

Grandes Líneas

MANUEL CRUZ FILÓSOFO

“No podemos pedirle progreso a la historia”

ALEJANDRO MOREIRA

Manuel Cruz nació en Barcelona en 1951. Es catedrático de filosofía contemporánea de la Universidad de Barcelona. Destacado estudioso de la obra de Hannah Arendt, redactó la introducción a la última edición castellana de *La condición humana* y a la recopilación titulada *De la historia a la acción*. Asimismo, Cruz es autor de numerosas obras vinculadas con la política, la filosofía y la historia entre las que se destacan *La crisis del stalinismo: el caso Althusser*, *Del pensar y sus objetos*, *Por un naturalismo dialéctico*, *Filosofía de la historia* y *Hacerse cargo: sobre responsabilidad e identidad personal*.

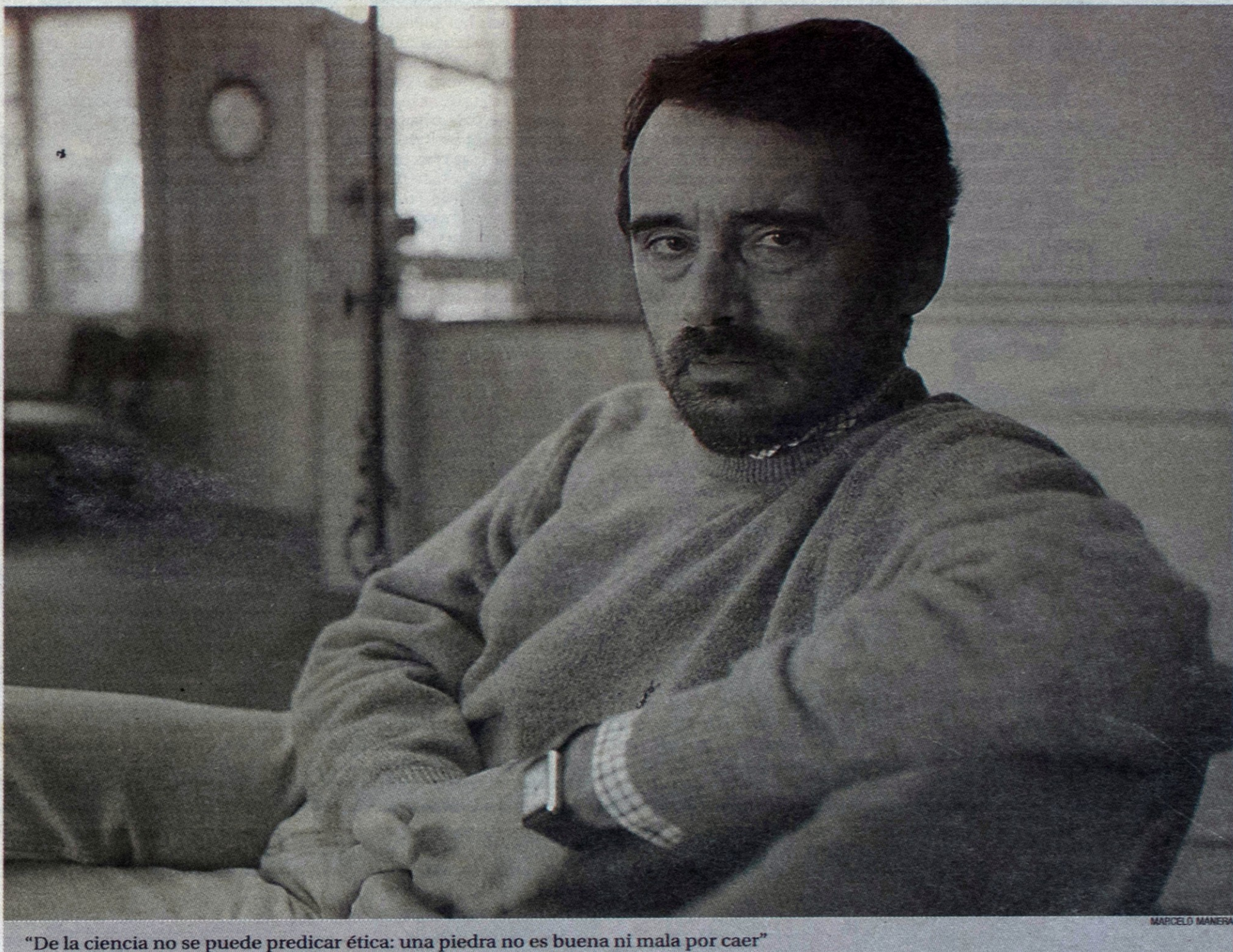
Cruz estuvo en Rosario, invitado por el Programa Institucional de Filosofía y Política de la Facultad de Humanidades y Artes de Rosario, a efectos de participar en las jornadas Filosofía y Política: caída de las teorías, cuestionamiento de los ideales.

