad viva de su pensamiento. De aquí que su producción intelectual sea, quizás, fiel expresión de su espíritu curioso e inquisitivo, que se afanaba tras nuevos desarrollos que trataba de conquistar inusitados puntos de vista—posiciones siempre interinas sobre la perspectiva indefinida del pensamiento y de la vida, constantemente renovados".

Y esta temprana presentación de Simmel por parte de Astrada, entonces con veintinueve años de edad, concluye aludiendo al rechazo hacia Simmel por parte de las burocracias universitarias,

"Simmel fue un hereje para la ortodoxa filosofía profesional, la filosofía oficial que tan energicamente fustigara Schopenhauer. No es para asombrarse, entonces, que la Universidad de Heidelberg no le franqueara sus puertas, en calidad de profesor ordinario, y que, por este hecho, Georg Simmel, hasta su muerte, relativamente reciente, haya sido un simple profesor extraordinario".³

Astrada refiere a la postulación de Simmel para ocupar la cátedra de filosofía vacante en Heidelberg luego de la muerte de Windelband. En tal ocasión, un reporte aconsejó no otorgarle la cátedra a Simmel—quien para ocupar el cargo contaba con el apoyo público de figuras de la talla de los hermanos Alfred y Max Weber—por considerar que su "relativismo negativo y crítico" no sería bueno para los estudiantes. Este episodio, hoy mejor conocido entre los círculos simmelianos, aparece casi como un presagio de la propia experiencia que Astrada vivirá en la universidad argentina posperonista, y que en torno a su obra se proyecta casi hasta nuestros días.

III. Simmel en la obra posterior de Astrada. Siete huellas⁴

Además del hasta aquí reseñado momento inaugural del trabajo de Astrada con Simmel, a lo largo de

Anaqueles argentinos

toda su obra, el filósofo cordobés recurre a la del berlinés en siete ocasiones. El recorrido cronológico exhibe la presencia explícita de Simmel en la obra de Astrada desde sus orígenes, hasta una década antes de su muerte.

1. "La deshumanización de Occidente"⁵

Dos años después de la edición de *El conflicto de la cultura moderna*, Astrada se vale de las tesis de la deshumanización, para caracterizar una de las tendencias de la modernidad de Occidente. Con Spengler y con Ortega y Gasset, Astrada vuelve al texto de Simmel que había traducido, para apuntar al carácter fragmentario y científico-técnico de la época. Así, su llamado a recuperar "una idea cultural unificadora, que supere las innúmeras especialidades".⁶ Y vuelve a Simmel con la cita:

"No vivimos más, por lo menos desde algunos decenios, bajo una idea común, ni, en sentido más amplio, bajo idea alguna, como la Edad Media que poseía su idea cristiana eclesiástica, y el Renacimiento, la del rescate de la naturaleza terrestre, como la de las Luces, del siglo XVIII, que vivió para la idea de la felicidad de los hombres, y la gran época del idealismo alemán, que transfiguraba la ciencia por la fantasía artística y quería dar al arte, mediante el conocimiento científico, un fundamento de amplitud cósmica. Pero si se preguntase hoy a los hombres de las capas instruidas bajo qué idea, en realidad, viven, la mayoría daría una contestación de especialista, según su profesión; raramente se oiría responder con una idea cultural que les dominase como hombres enteros y que dominase a todas las especializaciones".⁷

Con Simmel, Astrada llama la atención sobre la reducción del hombre a los fines utilitarios del sistema, su lugar como pieza del omnimodo mecanismo de poder.

2. "Imperativo de plasticidad"⁸

Dos años más tarde, en 1927, Astrada sale en defensa de Simmel y de las modas culturales ante las críticas—que hasta hoy cada tanto se

escuchan— acerca de una supuesta trivialidad en los análisis simmelianos, como el de la filosofía de la moda. Esas voces no consiguen advertir que en la dinámica de las modas, Simmel postula una relación dialéctica entre superficialidad y profundidad, en la que lo más externo conduce a los niveles más insospechados de interioridad. El argumento de Simmel—no carente de cierto trasfondo metafísico— supone: “trazar una línea directriz que vaya desde la superficialidad del acontecer económico hasta los valores y significaciones últimas de todo lo humano”.⁹

La intervención de Astrada aparece en *Martín Fierro*, revista de moda entre los modernistas de Buenos Aires, y presenta consonancia con las contribuciones frecuentes de Simmel a la revista *Jugend* de las vanguardias de Munich. En esa, “revista muniquesa semanal ilustrada de arte y vida”, bajo el título de *Imágenes momentáneas sub specie aeternitatis*, Simmel abordaba filosóficamente situaciones de lo más comunes, tales como las que ocurren cuando dejamos *Huellas en el hielo*, cuando patinamos y dejamos líneas en el piso... pero también en el cielo.

3. El juego existencial¹⁰

Posteriormente, en 1933, Astrada continúa consagrando a Simmel como “otro filósofo de acuidad especulativa”, al que sitúa dentro “de la problemática de las corrientes actuales”, refiriéndose así al movimiento que en esos años sacudiría los cimientos de la filosofía occidental bajo la égida de Martin Heidegger. Siguiendo las páginas, se encuentra una contraposición entre dos autores ante los cuales Astrada experimenta en ese momento sentimientos contradictorios: Karl Löwith y José Ortega y Gasset. De Löwith, compañero de estudios de su estadía en Friburgo, con quien mantendrá a lo largo de años una sostenida interlocución, recupera la idea de “mundo de los contemporáneos” o co-existentes. Del español, en cambio, sostiene que, en vez de concebir que “la comprensión de los otros yace implicada en la comprensión del ser de la propia existencia”, utiliza por expresión, la “casi mágica transmutación” de un ser en otro, sin lograr aflorar la auténtica estructura del co-existir.

4. “Contribución argentina y española sobre Guillermo Dilthey”¹¹

Pero las críticas a Ortega aparecerán con mayor énfasis en esta siguiente intervención de 1934, en que Astrada vuelve a citar a Simmel. En franco tono polémico, Astrada enumera los plagios que el español realiza sobre distintas manifestaciones de la filosofía alemana, entre las que aparece su ensayo sobre “El Marco” tomado sin citar de la *filosofía del arte* de Simmel.

Sobre la misma idea de plagio hacia Simmel por parte de Ortega y Gasset, el mexicano Francisco Gil Villegas, conocedor de las obras de Simmel y de Ortega y autor de un importante libro que se detiene en la relación entre ambos¹², solía comentar que el español, impulsor de la edición en castellano de varias obras de Simmel, nunca consintió en traducir la *Filosofía del dinero* puesto que en ella residirían algunas de las ideas principales que Ortega toma para sí en *La rebelión de las masas*.

5. “Etapas en el problema ontológico”¹³

Aquí, en este uso de 1938, Astrada rastrea la evolución filosófica del concepto de *Sein*, a través de Platón, Aristóteles, Parménides y Spinoza, para, en la antesala de Heidegger, detenerse en el tratamiento de Simmel. Astrada se apoya en el capítulo II, “Del ser al devenir” del libro de Simmel, *Problemas fundamentales de la filosofía*.¹⁴

6. “Rilke y la propia muerte”¹⁵

Dos años después, Astrada vuelve a apoyarse en aspectos metafísicos de la obra de Simmel. Comentando el libro de Rilke *Das Stunden Buch*, Astrada señala que el poeta “acude a Dios en demanda de una “muerte propia” para los hombres. Su canto totaliza el objeto del pedido, dándole carácter supremo: “Oh Señor, dad a cada uno su muerte propia —el morir que se desprende de su vida—, en la que él tuvo amor, vocación y pena. —Pues nosotros no somos más que la cáscara y la hoja—. Y la gran muerte, la que cada uno lleva en sí —es el fruto, en torno del que todo gira—. Astrada sigue el comentario que sobre el mismo pasaje del *Libro de las Horas* de Rilke hace Simmel en su *Rembrandt*:

“Pero la vida sería desde el nacimiento en cada uno de sus momentos y cortes transversales una distinta si no muriésemos”.

Esta máxima de la metafísica simmeliana, “en cada uno de los distintos momentos de la vida, somos los que hemos de morir”¹⁶, es ampliada por Astrada, que señala que “nuestra vida carecería de unidad, de identidad concreta, sería, en fin, un cúmulo de momentos vitales desperdigados, sin nexo, si éstos no fuesen enhebrados en el hilo tenso de la muerte propia, si todos ellos, no se integrasen con ésta en un todo concluso y dinámico. La unidad no le es dada a nuestra existencia, no es su remate estático, sino que ella tiene que ser conquistada mediante el constante adentrarse en la muerte propia”.

El artículo prosigue señalando que “para Rilke, la única manera de existir auténticamente, o sea, de un modo personal, intransferible, es ahondar en la muerte propia, a la que se pliega la vida propia como el vestido al cuerpo, adoptando su forma. El cuerpo lleva el vestido, y este delata en cada pliegue la recóndita dinámica de lo que cubre y vela. Vivimos y existimos desde nuestra muerte propia y ésta late y crece en nosotros”.

Finalmente, Astrada concluye, como podía esperarse, con una invocación a Heidegger: “Esta muerte propia da a la existencia humana unitaria totalidad. No sólo existimos desde nuestra muerte y por ella, sino que también existimos para ella”.

Puede apreciarse la percepción de Astrada acerca de la similitud entre las ideas metafísicas de Simmel sobre la finitud de la vida (“la muerte está ligada a la vida de antemano y desde el interior”, “la vida, en efecto, sería otra cosa si no estuviera en aquella serie que se dirige inequívocamente hacia la muerte”, “la muerte aparece como la configuradora de la vida”¹⁷, “la vida se configura en tanto que somos seres que siempre morimos”¹⁸) y el *ser-para-la-muerte* de Heidegger.

7. El marxismo y las escatologías¹⁹

En este libro, que se sitúa en la secularización que Hegel realiza de la concepción cristiana de la historia tal como ésta encuentra expresión clásica en la *Civitas Dei* de San Agustín, Astrada recurre a Simmel

para criticar la noción de progreso en la historia. Sirviéndose de *Problemas de filosofía de la historia*²⁰, Astrada señala que la concepción de un progreso en la historia,

“en primer lugar, excluye directamente la situación de contingencia, la que, por lo demás existe entre las fuerzas reales y nuestras representaciones ideales, esto es, entre el acaecer real y las ideas que acerca del mismo nos forjamos, y con las cuales creemos lograr su adecuada transcripción conceptual”.²¹

En segundo lugar, señala Astrada citando a Simmel,

“el progreso en la historia tiene por supuesto la unidad de sujeto, en el que él se cumple”.²²

“Si —remata Astrada— no supusiésemos la existencia de un sujeto unitario y aceptásemos, en cambio, una pluralidad de sujetos de la historia, tendríamos que afirmar la coincidencia de esto, si es que hemos de seguir ateniéndonos al progreso en la historia, lo que equivale, en última instancia, a reintroducir la unidad de sujeto”. Luego, sigue Astrada con la crítica de Marx a la concepción dialéctico-progresista de la historia de Hegel, en la que el *Weltgeist* creador se erige en el sujeto de la historia. A diferencia de los tres casos anteriores, en este último uso de Simmel no hay una remisión directa hacia Heidegger, sino hacia Marx. Durante sus trabajos posteriores, Astrada insiste en su proyecto de aunar las visiones de las grandes revoluciones filosóficas de los siglos XX y XIX. Se esforzará Astrada en realizar su propia mediación entre Marx y Heidegger, en delinear la dimensión dialéctica compartida por el materialismo histórico y la analítica ontológica.²³

A lo largo de las *huellas* hasta aquí seguidas, percibimos en Astrada la presencia de los trabajos filosóficos de Simmel: filosofía de la cultura, filosofía del arte, ontología y filosofía de la historia. Los libros de Simmel por los que Astrada explícitamente circula en sus propios escritos son, según el orden de aparición: *Der Konflikt der modernen Kultur*, *Philosophie der Mode*, *Hauptprobleme der Philosophie*, *Rembrandt* y *Probleme der Geschichtsphilosophie*. Puede apreciarse que

Astrada toma a Simmel como filósofo, sin atender a sus textos sociológicos, hasta que ofreció su propio curso de sociología, en Bahía Blanca en 1959, donde presenta una pormenorizada exposición de la *Soziologie* simmeliana de 1908.

IV. Cuaderno del curso de sociología de Bahía Blanca²⁴

Por último, detengámonos en dos pasajes de las clases de sociología que impartió en la Universidad Nacional del Sur. Vedada su participación en la Universidad de Buenos Aires, donde había dirigido el Instituto de Filosofía y llevado adelante una intensa actividad docente y editorial, es en la ciudad de Bahía Blanca donde suceden sus últimas clases. Lo que sigue pues, es la voz de Astrada.

En el terreno de la indagación sociológica se abren paso desde las primeras décadas de nuestro siglo tres corrientes principales, a cuyos representantes cabe agruparlos en las tres concepciones en que ellas se originan: la sociología de contenido o material, la sociología formal y analítica, y la sociología material-dialéctica. La primera se caracterizó por su carácter enciclopédico, que fue su enfoque inicial; la segunda por su carácter analítico, y su formalismo cada vez más acentuado; y la tercera por su método dialéctico y por su nexo con los hechos económicos y con la realidad histórica como proceso. De estas concepciones son las dos últimas las que han logrado más amplio influjo y gravitación en la indagación sociológica contemporánea, dividiendo incluso las opiniones de vastos círculos de la opinión pública ilustrada. Señalemos, de paso, ya que no hemos de considerarla por tener sólo un valor histórico, que la primera dirección, enfoca la pluralidad de los fenómenos de la vida social y trató y trata de reunir hechos en gran profusión con el fin de abarcarlos sistemáticamente en forma global. Representan esta concepción desde Augusto Comte, que aporta el primer sistema de sociología, dando incluso el nombre a esta disciplina, hasta sociólogos relativamente recientes como Franz Oppenhei-

mer y Othmar Spann; el último impulsado por su tendencia de clasificación formalista, resuelve, en última instancia, la sociología en una disciplina abstracta y analítica. Vamos a consignar nuestra exposición a las dos últimas direcciones.

Son, pues dos corrientes las que habrán de seguirse, la formal-analítica y la material-dialéctica, dejándose de lado, la positivista. Simmel resulta el representante de la primera de estas corrientes, la cual,

*se propone destacar y fijar las formas puras y, en esta tarea, tiende a la sistemática, es decir, a abarcar en un todo global a tales formas. De acuerdo a este enfoque, Simmel considera la sociología como un método sui generis, el que tiene que hacer enteramente abstracción de todos los contenidos sociales, cualesquiera que ellos fueran; establece como forma sociológica básica la acción recíproca interhumana, acción que se diversifica en diferentes clases. Estas últimas son las que forman las correspondientes estructuras sociales, tales como: división del trabajo, competencia, subordinación, etc. Según Simmel, la división del trabajo, y un característico proceso de diferenciación, juntamente con una tendencia integradora, imperan en la vida social. Simmel, después de una serie de escritos relacionados con la indagación sociológica, publica en 1908 su *Soziologie*, obra de gran importancia, en la que desarrolla, a través de sutiles y complejos análisis, su concepción de la sociología como una teoría empírica de la sociedad.*

Astrada expone las ideas de Simmel, siguiendo el capítulo primero de la *Soziologie*, y posteriormente ilustra con ejemplos que toma de varios de sus otros capítulos. Luego el curso continúa con la exposición de otros autores, pero en varios pasajes vuelve a hacer mención a la sociología simmeliana, a las formas de interacción social como su objeto de estudio, a la separación entre formas y contenidos como su método. Como antes decíamos, la sociología simmeliana ocupa en el conjunto de estas lecciones un lugar destacado, mayor

al que se le dedica a la sociología de Durkheim y no menor al que se le otorga a la de Max Weber. Esto constituye una operación a contracorriente de la sociología que en esos años se institucionaliza en Argentina.

Ciertamente, en 1957 se crea en la Universidad de Buenos Aires la carrera y el instituto de sociología. Bajo la dirección de Gino Germani, la sociología se funda en Argentina en clave de modernización desarrollista, impulsando un vigoroso y excluyente programa de lecturas, tributario en primer lugar de la sociología estructural-funcionalista norteamericana. El influjo parsoniano con el que Germani realiza su operación fundacional, dejó poco espacio para la sociología simmeliana, que por muchos años será considerada como "ensayismo impresionista", parte del estadio previo al de la moderna sociología científica. Poco fructífera, y en la mayoría de los casos, expresión de un pensamiento rasante, hoy podemos considerar por demás superada la contraposición entre ensayismo y cientificismo. Pero durante los años posperonistas de fundación de la sociología en la Argentina, y también después, el acicate funcionó como cortapisas del programa modernizador.

A través del curso de sociología que pudo dar bajo el cobijo de la recién creada Universidad Nacional del Sur, podemos ver en la consideración de Astrada, el lugar central que ocupa la sociología de Simmel, que se expone a continuación de la de Tönnies y en una dirección que se prolonga en la de Leopold von Wiese.

De todos modos, para ese momento no será ya Simmel el principal autor en la consideración sociológica de Astrada, sino que por entonces el lugar lo ocupará Hans Freyer, cuya concepción existencial de la sociología, le será más funcional para su plan teórico-político de proyectar el existencialismo heideggereano hacia una teoría de la sociedad²⁵. Pero cuando un pensamiento es marcado por otro desde su raíz, huellas quedan.

En el arco que va desde la cátedra de Simmel en Estrasburgo hasta el curso de Astrada en Bahía Blanca, vemos atisbos, claves, marcas. Huellas de quien fuera considerado, "el representante legítimo y de mayor significación de la filosofía que vive en el espíritu de una época el estado de indicación, de fragmento, de presentimiento o de fundamento metafísico aún no formulado".²⁶

Notas

- ¹ Revista *Cuasimodo*, La Plata, 1921. "Rusia... es el mito que ha fecundado la conciencia del mundo, esa conciencia que yacía sepultada bajo los escombros de valores inhumanos. Desde ella nos llega como una resonancia de leyenda la voz de sus profetas máximos: Dostoyewsky, Tolstoy, Gorki, Lenin, Lunatcharsky —la voz que dice el evangelio eterno del Hombre".
- ² Facultad de Derecho y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Córdoba, 1923.
- ³ Esta y las citas anteriores corresponden a la Introducción de *El conflicto de la cultura moderna*, ya citada.
- ⁴ Lo que sigue es parte de un escrito más extenso sobre la lectura de Simmel por parte de Carlos Astrada, José C. Mariátegui y Gilberto Freyre, presentado en *Sociology and the Idea of Europe. A Simmelian Frame Analysis*, bajo el título de *The work of Simmel in South America. Nation, Translation and Existence*. Bielefeld, 2004. Agradezco la generosa ayuda brindada por Guillermo David de Bahía Blanca.
- ⁵ En revista *Sagitario*, La Plata, 1925.
- ⁶ *Ibidem*.
- ⁷ En *El conflicto de la cultura moderna*, op. cit.
- ⁸ En revista *Martín Fierro*, año IV, N° 38. Buenos Aires, 1927.
- ⁹ G. Simmel: *Filosofía del dinero*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1977. Trad.: Ramón García Cotarelo.
- ¹⁰ Buenos Aires, Babel, 1933.
- ¹¹ Citado por G. David, *Carlos Astrada. La filosofía argentina*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 2004. Este libro es resultado de la más documentada y sentida investigación sobre vida y obra de Astrada.
- ¹² *Los profetas y el mesías. Lukács y Ortega como precursores de Heidegger en el Zeitgeist de la modernidad (1900-1929)*, México, Fondo de Cultura Económica - El Colegio de México, 1996.
- ¹³ Publicado originalmente como opusculo separado en 1938; posteriormente refundido en el libro *El juego metafísico. (Para una filosofía de la finitud)*, Buenos Aires, El Ateneo, 1942.
- ¹⁴ G. Simmel, *Problemas fundamentales de filosofía*, Buenos Aires, Editora del Plata, 1947. Trad.: Susana Molinari y Eduardo Schulzen.
- ¹⁵ Estudio preliminar al libro de Rilke, *Poemas de la pobreza y de la muerte*, Buenos Aires. Editorial Hipocampo. 1940. Trad.: Marcos Fingerit / Arturo Cambours Ocampo.
- ¹⁶ G. Simmel, *Intuición de la vida. Cuatro capítulos de metafísica*, Buenos Aires, Altamira, 2001. Trad.: José Rovira Armengol.
- ¹⁷ G. Simmel, "Para una metafísica de la muerte", en *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*, Barcelona, Península, 1986. Trad.: Salvador Mas.
- ¹⁸ G. Simmel, *Rembrant. Ensayo de filosofía del arte*, Murcia, Librería Yerba, 1996. Trad.: Emilio Estiú.
- ¹⁹ Buenos Aires, Procyon, 1957.

- ²⁰ G. Simmel, *Problemas de filosofía de la historia*, Buenos Aires, Nova, 1950. Trad.: Elsa Tabernig.
- ²¹ C. Astrada, *El marxismo y las escatologías*, op. cit.
- ²² Cita Astrada la edición de Leipzig, 1907.
- ²³ Ver n. 25.
- ²⁴ Se le debe al propio hijo, Rainer Astrada, el cuidado de estos apuntes entregados a G. David para su transcripción.
- ²⁵ El programa se inicia con un contrapunto entre *Ser y tiempo* y las *Tesis sobre Feuerbach*, señalando la coincidencia de ambas posiciones en presentar a la historicidad como el sentido esencial de la existencia humana. Así, el hombre histórico no se presenta en Marx como hombre aislado, sino como hombre entre hombres, que pertenece a "un gran todo". Y esta consideración de Marx, señala Astrada, es precisamente una de las comprobaciones fundamentales de Heidegger, "que el existir es un existir con otros, un coexistir". [Estas líneas aparecen esbozadas en una conferencia de 1933 ("La historia como categoría del ser social", reproducida en *Ensayos filosóficos*, Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, 1963), toman un mayor desarrollo en 1949 en su participación en el volumen colectivo por el cumpleaños de Heidegger ("Über die Möglichkeit einer Existenzgeschichte der Praxis", en *Martin Heideggers Einfluß auf die Wissenschaften: aus Anlaß seines sechzigsten Geburtstages*, Bern, Francke, 1949), y se completan entre sus últimas intervenciones de 1970 (*Heidegger. De la analítica ontológica a la dimensión dialéctica*. Recientemente reeditado por Quadrata, 2003)].
- ²⁶ C. Astrada, "Jorge Simmel", introducción a *El conflicto de la cultura moderna*, op. cit.

OJOS CRUELES N° 3
temas de fotografía y sociedad

En este número

Fotografía: entre dictadura y democracia-La última imagen sacra de la revolución latinoamericana-Fotografía y pornografía-Los fotomontajes de *Idilio*-Bayard y su autorretrato-Fotoperiodismo en Argentina-Reportaje-Cuento-Poesía-Reseñas

Colaboran

Jorge Aguirre-Margaret Atwood-Laura Bonaparte-Jorge Brega-Eliseo Diego-Eduardo Garaglia-Jorge García Sabal-Ana Clara Jaluf-Martín Kohan-Miguel Martelotti-Mariano Mestman-Valentina Montero-Silvia Pérez Fernández-Daniel Ponce-Norberto Puzolo-M. Victoria Sánchez-Héctor Santulli
ojoscruelles@sion.com

PAMPA Y TUNDRA *

Por Osvaldo Baigorria

Quiero presentar aquí algunos ejemplares únicos de una especie que ya estaba en peligro de extinción en los años 80. Aun no conocíamos la palabra e-mail: esta correspondencia tuvo que atravesar la ruta Panamericana por el sur, el centro y el norte, dispersando misivas y postales que durmieron, se extraviaron o fueron rescatadas de oficinas de correos desde los Andes hasta las playas de Río, de Bahía de San Salvador a la Bahía de San Francisco, de las montañas de Argenta a los barros argentinos. Sólo doce cartas sobrevivieron a ese periplo, y ellas habrían de viajar *ainda mais* antes de ingresar al reino de acotado porvenir que promete la imprenta. Primero acumularon humedad en una cabaña entre bosques nevados de la Columbia Británica del Canadá. Después volaron en mi equipaje de mano de Vancouver hasta Buenos Aires. Luego fueron despachadas en una encomienda por barco a Barcelona y por vía terrestre a Madrid, en una última etapa de residencia hasta el regreso a su primer suelo de origen o despegue.

No se encontrarán aquí mis respuestas, que imagino se habrán perdido sin remedio en algún departamento paulista habitado por Perlongher en aquella década. Tampoco todas sus cartas, sino sólo algunas de las que él me enviara, firmadas a veces como n., otras como Néstor y otras como Rosa, en alusión a Rosa Luxemburgo o Rosa L. de Grossman, apellido de casada de la líder espartaquista alemana que Perlongher utilizaba como seudónimo en sus primeros textos políticos. "Delias de rimmel descorrido, Etheles, rosas a la caza de un Grossman perdido en Luxemburgo" diría más tarde al escribir acerca de su libro *Alambres*.

El rumbo de estas esquelas fue el de mis viajes, peregrinajes, exilios y desexilios. Las llevé de un país a otro, las atesoré sin pensar en que serían publicables, tal como se guardan los mensajes de antiguos afectos, por apego, por terca resistencia al olvido; en los últimos años, alentado por amigos a quienes leí en voz alta algunos fragmentos, comencé a pensar en que tenían derecho a abandonar el cajón donde se pliegan y amarillean los recuerdos. Por varias razones,

dudé un tiempo en darlas a publicación. Me parecía ineludible un extenso trabajo de anotación para que la lectura se abriese paso no sólo en lo que Perlongher describía como su "maraña tipográfica" (dilatados guiones, paréntesis, puntuación arbitraria, excesiva o inexistente, erratas de tipeo) sino para explicar algunas de las numerosas referencias personales que apenas son inteligibles para quienes conocieron al autor en forma directa. Por ejemplo: se observará que el destinatario a veces aparece en plural y otras en singular. Al nombre de "Osvaldo" u "Osw" en las primeras misivas se agrega el de "milu" (con o sin mayúscula) y al de "sus majestades" le sigue "tus", aludiendo a cierta ambivalencia en torno al receptor. Milu es el nombre de quien fue mi pareja en aquellos años y, dado que ambos conocimos a Perlongher casi simultáneamente, bien se podía justificar una carta dirigida a los dos, al menos al principio.

Problemas de pertinencia y pertenencia: ¿puedo decir que son mías? ¿Y hacer con ellas lo que quiero? ¿Qué diría el remitente vivo acerca de la idea de publicarlas? ¿Hubiese querido o imaginado que salieran de la intimidad para entrar en la esfera pública? ¿Las hubiera escrito entonces de otra forma, corregido un poco, con algún *editing* de más o de menos, alguna palabra tachada, reprimida, borroneada? Siento que, de alguna manera, tengo que simbolizar mi pedido de permiso a un recuerdo.

Dije recuerdo y sé que miento. Emerge una primera imagen: la del día en que lo conocí, en 1972. Tenía

veintiún años y pelo largo hasta los hombros. En una casa señorial de Flores, ante cincuenta personas reunidas para fundar el Grupo de Estudio y Práctica Política Sexual, descruzó sus piernas enfundadas en pantalones de corderoy marrón con botamanga-pata-de-elefante, se acomodó sobre sus zapatos con plataforma y se presentó: "Soy militante del Frente de Liberación Homosexual de la Argentina".

Había dado sus primeros pasos o gateos en la militancia cuando empezó a estudiar sociología en la Facultad de Filosofía y Letras, en 1968-69. Llegó a encabezar la fracción de Política Obrera (PO) en la facultad, como responsable de los grupos de autodefensa y miembro ejecutivo del Cuerpo de Delegados, mientras mantenía una pelea interna con sus propios camaradas para que se le reconociera públicamente su condición de homosexual (así se decía: aun no había destape alguno, moda o modelo gay dominante). Su exigencia de que el o la PO se pronunciara abiertamente sobre el tema terminó en su rompimiento y alejamiento definitivo de esa organización, precisamente al mismo tiempo en que ingresaba al flamante FLH, en marzo del 72.

Una tarde de diciembre de 1973 nos despedimos en el bar Vesubio de Corrientes y Bernardo de Irigoyen, yo a punto de salir del país con la mochila a la espalda sobre la ruta 9 hacia la frontera con Bolivia y él con la idea de continuar su investigación militante sobre los taxi boys de la calle Lavalle, precursora de su tesis de Master en Antropología Social sobre la prostitución masculina en Sao Paulo, publi-

KILOMETRO 111
N° 6
DESTINOS DE LA TEORÍA
ENSAYOS SOBRE CINE

cada luego como *El negocio del deseo*. De aquel primer encuentro político-afectivo que duró poco más de dos años quedó una relación fantasmal interrumpida por la bruma del exilio hasta que, después de vagabundear por espacio de tres años a lo largo y ancho de América, pude empezar a cosechar sus cartas en una cabaña de troncos y responderle a su dirección en La Tablada, Partido de la Matanza (La Tableau, Parti du la Massacre, escribiría la Rosa una vez en el lugar del remitente).

Estas cartas llegaron a mi dirección postal General Delivery, Argenta, BC, Canadá. Diría Perlongher en una de las primeras: "Lo de Argenta lo buscaste adrede, tipo retorno al útero patrio". En realidad, el nombre fue inspirado por una mina de plata (*argent*, en francés) activa a fines del siglo XIX y agotada a principios del XX. Décadas más tarde, refugiados de varios orígenes se fueron asentando en aquel valle perdido, desde los cuáqueros que huían del macartismo hasta los hippies que evadían el servicio militar durante la guerra de Vietnam, pasando por un exilado húngaro que pintó en letras blancas un cartel en el camino de entrada: "Utopía". Era un lugar remoto, a 900 kilómetros de Vancouver y a 40 km del pueblo más cercano, en medio de las montañas; había que ir a buscar la correspondencia hasta la estafeta de correos, una casita de madera que permanecía cerrada salvo martes y viernes, días en que una empleada *part-time* recibía al camión transportador de sobres y encomiendas. La llegada de ese camión era todo un acontecimiento para los ciento cincuenta habitantes de aquella aldea boscosa en la prehistoria del correo electrónico. El trayecto desde el pedazo de montaña que ocupaba mi comuna hasta la estafeta duraba una hora y media durante los días más breves y grises de invierno, cuando el sol pálidamente salía a las 9 de la mañana y se ponía antes de las 16, por un camino de nieve que subía hasta las rodillas y que se abría paso en medio de coníferas centenarias, puentes de madera sobre arroyos rugientes, huellas de osos, ciervos y ardillas. A veces me encontraba con algún vecino o con la mirada de un águila emboscada en los ramajes más altos. A veces volvía con las manos vacías. Otras, con alguno de esos sobres rectangulares de época que contenían ligerísimos papeles para vía aérea mecanografía-

dos a interlineado simple para que entrara más texto y pesaran menos en la balanza del correo.

En 1981 Néstor Perlongher tomó la decisión de radicarse definitivamente en Brasil y la llevó a cabo de inmediato. "Insostenible, parto, hartó" diría en su carta del 20 de mayo de ese año. Cuatro meses más tarde, el 22 de setiembre, desde Sao Paulo, pudo contarme por primera vez y con cierto detalle los avatares de la violencia física, la persecución y la paranoia que había sufrido en Argentina durante los años anteriores. Todo ello relatado "sin barroquismos de trinchera", es decir, sin tener que filtrar en ningún entrelíneo la crónica censurada por la sistemática curiosidad de los funcionarios policiales del correo argentino. Barroco de trinchera: aquel barroco que se despliega en el combate, una lengua urgente, apremiada por sacarle el cuerpo a la posibilidad de captura o destrucción en manos del enemigo. Una lengua política.

Desde Brasil, su perseverancia en la escritura y en la militancia bien podrían hacerlo merecedor de un brechtiano título de "luchador de toda la vida". Como investigador, metió su cuerpo en la boca de los devenires minoritarios, los procesos de marginalización, las desterritorializaciones que en ese país tan deleuziano arrastraban y arrasaban todas las identidades: negros, artistas, malandras, travestis, drogados, malucos y otras "formas disidentes de subjetivación". Como activista, continuó denunciando la represión sexual en Argentina, con sus seudónimos o sin firma, redactando testimonios e informes que fotocopiaba y hacía circular por su cuenta entre los emigrados argentinos gays o héteros.

Desde ese exilio también pudo repensar las condiciones de los espacios y las libertades cotidianas en el contexto del destape o la apertura que alcanzaría a la Argentina con el regreso de la semidemocracia electoral. En el 84/85 ayudó a organizar manifestaciones como la Marcha del Beso que se realizó en el centro paulista en protesta por la detención de dos travestis que se besaban en la vía pública. Y comenzó a revisar sus propios pensamientos sobre política y deseo.

En 1992, Perlongher cerraba su artículo "El fin de la homosexualidad" (donde analizó el grado de saturación al que habían llegado en la década

anterior las vías sexuales de escape intensivo) con dos oraciones cargadas de sentido: "Abandonamos el cuerpo personal. Se trata ahora de salir de sí". Era como si el liberacionismo sexual de años previos hubiese sido el paso primero de una exploración de los límites corporales en deriva hacia una radical entrega o rendición de sí. Creo que no se trataba de hastío, cansancio, pasión de abolición. Sí de una línea de fuga que había pasado de la liberación del deseo al rumbo que lleva a liberarse de todo deseo.

El 26 de noviembre de ese mismo año, un rito funerario conducido por el antropólogo Edward MacRae acompañaba el descenso de su cuerpo al centro de una fosa abierta en la tierra roja del cementerio de Sao Paulo, junto a un árbol con flores amarillas.

Estas esquivas de una correspondencia rescatada del paso del tiempo pueden leerse como un acto de amor y también como un intento de hacer inteligible el fin de una época y el comienzo de otra. Las épocas, como los decadas, no coinciden nunca con números de un calendario. Quizá la presente amerita otras réplicas. Reescribir las respuestas, sobreimprimir los textos despachados, rehacer el pasado. Qué ilusión de omnipotencia. Releo: "escribí, que no quiero perder el vínculo". Veo que me dice (todavía) "haceme quedar bien". Siento aún su consejo sobre si él/ella debería bancar o no bancar (to pay or not to pay, that is the question) la edición de uno de sus primeros libros. Le diría, le digo: tenés que seguir publicando, qué duda cabe. Algunos de los que estamos aquí, mientras sigamos vivos, nos encargaremos de ello. Seguros de tu deseo.

Cartas de Néstor Perlongher

Buenos Aires, 1-4-79

Osvaldo (y milu)
(sus majestades árticas) queridos,
remotos

escribo abriéndome paso en este reino de papeles carpetas lapiceras puchos cenizas encendedores cuernos vasos de whisky (nos vamos para arriba) que es mi mesa (debería decir: de esta mesa, etc., que es mi reino) / festejemos la inversión y recordemos vagamente una de tus es-

casas esquelas dactilografiadas (señal de un paulatino regreso a la civilización que me parece regio, ya que facilita sobremanera la comprensión del texto y le da más fluidez a la escritura -aviso de Olivetti, la gran marca italiana de máquinas de escribir). Es evidente que hoy no estoy demasiado inspirado; ya rompí el primer intento -que conocerá el confort de las cenizas- y sólo emergen pavadas retóricas de mis dedos (de mi cabeza). Ocurre que mi carácter de integrante del jet set interprovincial me obliga a constantes periplos por las 14 provincias¹; ello hace que si no te escribiera hoy -restándole tiempo al empacamiento (de empacar)- no podría hacerlo hasta la próxima semana, puesto que mañana marcho a Mar del Plata con la intención de investigar los vicios tabacales de los nativos. La misma actividad me llevó a medir a los rosarinos, laburo que me insumió un mes, y me obliga a un constante ir y venir entre aeropuertos atestados de viajantes de comercio y hoteles de conserjes inexpresivos. Ya estoy un poco harto de tanto nomadismo, puesto que no puedo emprender ninguna actividad sistemática, pues los pocos días que estoy en Baires los dedico a recorrer sus añoradas callejas y a visitar a los pocos amigos que sobreviven a mis peregrinajes. De todos modos Buenos Aires es absolutamente imbanable -cada vez más- y en el interior la cosa es un poco más tranquila, aunque hay que soportar el turismo.

