CONICET
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO
IECH

Grandes Líneas

MARTA BONAUDO HISTORIADORA

"Se trata de romper con la historiografía tradicional"

ALEJANDRO MOREIRA

MARCELO MANERA

"El que va de 1850 a 1880 es un período muy complejo, y siempre se creyó que lo que importaba comenzaba recién en los 80"

Marta Bonaudo es doctora en Historia. Actualmente es directora de la Escuela de Historia de la Facultad de Humanidades y Artes de Rosario, donde se desempeña como profesora de Historia de Europa y de Historia Argentina, y ha tenido a su cargo la compilación y dirección del tomo IV de *Nueva Historia Argentina*, que dirigen Federico Pollotto y Juan Suriano y que desde principios de año publica Editorial Sudamericana. El título del volumen es *Liberalismo, Estado y orden burgués (1852-1880)*, e incluye once artículos de reconocidos y también de noveles historiadores de las universidades de Rosario, Buenos Aires, del Centro de la Provincia de Buenos Aires, de Cuyo y de Tucumán, entre los que se destacan Hilda Sabato, Élida Sonzogni, Graciela Silvestri y Ricardo Falcón.

—¿Cuáles fueron los criterios que se tuvieron en cuenta para llevar a cabo Liberalismo, Estado y orden burgués***?***

—El modelo que teníamos cuando iniciamos este proyecto con Juan Suriano era el de la *Historia Argentina* de editorial Paidos, que se publicó a principios de los setenta, y que a todos los que hacemos historia nos sirvió durante mucho tiempo. Ocurre que a mí siempre me llamó la atención ese modelo de Paidos, era un especie de corte de variables, de análisis en niveles: por un lado la economía, por otro la sociedad y por último la política. Yo sentía que, si íbamos a trabajar sobre una nueva mirada, debíamos recuperar ciertas claves de la historia social, y por esa razón quise poner el acento en los actores. La idea entonces era pensar estos actores en su devenir, en una trama donde no hubiera un corte tan estricto.

—Es decir donde se conjugaran en una misma experiencia distintos planos de acción.

—Si, mi preocupación era dejar claro al lector –que no es necesariamente un lector imbuido en la problemática histórica– cuáles fueron los problemas centrales del período, para que pudiera llegar a ellos con plenitud y con cierta facilidad, tratando de mostrar la enorme dificultad que encierran esos treinta años de historia argentina que no han sido muy estudiados. Recién hablábamos de la historia de editorial Paidos; es bueno recordar que en aquel caso el tomo dedicado a este período que va desde 1850 a 1880 era uno de los mas pequeños, y tuvo mucho menos proyección, por ejemplo, que el tomo de Roberto Cortes Conde y Ezequiel Gallo que abarcaba de 1880 a 1930.

—¿En ese sentido, usted cree que ha crecido el conocimiento sobre esa etapa en estos últimos años?

—Sin duda; el planteo de *Liberalismo, Estado y orden burgués* es romper con las concepciones tradicionales sobre esos treinta difíciles años. Durante mucho tiempo, la historiografía argentina tendió a creer que después de la crisis del rosismo había un periodo muy complejo, muy caótico y difícil de entender, y que lo que importaba, en verdad, comenzaba recién a partir de los años 80. Frente a ello, este volumen se propone mostrar cómo, entre 1850 y 1880, esa sociedad ocupó un espacio, cómo se modeló una instancia de desarrollo económico, los actores que lo hicieron posible y de qué modo esos actores se expresaron políticamente.

—En todos esos momentos, el énfasis parece estar puesto en lo social...

—Obviamente, en todos los casos se debe elegir, todo no se puede tratar. Tomemos, por ejemplo, el artículo de Alejandro Eujenian, "La cultura: público, autores y editores". Allí se priorizó la articulación de la cultura con los actores en desmedro de otros problemas. Por lo tanto, el capítulo no da cuenta de la literatura del período pero examina en profundidad cuáles fueron las obras más relevantes, cómo era en aquella época una empresa editorial, cómo era el público que accedía a la lectura, y cuáles eran los criterios de legitimación en un campo cultural no institucionalizado. Se trata de temas que el lector actual puede vincular con su propia realidad, con el presente.

—El período que corresponde a Liberalismo, Estado y orden burgués ***es justamente el que Tulio Halperin Donghi toca en*** Una Nación para el desierto argentino***. Me parece que ese libro le impone un cierto límite a los estudios posteriores y se hace difícil decir algo novedoso...***

—Si, pero al mismo tiempo funciona como un fuerte estímulo. Es como si Halperin hubiera planteado toda una agenda de estudio tanto para él mismo como para los historiadores posteriores. En *Una Nación...* encontramos una cantidad de pequeñas frases que Halperin deja, y que indican que hay que mirar con más atención. Por ejemplo, la parte donde habla del Partido Nacional, es decir del partido de Mitre, siempre me impactó porque nadie había reflexionado sobre el problema del partido político en esos términos. Esas ideas abren perspectivas que este volumen intenta explorar y que permiten repensar la política en otras tramas.

—Creo recordar que en esos párrafos Halperin caracteriza a Mitre como un líder populista, lo que, extremando, puede leerse como un lejano antecedente de lo que en nuestro siglo sería el peronismo.

—Sí; un antecedente sobre todo del radicalismo en cuanto a la visión de un partido no programático y que intenta lograr cierto nivel de consenso. Por otra parte, *Una Nación...* se centra en la política pero también en el modelo de desarrollo, de allí todo el interés por estudiar a aquellos intelectuales que intentaban construir una nación...

—Bueno, en el comienzo de ese libro, Halperin dice que se trata de un proyecto que finalmente resultó exitoso.

—Sí, sin duda lo es; lo que intentamos nosotros es mostrar el sentido de esa construcción social y las dificultades que encontró para imponerse, es decir hasta qué punto esa élite debió esforzarse por reflexionar sobre esa construcción. Por ejemplo, el capítulo "El imaginario paisajístico en el litoral y sur argentinos" de Graciela Silvestri, aborda desde una óptica muy novedosa, en qué términos ►pág.8

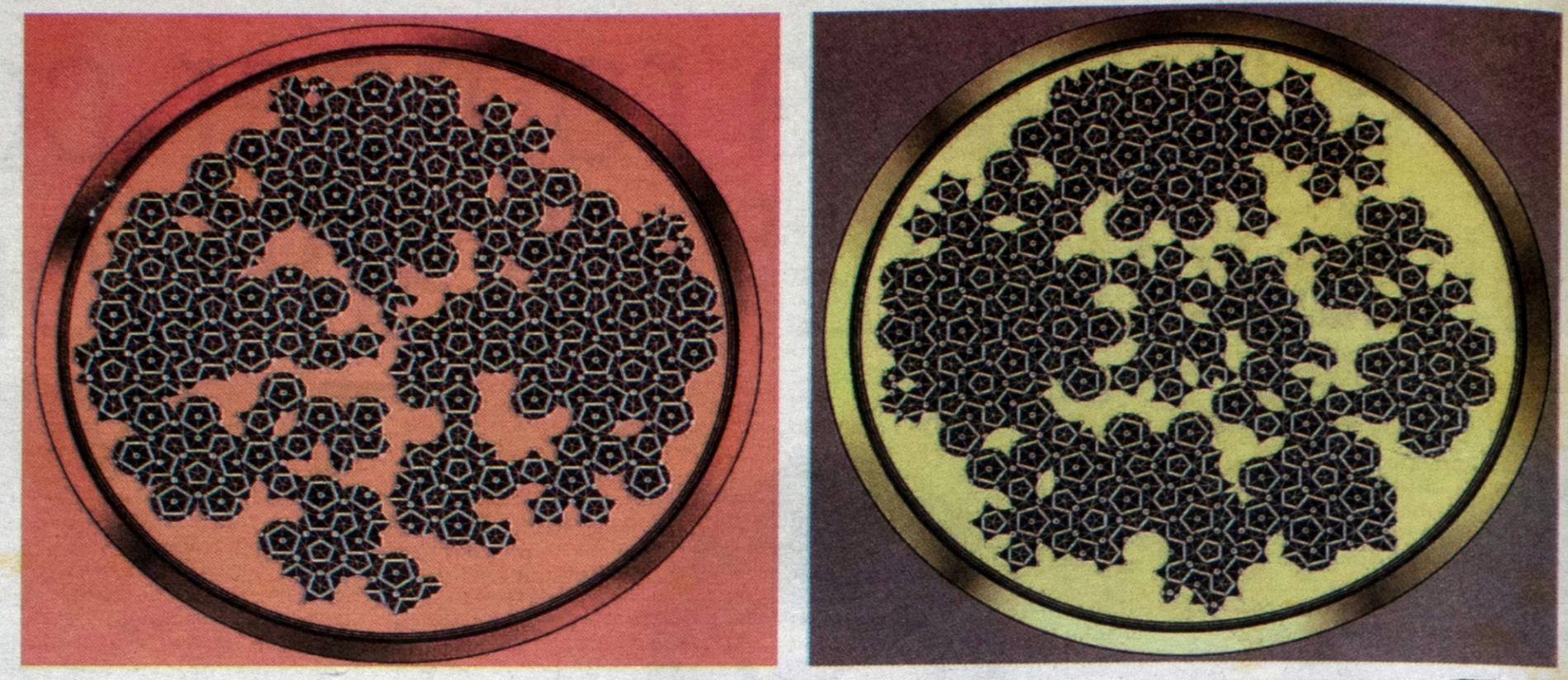
Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO
I E C H