—Usted llevó a cabo sus estudios universitarios durante el franquismo. ¿Cómo era el ambiente intelectual en España en aquella época?

—Los sesenta y principios de los setenta, años en los que cursé mis estudios de licenciatura en filosofía, se corresponden con lo que en España se acostumbra a denominar “tardofranquismo”; esto es, años en los que, a pesar de la permanencia del sistema político de la dictadura, la sociedad civil ya había llevado a cabo toda una serie de transformaciones en materia de costumbres, de cultura, por su cuenta. Por proporcionar un dato, yo hice mi tesis de licenciatura sobre Althusser y encontré todos los libros que necesitaba en librerías de mi país. Sólo estaban prohibidos —y creo que más por un prurito testimonial de dejar claro quién mandaba— *El Capital* y las obras de Lenin. El resto (Gramsci, Lukács, Rosa Luxemburgo, Engels, Bakunin) se podían adquirir legalmente. De hecho España (¡en aquellos años!) era, junto con Italia, el país que más libros de marxismo publicaba.

—¿Su interés por los temas vinculados con la historia y la filosofía vienen de allí?

—Sí, al fin de cuentas el materialismo histórico siempre se postuló como una “ciencia de la historia”. Lo único que en mi caso ocurrió es que ese interés se vio modulado y matizado por la influencia de Emilio Lledó, quien



“De la ciencia no se puede predicar ética: una piedra no es buena ni mala por caer”

me inculcó, si se puede hablar así, el veneno historicista y me hizo conocer la sensibilidad gadameriana. Lo que, sin duda, hizo que mi curiosidad inicial quedara notablemente enriquecida y ampliada hacia otras formas de entender la historia.

—En *“Filosofía de la historia”*, usted señala que vivimos una época signada por la destrucción de los universos simbólicos heredados del pasado, que no tenemos con qué pensar el tiempo de la acción. Creo que ello puede vincularse con la discusión en torno a la crisis del discurso histórico. ¿Usted cree que la historia académica tiene posibilidades de responder a los desafíos del presente o, por el contrario, piensa que ha llegado a un límite infranqueable?

—Ciertamente el discurso histórico no es lo que era, pero sobre todo, no debe ser lo que

era. Muchas de las condiciones teóricas que lo hicieron necesario han desaparecido. La cuestión es si esa desaparición convierte en absolutamente innecesario todo discurso histórico o, por el contrario, nos coloca en la tesitura de adecuarlo a las nuevas realidades. Obviamente, yo estoy en esta última actitud (y, por cierto, no estoy solo: alguien tan poco sospechoso de historicista como Gianni Vattimo ha argumentado que el fin de una cierta forma de construir el sentido de la historia no equivale al fin de toda filosofía de la historia). Hoy ya no podemos seguir manteniendo, a la vieja manera, categorías como la de progreso, en la medida en que estaban inspiradas y tuteladas por una idea del desarrollo del conocimiento que hoy ya no mantenemos. Pero eso (e) hecho de que no podemos hablar de Progreso, con

mayúsculas), no debiera arrastrarnos a no aceptar las situaciones de cambio para mejor, allá donde se producen. Lo que ocurre es que pedirle progreso a la historia es como exigirle ética a la ciencia. De la ciencia no se puede predicar ética: una piedra no es buena o mala por caer; lo que es reprochable es que alguien la lance a la cabeza de otro con el objeto de hacerle daño. De la misma forma, la historia no progresa: nos ofrece las posibilidades para hacerlo, pero está en nuestras manos efectuarlo finalmente o no. Por eso, en gran medida, el debate sobre la cientificidad de la historia es un debate equivocado. Yo creo que en el discurso histórico hay un importante componente de cientificidad, pero que no lo agota. El conocimiento histórico es más que la ciencia de la historia: incluye cualesquiera formas de

aprehensión del pasado que nos transmitan verazmente noticias del mismo.

—En otro de sus libros usted advierte sobre los riesgos que conlleva la renuncia a pensar los comportamientos de los individuos en términos de subjetividad y culmina afirmando “hasta ahora los hombres se han dedicado a transformar el mundo, de lo que se trata ahora es de que se hagan cargo de él”. Ese acento puesto en la responsabilidad de los individuos aparece un tanto desconcertante, en la medida en que la noción de responsabilidad se asocia generalmente con el pensamiento de derecha.