Pienso que si volvéis no reconocerás esta city que supo ser tan loca, ahora apagada como una lamparita quemada: rostros cabizbajos y amedrentados en las vidrieras inaccesibles. Mi situación económica no es mala, sospecho que aún no me he achanchado, aunque quizás vaya en esa dirección: salvadme, remotísimos! Se dilata mi dicotomía entre el relativo bienestar económico que estoy teniendo aquí, en medio de esta época de crisis (bienestar de dudoso mérito, puesto que todo está tan caro que no se puede comprar nada) (vaya preocupación) y mi deseo de radicarme en zonas de climas más cálidos, como ser los brasileños, paraísos terrenales que tuve la dicha de conocer en el último verano, quedando enteramente fascinado, aunque, claro, no es tan fácil abrirse paso allí, en especial si no tiene la residencia, para obtener la cual es requisito contraer enlace con alguna indígena, y ya

conocés mis reticencias al respecto, las que podrían eliminarse, sí, pero subsiste la dificultad de hallar quien se preste a conyugarse con un marido tan exótico. La pasé bárbaro en los trópicos -consideración meramente geográfica, ya que no hace más calor que en Baires, al menos en Sao Paulo, no sé si en Río porque la semana que estuve llovía todo el tiempo, por lo que me pareció una ciudad demasiado húmeda para todo, y retorné de prisa a Sao -dilatado cierre de guión).

En fin te abrirás paso en la maraña tipográfica y sabrás que permanecí en Sao tres semanas, en la casa de unos amigos macanudos; días caracterizados por permanentes, infinitas tropelías por las vías públicas y no tan públicas. Quedé muy apegado a la democracia racial brasilera, a la que conocí -presumo- demasiado de cerca. En Brasil todo es relativo, desde la democracia hasta la liberalidad. Con todo es una sociedad infinitamente más permisiva que la argentina, y se pueden hacer cosas a plena luz que aquí causarían espanto en la más absoluta penumbra. En fin, un país más o menos habitable. Descontando que a mí me gustan las grandes ciudades. Como Sao Paulo.

Retorné quejumbroso a mi patria, deseando volver a los brasileños, y dudando si largar todo e irme. Aquí me la paso prácticamente encerrado -cuando no inmerso en los frágiles encantos de Tucumán o Rosario- en mi depto de un ambiente con vista a los techos del corazón de manzana.

Pero no todo es pálida: el próximo viernes se presenta una antología en la que incluyen tres poemas míos, una cosa bien underground y pobre²; qui-

zás por el mismo sistema me anime a publicar mi primer libro de poemas, pagado por mí, que se llamaría *Austria-Hungría*, cuyo poema central sería un diálogo entre dos locas (austria y hungria) que se pelean y debaten las alternativas ante la próxima irrupción de los germanos, todo en un lenguaje muy barroco y con algunas alusiones modernas no demasiado claras. En fin, lo verás si sale.

Sorprende la consistencia de esta escritura -que ya va para seis años- y me tranquiliza pensar que ninguna sombra de interrupción se cierne sobre ella. Van enérgicas alabanzas a vuestra infinita paciencia, dioses gélidos.

Lo que dice f.³ sobre vuestras presuntas ideologías comunitaristas no merece ser tomado demasiado en cuenta, pues él es uno de esos tipos capaces de negar su propio discurso -generalmente delirante- en un plazo de 15 minutos; lo cual, pese a su apariencia corrosiva, no es una crítica de mala fe, pues sigo siendo muy amigo de él, y es un tipo macanudo, pese a sus disparatadas tiradas. Él no se banca latinoamérica, y de tanto en tanto emigra; termina retornando y defendiendo las formas más asquerosas del atraso. Yo en términos generales coincido con lo que él le atribuye, que es una defensa de las sociedades avanzadas, en el sentido de que allí se vive con menos terror, aunque hay gente que prefiera las desmañadas pasiones latinas, con todo su escenario de tragedia. Basta de elucubraciones insensatas: no se preocupen demasiado por el árabe sirio.

Para acabar, confesaré que me embolo bastante en esta ciudad chota, aunque por hacer tengo mucho

BEATRIZ VITERBO EDITORA

España 1150 - S2000DBX Rosario - Argentina

E-mail: beatrizviterbo@arnet.com.ar

Fax: 54 341 4261919



Muerte y transfiguración de Martín Fierro. Un ensayo de interpretación de la vida argentina, por Ezequiel Martínez Estrada
Una república de las letras. Lugones, Rojas y Payró. Escritores argentinos y Estado, por Miguel Dalmaroni

Estudios culturales

Delirios de grandeza. Los mitos argentinos: memoria, identidad, cultura,

por María Cristina Pons y Claudia Soria (comps.)

Galerías del progreso,

por Beatriz González Stephan y Jens Anderman (eds.)

Ficciones

Siesta nómada, por Débora Vázquez

Obras completas 2, por Norah Lange

Ensayos críticos

(trabajos, escrituras, poemas); pero por momentos tengo grandes tentaciones de deprimirme infinitamente, a las que trato de no ceder, consciente de que ello debilitaría mis ya frágiles defensas en esta sociedad medianamente asesina. Acá la cosa no tiene ningún viso de mejora. Pero también dejaremos prudentemente lo que antecede librado a vuestra fértil imaginación y nos despediremos emitiendo vastos deseos de tener pronta correspondencia que me dé la agradable, envidiable, sensación de que en otros países (otros mundos) los pobladores no sufren tanto.

Sacrificados besos de

N.

Fragmentos de dos cartas:

9 de feb. 1984 - año internacional de la rata (orwelliana)

querido, qué alejado, pampa y tundra: istimitos. Acabo de regresar de la Argentina, tras dos estirados meses, que empezaron (7/12) participando de la reunión de formación del grupo Comisión Pro Defensa de las Libertades Cotidianas (que clama la derogación de los edictos policiales y de la averiguación de antecedentes), el 8/12 me quedé afónico gritando en una estradada marcha de las Madres de Plaza de Mayo, rumbeé primero tras temblequeantes feministas y luego copóme (no cogióme) el ondular, el tremoleo de las enseññas anarquistas como en Odessa, 1919: decían las mismas cosas abstractas: donde hay Estado hay Represión! El 10/12 me plegué al alfonsinismo con el disimulo de una columna gay, cuyo celoso recato rompí zarandeándome a la brasilera entre los tamboriles de los muchachos radicales, donde el recién electo¹ dijo desde el cabildo una pavada escolar. Es como una directora de colegio técnico. Después, la euforia se fue enfriando: a fin de enero un cana de tránsito me pidió documentos en el mejor estilo procesista, pero no me llevó. La prepotencia policial empero ha disminuido drásticamente, no así el control. Reprimieron ferozmente una manifestación con un cartel de "Marihuana Liberada" que se transformó en antipolicial. Echaron a los mochileros de Gesell después de desmanes patoteriles (contra minas y maricas) en Mar del Plata. Al mismo tiempo la revolución es re-

tórica (ya que no, cual el peronismo, semántica). Alfonsín proclama el derecho a la diferencia, al tiempo que reconoce que los grupos de tareas (eufemismo por paramilitares, torturadores, etc.: a las embarazadas les metían una cucharita en el útero para picanear el feto) se pueden reorganizar con sólo chasquear los dedos. Todo indica que el aparato policíaco-militar está intacto.

Sampa, 7-5-84, querido Oswald: ni pinos ni carroñas de osos ni trineos de esquimales ni mujeres grasosas ofreciéndose al huésped gordo ni papisas superponiéndose las mañanitas, apenas el pez plateado que pende en la pared del cuarto del recluso: "sos de los peores, de los que se encierran solos" (Lamborghini). Es un mambo que viene de lejos y al que los polvos fumigatorios favorecen. La languidez, el sopor, el spleen, el strass.

Así que no he hecho grandes cosas desde que llegué de la Argentina: más bien, he dejado de hacerlas. Por ejemplo, mi proyecto de librito lezamesco² quedó en el veremose—qué difícil!— y ahora ándole dando vueltas a mi tesis sobre michés³, pero tengo una fiaca derrumbante que me impide afrontar la pesada marea de la sordidez (del ghetto); con la crisis económica, más el "avivamiento" de los explotados, la guerra social se ha agudizado tanto en el Brasil, que es desfilar por un océano de mendigos insistentes, fantaseando mano y uñas ávidas abalanzándose sobre la bijouterie. Por eso miro el pez plateado, sola mirando el pez de plata. La plata, es un problema horroroso. Hay una onda de paranoia por asaltos y contra asaltos (acciones de las gangs policiales: fragmentación de las alianzas con los "marginales") que se corresponde, en las calles yirosas, con una separación cada vez más acentuada de los "grupos de clase". Concluyendo: en el área pobre me siento rata de otro pozo, y a las gays de clase media no las soporto, ni ellas a mí. O sea: es un alivio respecto a la represión policial (canil) en Baires, pero hay otros campos de pálida. No te agobio con la confesión (género tan desprestigiado tras Foucault). En guita he mejorado un poco, conseguí empezar a cobrar mi beca (me financian una tesis de Master sobre michés) e hice un par de traducciones que me aliviaron. Toda yo estaba un poco parada, ni escribía. De vez en cuando voy a Río y me reanimo un poco.

Desestimulantes noticias de Argentina. Bien reflejadas por *El Porteño*, cuya dirección es: Cochabamba 726, Buenos Aires. Tel. 26-0634. Hay un tipo muy interesante⁴, que dirige lo que era un suplemento y ahora se independizó como revista, llamado *Cerdos y Peces*, dirigido a los minoritarios (gays, feministas, presos, etc.). Pero es un poco chanta, no te contesta, te planta. A mí me prometió nombrarme "corresponsal en Brasil" más ni siquiera me manda la revista. El mismo proceder siguen las feministas de *Alfonsina*: como no me mandan noticias (ni ejemplares) acabo no escribiendo...

Me correspondo con Marcelito⁵, que me da cuenta de los avatares de los incipientes (y siempre precoces) grupos gays. La tía Margarita⁶ continúa entrando a las boites como por su casa y llevándose de 50 a 70 mariquillas por vez, un escarnio. La selección no parece seguir otra regla que la cifra. No hay destape, ni nada parecido. Es una democracia superficial.

Notas

¹ Extractos del prólogo y fragmentos de la selección de cartas de Perlongher a Baigorria que en los próximos meses publicará la editorial Mansalva bajo el título *Un barroco de trinchera*.

² Refiere a *Poesía 80*, ediciones La Cebra Dormida, Buenos Aires, 1979, una antología de 44 páginas en el que Perlongher publicó por primera vez los poemas "Érase un animal", "La murga, los polacos" y "Por qué seremos hermosas". Su nombre figura en minúsculas en la tapa junto a los de miguel grimberg, carlos barbarito, miguel millara, marcelo marcolin, alberto nigro y alejandro salguero. En la primera página del ejemplar que me envió por correo se leen las siguientes palabras manuscritas: "Para que se congele entre las nieves árticas. Con amor, Néstor. Ago. 79".

³ Se trata de un amigo personal que viajó a Canadá.

⁴ Raúl Alfonsín.

⁵ Alude a la escritura de su libro de poemas *Parque Lezama*, que la editorial Sudamericana terminaría publicando en 1990.

⁶ Su tesis *O negocio do michê. Prostituição viril em São Paulo*, con la que obtuvo el Master en Antropología Social en la Universidad de Campinas, sería completada en 1986. "Michés" equivale a "taxiboy".

⁷ Se trata de Enrique Symns.

⁸ Un amigo de Perlongher que residió un tiempo en São Paulo.

⁹ La policía en argot homo-contracultural de los años 70.

RESEÑAS CRÍTICAS

LOS LIBROS

¿Quién inventó el género de las reseñas? No es posible encontrar la respuesta en esta sección de la revista. Simplemente las reseñas se hacen. No son artículos largos ni aforismos de ocasión. No deberían tener objeto propio sino depender—vicarias— de un objeto analizado, sea libro o revista. Sin embargo, el género es rebelde, y especialmente apto para ofrecer resultados ajenos a su proclamada e inocente práctica. En efecto, ¿Cuántas reseñas—el nombre es periodístico, sin duda—, pueden encubrir un artículo completo, que finge tomar otro texto como impulso y luego se lanzan a construir solos, en el aire, basados en sus propias fuerzas? En la reseña se juega, probablemente, esa tentación de hacer otra cosa. Borges llevó esa amable inquina hasta el abuso de hacer realmente la reseña pero decir siempre otra cosa, por medio de pequeñas sutile-

zas adverbiales, ciertas palabras que sobresalen un milímetro de la línea del texto por hacerse sospechosas de un recelo, una injuria, una burla. Aquí—en esta revista—, podrá advertirse hasta que punto los reseñistas se han privado de semejantes ludibrios. Una reseña es el núcleo último del pensamiento sobre los textos, y no sólo eso, sino del pensar mismo de los textos. Es el origen de la razón escrita, si tal cosa pudiera defenderse. Por lo tanto, sólo puede ejercerse bajo promesa de omitir sus abusos, y ni siquiera pensar que puede aparentarse "reseñar" y volcarse a un tratado, como si el Facundo hubiera partido de reseñar una frase escrita en las paredes de un refugio de montaña. Sólo Borges—maldito—, quiso desnudar los secretos del género, que este copete comenta rápidamente para luego pedir que olvidemos el secreto develado. Resta ahora preguntarnos, en la mesa de redacción de periódicos, quién inventó el copete.

TEORÍA

LA RETÓRICA QUE NO CESA

A propósito de *La razón populista*, de Ernesto Laclau, Fondo de Cultura Económica, Bs. As., 2005

Cuando Laclau lee a Gustav Le Bon, dice que este autor "en términos teóricos contemporáneos está haciendo alusión a dos fenómenos bien reconocidos, la inestabilidad de la relación entre significado y significante (en palabras de Le Bon entre palabras y significantes) y el proceso de sobredeterminación mediante el cual una cierta palabra condensa en torno de sí una pluralidad de significados". Laclau hace hablar a Le Bon a la manera de Laclau, esto es, "en términos teóricos contemporáneos". Ejercicio válido de glosa y traducción. Así es la vida teórica, y ese es uno de los resultados posibles de la interpretación, sobretodo en los estilos que

aceptan el legado— para decirlo rápido— de la "deconstrucción de la metafísica". Le Bon había planteado en sus propios términos, cuestiones de índole psicopatológica, en las que lucía el concepto de *sugestión*, modo inadecuado que podría tratarse con otras fórmulas obtenidas luego de proceder al acto reconstructivo de su pensamiento. Sin duda, las que sean capaces de darle otras valoraciones dentro de la teoría lingüística a conceptos muy dudosos como "enfermedad colectiva" o "contagio" de masas.

Es que para Laclau siempre un lenguaje puede traducirse en otro que sea más eficaz para decir lo que el primero apenas intuía, y realizaba con pobres medios expresivos. El modo en que considera que fracasaron "los psicólogos de multitudes" sirve para ilustrar su propio procedimiento. Estos psicólogos tenían un sesgo antipopular pero lo que más interesa es que acaso habrían salvado sus crudas dicotomías—como "normal y patológico"—, si hubiesen descubierto que cada uno de aquellos polos podría "contaminar" a otro. Esa *contaminación* sería una operación lógica de interpenetración y flotación de significantes que libraría a estas descripciones de una "aberración" social para hacerlas actuar en términos de una teoría correcta.

Para eso deberían evidentemente

te ser traducidas a las consignas de la "lógica de la equivalencia y la de la diferencia", que define la tensión social y crean al "pueblo", pues ese es el nombre que permite nombrar todo lo que puede pensarse en materia de antagonismo. Lo social y el populismo surgen de ese lugar "imposible y necesario" por el cual ni se puede extender la lógica equivalencial infinitamente, ni tampoco la diferencial sin que se originen oposiciones que impidan el funcionamiento de una falsa totalidad. La totalidad existe en cuanto es inmediatamente quebrada, nunca consumada. El "pueblo" es ese mecanismo de invocación y de no consumación infinitamente repuesto. El pueblo es *necesario* gracias a albergar una *imposibilidad* constitutiva. ¿Hay algo nuevo aquí a lo que hemos leído en Laclau?

Nada es insignificante para Laclau. La retórica como la capacidad de nombrar la fisura lógica hace que todo autor, todo acto, todo hecho, toda ocurrencia histórica actual o pasada, pueda ser rescatado de su silencio apático si se lo pone en el cedazo de una nueva "razón", sea la razón populista o como se llame, pues siempre será una razón con su nada interna y su exterior innominado, que la señala y la dispone en existencia.

Así, la aberración de un texto puede traducirse a un pensamiento ade-

cuado, productivo desde su poder lógico y su observancia de las tradiciones lingüístico-retóricas a las que Laclau acude. También la "aberración" de una forma social, el populismo, tomado siempre de un modo peyorativo, puede trasladarse a la figura nominativa exacta para el vacío de facticidad que es el origen de todo y al mismo tiempo pone al todo, con su pifia interna desesperante, a la altura de lo que estando a punto de cerrarse, entonces se pierde.

Así, en los ejemplos de Laclau, la categoría de "imitación" de Tarde se presenta con más ventajas que la de "sugestión" de Le Bon, entre otras cosas porque "el mecanismo de la imitación tiende a crear relaciones equivalenciales a través del espectro social total". También aquí, entonces, podemos decir que en el ineficiente lenguaje de Tarde se pueden obtener equivalencias de traducción que nos pongan frente a una definición conveniente para aquello de lo que sobreentiende lo político. Gran optimismo retórico o la retórica como ciencia del optimismo. Estos autores franceses, sin dejar de protagonizar un denuedo contra el populismo, agravando a las multitudes, exponen a su modo las formas del problema entre lo homogéneo y la diversidad. Allí residiría el enclave de todo pensamiento que —aún obstaculizándose a sí mismo— debe llegar al descubrimiento final de cómo se forja lo real-popular.

Precisamente, descubriendo en su sí mismo retórico la imposibilidad de llegar a lo que al mismo tiempo cree necesario. Tarde y Le Bon, aún pensando de un modo reaccionario o impropio, pueden arribar al centro del problema si son traducidos a una ló-

gica que no poseían, porque todo pensamiento es en esencia traducible a una *forma mentis* que albergue la geometría de la infinita tensión entre nombre y cosa.

Es sabido el lugar que ocupa la retórica en el argumento de Laclau. Más aún, ningún argumento deja de ser retórico, pues pensar es siempre un desplazamiento de lo literal a lo figurado. De este modo, es viable afirmar que todo texto, para Laclau, origina una obligación de lanzarlo hacia lo figurado, sometiéndolo o subordinándolo a una realidad subyacente en la que comienza a operar apenas como *ejemplificación*, voz menor o equivocación que sin embargo podría contener —si se la potencia en sentido adecuado—, la evidencia de un pensamiento real (o de "lo real"). Los ejemplos son así parte de un mundo empírico donde yace lo que sólo tiene expresión histórica errática o es parte de un lenguaje dramático que no se conoce a sí mismo. Optimismo, entonces, traductor.

En el afán de colocar frente a lo histórico un molde retórico que tenga su propia geometría dramática —aunque contenida en una argumentación cortante, que en su *destrucción* escinde una metáfora con la guillotina de otra metáfora—, Laclau deja desnutridos de focos vitalistas los hechos del orden histórico, y los pasa al argumento logicista, que se mueve en brazos del mismo proceder que postula para la *razón populista*, esas lógicas equivalenciales y diferenciales, que mueven su texto de un lado a otro, con conceptos que parecen personas que suben al cadalso y bajan con la cabeza escindida en su contrario y con un intercambio que les permite alojar una parte del otro en sí mismo. Significantes flotantes, ese manso degolladero de la razón, es la manera decapitante, una forma real de la existencia de ésta.

Cuando ejemplifica con los votos comunistas que han pasado al caudal de Le Pen, en Francia, Laclau afirma que en ellos "la necesidad ontológica de expresar la división social fue más fuerte que su adhesión óptica a un discurso de izquierda". Expropiado el drama del sujeto colectivo en su pasaje desde las izquierdas a las derechas, queda la distinción heideggeriana entre lo óntico y lo ontológico, que Laclau acepta con el dramatismo encubierto de quién redujo a *exemplum* un momento vivo de la historia, para que se muestre *lo real* como un orden superior a la vida. Se produce un desdoblamiento parecido en el caso de la "frontera dicotómica", que alude a las demandas populares articuladas en otros eslabones de significación, como en el caso del zarismo, que eventualmente toma una reivindicación popular y arma su propia cadena de significantes en defensa del "hombre humilde". También aquí hay un pasaje, o mejor, una doctrina de los pasajes. Se trata de los significantes "flotantes", donde un mismo elemento conceptual se desplaza por encima de la frontera binaria y garantiza que lo político se recree gracias a que nunca se pueden suturar las divisorias de los antagonismos.

La palabra *cooptación*, de uso tan persistente en la política argentina actual, compone muy bien la escena del significante flotante, esto es, del elemento libre que deriva de un campo a otro e introduce equivalencias en un cuerpo segmentado, dejando la idea de que la realidad es una escisión permanente y a la vez una variación de lo mismo bajo la *contaminación necesaria de lo otro*. Este pasaje podría ser considerado un gesto de profanación —es decir, de tránsito hacia otra área que reclama un descarte del elemento sacro o excepcional—, más o menos como lo considera Agamben en un artículo así llamado, "Elogio de la profanación", que no mencionamos por obligado recurso citador, sino porque en la *coquetterie* de este autor, no deja de haber ingredientes de lo que en el mundo geométrico de Laclau, son los modos místicos no declarados que tiene la *flotación* del concepto, posible búsqueda de una salvación de lo político por la vía de su juego de espejos invertido y de la ruptura redentora de la homogeneidad (hasta que aparece la posibilidad de *catacresis*, el nombre falso que es lo único que convive con el vacío y lo cubre apócrifamente: el *populismo*).

La razón política reclama para expresarse la inexistencia de espacios saturados y una ausencia de plenitud representativa. Todo lo real está compuesto de conceptos vacíos o bien que se hallan flotantes, para que la *no plenitud* de los significados y la *imposibilidad de saturar las concepciones* permitan la creación del lenguaje político. Esta creación tiene que estar vinculada y ser una sola cosa con la idea de que hay conceptos políticos en la misma medida que no se puede consumir íntegramente la propia noción de concepto político. Al decir pueblo ya se enuncia una razón que sólo

lo es a costa de su unidad en la heterogeneidad. Así parece pensar Laclau, o así al menos lo entendemos en su pasión epistemológica: lo *heterogéneo* —también a la manera de Bataille—, encuentra su detención momentánea en un símil remoto de lo homogéneo, es decir, la hegemonía como agrupamiento y falla.

Entonces, para Laclau, el campo de la representación se tornará un "espejo turbio y roto, interrumpido constantemente por un *real* heterogéneo al cual no puede dominar simbólicamente". Es una de las pocas frases con "imágenes metafóricas" que se permite este escrito que traza la mayor apología de la metáfora que se pueda realizar en un libro de teoría política. Sería aquella frase citada un resumen "literario" del trabajo completo, para hacer recaer lo político sobre la potestad de los juegos de significante. Esto remite a una apología de la heterogeneidad, verdadero sitio de la dilución de la idea de la dialéctica de la historia. Se diluye en un océano de heterogeneidades, proliferación que al cabo las hace *indecidibles* frente a lo homogéneo, esto último más propio del mundo histórico dialéctico con un sujeto central no contingente. Pero la *indecidibilidad* es lo que en Laclau hace las veces de la *totalidad*, una totalidad autodisgregada para poder moverse el sistema indecible a través de la frontera política —recreándola incesantemente—, entre lo heterogéneo que amenaza a la dialéctica y la dialéctica que aún manteniendo lo homogéneo, se disipa. Aunque *disipamiento* no es concepto de Laclau.

El populismo es precisamente la tensión entre lo indecible y lo decidible, entre lo hegemónico y los equivalentes de las demandas populares. Es un *locus* del lenguaje donde éste contiene la fuerza del vacío y la ausencia. Esa falla de la falla, que es lo indecible, como acto retórico reproduce la existencia del *lumpenproletariat* tal como es designado por Marx en el *18 Brumario*. Pero para Laclau algo del *lumpenproletariat* debe tener la clase antagonica y el proletariado debe conservar en su articulación la propiedad de un antagonismo real, y por lo tanto, contingente. La lectura del *18 Brumario* de Marx se convierte así en un límite de Marx, una frontera que no se animó a atravesar, pero al propio 18 se lo puede poner en términos de frontera tex-

tual, y por tanto, de límite de los límites de Marx.

Siendo el populismo simplemente "un modo de construir lo político", se podría decir que toda la política y todo lo político es populista. Tal como la retórica, la razón y la hegemonía coinciden, lo indecible, lo contingente y lo indeterminado lo hacen también. El populismo es la forma provocante de construir significados políticos. La totalidad es el sitio de una plenitud inalcanzable, una totalidad fallida, totalidad que constituye un objeto a la vez imposible y necesario. Ya lo dijimos: populismo, un nombre que se pone como cuando se le dice *ala* a lo que tiene el avión o a una forma de desfile en la *escola* de samba. La retórica como constitutiva y la *catacresis* como arte de poner un nombre, sobresale como acto de nominación en lo que no lleva nombre —como forma de axioma tanto como de libertad de nombrar— "por lo que la construcción política del pueblo es esencialmente *catacrética*".

Así, la plenitud de la comunidad ausente necesita un nombre, ese nombre será *pueblo*. Lo insatisfecho. Lo *catacrético* (si es que esta palabra es para seguir usando fuera del laboratorio). Una tendencialidad del vacío. Equivalente a la heterogeneidad de lo social, ese fantasma de Marx, el significante vacío al que él llegara pero apartara prestamente en el corazón mismo del *18 Brumario*. Claro que ni Marx ni Hegel hubieran aceptado el pensamiento del *Cratilo* —y de Borges, o de Lacan—, respecto a que el nombre es el fundamento de la cosa. Nominalismo radical, operación retórica de toda la política puesta en un juego sobre el vacío que la succiona y del que sólo resurge con el acto de nombrar, que es parte de la misma retórica de separación y unidad del objeto.

En trabajos anteriores, Laclau había hablado de *sedimentación*, tomando este vocablo de Husserl, con su manera incesante de releer toda la filosofía del siglo XX. Está en juego la recuperación como *sentido* de lo sedimentado, como algo ya cristalizado y no inmediatamente visible. Lo sedimentado mantiene una aparente *objetividad* pero puede ser revisitado a fin de descubrir —a través de nuevos antagonismos— su carácter contingente.

Esas formas entumecidas y ya dadas, adecuadamente solicitadas, se revelarán contingentes en este pre-

sente, en cualquier presente. Pensar es ese presente o ese ahora en que se *revela* lo que yacía acumulado. Esa puesta en presente de lo sedimentado se define como una "facticidad originaria". En ella se proyecta nuevamente la contingencia de los orígenes por sobre la ilusión hegemónica o representacionista de lo sedimentado. Esta *revelación* parece un significativo vacío pero en el plano de la memoria. Con sus nuevas reflexiones sobre el populismo, diferentes y a la vez equivalentes a la de la década del 70 donde clase social y pueblo eran lo mismo cuando un concepto implicaba al mismo tiempo la extenuación del otro—, Laclau ahora deja de lado la sedimentación para postular una "razón populista", suerte de paradoja que encierra en acto lo indecible entre la razón y el pueblo. Ambos existen para postular el nombre que da origen a la cosa, esa pata de lesa, o esa ala de avión, o ese paquete de Marlboro, que en los ejemplos de Laclau son el objeto evanescente que existe sólo para sostener una cadena significativa en su exterior y su interior, fallada, esto es, imposible pero necesaria.

¿Pero si los ejemplos descarnaran o desdramatizaran la historia? En todo caso, se percibe hasta qué punto la teoría tiene un autogobierno en su propia contingencia, mientras que los ejemplos históricos yacen en un mundo difuso, de historicidad derrotada. En el propio relato de esas ejemplificaciones puede notarse. En el ejemplo de Yugoslavia en guerra, donde "el otro lado de la cadena equivalencial está fuera de la comunidad" y "ésta sólo debe descansar en la lógica diferencial como su propio principio de organización", desaparecen los nombres de la historia, para quedar sólo la cutícula del nombre epistémico.

"También en Croacia la posibilidad de una sociedad multiétnica fue socavada desde el comienzo, reemplazada por el intento, en gran medida exitoso, de recrear una sociedad

NOMBRES
REVISTA DE FILOSOFÍA

Artefacto
pensamientos sobre la técnica

EL MATADERO

Revista crítica de literatura argentina

étnicamente unificada". No pudo concretarse el pluralismo étnico, y los significantes de la cadena equivalencial no pudieron vaciarse y dejar de lado su vinculación estricta con la comunidad de particulares, problema al que Habermas—dice Laclau—alude como "patriotismo constitucional". ¿Era necesaria el atrevidísimo logicismo del vacío para una conclusión tan semejante al moderatismo de Habermas?

Veamos para terminar el ejemplo del retorno de Perón. Su éxito en la construcción de una cadena casi ilimitada de equivalencias había conducido a la subversión del principio de equivalencia como tal, con estallidos de confrontaciones debido al antagonismo entre demandas contradictorias. El relato de estos acontecimientos resulta despojado de una historicidad difícil de expulsar, si no se quiere poner toda la desesperación subjetiva en el vacío del concepto antes que en el dominio del conocimiento histórico. "Una vez en la Argentina, dice Laclau, Perón ya no pudo ser un significante vacío; era el presidente de la república y como tal debía tomar decisiones y optar entre alternativas". "La diferenciación había ido demasiado lejos", concluye Laclau.

¿No es posible ver aquí un dismuido relato histórico para lo que es verdaderamente una trama metafórica muy compleja en el juego de pensamientos? No se puede decir que en Laclau haya dramatismo, y puesto que no lo quiere, nosotros, sus lectores de siempre no deberíamos imaginar otra relación con él que la que siempre tuvimos, de respeto y lectura interesada en las cesuras y láminas cambiantes de su pensamiento. Laclau posee un pensar inquietante, es grato leerlo como si en geometría de la razón teórica hubiese un hábito de tragedia.

Porque ¿si cierto eslabón interno de la conciencia lectora reclamara del *significante Perón* que no sólo se lo acompañara con la idea de *significante vacío*? Se dirá: así es la teoría, no es preciso historizar en este punto, no se reclama ninguna vibración histórica emotiva, estamos en el habla anterior a los *exempla*, somos el modo en que procede el verdadero drama del conocimiento, no dejando ninguna identidad estable y sometiéndolo todo a una retórica del auto-antagonismo sin fin, y encima, con posiciones que van auto-desplegando una

audacia dislocatoria, sin dialéctica ni historia. ¿Sin embargo, no sería posible que los *exempla* estuvieran en estado de insubordinación frente a la teoría? ¿Sería esto posible? Sólo si comprobáramos que Laclau deja a lo histórico-ejemplar en un plano de disminución y ruina.

Al contrario, fijémonos en el uso del *caso ejemplar* que hace Maquiavelo en cuanto eslabona significados paradójales que intentan, en su desasosiego, ser genéricos. Pero en él, el *caso* aparece fusionado al concepto y viceversa. Allí no pierde rigor dramático ni el teorizar ni el historizar. Laclau, a nuestro juicio, debe aún explicarnos—a sus fieles lectores, que siempre lo leímos con el gusto que se siente ante una perseverante aventura intelectual—, cómo hacemos desde su redoma retórica para enlazar (*lazo* es concepto suyo) lo histórico vivo con lo conceptual absorto. Es cierto que la sombra de la dialéctica planea aquí, pero es una suave sobredeterminación—en la memoria de nuestras lecturas—que también permite proseguir y aceptar el interesante arquetipo interpretativo que le permite a Ernesto Laclau poner su voz traductora en el interior de todo otro pensamiento al que para permitirsele ser cierto, se le excluyen sus variadas circunstancias históricas y sus nombres propios. Cuando todo emerge bajo otra forma retórica, es una suerte de milagro teórico, o de interesante locura conceptual, que lo que se percibe venga a llamarse razón populista, cuando en verdad se parece demasiado a una metafísica del acontecimiento social originario.

Horacio González

LA ILÍADA SUBJETIVA

A propósito de *El siglo*,
de Alain Badiou, Manantial,
Bs. As., 2005

Ay de quién no tenga amigo, porque su enemigo le hará justicia. Ay de quién no tenga enemigo, porque yo seré su enemigo en el juicio final.
Carl Schmitt, Sabiduría de la celda

Afortunadamente la Historia conserva también la memoria de los grandes luchadores contra la Historia, es decir, de los luchadores contra el ciego poder de lo real
Friedrich Nietzsche, Segunda consideración intempestiva

Método

"Qué es el siglo", pregunta el siglo. Y responde: "Es la lucha final"

I.

¿Es posible hacer del siglo XX un objeto para el *pensamiento*, atravesar según el ritmo del concepto sus densas variaciones? ¿Cómo hacer pensable la radicalidad épica, creadora y violenta de las *subjetividades* del siglo, pero sobre todo, cómo hacerlo cuando las categorías y el horizonte conceptual que otorgaron sentido y valor a las apuestas individuales y colectivas, artísticas, científicas, amorosas y políticas del siglo yacen hoy, aparentemente vencidas, ante "el ciego automatismo de las cosas"?

El siglo, del filósofo francés Alain Badiou es, ante todo, una intervención filosófica que busca dar espesor a estos interrogantes con un objetivo políticamente explícito: interrumpir el consenso hermenéutico que le atribuye al espíritu del siglo XX un carácter esencialmente criminal y totalitario. Si éste sólo puede ser pensado bajo la figura del crimen masivo, cual si fuera, en términos borkeanos, una verdadera "historia universal de la infamia", ¿cómo entender entonces la entrega decidida, valiente y generosa de miles de militantes, artistas y amantes cuyas producciones y acciones buscaron configurar otra experiencia de lo humano?, ¿simplemente como figuras sintomáticas de un conjunto de alucinaciones colectivas o como la pasión irracional y festiva por la muerte del otro? ¿No se trató, más bien, de la intensa y desmesurada pretensión de *hacer real* un nuevo comienzo, y por lo tanto, hacer real ese hombre nuevo que ya el siglo XIX anunciaba como un destino?

He aquí la cuestión esencial que, según Badiou, se impone al pensamiento: si "crear el hombre nuevo equivale siempre a exigir la destrucción de lo viejo", y si dicha destrucción implica hacer de las vidas humanas un mero material, ¿cómo pensar

entonces "el frente a frente no dialéctico" entre destrucción de lo viejo y fundación de lo nuevo?, o mejor aún, ¿cómo hacer pensable la furia destructiva del *fin* sin condenar al mismo tiempo la pasión creativa por el *comienzo*?

El relato liberal finisecular, en sus variantes conservadoras y progresistas, ha impedido pensar esta experiencia al impugnarla en bloque y colocarla bajo la figura del *mal mayor* que es necesario evitar (la barbarie irracional de los totalitarismos fascistas y comunistas) y al consagrar el *mal menor* con el que debe convivir (la tolerancia racional de la democracia parlamentaria capitalista). Pero dicha condena y tal consagración, como su efecto aparentemente inevitable, no hacen otra cosa que dejar intocadas las condiciones de emergencia de aquello que supuestamente se quiere evitar al reducir la experiencia del siglo a pura barbarie, al transformar sus intensos matices en la noche negra que es preciso olvidar y conjurar. Si se lo quiere pensar realmente es necesario permanecer cerca de las subjetividades que animaron su historia, es decir, pensarlo afirmativa y críticamente desde sus actores. Se trata entonces de comprender la lógica de sus protagonistas más que repetir las fórmulas morales de los espectadores contemporáneos. Pensar el siglo es una operación decididamente antiliberal.