El Mirador Rosario

MATERIALISMO DIALÉCTICO

Entre lo lúdico y lo lógico, y poniendo entre paréntesis el ideal de objetividad, Mauro Machado presenta en el Parque de España cinco años de producción



"Conversando en el café de la Ópera" I y II, impresión ink-jet sobre poliester, 1999

SILVINA BUFFONE

El 9 de octubre quedó inaugurada una exposición que ocupa los tres túneles del Centro Cultural Parque España de Rosario; allí se materializan cinco años del proceso creador de Mauro Machado (Rosario, 1954) en una "cuarentena" de obras realizadas entre 1995 y la actualidad.

La obra de este artista –de reconocida trayectoria nacional e internacional– investiga en un límite azaroso entre lo lúdico y lo lógico, generando en esta dicotomía una "contradicción vidriosa".

El montaje de la exposición rompe con la idea tradicional de retrospectiva cronológica. La linealidad del tiempo se quiebra. "En mi obra el tiempo es muy físico y no metafórico..." Machado dixit. El principio y el fin guardan relación con la lógica interna de avances y retrocesos que conformó la dinámica de la investigación. Desfilan ante el espectador impresiones digitales, dibujos, pinturas y portaobjetos

La temperatura ambiente baja estrepitosamente ni bien se pone el pie en la alfombra del túnel (se podría pensar en el recinto académico donde un bioquímico muestra los últimos resultados obtenidos en sus investigaciones), pero la realidad es otra. Se ingresa a una muestra de arte contemporáneo en la que el espacio es percibido como aire, vacío, tiempo en detención.

Todo se presenta de modo sutil y contundente, geométrico, matemático y distante; pero hay interferencias que hacen pensar que la lógica de la materia dista bastante de la lógica.

Los hongos en colonia desaparecen, los cristales se desvanecen y el óxido desintegra. La tenue existencia material es atravesada por un tiempo sólido para nada metafórico. La materia en cambio perpetuo, la obra como organismo vivo en proceso que puede llegar, incluso, a lo inerte.

Cristales, bacterias y representaciones

Se pueden distinguir tres etapas bien diferenciadas en este proceso único e inconcluso.

Primera experiencia. Incorporar al material pictórico tradicional sales y óxidos que al iniciar una acción autónoma –reacción química– sobre el lienzo los pigmentos estallan con fuerzas internas liberadas que limitan el control del artista en su obra. El cuadro se independiza, su piel muta sin que el autor pueda hacer nada más que observar como un color cambia a otro. Luz y humedad sobre los trazos detonan texturas vivas y de lo blanco a lo negro se mezcla el naranja. Una mancha voraz azarosa, orgánica, imparable, activa y pasiva. Los óxidos carcomen la materia. Espectáculo de extinción irreversible, el destino de esas telas en la pulverización. El artista, sumergido en el proceso, va pensando sobre la mancha y su marcha. Los cristales en transformación eran materia actuando en el tiempo. Lo efímero era el tiempo explicitado. Lo inerte crece, se multiplica y se desvanece. Los cuadros de esta etapa (1995) son aquellos en los que la materialidad es más contundente. Pesados planos puestos en la pared se van convulsionando en tonos pardos, rojizos o negruzcos. Acompañan en movimiento sordo a la música ambiental minimal que –recién ahora percibimos– resuena en la sala.

La obra señala la materialidad evanescente del espectador.

Así, la materia se revela contra la eternidad.

Segunda experiencia. Incorporar material orgánico a este proceso empírico. Desde fines de 1995 a mediados de 1996 Machado sembró hongos. La primera impresión es la del vidrio del portaobjeto, ver por un microscopio una gotita de fluido a contraluz como, los "discos de Petri", en contraluz ,aumentan la sensación de "Muestra de laboratorio". Machado nos presenta al actor del proceso –en vivo y en directo– liberando sus fuerzas en la forma. Siguió sus cultivos de hongos que se traducían a manchas de colores y pelusas en expansión. El artista llevó las colonias de hongos a diferentes sitios y los dejó reposar mientras absorbían las variables físicas del espacio –diferentes luz, humedad, temperatura, sonidos, gente– tratando de construir un "chip biológico" de información en la memoria física de la materia. ("Esa conversación quedó registrada físicamente en la célula de una colonia de hongos").

Ya la obra se libera de la intermediación mimética de la materia "pintura" y hace aparecer como artístico al material vivo. Costras vivas adheridas a la topografía del lienzo conformando mapas mutantes que se desvanecen en el aire. Los intentos del artista de fijar este proceso a una tela fueron frustrados. Las colonias, cumplen su ciclo biológico marcado por una estructura. Las costras se esfumaron sin dejar huellas y en la exposición se presenta su ausencia.

Así, lo vivo crece, se multiplica y se desvanece.

Tercera experiencia. Representar la estructura matriz del proceso. Atraparlo en la abstracción geométrica, con la intermediación –incompleta– del lenguaje.

La distancia física de las obras montadas en la exposición refuerza la idea de objetividad analítica. Estas obras se construyen desde un acallamiento del gesto y la expresión. Gran parte de los trabajos expuestos son impresiones digitales gestadas en la imagen luz de la pantalla de la computadora y transferidas a un papel o a una tela.

En trabajos posteriores el soporte se cristaliza, se torna vidrioso donde flotan dibujos geométricos. Los esquemas lineales impresos sobre filme polyester (un plástico transparente grueso) aparecen como distantes; líneas rectas negras –muy precisas– construyen el sistema a partir de dos rombos de diferentes tensiones angulares que se multiplican según la lógica del azar y el número. El artista diseña sus esquemas según variantes azarosas para que aparezca la probabilidad estadística: sentado en la ventana de un bar, coloca tantas piezas de una forma u otra, dependiendo del aleatorio hecho de si los transeúntes aparecieron tras el vidrioso plano cruzándolo de derecha a izquierda o de izquierda a derecha.

Con pequeñas variantes, las formas simples crecen como los cristales y se combinan en estructuras mayores o "colonias" a veces encerrados en óvalos, círculos o formas oblongas de color que organizan separadamente algunas de ellas.

Las formas parecieran flotar en el espacio, porque se ve la pared y el bastidor que sostiene a la imagen. La transparencia es usada tramposamente: la madera es el único elemento natural entre tanto artificio que representa los procesos naturales.

¿Dios no juega a los dados?

De pronto, crece la sospecha de que todo esto es un simulacro patológico. Un simulacro obsesivo en medio de tanto control, de tanta reducción a lo "objetivo". Intentando "aislar el problema para analizarlo", emerge una sensación siniestra acompañada con una mueca de resignación inquietante y placentera: el virus del sentido poético latente en estas obras delicadas y frías resuena en el vacío. La estructura de la forma, del discurso, de lo vivo y de lo muerto, de lo sano o de lo enfermo sigue siendo un misterio; la gran duda que impulsa toda la incierta existencia del hombre.

La imposibilidad aquí es fundante dándole sentido de gratuidad al hacer, lo que implica que todo intento será vano.

La poética de Mauro Machado propone, justamente materializar esa imposibilidad, una utopía digna de un artista o un científico. No busca una respuesta, en realidad, utiliza sus conocimientos y sus intuiciones para encontrar una pregunta: la pregunta sin respuesta.

MAURO MACHADO

Reacciones químicas, hongos sembrados y abstracción geométrica, en un simulacro obsesivo por acercarse al arte a través de la pura objetividad

En el Parque de España
Sarmiento y el río
hasta el 1 de noviembre

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

CONICET
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO
IECH

OPINIÓN

Pollock, Cortázar & Co.

De Punta

"El pintor camina sobre un vidrio horizontal, en el cual va dejando caer filamentos de pintura de los que constituian por esa época su técnica de..."