—A lo mío que me interesa subrayar, en el plano teórico, es que debe quedar claro que existe un sujeto que debe asumir la acción; se trata en cierto modo de volver a pág. 8



La Central Jazz 1999

EN LAS BATEAS

Ginger Baker, Winton Marsalis, Brad Mehldau y Keith Jarrett son algunos de los artistas que se destacaron en un año pródigo en reediciones

JORGE FONDEBRIDER

Todos los años, para estas fechas, los diarios y publicaciones periódicas—para no hablar de la televisión—acostumbran a pasar revista a lo que sucedió en el caprichoso lapso de 365 días. Se elaboran así listas de acontecimientos con sus correspondientes protagonistas que, a vuelo de pájaro, nos recuerdan que ha transcurrido un año más. Secretamente—y acaso contagiados por los medios—, muchos recurrimos en privado a ese tipo de práctica. Trazamos entonces nuestras propias listas que no necesariamente exponen lo que es novedad para el mundo, sino lo que en nuestras propias vidas constituyó una novedad. Por caso, Heitor Villa-Lobos compuso sus famosas *Bachianas Brasileiras* entre 1930 y 1945. Desde entonces, fueron grabadas muchas veces; yo, sin embargo, apenas pude oír las completas en este año que pasó. En mi registro, 1999 es el año de la versión integral de las *Bachianas*. También de los 24 *Preludios y Fugas op. 87*, de Dmitri Shostakovich, compuestos entre 1950 y 1951. Como se ve, no se trata de grandes novedades para nadie, salvo para mí.

Cuando hablamos de música, la reposición de antiguas grabaciones agotadas, así como la recopilación de la obra—o de alguno de sus aspectos—de un músico determinado, ha obligado a los que realizan este tipo de listas a incluir la categoría “reedición del año”. Sólo en el terreno del jazz, 1999 ha significado la edición de cajas con discos de Miles Davis, John Coltrane, Herbie Hancock, Charles Mingus, Hank Mobley, Charlie Parker y Thelonious Monk, que vienen a sumarse a otras cajas ya existentes de los mismos músicos pero

en otros sellos. No obstante, quien sin duda ha superado todo lo previsible es Duke Ellington: este año, con motivo del centenario de su nacimiento, se ha editado *The Duke Ellington Centennial Edition: The Complete RCA Victor Recordings 1927-1973*, una monumental caja de 24 CDs.

Estamos nuevamente ante lo relativo de la novedad: cualquier fanático de Ellington conoce la mayor parte de ese material, sólo que ese conocimiento se verá alterado por las actuales condiciones de audición que permite la tecnología digital. Por otra parte, el ordenamiento cronológico contribuye a una comprensión racional de una obra que se dilata por casi siete décadas, sin mencionar las joyas perdidas en los archivos. En este último sentido, la edición de *The Complete Bitches Brew Sessions*, de Miles Davis, constituye también un acontecimiento. ¿Por qué? *Bitches Brew* fue grabado en 1969, año seminal del llamado jazz-rock. En ese entonces, Davis, profundamente influido por Jimi Hendrix, decidió experimentar con nuevas texturas de sonido, para lo cual llegó al estudio de grabación y se limitó a decirles a los músicos que tocaran. Estos se enfrascaron en larguísima improvisaciones, surgidas casi de la nada, que fueron registradas íntegramente. Davis, luego, seleccionando los fragmentos que le parecieran adecuados y uniéndolos entre sí con nexos surgidos de las mismas grabaciones, armó dos discos que este año se convirtieron en cuatro: allí está la grabación completa sin editar; y de yapa, un libro de 150 páginas con imágenes de la ocasión. En síntesis, se trata de un disco nuevo, sujeto a polémicas entre los fanáticos a ultranza—que quieren todo—y los que consideran que se está violando

la edición hecha por Davis.

El año nuevo. Pero, como todos, este fue un año de novedades. Como no hay razón para señalarlas todas, me limito a las que más me llamaron la atención.

Puedo decir que este año hubo, al menos, cinco discos que of hasta el hartazgo: *Coward of the County*, de Ginger Baker & Te DJQ20; *Marsalis Plays Monk - Stand Time Vol. 4*, de Wynton Marsalis; *Elegiac Cycle* y *The Art of the Trio 4 - Back At the Vanguard*, de Brad Mehldau, y *The Melody At Night With You*, de Keith Jarrett. Empiezo por este último porque, creo, es uno de los discos más importantes que oí en mucho tiempo.