II.

Para hacer efectiva esta lectura, Badiou toma como superficie de análisis escritos filosóficos y políticos, algunas dramaturgias y manifiestos vanguardistas, cuadros, secuencias científicas y poemas. En el tratamiento de estos documentos que ofician de huellas del siglo se entrecruzan y dialogan bajo la decidida orientación del francés, Mandelstam, Sartre, Pessoa, Pirandello, Foucault, Brecht, Celan, Freud, Heidegger, Mao, Malevich, Breton y otros tantos actores esenciales del siglo XX.

El siglo es, por lo demás, un ejercicio pedagógico, un compendio de trece clases dictadas en el Collège International de Philosophie entre 1998 y 2001. En este sentido, el carácter en ocasiones episódico aunque siempre punzante de varias de sus tesis hace del texto en su conjunto un escrito valioso más por los problemas que suscita al pensamiento

contemporáneo que por las respuestas provisionales que brinda. Podría decirse incluso que, de un modo análogo al foucaultiano, aunque sin la pasión por el documento gris que supo cultivar el autor de *Vigilar y castigar*, Badiou traza todo un campo nuevo para futuras investigaciones.

III.

Más allá de la suerte que pueda correr esta cartografía incipiente, el verdadero sentido de la apuesta hay que buscarlo en dos operaciones que sostienen la estructura general de las clases y que se solapan mutuamente. La primera de ellas es la *operación historiográfica* y está dirigida a poner en cuestión ciertas maneras de periodizar el siglo; la segunda, quizás la más importante, es la *operación conceptual*, que está esencialmente orientada a deslindar parte de la experiencia vital de las políticas de emancipación de los dispositivos totalitarios a las que han quedado, en virtud del éxito de la interpretación liberal, metafísicamente anudadas. Desde luego, no puede entenderse la primera operación sin la segunda aunque ésta, como veremos, también necesita de la primera.

Historia

"Admitamos que el nuestro es el siglo en que, como decía Malraux, la política se convirtió en tragedia"

IV.

¿Es el siglo una unidad histórica? Y si lo es ¿de qué tipo? ¿Cuáles son los criterios que permiten delimitar el comienzo y fin del siglo? ¿Cuál es "el instante de excepción que borra la experiencia del siglo"? Dejarse tentar por la historia, "ese amante del momento", "ese presunto soporte macizo de toda política" es la modalidad retórica, aparentemente circunstancial que Badiou esgrime para introducir tres modos de periodizar el siglo y poner en marcha una verdadera operación historiográfica.

Podría decirse, en primer lugar, que el siglo comienza con la guerra de 1914-1918, que esta guerra incluye la revolución bolchevique de 1917, y termina con el derrumbe de la URSS y el final de la Guerra Fría, en 1989. Es un siglo corto, como diría el histo-

riador inglés Eric Hobsbawm, unificado bajo parámetros históricos y conceptuales por todos reconocidos: la *guerra* y la *revolución*. Este siglo se articula pues bajo dos guerras denominadas mundiales y "el despliegue y hundimiento de la llamada empresa comunista". Se trata, en suma, del *siglo soviético*.

Pero además están los cultores de "la memoria", quienes piensan que el siglo es el lugar de acontecimientos apocalípticos. No hay otro criterio para determinar la esencia del siglo que decretar su unidad bajo la categoría de *crimen*. En el corazón del siglo están los crímenes comunistas, fascistas, nazis. Campos de exterminio, masacres y torturas organizadas por el Estado obligan a un balance cuantitativo del siglo: "la cuenta de las víctimas por millones". Este siglo, más corto aún que el anterior, comienza con la revolución de octubre y culmina en 1976 con la muerte de Mao, y tiene en las figuras paradigmáticas de Stalin y Hitler la condensación irracional del drama y la locura criminal. La dimensión masiva de la muerte se anuda con el juicio moral para decretar: estamos ante el siglo maldito, el *siglo totalitario*.

Finalmente, están quienes lo ponderan según su final y sobre todo, según sus resultados. El siglo XX es entonces el espectáculo del triunfo del capitalismo, el mercado mundial y la democracia parlamentaria. Es el siglo de la victoria del individuo y del "último hombre" sobre las patologías colectivas. Este siglo esencialmente "restaurador", extremadamente corto, reconoce su comienzo recién en los años 70 con el derrumbe progresivo de las políticas revolucionarias y todavía hoy estamos bajo sus efectos. Es el "siglo feliz", el *siglo liberal*.

V.

Cuando Badiou se pregunta, luego de presentar estas posibles periodizaciones, "¿Qué decir según el concepto, acerca del entrecruzamiento del totalitario, el siglo soviético y el siglo liberal?" la operación historiográfica ya ha tenido lugar: si el *siglo soviético* no es, necesariamente, el *siglo totalitario*, el siglo de la revolución y la empresa comunista, no es sólo y necesariamente, el siglo de los crímenes. Hay algo más que crímenes, violencia y cadáveres.

Todo el esfuerzo conceptual que realiza Badiou clase por clase se

juega en deslindar, no tanto la experiencia global de la guerra y la revolución de la realidad de los crímenes, esfuerzo vano por lo demás, sino la valiosa y épica experiencia vital de los militantes, artistas, amantes y científicos que, atravesados por las pasiones del siglo, intentaron fundar otras figuras de humanidad. Que dichas figuras hayan configurado, en más de una ocasión, experiencias del horror, que los antagonismos del siglo hayan terminado en tragedia, no implica en modo alguno aceptar la unidad global que las designa bajo la categoría de crimen. Si la aceptamos, habría que declarar criminal a cada singularidad realmente comprometida del siglo. Para Badiou tal declaración, en lugar de abrir un pensamiento verdaderamente crítico sobre el siglo, un balance que haga justicia tanto a la pasión destructiva como a la creativa, no hace otra cosa que clausurarla, y en lugar de hacer posibles nuevos proyectos, nos entrega a la inacción, al automatismo ciego de las cosas, y por lo tanto, a una nueva furia no menos criminal que la anterior: la furia ciega del lucro y la ganancia.

Concepto

"Siglo de las resistencias y las epopeyas, destructor sin remordimientos, el siglo habrá querido igualarse en sus obras a lo real, por cuya pasión ardía."

VI.

La cuestión entonces es cómo pensar el siglo. Entramos pues en el terreno de la *operación conceptual*. La clave para comprender los acontecimientos de esta época de entusiasmos desbordantes hay que buscarla en "la pasión de lo real" (*passion du réel*). A partir de este concepto, verdadero operador del texto, punto esencial de condensación, se puede ensayar un nuevo balance de las experiencias subjetivas del siglo. Ahora bien ¿qué entiende Badiou por "pasión de lo real" y, sobre todo, cuál es la eficacia racional del tal concepto para pensar dichas experiencias?

La pasión *déjà* y cabría decir por lo real no ha sido otra cosa que la "convicción patética" que dispuso subjetivamente a los actores del siglo XX a enfrentar la tarea ciclópea de la destrucción de lo viejo y la fundación de

lo nuevo. Pasión destructora pero también constituyente, la pasión de lo real determinó pues que el pensamiento y las acciones del siglo estuviesen atravesadas, simultáneamente, por el motivo del fin y el comienzo absoluto, o, para invocar a ese gran profeta que ha sido Nietzsche, por el sentimiento *crepuscular*, por un lado; por el advenimiento del *gran mediodía*, por el otro.

La pasión por la lucha final y por el comienzo absoluto organiza el verdadero *pathos* del siglo. Pero terminar y empezar son expresiones que permanecen irreconciliables y el modelo de lo irreconciliable es la *guerra*. Para Badiou, el siglo se empeña en pensar, bajo el paradigma de la guerra "el nudo enigmático de la destrucción y el comienzo". Lo real es, en este sentido, el *antagonismo*, la escisión. La cifra metafísica del siglo no es ni lo Uno ni lo Múltiple, su cifra es el Dos. Pero un Dos antidialéctico, una verdadera disyunción no dialéctica, que excluye la posibilidad de síntesis. Es preciso resolver aquí y ahora, obtener una nueva y definitiva forma de lo humano. Contra lo que se suele afirmar, el siglo es antiutópico y antiromántico por excelencia: no promete, no anuncia, actúa, realiza, ejecuta, cumple. Al hombre nuevo no se lo puede *esperar*, por eso se impone, ante todo y ante todos, *decidir*.

VII.

Ahora bien, ¿cuál es el fondo *metafísico* de estas decisiones que van modelando la forma del hombre nuevo? Cualquier actor del siglo lo sabe: la pasión de lo real convoca a la decisión, pero lo real es, a la vez, horrible y fascinante, mortífero y creador. Lo real está "más allá del Bien y del Mal", cómo lo están la Vida y la Muerte, y las decisiones son también, y quizás sobre todo, decisiones sobre la vida y la muerte.

Este es el verdadero *estigma metafísico* de la pasión de lo real que permite explicar, al menos en parte, el hecho de que la efectiva convicción sobre la llegada del *hombre nuevo* estuviera marcada por una fuerte indiferencia respecto de los costos humanos y una legitimación de los medios más violentos que dispuso del hombre viejo como un mero material. Esta convicción patética que hoy es impugnada por un moralismo temperado desconoce que, desde sus entrañas, el siglo vivió, épica, heroica y

violentamente. ¿Qué ha sido el siglo para Badiou entonces? Una verdadera *Iliada subjetiva*.

VIII.

En este punto, más de un lector de *El siglo*, interpelado por las torsiones conceptuales que realiza el filósofo francés podría decir: estamos ante una nueva filosofía de la historia que busca justificar masacres y que es del todo complaciente con la barbarie militante del siglo. Badiou mismo no hace otra cosa que justificar su propio compromiso político con el maoísmo al construir un conjunto de argumentos teóricos que sirven tanto a comunistas como a fascistas para salir indemnes de la crítica humanista y liberal. En suma, no hay operación conceptual que pueda deslindar el crimen de cierta lógica teórico-práctica que lo ha hecho posible, esto es, que pueda desvincular la experiencia revolucionaria de sus efectos totalitarios.

Si bien es atendible esta posible crítica, por su *exterioridad* moralizante, no parece dar en el clavo. Desde el comienzo mismo de las clases queda realmente clara la orientación política de Badiou, y su búsqueda, más que producir el efecto de una justificación conceptual de las experiencias totalitarias, tiene el mérito de hacer pensable, lejos del rictus progresista bienpensante, la lógica depuratoria del stalinismo y la racionalidad de la empresa nazi, la osadía creativa de las vanguardias estéticas y la crítica filosófica al humanismo.

Es necesario entonces pensar cuál es la consistencia y la eficacia crítica de este concepto que propone Badiou como clave de interpretación del siglo tratando de seguir su propio razonamiento. Y si es preciso, señalar allí sus puntos ciegos, sus problemas. Para ello, la clase del 10 de febrero de 1999, clase que lleva por título "La pasión de lo real y el montaje del semblante" puede servir como superficie de análisis.

IX.

Tres son los momentos culminantes de dicha clase. Badiou señala, primero, la distancia pero también el solapamiento entre real y semblante, real y máscara; luego determina la relación entre real, furia destructiva y lógica depuratoria; y, finalmente, intenta pensar una orientación diferen-

te respecto de esta lógica; llama a dicha orientación "sustractiva" y es verdaderamente allí donde condensa uno de los puntos esenciales de su argumento general. Es en esta clase entonces donde encontraremos una de las críticas más consistentes a la lógica depuratoria del stalinismo al tiempo que se busca deslindarla de las prácticas políticas emancipatorias.

Badiou construye la relación entre el primer y el segundo momento mostrando que la tematización de la distancia entre real y semblante ha formado parte de la historia política, artística y psicoanalítica del siglo: el marxismo con su concepto de *ideología*, el psicoanálisis con el concepto de *síntoma*, la dramaturgia de Brecht con su idea de *distanciamiento* forman parte de esta decisiva secuencia. Pero el filósofo francés suma a esta secuencia una tesis que realza tanto más porque no forma parte de la historia del marxismo. Es la tesis de Pirandello sobre la reversibilidad de lo real y el semblante. De esta idea Badiou extrae algunas consecuencias: que la *necesidad* de semblante ha sido en el siglo XX lo verdaderamente real, que en la máscara se ha expresado la energía de un real que sólo pudo circular en tanto máscara, y que la *fuerza* de este real sólo adquirió eficacia y potencia a través de una *forma*, pero a condición de que dicha forma haya sido constantemente depurada.

Estas ideas le sirven a nuestro autor para anudar su análisis de *Enrique IV* de Pirandello con la pregunta por la esencia de la *lógica depuratoria* que puso en acto el stalinismo a fines de los años treinta. Stalin encara una serie de procesos cuyo objetivo liso y llano era matar gente, *depurar* al Estado-Partido de la vieja guardia bolchevique, un ejercicio de *pura violencia real*. Pero si ése era el objetivo no se entiende "¿qué necesidad hay de montar procesos en los cuáles se haría contar a víctimas designadas, y en su mayoría resignadas, cosas completamente inverosímiles?". ¿"cuál es la finalidad de ese enorme semblante" si tomamos en consideración que eran puras ficciones teatrales, donde el acusado, preparado por medio de torturas y vejaciones debía cumplir un determinado papel asignado por el régimen?, ¿cuál es, en suma "la función del semblante en la pasión de lo real, que organiza la política más allá del Bien y del Mal?" El problema con lo real, dirá una y otra vez Badiou, es

que nadie "puede atestiguar que lo real es real, salvo el sistema de ficción en el cual se representará el papel de real". De ahí que siempre sea preciso depurar la correlación entre representación y realidad, entre categoría y referente; en suma, depurar la forma de todo contenido que resulte sospechoso de traicionar o distorsionar lo verdaderamente real.

He aquí la esencia de la sospecha generalizada y la necesidad crónica de depuración: si no se cuenta con un criterio formal para determinar la diferencia entre real y semblante, si la máscara se solapa y confunde todo el tiempo con lo real, entonces todo el tiempo se tiene la sospecha acerca del verdadero estatuto de las cosas, acerca de la línea del partido y de la fidelidad de sus actores. Ahora bien, si todo el mundo es sospechoso, sólo la nada puede no serlo, y la nada en el siglo tiene un nombre: *muerte*. De lo único que es imposible hacer semblante es del *morir*, sólo en la muerte estamos en la presencia efectiva de lo real. Se entiende pues que el siglo, tomado por la pasión de lo real, haya sido el siglo de la *destrucción*.

X.

Pero es preciso, dice Badiou, distinguir entre destrucción depuratoria y destrucción "sustractiva". Tercer y decisivo momento de la clase. Ambas forman parte de la vertiente *negativa* de la pasión de lo real ya que a fin de cuentas lo que está en juego es el estatuto de la *destrucción*: sin embargo, la primera es *reactiva*, la segunda *activa*. Una se pierde en lo indefinido de la depuración, es la figura del "mal infinito"; la otra intenta *medir* la "ineluctable negatividad". La primera busca aislar un real pensado como pura *identidad*, busca desacreditar los falsos semblantes, es una verdadera pasión por lo auténtico; en cambio la segunda busca comprender *lo real como distancia*, se consagra a construir una diferencia mínima, evanescente. La pasión sustractiva asume desde un comienzo que la destrucción completa de esa distancia es la experiencia real del *desastre*. Se trata de oponer entonces, afirmará Badiou, la diferencia mínima a la destrucción máxima.

¿Dónde hallar esa *diferencia mínima* en la experiencia del siglo? Es realmente sintomático que en el punto donde tiene que desarrollar qué significa esta distancia misma como

lo real, Badiou recurra no a una experiencia política sino a una apuesta artística o que remita al lector a *El ser y el acontecimiento*. Si bien puede admitirse que esta orientación se aprecia más directamente en el *arte* —de ahí el recurso a Malevich y su "Cuadrado blanco sobre fondo blanco" y a un poema que el genial pintor escribió antes de dicha obra— no le resulta sencillo al filósofo francés mostrar en qué puntos decisivos la política del siglo fue *sustractiva* y no meramente destructiva, esto es, en qué puntos supo articular la diferencia mínima, evitando así, la destrucción máxima.

Quizás en ello resida el punto ciego de todo el texto pero al mismo tiempo el *punto de apertura* a un exterior del texto mismo. De ahí que una de las preguntas esenciales que no puede dejar de hacerse al terminar de leer *El siglo* sea ¿cómo se construye esa *diferencia mínima* en política? ¿Cómo se sostiene lo real como *distancia*? El texto no responde, y para ser estrictos, no puede responder, pero abre la que a su entender es la cuestión decisiva de la *política contemporánea*. Hecha la crítica de la representación y los partidos, hecha la crítica de la lógica destructiva depurativa, es preciso construir la distancia igualitaria que interrumpa la lógica que gestiona técnicamente los asuntos humanos. ¿Cómo hacerlo? Nadie puede desde la pura exterioridad de la experiencia política decir cómo, efectivamente, se construye esa distancia. Para ello se necesita pensar y hacer otra política, fundar, sobre nuevas bases, un proyecto radicalmente diferente de la política.

XI.

Sabido es que la figura política que sin dudas asumió las dramáticas decisiones del siglo sobre la vida y la muerte ha sido el "nosotros", bien bajo la figura del partido o el proletariado, bien bajo la figura de la nación y la raza. Ese nosotros supo articularse, según la política a la que permanecía fiel, tanto alrededor del vínculo fraterno de los *mismos* como del odio letal por los *diferentes*. Hoy no existe amor ni odio por el género humano que sostenga la intensidad de aquel nosotros. Contra la política del siglo, contra su gracia y su terror, se levanta hoy una política que, tomada por un moralismo aséptico que carece de todo *pathos*, se reconoce, sin más, apática. La política contemporánea,

lejos ya del vector de lo real que animara, para bien y para mal, a las otrora subjetividades activas, hace del automatismo de las cosas y la gestión técnica, una fatalidad que es preciso asumir, como quien asume, serenamente, la inminencia de una muerte anunciada por la inescrutable decisión de la naturaleza.

Si una virtud puede reconocerse a *El siglo*, más allá de las variadas maneras que encuentra para hacer un balance crítico de algunas de las múltiples experiencias destructivas y creativas del siglo, es la de colocarnos en el umbral de lo pensable contemporáneo. De ahí la incomodidad, en ocasiones violenta, que pueda suscitar su lectura. Incomodidad de reconocer lo que somos y hemos sido, sin dejar de proyectar aquello que quisiéramos ser.

Gabriel D'Iorio

LO ESOTÉRICO Y LO EXOTÉRICO

A propósito de *Leo Strauss. El arte de leer*, de Claudia Hilb, Fondo de Cultura Económica, Bs. As., 2005

Claudia Hilb ha presentado un libro fundamental sobre Leo Strauss, y lo hace en los mismos términos que Strauss procuraba para considerar la teoría política. Leyendo en Strauss las mismas tensiones sobre el modo de pensar velando el pensamiento, que el propio Strauss intenta develar en las obras a las que le dedica su fino arte retórico.

Si para Strauss se trataba de comprender la relación entre filosofía y mundo del modo más elevado, y con una felicidad filosófica que sería el corolario de toda la experiencia política, para el comentario entusiasta y atento de Hilb, Strauss tropezaría en estos enunciados con las mismas categorías de lo *esotérico* y lo *exotérico* que alientan toda su empresa comprensiva. Strauss defiende una filosofía capaz de proporcionar las "mentiras nobles" que cultiven una

escala de leyes naturales que organicen la vida común, y que surjan a la vez de resguardar el carácter sedicioso de esas leyes de la mirada pública que suele organizar tribunales en contra de los que exacerban la "búsqueda de la verdad".

La verdad filosófica contiene riesgos, piensa Strauss. Por lo tanto, la actividad filosófica consiste tanto en identificar los momentos en que cada filósofo trata de encubrir en su exposición ese recinto de peligro, como en velar también el hecho de que otro filósofo detecte la maniobra de digna discreción tendida sobre las escrituras. En su reflexión sobre Maquiavelo, dice Hilb que dice Strauss, se afirma que el florentino va arrojando sus movimientos en distintos cobertores, para que de su propuesta inmoral se vislumbre su forma subversiva sin que él corriese peligro. Sin embargo, aparece la primera dificultad: la "inmoralidad" de Maquiavelo es un tema que se arrastra en toda la historia de su lectura y los esquematismos a que ha dado lugar. Lo que habría que descubrir en sus pliegues internos no sería, por lo tanto, más que un acontecimiento de su propia superficie. ¿Cuáles serían así los pliegues ocultos del texto maquiaveliano, si hay un sentido del mal que siempre está visible?

Entonces hay algo más que querría decir Strauss: es que Maquiavelo pronuncia palabras de escándalo por su propia boca, a diferencia de los escritores antiguos, que en cambio las habían puesto en boca de sus personajes. Quizás sea esto lo más relevante del uso esotérico de la expresión en Maquiavelo que el acto de eliminar la distinción entre el bien y el mal. Con esto Maquiavelo puede alcanzar los planos de la irreligiosidad, más que los del patriotismo o la ciencia, pero lo que importaría es el modo en que ejerce su enseñanza, sustrayendo piezas perceptibles, adulterando la comprensión y tornando velado lo *exotérico*. Siendo así, es posible imaginar que su partido retórico a favor de una apología de lo demoníaco, no es otra cosa que una inversión teológica, lo que es propio de un "ángel caído".

Este sería el acceso maquiaveliano a la destrucción de la filosofía. "En su propio nombre, con su propia voz". Pero esa destrucción de la filosofía implica que la conozca en su último, que no sería otro que la equipa-

ración del bien con la sabiduría, tal como la conocían Sócrates o Jenofonte, según la idea de una "escritura perfecta" poseída por la "tradición noble de la escritura esotérica". Quizás Maquiavelo trastorna aún la propia escritura nobiliaria, la esotérica, que transmite verdades con prudencia y solapadamente.

Dice Hilb, en el hilo de la exégesis de Strauss, que Maquiavelo elimina la intermediación de personajes que sirvan para desviar las afirmaciones innobles, mientras que Strauss se mantendría dentro de la Tradición al poner las afirmaciones desagradables en boca de Maquiavelo, aceptando al mismo tiempo el ideal de lectura popular respecto a la maldad maquiaveliana. En este libro, la intención de Strauss obliga al reseñista a decir "dice Hilb que dice Strauss", pues este discurso indirecto transitivo rige toda la exposición sobre el "arte de leer de Strauss", quién a su vez es un autor de una teoría sobre el texto como revelación de lo oculto a los fines de una enseñanza filosófica superior. Al decir sobre Otro Texto, siempre estaríamos diciendo lo que del nuestro se prestaría al arte del verdadero escribir—o leer—, que es el de mantener un nublamiento primero y dar pistas ocultas para que un lector futuro sea a la vez escritor del legado filosófico sobre la cabal discreción y el buen juicio.

En el teatro de la política, aquellas voces directas o indirectas marcan una diferencia vital. En Jenofonte el sabio Simónides elogia la tiranía, mientras que el tirano la critica. Maquiavelo, en cambio, usa su propia voz de sabio para configurar la tiranía, en primera persona y sin la moderación de Jenofonte, cuyo elogio del intelectual al tirano se hace frente a un tirano que no lo comparte, y por parte de un extranjero que por eso mismo tiene un discurrir que sólo podría ser débil. A la luz de ese "arte de escribir esotérico"—donde las afirmaciones cuestionables la hacen a su vez personas cuestionables—, habría que leer el elogio a la tiranía a la luz de otros escritos de Jenofonte que en su propio estilo afirmativo, la condena. La retórica de Strauss supone seguir el uso de la palabra en cada situación en que es dado, pudiendo entonces significar lo contrario de lo que se dice.

Es Maquiavelo quién asociará la gran enseñanza a una perspectiva despótica, dejando que flote en el

ambiente público su capacidad de proponer usanzas infames y blasfemas de lo político, rompiendo el vínculo entre moderación y sabiduría. La palabra en Maquiavelo es asumida por él al desnudo. ¿Dónde estaría entonces el plano encubierto de su lengua? Sin embargo, Leo Strauss se yuxtapone al movimiento conceptual de Maquiavelo, y cuando critica sus argumentos, suele atribuirle—según descubre Hilb—componentes que el autor de *El príncipe* no utiliza, de modo de ir preparando al lector para una escena de refutación "esotérica", esto es, que interpreta las entrelíneas de Maquiavelo incluso al punto de colocarlas él mismo con pequeñas alteraciones o pequeños detalles agregados. Como todo autor que trabaja en el linde de lo comprensible y lo incomprensible, Leo Strauss—es lo que parece sugerir Claudia Hilb—, se mimetiza con Maquiavelo para encajarlo en el molde de un autor anticristiano que escribirá una teología negativa, invirtiendo la Biblia en sus propios términos.

La ruptura de Maquiavelo con el orden teológico mutado en un orden sin finalidad última (tomando la noción de eternidad griega contra la creación cristiana, pero luego la temporalidad lineal de ésta contra aquella) hace al autor de *El príncipe* un lógico de su propia inversión paradójica de los términos cruciales de la cultura heredada: dios, lo demoníaco, el bien y el mal. Así, si hay falsedad en la religión, Maquiavelo lo afirma de un modo encubierto. Es que Maquiavelo, como "maestro del mal", pone el carácter inmoral de su teoría a la luz, la destina al lector vulgar, pero realmente consagra un plano más profundo de su escritura (recubierta de simbolismos y claves invertidas) para, con "nobleza pervertida", tratar de clausurar la tradición cristiana y la filosofía clásica. ¿Puede hacerse eso sin ser el ángel caído de una rebelión subvertida?

Quiere gestar una filosofía del nombre y la opinión, por la cual sostendrá con su propio nombre aquellas afirmaciones exorbitantes que los autores antiguos resguardaban en voces fabulescas y ajenas, mientras toma temas averroístas, como la afirmación del tacto como agente del conocimiento, que según Strauss sólo será negado exotéricamente por Averroes. Un juego de espejos incasantes, que no se detiene nunca. ¿Cómo no concluir que es una filoso-

fía engendrada para destruir la filosofía? Blasfemia maquiaveliana que se realiza, como se ve, con una "escritura esotérica" que tiene una superficie imprecatoria contra la moral cristiana, sino más profundamente, en el pliegue más recóndito de su mensaje para el lector docto.

Allí dejará de entrever que ya no hay distancia—como la había en Jenofonte—, "entre la enseñanza tiránica y la enseñanza filosófica". Si era necesario en la tradición clásica mantener *oculto* lo que el filósofo representaba para la ciudad, aun en el caso que desee servirla, Maquiavelo pone todo a luz, pero en un desdoblamiento en el que oculta lo que se propone lanzar en voz alta, convirtiéndose en un iluminista encubierto. Oculta el mecanismo por el cual poniendo a luz lo inmoral, debe encubrir la propia luz descerrajada en otra inmoralidad superior, pues Maquiavelo iniciaría así el iluminismo como forma de ofuscación y encubrimiento paradójico.

Fue Maquiavelo—dice Hilb que dice Strauss—el encargado de separar filosofía y religión, conocimiento y fe, que hasta entonces eran tensiones bien planteadas, aceptables lugares de reflexión. La fortuna absorbe así las entidades divinas y la cosmología clásica, al partir de un orden natural sin finalidades, quedando ausente de teleología. Esa naturaleza sin fines tiene el nombre de *azar*. El conocimiento es conocimiento de esa línea causal, sin milagros, que proviene del azar.

Es la "ira antiteológica" de Maquiavelo, que parte de un miedo originario, parecido al de la cosmología bíblica pero sin Dios. Prepara el terreno para el surgimiento de un nuevo Moisés, pero en este caso, con el rostro del propio Maquiavelo. Un profeta armado justiciero que desea fundar ciudades pero es fundación que recae en asesinos como César Borgia o "el emperador criminal Severus, no en inspiradores divinos".

En las observaciones de Hilb, Strauss coteja el fundador aristotélico, mitad hombre, mitad semidiós, con el fundador maquiavélico, mitad hombre, mitad bestia: se hace imposible la ciudad justa, la fundación de la moralidad tendrá su sede en la inmoralidad. La gloria maquiaveliana consistiría en haber descubierto esta verdad inmoral de la moralidad, gloria sólo accesible al intelectual paradójico, al profeta desarmado, al "maestro de fundadores", al Príncipe escritor, que

en un giro chesterntoniano, sería él mismo, el filósofo de la no-filosofía, ese Maquiavelo que oscurece su enseñanza de la divina inmoralidad para el lector docto *mientras* la despliega asimismo a la luz para el lector vulgar.

En estas condiciones, parecería que Leo Strauss se decide a postular que Maquiavelo "no sabe lo que hace", aunque en el comentario de Hilb no parecería ésta una conclusión aceptable, excepto que sea el propio modo con el que Leo Strauss "oculta sus propias enseñanzas" sobre los distintos planos de afirmaciones que contiene toda obra: para lectores heterogéneos y para alcances tanto exotéricos como esotéricos, según las necesidades del trato con la verdad y la política. Maquiavelo sería aquí Leo Strauss, por la vía de la simultaneidad del método.

En las consideraciones de Lefort sobre los textos de Leo Strauss, se presentan contradicciones que se desearían ver como "paradojas voluntariamente producidas". Lefort percibe la fuerza enigmática de las elucubraciones straussianas pero las recorre con espíritu finamente escéptico, reconociendo sus extraños logros. Lefort se sorprenderá por el análisis straussiano de un "tirano fundador" tal como aparece en los *Discursos de Tito Livio* en el capítulo 26, indicio de que Maquiavelo enviaría, por evocación, a los 26 capítulos de *El príncipe*, sugiriendo que ese tirano sale de la Biblia, y es David, y no sin que ello aluda a las propias enseñanzas de Jesucristo en el Nuevo Testamento.

Es que en Strauss hay una hermenéutica exigente, una gran cabalística de símbolos caídos. Serían las proezas de un escrito como el de Leo Strauss, que abusaría diestramente de un modo de leer a Maquiavelo por medio de una "lectura estratégica" que especula indebidamente—según Lefort—con el concepto de "enseñanzas". El pensamiento en obra de Lefort, que es el lejano punto de partida del libro de Claudia Hilb (y el nombre de Strauss, soberbiamente puesto es su tensión máxima de lectura), protesta porque Maquiavelo dice las cosas del poder y del mundo con un singularismo ajeno a la reminiscencia profética del término *enseñanza*, que en cambio le es infligido por el teólogo maldito Strauss. También Strauss olvidaría, según recuerda Lefort, que a menudo a tales o cuales afirmaciones maquiavelianas

sobre la *autoridad* habría que remitirlas a cómo esa autoridad reina *aquí y ahora* y en quién encarna históricamente, debiéndose interrogar entonces “*el discurso dominante en el lugar y en el tiempo en que Maquiavelo toma la palabra*”. Lo que no hace Leo Strauss. Pero esa sería la gracia de su hermenéutica esoterista.

Esas y otras son las críticas lefortianas a Strauss, que Claudia Hilb tiene en cuenta y al mismo tiempo nunca expresa de un modo explícito, pues el tema de su libro es finalmente si Strauss aplica retrovertidamente, es decir sobre sí mismo, la dialéctica de lo esotérico y lo exotérico, que al final de cuentas, Maquiavelo no habría desplegado tanto. Romper con la tradición aristotélica y heredar en forma secularizada al cristianismo, no sería al cabo una acción desconocida para tantos autores que dijeron eso mismo con las debidas precauciones, acudiendo por prudencia al conocido método (“esotérico”) de fingir actuar en el mismo campo lingüístico que se ataca. Por un lado, se puede negar la idea de la Creación en nombre de la eternidad del tiempo de “Atenas”, pero por otro lado se puede aceptar el tiempo “lineal” de “Jerusalén”, sin creer en la Biblia. Para Strauss, Maquiavelo es víctima no declarada de sus propias paradojas, un ser aporético en esencia.

El libro de Claudia Hilb acepta el vaivén insinuante de estas categorías móviles, inaprensibles. Con una lectura metódica, casi una pastoral de la interpretación ceñida, sugiere lo impensable; que Strauss también se autodesigna con el método cabalístico de los planos sumergidos de lectura y las capas de sentido ocultas tras significaciones aparentes pero necesarias para el estado público de un texto.

Si Maquiavelo descabeza la Biblia pero aún así muestra una concepción semejante en cuanto al miedo originario, es para que en una verdadera inversión teológica pueda considerarse él mismo un nuevo Moisés, un nuevo profeta salvador. Pero sin Atenas ni Jerusalén, sin contemplación justa de la vida, sin obediencia ni culpa. ¿Era necesario para ello ocultar lo que se decía? En este caso el planteo esotérico se referiría menos a ennegrecer su opción sobre los actos de maldad, que no se ocultan, que a la presentación de sus propios textos como una nueva Biblia, que surgen en sus

entrelíneas con los escritos antiguos disimulando su condición de colgajos derrotados.

Que la moralidad es insuficiente, no es verdad desconocida por la filosofía clásica, pero ésta luchará para dejar esta triste situación bajo el *velo*, lo cual es la organización misma de la estructura intelectual del legado clásico. ¿Según Strauss, Maquiavelo habrá de retirar o de mantener el *velo* en su enseñanza? Maquiavelo es un Fundador, y la fundación podría considerarse una forma de la moralidad en la inmoralidad. Maquiavelo afirmará el conocimiento —la categoría máxima de Atenas— en el momento en que desbarata la moralidad. De un modo no deliberado hay una paradoja en Maquiavelo entre enseñanza y pensamiento, sólo restañable por el acceso a la gloria como (otra vez la paradoja) vigencia del individuo político egoísta que a su vez podría no haber cancelado la idea de la filosofía capaz de comprender todas las contradicciones del mundo. Pero Maquiavelo no será Hegel, y si se puede aceptar que sabía lo que hacía —lo que Strauss vacila en admitir, presentando y diluyendo el problema—, la idea de ser “mitad hombre mitad bestia” no le impide refugiarse en su propio texto como persona fundadora y sujeto de una gloria sólo literaria, curiosamente emparentada con el Bien.

El libro de Claudia Hilb analizará luego a Spinoza, Hobbes y Locke, según el modo que los lee Strauss. No entraremos en esas zonas, pues apenas nos interesaba señalar el modo en que ha sido introducido en la vida intelectual argentina el pensamiento de Leo Strauss. A través de un pensamiento traductor que juega con los propios alcances de su hermenéutica, ofreciendo a su vez otro espejo enigmático frente al misterio retórico de Strauss. La lectura aparece como una salvación del texto, ofreciendo al último lector la responsabilidad de un desciframiento. Cada lector que descifra, a la vez, cae en las maquinaciones de lo descifrado, convirtiéndose en miembro de la cofradía poseedora de un secreto que aún revelado crea otra capa de sigilo y “enseñanzas”, forma mística del conocer que molesta si no la tenemos, y también molesta si la tenemos.

H. G.

FE, RAZÓN Y DEMOCRACIA

A propósito de *Canallas. Dos ensayos sobre la razón, de Jacques Derrida, Trotta, Madrid, 2005*

Desde el inicio, la experiencia enigmática de la traducción traza el recorrido de este libro, uno de los últimos publicados en vida por Jacques Derrida. Para comenzar, la palabra que sirve de título a la versión española, *Canallas*, es una traducción en sí misma lograda pero incompleta de la expresión francesa *Voyous*, a partir de cuya historia, de cuya génesis o genealogía, se encadenan los distintos temas que abordan las dos conferencias reunidas en el texto. Ambos discursos, “La razón del más fuerte (¿Hay Estados canallas?)” y “El ‘Mundo’ de las Luces por venir (Excepción, cálculo y soberanía)”, están en estrecha relación, no sólo en lo que hace a sus temas, a saber y dicho rápidamente, la *razón* y la *democracia*, sino también y de manera particular en lo que hace al *tono*, a cierta *tonalidad* característica y recurrente en los escritos más recientes del autor franco-argelino. Sabemos, pues, que la cuestión del tono, la cuestión de la precipitación o de la diferencia de tonos, sea de la voz o de la escritura, más allá de la oposición tradicional entre estos términos, constituye la referencia privilegiada del movimiento teórico y práctico que desde hace al menos cuarenta años se conoce bajo el nombre de “deconstrucción”. En este sentido, no puede ni debe poder ignorarse un *cambio de tono*, por otra parte jamás disimulado, en el propio discurso de quien ha confiado su vida a la tarea de pensamiento que consistió en descubrir desviaciones, trastornos, y diferencias de tono en los textos más relevantes del corpus filosófico occidental que va de Platón hasta Heidegger.