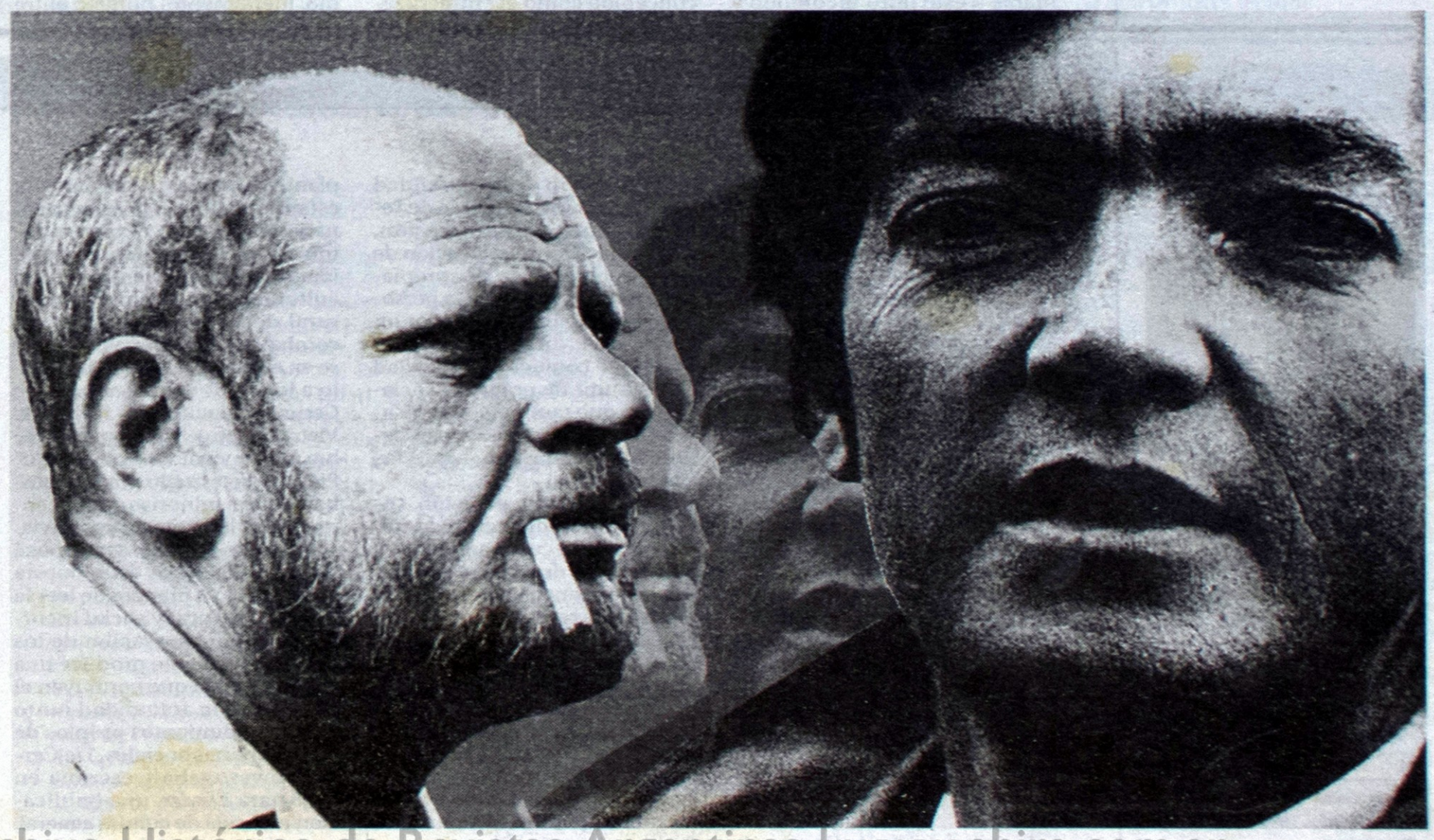
Beatriz Vignoli
El Ciudadano

En el filme documental sobre Jackson Pollock tomado por Hans Namuth en 1950, se ha dividido de un modo singular el espacio. El pintor, Pollock, camina sobre un vidrio horizontal, en el cual va dejando caer filamentos de pintura de los que constituian por esa época su técnica de "dripping" (chorreado o goteo). El cineasta (Namuth) lo filma desde abajo del vidrio. Mucho se ha escrito ya sobre los emblemas de masculinidad (reales y metafóricos) que Pollock despliega en esta escena. Lo que me interesa destacar de ella a esta altura del siglo es el vidrio. Cada paso y cada trazo del pintor hacen visibles ese plano divisorio, que de otro modo sería invisible para el cine. La sensación de que el artista camina sobre el vacío, significativa ilustración de la ausencia mítica de Dios y de su reemplazo por una noción orientalista del vacío, abismo primordial contra el cual el hombre –occidental al fin– pudiera trazar los rasgos de una naturaleza, no de una representación. Los hilos de pintura que Pollock tiende en el vidrio, y que van borrando su imagen, son una caligrafía sin palabras, una escritura totalmente real donde no hay nada que leer. Mucho se ha escrito sobre esta literalidad pictórica, y no tanto sobre el hecho de que esta pintura en particular se pinta sobre una superficie traslúcida que funciona cinematográficamente como un vacío. Cuenta la leyenda de Pollock que el pintor –alcohólico provisoriamente recuperado– volvió a la bebida inmediatamente después de terminar esta filmación y murió un par de años después, en un accidente de auto. Debe de haber habido, además, un cierto riesgo de que todo se viniera abajo, simbólico a su vez del "riesgo" estético supuestamente implícito en la aventura de la pintura moderna.

Esta escena es también la del be bop, subgénero estéticamente serio del jazz, basado en la improvisación erudita, y de moda entre las mismas élites cultas que admiraban el estilo expresionista abstracto de Jackson Pollock y otros. En su film *Round Midnight* (1986), dirigido por Bertrand Tavernier, el músico Dexter Gordon encarna a un genio del be bop con problemas de alcohol y de drogas, exiliado en París hacia 1961. Interrogado por un fan al respecto, su director de orquesta Dizzie Gillespie (Herbie Hancock, en la película) explica: "Cuando tenés que explorar, cada noche...". A mi juicio, esa frase resume la ética de la estética expresionista abstracta. "Explorar", es decir: hay un rigor de la improvisación que es terrible, porque el artista da cada paso sobre el vacío. Los críticos de arte Harold Rosenberg (quien acuñó el término "action painting") y Gillo Dorfles (quien compara a este estilo con la caligrafía de los maestros zen), sostenían que la pintura de acción no permitía ninguna cancelación, ningún retoque. Pintura y música serían ambas la escritura irreversible de un discurrir sin palabras que no llega a discurso. El artista obraría en esta escena expuesto al horror de lo real puro. Sus gestos trazantes fluirían según la flecha del tiempo en el puro presente de la experiencia concreta, sin que ninguna tradición o simbolización previa instale el corte que permitiría a estas líneas volverse signo. Es al iterar, al repetirse, que el signo se idealiza y despega su sentido de la experiencia real. Para que haya lenguaje de signos tiene que haber unidades reiterables. La constitución de éstas implica, obviamente, discontinuidades, y requiere además de ese punto de anclaje constituido como previo (aunque no necesariamente previo en el tiempo real) al acto de la escritura. Se escribe en un lenguaje, y aunque nadie hubiera escrito antes en ese lenguaje, se escribe en un lenguaje siempre y cuando hubiera sido posible este otro escribiendo en ese mismo lenguaje. La "escritura" de Pollock es puro ahora, es única: sus trazos carecen de un antes. Son trazo sin arqueotrazo, puro gesto que no llega a escandirse para formar unidades que podrían o hubieran podido reiterarse. La posibilidad de que una escritura resulte legible depende de sus vacíos en tanto estos vacíos interrumpan el continuo del tiempo real, envíen el rasgo hacia una dimensión utópica diferente del aquí y del ahora en que acontece el acto de trazar. Lo que hace Pollock es un simulacro de escritura en el tiempo real. Sus vacíos están llenos de tiempo real. Nadie puede leer nada ahí, pues no habrá ni hubiera habido otro momento que ése. Para que la escritura sea lenguaje requiere, además del presente de su acción, de un futuro posible, el de su lectura, y de otro pasado más además del pasado de los mitos que en ella se narran, que es el pasado arcaico de su fundación. Estos pasados difieren de la escritura aunque coexistan con ella en el tiempo real. Mientras que el "dripping" se agota en su presente. No pone nada a salvo en ninguna otra parte. "Explora cada noche" porque no tiene memoria. Sus trazos son ilegibles radicalmente, ilegibles no por extranjería ni por enigma (le falta desoladoramente a esta pintura el encanto ambiguo del enigma) sino por definición. Su tiempo sería dulce inconsciencia animal si no fuera por la conciencia de la muerte, que el pintor debe de haber padecido con angustia en tanto nada del presente está siendo salvado para ninguna lectura futura desde ningún origen compartido. Este obsceno aislamiento, ¿cómo puede hacerse escena?