Keith Jarrett es uno de los más grandes pianistas contemporáneos. Esta es una verdad de Perogrullo para quienes estén familiarizados con su obra, ya sea la de la época de su cuarteto americano, la de su cuarteto europeo, los muchos ejemplos de sus conciertos improvisados, su trío de standards y sus grabaciones de música clásica. En 1996 contrajo en Europa una extraña enfermedad de origen bacteriano—el síndrome de fatiga crónica—, que lo mantuvo alejado de las actuaciones, estudios de grabación y, fundamentalmente, del piano por casi tres años. La gravedad de la situación lo llevó al punto de preguntarse si la fatiga y los dolores le permitirían volver a caminar alguna vez. Apenas alcanzó un diagnóstico, comenzó un tratamiento—bajo el cual todavía se encuentra—y, poco a poco, comenzó a volver a practicar. En una entrevista reciente, señaló que se siente afortunado cuando puede sentarse al piano a practicar media hora por la mañana y media por la tarde. *The Melody...* es el primer disco que grabó en los últimos cuatro años. Se trata de una co-

lección de 11 baladas—la mayoría, standards; dos de ellas, temas folclóricos—donde el virtuosismo atlético de antaño, cede a otro de naturaleza más crepuscular. No hay la parafernalia acostumbrada ni gritos, apenas las melodías desnudas, matizadas por un uso extraordinario de ambas manos y silencios. Al cabo de la audición, a uno le resta preguntarse que más puede sacárseles a esas melodías compuestas hace tantos años y ahora, gracias a Jarrett, vueltas absolutamente esenciales.

Jarrett tiene 53 años. En el otro extremo está Brad Mehldau, de 28. La comparación entre ambos es lícita: ambos alternan entre el jazz y la música europea, ambos son virtuosos y renovaron el sentido de la ejecución pianística en el jazz. Mehldau fue notablemente influido por Jarrett, pero ahora busca su propia voz y a veces la encuentra. Justamente, ahí es donde comienzan a diferenciarse: mientras Jarrett parece continuar el acercamiento impresionista inaugurado en el jazz por Bill Evans, Mehldau recurre a mundos románticos y, fundamentalmente, alemanes. De hecho, buena parte del año pasado lo encontró en Alemania, donde se dedicó al estudio de la lengua para poder leer a Rilke en versión original. Como Jarrett, detrás de Mehldau está Bach, pero—he aquí la novedad—también Brahms y la tradición pianística alemana. *Elegiac Cycle*, su primer disco para piano solo, abunda en ejemplos al respecto y apenas los raptos de improvisación lo acercan al mundo del jazz. Éste vuelve a hacerse presente en el segundo disco en vivo de su serie en el Village Vanguard de Nueva York. Allí, con su trío habitual—Larry Grenadier en el contrabajo y Jorge Rossy en batería—Mehldau funde sus dos voces: la del jazz y la de la música alema-

ENSAYOS DE TOLERANCIA

MARTÍN PRIETO

Carlos Correas fue miembro—es cierto que de los menos notorios—del grupo, que algunos entusiastas llaman “mítico”, que se reunió en los años 50 alrededor de la revista *Contorno*. Después se supo más bien poco de él: en los años 80 publicó una novela que pasó desapercibida (cosa que puede ser interpretada positivamente, visto lo que son la mayoría de las que no pasan desapercibidas) y finalmente un ensayo sobre Oscar Masotta titulado *La operación Masotta*. Finalmente, porque en ese magnífico ensayo, Correas pudo recuperar, por un lado, el espíritu polémico de su grupo de origen, desarrollarlo con una prosa impecable y, básicamente, y a propósito de Masotta, construir, con su propia biografía, un personaje de novela. Con el rédito de *Operación Masotta*, Correas se convirtió en uno de los niños

mimados de la revista *El ojo mocho*, publicó un extenso ensayo sobre Roberto Arlt y ahora estos *Ensayos de tolerancia*.

De parte de Correas, o de sus editores, llamar “ensayos” a estas anotaciones misceláneas que versan sobre algunas películas argentinas, Borges, Saer, los intelectuales menemistas y la sexualidad de Correas, es un poco pretencioso. Pero notablemente todo el tono del libro lo es. ¿Por qué? Es sabido que los “grandes escritores”, sean buenos o no, en algún momento piensan en sus hijos, en su futuro, en su cuenta bancaria, y firman un contrato con una editorial que los obliga a publicar un libro por año. Ese gran escritor, cuando no tenía contratos editoriales, escribía cuando quería, cuando podía y el tiempo que demandaba la producción de una obra estaba determinado por la necesidad intrínseca de la obra (15 días o 9 años, da igual). Ahora la limitación del tiempo viene de afuera:

creo que va a poder, pero casi nunca puede. Un año publica una novela mala, otro año otra, y después se larga a las misceláneas (el diario que está por publicar Ricardo Piglia, los ensayos que acaba de publicar Saer).