Canallas. Dos ensayos sobre la razón es en muchos aspectos un ejemplo notable de lo que quizá pueda llamarse una *diferencia tonal*, un cambio o una ruptura de tono al interior del discurso derridiano sobre la política, lo político (el derecho) y lo ultra-político (la justicia).

Uno de los hilos conductores de este libro, si no el más importante al menos aquel a partir del cual son pensables todos los demás, es el sintagma que reza: “*la democracia por venir*”. Desde *El otro cabo*, cuyos artículos datan respectivamente de 1990 y 1989, dicha expresión reaparece con frecuencia en los textos, en los seminarios y en las conferencias de Jacques Derrida, hasta volverse —sobre todo con la publicación de *Espectros de Marx* en 1993 y de *Políticas de la amistad* en 1994— una pieza central de su pensamiento. Asimismo, el llamado a una “democracia por venir” supone un lazo esencial entre los conceptos de *acontecimiento*, *razón*, *mundo*, *mundialización* y *soberanía*, todos ellos trabajados por un intrincado y laborioso análisis que el autor llevó a cabo durante sus últimos diez años de vida. También cruciales e igualmente implicados en tal reparto conceptual están todos o casi todos los “conceptos sin concepto” que desde la época de *De la gramatología* (1967), y más concretamente desde la aparición de *Glas* (1974), reenvían a la experiencia de lo singular, de lo diferente, de lo heterogéneo, y de lo que siguiendo las huellas de Levinas se llamó en estos últimos años la “experiencia irrefutable de la alteridad de lo otro”. Me refiero aquí a nociones tan decisivas como aquellas de *espaciamento*, *double bind*, *diseminación*, *restancia*, o *différance*. Nociones sin las cuales —es preciso recordarlo— hoy sería ciertamente imposible hablar de este o aquel *por-venir*, ni de una *razón* o un pensamiento *por venir*, ni de lo que en *Canallas* Derrida llama “la democracia por venir”.

Habría, pues, un horizonte común para los tropos y las figuras que venimos de mencionar. Un *horizonte sin horizonte*, en sí mismo ajeno a la utopía, a la salvación, y a toda figura teleológica en general. Un horizonte impresentable (sin presencia), rebelde a la ordinaria concatenación de los tiempos (pasados, presentes, futuros), él mismo sustraído a la lógica del programa o del proyecto, y en consecuencia, completamente heterogéneo a lo que conocemos actualmente bajo los nombres de *política*, *ética*, o *derecho*. Un horizonte, dice cierto pasaje de *Espectros de Marx*, donde “se anunciaría siempre la deconstrucción como pensamiento del don y de la indeconstructible justicia”. Nótese que la experiencia de lo que aquí se llama *don* e *indeconstructible justicia* —nociones

difícilmente escindibles para un pensamiento del acontecimiento y de la singularidad irreductible de la alteridad— es una experiencia dada a la espera, al deseo y a la promesa de lo *por-venir*, a lo abierto y absolutamente indeterminado de lo que resta *por venir*, de lo que “siempre puede no venir o haber venido ya”. Y es precisamente porque *hay* lo imprevisible e inanticipable, del mismo modo que *hay* el acontecimiento por venir, que se debe poder contar con la chance o la oportunidad de lo más difícil, de lo más desesperado y de lo más desesperante, de un “acto de fe mesiánico, irreligioso y sin mesianismo”; o si se prefiere, de un mesianismo universal, estructural y sin contenido, ajeno a toda ontología y a toda teología, pero indiscutiblemente próximo a una idea de democracia y a una idea de justicia, cuya promesa inalterable continúa siendo hoy la marca profunda de cierto espíritu marxista.

Ahora bien, por intratable que pueda resultar esta figura espectral de lo mesiánico sin mesianismo, y aun aceptando las dificultades que plantea su lenguaje desértico, es necesario remarcar el hecho de que ni por un sólo instante este discurso renuncia a la razón (a la gran herencia racionalista que atraviesa la historia de Occidente), ni se priva de discutir allí donde ya nadie pone en duda la presencia del presente o la urgente necesidad de encontrar respuestas a los problemas concretos del *aquí y ahora*. Prueba de ello es este libro, que no sólo intenta un análisis de la situación geopolítica del mundo actual, de la llamada *mundialización* y del concepto de *soberanía* tal como éste opera en la relación de fuerzas entre los Estados de una supuesta *comunidad* internacional, sino que también procura explicarse con aquellos que, sin haber querido o sin haber podido comprender la estrecha relación entre el pensamiento de la *différance* y la apelación a otro concepto de lo político, se volcaron sin más a una crítica ciega y en ocasiones a un ataque difícilmente subsumible a un espacio de discusión democrático.

Los diversos cuestionamientos a los que aquí se alude, por lo menos aquellos con los que Derrida intenta explicarse —directa o indirectamente— en las conferencias de *Canallas*, podrían resumirse en dos planteos generales que sin agotar el conjunto ni la profundidad de las críticas ayudarían al menos a situar el debate:

1. El primer planteo se parece

menos a una crítica propiamente dicha que a un reproche o a una objeción. Como si el trabajo deconstructivo comenzado a mediados de la década del 60 en Francia, y hoy extendido a todo el mundo, no pudiera seguir más que un único trazado posible, es decir, aquel que efectivamente persiguió en sus comienzos: consagrado al análisis de escritos filosóficos y literarios, comprometido con el problema de la escritura y, por lo demás, dedicado a una profunda reflexión sobre el “texto” y las así llamadas “operaciones” textuales. Como si la cuestión de la indecibilidad, de la *différance* o de la huella, del *double bind* y de todas las figuras aporéticas que un riguroso trabajo de pensamiento plantea desde hace cuatro décadas, fueran simplemente inadecuadas o impropias para reflexionar sobre el campo de lo político. Cuando en realidad, como se dice en *Canallas*, aunque no sea éste, por cierto, el único ni el primer texto en explicarlo: “El pensamiento de lo político siempre ha sido un pensamiento de la *différance*, y el pensamiento de la *différance* siempre ha sido también un pensamiento de lo político, del contorno y de los límites de lo político”.

Cuando a comienzos de los años 90 se emprendió el análisis deconstructivo de los modos dominantes de interpretar lo político, momento en el que no por azar empezó a hablarse de una “democracia por venir” y de otras figuras igualmente *incondicionales* (lo que equivale a decir imposibles, esencialmente indeterminadas, incalculables, heterogéneas a la política, al derecho y a lo jurídico en general) como aquellas de la “hospitalidad pura” y del “perdón puro”, en el momento, pues, en que aconteció lo que insistimos en llamar un *cambio de tono* o una novedad absoluta en el discurso de la deconstrucción, hubo quienes se apresuraron a denunciar un “giro político” y/o un “giro ético” de este pensamiento. Como si acaso todo lo acontecido antes de la década del 90 no hubiera sido de parte a parte político y, en un sentido que habría que precisar, la antesala de un planteo ético radical. Finalmente, todo sucede como si existiera un interés especial en ocultar y en ocultarse aquello que liga el viejo concepto de *demo-cracia* —lo que guarda en reserva esta palabra bifaz (que conjuga el *demos* y el *kratos*) como herencia semántica e histórica— a una “experiencia posible de lo imposible”, a una experiencia de la posibilidad de lo

imposible —lo que en ningún caso quiere decir *sin* porvenir posible, sino *todavía* o *ya no* posible— de la cual resulta la sola posibilidad para otro concepto de lo político y para una democracia “digna de ese nombre”.

2. El segundo planteo es de orden lógico. Este responde, en efecto, a un *cierto* orden y a una *cierta* lógica que el supuesto “giro” político del pensamiento de la *différance* estaría ya desde siempre deconstruyendo. La pregunta a través de la cual se exponen desde antaño todas las sospechas contra este pensamiento, descansa sobre una lógica idéntica a aquella que habita el corazón del concepto actual de lo político. Esta lógica, cuyo despliegue no lo agota siquiera la historia entera de la filosofía, supone entre sus fundamentos la posibilidad del poder (*kratos*), de la propiedad y de la soberanía legítima sobre “sí mismo” y sobre los otros, el cálculo económico y la incondicionalidad de la ley. Por esta razón se dirá que el lugar de la deconstrucción en un espacio de discusión y argumentación *propiamente* político no puede ser sino ilegítimo, como lo son —en este mismo contexto— todos los intentos por disociar los conceptos de “soberanía” e “incondicionalidad”. Así, la única cuestión que debería interesar desde un punto de vista político y con vistas a lo que aquí se promete bajo el nombre de otro concepto de lo político, a saber, cómo disociar la exigencia de soberanía de la exigencia de incondicionalidad, o dicho de otro modo, cómo renunciar de forma incondicional y en nombre de la incondicionalidad a la llamada pulsión de soberanía, no sería según la perspectiva dominante actual una cuestión *lógica*, ni por lo tanto, *verdaderamente* política. El evidente privilegio que detentan el lenguaje de la política tradicional y la dialéctica misma de este quehacer en general, no puede menos que desacreditar cualquier ensayo de pensamiento alternativo a los modelos que conformes a esta lógica (esto es, conformes al *logos*) se debaten hoy sobre un abismo de formas histórica y filosóficamente agotadas.

Respecto de una “democracia por venir” se ha insistido siempre, en tanto que formulación “imposible”, hasta que punto ésta excede la esfera de lo jurídico y de lo político en cuanto tal. Lo que no quiere decir, por cierto, que en nombre de este hiato irreductible, de esta diferencia o de este diferendo radical —que existe en la actualidad pero que en realidad ha existido siem-

pre— entre la democracia liberal y la idea o el ideal de una democracia *por venir*, se pueda o incluso se deba renunciar a toda forma concreta de acción y organización política. Se trata más bien de lo contrario. En el Prólogo de *Canallas* Jacques Derrida lo explica con estas palabras: “Sin duda, de este pensamiento no se puede *deducir* ninguna política, ninguna ética ni ningún derecho. Por supuesto, no se puede *hacernada* con él. No hay nada que hacer con él. Pero, ¿cabría incluso concluir que este pensamiento no deja ninguna huella sobre lo que hay que hacer —por ejemplo en la política, en la ética o el derecho porvenir?”.

La democracia por venir —lo mismo que el don y la justicia— es lo más improbable, y por esta razón, justamente, lo más difícil de pensar. De ahí la relación responsable, la decisión o el compromiso de este pensamiento con la historia y el por-venir de la racionalidad. De ahí también su interminable reivindicación crítica y deconstructiva, pero siempre fiel a estas dos exigencias *indisociables* y a la vez *heterogéneas* de la razón: por un lado la exigencia de lo condicional o calculable, la de una moral y un derecho infinitamente perfectibles, y por otro lado, pero simultáneamente, la exigencia de lo incondicional o incalculable, aquella de la indeconstructible justicia, del perdón y de la hospitalidad sin reservas.

Daniel Alvaro

ENSAYO Y POLÍTICA

ESTILIZACIONES

A propósito de la reedición de *José Hernández y sus mundos*, de Tulio Halperín Donghi, Debolsillo, Bs. As., 2006

En *José Hernández y sus mundos*, Tulio Halperín Donghi pronuncia con comodidad las palabras *enig-*

ma y *misterio* —desacostumbradas en él—, que le parecen adecuadas para interrogarse porqué un periodista que no sobresalía del resto de los cultores de un género de combate en la prensa de mitad del siglo XIX, se convirtió en el autor del *Martín Fierro*. El tema suscita la inquietud de todos los que en el complejo legado de las teorías del arte, se han preguntado por la relación entre el surgimiento *súbito* de una obra (*súbito* es habitual palabra halperiniana), y los escritos anteriores del mismo autor que la preanunciarían, e incluso los tramos de su vida que a modo de oscuro vaticinio, los habrían preparado en las penumbras de la conciencia del propio interesado. Pero las cosas no son tan sencillamente así, se propone decir, cautamente, el historiador. Porque Halperín no desea seguir el fácil camino que supondría buscar vinculaciones literales entre la trayectoria política inicial de Hernández, su pródiga prosa periodística y la existencia del *Martín Fierro*.

Más bien, estamos ante un intento de preguntarse por la poesía, por una poesía (ese “manantial de poesía”, esa “poética que no osa decir su nombre”, esa “misteriosa isla que es M. F.”, ese “monumento secreto de una literatura soterrada”), que simultáneamente no desearía que recaiga solamente sobre ella la explicación sobre la excepcionalidad del *Martín Fierro* (“es mi incompetencia para aquilatar valores poéticos... la que me veda tomar este camino de análisis”). El interés del libro de Halperín quizás se basa en el modo intenso en que plantea este problema, pero imposible de resolver en los términos en que el mismo historiador los considera. Por momentos parece haber una respuesta. *Martín Fierro* sería un “decisivo punto de inflexión” respecto a un aspecto de la biografía de Hernández, en su momento lópezjordanista, cuando “recae en una marginalidad que parece sin remedio”, lo que le permitiría ver desde allí, en una fugaz teñidura trágica, al conjunto de las vidas arrojadas al escurridero, otorgándoles así una voz para la “queja inolvidable”.

Muy adelantado el libro, cuando estamos quizás en lo que es su mejor (o su decisivo) capítulo —“Nacimiento y metamorfosis del *Martín Fierro*”—, vuelve a tratar la transmutación de Hernández, de periodista del montón (¿pero cabe ese califi-

cativo deliberadamente descuidado?) en “poeta nacional”. Llama a eso *metamorfosis*, que según la doctrina antigua es palabra esencial. Allí reside el secreto de los cambios, o mejor dicho, allí encontramos la idea de cambio como algo que nunca desmerece su secreto. Halperín parece rondar sobre esta idea durante todo el libro. Si dice que entre el periodista de Paraná o Corrientes y el autor del “poema nacional” ocurrió —en esa metamorfosis—, una *súbita revelación* para más adelante decir *súbita eclosión* o *innovación súbita*, es para alentarse con una tarea que implica un fuerte desafío. Ni más ni menos que tratar de entender las fuentes de la creación poética —seamos o no seamos críticos literarios o de cualquier otro orden—, en relación a lo que se quiere designar al decir *periodismo*, es decir, las creencias, las opiniones sociales, las escrituras de urgencia que desean incidir el vida colectiva. Los aludidos “mundos” que se ciernen sobre el intelectual y en los que éste opera.

Pero Halperín deja impregnar su libro por algo de lo que parece no estar muy convencido. La idea de las “creencias” como océano del cual “súbitamente” sale una gran obra. No en vano cita al comienzo de su libro al gran clásico rabelesiano *El problema de la increencia en el siglo XVI*, de Lucien Fèvre. Pero no desea explorar esa cuestión. Con razón: ¿cuántos y cuántos lo hicieron? Por eso, descarta la vía de trazar una secuencia tranquila para la metamorfosis, entre el periodista de denuncia y el creador de *Martín Fierro*. Así, escapa de la cita de honor que él mismo había bosquejado. En cambio, ofrece muy interesantes observaciones sobre “la identificación del poeta y su portavoz”, en las que lucen menciones a la identidad del destino de uno y otro, esa “desventuras de Fierro que ofrecen la cifra de la Hernández”, que sin ser ninguna novedad, ponen la cuestión en términos de una revelación mutua de ambas trayectorias.

Nada muy distante de un parcialmente invisible Borges, hundido en lo casi indecible del texto halperiniano, aunque en el momento crucial, en la cuestión del destino es más declarada su presencia que la de Martínez Estrada, a quién se lo ve como un autor dudoso, menos cuando juzga profundamente la poesía gauchesca con su reconocido inge-

nio, que cuando sombrea su texto con apelaciones al inconsciente colectivo. ¿Pero no es *Muerte y transfiguración de Martín Fierro* de Martínez Estrada dónde están las mejores respuestas a lo que Halperín no consigue palpar enteramente con su postulación de una metamorfosis de vidas y de textos?

No pasa Halperín de una doctrina del *alter-ego* —concepto que escribe varias veces— para elaborar la identificación y el distanciamiento entre Fierro y Hernández. Ni supera en mucho las antevisiones que suelen sucederse cuando un crítico no muy preparado (emplea aquí y allá inseguros conceptos como “fuerza expresiva”), cree que en la trama de un personaje se “proyecta” la propia perplejidad del autor en torno a su propia conciencia moral. No decimos que esto no ocurra, pero quizás fuese necesaria la “fuerza expresiva” de un Martínez Estrada para poner ese modo moral de la pareja Fierro-Hernández en la realidad de un texto considerado como alegoría de la vida, no tanto por la vía del subconsciente, sino de lo que parece hoy —hablando de Martínez Estrada—, más una apuesta al texto como sinónimo de vida. Halperín, lógicamente, no cree ni tiene porque creer en esto, pero su maestría de historiador social y su memorable construcción del tiempo en el relato —lo que todos le reconocemos—, no encuentra aquí las respuestas para el misterio con el que deliberadamente quiso tropezar.

Obtiene apenas una hipótesis de *estilización* de las relaciones entre un escrito y el mundo histórico al que pertenece, cuando precisamente éste se halla ya desapareciendo. Entonces, Hernández adquiere un prestigio que por otra vía no obtendría. Se apropia de la sabiduría de la pampa, “destilada de la experiencia histórica”, para exhibir un *alter-ego* del que pudiese, en muchos sentidos, tomar distancia. Mientras, se le confería la potestad de ser encarnación de la campaña y de una raza extinguida, a ser vista con nostalgia. *Estilización* es concepto halperiniano. Así estudia la historia, como un conjunto de conocimientos que los propios protagonistas de un hecho o de una obra, emplean luego para referirla a fin de modificarla para un uso histórico derivado, ya no la ontológica realidad primariamente ocurrida sino la

interpretación favorecida y benevolente, a fin de que ella sea lo histórico y no aquello verdaderamente formulado que siempre preanuncia la historia sin conseguir nunca estabilizarla. Lo que se propone Halperín, lo sabemos, es darle las palabras de un relato a esta última, la historia donde el tiempo es un objeto bruto, anterior al nombre. Tarea que emprende y en el camino sospecha imposible; por eso se queja y al mismo tiempo “subtiende” (palabra suya) pródigas “estilizaciones” (idem).

Sin embargo, la *estilización* poco ayuda, en este caso, para acercarnos al tema de porqué el vulgar periodista Hernández se convirtió en un numen poético, tanto él como su *alter-ego*. Aún aceptando que hay aquí un misterio, Halperín no se animó a “estilizarlo”, como si hicieron Borges y Martínez Estrada. En su lugar, ofrece el balbuceo de una historia social de la campaña argentina, pero insuficiente para explicar —como él mismo lo dice— un acontecimiento poético de la envergadura del *Martín Fierro*. Por cierto, el gran interés de estas pinceladas de Halperín sobre la paradoja y los destinos entre un autor y su *alter-ego* ficcional, reside en primer lugar en su delicada perspicacia, sostenida por una escritura fuertemente singularizada. Ella contiene el drama de la estilización fracasada. Pierde a menudo su propio *alter-ego* escritural, obligando a volver los ojos hacia el comienzo del párrafo o la oración, a fin de recuperar sujetos o predicados, aspectos sintácticos y demás órdenes expositivos que se quiebran un tanto demoniacamente ante el lector, evaporando el sostén comprensivo. Aunque no de una manera desinteresante. Lo que lleva a comprender que todo en Halperín es una reflexión sobre el *alter-ego*: esto es, sobre si hay una vida moral efectiva, una alteridad capaz de dar juicios veraces sobre la historia, frente a los hechos efectivamente ocurridos en un enredado ser fáctico.

En el fracaso de mostrar como opera la metamorfosis, el eximio relato de las aventuras periodísticas de Hernández suena como otro libro dentro del libro, por insuficiencia de los nexos lógicos prometidos para aclarar la metamorfosis hernandiana. Yerra al no dar mayor importancia al escrito de Hernández sobre el *Chacho Peñaloza*, que sufrirá decisivas alte-

raciones en la senda del adecuacionismo de Hernández a su situación de hombre ahora integrado a un orden posible, pero la ausencia de una reflexión más radical sobre esas mudanzas como también sobre lo que salva ese texto hernandista —el uso de la maldición, el vaticinio sobre Urquiza— hubiera establecido un paralelismo más interesante sobre su vida periodística y la escritura de Fierro. Como Halperín labora en su imaginación con la idea del paralelismo un tanto plutarquiano, teme llegar hasta las últimas consecuencias de este envío, posible causante de la esfumatura de su investigación histórico social sobre el periodismo de época, asaz interesante. Débito del historiador con un mundo retórico que sin duda lo hubiese auxiliado más allá de su voluntad de desprenderse de los hábitos del crítico literario.

No sé si Halperín escribió el José Hernández antes o después de su investigación sobre el sacerdote Servando Teresa de Paula Mier, en donde este hombre aparece como un "letrado colonial" dispuesto a inventar la leyenda que fuese —desde luego, con gran despliegue teológico y hermenéutico, que Halperín persigue muy bien—, a fin de volverla a un *cursus honorum* de ventajas oscuras y conquistadoras, en la sociedad pos colonial mexicana. En este caso, el mito lo explica la historia social, el largo relato del tiempo en la vida de las fuerzas reales y los hombres. Con Hernández, Halperín es más cauteloso, la historia social no tendría la palabra para un último veredicto. Pero es como si la anunciara permanentemente, y al no aparecer, quedase sin orbe explicativo, salvo ese *alter-ego* que descubre como drama interno de la vida periodística y senatorial hernandiana y de su fantasmal compañero Fierro.

La materia en vista era demasiado espesa y puede ofrecerle resistencia a todas sus estilizaciones, concepto sedante, que no lo merecía el tema de porqué surge una obra y qué pedazos oscuros de la realidad inspiradora subyacen en el escrito inspirado. El viejo tema del arte y su relación con el mundo social, una vez más, no podía discernirse solamente con las armas del historiador social, siquiera fuese uno de los más sugestivos de entre ellos. Estilizar, para Halperín, es mitificar. Pero si esa estilización no la comete el mero vivir histórico, sino un autor de relevancia

absoluta, se convierte en pensamientos filosóficos de un orden renovado. ¿Entonces la historia ejercerá ahí la denuncia del mito? Será pobre tarea. Frente a eso es preferible el Halperín que recuerda a ese extraño hombre y escritor que fue Alejandro Losada, como lo hace con gran calidad en el prólogo de José Hernández y sus mundos, dando una versión mucho más emotiva y veraz del *enigma*, resistente a toda estilización, que en este caso aludirá a alguien que le suministró importantes papeles olvidados de la actuación anterior de Hernández, pero roza el *misterio* del *alter-ego*, el que no pudo escribir sobre el tema.

H. G.

SOBRE CINE, POLÍTICA Y FILOSOFÍA

Acerca de tres compilaciones sobre cine de Gerardo Yoel: *Pensar el cine 1 (Imagen, ética y filosofía)* y *Pensar el cine 2 (cuerpos, temporalidad y nuevas tecnologías)*, de varios autores, e *Imágenes y palabras (Escritos sobre cine y teatro)*, de Alain Badiou, Manantial, Bs. As., 2004-2005

¿Cómo presentar¹, como empezar siquiera a comentar, una obra colectiva tan ambiciosa, tan monumental, y al mismo tiempo tan diversa, como la que nos ofrece Gerardo Yoel en estos tres volúmenes? Tres volúmenes que recogen, casi aluvionalmente, diría yo (y lo digo como un elogio, como un reconocimiento a una fantástica voluntad de sumar perspectivas, ideas, estilos diferentes de intervención, en una empresa común de interrogaciones colectivas), charlas, conferencias, entrevistas, artículos escritos *ex professo* para su publicación en estos libros y otros —sobre todo un puñado de sugerentes textos

provenientes de algunas de las grandes plumas de la filosofía francesa contemporánea— escritos tiempo atrás y ahora traducidos y recuperados en estas compilaciones. Trabajos de filósofos interesados en el cine, de cinéfilos interesados en la filosofía, de directores de cine y de críticos de arte. Mi primer impulso, ante esta variedad de textos, de enfoques y de puntos de vista, sería empezar por comentar los trabajos de los amigos. Hablar, por ejemplo, sobre el notable artículo de Gustavo Aprea acerca de "La memoria visual del genocidio", que propone la poderosa idea de que comprender los modos en los que los lenguajes audiovisuales narran el sufrimiento y las masacres colectivas permite identificar las formas en las que la sociedad construye su memoria en general y se piensa a sí misma, y que, unido de esa hipótesis general, examina los dos grandes esquemas en el marco de los cuales se ha pensado, a lo largo de las últimas décadas, el concepto de *genocidio* (uno al que podríamos calificar como más jurídico y otro al que podríamos caracterizar como más político) y la correspondencia entre esos dos grandes esquemas de representación del genocidio con las formas de representación de la muerte masiva (y de *lo masivo*, en general: esto lo lleva a Gustavo a una interesante digresión sobre los modos de representar a las masas en el cine, desde el expresionismo alemán hasta el cine contemporáneo), del nazismo como organización y del lugar y la función de los *testigos* en la organización de la memoria colectiva en dos películas tan distintas como *La lista de Schindler*, de Steven Spielberg, y *Shoah*, de Claude Lanzmann.

O hablar sobre el magnífico texto de Emilio Bernini acerca de Serge Daney, que nos permite acompañar la evolución del pensamiento del crítico francés desde sus escritos "bazinianos" sobre el cine como arte realista y sobre la importancia de la cuestión de la moral en el cine (Emilio recuerda la famosa comparación que establece Daney entre *Noche y niebla* de Alain Resnais y *Kapó* de Gillo Pontecorvo), pasando por su crítica al *idealismo* sobre el que finalmente se sostiene la "ilusión referencial" que sustenta ese realismo cuando Daney, sumergido en el clima político y filosófico francés pos-1968, observa que las imágenes del cine no están nunca, en realidad, en relación directa

con las cosas, sino con el conjunto de las otras imágenes ya vistas y ya filmadas (lo cual por un lado pone a la crítica de cine en el campo de las críticas de la ideología, y por el otro lado da al cine la misión "novedosa" de "encontrar una imagen *no vista*" que pueda desbaratar el mundo de las convenciones cristalizadas de una sociedad), hasta la constatación del divorcio definitivo entre el cine y la sociedad y de la defeción del cine de su clásica función de dar acceso al mundo y revelar el sentido de la historia y del presente, que lo lleva a Daney a lo que Emilio llama "su repliegue en la autobiografía cinéfila", a la que debemos una periodización de la historia del cine, y sobre todo una reflexión sobre la misión histórica del cine y sobre su fracaso, con la que no ha dejado de dialogar, hasta la fecha, la filosofía, la crítica cinematográfica y el cine mismo. Particularmente destacable me parece, en el artículo de Emilio (y sobre todo en el contexto de la presentación de esta enorme empresa crítica que hoy estamos llevando adelante), la insistencia sobre el lugar central que tiene, en cualquier historia del cine y en cualquier consideración filosófica sobre el cine, la *crítica* cinematográfica. Al comienzo de su artículo, comentando la conocida circunstancia (conocida porque el propio Daney se ocupa de contarlo) de que Daney *nunca vio* el filme de Pontecorvo sobre el holocausto, que critica a partir de la lectura de un ensayo crítico de Jacques Rivette, Emilio escribe que, para el autor de *Perseverancia*, "la relación con el cine no es sólo de orden visual sino que pertenece al dominio de la palabra, de la crítica, porque el destino del cine es también, y particularmente, la escritura sobre cine". Al final de su escrito, después de pasar revista a la crítica de Daney al cine contemporáneo, es el propio Emilio el que nos invita, haciendo suyo el programa del crítico de los *Cahiers*, a "no abandonar el cine a su destino audiovisual", a "contraponer a ello la mediación de la palabra", a "que el destino del cine vuelva a ser la crítica cinematográfica", a que "el cine siga estando obsesionado (como, vuelvo a decirlo, lo está ostensiblemente en estos tres volúmenes que hoy presentamos) por la escritura".

O hablar sobre el interesantísimo artículo de Alejandra Figliola y Gerardo Yoel acerca de la geometría natural y la geometría fractal en la

obra de Yasujiro Ozu, un artículo para mí absolutamente revelador donde se por un lado la identificación de numerosos ejemplos de esos tipos de geometría en los *films* de Ozu permite advertir el modo en que su obra se inscribe dentro de una larga tradición artística japonesa, por otro lado nos hace ver la perfecta correspondencia y mutua referencialidad entre la geometría de un determinado cuadro de una película y el sentido general de la historia que esa película narra. Así, un cartel oblicuo de Coca-Cola que rompe con las líneas horizontales de un paisaje campestre hace resaltar, "expresa", "estiliza", representa, *repite*, diríamos, en la factura geométrica de la imagen, la importancia de la ruptura —que constituye en cierto sentido, según explica el artículo de Alejandra y Gerardo, el gran tema de todas las películas de Ozu— en una sociedad que se ve invadida por otra cultura. Así, también, una muchacha que camina, empujando el plano, "arrastrando" en su propia marcha el paisaje, avanzando hasta casi escapar del cuadro y que llega al borde del mismo pero sin superarlo nunca, permaneciendo siempre del lado interno de su límite, duplica, comunica, muestra, en el terreno de la imagen, el progreso de su conciencia o de sus comportamientos hasta casi el límite o el borde de las convenciones sociales con las que todo el tiempo amenaza pero nunca consigue romper. Esos dos ejemplos que ofrece, entre varios otros, el artículo de Alejandra y Gerardo, me parecen extremadamente sugerentes, porque representan los dos extremos del movimiento y de la tensión que toda la obra de Ozu, me parece entender, quiere presentar, y que la geometría de las *imágenes* de esa obra, como muestra el texto que comento, expresa muy gráficamente. En efecto: en Ozu —aprendo en el artículo de Alejandra y Gerardo— la historia, la vida, la sociedad japonesa, están por un lado *abiertas* a la novedad y al cambio, y eso se expresa en sus imágenes en una geometría abierta, lacunar, atravesada por líneas de divergencia y de apertura, espacios vacíos, grietas y resquicios, pero por otro lado *cerradas* sobre sí mismas por la fuerza de los límites que las contienen, y que se expresan en la fuerte presencia de contornos, bordes y perímetros que afirman todo el tiempo la autorreferencia, impidiendo que algo escape en dirección al exterior.

Sin embargo, tras un primer impulso, como digo, a ensayar una presentación de este tipo, que con perfecta arbitrariedad eligiera del vasto conjunto de textos recogidos en estas compilaciones el puñado de aquellos en cuya lectura he sumado al interés general que me provocaron todos los trabajos el entusiasmo adicional proveniente del hecho de que eran trabajos escritos por amigos, me pareció que una elección diferente podría ser más justa hacia el espíritu *general* de esta obra enorme, que busca —como anuncia su título— "pensar el cine", y que lo hace, como lo revela la selección de temas y de autores, como uno de los grandes problemas *filosóficos* y *políticos* de nuestro tiempo. Permítanme entonces, para tratar de decir dos palabras sobre esto, detenerme en una de las varias —de las muchas, en realidad— contribuciones del filósofo francés Alain Badiou a este emprendimiento colectivo. Se trata de una intervención breve, de un texto de unas pocas páginas, titulado "Arte, matemática y filosofía", que recoge una conferencia suya dictada en Buenos Aires el año pasado y que abre el segundo volumen de esta recopilación.

Discúlpeme si presento el texto de Badiou un poco bruscamente, pero su argumento fundamental es el siguiente: La filosofía —dice Badiou— nació en Grecia, hace una cantidad de siglos, y lo hizo —como tantas otras cosas— dos veces: una primera vez, con los presocráticos, Parménides, Heráclito, Empédocles, que eran todos poetas. La filosofía nace por primera vez con la poesía y *en la* poesía. Y una segunda vez, con Sócrates y especialmente con Platón, *contra aquella primera fundación*, contra los presocráticos y, más en general, contra la poesía. Contra el arte, y del lado de lo que venía a *oponerse* al arte, que era una concepción geometrizable, matematizante, del mundo. Vale decir que la filosofía nace una vez del lado del arte y otra vez del lado de la matemática, una vez del lado de las imágenes y otra vez del lado de los números. Con Platón, la matemática se vuelve la forma misma de la filosofía porque la estructura misma del mundo, el ser mismo del mundo, tiene una estructura geométrica, no retórica. Son conocidas las críticas de Platón a los poetas, a los sofistas y a los retóricos, que engañan a los hombres y los alejan de la comprensión adecuada de las cosas.

Pero conviene no apresurarnos a condenar a Platón por estas condenas suyas, por muy antipáticas que ellas puedan resultarnos. Porque junto a su aspecto más odioso o más inaceptable, había también en ellas, bien vistas las cosas, un principio de radical secularización de la política mucho más recuperable. En efecto, si el tono de la primera filosofía, dice Badiou, está todavía muy cerca del de una palabra sagrada, es decir, una palabra cuya verdad está ligada a aquel que la pronuncia (un rey, un sacerdote, un artista: todos ellos hablan con la autoridad de su palabra), el segundo nacimiento de la filosofía representa la crítica absoluta de esa idea y la aparición de una idea completamente diferente: la idea de que la verdad de lo que se dice no puede depender de quién la dice, sino que debe probarse, con pruebas que todo el mundo puede y debe compartir. La verdad no es una inspiración subjetiva, sino el resultado de un sistema de pruebas. La matemática es una palabra sin sujeto. La filosofía asociada a la matemática es una crítica no sólo al poeta (lo que puede, sin duda, caer nos antipático), sino también al rey, al sacerdote y al profeta. De hecho, la gran crítica a la alianza teológico-política sobre la que se sostienen las formas más odiosas de ejercicio del poder político la realizó, ya en los tiempos modernos, un filósofo cuya obra se preciaba de haber sido escrita *more geometrico*, al modo de los geómetras: Spinoza.

Como sea, la filosofía, dice entonces Badiou, tiene un doble nacimiento: nace una vez del lado del arte y de la imaginación: de las imágenes; y otra vez del lado de la ciencia y de la matemática: de los números. Y esta tensión, dice Badiou, esta tensión inscrita en su propio doble nacimiento, constituye el núcleo más profundo y fundamental de todas las discusiones que se desarrollaron en su historia, llegando incluso, y sobre todo, a las discusiones de la filosofía contemporánea —y dentro de ella, por supuesto, a las discusiones que propone la filosofía del propio Badiou—, en la medida en que esas discusiones son, siempre, las discusiones en torno a la tensión entre el *ser* (lo que *es*) y el *acontecimiento* (lo que surge, lo que aparece, lo que deviene). La matemática, dice Badiou, es el modelo transparente de la relación del pensamiento con lo que es; en cambio, para lo que emerge,

lo que surge, lo que aparece, se necesita siempre un lenguaje nuevo. Por definición, lo que acontece no puede ser recibido en el cuerpo de los lenguajes existentes: el arte es la creación de las nuevas formas de lenguaje capaces de acoger la novedad en la historia. De ahí que, en la medida en que el gran problema de la filosofía es la relación entre lo que es y lo que acontece, entre el ser y el acontecimiento —entre el ser y el no-ser, podríamos decir, siempre que entendamos el no-ser no como pura ausencia de ser, sino como el permanente llegar-a-ser de lo nuevo en medio de las formas y figuras cristalizadas de lo viejo—, la tensión entre el arte y la ciencia, entre la imaginación y la matemática, entre la imagen y el número, que es la tensión entre los dos nacimientos de la filosofía, es la tensión constitutiva de la filosofía y el tema recurrente sobre el que la filosofía no ha dejado, desde hace veinticinco siglos, de pensar.