Está el vidrio, que divide la escena. Está la cámara de Namuth detrás y debajo del vidrio, registrando la pintura en su hacerse. La película –y no la pintura terminada– es la que realiza la idea de la pintura como música sin memoria, como registro del tiempo en su devenir. La proyección de la película sobre una pantalla rebate virtualmente el plano del vidrio en unos noventa grados y transforma el abajo/ arriba en un aquí/ allá.

Esta división del espacio es la que señala la crítica en las ficciones de Julio Cortázar. En su cuento *El perseguidor*, el saxofonista Johnny Carter (héroe homenaje a Charlie Parker, maestro del be bop) también es un genio, también es toxicómano, también habita un "otro" espacio, y dice "Esto lo estoy tocando mañana", introduciendo así en el be bop ese otro tiempo diferente –y diferido– que constituye a una escritura. En Johnny Carter, Julio Cortázar se escribe a sí mismo como escritor tensado hacia el futuro, y su escritura se representa a sí misma como descripción de una cierta música: revolucionaria, en tanto lanza el hoy al mañana. Este hacerse en lo abierto, este historizar al presente como una escritura, fue la pasión del arte del siglo que se va. (Heredamos, de esos gozos, los rastros, las ruinas inconclusas).



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

CONICET
I E C H

TEORÍA LITERARIA

La Central Poesía y crítica

Las conferencias que dictó T.S. Eliot en 1933 funcionan como un modelo para comprender la relación entre la poesía y el mundo en el que se produce

PABLO GIANERA

En ciertas épocas, afirmaba el victoriano Matthew Arnold, la crítica debe ocupar el centro de la escena a la espera de épocas más creativas que puedan servirse del saber acumulado en el período precedente. T.S. Eliot, que juzgó impiadosamente a Arnold, es de algún modo su heredero ilegítimo. No solamente porque *Función de la poesía y función de la crítica* –conferencias dictadas en la Universidad de Harvard entre noviembre de 1932 y marzo de 1933 que Tusquets acaba de reeditar en la excelente traducción de Jaime Gil de Biedma– constituya desde el mismo título un gesto a *La función de la crítica*, escrito central en la crítica arnoldiana, sino sobre todo a la luz de cierta aspiración de Eliot: "De tiempo en tiempo, cada cien años aproximadamente, es deseable la aparición de un crítico que emprenda la revisión de la literatura del pasado y establezca un nuevo orden de poetas y poemas. No se trata de una empresa revolucionaria sino de un reajuste".

Reajuste tal vez sea el calificativo más preciso para aproximarse a este libro incómodo y central, una tentativa de reordenar el pasado literario de Dryden a Wordswoth y Coleridge, de Shelley y Keats a Arnold.

Preguntarse qué es la poesía, sugiere Eliot, es ejercer ya la función crítica. La crítica empieza entonces con la interrogación por la poesía.

Esta pregunta casi ontológica queda, sin embargo, irresuelta. O mejor dicho, la multiplicidad de respuestas (fenómeno cuyo origen radica en que la poesía evoca algo distinto para cada individuo y depende del corpus de poemas que ha leído y fundan su canon) anula cualquier condición de verdad. La historia de la crítica, entendida como algo más que una sucesión de definiciones, permite, con todo, capturar el progresivo reacomodamiento entre la poesía y el mundo en el cual y para el cual se produce. En este sentido, *Función de la poesía y función de la crítica* se abre sistemáticamente en dos coordenadas, que suponen también dos líneas de lectura: la primera refiere las adyacencias entre poesía y crítica según se fueron desplegando en la historia de la literatura inglesa; la segunda, entrelíneas, interrumpida, puede leerse como una enunciación programática de la poética de Eliot. En la intersección de ambas resuena el problema de la conquista de la herencia formulado años antes, en 1917, en "Tradición y talento individual": "La tradición no se hereda; debe conquistarse con una trabajosa tarea". La contemporaneidad concebida como el entrecruzamiento de lo intemporal con lo temporal; la idea de que cada nueva obra de arte modifica a las que la precedieron y es modificada por ellas.

> "Cada cien años es deseable la aparición de un crítico que revise el pasado literario"

La invocación del pasado autoriza a resolver cualquier ruptura, cualquier desorden anárquico, en el suelo redentor y común de la tradición. Asoma aquí perfil más conservador de Eliot: "Creíamos nosotros restaurar viejos cánones más que predicar nuevas herejías", dice a propósito de su iniciática aventura imaginista. Así, su lectura del *Ulises*. La novela de Joyce habría revelado, a partir del uso del mito clásico, un modo de controlar, de ordenar, de conferir sentido a la futilidad y anarquía de la historia contemporánea. Así también su definición del gran poeta como aquél que, entre otras cosas, "no solamente restaura una tradición olvidada sino que entreteje en su poesía cuantos cabos sueltos de tradición sea posible". Las preocupaciones de Eliot recuperan de alguna manera un tópico de la crítica inglesa del siglo XIX: cómo poner a salvo del cambio social los valores morales y culturales. Arnold había imaginado que la poesía podía sustituir vicariamente a la religión y a la filosofía. Para Eliot ninguna cosa es sucedánea de otra. Salvar las emociones sin la creencia con las que su historia está implicada resulta una tarea no sólo imposible sino también inútil. Se trata de un nudo central y crispado del arte contemporáneo que Hegel había formulado de la siguiente manera: admiramos a las Madonnas pero ya no se nos doblan las rodillas.

Algunas (muchas) consideraciones de Eliot proceden inocultablemente del programa Imaginista. El imaginismo (o imagismo, literalmente) publicó entre 1914 y 1917 cuatro antologías anuales y, en 1915, un minucioso manifiesto. Sus miembros más relevantes fueron Ezra Pound, Amy Lowell y F.S. Flint. Eliot, que profesaba una admiración sin atenuantes por el poeta francés Jules Laforgue, advirtió rápidamente que el imaginismo, como había observado Remy de Gourmont, no era sino un precipitado del simbolismo francés. Dos postulados del movimiento orientaron decisivamente la crítica eliotiana: por un lado, el tratamiento directo de la "cosa"; por el otro, el reconocimiento de que la poesía aprende de la prosa tanto como de la propia poesía, de que en la interacción de prosa y verso reside la condición de posibilidad para que la literatura no agonice en el callejón sin salida de la gestualidad poética inaugurado por el romanticismo con su "espontáneo desborde de sentimientos".

En el prólogo a la traducción, Gil de Biedma detecta con lucidez el vértice que articula *Función de la poesía y función de la crítica*: la impugnación de la poesía como comunicación. Eliot vuelve una y otra vez sobre este problema: "Si la poesía es una forma de comunicación, lo que se comunica es el poema mismo y sólo incidentalmente la experiencia y el pensamiento que se han vertido en él. El poema tiene una realidad que está entre el poeta y el lector." La experiencia no es nunca unívoca sino compleja, diversa; por eso, "aún en el caso en que se produjese la comunicación, el poeta se dará escasa cuenta de lo que comunica; y lo que ha de comunicarse no existía antes de que el poema estuviese terminado. La comunicación no explica la poesía". La operación del poeta reside precisamente en la conformación de una nueva totalidad a partir

---

LA CULTURA EN PLURAL

DE MICHEL DE CERTEAU

Después de 25 años, las reflexiones de De Certau acerca de la cultura son apenas opacadas por las señales de la época y conservan su vigencia

Nueva Visión
Buenos Aires 1999
207 páginas

CECILIA VALLINA

Las reflexiones desarrolladas por el historiador y antropólogo Michel de Certeau que reúne la reedición, luego de veinticinco años, de *La cultura en plural*, fueron publicadas por primera vez bajo la forma de artículos periodísticos entre 1968 y 1973.

En perspectiva, la actualidad y el vigor de los textos proviene, en especial, de los temas que aborda y que, dos décadas después, forman parte de la agenda de las ciencias sociales más allá de las demarcaciones disciplinarias marcadas por la academia. De Certeau interroga las diversas prácticas sociales que se agrupan bajo el términ "cultura" y procura borrar la distinción entre producción y recepción que se establece, sobre todo, en relación a la valoración de la "cultura en singular" que impone la doctrina oficial de la acción cultural.

La inversión de De Certeau, la incorporación de la pluralidad de sentidos y de millares de redes y flujos de información, avanza hacia una concepción de cultura como modo de apropiación, toma de conciencia personal o cambio instaurado por un grupo social. En esa apropiación no sólo se conjuga la capacidad de ser autor de prácticas sociales sino que también es necesario que esas prácticas tengan significación para aquel que las efectúa.