Este libro podría ser uno de esos, pero ni Correas cumple con los requisitos de “gran escritor” ni Colihue con los de la diabólica editorial. En fin, que la publicación de estos “ensayos” (algunos de regusto anacrónico—sobre la polémica Sartre-Camus—; otros decepcionantes porque desarrollan poco y nada lo que su título ofrece—“Los intelectuales y el menemismo”—; otros de una alarmante modestia conceptual—la reseña sobre *El concepto de ficción*, de Saer), parece estar regida por un solo motor: el del narcisismo. En “Un día en los canales”, por ejemplo, Correas nos cuenta “que se compró un televisor usado, en blanco y negro, para escribir este artículo”. Por supuesto, todo lo que ve en la te-

levisión le parece horrible. Pero, peor aun, le parece interesante haberse comprado ese televisor, mirarlo durante casi 24 horas, y contarnos lo que vio. Con casi lo mismo, pero con un mirlo en lugar de un televisor, Wallace Stevens escribió hace unos años un poema impecable.

Lo más interesante de estos *Ensayos de tolerancia* es “Él y ella”, un, esta vez sí, ensayo autobiográfico, en el que reaparece, por un lado, el personaje de novela que Correas había inventado en *La operación Masotta*, ahora involucrado con un travesti llamado Mariana (“Después de la noche de pasión alcohólica que por primera vez me precipitó a la Mariana, debí vencer algunos horrores: los celos despiadados de mi mujer; el acoso de los travestis; las exigencias de Mariana para que yo la incluyera legítimamente en mi vida”) y, por otro, una escritura fluida, intensa, con cierto carácter excepcional.

(CARLOS CORREAS)
ENSAYOS DE TOLERANCIA



DE CARLOS CORREAS

Una serie de misceláneas que sólo brillan cuando aparece el personaje autobiográfico que Correas construyó en “La operación Masotta”