Pero esa misma tensión y esa misma pregunta (la pregunta por el ser o no ser, o por la relación entre el ser de las cosas del mundo y el no-ser de las apariciones, los acontecimientos y las irrupciones de lo nuevo en el mundo de lo viejo) son también, bien vistas las cosas, una tensión y una pregunta fundamentales, además de en la historia de la filosofía, en la historia del cine (que es decir también —ya lo dijimos— la historia de la crítica del cine y de la reflexión teórica sobre el cine), y es cualquier cosa menos casual, por lo tanto, que tantos filósofos se hayan ocupado del problema del cine, como los textos recogidos en esta compilación nos permiten comprobar, como un problema filosófico fundamental. Y también es por lo tanto perfectamente comprensible que las transformaciones tecnológicas actuales en el terreno del cine y de la imagen planteen, no sólo a la historia del cine y a la crítica de cine, sino a la filosofía, un conjunto de dilemas y preguntas fundamentales. En efecto, si tiene razón Badiou al afirmar que la tensión constitutiva y fundante de la filosofía occidental es, desde Platón, la tensión entre la poesía y la ciencia, entre la imagen y el número, no puede ser irrelevante para la filosofía el hecho de que en nuestros días nos enfrentemos a un universo de imágenes (las imágenes que solemos llamar digitales, o, en francés, *numériques*), cuya cifra última no es poética, sino matemática, y

cuya posibilidad técnica, cuya realidad material, parece venir a consumar en los hechos un paradigma de comprensión matemática, numérica, digital, del mundo. El problema es considerado con amplitud todo a lo largo del segundo tomo de esta obra, desde este texto introductorio de Badiou hasta el artículo de Vilém Flusser, "La apariencia digital", con el que ese segundo tomo se cierra, y nos permite advertir que, como ya nos habían hecho ver, cada uno a su modo, Deleuze en sus clásicos *Estudios sobre cine* (ampliamente mentados y comentados en este trabajo colectivo) y Derrida en algunas páginas especialmente sugerentes de su fundamental *Espectros de Marx*, lo que ocurre en el mundo de las pantallas, de los distintos tipos de pantallas entre las que vivimos, no define apenas un conjunto de "objetos" interesantes para el análisis filosófico, sino que plantea, ni más ni menos, alguno de los grandes problemas filosóficos de nuestro tiempo.

Pero aquí querría agregar algo más, hacer comparecer un tercer invitado a la mesa que nos tiende este enorme trabajo colectivo. Que no pone a dialogar *solamente* al cine (y a la crítica de cine) con la filosofía, sino que hace dialogar a ambos (no siempre de manera estridente: a veces de modo sutil y silencioso) con un tercer conjunto de problemas y de preocupaciones: el que solemos nombrar con la palabra *política*. Cuyos grandes temas son *también*, como los del cine y los de la filosofía, los que giran alrededor de la tensión, que aquí hemos presentado siguiendo los términos planteados por el artículo de Badiou, entre el ser y el no-ser, entre el ser y el acontecimiento, entre el ser y el devenir. Esa tensión, en efecto, está en el corazón de lo que designa la palabra "política" y de los problemas que suelen plantear como propios de ese dominio la teoría social, el periodismo y nuestros propios usos habituales del lenguaje: el problema de la constitución de las sociedades, el problema de las instituciones de gobierno, el problema de la construcción de consensos y de hegemonías, el problema de la composición de las alianzas y de la edificación de los programas de acción pública. Uso a propósito estas palabras que acabo de usar (constitución, institución, construcción, composición, edificación). Son las palabras de nuestro lenguaje político habitual, y son pala-

bras que siempre me han inquietado y me han llamado la atención. Todas ellas tienen, desde luego, una característica común que salta a la vista: todas ellas terminan en la sílaba *ción*. Y estas palabras que terminan con la sílaba *ción* son palabras sobre las que vale detenerse, palabras, me parece a mí, fundamentales, palabras sumamente interesantes para pensar los problemas que aquí estamos tratando de pensar, y sobre las que yo he hecho un descubrimiento fundamental. Que es el siguiente: que si uno va al diccionario y busca el significado de estas palabras, encuentra una explicación que casi invariablemente comienza con la siguiente fórmula: "Acción y efecto de...". Construcción: acción y efecto de construir. Composición: acción y efecto de componer. Constitución: acción y efecto de constituir.

Acción y efecto. Es interesante considerar esta fórmula. Porque lo que resulta evidente casi a primera vista es que la acción y el efecto (la acción y el efecto de esa acción: la actividad y el resultado de esa actividad) son dos cosas muy distintas, y en cierto sentido, incluso, opuestas. La idea de acción nos remite a un mundo de movimientos, de prácticas, de operaciones: "La construcción de mi casa me llevará dos años". "A mí lo que me gusta no es tanto la ejecución, sino la composición". La composición: *componer*. Cuando las palabras terminadas en *ción* designan acciones, asumen el valor de un verbo. Cuando designan, en cambio, el "efecto" (el resultado, la consecuencia, el fruto objetivado y cristalizado, convertido en una "cosa") de esas acciones, son un puro y perfecto *sustantivo*: "Mirá qué bonita construcción". "Esta composición es mucho más lograda que aquélla". "Hay que respetar la *Constitución*". Ahí la acción de construir, de componer o de constituir se ha realizado, se ha *objetivado* en una cosa, a la que designamos con la misma palabra con la que habíamos designado, antes, a la tarea de producirla.

La primera pregunta sería, entonces: ¿por qué? Quiero decir: ¿por qué designar con la misma palabra, con todos los riesgos de confusión que eso acarrea, dos cosas tan radicalmente diferentes como una actividad y el resultado, el efecto, la consecuencia de esa actividad? ¿No sería mucho más sencillo, podríamos preguntarnos, dejarnos de macanas y

ponernos de acuerdo en utilizar una palabra para designar la acción y otra para nombrar el efecto, una para el verbo y otra para el sustantivo? Respuesta: sí, sería más sencillo, pero ocurre que no hay por qué suponer que el lenguaje deba o pueda ser más sencillo que la vida, y que la verdad del asunto es que la complejidad involucrada en la circunstancia de que con una misma palabra designamos *al mismo tiempo* dos cosas tan distintas como una acción y el resultado de una acción es el correlato de la complejidad involucrada en la circunstancia de que esas dos cosas *están, de hecho, mutuamente implicadas en las cosas mismas*. Que —dicho entonces de otro modo— si palabras como "construcción", "composición" o "constitución" designan en realidad una tensión y un movimiento —una tensión y un movimiento, entonces, entre la acción y el efecto, entre la actividad y su realización cristalizada— es porque esa tensión y ese movimiento *están contenidos en las cosas mismas que esas palabras nombran*. Porque el juego de palabras involucrado en estos vocablos es —para robarle la expresión a Étienne Balibar, que la utilizó en otro contexto y en relación con otras palabras— un "juego de palabras objetivo". Porque la acción de construir o de componer o de constituir *contiene dentro de sí misma*, como una determinación interna, un horizonte o una perspectiva, la referencia al efecto esperado, deseado, temido o pronosticado de esa acción, y porque el edificio, la partitura o la ley de leyes que resultan de esas acciones o de ese conjunto de acciones *también contienen dentro de sí mismas*, como una determinación interna, una memoria incorporada y *también una posibilidad de renovación siempre latente*, aquella acción o conjunto de acciones que las hizo ser.

No quiero aburrirlos con estos desarrollos relativamente laterales, pero es evidente que estamos aquí en el corazón de los problemas metodológicos, epistemológicos y teóricos de la reflexión sobre la política, sobre la posibilidad misma de pensarla política, de responder afirmativamente la pregunta que da título a un pequeño y célebre librito del propio Alain Badiou: ¿se puede pensar la política? Respuesta: sí, se puede, pero a condición de pensar en esta tensión que aquí hemos subrayado, y que —quiero sugerir— es la misma

tensión, o apenas una modulación algo distinta de la misma tensión que, según estamos viendo, recorre las historias de la filosofía y del cine. Así lo entendieron, en los orígenes mismos de lo que por comodidad o sencillez solemos llamar modernidad, dos autores tan relevantes como Nicolás Maquiavelo, que se preocupaba por las *acciones* que los sujetos políticos realizan sobre el mundo, y Thomas Hobbes, que se ocupaba de las *instituciones* que hacen posible la vida social y enmarcan la relación entre los hombres. Sólo que ni Maquiavelo desconocía el mundo de las instituciones en las que las acciones políticas cuajan y se materializan, se objetivan, y que a la vez sirven después de marco a las acciones e interacciones entre los sujetos que viven bajo esas instituciones su vida política, ni Hobbes olvidaba en ningún momento que la solidez del edificio institucional por el que brega está todo el tiempo acechada y amenazada por el movimiento incesante de la vida política que se sigue agitando bajo él. Se trata de un tema clásico: acción política vs. instituciones políticas, vida política vs. orden político. La política está hecha, siempre, de *ambas* dimensiones: se trata de considerarlas en su relación interna, inmanente, dinámica, no de absolutizar uno de los dos "momentos" como el que contendría la verdad única de todo el movimiento. Como ha sugerido en un libro reciente Emilio de Ipola, *es la propia política* la que se nos escurre entre los dedos en el movimiento en el que queremos atrapar toda su dinámica complejidad reduciéndola a uno solo de sus dos momentos, a una sola de sus dos facetas.

Que son las mismas dos facetas, estaba sugiriendo, que ya hemos tenido ocasión de considerar cuando revisábamos la homología entre el cine y la filosofía. La tensión entre el ser y el no ser, entre el ser y el acontecimiento, entre lo que es (digamos: el sustantivo, el "efecto" cristalizado de las acciones precedentes que hoy se han sedimentado y han borrado incluso la huella de su origen) y lo que no deja de aparecer todo el tiempo, conmoviendo las estructuras de lo que es, amenazando su estabilidad y permitiéndonos problematizarlo (digamos: el verbo, la "acción" que renueva todo el tiempo el orden de lo establecido). Existe una homología entre la tensión constituti-

va de la filosofía, la tensión constitutiva del cine y la tensión constitutiva de la política, y tan cierto como afirmar (como ya lo hemos hecho, acompañando uno de los textos de Badiou contenido en estas compilaciones) que el cine constituye una "puesta en escena" de la tensión fundamental de la filosofía y constituye, por lo tanto, un problema filosófico de primer orden es afirmar que el cine pone igualmente en escena, y por las mismas razones, los grandes problemas de la política, y que, en ese sentido, el cine no deja nunca de plantear (incluso en los casos en los que no se trata de un cine "político" en el sentido más estricto) problemas políticos de la mayor significación. La palabra "política" no aparece, es cierto, entre las que dan título o subtítulo a los distintos volúmenes de este trabajo colectivo, pero no parece excesivo afirmar que no es de otra cosa que de esto de lo que se habla en ellos todo el tiempo.

Así, por ejemplo, cuando en el artículo de Gustavo Aprea que mencionaba yo al comienzo de estas consideraciones se postula, alrededor de *La lista de Schindler* de Spielberg y de *Shoah* de Lanzmann, la existencia de dos grandes modos de representarse el sufrimiento y el asesinato masivos, está claro que no estamos simplemente ante un debate estético, sino ante una discusión política de primer orden. En la película de Spielberg, nos muestra Gustavo, de lo que se trata es de dar cuenta de una realidad objetiva que está más allá, por así decir, de lo que puede mostrarse en el relato, de manera que el relato da cuenta de lo que pasó a través de un mecanismo metonímico que hace a una parte jugar el papel de representación del todo y permite mostrar una tragedia colectiva a partir de un conjunto de casos significativos. Pero esos recursos narrativos no hacen más que reforzar el hecho de que "eso" de lo que se habla es algo que ocurrió, que ocurrió objetivamente, algo que objetivamente configura lo que cualquier observador neutral podría definir como un genocidio (de ahí que Gustavo sostenga que este tipo de mirada hace sistema, por así decir, con la definición "legal" del genocidio que sostienen los organismos internacionales) y algo que a nadie que no sea un monstruo podría dejar de conmover. Los sujetos de la historia recuerdan lo que pasó, pero esos recuerdos, ese recordar —y por lo tanto la representación, la posibilidad

misma de representar— eso que pasó, no constituyen un problema. Lo que pasó, pasó. Pertenece al terreno del ser, o, mejor, de lo que fue. Fue, objetivamente, un genocidio. Fue, objetivamente, horroroso. Puede recordarse y representarse; debe —y consigue— conmovernos, y no debe, como se dice, repetirse.

La película de Lanzmann, en cambio, reactualiza la memoria del genocidio no a través de una representación que, por la vía de tal o cual artificio o herramienta, nos muestre qué fue lo que pasó, sino problematizando la posibilidad misma de que eso que pasó pueda ser mostrado, representado. Se trata de un tipo de mirada desarrollada por lo que Gustavo llama "el cine moderno", que trabaja no sobre la posibilidad de mostrar eso que la memoria rememora, sino sobre los mecanismos mismos (y, en el límite, sobre la imposibilidad última) de esa rememoración. "Tú no has visto Hiroshima", le dice el joven japonés a la muchacha francesa al comienzo de *Hiroshima mon amour*, de Resnais. "No se puede contar esto, nadie se puede representar lo que pasó aquí", dice uno de los sobrevivientes del campo de concentración de Chemlo al comienzo de *Shoah*. Se trata, reflexiona Gustavo, de un modo diferente de recordar y construir la memoria. Un modo que no trabaja, entonces, con el objeto que es rememorado, sino con el sujeto y con el acto mismo de la rememoración. Vale decir, también: que no trabaja con la memoria como la memoria de una cosa del pasado, del campo del ser o mejor, como decíamos recién, de lo que fue, sino que trabaja con la memoria como una operación presente de un sujeto presente, mejor todavía: de varios y distintos sujetos que, en el presente, recuerdan de modos también distintos, a veces contradictorios (con dolor, con culpa, con indiferencia, con lagunas de olvido en medio del recuerdo), qué fue lo que pasó. Lo que nos sitúa frente a un modo de recordar (y de presentar esa operación de recordar) distinta a la que nos presentaba la película de Spielberg. Lanzmann, dice Gustavo, "no juega a la objetividad. No plantea un recuerdo aceptable, sino las dificultades del recuerdo (...). No construye la memoria alrededor de aquello con lo que todos van a estar de acuerdo. El énfasis no está puesto en la exhibición del sufrimiento de los inocentes. (En

su lugar, lo que hay es) gente que se negó a actuar, gente a quien le duele recordar". *La lista de Schindler* es una película edificante que tiene una aceptación universal; *Shoah* es una película difícil de ver y de absorber, porque —si me permiten retomar ahora, sobre el final, lo que estaba tratando de plantear hace un momento— no trabaja sobre la tranquilizadora hipótesis (ontológica, diría Derrida) de que lo que es es, lo que no es, no es, lo que fue fue y puede y debe ser recordado para que, como se dice, "no vuelva a repetirse", sino que trabaja sobre la mucho más intranquilizadora hipótesis (hantológica, diría el autor de *Espectros de Marx*, pero hantológica con hache, hantológica de hante, que es fantasma, de hanter, que es asaltar, y de hantise, que es angustia), la mucho más intranquilizadora hipótesis, digo, de que lo que fue no deja nunca de repetirse en la memoria de los vivos, de que el presente no es nunca enteramente contemporáneo de sí mismo, de que el ser de las cosas está todo el tiempo asaltado por el hacer de los sujetos, de sus recuerdos y de sus proyectos. Y también, claro, por fuerzas que esos mismos sujetos no dominan y que vuelven al presente, siempre, extraño para ellos e incontemporáneo de sí mismo (recuerdo sobre esto lo que decía hace un momento sobre la interpretación que proponen Gerardo y Alejandra sobre ciertas dimensiones de las películas de Ozu). Sólo cuando nos instalamos en el centro de esta tensión, o de este conjunto de tensiones, pensamos verdaderamente la política, y eso es lo que estos tres libros magníficos, estoy tratando de sugerir, nos proponen todo el tiempo y de muy distintos modos. Es que si algo revela, en resumen, este enorme trabajo colectivo que hoy presentamos, es que el cine es, sigue siendo (y no a pesar de lo que a veces se llama su "crisis", sino precisamente en ella y gracias a ella), un campo propicio, quizás uno de los más propicios, para plantear algunos de estos grandes dilemas filosóficos, políticos, morales, civilizatorios.

Eduardo Rinesi

Nota

¹ Leído en la presentación de esta serie de tres libros en el Centro Cultural Rojas, de la UBA, el 18 de agosto de 2005.

LA EBULLICIÓN DEL MUNDO

A propósito de *Acéphale*, Caja Negra, Bs. As., 2005 y *Discusión sobre el pecado*, Paradiso, Bs. As., 2005, de Georges Bataille y otros

Estos dos libros traducidos, prologados y editados en Argentina reúnen a Georges Bataille con otros que, nombrados en seguidilla, concentran el teatro conceptual francés de la época de la ocupación y los años de posguerra: de Roger Caillois a Sartre, de Jean Hyppolite a Klossowski, de André Masson a Simone de Beauvoir. Leídos en secuencia, estos libros muestran a Bataille encarando la empresa colectiva de la revista *Acéphale* (1936-1939) primero; como protagonista de las actas de una discusión privada después, en 1944. En el medio, la guerra.

Los textos de *Acéphale* se suceden con tonos de proclama, de manifiestos, de reparaciones colectivas y, al mismo tiempo, cada uno se beneficia de esa "unidad en comunión" del grupo. *Acéphale* es el nombre de la experimentación de un hombre extraño: lo que allí se dice no puede atribuirse a un sujeto que, desde que escapó de su cabeza "como el condenado de la prisión", constata que la lengua logra hacer pasar por sí ciertas fuerzas cuando es impersonal, cuando se despoja de su poder de decir yo, cuando trasmuta en la ambigüedad de la experiencia de seres abiertos. No es un grupo político: esa palabra en boca de Bataille parece anunciar sólo la estrechez de ciertas formas, el continente insípido de algunos impulsos. La aventura que emerge tras la guillotina batailleana puesta en marcha en *Acéphale* es la comunidad de fuerzas, ésas que surgen y se exaltan en "fiestas y asambleas" y que fraguan la "unidad en llamas". El experimento, al fin, de ese modo de ser acéfalo —que no podría caracterizarse por profesar un comunismo pero que tampoco cabe en un individualismo— es el de un engranaje colectivo que se dispone como superficie para la tensión de fuerzas en

combate, siempre dispuesto al sacrificio. Esas fuerzas a las que el grupo se ofrece como una suerte de médium —y a las que se pliega— encarnan las disputas interpretativas de una época, de una guerra. Es un grupo que elige la tarea de volverse contemporáneo de Nietzsche: hace de las palabras del filósofo alemán su propio estado de ánimo y vivifica la tensión trágica como liberación.

Los artículos de Bataille "Nietzsche y los fascistas" y "Crónica nietzscheana" son los puntos más altos de admiración a ese "lenguaje conmocionado" del maestro, pero también la forma en que *Acéphale* constata en su propio tiempo que "es más fácil restaurar que crear". Bataille, como un cirujano, desentraña el modo de gestión de la energía social con que se fortalece el fascismo y —con una claridad de quien llega al hueso del asunto— analiza por qué la "exaltación nietzscheana" pudo ser convocada por la izquierda y por la derecha a la vez. Denuncia al mismo tiempo la operación fascista: la utilización y el sojuzgamiento familiar y estatal de la exigencia vital nietzscheana a favor del pasado y la raza.

En 1972, Gilles Deleuze argumenta que la tarea de diferenciar los usos de Nietzsche a la que se ofrenda la generación de *Acéphale* corresponde a la disputa de aquellos años: "Hubo un tiempo en que era importante mostrar que Nietzsche había sido utilizado, falsificado, deformado completamente por los fascistas. Eso se llevó a cabo en la revista *Acéphale*, con Jean Wahl, Bataille, Klossowski. Pero hoy ya no parece ser ése el problema. No hay que luchar en el terreno de los textos. Y no porque no se pueda luchar en ese dominio, sino porque esta lucha ya no es útil" (*La isla desierta*, Pre-Textos, Valencia, 2005). Para Deleuze, el "método nietzscheano" no consiste en preguntarse por el carácter del texto en sí mismo, sino por un campo exterior, extratextual, donde el sentido emerge como resultante de fuerzas que se enfrentan. Más que discutir las fantasías o representaciones que una época lee en ciertos textos, la forma deleuziana apunta a ver la máquina en que un texto se encastra. De allí, la renovada exigencia —en los años 70— de repensar la interpretación de Nietzsche y el sentido que, cada vez y para cada generación, convoca las palabras del filósofo alemán.

Para Bataille la convocatoria es nítida en los tiempos que le tocan: se

convierte en un discípulo entregado de Nietzsche que se empeña en derribar la viga del sistema de servidumbre contemporáneo —el principio de utilidad— y encara así su propia batalla por la transmutación de valores. El francés se ensaña particularmente con el status del trabajo, el ahorro y la exigencia de productividad, a los que le opone la fragilidad de una temporalidad no para consumir sin medida, como en un círculo vicioso.

La fórmula batailleana de "vivir sólo de lo que fascina" resuena nuevamente en el filósofo alemán y su principio del eterno retorno: el apego sólo lo merece aquello que soportaríamos que se repita infinitamente. Para Bataille, de hecho, es ésta una de las ideas nietzscheanas "más inaccesibles" pero a la que hay que tomar más en serio. Y, en él, esta "representación dramática" toma la forma de continuas contorsiones. Bataille se retuerce sobre sí mismo más de una vez: ¿es posible un hacer inútil?, ¿es posible un saber no dirigido por los resultados?, ¿es posible una comunidad sin cabeza?, ¿es posible vivir sin ser función? Más que una dialéctica de las contradicciones, como se lo ha caracterizado alguna vez, lo que anima su filosofía se asemeja a una secuencia de desgarros.

Cuando debe presentar el proyecto de *La parte maldita* dice: "Al escribir el libro, en el que afirmaba que la energía debe ser finalmente derrochada, yo mismo estaba empleando mi energía, mi tiempo, en el trabajo: mi investigación respondía básicamente al deseo de acrecentar la cantidad de bienes disponibles para la humanidad. ¿Debo decir que, en tales condiciones, yo no podía en algunos momentos, más que ser fiel a la verdad de mi libro y que, consecuentemente, hubiera debido dejar de escribirlo?". La pregunta alborota el filo de su propia teoría, de su propia voluntad de escribir. Un afuera inútil, inesperado, soberano parece ser el terreno paradójico en el que la lengua se habla, los libros se ofrecen y la angustia se convierte en lucidez del instante: "Un libro que nadie está esperando, que no responde a ninguna pregunta, que el autor no habría escrito si hubiera seguido la lección al pie de la letra; ésta es, finalmente, la extraña exquisitez que hoy vengo a proponer al lector", remata Bataille.

Si es un puro estado de fragilidad

lo que emerge cuando nos comprometemos en una experiencia que asume que no hay un más allá, lo que se hace y se dice siempre se realiza al límite de su disolución o su imposibilidad. En el precipicio de la descomposición, una sociedad logra realizar su movimiento acéfalo cuando "ofrece a los antagonismos fundamentales de la vida una salida explosiva constante, pero limitada a las formas más ricas". La sociedad, así, no logra realizarse políticamente: en tanto para Bataille la política está hecha de "directivas", es un absurdo pensarla por fuera de su organización jerárquica y del culto a la "cabeza". Esa dinámica se nutre de un deseo de "tranquilidad", ese *temor* que arruinó toda "tentativa de comunidad universal".

Sin embargo, hubo mundos desaparecidos que vivían del éxtasis, civilizaciones que bailaban con fanatismo. Es sabido que a Bataille le deslumbra la sociedad azteca, con la que se siente existencialmente íntimo: "Su concepto del mundo se opone de forma diametral y singular a la que tiene lugar entre nosotros desde nuestras perspectivas de actividad. La consumición no tenía un menor lugar en sus pensamientos que la producción en los nuestros. No estaban menos preocupados por *sacrificar* que nosotros por *trabajar*", relata en *La parte maldita I. Ensayo de economía general*. La diferencia no es simplemente de época ni puede relegarse a una clasificación antropológica. Las actividades gloriosas a los que se dedicaban los antiguos mexicanos "ponía al hombre y a cada uno de sus actos—incluso el más humilde—a la altura del Universo" (*El límite de lo útil*, Losada, Madrid, 2005). Esta diferencia, más que hablar del pasado remoto, se vuelve criterio y reconfigura valores. Bataille la hace funcionar para comparar la fuerza de las ciudades: ¿es posible imaginar en Nueva York un edificio sin fines prácticos? Está seguro que no y por eso ninguno será comparable a las catedrales de algunas viejas ciudades, cuyo exceso y despilfarro de recursos se consumen en el puro esfuerzo de una ciudad y sus habitantes por estar a la altura de una conversación con el cielo. Cuando ese gasto improductivo no alimenta una ciudad, tanto los barrios más ricos como los más humildes—sostiene Bataille—destilan la misma tristeza y el sentimiento de pobreza no es ajeno a nadie.

Hay una posibilidad, para Bataille, de convocar a la recomposición social sin caer en la soberanía civil y militar de tipo fascista: se trata de apelar a "figuras sagradas" y "mitos liberadores". La pregunta batailleana es por una movilización de la energía que evite coagularla en la cabeza: "La vida exige que los hombres se reúnan, y los hombres no se reúnen más que gracias a un jefe o una tragedia. Buscar la comunidad humana sin cabeza es buscar la tragedia: la ejecución del jefe es en sí misma tragedia; sigue siendo exigencia de tragedia. Una verdad que cambiará el aspecto de las cosas humanas comienza aquí: el elemento emocional que da un valor obsesivo a la existencia común es la muerte".

La afirmación "mística" de Bataille es, finalmente, "la práctica de la alegría frente a la muerte" con que cierra *Acéphale*. Había iniciado el proyecto editorial contando la angustia de su amigo André Masson cuando imaginaba su muerte y la de los suyos y el "odio hacia un mundo que impone, hasta sobre la muerte, su pata de empleado". Concluye Bataille con un ejercicio de alegría. Con unas oraciones para conjurar la angustia de la muerte. Su obsesión es recuperar el "júbilo trágico que el hombre 'es', desde el momento en que deja de comportarse como un lisiado, cuando hace la gloria del trabajo necesario y se deja castrar por el temor del mañana".

Ante esa fragilidad, como predisposición y filosofía del vivir, *decir* es casi tortuoso. Si la fragilidad del entendimiento y de los límites del esfuerzo se convierten en promesa de acceso a otra cosa, en posibilidad de comunicación, en ceremonia de iniciación, también es posible que sólo verifiquen su imposibilidad. La escritura de Bataille murmura la intuición de un secreto. El objetivo no es de propaganda. Se trata, más bien, de una comunicación entre quienes "se ponen en juego" y en esa entrega cada quien se vacía hasta la ausencia de sí, para sentir recién entonces la presencia del otro: "aquellos a los que dirijo mis esfuerzos son seres abiertos, por oposición a seres cerrados". Es la apuesta de una relación que no puede codificarse en términos de ley o de contrato lo que habilita una comunicación eludiendo abstracciones, a partir de ciertos "estados vividos" de seres que "son descomposiciones permanentemente en curso".

Si en Bataille de lo incomprendible se transita a ciertas palabras luminosas es porque se ha entrado en un lenguaje confidencial, porque entre las palabras de a poco se deja captar una clave que se dice en metáforas celestes y terrestres y una prosa—siempre incierta, temblorosa—que explica los movimientos energéticos del cosmos, de los hombres y del éxtasis como una economía general. Pero la sensación de inseguridad, de no claridad, no se despeja tan rápido en algunos de sus escritos. La comprensión de lo que se dice por momentos parece condensarse sólo en algunos párrafos-oasis, para que luego el texto vuelva a desertificarse e insistir en la aridez del lenguaje, en la imposibilidad de enunciar eso que vale la pena, que vale el dolor, que vale la perdición.

Lo que con dificultad esas palabras quieren decir es demasiado, según Bataille. Una "experiencia interior" es lo que alimenta la lengua pero también, o más decididamente, lo que la obliga a callar. Y esa experiencia que por momentos parece tortuosa y a la vez la única verdadera, es la que se intenta captar en la discusión sobre el pecado. Pero parece imposible la idea misma de una discusión desde el momento en que Bataille tira del mantel de la mesa ante las duras interrogaciones de Sartre con una sola frase: "Sólo hablé desde una posición insostenible", dice a la hora de fundamentar el pecado, justamente aquello que no tiene más razón de ser que sí mismo.

Sintetiza Klossowski a Bataille en esa misma conversación: no hay bien ni mal sino diferentes formas de gestionar la energía: el derroche es lo que lleva a la cima y la vulgaridad acompaña siempre a la previsión. La decadencia es la preocupación por conservar, previendo los momentos de agotamiento. O de otro modo: la preocupación por la *duración* es la decadencia, lo que nos esclaviza hacia la utilidad. Pero: "formular la crítica ya es una decadencia. El hecho de "hablar" de una moral de la cima ya pertenece a una moral de la decadencia".

¿Está señalando Bataille una diferencia entre el método de investigación y el de exposición? ¿Una infidelidad irremediable se cruza en el medio? Algo así parece decirle Sartre: "por una parte está su exposición y, por otra, su búsqueda concreta", para señalarle que lo que le

interesa sólo es esa búsqueda, que es capaz de crear valores (una "moral de la búsqueda") y no la deformación que hace el lenguaje. Bataille insiste con que "todo entra en la noche": no hay moral, es la pura impugnación de los valores, el camino hacia un *sinsentido* lo que le importa. Como dos regímenes que se distancian, lo que se dice y lo que se hace son disociados en el capitalismo porque es en la sociedad organizada por lo útil donde hay una única acción que no puede decirse: la del consumo a pura pérdida, la del gasto por sí mismo, la del derroche sin fin. No se pueden nombrar aquellas formas de estar en el mundo que ponen en evidencia que el límite de la palabra es al mismo tiempo el límite de lo útil. O, más bien, nombrarlas ya es parte de su *utilización*: "El lenguaje falta porque el lenguaje está hecho de proposiciones que hacen intervenir identidades, y a partir del momento en que, a causa del excedente de las sumas destinadas a gastarse, uno está obligado, para ganar, a no gastar más, a no gastar por gastar, ya no puede uno sostenerse en el plano de la identidad. Se está obligado a abrir las nociones más allá de ellas mismas".

Así, la "cima resulta inaccesible (...). Se nos oculta, al menos en la medida en que no dejemos de ser hombres, de hablar". La verdadera cima exige que lleguemos a ella sin pretexto: la acción revolucionaria, la lucha de clases, queda así cuestionada como un subterfugio más para justificar el gasto del exceso de energía que nos habita, más allá de la necesaria para la producción (nuestra parte maldita). ¿Pero qué pasaría en una sociedad sin clases, donde no haya más motivos a los que consagrar la energía excedente?, se pregunta Bataille en indudable alusión a la disciplina soviética. La paradoja se extiende al saber: ¿cómo no hacerlo servil de un fin?, ¿cómo escapar al saber-hacer? En la conclusión despunta una intuición. Hay una única manera de entender el saber como soberano, "más allá de las condiciones del hacer", y es cuando obedece a una pura interrogación. Ahí "es donde reímos". La pregunta es el modo propio del ser—abierto, en descomposición—cuando se experimenta el erotismo, la risa o las lágrimas, aquello que nos pone en juego. El método de Bataille oscila nuevamente, como cuando en su investigación confiesa

su impulso maldito: "Es ciertamente peligroso que, al prolongar la fría investigación científica, se llegue a un punto en el que su objeto deja de ser indiferente para convertirse en lo que entusiasma. En efecto, la ebullición que contemplo, la que anima el globo es también mi ebullición". Unidad en las llamas.

Verónica Gago

A MANO ALZADA

A propósito de *Cartografía personal*, de Jorge Lafforgue, Taurus, Bs. As., 2005

"La historia siguió, sigue, seguirá.
Y no me corro".
J. Lafforgue

Con sorpresa para el lector inquieto, la búsqueda de libros escritos por Jorge Lafforgue se reduce a un único título, éste, su *Cartografía personal*. Curiosidad que se agiganta al comprobar la cantidad de trabajos donde Lafforgue estuvo haciendo de las suyas, eludiendo la condición de autor y acompañando a otros en su calidad de coordinador, compilador, responsable, editor; pero, relegando, hasta ahora, "un libro hecho y derecho". Al paso merecen citarse algunos trabajos fundamentales pergeñados bajo su impronta: los tres tomos de obras de Florencio Sánchez para Schapiro hace varias décadas; la coordinación de uno de los primeros volúmenes de la *Biblioteca Ayacucho*, el dedicado al *Teatro rioplatense*; la compilación de trabajos sobre y de Rodolfo Walsh a mitad de los noventa, los escritos sobre Horacio Quiroga, siempre. Podríamos agregar, sin ser exhaustivos, la coordinación de la *Nueva narrativa latinoamericana*, en dos volúmenes, uno sobre Latinoamérica y otro sobre Argentina, donde se incluyeron trabajos de buena parte de los—entonces jóvenes, hoy casi—ineludibles nombres de la crítica literaria; y claro está, el estudio sobre el po-

licial argentino *Asesinos de papel*, escrito junto a Jorge B. Rivera.

Pues bien, aquí Lafforgue reúne escritos de variadas épocas y formatos: ensayos, entrevistas, escritos críticos y testimonios. En esta ocasión es su voz, la que se hace acompañar por otras, la de sus "objetos de estudio". *Cartografía personal* se abre con un poema de amor. Curiosa apertura que parece recordar aquella labor poética que quedó dispersa en las amarillas páginas de las revistas *Cormorán* y *Delfín*, *Testigo* o en la mítica *Centro*. El cierre, en cambio, con dos prosas: una sobre la lengua, (¿o deberíamos decir la infancia?) y otra, asumiendo la búsqueda por recuperar "lo que uno ha hecho, que es lo que uno ha sido y sigue siendo".

El camino trazado en este recorrido se estructura en cuatro partes, cada una precedida de una dedicatoria, a sus hijos. El dato es indicio porque esta *Cartografía* se propone trazar dos mapas en simultáneo: por un lado, el de distintos aspectos de la literatura latinoamericana; por otro, el *personal*, donde puede armarse un recorrido por los temas, lecturas, reflexiones, géneros y estilos recorridos por un escritor a lo largo de una trayectoria.

La primera parte se abre con entrevistas a tres patriarcas de la literatura latinoamericana (Borges, Neruda y Jorge Amado), escritos sobre el *boom*, incluyendo un par—con tirones—sobre la prosa de Vargas Llosa. De las "Historias de los '80", se destacan una conversación con Di Benedetto, una ponencia sobre narrativa argentina durante la dictadura y otra sobre la literatura de las provincias. En "Umbrables", la tercera parte, se recopilan textos cortos: prólogos, presentaciones y entrevistas. Así aparecen los nombres de Bioy Casares, Tizón, Bignozzi, Monterroso, Leñero. Cerrando, los retratos de aquellos con quienes tuvo "Caminos compartidos": León Sigal, Germán Rozenmacher, Carlos Correas, Oscar Masotta y Ángel Rama.

En este grueso volumen hay lugar para la polémica, para el rescate de autores—lamentablemente—poco conocidos como es el caso del peruano Julio Ramón Ribeyro y, también, para voces canónicas.

Estos trabajos—que Lafforgue actualizó con anexos, aclaraciones y notas con información rigurosa

(casi al borde de la obsesión) y generosas alusiones a las "nuevas" generaciones de escritores y críticos—transitan una claridad socarrosa y una sutileza polémica. En ellos se conjugan las distintas figuras que compone su autor: la del periodista que fue, junto con el docente, el crítico y el editor que hoy es. Composición de rostros para una primera persona que no elude escudarse en una anécdota, en una humorada, como testigo o en segundo plano, para permitir el lucimiento del objeto de su comentario.