A partir de esta posición, someterá la vieja dicotomía de cultura de élite y cultura popular a una revisión destinada a descubrir la permanencia de la noción en distintas representaciones sociales. Así, recorrerá el imaginario de la ciudad, el lenguaje de la violencia, la distinción entre élite y masa.

En la segunda parte del libro aborda la crisis de representación de las instituciones y analiza la situación de la educación y las luchas políticas y culturales de las minorías. En cada caso plantea la necesidad de darle un estatuto político a los que originariamente aparece como reclamo de reconocimiento a una identidad regional o a un grupo cultural. La reivindicación cultural debe tomar la forma de combate político para inscribirse en el presente y no remitir sólo a los lazos del pasado. Si De Certeau menciona las luchas de Vietnam o Argelia, su análisis cobra mayor vigor frente a un conflicto caracterizado por los combates entre minorías étnicas como los de la antigua Yugoslavia.

Si lo que otorga a cada época su propia figura es esta "puesta en cultura", su manera de leer la historia cultural y social incorporando la observación de los datos del presente produce una escritura en la que confluyen el registro de la actualidad junto con procedimientos propios de las disciplinas sociales. De Certeau investigaba y escribía en 1968 para *Études*, una publicación mensual de cultura general, y muchos de los ejemplos que pueblan los textos comentan hechos de la política francesa de ese período.

Si bien las señales de época pueden llegar a disminuir la potencia de los textos, como cuando De Certeau analiza las luchas revolucionarias de los países del tercer mundo, la argumentación conceptual se desprende por encima de los ejemplos puntuales.

En el capítulo V, De Certeau analiza en medio del contexto del Mayo francés, la contradicción que atraviesa la universidad pública frente a la masificación del ingreso. Una institución reservada originariamente a una minoría debe producir una nueva relación entre su función pedagógica y su rol de fuente de producción de conocimientos. El historiador señala la necesidad de refundar el concepto de cultura sobre el que aún hoy rueda la universidad e introduce el término "de masas"; una combinación formulada en el discurso político pero poco explorada en los estudios culturales.

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

CONICET
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO
IECH

TEORÍA LITERARIA

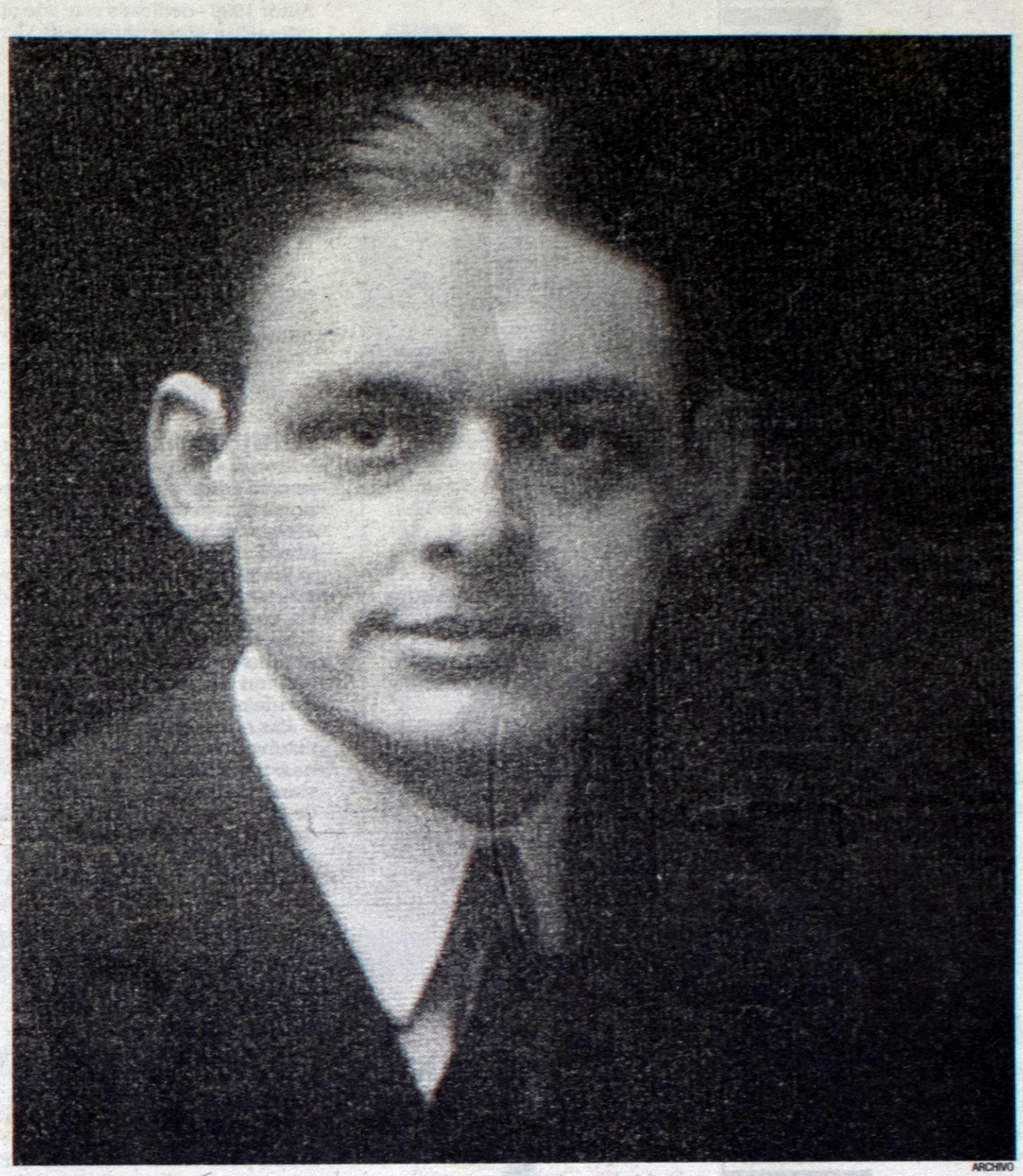
de la vinculación y manipulación de experiencias dispares

La experiencia es por lo tanto una selección, hasta cierto punto involuntaria, de materiales –imágenes, frases, palabras, casi cualquier objeto del mundo– y la imaginación que trabaja sobre ella adopta la forma de un asalto a la memoria. El poeta no experimenta la poesía sino sus materiales. Al revés de la *trouvaille* surrealista, la "emoción" derivada al lector no es más que una construcción, el ordenamiento deliberado que el poeta impone a sus materiales. El poema no se organiza acertando la palabra que condense una sensación provocada por la experiencia de lo real; al contrario, es la palabra la que suscita, en una instancia ulterior y ajena, la sensación. Eliot parece proponer una poética de la cortesía hacia el objeto: cederle la palabra al poema.

La "emoción" que el arte "expresa" no procede entonces de la contingente efusión del sujeto que escribe sino de la mediación dada por el correlato objetivo (concepto que Eliot acuña en 1919 en un trabajo sobre Hamlet): "Una disposición de objetos, una situación, una cadena de sucesos que se convertirán en la fórmula de esa emoción particular; de manera que cuando los hechos externos, que deben conducir a una experiencia sensible, se muestran, la emoción puede ser evocada de inmediato". El progreso de un artista es, en consecuencia, un "continuo auto-sacrificio, una incesante extinción de la personalidad". El poeta no manifiesta una personalidad; exhibe un medio (también en el sentido de "instrumento") en el que las experiencias pueden combinarse de manera inesperada. La poesía no es ya una afirmación del individuo y sus "emociones" sino un puro escape de las mismas. En sus momentos menos felices, Alberto Girri, por ejemplo, trivializó esta vacancia de sujeto apelando a verbos siempre en infinitivo, sin pronombre alguno responsable de su temporalidad.

Función de la poesía y función de la crítica transita una comisa, el filo que va de la extrema modernidad a su domesticación. Borges afirmó una vez que el libro podía omitirse sin mayor pérdida. Aunque es cierto que los momentos en que Eliot glosa a Coleridge o Shelley se deslizan hacia la banalidad, será difícil encontrar una refutación más radical y meditada de la poesía romántica y su apéndice victoriano. Se espera demasiado de la poesía, más de lo que puede dar. En el capítulo dedicado a la condesa de Pembroke, Eliot anota algo que tendemos a disimular como si fuera un menoscabo: "El peor pecado que puede cometer la poesía es el aburrimiento; a los dramaturgos isabelinos les salvó la necesidad de divertir. Su vida dependía de ello: o divertían o morían de hambre".