Colihue
Buenos Aires, 1999
109 páginas

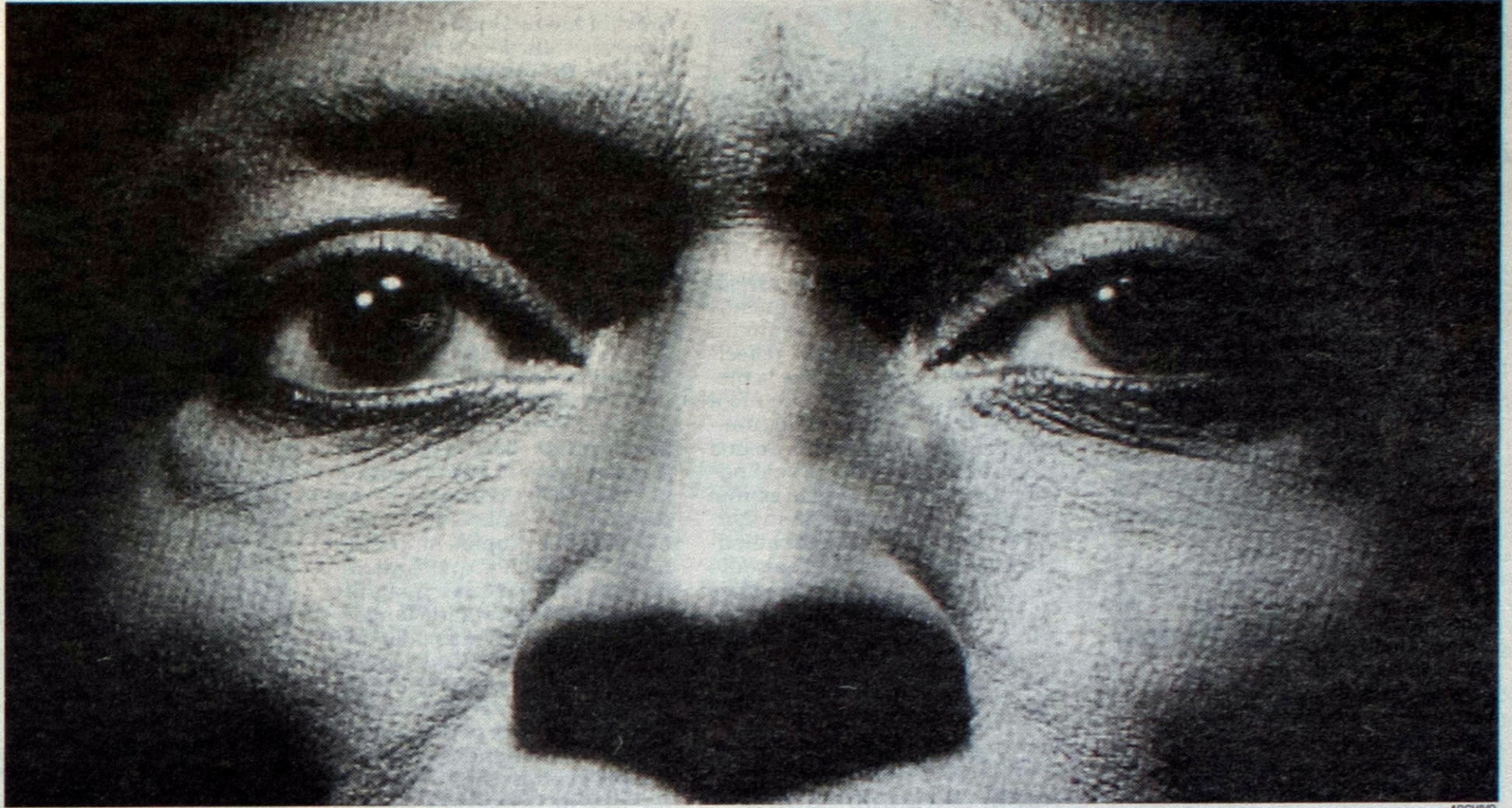


na de concierto. La instancia lo aleja de la influencia de Evans—contra la que protesta en el cuadernillo que acompaña al compact— y lo lleva a un nuevo acercamiento impensado, del cual, a la fecha, es el único y principal cultor.

El disco de Ginger Baker es otra cosa. Conocido como uno de los mejores bateristas en la historia del rock—integró Cream, Blind Faith y Air Force, entre otros grupos—, Baker siempre tuvo su corazón del lado del jazz. En los últimos años formó tríos con Bill Frisell y Charlie Haden.

Pero, sin duda, *Coward of the County* es su mejor disco a la fecha. Lo grabó con músicos de Colorado—un lugar insólito para el jazz—; fundamentalmente, el trompetista Ron Miles, que además de virtuoso es un excelente compositor. El disco, que cuenta con la aparición del fantástico saxofonista James Carter, presenta una curiosa amalgama de guitarras eléctricas—que obran a la manera de una pared de sonido—, sobre las cuales improvisan los solistas mientras Baker insufla energía rockera a los tambores. Cabe decir que, por su originalidad—en buena medida debida a los esfuerzos de Ron Miles—, el sonido es fresco y también trae aires nuevos, lo cual, a esta altura del partido, resulta muy meritorio.

El último gran disco del año es el de Wynton Marsalis. Las razones son otras. Como es sabido, Marsalis es un conservador. Para él, el jazz se detuvo poco después de Coltrane, y todos sus esfuerzos están puestos en ofrecerle a ese canon una dignidad de la que, según sus puntos de vista, careció. El problema es que, en esta oportunidad, sus standards son todos de Thelonious Monk, quien junto con Ellington, es el compositor más frecuentado por casi todos los



La edición de "The Complete Bitches Brew Session" convirtió a Miles Davis en un impensado "artista del año"

jazzeros. Las interpretaciones del septeto de Marsalis son extremadamente proliferas y ofrecen una versión curiosa para una música que, partiendo del propio compositor, nació desprolija. El grupo de Marsalis ordena todas las rispideces y las transforma en otra cosa, sin por ello traicionar (al menos del todo) la esencia de esa música.

Dicho de otro modo, donde hay ángulos, Marsalis traza vértices; donde hay aristas, sus arreglos las liman o las maquillan. Es un ejercicio curioso y, si no existieran las versiones originales y otras lecturas de las mismas—por

ejemplo, las de Steve Lacey—, el disco sería curiosamente revelador.

El año, por supuesto, tuvo otros discos, algunos de los cuales fueron incluso más promocionados: *A Gogo*, de John Scofield acompañado por los sobrevalorados Medeski, Martin & Wood (música ondera—groove, dicen ellos— que se queda sólo en la superficie de las cosas sin aportar nada nuevo); *Good Dog Happy Man*, de Bill Frisell (donde apenas se acentúa la tendencia country y folk de otros discos anteriores de Frisell); un disco a dúo de Jim Hall y Pat Metheny;

un nuevo disco con cuerdas de Diana Krall; los discos de neoswing de Brian Setzer y de los Squirrel Nut Zippers, etcétera. Ninguno de ellos figura en la lista de discos esenciales que tracé este año para mí.