La crítica rioplatense —por años— fue producida por personas que circulaban por las aulas de la universidad como por las redacciones de los suplementos culturales. Los nombres de Jaime Rest, Enrique Pezzoni, o de Ángel Rama, Emir Rodríguez Monegal y Carlos Real de Azúa, son ejemplo de ello. Varios de éstos y otros nombres participaron de la experiencia que significó el Centro Editor de América Latina, donde el propio Lafforgue dirigió la colección *Siglo mundo*.

Por un lado, el conocimiento de las teorías, por otro, el oficio para llegar a públicos masivos. Se sabe que con uno sólo de esos saberes no alcanza. Sobran muestras hoy de ello: decires claros y huecos, zonzos y jergozos. Amén de las actuales presiones provenientes del mercado editorial.

La marca de aquella original aventura editorial se deja sentir en este trabajo. No faltaran voces que remarquen el carácter fragmentario de este libro. El mismo autor lo reconoce casi como una perturbación. Ricardo Rojas cuestionaba a los prosistas fragmentarios por lo que definía como una carencia de un "espíritu de continuidad que en el pensamiento y en la obra crea la unidad orgánica del verdadero libro". Su sentencia hizo mella.

Por eso Lafforgue distingue: "de alguna manera los académicos, los historiadores, ordenan y el escritor desordena, en tanto que reflexiona, piensa el mundo y lo revuelve. Me parece más valioso desordenar, porque para ordenar somos muchos. Claro que los escritores no escriben ni dejan de escribir por cuestiones de límites; sus incitaciones son otras, ostensiblemente otras. Escribir es desordenar. El orden pone paños fríos, cauteriza, remienda, tapa, esconde: ordena. ¿La crítica? Suele hablar de géneros y de otras

clasificaciones y desclasificaciones. Suele ordenar. Aunque no siempre, felizmente."

Este mapa, variopinto y heterogéneo, marca rutas alternativas frente a los modos más convencionales de entender la crítica.

Guillermo Korn

NO SE ABANDONA A VOLTAIRE

A propósito de *Jean-Paul Sartre, actualidad de un pensamiento*, de varios autores (prólogo de Horacio González y Patrice Vermeren), Colihue, Bs. As., 2006

El coloquio internacional cuyos resultados recoge este libro que hoy presentamos estuvo convocado bajo los auspicios de un título: "J-P Sartre, actualidad de un pensamiento", que, como destacan desde la primera página de su prefacio Horacio González y Patrice Vermeren, es cualquier cosa menos evidente. En efecto, en cierto sentido la cosa más indiscutible del mundo es que no existe tal "actualidad" del pensamiento de Sartre, que el pensamiento de Sartre es un pensamiento decididamente "in-actual", y que lo es en, por lo menos, dos sentidos muy precisos.

El primero se refiere a la inactualidad de una figura que es inseparable del pensamiento y del propio *personaje* de Sartre, que es la figura, el *personaje*, del intelectual progresista "comprometido". Comprometido con las luchas políticas de su tiempo, comprometido con los sujetos históricos de esas luchas. En este libro se habla de un modo muy sugerente de esa figura —que Sartre encarna de modo paradigmático— del intelectual comprometido. Diego Tatián comenta en su artículo algunas fotografías bien conocidas del viejo filósofo-activista, como aquella en la que, subido a un barril con un megáfono, habla a un reducido gru-

po de obreros desde la puerta de la fábrica Renault, o aquella otra en la que se lo ve caminando junto a Michel Foucault en medio de una manifestación estudiantil por las calles de París. Comenta también la conocida orden que De Gaulle había dado a la policía, en ocasión de esas protestas callejeras de comienzos de los años 70, de que la represión de las mismas no llegara a la persona de Sartre ("No se encarcela a Voltaire", había dicho), y destaca por último el modo en que la vida de Sartre puede pensarse como lo que al propio Sartre le gustaba llamar una vida filosófica, que no es sino una vida vivida según la moral y la verdad que surgen del suelo barroso de la historia. Tomás Abraham, por su parte, presenta el personaje del intelectual que encarnaba Sartre como una modulación de la figura, de matriz nietzscheana, del "artista pensador", inseparable, dice, de la función del actor, o, para usar una palabrita inconfundiblemente sartreana, del *comediante*. En Sartre, escribe Abraham, "estará siempre esta insistencia de sentirse actor, incómodamente actor", y a mí me gustaría subrayar aquí esta idea de incomodidad. Porque si por un lado en Sartre hay lo que Abraham llama "una terrible, rebelde" (Abraham dice: conmovedoramente *adulescente*) "necesidad de ser sí mismo" (necesidad que implicaba una batalla sin tregua contra los maestros y un intento por hacer emerger un nombre propio en medio de una tradición tan aplastante como la francesa), por el otro hay también la idea de que, en tanto actor, en tanto comediante, en tanto partícipe del drama político que se representa en la escena pública de la ciudad (y uso a propósito todas estas metáforas provenientes del mundo del teatro, que habitan copiosamente nuestro lenguaje político habitual), el intelectual es también un *impostor*, la figura del intelectual comprometido es también (pero en esto no consiste su falsedad, sino su tragedia) una *impostura*. Pues bien: esta figura, esta *impostura*, definitivamente anacrónica entre nosotros, señalaría entonces una primera forma de inactualidad (más que de la actualidad a la que alude el título del coloquio y del libro) del pensamiento de Sartre.

El segundo sentido en el que, según aquí se sugiere, sería más fácil y más evidente hablar de la

inactualidad del pensamiento de Sartre que de su actualidad se vincula con la ostensible inactualidad del tipo de abordaje que propone Sartre de la figura del sujeto, entendido como *cogito*, como conciencia y como sede de una libertad absoluta destinada a realizarse en la historia. Puede llamarse a esto *humanismo*, antropologismo, o como se quiera: lo cierto es que esta idea ha sido severísimamente golpeada, en el interior mismo de la filosofía francesa, por el giro que tomaron las cosas a partir de obras tan decisivas como las de Althusser, Poulantzas o Foucault. En su magnífico artículo para este libro, Jorge Saszbón va a buscar los orígenes de este quiebre fundamental en la historia de las ideas contemporáneas a la conocida polémica que ya a comienzos de los años sesenta establece con la *Crítica de la razón dialéctica* Claude Lévi-Strauss, con su crítica al "mito" de la Revolución Francesa y, más en general, con su crítica al modo sartreano de pensar la historia y el lugar del sujeto en la historia, una crítica que después retomarían, cada uno a su modo, el François Furet de *Pensar la Revolución Francesa* y el Pierre Nora de *Los lugares de la memoria*. De esa manera, en la interpretación que propone Saszbón, ese gran debate de los primeros sesenta entre, digamos, marxismo humanista y antropología estructuralista, deja de ser sólo un gran debate de los primeros sesenta para pasar a ser el comienzo del fin de la soberanía del gran astro sartreano en el cielo de las ideas europeas. "Sartre", escribe Saszbón, pasó de nombre propio a término epónimo con el que designamos un umbral, un período, un cierto momento (ciertamente: pasado) en la historia de las ideas, unos ciertos "años", los "años Sartre", definitivamente sepultados, después, por la arrolladora crítica del estructuralismo que daría la nota, que marcaría el signo de la época que siguió. De manera que también en este sentido el pensamiento de Sartre se nos aparecería, lejos de toda actualidad, como radical e insanablemente inactual.

Y sin embargo, ¿no radica en esta misma, ostensible inactualidad del pensamiento de Sartre la razón que justifica y alienta la operación de —como se propone en este libro— volver a él, de recuperar su legado,

de postular las formas posibles de su actualidad? Dejemos de lado que la filosofía no parece haber ganado gran cosa con el reemplazo de la figura del filósofo comprometido por la del filósofo profesional, y que nada de lo que haya pasado en la historia justifica creer que la filosofía —cito de nuevo a Vermeren y González— pueda ser ella misma sino asumiendo su rol crítico y su capacidad de resistencia: tampoco parece necesario apu-

rarnos a abandonar la preocupación sartreana por el sujeto, que, sin duda gravemente herido por la gran crítica estructuralista y post-estructuralista de los sesenta y los setenta, puede tener todavía algo que decirnos —como señala Hélène Vedrin— en medio de un clima filosófico en el que su lugar tiende a desaparecer entre los sociologismo *à la* Bourdieu y las teorías de la acción comunicativa *à la* Habermas. Al fin y al cabo, no es

EDITORIAL GORLA

Colección Novecento
Director: Eduardo Rinesi

Títulos publicados:

- Émile Durkheim, *Las reglas del método sociológico***
Traducción de Eduardo Rinesi / Introducción de Emilio de Ípola
 - Quentin Skinner, *El nacimiento del Estado***
Traducción de Mariana Gainza / Estudio preliminar de Eunice Ostrensky
 - Georg Simmel, *Estudios psicológicos y etnológicos sobre música***
Traducción de Cecilia Abdo Ferez / Presentación de Esteban Vernik
 - Gisela Catanzaro y Ezequiel Ipar, *Las aventuras del marxismo***
Prólogo de Eduardo Grüner
 - Ernesto Funes, *La desunión. República y no-dominación en Maquiavelo***
Prólogo de Claudia Hilb
 - Enrique Kozicki, *Hamlet, el padre y la ley***
Prólogo de Eduardo Rinesi
 - Émile Durkheim, *El suicidio***
Traducción de Emilio Bernini / Estudio preliminar de Osvaldo Iazzetta
 - Marilyn Chau, *Política en Spinoza***
Traducción de Florencia Gómez / Prólogo de Diego Tatián
 - José Carlos Mariátegui, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana***
Estudio preliminar de María Pia López
 - Federico Galende, *La oreja de los nombres***
Prólogo de Horacio González
 - Georg Lukács, *Lenin-Marx***
Traducción de Karen Saban y Miguel Vedda / Estudio preliminar y notas de M. Vedda
 - Denis Merklen, *Pobres ciudadanos. Las clases populares en la era democrática (Argentina, 1983-2003)***
Prólogo de Silvia Sigal
 - Horacio González, *Los asaltantes del cielo. Política y emancipación***
Traducción de Eduardo Rinesi / Presentación de Gabriel Cohn
 - Miguel Vedda, *La sugestión de lo concreto. Estudios sobre teoría literaria marxista***
Estudio preliminar de Antonino Infranca
- Próximos títulos:**
- Émile Durkheim, *La división del trabajo social***
Traducción de Rocío Annunziata / Estudio preliminar de Ernesto Funes
 - Thomas Hobbes, *Discursos histórico-políticos***
Traducción de Andrés di Leo Razuk / Estudio preliminar de Andrés Jiménez Colodrero
 - Pablo Semán, *Bajo continuo. Exploraciones descentradas sobre cultura popular y masiva***
Prólogo de Denis Merklen
 - Nicolás Maquiavelo, *Discursos sobre la primera década de Tito Livio***
Traducción de Mora Scillamá / Estudio preliminar de Sebastián Torres

exactamente cierto que las corrientes más renovadoras del pensamiento actual hayan dejado de preguntarse por el sujeto, aunque ese sujeto por el que hoy se preguntan sea un sujeto fallado, barrado, descentrado, dividido. ¿Es necesario, a la luz de los descubrimientos actuales del psicoanálisis, por ejemplo, arrojar a Sartre al arcón de los recuerdos, convertirlo en un capítulo simpático y más o menos ingenuo de la historia de las ideas? Es claro que no: en su excelente artículo sobre la libertad sartreana y el psicoanálisis, Sara Vassallo nos muestra todo lo que la idea sartreana del sujeto tiene todavía para conversar con la idea de sujeto propuesta por la teoría de Lacan (quien, como también señala Patrick Vauday en su artículo, no por azar encontró en Sartre materiales para sus propios desarrollos): ¿Acaso en el teatro de Sartre, el agente, el sujeto, que una vez efectuado su acto pierde su ser en ese acto que realiza, no se divide en ese acto en el que se realiza y se pierde al mismo tiempo? ¿Acaso no es posible afirmar, a propósito de la temática sartreana de la decisión, de la elección, que, en la medida en que siempre elijo más que lo que elijo y que, como dice Sartre, cuando no elijo estoy de todos modos eligiendo, en el momento de la elección el sujeto nunca se reduce al puro *cogito*, sino que está ya, de alguna manera, fuera de sí mismo; es ya, de algún modo, extranjero respecto de sí mismo? ¿Acaso el psicoanálisis no nos permite pensar la idea de libertad de Sarte, más que como una idea "falsa" o "equivocada", como un momento necesario en la constitución misma del yo?

En fin: lo que estoy tratando de sugerir es que de lo que se trata aquí, en este libro, en la provocación que propone el título mismo de este libro, es de pensar los modos de pensar la actualidad o inactualidad de las cosas: de los pensamientos, de las obras, de los "espíritus de época". Mencioné hace un momento a Pierre Nora y a su monumental *Los lugares de la memoria*. El tema de la memoria es un tema de moda en nuestras ciencias sociales y en la reflexión sobre —permítanme decirlo de un modo estridentemente sartreano— lo que hacemos con lo que hicieron de nosotros, y tal vez no esté mal que lo sea, si podemos hacer con esa moda algo interesante, usando o no (en

este libro no se usa, y la verdad es que uno no la extraña) esa palabra, "memoria". En cambio esa palabra sí aparece muchas veces, por ejemplo, en la última película de Patricio Guzmán: su documental, ciertamente muy conmovedor, sobre Salvador Allende, que ha merecido diversos comentarios y muy pocas críticas. Aquí querría hacerle una, menor, que no invalida el hermoso trabajo de reconstrucción y el valioso aporte documental de la película, y que se refiere justamente a la idea sobre la memoria que la organiza. Diversos comentaristas han destacado el interés y el valor de dos escenas de la película: la que la abre y la que la cierra. En la primera, el propio director de la película, Guzmán, rasguña las piedras (perdón por la cita, pero es eso lo que hace: rasguña las piedras) de un muro blanqueado durante la dictadura chilena y que, a medida que el blanco va cediendo a los golpecitos de la piedra con la que el hombre raspa, deja ver atrás un color azul intenso, que es el color de una pintada hecha años atrás, durante los "años Allende" (decimos "años Allende" como decimos "años Sartre": por eso me interesa comentar aquí esta escena), por un grupo de militantes socialistas. El pasado abajo del presente pintado de blanco: la idea es muy interesante, sobre todo porque, después de los rasguños a las piedras, el blanco no deja de estar, también, presente: porque el azul vivo de la pintada socialista aparece como con dificultad y ya no puro, sino manchado, como arruinado, desgastado, detrás del blanco y como por en medio del blanco.

Pero precisamente por eso resulta mucho más desalentadora la escena del final de la película de Guzmán, en las que se escucha un poema de Gonzalo Millán en el que el tiempo, marchando para atrás, nos devuelve a una escena perdida (como el azul del muro del comienzo) antes de la tragedia: "El río invierte el curso de su corriente. / El agua de las cascadas sube. / La gente empieza a caminar retrocediendo. / Los caballos caminan hacia atrás. / Las balas salen de las carnes. / Las balas entran en los cañones. / Los oficiales enfundan sus pistolas. / La corriente se devuelve por los cables. / La corriente penetra por los enchufes. / Los torturados dejan de agitarse. / Los campos de concentración se vacían. / Aparecen los desaparecidos. / Los muertos salen de sus tumbas. / Los aviones

vuelan hacia atrás. / Los 'rockets' suben hacia los aviones. / Allende dispara. / Las llamas se apagan. / Se saca el casco. / La Moneda se reconstruye íntegra", y esa idea de integridad así recuperada, así restituida como por encanto (por el encanto denegatorio del que querría que el tiempo no hubiera pasado, que la tragedia no hubiera ocurrido, que los "años Allende" no hubieran terminado) nos actualiza entonces del modo más irreal —y creo yo que también más improductivo— un pasado vuelto, por esa misma operación, más inactual que nunca. Pensar la actualidad de las cosas, de los hombres, de los pensamientos del pasado, pensar la actualidad de lo que en un sentido es ya ilevantablemente inactual y sin embargo todavía nos habla, exige pensar esa actualidad no como una negación del tiempo ni como un salto en el vacío por encima de él, sino como la rica forma de presencia de una voz que se cuele en medio de otras que han venido, después, a reemplazarla, pero que pueden enriquecerse y dialogar todavía, fructíferamente, con ella, a condición de que aún puedan escucharla. Es lo que me parece que ocurre en este libro.

E. R.

Nota

¹ Feria del libro, Buenos Aires, 28 de abril de 2006.

ESE INTERROGANTE

A propósito de *Bienvenidos a la selva. Diálogos a partir de la Sexta declaración del EZLN*, Colectivo Situaciones, Tinta Limón, Bs. As., 2005

Diferente a otros movimientos insurgentes, el zapatismo fue desde su comienzo un interrogante. Puso en escena, desde 1994, el dilema de cómo ser interpretado, sin dejar de permitir su inscripción en tradiciones políticas diversas y su comprensión

bajo luces teóricas antagónicas. Así, pudo verse como un momento más de la resistencia indígena y, al mismo tiempo, como la afirmación de la condición acontecimental del acto político. Sus documentos y sus prácticas, no requerían ser forzados o malentendidos para abonar interpretaciones opuestas. Porque, con una explícita reflexión sobre el problema de la interpretación, los documentos e intervenciones del EZLN sostuvieron que una cuestión fundamental era la de constituir una lengua política. Y eso significa, se sabe, poner el problema del nombre —del nombre de las cosas— bajo la incertidumbre: poner en suspenso o prorrogar los actos bautismales, hace evidente, a cada momento, que la interpretación es disputa, acto, necesidad pero no dato.

En algún momento, un escrito firmado por su vocero más conocido, llegó a reclamar la autonomía conceptual, la necesidad de que el movimiento social no sea leído desde perspectivas teóricas o marcos nominativos producidos fuera de su despliegue. La crítica a la academia y al mundo intelectual en general, proviene de esa demanda de respeto hacia la lengua que el zapatismo fue constituyendo —no sin tropiezos, sin atajos en poéticas melosas o en seducciones burdas. El reclamo parecía continuar la crítica que unos años antes, en la polémica epistolar con ETA, habían lanzado contra la figura del militante. Si en ese momento se desconocía toda legitimidad a la idea de una vanguardia capaz de reclamar para sí la representación de un pueblo —una nación, una etnia o una clase—, aquí se desconocía la legitimidad del ejercicio de un saber que se constituye como aplicación y representación de una tradición teórica.

El zapatismo sostuvo el derecho a la autointerpretación, a que se lo lea en ese barroso territorio en que las categorías de la política y las de la teoría no fueron eximidas de ninguna sospecha. Tanto, que cada una de sus acciones públicas —su primera aparición en enero del 94, la apuesta a la sociedad civil, el largo silencio de dos años, la conformación de las comunidades autónomas, ahora la *Sexta declaración*— no dejan de provocar sorpresa. Reponen al movimiento insurgente como persistente interrogación.

Pero al lado de esa inquieta persistencia, están las interpretaciones

casi caricaturales que tampoco la producción del EZ dejó de promover. La fábula rosa del comunitarismo indígena, sociedad utópica realizada, exenta de los dilemas del poder, sostenida por quienes festejan la reconciliación humana en la selva mexicana; es la contracara de quienes ven en esas comunidades sólo un Parque temático —como supo decir un ministro brasileño, cuando parecía que la llegada del PT al poder clausuraba las tendencias autonomistas—, y en los rostros enmascarados un disfraz para el carnaval mediático. Más allá de los extremos paródicos, gran parte de las discusiones sobre el zapatismo están recorridas por estas imágenes polares, como si el movimiento que más solicitó ser pensado con la advertencia de que no hay imágenes precisas —y mucho menos previas— para comprenderlo, con su insistencia provocara el resultado opuesto, la sumisión a los contraluces menos matizados. Fue festejado o descartado, la mayoría de las veces. Ensalzado por su investiva contra el poder o desdeñado por su rechazo a tomarlo. La sorpresa persistente, ante sus intervenciones, no es ajena a las imágenes, excesivamente simples, con las que ha sido catalogado.

En ese contexto es que puede percibirse la novedad de *Bienvenidos a la selva*, del Colectivo Situaciones. El libro compila una serie de diálogos que parten de la coyuntura de la *Sexta declaración*, pero para rodear de modos que no esquivan tensiones ni conflictos esa experiencia inusual que se viene desarrollando como zapatismo. Hay conversaciones con integrantes de las Juntas de Buen Gobierno, pero también con Armando Bartra o con Carlos Montemayor. La serie de conversaciones parece recorrida por una advertencia de Bartra: la de no idealizar —ni la vida comunitaria, ni el zapatismo, ni la autonomía. No idealizar pese a una adhesión política y ética que organiza la investigación.

La mayor novedad proviene del carácter a primera vista paradójico de esa serie de encuentros que constituyen el libro: el manifiesto compromiso con la búsqueda política del EZLN da como resultado una serie de interpretaciones que no eluden la crítica por momentos descarnada. No hay aldea feliz aquí, ni liso camino hacia la autonomía. Se dibuja un México en cuyo seno el zapatismo es uno de los nombres de esa parte que no tiene parte —nombre de reinscripción de la igual-

dad—, nombre fundamental pero no único ni indiscutible.

Pero si el zapatismo es incomprendible sin las singularidades de la historia mexicana —y sin ese pasado en el que se contó una revolución agraria y una Comuna que Gilly creyó poco debía envidiar a la de París—; el México actual es incomprendible sin pensar la presencia de los actuales zapatistas. Ese México que no cesa de transitar las lenguas de las revoluciones del siglo, con un sistema estatal que no desdeña la represión para sostener niveles profundísimos de inequidad social. Rosario Ibarra cuenta ese doblez: un Estado capaz de asilar a los militantes perseguidos por las dictaduras latinoamericanas, mientras desaparece a los militantes mexicanos. O un México que —dirá Hermann Bellinghousen— que es racista sin saberlo: porque no puede conciliar su racismo práctico y cotidiano con un imaginario en el que el indio es piedra fundante de la nación.

El zapatismo ha tenido la virtud de poner en escena ese doble México, no bajo la categoría de la exclusión o la denuncia de la victimización, sino mostrando —haciendo evidente— la persistencia de grietas fundamentales. No se debería ver ese acto como la puesta en escena de una pureza cuya nitidez deja en evidencia el doblez o la contradicción del México contemporáneo. Es en la dificultad política que encarna el zapatismo —y no en sus conmovedoras afirmaciones, como aquella de "caminamos preguntando"—, donde anida su promesa para movimientos políticos del continente. Las conversaciones —muchas de ellas— intentan pensar esa dificultad, manifiesta en esta coyuntura en la que partidos de izquierda y movimientos sociales están a cargo de los asuntos estatales en algunos países, y en la que el EZ parece retornar al diálogo con militancias más tradicionales —y que había discutido en momentos previos— e intervenir en las disputas electorales.

Los momentos más inquietantes y sugerentes de esas conversaciones no son los más propensos a festejar las decisiones zapatistas. La aparente paradoja —entre un compromiso explícito y una puesta del objeto del compromiso en estado de interrogación— se revela condición del pensamiento político, que requiere pensar el obstáculo y la tensión. El zapatismo, con su insistencia en in-

investigar las propias condiciones de existencia —materiales, políticas, lingüísticas—, merecía esta investigación despojada de prudencias o idealizaciones.

María Pia López

EN CAÍDA

A propósito de *Buenos Aires a la deriva*, de Max Welch Guerra (editor), Biblos, Bs. As., 2005

Apogeo, crisis y recuperación de la ciudad neoliberal. Buenos Aires como epicentro de esos momentos —de los años noventa a la actualidad— que muestran un modelo que recién ahora parece solicitar nuevos brillos, escaparates e inversiones sin dejar de ser habitado por modos ominosos de la miseria.

Las contradicciones que la ciudad conlleva pueden sintetizarse en la noticia de un diario: a fines de mayo, el dueño de un taller mecánico de Villa Lugano prendió fuego a un hombre sin vivienda que dormía en un auto abandonado. Un caso inédito, pero que puede leerse como la reacción exasperada ante aquello que es preferible no ver, no tener cerca, para evitar el contagio —ya no de pestes ni fiebres amarillas como otrora— y la cercanía de una caída en pendiente.

No muchos títulos han contrariado las lecturas más optimistas sobre la urbe desde la década pasada: recordemos la *Buenos Aires salvaje*, de Eduardo Rinesi; el análisis diacrónico de las distintas planificaciones urbanas del arquitecto Juan Molina y Vedia, en *Mi Buenos Aires herido*; con menos sutileza literaria, quizás, Maristella Svampa definía bajo el título de *Los que ganaron* a aquellos sectores pudientes que migraron a los *countries* y barrios cerrados. También Jorge Francisco Liernur, en su *Arquitectura del siglo XX en la Argentina* (2001), definió ese período como “el imperio de la frivolidad”. Más recientemente, Adrián Gorelik, en su recopilación de ensayos, *Miradas sobre Buenos Aires*, nos hablaba de la “la ciudad de los negocios”, o del “paisaje de la devastación”.

En esa línea puede ser inscripto este libro coordinado por Max Welch Guerra. *Buenos Aires a la deriva - Transformaciones urbanas recientes* es presentado como colofón a una investigación abordada por seis grupos de trabajo de integrantes de la cátedra Walter Gropius, la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (UBA) y el Instituto de Antropología (UBA). Sus artículos se disponen en bloques que agrupan tanto a las nuevas formas, el lugar de lo público, y los cambios urbanos que modifican la vida cotidiana. El abanico de sus posiciones va desde la crítica a cuestiones estructurales —como es el caso del Plan Urbano Ambiental porteño— hasta casos puntuales, como el análisis de Puerto Madero, artículo escrito por una arquitecta que forma parte del grupo que realiza alguna de las obras allí emprendidas.

El cuestionamiento al neoliberalismo proviene, en este libro, del campo de la urbanística. Se trata de pensar cómo el urbanismo, entendido como la capacidad de las sociedades de regular el desarrollo de sus ciudades y regiones, resiste la puesta a prueba bajo el modelo porteño. Así *la deriva* de Buenos Aires se define por el desplazamiento “de algunos materiales esenciales” en tanto ciudad: “una dispersión poblacional y funcional por el territorio, una reubicación del sistema de centralidades y una redistribución de los ámbitos privados y públicos”. ¿Cómo pensar los cambios urbanos? El lenguaje que se nos pone a disposición —vocabulario de desintegración, desplazamientos, suburbanización— indica la transformación respecto de una plenitud anterior o de un modelo ideal. Lengua que se ofrece para narrar una ciudad cuyas mutaciones son notables, pero que puede inhibir de encontrarlas o explicarlas.

Si bien en los últimos veinte años la impronta neoliberal fue la dominante en las calles de las ciudades latinoamericanas, los autores no buscan entender y explicar las modificaciones urbanas pertrechados tras una manyada palabreja: globalización, para acusar a ese concepto de las variadas marcas que la fragmentación disgregó en lo espacial y también en lo social. “No es la globalización un sujeto que desciende de los cielos para posarse incólume en el suelo terrenal”, dicen distanciándose de lecturas que aplican —con ligereza— el adjetivo global a cuanta modificación espacial se fue dando. Por

eso, afirma el coordinador del volumen, hay que “dilucidar los mecanismos que generan *in situ* las recientes transformaciones espaciales, tanto en el plano de las políticas urbanísticas como en el de la vida cotidiana de los residentes”.

Los ejemplos que se toman para componer un mapa del modelo de descomposición socioespacial y de crisis urbana no son pocos: desde los *shoppings centers* al caso Nordelta, de las torres jardín al proyecto Puerto Madero, del espacio Warnes-Carrefour a la ribera porteña.

Buenos Aires ha luchado por décadas para diferenciarse de otras metrópolis del continente. Sin embargo, tanto los shoppings, los hipermercados “a su vez copias de los *mall* norteamericanos, salas de cine de estilo *multiplex* o centros de diversión, y en primer lugar, los barrios privados han transformado el espacio urbano y sobre todo las áreas suburbanas” en distintas partes de América Latina.

Muchos de los artículos de este volumen coinciden en una característica fundamental de fin de milenio: la ausencia del Estado, o mejor aún su incapacidad para la regulación, arbitrio o mediación también en las cuestiones del espacio urbano. La crítica se plantea, también, respecto de aquellos que pretenden despojar las cuestiones técnicas de su razón política, amparándose en saberes profesionales y específicos, sin atender a la trabazón de ambas dimensiones que necesariamente se da en el proyecto de ciudad.

Con la dispersión política se ha facilitado que el plano de la ciudad quedara dividido en zonas donde se ha invertido en equipamiento e infraestructura y en otras residuales. Las desigualdades inscriptas en la materia misma de la ciudad, y en las posibilidades de vida de sus habitantes, facilitaron que se configure lo que hasta pocos años parecía formar parte de un relato de ciencia ficción o del deseo de algún inversionista: la formación de enclaves urbanos “con aspectos más agudos y de naturaleza más crítica respecto de aquellos atribuidos a las metrópolis de países centrales”.

La imagen de la implosión del albergue Warnes no quedó sólo en el álbum de los recuerdos de la ciudad menemista. Más tarde, la construcción, parcial, de un complejo comercial en ese espacio, permitió entrever (con el peso de ese adjetivo: parcial)

“la subordinación de los beneficios para la ciudad al interés unilateral del inversor”. Así aparecen “dos conceptos en fricción: el del derecho de propiedad individual y el de la función social de la propiedad”.

Este debate con pocas voces, aún incipiente y débil, permite reconocer —como en otra parte del libro se hace— la distinción entre lo que Buenos Aires muestra: un mapa de lo visible que revela también su lado invisible.

El mayor aporte que *Buenos Aires a la deriva* trae es el despliegue de un conjunto de estudios para dar cuenta de los cambios urbanos. Cambios que empezaron a pensarse tiempo atrás en otras latitudes con mayor persistencia. Hasta aquí se conocían esbozos individuales, trabajos más acotados, pero no desde la lectura de distintas disciplinas.

Pese a algunos indicios (una mayor reactivación económica que se traduce en altas tasaciones inmobiliarias y crecimientos en el área de la construcción) que supondrían haber dejado atrás la crisis urbana; hoy, más allá de los calendarios, aún perdura la fragmentación social con sus efectos. La posibilidad, para aquellos que están *fuera del mapa*, de generar resistencias o la de ser absorbidos por los discursos oficiales es un interrogante todavía vigente. Los hechos del 2001 evidenciaron nuevos —y hasta ahora irreversibles— modos de habitar la ciudad que los lagañosos ojos de la bonanza no supieron registrar.

G. K.

LITERATURA

EFECTO DE INCOMODIDAD¹

Acerca de *Correrías de un infiel*, de Osvaldo Baigorria, Catálogos, Bs. As., 2005

Recibí el libro mediante un impersonal servicio de mensajería en moto, luego de un par de llamadas por teléfono. Osvaldo Baigorria y yo no nos

conocíamos, o creíamos no conocernos. Más tarde recordamos una cena compartida hace tiempo con otros amigos a la salida de una inauguración en Recoleta. Nada más. Me sumergí en la lectura de *Correrías de un infiel* de inmediato, una lectura que pronto se demostró gozosa. Había avidez en ese gozo: vamos por más. Cuando se terminó el libro, el gozo cedió lugar a cierta inquietud. “He aquí el rumor que más me perturba”, reza la novela. En mi caso, la perturbación tenía forma de pregunta: ¿Qué hace una con esto? Más explícitamente: ¿qué hace una lectora mujer con esta escritura masculina? ¿Qué se espera que diga una mujer ante semejante despliegue masculino?

Porque —digámoslo— este es un libro de hombres. No es que hable de hombres, habla de hombres y de mujeres, es más: habla mucho de muchas mujeres. Ni siquiera es una cuestión de códigos: es un libro amable en su intención de entender a ese otro-mujer, a la otra. Digo que es “de hombres” por otra cosa. Es el discurso de un hombre que se exhibe como sujeto (sexual, entre otras cosas) frente a otro sujeto (una mujer), que a veces lo desconcierta y ante el que está ciertamente prevenido. Cuando el relato (que es el relato de una conversión amorosa) se permite introducir la posibilidad del amor, mengua su desenfreno erótico y arrecia su dimensión reflexiva. Lo que desaparece o se desplaza del texto es el motor del deseo (sexual) y también el humor.

El mismo día que terminé la lectura y empecé estos apuntes, se presentaba un número de la revista *Ramona*. Un par de discursos delirantes, la subasta de una obra de Kosice que ganó una artista tucumana ausente, varias botellas de buen vino, un DJ con música tecno y a bailar. Una ronda de chicas que me incluía y en medio de ellas un único hombre, refulgente en medio de ese improvisado y efímero harem. Danzarín elástico. Era Baigorria. Nos presentaron en medio del baile.

Esa noche, más tarde, un alegre y magro banquete para homenajear a un Gastón cumpleaños nos encontró a un metro de distancia. Vaciamos otra botella.

Terminada la velada, el taxi iba para el mismo lado. Le dije que tenía algo que preguntarle. No me invitó a subir. Y no fue descortesía sino todo lo contrario.

Pero cuando llegué a casa veinte minutos más tarde había dejado grabado un mensaje y cinco minutos más tarde insistió en el llamado. Era él que preguntaba: por mi lectura de su libro. El mareo no era tanto como para impedir que formulara un par de ideas, que la superposición entre el autor y el narrador, la identidad, la conversión... bla bla. Pero no, no era de eso que quería hablarle. Quería preguntarle por el sexo tántrico. Lo demás, digamos, los numerosos pasajes eróticos de la novela resultaban más reconocibles, imaginables, siquiera concebibles como fantasía extrema. Pero de aquello otro lo ignoraba todo. Y sonaba muy bien.

No volvimos a hablar hasta la mañana del día de la presentación. Llovía. Yo estaba resfriada, y muy sensible a los altibajos propios y ajenos. Me interrogó acerca de mi sangre india (que no es un octavo como la suya sino apenas una parte sobre 16, y no es ranquel sino del litoral, un curandero del mal de rabia a orillas del Paraná; quizá guaraní, o yaro, o guaycurú, quién sabe). Inquirió acerca de mis creencias religiosas: inconfesables. Preguntó, al final, si seguía interesada en saber de aquello. ¿Una transacción? Me sentí corrompible.

Empecamos de nuevo. Todo lo que el lector leyó hasta aquí es una broma y su incierta relación con la realidad es pura coincidencia. Pero de esto, esa incomodidad cómica ante la confesión inconveniente que espero haber provocado con esta “broma” tan inadecuada para el género presentación-de-libro, de *eso* justamente creo que trata el libro de Baigorria. O el efecto de lectura que intento abordar con este ejemplo *in situ*, esta puesta en escena un poco arriesgada: la duda que genera la exposición del borde impreciso entre lo verosímil y la ficción, la invención de un personaje mezclada con la confesión íntima autobiográfica.

Espero —con este juego de escritura sobre escritura— haber causado al menos cierta curiosidad sobre aquello que está aquí en cuestión: un texto.

Autor/ narrador

Eso que llamo “efecto de incomodidad” en *Correrías de un infiel* se provoca, antes que por las escenas eróticas o las referencias sexuales que abundan en los primeros

capítulos, por la superposición incorrectísima entre el narrador y el autor, entre la ficción y la biografía constatable o verosímil. El punto es que el pacto habitual de lectura que propone una novela aquí se desdibuja: ¿dónde termina la confesión autobiográfica y empieza la ficción? Quizá la gracia del asunto radique en esa imprecisión, que el texto alienta continuamente.

Como en muchas otras novelas, hay una teoría del texto en el propio texto que abunda en este límite borroso entre verdad y ficción. Cuando se declara "temerario tanto en la mentira como en la verdad", o dice que "sabe que el nombre que puede ser nombrado nunca será el nombre verdadero", o que "ningún relato podrá hacer justicia al auténtico sujeto de los hechos. No hay sujeto: hay más restos de leyenda que certezas". También: "nada era del todo cierto ni del todo falso". O cuando relata que:

"Mi viejo amasaba opiniones lapidarias sobre el encuentro entre realidad y ficción.