Basta con revisar su desvinculación entre poeta y lector ("Escribir un poema es una «experiencia» original, la lectura de ese poema por el autor u otra persona es una cosa distinta"), la especulación de que la poesía nació con el salvaje que tocaba un tambor en la selva, la ironía acerca de la "oscuridad" de la poesía moderna ("Sé que mucha de mi poesía favorita es poesía que no entendí a la primera lectura, o que todavía no estoy seguro de entender: Shakespeare, por ejemplo"), basta con todo esto para verificar que la crítica de Eliot continúa poniendo a la poesía en su lugar: el de los objetos. Un lugar menos estelar, más recatado y auténtico.



ARCHIVO

T.S.Eliot: "Mucha de mi poesía favorita es poesía que no entendí en una primera lectura"

CARTAS A ANDRÉ GIDE

SANTIAGO LLACH

El origen fue una mala lectura. André Gide, como miembro del Comité de la *Revista Francesa*, rechazó la publicación en Gallimard de *Por el camino de Swann*, primer volumen de *En busca del tiempo perdido*. Cuando poco después Gide vuelve a leer la obra, publicada en otra editorial, le escribe humillado a su autor: "Haber rechazado este libro será el más grave error de la Nouvelle Revue Française; y además (pues tengo la vergüenza de ser en gran medida el responsable de ello) uno de los pesares, de los remordimientos más mortificantes de mi vida". Gide, culposo como buen católico, explica detalladamente las causas de su rechazo. A la manera de Proust, en su relato hace del acto de la lectura un elemento complejo, en el que intervienen distintos factores psicológicos y sociales. Pero son dos los síntomas visibles, explícitos, de su rechazo: uno, que hasta entonces, por un par de encuentros que habían tenido unos cuantos años antes, había considerado a Proust como un "mundano aficionado". El segundo, que una lectura azarosa de Swann lo llevó a encontrar ínfimos errores (una frente a la que se le transparentaban las vértebras) que reforzaron sus prejuicios.

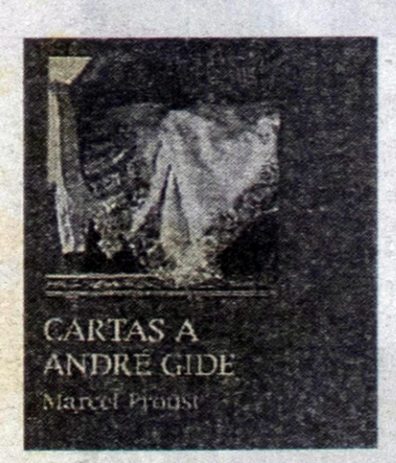
La respuesta de Proust se extiende en la descripción de uno de esos "movimientos del alma" que tanto abundan en la *Recherche* y hacen la delicia de cualquier lector. Proust dice sentirse más halagado aún que si la *Revue Française* le hubiera aceptado la publicación. Deja sentada su gran admiración por Gide, y asegura que mandó el manuscrito a la revista sólo con la esperanza de que éste lo leyera: era necesaria una gran decepción para producir esta alegría tan enorme. Pero el tono de esta carta incluye algo que estará presente también a lo largo de la correspondencia: una hiperconciencia tan sensible que no puede sino producir angustia e ironía.

La relación de corresponsales entre Gide y Proust se extendió desde 1914 a 1922, año de la muerte del segundo, y derivó en una amistad intensa que incluía reclamos de visitas ("un poco de amistad practicada, efectiva", dice Proust, "hubiera sido tierna"), concretadas sólo muy esporádicamente, y también negocios, lecturas del otro e intercambios de chismes.

El libro, cuya lectura está sostenida por una presunción biográfica, se estructura sin embargo como una intriga. Como toda narración que se origina en un malentendido, el texto se vuelve, por momentos, policial. Las "cartas perdidas" (de las cartas de Gide sólo se conservan tres) crean huecos y misterios que el lector debe reponer a partir de las respuestas siempre sutiles y enrevesadas de Proust. La intermitencia de la relación y la seducción morosa, histérica, de las palabras, dada por el género pero que constituye la especialidad de Proust, marcan el tempo de la historia.

Gide insiste para que los siguientes volúmenes de la *Recherche* se publiquen en Gallimard; Proust, después de oponer pruritos y compromisos, acepta, sólo para encontrar nuevos motivos de queja y escribir más.

Los años de cartas cruzadas construyen varias arqueologías: una, de la vida intelectual y social de la burguesía parisina; otra, del estilo de Proust; otra más, de su enfermedad y su agonía. Pero no puede decirse que el texto funcione como "laboratorio del escritor"; ni siquiera necesariamente como eco de la Recherche. Más bien al contrario, la tensión de la escritura proustiana, que pareciera exigir la extensión, se pone a prueba aquí en estas ficciones brevísimas, en unas condiciones que alteran todo el edificio y lo hacen vibrar de otra manera.



DE MARCEL PROUST

Gide, lector de Gallimard, rechazó la publicación de *Por el camino de Swan*; ese "error" fue el comienzo de una amistad, registrada en este libro

Perfil Libros
Buenos Aires, 1999
145 páginas

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

CONICET
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO
I E C H

Internacionales

BUENOS AIRES, MADRID, VIENA, BAHÍA BLANCA

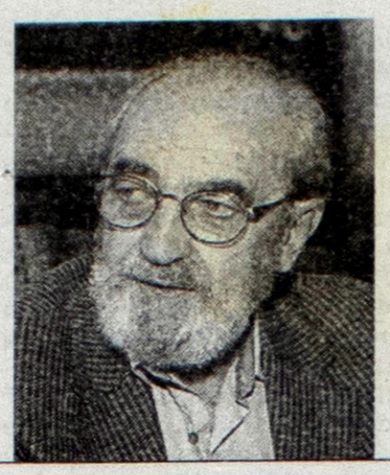
a)

González amante. El Premio Príncipe de Asturias 1985 y Reina Sofía 1996, el español Ángel Gonález, llegó a Buenos Aires para participar en la Semana del Autor 1999 –dedicada este año al poeta– y a presentar uno de sus libros, *A todo amor. Antología personal*.

Ángel González nació en Oviedo en 1925 y su historia está íntimamente ligada con la del movimiento de poesía "crítica social" que surgió y tuvo su apogeo en los años de la dictadura franquista.

El rótulo de "poeta social" con el que durante mucho tiempo lo encasilló la crítica de su país, no incomnoda al artista: "Hubo un momento en el que este tipo de poesía social fue víctima de un gran descrédito en España y hubo hasta quienes hablaron de ese movimiento como de un período siniestro de la poesía española. Sin embargo, y pese a que varios compañeros se encargaron de dejar clara su no pertenencia a este grupo, yo siempre defendí esa estética, a la que sentí como una necesidad para reaccionar contra la dictadura. Una estética, por otra parte, que contó en sus filas con excelentes poetas como Gabriel Celaya, Blas de Otero, Juan Goytisolo y Jaime Gil de Biedma".

En la Semana del Autor, organizada por el ICI, González presentó *A todo amor. Antología personal*.



b)

Alfaguara convocante. La editorial Alfaguara convoca a la tercera edición de su premio de novela, cuyo último ganador fue el español Manuel Vicent con su obra *Son de mar*.

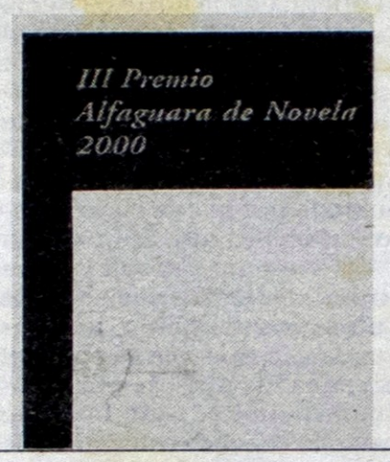
Podrán participar del mismo todos los escritores que lo deseen, con obras escritas en castellano, originales, inéditas, no premiadas anteriormente y que se ajusten al concepto "comúnmente aceptado de novela".

Las obras deberán tener una extensión mínima de 200 páginas, tamaño A4, y deberán enviarse en tres copias hasta el 15 de diciembre de este año, firmadas con seudónimo, siendo obligatorio adjuntar sobre cerrado con nombre, apellido, dirección y teléfono de contacto del autor.

El jurado estará compuesto por siete destacados miembros del mundo cultural español y latinoamericano, pero su composición, para evitar suspicacias, no se dará a conocer hasta el mismo día de la concesión del premio.

El fallo del jurado se dará a conocer en Madrid en marzo del año que viene, el premio no podrá ser declarado desierto, y se entregará una única distinción, consistente en la friolera de 175.000 dólares.

En la Argentina, se podrá obtener mayor información en la dirección de la casa editorial, Beazley 3860, 1437 Buenos Aires, o en la red: www.alfaguara.co.



c)

Freud reabierto. Cerrado por los nazis en 1938, el centro asistencial de la Sociedad Psicoanalítica de Sigmund Freud volvió a abrir sus puertas en Viena.