Coda. Siempre hay obituarios. Los de este año son difíciles de aceptar para los amantes del jazz: el vibrafonista Milt Jackson (uno de los cuatro pilares del Modern Jazz Quartet), los extraordinarios trompetistas Art Farmer y Lester Bowie (uno de los fundadores del Art Ensemble of Chicago y el líder de Brass Fantasy), el pianista Kenny Kirkland

(acompañante de los hermanos Marsalis y de Sting), el legendario pianista Jaki Byard (miembro de alguna de las orquestas de Charles Mingus), el vibrafonista Red Norvo (por mucho tiempo, único competidor de Lionel Hampton), el cantante Joe Williams (miembro de la orquesta de Count Basie antes de ser solista), la trombonista y arregladora Melba Liston, el cantante Mel Tormé, el blusero Lowell Fulson, el pianista de blues Charles Brown, el contrabajista Fred Hopkins, el pianista Michel Petrucciani... Demasiado para un mundo tan pequeño.

LA LEY DE LA MEMORIA

BEATRIZ VIGNOLI

Jorge Barquero tiene 57 años y acaba de publicar una excelente primera novela, cuyo título es una alusión a las leyes de punto final y olvido; esta novela testimonial denuncia crímenes de militares y paramilitares argentinos contra presos políticos.

La faz documental y de compromiso cívico del libro no debería eclipsar su interés como obra literaria. Barquero escribe con un alto grado de compromiso estético, presuponiendo un lector atento que descifre el texto. Gracias a su reconcentrada simbolización, la novela puede permitirse expresar opiniones del narrador, sin digresiones que entorpezcan el fluir narrativo. Entre los íconos entretreídos en su trama, figuran dos obras del canon I: el *Martín Fierro* de José Hernández y "Esa mujer", de Rodolfo Walsh, y una no tan del canon: un "pastiche" que Barque-

ro hace del estilo neobarroco de un poeta rosarino recientemente fallecido: Fernando Dintrans.

El narrador protagonista de *La ley de la memoria* no tiene nombre, sólo un alias. Artero e ingenio a la vez, alias Adrián Gómez aparece en la novela con treinta y cinco años, enamorado de su esposa Anyi y de sus dos hijos, Lucas y Matías, y tratando desesperadamente de zafar mediante su propio ingenio. Es, si se quiere, un héroe de la picaresca. La artimaña no es su defecto; su defecto es la ingenuidad. La artimaña, la picardía, son sus defensas frente a los dilemas morales donde lo lleva la ingenuidad. Esta tensión moral, que no cesa, va empujando la acción, gran parte de la cual transcurre en rincones perfectamente reconocibles de los espacios públicos de Rosario, Buenos Aires y Córdoba. La novela empieza para el protagonista en la intimidad del hogar, pasa por la cárcel, y termina en la calle. Es, fun-

damentalmente, la historia de un argentino que no puede volver nunca más a su casa. Entre un momento y otro se despliega, en un relato lleno de fina ironía, sostenido por un punto de vista intensamente subjetivo y afectivo en el que el autor no abandona a su personaje ni aún en las peores desgracias, el drama de una vida que se va haciendo pedazos: "Cuando Lucas y Matías se fueron a dormir, esperamos una media hora y encendimos el televisor. Un desastre. Nos buscaba hasta la policía montada del Canadá. Yo, el seguro cabecilla. El negocio en colores. La quinta en Funes en colores. El helicóptero de la federal de Córdoba—a un costado de la quinta— también en colores. A pesar de esas visiones, esa noche dormimos de un tirón. Es posible que la presencia de mi madre, de los chicos y de los objetos familiares le dieran a los hechos, al momento, un aire distinto".

Pese al anonimato de su hu-

milde héroe, *La ley de la memoria* es una novela que da muchos nombres propios y razones sociales reales (Galtieri, Martínez de Hoz, Taiwan, El Príncipe del Oro); otros quizá reales, como el siniestro grupo paramilitar apodado Las Falanges del Espíritu, otros reales pero vueltos ficticios por la cultura de masas (Papillon, que como best-seller hallado en la biblioteca de la cárcel da pie a algunas ironías amargas) y algunos totalmente ficticios, como el de Laurenzi, personaje que Barquero toma prestado de Rodolfo Walsh, a modo de homenaje. La intención y el tono de esta primera novela se resumen en este verso que Barquero cita del *Martín Fierro*: "Por ahí andarán penando/ en el fondo de la mar". Se trata, en todo sentido, de una novela de códigos. Quien quiera entender algo sobre lo que pasó en los últimos veinte o treinta años con los sujetos, con los individuos de nuestra sociedad, que la lea.