—Tenés que inventar, de otra manera no te creen.

Como pasó mucho tiempo en rebelión contra sus ideas, me costó reconocer el valor de ese imperativo. Así que tengo mis límites: sé que lo que voy a contar no lo creará nadie. Pero lo contaré igual porque me siento protegido bajo el paraguas de certidumbre aparente que abren los sueños".

Hay por lo menos tres Baigorria cruciales en el libro: el autor, el narrador (se trata de un relato en primera persona) y el personaje histórico, militar unitario aparentemente mestizo refugiado entre los ranqueles durante más de veinte años, enemigo de Rosas.

Baigorria-narrador viaja con Beatriz a un monasterio en medio de la pampa en el sur de la provincia de Buenos Aires, para investigar un hipotético vínculo genealógico con el personaje histórico. Va en busca de un "antecesor de leyenda". Un monje, especializado en el Baigorria del siglo XIX, le facilita —dentro de un cajón de fruta— todos los papeles que recopiló, inclusive las memorias. Así, el narrador trabaja con la escritura del otro Baigorria, aunque en realidad no es su propia escritura, sino la transcripción censurada del dictado que hizo en sus últimos años a alguien (¿un hijo? ¿otro Baigorria?). Las memorias —y esto es otra extra-

ñeza en las convenciones de los géneros, esta vez el autobiográfico— están escritas en tercera persona: "Para colmo el texto está en tercera persona y el apellido del protagonista aparece como sujeto en la mayoría de las oraciones. Se puede leer 'Baigorria' hasta veinte veces en una sola página".

El monje sospecha, además, que esas no son las verdaderas memorias, que han sido capturadas por alguien que espera venderlas. Son sólo una versión recortada, censurada por un editor.

Los tres Baigorria, entonces, escriben —de una manera alternada y alterada, no convencional— sus memorias. Y la novela las superpone y entrecruza, buscando toparse con un hallazgo que permita configurar la identidad del ¿narrador? en esta raíz. Quién era aquel hombre del siglo XIX es claramente una pregunta por el quién soy, una de las cuestiones que articulan el libro. Afirma: "Hablo de mí, no lo oculto", "me pregunta de dónde vengo. Le digo mi apellido; de allí soy", "todos somos hijos de algún secuestro, algún rapto, alguna violación. Nadie conoce en serio a su mamá, a su papá".

Hacia el final, Beatriz (la novia del protagonista) le señala: "Vos ya medio te parecés a ese milico puntano". Y el narrador se contesta a sí mismo, un poco más abajo: "Sí, es cierto; yo también soy desertor, infiel, polígamo".

Hasta allí, la identificación entre el narrador y su fantaseado antepasado puede resultar más o menos plausible. Pero el estatuto ambiguo de Baigorria como nombre del narrador y apellido del autor complica un poco más las cosas. Y esa identidad se refuerza adrede —aún para los que ignoramos todo de la vida privada del autor— con, por ejemplo, la referencia a su trabajo profesional (una entrevista periodística a la escritora Tununa Mercado). Lo que digo es que el texto siembra adrede la ambigüedad entre autor y narrador. Es sobre todo en la posdata que esa imprecisión se refuerza: allí incluye biografías someras de los personajes históricos tratados en la novela, el coronel Manuel Baigorria y de Baigorria, el cacique ranquel ahijado del primero. Y luego describe el proceso de construcción de la escritura a partir de lo aportado por "varios interlocutores": hermanos mapuche y rankülche, especialistas en historia argentina, feministas anár-

quicas y finalmente monjes y sacerdotes católicos.

María Pia López, en su aguda intervención en la primera presentación del libro, sostiene que "lo que hace esta novela es, me parece, decidir qué heredar y qué no heredar de Baigorria. Y decide no heredar el tono de disculpa. Es decir: lo que se evita aquí es un pedido de disculpa acerca de todas las experiencias vitales atravesadas por el narrador. Sean de la índole que fueran: desde la contracultura, y desde la vida sexual de las contraculturas hasta la experiencia de tomar la hostia en un convento".

Eso que puede ser cierto en otras zonas del libro, aquí, en esta frontera final, no lo es, porque en la posdata hay pedido explícito de disculpas cuando agradece "a los monjes y sacerdotes católicos que me dieron la hospitalidad y contención necesarias" y agrega un "sincero pedido de perdón por expresiones que hayan ofendido o causado dolor o algún tipo de daño". Los monjes ficcionales no se ofenden. Por suerte, los monjes reales tienen que saber perdonar.

Ana Longoni

Nota

¹ Este texto es parte del que se leyó en la presentación de la novela llevada a cabo en la Facultad de Ciencias Sociales (UBA) en septiembre de 2005. Participaron también en la mesa el autor y Christian Ferrer.

msn. CHICAS EN RED

A propósito de *keres cojer?*
= *guan tu fak*, de Alejandro López, Interzona, Bs. As., 2005

Valiéndose de géneros y formatos establecidos y con una trama sólida y atrapante, López en *keres cojer?*, astillando toda gramática, con una urdiembre tejida con materiales bajos, trabajando la materia palpante y a latigazos —ya sea el *chat* o los *mails*—, transparente e inerte como los extrac-

tos judiciales, extravagante e hilarante —los artículos de diarios paraguayos— o efímera y apenas apuntada como las escuchas telefónicas; juega con las palabras y su capacidad significativa en un retrato desafortado de la marginalidad, de sus urgencias, pasatiempos y desasosiegos.

I.

Cuando *keres cojer?* se publicó, la crítica, preocupada por exaltar o denostar sus calidades como obra de vanguardia en materia literaria, desatendió su herencia cinéfila, herencia que el autor, lejos de apuntar con pistas sibilinas se encargó de subrayar abiertamente en cada entrevista señalando, por ejemplo, que su novela comenzó siendo un guión y hoy debería tomársela como "un medio" para un futuro filme o afirmando —menos como un desafío a la comunidad letrada que como un acto de sinceridad— que en su vida fueron muchas más —pero muchas más— las películas vistas que las novelas leídas. López, previendo que la crítica tomara nuevamente su obra como botín de guerra de una nueva batalla en el campo literario —cosa que ya había ocurrido frente a *La asesina de Lady Di*, su primera novela con la cual los cenáculos críticos pelearon por Hermanarla o distanciarse del legado de Puig—, con sus palabras que anclaban la novela en el mundo del cine deseaba consciente o inconscientemente encauzar la lectura crítica para que *keres cojer?* pudiera entenderse desde su especificidad o, cuanto menos, en su integridad.

Para entrever la obra bajo nuevas coordenadas, antes habrá que resaltar un hecho biográfico que tendrá implicancias en la novela: en el momento de gestación y escritura su autor estudiaba cine (como lo hizo durante años de estadía en España).¹ Este dato debe destacarse simplemente porque buena parte de *keres cojer?* es fruto del ineludible recorrido que impone una escuela del séptimo arte y que lleva a todo estudiante a transitar por los enigmas y encrucijadas del cine desde sus orígenes hasta la actualidad, ya sea en términos de obligadas lecturas o de aproximaciones al corpus fílmico de directores célebres, como de escrituras y reescrituras de guiones y diálogos. Y en este sentido, la novela, como muestra de este mundano legado, contiene como mate-

riales ejercicios audiovisuales que el mismo López debió cumplir para el mismo *Cievyc*, donde cursó dos años de estudios.

Al margen de las referencias manifiestas o soterradas al mundo del cine por parte de los personajes², en su obra hay un nervio cinéfilo que la modela y palpita tanto en el uso del montaje y de un género cinematográfico por excelencia como el melodrama (usado sin dramaticidad, con personajes que "arian todo x amor", que buscan el "príncipe azul", que sufren y maldicen su aciago destino), así como en la herencia de ciertas poéticas, en el excelente uso del guión y en el cincelado trabajo sobre los diálogos —mediante los cuales, vale resaltarlo, el autor logra una intensidad mayúscula—; y también, como anticipábamos, en el material audiovisual que se incluye en ella o que la secunda en la red en el sitio de *Interzona*.

En términos de poéticas cinematográficas, *keres cojer?* guarda de Alex de la Iglesia —uno de sus directores predilectos— su espíritu *trash* y bizarro, su humor y hasta su morbo; y del primer Almodóvar —de quien reconoce más su legado que de cualquier precursor literario—, de aquel que, como López pasando del cine a la literatura, supo trasladar al fílmico el imaginario del comic, las revistas del corazón y la fotonovela: el travestismo *kitsch* y la sensibilidad *pop*.³ Pero más que nada del director de *Pepi, Luci y Bon* y otras *chicas del montón* López aprenderá la destreza única para explotar al máximo el carácter errático de los personajes femeninos en crisis —sabedores siempre, aquí y allí, de las dificultades que deben enfrentar algunos por ser diferentes—, así como también para explorar su inocencia, su empuje, su independencia, su tenaz voluntad de sobrellevar todos y cada uno de los avatares que sobrevienen.

Del aprendizaje cinematográfico que en el *Cievyc* lo llevó a fatigar entre movimientos, gramáticas y poéticas, López desgranará las dos puntas del arco de la historia del cine: aparecerán, como restos fósiles de un tránsito, ejemplares del cine mudo y resonancias del posmoderno. Muestra del primero será la película que puede verse en el sitio de la editorial, *Erektionnen*, la cual, antecedida con el clásico conteo de los inicios del cinematógrafo y con la música característica del cine mudo, es a su

vez un homenaje a los cortos libidinosos de los años '20 y '30, y a las tomas en directo de Andy Warhol. Mientras que el capítulo "La película", donde Alejandro López le envía el guión a la protagonista, tiene una tensión dramática y un humor negro dignos de Quentin Tarantino. Es más, aquí, incluye un *track*, si vale la expresión, "hitero" —en este caso, "Ready or not" de *The Fugees*—, como tantas escenas claves de la filmografía de este director para quien la música en una película no es una circunstancial y anodina compañera de las imágenes que se oculta a la sombra de éstas, más bien es el mandala gracias al cual una escena se recordará por años.

Aunque no lo nombre como uno de sus mentores, en quien abrevará con fuerza López en esta novela es en el director de *Pulp fiction*, a quien homenajea en una escena que parece extractada de uno de los guiones de esta celebridad del cine contemporáneo. En el capítulo "El serrucho" leemos la transcripción de una conversación entre Vanesa y Ruth en donde, con ánimo primero pesaroso y atento y luego exaltado y verborrrágico, la primera relata cómo gracias a la ayuda y directivas de un providencial salvador oriental, a su astucia y a sus artilugios, logra limpiar por completo la escena del crimen y deshacerse de los cadáveres luego de haberlos descuartizado. [Vane explica: "Sí, no, pará... después (el chino) pidió una olla, preparó un sulfato de no sé qué. El chino tenía como unos guantes de amianto, me dijo el alemán, viste y, entonces fue haciendo como un marinado con los cachos... y bueno... se ve que el líquido éste sólo deja el asunto pelado."] Ante la lectura de todo este capítulo quien haya visto *Pulp fiction* no puede menos que recordar aquella famosa escena en la que Harvey Keitel, con la profesionalidad de un experto en asuntos clandestinos, comanda a John Travolta y Samuel L. Jackson, y haciendo desaparecer como por arte de magia litros y litros de sangre desparramada por doquier, consigue limpiarlos de culpa y cargo.

II.

Por su osadía o su vana erudición, los desatinos de los grandes intelectuales —recordemos al jesuita alemán Athanasius Kircher cuyos

titánicos trabajos fallaron con exactitud meridiana, a Georg Lukács y sus desafortunadas palabras para con Nietzsche, a Harold Bloom y su necesidad con el posestructuralismo, a Juan José Sebrelli que en sus locas y siempre ricas lecturas pudo hallar la raíz "marxista de derecha" de Sarmiento—suelen ser mucho más productivos que los previsibles aciertos de un comedido escriba catedralicio. Por ello, valdrá la pena reparar en el artículo de Beatriz Sarlo sobre la novela de López "¿Pornografía o fashion?", publicado en *Punto de vista* N° 83 (Diciembre de 2005).

En primer lugar, y más bien como una apostilla introductoria, digamos que Sarlo acierta en señalar al autor de *keres cojer?* como "un editor *bricoleur*". Pero lo que ella mira con desdén y hasta menosprecia, es lo que nosotros vemos como su nota distintiva, su *plus ultra*. Vale la pena entonces recordar aquella figura —la del *bricoleur*— que sirvió de emblema a Levi-Strauss para equiparar el pensamiento mítico y el científico, y desarticular así la mística creencia que ubicaba al pensamiento "silvestre" como el momento pueril y pasajero previo al pensamiento "cultivado". Aquí López, como un buen *bricoleur*, operará con materiales heteróclitos, con fragmentos y deshechos, con restos de acontecimientos sedimentados en el lenguaje y, con resonancias del trabajo "primitivo" y artesanal que reivindicaba Levi-Strauss en *El pensamiento salvaje*, más que nada lo hará sobre la materialidad y lo concreto: sobre el lenguaje mismo.

Recorramos en detalle otros desacerdos más profundos.

III.

Una genealogía, un linaje, una serie posible que se podría recortar dentro de la literatura argentina, es la de ciertos autores con capacidad de escucha para captar el habla cotidiana y ciertos tipos sociales, pero no para ordenarlos dentro de una ficción con la cual dar cuenta antropológica o sociológicamente de un estado dado en una realidad concreta. No. De lo que se trataría en ellos es de nutrirse de esos elementos tan audibles y visibles como los camellos del Corán borgeano para reelaborar y transformarlos en el barro del cual surgirían sus narraciones. Por eso no hay una equivalencia entre la realidad y la

ficción, no hay un "uno a uno", pero sí cierta contaminación,⁴ ya que ambos recurren a una misma cantera de la cual extraen su materia prima: la palabra. Porque las palabras guardan en su interior como una suerte de sarro, restos, memoria inconsciente de todos los usos y sentidos que de ellas se han hecho, sencillamente porque las palabras son también el lugar donde se inscribe lo social. En esta serie podría incluirse al Puig de *Boquitas pintadas*, al Jorge Asís de *Los reventados*, al Fogwill de *Los pichiciegos* o *Vivir afuera*, al Roberto Fontanarrosa de *El mundo ha vivido equivocado* o *El rey de la milonga*, quizás hasta el Laiseca de *Las aventuras del profesor Eusebio Filigranati* y, por supuesto, a Alejandro López tanto con *La asesina de Lady Dicom* como con *keres cojer?*

Lo que uniría a estos autores entre sí más allá de sus diferencias y equivalencias a la hora de "elegir" sus procedimientos narrativos, es algo elemental y milenario: la capacidad de poder contar una historia, con o sin "autor", con o sin vanguardias, con o sin muerte del arte o posmodernidad y toda su bibliografía obligatoria. Esto que parece tan fácil y tan banal, poder contar una historia, o en el caso que nos ocupa escribir una novela como es *keres cojer?* y que ésta no se nos caiga de las manos al pasar el primer capítulo, es lo más difícil de lograr, y la forma o fórmulas para lograrlo, por muchos tratados de estética, filosofías o críticas que se empeñen en pensar y develar la quintaesencia de la estructura y los elementos puestos en juego como mecanismos de un relato, es un misterio que se niega a develar la tensión de sus hilos invisibles, la baba que une y lubrica las palabras y que se sustrae en el mismo acto de darse.

López es alguien preocupado porque su literatura cuente algo y para ello trabaja la trama en general, cada capítulo en particular e incluso cada párrafo —trips de un reloj con innumerables piezas que él logra armar y poner en hora con suma precisión— para que las partes y el todo cierren en un relato. Lo que finalmente lo convierte en un buen narrador es que ese complicadísimo mecanismo una vez puesto a funcionar oculta su mecánica y parece algo dado sin más. En esto se parece a Fontanarrosa, otro gran narrador a quien se lo suele confundir con un simple humorista que cuenta cuentos de fútbol

o charlas de café, desatendiendo un dato tan simple como obvio: que cualquiera puede contar una historia donde dos tipos sentados a la mesa de un café charlan y no por eso hará literatura.

Uno podría pensar que López, a la hora de sentarse a escribir sus novelas, tiene en la cabeza estas palabras de un cuento de Fontanarrosa, que serían para él un mandato y que seguramente penden sobre todo buen narrador como imperativo categórico: "Yo sigo la línea marcada por un grande, Carlos Monzón, el fantástico campeón de los medianos. Pumba y a la lona. Paf... El piñazo en medio de la jeta y hombre al suelo. Carlitos lo decía claramente, con esa forma tan clara que tenía para hablar. 'Para mí el rival es un tipo que le quiere sacar el pan de la boca a mis hijos'. Y a un hijo de puta que pretende eso hay que matarlo, estoy de acuerdo. El lector no es mi amigo. El lector es alguien que le debe comprar el pan a mis hijos leyendo mis libros. Así de simple. Todo lo demás es cartón pintado. Entonces no se puede admitir que alguien comience a leer un libro escrito por uno y lo abandone. Allí tiene que quedar atrapado, preso, pegoteado. 'Puto el que lee esto'. Que sienta un golpe en el pecho y se dé por aludido, si tiene dignidad y algo de virilidad en los cojones".⁵

IV.

Tanto la última novela de Puig, *Cae la noche tropical*, como la de López, empiezan, se abren a la acción del escriba como a la mirada del lector —y también extraen su mayor encanto, si alguno tienen— a partir de diálogos. Los diálogos son en ambas la sal, el garbo, el "no sé qué" que las hace "chicas encantadoras", artificios memorables. Pero antes que esta coincidencia aparentemente insustancial, nos gustaría señalar algo más. Si la novela de Puig está escrita a fines de los ochenta y en ella, entre líneas, pueden seguirse los avatares políticos, económicos, sociales y culturales de las últimas décadas: la novela de López vendría a cancelar, también entre líneas, el final a toda orquesta de ese "cráter" que constaría de tres mojones donde lo que se derrumba es la idea misma de la política como forma deseable que entamaría el tejido de una nación posible. Esos mojones en los que una matriz con su despliegue, su epifanía y su de-

clive fue construyendo el "cráter" de la imposible real realidad argentina, no serían otros que 1974, 1983 y el 19 y 20 de diciembre 2001, como sugiere Nicolás Casullo en su ensayo "Relampagueos".⁶

En ambas novelas dos "chicas", en un caso dos hermanas octogenarias y en el otro dos primas que rondan los 30, charlan —que sea cara a cara o por *chat* es anecdótico, es una marca de época, un dato que dice mucho menos de los personajes que lo que sus palabras y sus silencios dicen en sus diálogos. Y entre otras cosas lo que cuentan en esos diálogos, de forma distraída y casual, es la caída y bancarrota de un país que se imaginó, como escribe Christian Ferrer en su ensayo "Vacaciones y minotauro",⁷ como una vaca inmensa que daría leche por siempre y que en esa creencia olvidó la parábola bíblica según la cual a cada cierto período de vacas gordas sobreviene otro semejante de vacas flacas. De *Cae la noche tropical* a *keres cojer* uno podría caprichosamente leer una continuidad o una misma historia en dos partes que se complementan para contar la suerte imaginaria y real —un relato posible— de la Argentina de las últimas décadas.⁸

Mucho se ha discutido sobre si López es heredero de Puig o no. Si uno escucha a su autor se asombrará de cómo él desbarata las elucubraciones de los críticos al contar que se sintió motivado a querer escribir no por haber leído a Puig —a quien reconoce haber leído alguna vez pero por sobre todas las cosas haber visto películas inspiradas en sus obras— sino después de leer una novela del peruano Jaime Baily. Pero si la crítica está tan obstinada en afirmar o denostar un parentesco con la obra de un autor a quien López apenas ha leído y que nunca ha pensado como precursor, es probable que la crítica especialista en armar series, mapas y lecturas, al acusar a López de falso Puig esté legitimando en esa negación una afirmación: después de Puig viene López.⁹

En el ensayo al que nos referimos más arriba, con cuyo punto de vista disintimos, se imagina que López copia la voz de una travesti porque eso es lo que le interesa a Doña Rosa. Concedamos que la lograda arquetípica imaginación de Doña Rosa¹⁰ tiene en la cabeza como modelo de travesti a Florencia de la V en *Los Roldán*, pero López

para escribir esta novela más bien se inspiró en una travesti amiga. Y a propósito, su amiga al leer la novela censuró a López: "vos estás inventando, los travestis no hablamos como en tu novela". Si para Doña Rosa habla como un típico travesti y para la travesti que sirvió como ejemplo emblemático aquella no habla en absoluto como un traba, entonces el costumbrismo con el cual se lo emparenta a López se quiebra en mil pedazos y más bien deberíamos admitir que aquí los personajes hablan y crean su propia habla; es decir, lejos de reproducir un habla —y lejos de haber un "exceso de mimesis"— lo que hace la novela es crear el verosímil interno que permite el tiempo de la literatura.

V.

Publicada en el mismo año, de igual modo pensada en primera instancia como guión y utilizando el principio del montaje —aunque aquí con un narrador clásico— e incluyendo también un sinnúmero de formatos (mapas, fotos, artículos de diario, listas, cartas, citas, apuntes y fragmentos de alegatos judiciales), *Lulúpe María T* de Tatiana Goransky, con portentos y hechos fantásticos, personajes que se buscan y presienten, y con igual confianza en el poder de los números, expone una veta esotérica, pero en este caso, a diferencia de la novela de López, para potenciar su personal mundo fantástico.

En *keres cojer?* lo esotérico juega un rol central, tan nodal como la mentada exploración de la marginalidad que señaló la crítica. Cartas astrales, pálpitos, cultores del canal *Infinito*, clases de mentalismo con el mismísimo Trimegisto, malos presagios, leyendas (recordemos que Iván, el protagonista travesti, es el séptimo hijo varón que aquí se transformó en "loba"),¹¹ efectos lunares, sueños y números de la quiniela; todos llevados al paroxismo sirven a López como índice de la confianza de la cultura popular en el orden que gobierna el mundo, un orden que, con conjeturas o certezas, es posible no solo sospechar sino también hasta conocer.

La novela está llena de números que remiten al tiempo (a horarios y fechas), a legajos, a transacciones de dinero, a seudónimos, a expresiones lingüísticas ("de diez"), a su traducción en inglés ("se escribe

two"), y por supuesto, a sueños de los personajes. Como quien lee las líneas de una mano o la borra de café, siguiéndolos veremos que ellos son marcas que descubren un mundo misterioso y que condensan una clave esotérica. En este caso, lo esotérico se hará presente en el plano de la enunciación más que en el del enunciado. En toda la novela y en cada capítulo López seguirá una matriz numerológica: las conocidas equivalencias quinieleras entre números y sueños. Es así como desde el "que dolor de uovos" del "epígrafe" y el primer "aloo" en el que ya inscriben los huevos que abren la centena de la quiniela, pasando por la mención explícita del agua en "AGUAntate" del capítulo inaugural o la inclusión del niño López, el Niño Jesús y *Missing children* en el segundo (donde aparece también San cono),¹² transitaremos por todos los capítulos hasta llegar al último, el 21 (la mujer en la popular tabla quinielera), donde Vanessa, gracias a las anheladas siliconas, logra convertirse en una exponente del género femenino.

Estas claves, imperceptibles para cualquier lego en dicha materia, más alguna cita de la historia literaria embarrada en el habla vulgar de uno de los personajes lo que hacen es confirmar que *keres cojer?* está bien lejos de ser solo una novela que meramente transcribe descripciones de charlas reales y que si hay algo que se evidencia en una segunda lectura —en la primera esto queda opacado gracias al vértigo que produce el texto— es un arduo trabajo de escritura. López no es un servil amanuense de las clases populares, ni registra su voz y la transcribe sin más. Aquí no encontramos un lenguaje transparente. Ese lenguaje procaz y de un coloquialismo extremo, esas charlas desenfundadas, eso que parece pura verba in forma, está trabajado al máximo. Si se vale de diálogos reales —como ya es conocido—, queda claro que López los trabaja obsesivamente para lograr, más que tipicidad, más que un fiel retrato de los márgenes —cosa que por añadidura consigue, como hemos mencionado—, una magnética intensidad dramática (a diferencia de lo que sucede, es necesario señalarlo, en *La Ansiedad* de Daniel Link, novela también estructurada en base a *mails* y conversaciones de *chat* pero

que necesita forzosamente de citas y apuntes teóricos como protocolo para guiar la lectura de un texto literario que no se basta a sí mismo). Este trabajo puede también evidenciarse en los diálogos (moldeados en Vanesa desde el sí y en Ruth desde el no, y siguiendo todos los latiguillos e imperfecciones características de la escritura en la web) y en las expresiones que, con todos sus usos, recortan a tipos sociales. El negro será: "el negro de mierda", "mi negro", "negro de verdad" y "negro puto". Y así con el puto y el chino.

Para que quede bien claro, tomemos por caso el lenguaje bajo tecnologías digitales, pilar de la novela. En este punto, como decíamos, López mantiene todos los tics propios de la escritura en ese formato —los emoticons, breviaríos de un sentimiento; los clásicos corcovos de la letra y los signos arrastrados con espíritu exclamatorio— y logra dar un efecto de urgencia e inmediatez verosímil. Pero recordemos que el formato, como afirmamos más arriba, es lo de menos porque, como hace algunos años decía Emilio de Ipolo refiriéndose puntualmente a los e-mails, este tipo de texto "declara su independencia del género epistolar, para pasar a depender del mundo y sus pompas: de sus vanas urgencias".¹³ Bien podrían hacerse extensivas sus palabras al uso de lenguajes (incluso idiomas) y formatos en manos de López. En *keres cojer?* éstos, más que ser meras copias genéricas, están enriquecidos y vitales, sujetos a las inclemencias del mundo e incluso de la trama.¹⁴

Volviendo al imaginario esotérico y ya para cerrar, "apretando el bandoneón para llegar al carozo del tango esencial", en la última línea de la novela la protagonista repite (con estas palabras también cerró el capítulo inicial): "estoy en un sueño". Vane llegó a Estados Unidos. Allí intentará hacer realidad "el sueño americano". Si lo cumplirá o no recién lo sabremos en la segunda parte de esta trilogía, en (22 x 7) *Flor de Chongo*, donde ya aventuramos que los números también cumplirán un papel importante y darán cuenta de aquello en que confiaban los pitagóricos desde tiempo inmemorial, que los números no hacen otra cosa que expresar cierto orden oculto que organiza el mundo y que, en este

caso, como parte del mundo, también ordenan la escritura.

Hernán Sassi y
Juan Pablo Liefeld

Notas

¹ La novela misma invita a leerla en clave biográfica al incluir al nombre y apellido del autor, su mail, una foto de su niñez e incluso su firma con las iniciales de su apellido inscriptas al revés.

² Vale recordar tanto a algún efímero personaje que "se hace la película" como el momento en el que Ruth y Vane imaginan la llegada triunfal de esta última a California, donde una expresa que el nuevo nombre de Vanesa suena "de película". A este último comentario, conociendo la trama, incluso conociendo muy poco de la trama hasta ese momento, podríamos agregar que la misma historia de Vane es "de película".

³ Tanto el kitsch y el pop aquí por supuesto deberán tomarse también de manera independiente de la "versión almodovariana". Como muestra del uso del primero extrapolamos una escena —que, entre paréntesis, bien podría ser la descripción de una locación de la película *La dama regresa* de Jorge Polaco, obra emblemática del kitsch argentino: "Hay una mesa a la izquierda con varios objetos religiosos. Una virgen con un rosario, un muñeco de agua del tipo souvenir de Papá Noel y un florero con flores artificiales". Y en cuanto al pop debe destacarse en *keres cojer?* la revalorización de lo trivial al llevar lo cotidiano a escala estética, el uso de los lenguajes de la cultura popular y masiva, y por sobre todas las cosas, la total ausencia de marcas de estilo. (Ver nota 10).

⁴ Una nota del Editor nos lo advierte: "NOTA DEL EDITOR: Los hechos y personajes de esta novela son ficcionales. Cualquier semejanza con la realidad es mera coincidencia".

⁵ Roberto Fontanarrosa, "Palabras iniciales", en *Usted no me lo va a creer*, Ediciones de la Flor, Bs. As., 2003.

⁶ Nicolás Casullo. *Pensamiento de los confines* N° 11, septiembre de 2002.

⁷ Christian Ferrer. Revista *Nueva Sociedad*, Caracas, N° 179 (especial sobre la crisis argentina), mayo de 2002.

⁸ Como muestra vale sólo un ejemplo: "[...] vanessavip969@hotmail.com dice: OLA... ALO //

ruthyta131@hotmail.com dice: cliente? // vanessavip969@hotmail.com dice: sí // ruthyta131@hotmail.com dice: bueno seguimos des //

vanessavip969@hotmail.com dice: no tranqui no concreto //

ruthyta131@hotmail.com dice: ok //

vanessavip969@hotmail.com dice: igual este llama en un minuto //

ruthyta131@hotmail.com dice: seguro // vanessavip969@hotmail.com dice: tenía vos de pajero no podía entrara gemidos.com viste //

ruthyta131@hotmail.com dice: un pelotudo //

vanessavip969@hotmail.com dice: adema me queria ensartar patacones // ruthyta131@hotmail.com dice: que bardo que tal vas de trabajo china? //

vanessavip969@hotmail.com dice: y aca las cosas cambiaron ruth //

ruthyta131@hotmail.com dice: y si // vanessa969@hotmail.com dice: no NO

no sabwes esto no coqueno esra // ruthyta131@hotmail.com dice: que??? //

vanessavip969@hotmail.com dice: esto no es lo que era //

ruthyta131@hotmail.com dice: y si decime a mi si no fuera por la raquel estamos todos tirados en una zanja ahora".

⁹ A propósito del simple hecho de que alguien pueda leer la novela como un collage pop "a lo Puig" pero treinta años después de Puig, nos detendremos un momento sobre la posibilidad/imposibilidad de leer *keres cojer?* desde los parámetros de la vanguardia. Por sobre todas las cosas y antes que nada habría que preguntarse por el verdadero significado del término "vanguardista" aplicado a una obra contemporánea en estos tiempos de posvanguardia en que vivimos (y con ello podríamos también recordar que ciertos teóricos literarios y de la cultura bien valen para visitar y explicar magistralmente el arte pasado pero que poco tienen para decirnos del arte presente y venidero, como afirmaba hace unos pocos años Federico Monjeau refiriéndose a Theodor Adorno en un coloquio realizado en su homenaje). Habría que desnudar este término que atesoraba la radicalidad de una época en la cual el arte se pensaba como transformador de la vida y ver qué puede decirnos hoy, en una era geológica —mal que nos pese, y cómo nos pesa— poshistórica. Y luego de haberlo desnudado, ahora a la intemperie y bajo nuevas luces, recién ahí valdría encarar la novela de López en términos de vanguardia.

Lo que tenemos entre manos, el resto de un proyecto mayor —quizá éste sí, si aún insistimos con el término, "vanguardista": la idea, que le fue negada a López por la editorial, era hacer una novela virtual en la que se vivieran y vieran en los videos "en tiempo real" los sucesos narrados—, eso que a primera vista se nos presenta como un anacrónico collage pop, ahora no es más que la TV en blanco y negro (¿a quién puede resultarle vanguardista en este mundo virtualizado y virtualizante una burda copia en papel del formato digital?), y está a años luz del shock que podían provocar aquellas literaturas radicales de otros tiem-

pos. Ese collage es sólo una cáscara —darle más importancia es quizá caer en una trampa—, un simple y obligado (recordemos, el proyecto era otro) marco que guarda lo esencial: la potencialidad arrolladora del relato.

¹⁰ Este personaje mítico condensa en su imaginario los desvelos y deseos que aglutinan en un campo de batalla todos los discursos dominantes opuestos en tensión, ya que ella no sería otra cosa que la clase media argentina, es decir: la opinión pública, la que finalmente "avalaría" o "condenaría" los discursos que marcan el pulso de una época.

¹¹ Apuntemos también aquí que Alejandro López define a su novela como "una novela del orto" porque así como en *La asesina de Lady Di* trabajaba la oralidad en todos los sentidos de la palabra, en esta novela trabajará la anidad. Es la novela del orto porque de eso se habla, diserta y además porque es la novela del Toro: otro, orto, roto

¹² Las equivalencias son las siguientes —que bien pueden rastrearse en cada capítulo— son las siguientes: 00 los huevos, 01 el agua, 02 el niño, 03 San cono, 04 la cama, 05 el gato, 06 el perro, 07 el revolver, 08 el incendio, 09 el arroyo, 10 la leche, 11 el minero, 12 el soldado, 13 la yeta, 14 el borracho, 15 la niña bonita, 16 el anillo, 17 la desgracia, 18 la sangre, 19 el pescado, 20 la fiesta y el 21 la mujer.

¹³ Emilio de Ipolo, "Emil's e-mail", en *El Ojo mocho*, N° 14, primavera de 1999.

¹⁴ Por ejemplo, Ruth le enseña a Vanesa no ya el lenguaje globalizado de la red que todos manejamos sino el inglés necesario para "hacerse la América". Sin saberlo Vanesa ya empieza a conocerlo cuando no encuentra la ñ en el teclado.

POE Y LAISECA, COMO HERMANITOS DE HANSEL Y GRETEL

Acerca de dos libros de
Alberto Laiseca: *En sueños
he llorado*, Ed. La Página,
Bs. As., 2004 y *El jardín de
las máquinas parlantes*,
Planeta, Bs. As., 1993

"El hombre es el enano de sí mismo"
Ralph Waldo Emerson

Confieso con pesar que no he leído *Los Soria*, la monumental obra de Alberto Laiseca.

No ha sido una elección estética, debo decirlo, sino que el precio del libro me ha disuadido.

Si he leído el volumen de cuentos *En sueños he llorado*, publicado por *Página 12*, y debo afirmar que a pesar de ciertos altibajos y reiteraciones, me ha parecido notable. No hay en la literatura argentina, tan relamida y cuidadosa, un escritor como Laiseca, que se atreva al exceso satírico, a la exposición, a cierto descuido; y hasta mal gusto buscado *ex professo*, como él. Pensemos (por pensar, no más) en un Piglia, doctrinal y laborioso, tal como se presenta en la ya lejana *Respiración artificial*. Está en las antípodas de Laiseca: donde éste juega con citas y referencias (como Poe o Bram Stoker), aquél se esfuerza en instruirnos.

Mal que le pese, Piglia es didáctico, Laiseca, en cambio es celebratorio (no empleo esta palabra, por supuesto, con el sentido religioso que le damos cuando hablamos de la poesía de un Héctor Viel Temperley, por ejemplo). Laiseca goza con su varia invención como un marqués de Sade cruzado con un Rabelais, o, más modestamente con un San Antonio. Y es que Laiseca hace reír y eso es muy apreciable en una literatura como la argentina que se envara muy a menudo de solemnidad.

Laiseca es un escritor clásico, casi antiguo, y a la vez movedizo. No conozco su libro de poemas, pero intuyo en él a un poeta. Afirmo sin saberlo que su poesía debe ser considerable. Clásico Laiseca porque su referencia más clara, su influencia casi no tamizada, es Poe. Y Poe, que está en el origen de la modernidad literaria (pensemos en su tutela sobre dos figuras de la talla de Baudelaire y Mallarmé). Es uno de nuestros clásicos. Y Laiseca lo emplea con la inocencia de un niño. Poe es nuestro clásico, así lo sostengo pero no ignoro que a partir de sus pesadillas (algunas *grand guignol*) ha sabido decirnos verdades que, en él han desembocado hasta en un Artaud. Pues bien, en Laiseca no. Poe es el Poe de la infancia. Por eso, Laiseca es un escritor clásico y hasta antiguo. Y además popular. Hay en estos cuentos que comento una voluntad de divertir que es, casi, die-

ciocesca. O de comic. Pero no *El Eternauta* sino la recordada *El Monje Loco*, la recordada por mí, por lo menos y ya antigua historieta mexicana. Que también hallaba su inspiración en un Poe de cromo, entre otros. A veces hasta adaptando cuentos del genial y dipsómano norteamericano.