Este centro asistencial fue creado en 1922 por Freud y dirigido por el profesor Eduard Hitschmann para tratar pacientes sin recursos y dar la posibilidad de practicar a los estudiantes de psicoanálisis.

Cuando los nazis anexaron Austria, en 1938, el centro fue parcialmente destruido y después oficialmente cerrado. También fueron quemadas todas las obras publicadas por la editorial especializada que funcionaba en allí. "1938 marcó la muerte del psicoanálisis en Austria", recordó Krista Placheta, directora de la Sociedad Psicoanalítica de Viena

"Hasta los años 70, se tenía la impresión de que Freud había vivido en cualquier parte menos en Viena", ironiza ahora Martin Engelberg, miembro del comité de organización del nuevo centro asistencial vienés, que funcionará como en los tiempos de Freud. "Se trata de ofrecer un marco acogedor a los pacientes que no se atreven a acudir a nuestros consultorios por cuestiones de personalidad o de trastornos psíquicos demasiado importantes", explica Engelberg, precisando que diez psicoanalistas tratarán en equipo los casos particularmente difíciles.

d)

Vox poética. Acaba de publicarse en Bahía Blanca el número 6/7 de la revista *Vox. arte, literatura y otros simulacros*, dirigida por Gustavo López. El sumario del nuevo número trae una entrevista a Leónidas Lamborghini, otra a Edgardo Vigo, inéditos de Fernando Pessoa.

La revista, que es en realidad una caja que trae adentro un montón de cosas (una bolsita de panadería que tiene adentro una antología de poesía visual, calcomanías, papeles, libritos), incluye cuatro libros de poemas: *Putina*, de Gabriela Bejerman, *Hinchada de metegol*, de Omar Chauvié, *El zorro gris, el zorro blanco, el zorro colorado*, de Roberta Iannamico y *La verdad láctea*, de Santiago Llach.

Dice Lamborghini: "La música es todo. Yo trabajo con la oreja. Para mí si una palabra me da el sentido exacto pero me quiebra el ritmo del verso, la saco. Pongo una que sea menos determinada, pero que me dé. Creo que para el poeta el sonido no es una musiquita, es sentido. Valéry dice, y lo dice bien, que la poesía es una vacilación entre el sonido y el sentido. Yo creo que esa vacilación es el goce que produce. Hay gente que no lo comprende. Quiere hacerse entender. Pone palabras que hacen que el poema se venga abajo."

Vox tiene corresponsalía en Rosario, para conseguirla u ofrecer artículos, al teléfono 4850978.

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

CONICET
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO
CONFINGERE HOMINEM COGITANTEM
I E C H

Todo para ver, para leer

LIBROS

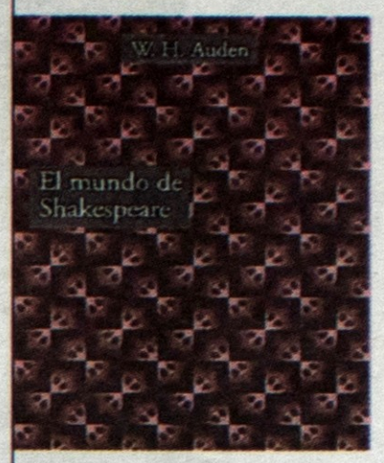
Una relación tormentosa entre madre e hija, ensayos sobre Shakespeare, la obra de un poeta absoluto y la de uno inicial, en las bateas desde hoy

LA ÚLTIMA VEZ QUE MATÉ A MI ...
De Inés Fernández Moreno

La última vez que maté a mi madre es la primera novela de Inés Fernández Moreno, hija de César, nieta de Baldomero, autora de dos volúmenes de relatos: *La vida en la cornisa* y *Un amor de agua*. Aquí cuenta la historia de una mujer "a la que hace ocho meses que no le pagan un sueldo completo y está dejando de ser joven". El amor, la política, sus amigas, su adolescencia, su ciudad y, sobre todo, su relación conmovedora y patética con su madre, son los puntos de apoyo del relato.

Perfil Libros
Buenos Aires, 1999
245 páginas

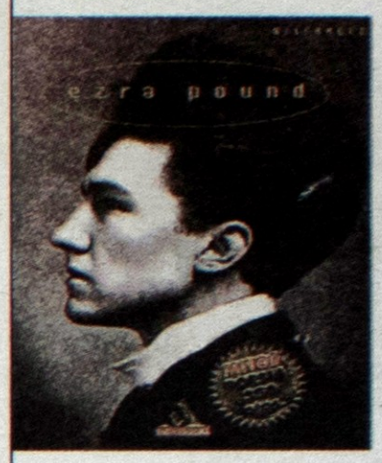
EL MUNDO DE SHAKESPEARE
De W.H. Auden



En 1948 Auden publicó un libro con cinco ensayos dedicados a William Shakespeare que ahora, con traducción de Mirta Rosenberg, se publican por primera vez en la Argentina. Escribe: "Se ha señalado que los críticos que escriben sobre Shakespeare revelan más sobre sí mismos que sobre él, pero tal vez ése sea el gran valor del teatro shakespeariano: que a pesar de lo que un espectador pueda ver en el escenario, el efecto último que ejercerá sobre él será siempre una autorrevelación."

Adriana Hidalgo Editora
Buenos Aires, 1999
195 páginas

DISFRACES
De Ezra Pound



Recientemente elegido por los lectores de una revista alemana como "el mejor poeta del siglo XX", Ezra Pound es más conocido en castellano como ensayista o como el autor de unos *Cantos*, de los que mucho se habla y a los que pocos leen. Esta selección de sus poemas cortos es una oportunidad para ingresar en el registro de una voz inigualable: "Reúno estas palabras para cuatro personas,/ alguien más puede cazarlas al vuelo/ oh, mundo, lo siento por ti/ no conoces a esas cuatro personas."

Mondadori
Madrid, 1999
67 páginas

SIN EMBARGO
De Omar Barrios

Se presentó el libro de poemas *Sin embargo*, de Omar Barrios, del que escribió Jorge Testero: "El poeta se aboca en la tarea de nombrar las cosas por su nombre –en una época en que las clases son *sectores*, los pobres *subalternos*, los genocidios *episodios colaterales*– y marca un compromiso manifiesto para que la palabra exprese la pasión de los hombres. "Que *amor* indique este desgarro o aquella diafandad, que *tiempo* el paso de los latidos de la vida, que *asesino* señale al enemigo del pueblo."

Amor, Vida, Arte Editorial
Rosario, 1999
73 páginas

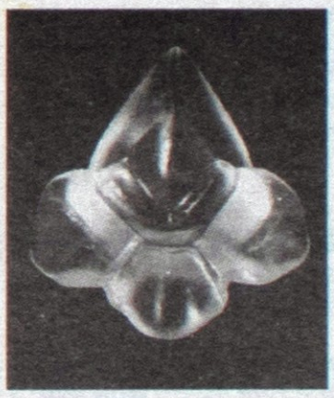
EXPOSICIONES

Eladia Acevedo, Rodolfo Perassi, María Elvira Pantarotto, Juan Carlos Amorosos y Roxana Celman son los nombres de la semana cultural

OBJETOS

Mañana lunes, a las 19.30, se inaugurará en el Centro Cultural Bernardino Rivadavia (San Martín 1080), la exposición de objetos de la artista plástica rosarina Eladia Acevedo.

Acevedo es profesora e investigadora en la Escuela de Bellas Artes de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, y desde mediados de la década del 80 realiza exposiciones individuales y colectivas.



De Eladia Acevedo
En el Ccbr
Mañana a las 19.30

IMÁGENES Y MIRADAS

De María Elvira Pantarotto
En la Biblioteca Argentina
Hasta fin de mes

El 8 de octubre inauguró en la Biblioteca Argentina (Juan Álvarez 1550) la muestra de la instalación gráfica de María Elvira Pantarotto titulada *Imágenes y miradas*.

La misma es presentada mediante un texto de Rubén Echagüe en el que se lee: "Atónita –como atónita se quedó Alicia en el ajrdín de las flores parlantes–, Chichi Pantarotto sabe sortear con bien el desafío, y mezcla el pistoletazo de Sarajevo con el riesgo de la polución ambiental."

PROFESORES DE LA PROVINCIAL

De Juan Carlos Amorosos y otros
En Club Gimnasia y Esgrima
Hasta el 2

Hasta el viernes podrá visitarse en el local central del Club Gimnasia y Esgrima (Laprida 951, P.B.) la muestra de trabajos de los profesores de la Escuela Provincial de Artes Visuales. La misma fue presentada por Rafael Sendra e incluye obra de, entre otros, Juan Carlos Amorosos, Graciela Cecconi, Roxana Celman, Elvira Clemori, Beatriz Conte, Delfina D'Alessandro, Nelly Giménez Vallana, Maggy Lezana, Martha Magnani, María Elena Pires Gregorio.