Pero el Poe de Laiseca no es el de Lovecraft, claro está. A Laiseca no le interesa el terror sobrenatural, sino lo siniestro casado con la picaresca erótica de un libertino *cocasse*, como Restif de la Bretonne (o tal vez, más atrás, como Rabelais). Y hasta podría decirse que Laiseca ha conocido géneros, como la lascivia, recordemos *Memorias de una pulga* —clásico anónimo de la pornografía literaria. Pero Laiseca juega con ello. Muy lejos de él la maldad ilustrada, la demencia priápica de un Sade. Ni tampoco sus repeticiones francamente aburridas. Laiseca humorista, por encima de todos. Rabelesiano. Con la influencia, sin duda, de Marechal, que él mismo reconoce.

También he leído, hace ya unos años, una obra de nuestro autor de un tema distinto: se trata de *El Jardín de las máquinas parlantes*. En esta novela voluminosa hay un juego con el esoterismo y la magia, en clave de solfa, pero también hay la tragedia de personajes atribulados por la falta de contacto humano, o las dificultades en las relaciones con las mujeres, que le dan a este libro un espesor inaudito. Es la novela de un loco muy cuerdo que entreteje fantasías y delirios con maestría. En esa novela Laiseca se sirve del ocultismo vulgar (hasta López Rega aparece, si mal no recuerdo, al final del libro) para trazar una trama que no es tanto esotérica como instrumental. A Laiseca le gusta narrar. Y su imaginación es esperpéntica (don Ramón del Valle-Inclán), y, hasta desmesurada, en esta novela, por demás, excelente.

Laiseca es un escritor para iniciados que puede leer cualquiera (no sé si cualquiera), disfrutándolo. Sería un Stephen King argentino, sólo si éste supiera escribir.

Para terminar diremos que hay un combate de Laiseca y sus personajes contra el Anti-ser que para él encarna todo lo que se opone a la libido, y a la dicha. Pequeña metafísica laisequiana.

Pedro Vialatte

FICCIONES

ADMIRACIÓN HACIA (Y EJEMPLOS DE)
MISS ELANY ASS

Por Emilio de Ípola

I. Roña, riña, trato extraño,
estrenido¹

(Autor Lazer Kaganovich, miembro desgraciado del Bureau Politico del PCUS; traducción del ruso por el ruso Igor Kagasivich, Hotel El Viejo Parcial, en pleno corazón del Once)

A Edmundo Sustaita

Taria Pelopidovich Rieznikin miró torvamente al viejo zorro Dipolovich, intelectual orgánico de la derecha retro-reaccionaria (ver los temas de su curso: "Elogio del FMI", "Bellezas del Banco Mundial", "La tierna beatitud de Jorge Bush Jr", "El tonto de Marx", "Lenín, el tonto", "Trotzky era tonto" y "¡Tontos, retontos!"). En un rincón del consejo se escuchaba reír sordamente al pillo de Alayonarián. Fedor Felixovich Schusterensky pidió la palabra. Propuso resolutivamente aprobar las sucias actas que tenía en sus manos trémulas. Fueron aprobadas, como siempre, por unanimidad más un voto. Luego se pasó al orden del día, que contemplaba una reforma del método de elección unánime, propuesta por el Presidente y el Vice del Soviet Supremo del Socialist Soviet College.

Lisa Movicovna Babushkaia, conocida como la secretaria pasionaria, leyó la propuesta en clave telegráfica, tipo "mensaje de texto", para que no se entendieran los cambios, ya que el voto debe ser secreto en su forma, contenido y ejercicio (Artículo I de la Constitución Más Democrática del Universo). Quiso hablar el taimado anciano Dipolovich, para permitirse la inaudita libertad de formular una pregunta. Un murmullo reprobatorio manifestado a gritos aplastó sus palabras. Los consejeros profesores de la mayoría, todos pertenecientes a la derecha reaccionaria, manifestaron en términos mugrosamente terratenientes su desacuerdo en varios puntos. El público -incrementado por las huestes cosacas que abandonaron

sus cursos para seguir al viejo Comisario del Pueblo Taria Pelopidovich Rieznikin— demandaba a gritos que la reunión se trasladara a la gloriosa aula 100, sede de tantas victorias en tiempo de descuento. El Presidente, corajudo como pocos, se opuso de manera tajante, indignada e inapelable, a pesar de las pullas de Bulia y de la Cullen...

Pocos minutos más tarde, ya ubicados en el aula 100, el diputado Chipín Brumariovich Castillovsky, fortalecido por su reciente elección, que le atrajo el 0,000001 % de los sufragios emitidos a nivel nacional, tomó la palabra y, en términos generales, hizo un breve aunque un poco largo resumen del film de Duvovkin "La heroica Comuna de París" (así rezaba el título español, aunque Duvovkin le había puesto en realidad "La estúpida aventura blanquista de la 'Comuna' y su catastrófico fin"). Respondió el intelectual vacilante Eduardov Grunerian, con un difícil discurso, ya manifiestamente influido hasta el tuétano por la idea Zuche y la enmienda Chichek, cuyas triquiñuelas legitimistas, mal disimuladas tras un ataque al anciano retro-reaccionario Dipolovich, no engañaron a nadie.

El diputado de la aristocracia, Ernesto Ernestovich Mecharián, ante el escarnio del pueblo, pidió hablar. Dijo 10 palabras que fueron interrumpidas 12 veces y calló para siempre. 12 es más que 10 dice la democracia que queremos.

La sala efervecía: una alumna de ojos rasgados como acáis andaluces (sic), seguramente especialista en Mijail Foucaultian, propuso que para que sea dendeveras democrática, la sesión debía permitir hablar a todos y cada uno de los presentes, e incluso obligarlos a hacer uso de ella (de la palabra); a su vez, los oyentes debían mirar a los ojos (rasgados o no) del que hablaba y abstenerse de hacer dibujitos en el papel que tanto costaba al erario impúdico. Su imprecación disciplinaria impresionó a todos. La

calor, provocada por la agitada respiración de los reaccionarios, aumentaba. La roja populesca y el rojo soldadacho estaban enardecidos. Los camaradas de los CDR² también estaban. Ejecutaban uno a uno (empate) todos sus edificantes cantos de victoria y, gracias al paternal consejo de Rieznikin, gruñían prolongados discursos sobre un palacio en invierno, mucho más fresco que esa sala abarrotada por ellos mismos (si exceptuamos a la canalla retro-reac.). Chipín recordó a Lenín diciendo a los norteamericanos: "¡dejenón probar una vez!"³. Y agregó, saleroso hasta lo genial: "...¡pero pese a que aparentemente los dejaron probar, los imperialistas del Imperio —representados anacrónicamente en la sala por los retro-reaccionarios ya denunciados en el presente informe— lograron, como es sabido, que todo saliera para el carajo". ¡Cuántas veras de verdad había en esas fervientes palabras! Hoy Putin bombardea Chechenia, los americanos masacran a Irak, y tan amigos. En cuanto a la Unión de todos los soviets y un soviets borró del mapa como el agua en el agua, que dijera el super-retro-reac. Georgy Georgiovich Borgesov. Al final el Consejo votó: la moción logró nueve votos contra cero. Los seis o cinco votos en contra no se contaron por decisión unánime de la mayoría. Una verdadera goleada a los retroactivos de todo

revista
para
pensar
la
política

acontecimiento

director
raúl j.
cerdeiras

pelo. Estallaron los hurras, los cánticos, los coros al unísono:

¡Gloria sempiterna a
Marx,

Engels y Lenin;

Stalin, Molotov y Malenkov;

Bulganin, Mikoyan, Brejnev,

Andropov y Chernenko!

DT: Lavrenti Beria (Sí, Beria)

¡Que viva mil años el camarada

Chipín Brumariovich Castillovsky!

¡Viva el samovar con bombilla!

¡Loor al pueblo, conducido con

mano férrea por el genial

camarada Rieznikin, y secuaces!

(aplausos que sublimáronse en

una gran ovación)

Acurrucado en un rincón de la sala Hieronymus Bosch concluía los bocetos para su Infierno..

Hallado por azar en octubre de 2002. Desclasificado y descalificado por el Politburó en el Exilio de la URSS (PEUR) en octubre de 2002.

Nota bene stronzo: todo eso ahí narrado pasó sólo al comienzo del milenio rojo; hoy, ya en 2006, tales cosas no ocurren. Don Bosco M.F.T. Pasada la mera mitad del primer decenio del siglo en curso, el Socialist Soviet College, rebautizado como ¡Upa Bronstein Aguante! (UBA), devino un nosocomio ejemplar, sin conflictos absurdos, laico, libre, soberano, creativo, dialogante, no violento: un orgullo nacional, encomiado por los periódicos, la Tele, los Vídeos y los Dividises de todo el planeta, al que premian con distinguidos y bien ganados galardones. En él se estudia, con sana emulación, comunismo científico, en base a la lectura obligatoria del injustamente olvidado Manual de Rosenthal. Las autoridades se escogen por medio del uso ponderado y enérgico de la fuerza, evitando alterinaciones

pensamiento de los
confines

las ranas

ARTES, ENSAYO Y TRADUCCION

e inútiles comicios en los que siempre habían ganado profesores burgueses, a los que sólo unía el esperanto.

II. Doce decálogos del buen
lacantino

a) De los invertidos

"El aspecto más curioso de estas elaboraciones es por cierto la cuestión misma de su posibilidad" (M. Tort)⁴

1) (El final de *El Banquete*) "...se liga más, por qué no decirlo, a lo que en nuestros días se llama una literatura especial, aquella que puede caer bajo el golpe de las requisiciones de la policía" (Lacan, Jacques, *Séminaire sur le Transfert*, pág. 30).

2) "...el amor griego permanece siendo una perversión, por más sublimación que sea. Aquí no puede hacerse valer ningún punto de vista culturalista. Que no se nos venga a decir, so pretexto de que era una perversión recibida, aprobada, incluso festejada, que no era una perversión. La homosexualidad no dejaba de ser menos lo que es, una perversión" (Lacan, Jacques, *Ibid.* pág. 43).

3) "...después de todo, ese banquete, tomado desde afuera, para alguien que entra sin haber sido prevenido, para el paisano que sale de su pequeño terruño en los alrededores de Atenas, representa con todo algo así como una asamblea de putazos, es, como se dice, una reunión de viejos maricas" (Lacan, Jacques, *Ibid.* pág. 54).

b) Ojo, la pendencia no es la
falencia

4) "...el falo no es el pene" (Lacan, Jacques, *Escritos II*, pág. 669).

5) "...el falo no es el pene" (Dor, Jöel, *Introduction à la lecture de Lacan*, pág. 93).

6) "El palo no es el FN" (Le Pen)

7) "Pelé es un afano" (Diego Maradona, declaración a la prensa, 1986).

8) "Le phallus n'est pas le pénis"⁵ o bien "The phallus is not the penis"⁶,

o bien "Il fallo non è il pene"⁷, "Das phallen nein ist das penen"⁸ etc. (VVVV.AAAA.), desde 1970 hasta nuestros días y aún después.

En suma:

9) "El falo no es el pene" (Lacan para principiantes, p. 98)

c) ¿Machista yo?

10) "...una vez más se mide la profundidad de la intuición de Freud, a saber por qué sugiere que no hay más que una *libido*, que, como lo demuestra su texto, él concibe de naturaleza masculina. La función del significativo fálico desemboca aquí en su relación más profunda: aquella por la cual los antiguos encarnaban en él el Nous y el Logos" (Lacan, Jacques, *Escritos II*, pág. 675).

11) "...¿Qué lo qué es que hace que un hombre se sienta legalmente fundado a ser igual a otro hombre, eh? Es la lógica fálica, es. De por esta lógica fálica, todo hombre está constreñido a existir en el arco de una cierta universalidad. En cambio, las minas no pueden todas, según el *petit a* forrismo lacaniano, ser inscritas en esta universidad" (Jöel Dor, *Structure et perversions*, Denoël, 1987, págs. 22-23) (Traducción de EDIPO, L.A⁹).

e) Se pudrió todo

12) [He evocado] "esta historia, bastante majareta cabe bien decirlo, que se llama el inconsciente: y el inconsciente es quizás un delirio freudiano", [En cuanto al pase] "he tenido confianza en algo que se llamaría transmisión, si hubiera una transmisión del psicoanálisis... [Pero] "Tal como ahora estoy llegando a pensarlo, el psicoanálisis es intransmisible. Es muy fastidioso que cada psicoanalista esté forzado—porque es preciso que esté forzado— a reinventar el psicoanálisis". [Y respecto de la curación]: "Es un hecho que hay gente que se cura, y que se cura de su neurosis y hasta de su perversión. ¿Cómo es eso posible? A pesar de todo lo que he dicho en la ocasión, no tengo la menor idea" (Lacan, Jacques, intervención en el "Congreso sobre la Transmisión", junio de 1979, citado por Roustang, François "Pourquoi l'avons-nous suivi si longtemps?",

Éditions du Minuit, París, 1986, p. 21. Traducción nuestra)

III) Instrucción en forma de bolero para leer a Parsons

(Extracto de un cursillo inédito circa 1984 DC.)

“...Permítaseme una breve digresión que seguramente se me agradecerá algún día. Me refiero, como no es notorio, al sociólogo Talcott Parsons, a sus lecturas francamente sintomáticas, debido a las previsibles jaquecas que sabe producir el intentar transitar toda su obra o parte de ella. Creo que una de las mejores maneras de aprender a tomar en serio la obra de Parsons y no morir en la empresa consiste en abordarla con cierta distancia irónica que luego con premura abolimos o no. Tal fue por lo demás el camino adoptado por un sociólogo, según recuerdo, olvidado hoy con injusticia: me refiero a Charles Wright Mills. Wright Mills captó al tiro que el único modo en que los escritos de Parsons podían ser sobrellevados consistía en comenzar por leerlos como si se leyera una historia de humor, para luego, una vez pasado el primer chubasco, una vez familiarizados con el lenguaje, las complejas distinciones y construcciones gramaticales, la exuberante retórica parsonsianas, decidirse o atreverse a leerlo como a un auténtico pensador sociológico y a reconocerlo incluso como un teórico importante de la sociología del siglo XX.

En ese sentido, quizás no sea del todo inútil comenzar invirtiendo el

célebre expediente de Wright Mills. Este, en el 2º. Cap. de *La Imagen sociológica* ejecutó el notable ejercicio de traducir algunas páginas de Parsons al inglés –quiero decir, a un inglés inteligible. Largas y engorrosas parrafadas parsonsianas se convertían así en breves, diáfanas y, a veces, triviales frases.

También a modo de ejercicio introductorio, podemos nosotros intentar hacer la misma operación, pero en sentido inverso. Así, por ejemplo, quienes sean nostálgicos o bien hayan superado –como yo– una determinada edad, no habrán puesto en olvido un célebre bolero, cantado entre otros por Nat King Cole en castellano, bolero cuyas primeras palabras decían “*Ansiedad de tenerte en mis brazos, musitando palabras de amor...*”. Esto se entiende bien, todos lo entenderían (con excepción justamente del propio Nat King Cole, fonético puro). Pues bien, traducido al lenguaje de Parsons este romántico enunciado se convertiría más o menos en lo siguiente:

“El actor individual llamado Ego manifiesta un tipo de expectativa generalizada de privación de un objeto social de su situación, objeto caracterizado implícitamente como una personalidad o, en términos más simples, como un sistema organizado de orientación y motivación de la acción de un actor individual, en posición de Alter, Alter hacia el cual el actor Ego se orienta según una catexia positiva, basada en el hecho de que Alter aparece a Ego como un objeto social funcionalmente in-

dispensable para la satisfacción de necesidades viscerogénicas sólo parcialmente especificadas simbólicamente pero que inducen a pensar que la gratificación cáctico-posesiva de Ego no puede calificarse –¡es incalificable!– no puede calificarse más que como de carácter erótico”. [Cf. “ansiedad de tenerte en mis brazos (no es, de seguro, para cantar el arrorró). Al respecto de esto último, cf. “musitando palabras de amor”. Como se sabe, se empieza musitando...]

Además de subrayar enfáticamente las dificultades que esta versión del bolero inflige al ducho canoro que todos llevamos dentro, quisiera subrayar enfáticamente que esta traducción no es una caricatura del escribir parsonsiano sino, antes al contrario, una versión light, soft, diet, de la retórica de Parsons. QED.”

Notas

¹ Documento 00025672, HPTIAXAOIA.COM/96 desclasificado y descalificado el 4/11/02 por la fábrica de salchichas Kagebé, San Petersburgo, a un pasito del Museo Hermitage.

² Comandos de defensa de Rieznikin.

³ Lenin se refería al socialismo.

⁴ TORT, Michel, “Algunas consecuencias de la diferencia ‘psicoanalítica’ de los sexos”, en IMAGO, 18, Buenos Aires, octubre de 2004, p. 54.

⁵ En francés en el original.

⁶ En inglés en el original.

⁷ En italiano en el original.

⁸ En alemán en el original.

⁹ Lombriz asquerosa.

PALABRAS SOBRE LA UNIVERSIDAD

La universidad –hemos de insistir una vez más– transita modos de vaciamiento y destrucción. Lo hace bajo la adopción de mecanismos regulatorios, vocaciones normativistas, y lenguas burocráticas, que se definen a sí mismos como herramientas para la valoración adecuada de los méritos, pero que componen una situación de jerarquías y exclusiones muy desligada de la pregunta por el pensamiento, el conocimiento y su sentido público.

La carta que publicamos a continuación, escrita por una profesora de la Universidad Nacional de Rosario, amiga y colaboradora de El Ojo Mocho, plantea estas cuestiones como dramas del lenguaje, la filosofía y la cultura. Esta carta fue enviada, como correo electrónico en su origen, para impugnar el dictamen producido bajo el sistema de la Carrera Docente. La Carrera Docente es un sistema de evaluación para los profesores ya concursados, adoptado por algunas universidades argentinas, entre ellas la de Rosario. Esta evaluación se produce cada cuatro años en donde un jurado examina los antecedentes obtenidos en ese período. La carta que sigue es la respuesta pública a quienes firman el dictamen (cuatro profesoras: tres pertenecientes a la Universidad de La Plata y una, a la Universidad de Córdoba).

En el día de ayer he recibido el dictamen sobre mi persona para la Evaluación de Carrera Docente que usted rubrica con su firma junto a otras tres profesoras de la Universidad de La Plata cuyos nombres son ilegibles y a las que, como a usted, no conozco.

Le confieso que aún no salgo de cierto anonadamiento ante el uso de palabras tan engañosas, oscuras y por que no, detestables, como “perfil deseable, reorientación, perfil de docencia, campo disciplinar de la filosofía”, etc. Incluso creo que decir la palabra anonadamiento, le causará a usted cierto escozor ya que ésa si es una palabra que se da de brucas con las anteriormente mencionadas.

En los últimos tiempos hemos visto con espanto e incluso con cierta pasividad el avance de palabras que

no cesan de ser recuperadas pero ahora no solo para el universo empresarial sino para la universidad, para el conocimiento!!! Efectivamente: la universidad se ha transformado en una empresa, en una operación bancaria y hasta le diría en un tráfico de cargos y un extraordinario sistema de lealtades al igual que lo peor de la política.

Yo creo, Profesora Scotto que la filosofía tiene algo de usurpación porque filosofar es invertir nombres, palabras, lugares y cosas con otros nombres, palabras, lugares y cosas que aunque parezcan similares, son irremediamente diferentes. Por eso la filosofía es siempre ese agregado casual con la que el mundo conocido podría perfectamente pasarse, pero sin la cual el mundo sería eso, mundo, sin más. La problematización sobre los saberes son un retraimiento posterior a las cosas y un pensamiento así usurpa necesariamente el lugar y los nombres que aquello a lo que llamamos realidad, tiene. Una filosofía debería sacudir la vida cotidiana, sacudir la cotidianeidad de las infinitas cátedras y facultades de filosofía, de sociología, de ciencias políticas que sobreviven a los viejos edificios que aún las albergan. Por eso la filosofía es un hecho extemporáneo e intempestivo y es interesante que esos hechos se produzcan en una clase, en un vínculo entre personas que apenas se conocen y que están dispuestas y abiertas a dejarse robar por las preguntas que ni sabíamos que podíamos formularnos. Eso, profesora Scotto tanto en una clase como en un concierto. Es lo mismo. ¿Usted se preguntará para qué hacer eso? Yo me lo he preguntado muchas veces. Pero desde un escenario, desde un escrito sobre la música, desde una clase simplemente he querido ingresar –tubebante siempre–, en el debate ideológico argentino desde una esquina inesperada o usurpadora.

Esa era mi tarea, señora. No otra. Por eso leo, por eso doy clases, por eso escribo, por eso canto. Cuando somos capaces de formular las palabras *perfil deseable, campo disciplinar* y otras, esa maravilla y ese aspecto lúdico que también poseen los saberes y que no es otra cosa que la

renovación constante de la vida, ha desaparecido.

Por supuesto que cualquier profesor atildado puede tachar estos balbuceos. Cualquier teoría epistemológica podría hacerlo y con mucha fuerza. Pero lo que quiero decir es que es preciso poner a prueba los límites pensados que la filosofía explora en cada palabra que nombra. Por supuesto que es necesario no desdeñar lo que se ha discutido en la historia de la humanidad, los núcleos problemáticos que caracterizan o que constituyen el presente momento del pensamiento filosófico o del pensamiento científico, artístico y político en su dimensión filosófica. En todos los pensamientos, los hechos, las palabras, las cosas hay ecos de la filosofía o mejor de la reflexión teórica antes que de la filosofía estricta y rigurosa como sistema. Es a través de esos ecos que el debate puede realizarse, que el pensamiento puede estar en correlación con las fuerzas históricas con las cuales está comprometido. La reflexión filosófica recoge esos ecos y la suma de ellos, alguna vez, se transforma en pensamiento vivo, formulado esa vez por primera vez. Hay que atreverse a recoger esos ecos, a realizar esa tenue costura que nos permita hilar con sentido esas voces y esas palabras.

Profesora, esa costura no la vamos a poder realizar con nombres tecnocráticos, vulgares, burocráticos, menores e incapaces en su misma pronunciación, de capturar estas voces de los hablantes, de los escritores, con ellas vamos a estar incapaces de realizar ese contrapunto con palabras incluso altamente elaboradas. Esas voces de la historia del pensamiento nos nombran a todos y tal vez sería interesante pensar que las voces anónimas, indocumentadas son las que le devuelven al pensamiento crítico su vertiente originaria ya que allí nos queda el mero sonido de las palabras sin dueño.

Hay un error grave en el dictamen. Usted y las otras personas dicen que mis antecedentes no responden al perfil deseable de un Profesor Titular de Filosofía. ¿A qué filosofía se refieren? ¿Sabe usted que yo dic-

siglo veintiuno editores
 Tucumán 1621 7º N
 (C1050AAG) Buenos Aires
 Tel/Fax (54 11) 4373-8516
 www.sigloxxieditores.com.ar

Bernard Lahire (dir.)
 ¿Para qué sirve la sociología?
 Colección Sociología y política

Raúl Antelo
 María con Marcel
 Duchamp en los trópicos
 Colección Arte y pensamiento

Oscar Terán
 De utopías, catástrofes y esperanzas
 Un camino intelectual
 Colección El hombre y sus obras

Loïc Wacquant
 Entre las cuerdas
 Cuadernos de un aprendiz de boxeador
 Colección Sociología y política

taba una asignatura llamada problemática del saber, absolutamente introductoria y común para los alumnos inscriptos en cualquiera de las Carreras de la Facultad de Humanidades y Artes? ¿Sabe usted que esa materia no es ni Lógica I, ni Epistemología, ni Medieval, etc.? Yo no era Profesora de una materia cualquiera, era el primer contacto que los alumnos tenían con una reflexión filosófica, es decir un trato con lo inoportuno e incluso innecesario, con aquellas preguntas que ni bien se realizan inmediatamente llevan consigo la responsabilidad de saberse prescindibles, evitables. Uso verbos en tiempo pasado porque poco tiempo antes de recibir este dictamen, ya me había retirado de esa facultad. Sin duda, vencida por cierto hastío y por qué no, vergüenza. Me da vergüenza ese "satisfactorio con sugerencias" que usted firmó. Le sugeriría a Usted que lea algo sobre la filosofía de la vergüenza, señora, que puede encontrar en las grandes filosofías fenomenológicas del siglo XX.

Lo que sí lamento profundamente

es que, luego de haber sido una de las personas que contribuyó grandemente a la normalización democrática de la universidad de Rosario, que coordinó esta asignatura Problemática del saber compuesta de innumerables comisiones, de haber sido directora de la carrera de filosofía, en la que pasé gran parte de mi vida (desde el año 67 hasta el 2006 con el interregno del golpe militar), quede finalmente de mí un escrito menor, lapidario, que me manda a estudiar o a "reorientar el área en la que voy a trabajar". Creo que usted es una persona con compromisos públicos. Lamento que ante mis ojos se caigan a pedazos esos compromisos, al compás de su prosa administrativa y hasta cierto punto chabacana y por qué no, cruel. Usted sabe tanto como yo que es muy difícil desmentir lo que ha sido escrito. Pues, usted y tres personas más han escrito ese texto y a ustedes le cabe esa responsabilidad. Seguramente usted tendrá artículos interesantes. Por mi parte, conozco sólo de usted esa prosa gris, despectiva, con un tinte de censura.

Casi le pediría con urgencia que me mande algo suyo que usted considere digno, así tampoco me quedo yo con la imagen de alguien que practica la filosofía pero llega ante mí con prosa de dictamen pretencioso y despreciativo.

Dado que usted, estimada Profesora Scotto, no es la única firmante de ese dictamen, me resulta injusto e incómodo hacerle llegar exclusivamente a usted estas líneas, por lo que le pido que me permita saber las direcciones de los profesores restantes para hacerles llegar este escrito, a fin de que sepan, por lo menos, que han juzgado con ribetes inquisitoriales a alguien que cree estar dentro de la filosofía, aunque no dentro de la pobre jerga que seguramente ustedes han escrito en el silencio lúgubre con el que se suele descartar personas. Señora Scotto, ahora sabe cuál es mi "perfil". En cuanto al "campo disciplinar", se lo dejo enterito, para que siga despachando dictámenes.

Liliana Herrero

RECUERDOS

CUTRAL

Muchos lo conocían por "Cutral", pero se llamaba Carlos Gioiosa, y eso desde su llegada desde Puerto Madryn, durante la dictadura, a la cual combatió junto a los compañeros que por aquel entonces se reunían en el viejo local de la Federación Obrera Regional Argentina, en Barracas. Llegó pertrechado con tres pasiones a las que había extraído las respectivas espoletas durante su adolescencia patagónica: el surrealismo, el rock y el anarquismo. Todavía adolescente había participado de la existencia efímera de *El Hemofílico*, revista contracultural, y a los veinte años se integró a la sección de "oficios varios" del sindicato anarquista. Fue, entonces, un muchacho "forista", de los últimos que tuvieron carnet de afiliado y en aquel tiempo se destacaba por su ingenio y su escasa paciencia con los necios. Entre 1980 y 1983 los anarquistas se organizaron en varios grupos, congregados en torno a la Federación Libertaria Argentina, la Biblioteca Popular José Ingenieros y la FORA, y Carlos se unió a los Grupos de Autogestión. Luego, en 1984, Carlos y otros integrantes del grupo conformaron el grupo editor de *Utopía*, una revista que procuraba dar a conocer las ideas libertarias tanto como actualizar sus fundamentos éticos y políticos. La publicación subsistió hasta 1987 pero su desaparición no supuso la desbandada; muy por el contrario, sus integrantes fundaron un "grupo de afinidad" que se mantuvo activo en el ambiente anarquista y contribuyó, entre

otras actividades, a la organización de la "Marcha contra el Papa", en ocasión de la visita del pontífice vaticano, a la publicación de *El periódico de Anarres*, a comienzos de los años noventa, y a la edición de libros "de ideas" en torno a la primera editorial Altamira. Fueron años de intensa labor publicística y libertaria, y Carlos Gioiosa fue su animador constante. Entre 1989 y 1991 vivió en España, brevemente, y más tiempo en el norte de Italia, cerca de Turín. A su regreso, aprendió el oficio de tipógrafo, en su versión moderna, y fue diagramador de revistas libertarias, y de muchas otras, como *El Ojo Mocho* y *La Escena Contemporánea*. Asimismo, se ocupaba profesionalmente del cuidado de libros para diversas editoriales. En esos años se dedicó al estudio de la música, deviniendo el bajista y fogonero de varios grupos que se presentaban públicamente con un repertorio de blues y de rock. Pues Carlos Gioiosa fue, desde su adolescencia, un viejo rockero, alguien cuya sensibilidad se había nutrido de la tradición revolucionaria del siglo XIX pero también de los escenarios contraculturales del XX. Carlos "Cutral" Gioiosa había alcanzado el cenit de su carácter a los cuarenta y cinco años de edad, pero falleció en esta ciudad en febrero de 2005. Siempre extrañaremos su agudísima inteligencia, su temperamento irreverente y su inmenso amor a la vida.

El Ojo Mocho

Revista EL OJO MOCHO

Números publicados:

Nº 1. Verano de 1991

¿Fracasaron las ciencias sociales? (AGOTADO)

Nº 2. Invierno de 1992

¿Se acabó la crítica cultural? (AGOTADO)

Nº 3. Otoño de 1993

¿Qué significa discutir? (AGOTADO)

Nº 4. Otoño de 1994

¿Se puede salvar la teoría?

-ENTREVISTAS: *Volantes, mitos y cartas borgeanas*, Emilio de Ípola (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. Schwartzman, A. Cristófalo, A. Argumedo y Ch. Ferrer. RESEÑAS CRÍTICAS.

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 CRÍTICAS. 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, D. Baigorria, Ch. Ferrer y H. González. RESEÑAS CRÍTICAS. FICCIONES ("Mientras no hay vida hay esperanza", por E. de Ípola). IDEAS Y TESTIMONIOS de D. Fuks, M. Teubal, J. Giani y E. Rinesi.

Nº 7/8. Otoño de 1996. (AGOTADO)

Modos de la memoria (Cine, psicoanálisis y marxismo)

Nº 9/10. Otoño de 1997

Literaturas Políticas (Filosofía, emancipación, sexualidad)

-ENTREVISTAS: *Imposibilidades y esperanzas*, Ernesto Laclau (notas de E. Rinesi, H. González, E. Vernik y F. Schuster), y *Mantener la lucidez*, Roberto Echavarrén (nota de A. Cangí). ENSAYOS de E. Grüner, J. Panesi, M. Moreno, Ch. Ferrer, L. Thonis, J. Quiroga, A. Cangí, J. Trimboli y J. Vezub. RESEÑAS CRÍTICAS. FICCIONES ("De la versatilidad de los orígenes", por E. de Ípola). 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. Rinesi.

Nº 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. Cangí, M. Urresti, J. Panesi, E. R., V. Salvi y J. C. Saccomanno. RESEÑAS CRÍTICAS. IDEAS Y TESTIMONIOS. RETRATO de E. Bloch, por E. Vernik. SEPARATA: "Contra el imperio del ethos burocrático", por H. G. y Manifiesto de Octubre.

Nº 12/ 13. Primavera de 1997

Tupí or not tupí. Los oficios de la vanguardia (AGOTADO)

Nº 14. Primavera e 1999.

Perseverancia de la historia

-DIÁLOGOS. J. B. Rivera, notas de M. Vitagliano, L. Kahan y G. Nahmías. ENSAYOS de H. González, C. Ferrer, M. P. López, M. Chauí, L. Rozitchner, O. Landi, F. Martínez Heredia, G. David, E. Vernik, E. Rinesi, R. García, J. H. Kang. IDEAS Y TESTIMONIOS. F. Abbate, A. Abós, C. Correas, J. Quiroga. FICCIONES. E. de Ípola. RESEÑAS CRÍTICAS

Nº 15 Primavera 2000

Hombres en tiempo de oscuridad -INTERCAMBIOS. O. del Barco. DIÁLOGO con E.

Grüner, J. Panesi y A. Cristófalo, notas de Kahan y G. Tipitto. ENSAYOS de H. González, M. P. López, C. Ferrer, C. Correas, P. E. Arantes, P. Stallybrass, L. Rozitchner, N. Rosa, E. Rodríguez, S. Carassai. ZON POLEMIKÓN. H. González. FICCIONES. E. de Ípola. ESCRITURAS. J. Quiroga. RECUERDOS. Ch. Ferrer, H. González. RESEÑAS CRÍTICAS. RETRATO. E. Vernik.

Nº 16 Verano 2001/2

El idioma de los argentinos

-DIÁLOGO con J. Asís y ensayos de H. González, Ch. Ferrer, V. Pesce, E. Grüner, C. Belvedere, E. Rodríguez, F. Alfón Scafati y F. Martínez. Conversación con O. Landi y ensayos de L. Kahan, G. Delamata y E. Rinesi. DOSSIER. Homenaje a C. Correas, por R. Alcalde, J. J. Sebrelli, E. Cozarinsky, J. Lafforgue, G. García, O. Traversa, J. Quiroga, R. Rodrigues de Andrade, F. Martínez, H. Scholten y V. Salvi. IDEAS Y TESTIMONIOS. E. Grüner, M. P. López y E. Vernik. FICCIONES. E. de Ípola. ESCRITURAS. J. Quiroga. HISTORIA DE VIDA por I. Viñas, presentado por A. Cristófalo. RESEÑAS CRÍTICAS. POLÉMICAS. RETRATO por E. Vernik. RECUERDOS por H. González.

Nº 17 Verano 2003

Callejones argentinos

-ENSAYOS de H. González, J. Quiroga, V. Pesce, A. Rússovich, J. Ranciére, L. Rozitchner, G. David, A. Quintary y A. Argumedo, M. Svampa, J. Peris, I. Viñas, C. Ferrer, M. P. López, F. Alfón, G. Korn. DOSSIER: *David Viñas, la escudería del lenguaje*. FICCIONES: E. de Ípola. IDEAS Y TESTIMONIOS: H. González, C. Benzecry. ESCRITURAS: J. Quiroga. RESEÑAS CRÍTICAS

Nº 18 / 19 Primavera / Verano 2004

Ideogramas de la nación

-ENSAYOS de H. González, M. P. López, E. Vernik, C. Martyniuk, C. Ferrer, R. Abduca, S. Puente, G. Selnes, S. Chejfec, G. Oviedo, G. David, G. Korn, O. Aguirre, E. Grüner, L. Rozitchner, E. Rinesi y J. Kang, A. Cristófalo, M. Percia. ENTREVISTA a Z. Szankay. DOSSIER: *Panorámicas sobre la cuestión nacional*. E. Palti, A. de Oto, H. G. y E. V. FICCIONES: E. de Ípola. ESCRITURAS: J. Quiroga. RESEÑAS CRÍTICAS

Distribución en kioscos

Jacqueline: Salta 781, Bs. As. 4383-0473.

Sin Fin: Pichincha 180, Bs. As. 4951-6223.

Distribución en librerías y números atrasados Siglo veintiuno editores Argentina



Siglo veintiuno
editores Argentina

Tucumán 1621 7° N, 5° I (C1050AAG) Buenos Aires Tel/fax: 54-11-4373-8516 y rot. info@sigloxxieditores.com.ar

**EL OJO
MOCHO**

BUENOS AIRES
INVIERNO/PRIMAVERA 2006
Nº 20 • \$ 14
REVISTA DE CRÍTICA
POLÍTICA
Y CULTURAL

**Pasado y
presente**

**Darío Capelli, Gabriel D'lorio, Florencia
Gómez, Juan Pablo Liefeld, Constanza
Penacini, Daniel Alvaro, Hernán Sassi, Christian
Ferrer, Horacio González, Jung Ha Kang,
Guillermo Korn, María Pia López, Facundo
Martínez, Eduardo Rinesi, Esteban Vernik**