OBRAS 92-98

Mañana a las 19.30, en el Centro de Arquitectura y Diseño (Córdoba 954, Pasaje Pam, subsuelo), inaugurará su nueva exposición el artista Rodolfo Perassi, compuesta por obras realizadas entre 1992 y 1999. La misma incluye los trabajos expuestos en el 97 en Buenos Aires, que no se habían mostrado todavía en Rosario, y una cantidad de obra reciente de Perassi, que tiene la particularidad de incluir fragmentos de obras de otros artistas.

De Rodolfo Perassi
En el Centro de Arquitectura y Diseño
Mañana a las 19.30

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

CONICET
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO
IECH

...viene de tapa

MARTA BONAUDO HISTORIADORA

MARCELO MANERA

"La reflexiones de Halperín Donghi funcionaron como un estímulo para estudiar este período"

►ese grupo de notables pensó el territorio, es decir diseñó una determinada imagen del espacio, al interior de un proyecto de país.

—Leyendo su prólogo aparecen con mucha nitidez ciertos temas que pueden vincularse con preocupaciones del presente donde se nota la influencia de los desarrollos de la teoría política contemporánea y también de los trabajos sobre la formación del Estado nacional. Recuerdo por ejemplo el de Oscar Oslack...

—En parte tiene que ver con Oslack, pero sobre todo con Natalio Botana. Pero creo que agrega una mirada renovadora; en el prólogo se tocan diferentes temas: por un lado la tensión entre la legalidad y la legitimidad, por otro la construcción de un espacio público, pero, a diferencia de Botana, se intenta estudiar la política no sólo desde la mirada de los notables, es decir no sólo desde la élite.

—Ocurre que la mirada de Botana es también la de un notable: Botana es una suerte de Tocqueville argentino

—En ese sentido, se trataba de ver como se articulaba esa práctica del arriba con el abajo, y por eso la necesidad de incorporar otros actores...

—Al respecto, en muchas ocasiones los llamados actores subalternos están también en una posición subalterna en el mismo discurso historiográfico, como si las lógicas de sus acciones fueran simplemente complementarias de las acciones de la élite.

—Bueno, creo que los artículos de Ricardo Falcón y de Hilda Sabato logran sortear ese problema. Sin dudas, es cierto que hay un grupo que hegemoniza y hay intelectuales que construyen la mirada sobre el proceso, algunos de ellos en una acción política concreta. Pero lo que se empieza a descubrir es que, detrás de esa perspectiva muy fuerte del grupo dominante, muchas de las acciones emprendidas también tienen que ver con que hay otros grupos que están operando en esa dinámica. Es cierto que esos nuevos actores no tienen una presencia en el espacio público como la van a tener a partir de 1890, pero se trata de actores que comienzan a diseñar una lógica de funcionamiento que pone en tensión ciertas pautas de la dominación. Mirada desde Alberdi, esta es la etapa de la "república posible", es decir el momento en que buena parte de la población accede al menos formalmente a los derechos civiles, pero muy pocos ejercitan realmente su derecho político.

—Allí lo que esta en juego es la noción de ciudadanía...

—La élite esta pensando en una ciudadanía que se agota en el voto, por el otro lado hay una trama de derechos que no estaban garantizados en aquella sociedad como, por otra parte, no lo están tampoco en la nuestra. Se observa entonces que los actores subalternos van haciendo una práctica, percibiendo dichas limitaciones, lo que en los hechos conduce a poner en juego el criterio de la "república posible". Es decir, comienzan a ver que los derechos civiles están condicionados, de que no hay garantías ciertas.

Desde los sectores inmigrantes a los sectores que conforman el proletariado urbano y rural, los actores de este período van tomando conciencia de que algo esta pasando, pero no logran todavía advertir que para salvar los obstáculos que se les imponen desde el poder deben trabajar en otra lógica, que es la lógica de la política.

La complejidad de un proceso histórico que va de la caída de Rosas a la consolidación del Estado

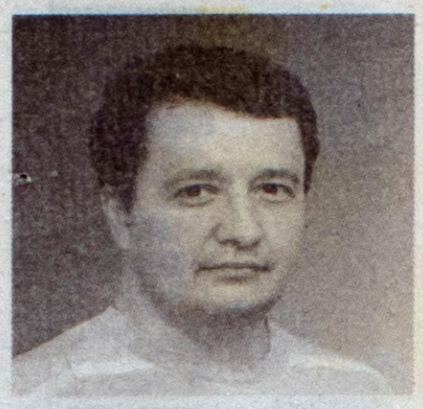
La recuperación de aquellas claves que permitan comprender un proceso histórico de la complejidad y la magnitud del que se despliega entre la caída de Rosas y la consolidación del Estado-nación no resulta tarea fácil para el historiador. Tal vez, una de las primeras imágenes que salta a su vista cuando recorre las fuentes del período es la visión antitética que algunos de los protagonistas centrales del mismo tienen al respecto.

Cuando en 1880 Roca asumía la presidencia planteaba, en su discurso legislativo inaugural, que "libres ya de estas preocupaciones y conmociones internas que a cada momento ponían en peligro todo", finalmente ha llegado la hora de la consagración del imperio de la nación sobre el de las provincias. Para la etapa que abrió Caseros y cerraba su llegada al poder esbozó un diagnóstico negativo que pretendía restar a ésta entidad propia. Ella formaba parte de ese período revolucionario prolongado marcado por supremos esfuerzos y dolorosos sacrificios del que solo rescataba en un sentido absolutamente genérico ciertos aportes al progreso. Es indudable que desde la perspectiva de Roca la verdadera etapa organizacional no comenzó a la caída de Rosas, estaba por comenzar y su asunción se convertía en le hito fundante de un proyecto de paz y administración.

Tres años más tarde, ya definidas las líneas de acción política del roquismo, uno de los gestores de la denominada organización nacional, Sarmiento, realizaba su propio balance desde un presente que observaba con mirada crítica: "Y, ¡vive Dios!, que en toda la América española y en gran parte de Europa, no se ha hecho para rescatar a un pueblo de su pasada servidumbre, con mayor prodigalidad, gesto más grande de abnegación, de virtudes, de talentos, de saber profundo, de conocimientos prácticos y teóricos. Escuela, colegios universidades, códigos, letras, legislación, ferrocarriles, telégrafos, libre pensar, prensa en actividad, diarios más que en Norteamérica, nombre ilustres... todo en treinta años, y todo fructífero en riqueza, población, prodigios de transformación, a punto de no saberse en Buenos Aires si estamos en Europa o en América." Tenía, por una parte, la convicción de que el mundo había cambiado. Tal como lo planteaba su adversario intelectual, Alberdi, aquel con el que había polemizado tanto durante casi cuarenta años, el orden capitalista, el orden burgués dispuesto a desplegarse a escala mundial, se había asentado también en el espacio argentino. Por otra parte, sentía la angustia que le provocaba la sensación de que se había frustrado ese gran movimiento de regeneración política que actores individuales y colectivos encarnaron entre el 51 y el 80. La imagen de la política roquista le devolvía como el espejo la duda de si la generación presente, creada en seguridad perfecta, no había perdido el camino, si no se había luchado en vano. Era en esa dimensión, la de la política, donde más percibía que nada podía considerarse estable ni seguro, que la democracia continuaba siendo una asignatura pendiente...

(Marta Bonaudo, "Liberalismo, Estado y orden burgés")

Contesta hoy
Carlos Del Frade
periodista



—¿Cuál es la mejor primera página de la literatura del mundo?

—Pienso en la de *Facundo*. Pero también en la de *Cien años de soledad*. Pienso sobre todo en la de García Márquez.

—¿Por qué?

—Porque me encanta el modo en que Aureliano Buendía frente al pelotón de fusilamiento presenta la dimensión fantástica de la historia política latinoamericana. Y eso está en las primeras líneas. La novela es el desarrollo sistemático de esas primeras treinta o cuarenta líneas.

Cien años de soledad, *de Gabriel García Márquez. Pág. 1*

Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo. Macondo era entonces una aldea de veinte casas de barro y cañabrava construidas a la orilla de un río de aguas diáfanas que se precipitaban por un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos. El mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo. Todos los años, por el mes de marzo, una familia de gitanos desarrapados plantaba su carpa cerca de la aldea, y con un gran alboroto de pitos y timbales daban a conocer los nuevos inventos. Primero llevaron el imán. Un gitano corpulento, de barba montaraz y manos de gorrión, que se presentó con el nombre de Melquíades, hizo una truculenta demostración pública de lo que él mismo llamaba la octava maravilla de los sabios alquimistas de Macedonia.

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