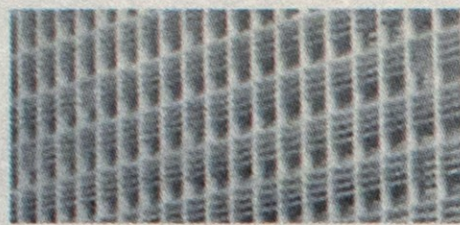
DE JORGE BARQUERO
Una gran novela testimonial cuyo valor como documento no tiene por qué eclipsar su alto grado de compromiso estético
Florida Blanca
Buenos Aires, 1999
309 páginas



ARQUITECTURA

El Mirador Brasil

“Block” revisa el apogeo, la decadencia y el renacimiento del fenómeno que nació en los 40 alrededor de las figuras de Lúcio Costa y Oscar Niemeyer



ADRIÁN GORELIK, JORGE F. LIERNUR,
CARLOS FERREIRA MERTINS

El nuevo número de la revista *Block* dedicado al Brasil fue inicialmente concebido como un homenaje a Lúcio Costa, fallecido en 1998. Pensamos que la mejor manera de hacerlo no era a través de un nuevo elogio fúnebre sino, por el contrario, de una operación vital, crítica, solo posible por otra parte si se asume la enorme dimensión de su figura. Partiendo del reconocimiento de la centralidad del “episodio brasileño” en la construcción de la cultura arquitectónica del siglo XX, y del decisivo rol de Lúcio en su interior, el propósito de los trabajos reunidos en la revista ha sido entonces tratar de

San Pablo se convirtió en el principal centro de debate sobre arte contemporáneo

comprender las claves de su fuerza pero también —quizás más importante y urgente teniendo en cuenta su impacto en otros países de la región y en las siguientes generaciones—, las de su neutralización y decadencia.

Durante por lo menos dos décadas (los años cuarenta y cincuenta) la “arquitectura brasileña” se convirtió en una encrucijada privilegiada para analizar los problemas del llamado “alto modernismo” en Occidente. En muy poco tiempo las obras identificadas con aquella designación fueron presentadas ante los ojos del mundo como una de las pocas alternativas a la crisis de la arquitectura moderna. El atrevimiento de los ejemplos más publicitados, su calidad y su cantidad, la rapidez de su desenvolvimiento, la atracción personal de sus principales figuras (Costa y Niemeyer, en primer lugar), impactaron fuertemente a la crítica internacional en un ciclo cuyos hitos extremos más conocidos son el Ministerio de Educación (1936) y Brasilia (1957). En un plano más amplio que el de la arquitectura —e incluso en direcciones por momentos opuestas a las imágenes más consumidas—, las dos primeras bienales de arte moderno de San Pablo (1951/ 1953) hicieron creer que era posible localizar en Sudamérica uno de los centros principales del debate sobre el arte contemporáneo y, especialmente gracias al concretismo y al neoconcretismo, de su propia producción.

Sin embargo ya a mediados de los cincuenta, cuando el “fenómeno” había alcanzado el cenit de su prestigio, la unanimidad de la celebración comenzó a agrietarse: el “modelo” Brasil soportó fuertes ataques durante la segunda bienal, y poco después

Brasilia fue recibida en los medios especializados con reacciones que fueron del elogio a la franca hostilidad. Así, con la misma fulminante rapidez con que pareció desplegarse, el “fenómeno” se atenuó hasta desaparecer del horizonte de los debates: ¿cambio del clima de ideas en la crítica de arquitectura internacional?, ¿agotamiento interno del “fenómeno”?, ¿desaparición de sus condiciones de producción?, ¿en qué medida uno y otro, o todo a la vez? Lo cierto es que la pérdida de intensidad no se expresó sólo en el desinterés del debate internacional, sino en la propia productividad de las propuestas, que no lograron recuperar su “estado de gracia” y se resignaron a sobrevivir, malamente, a sus propios mitos. Claro que en los años que siguieron no han sido factores insignificantes la extraordinaria longevidad —y productividad— del mismo Niemeyer ni la consistencia de algunos creadores que lograron atravesar la crisis y diseñar ricas trayectorias personales (Lina Bo, Paulo Mendes da Rocha, João Filgueiras-Lelé). Pero, a diferencia de lo ocurrido durante los años del boom, se destacaron ahora en contraste con una cultura arquitectónica epigonal y desorientada. Condiciones ambas que en los años que siguieron bloquearon la mirada hacia el propio pasado y condenaron a la mayoría, como contracara de los “exitosos padres”, al mismo rol secundario que la dinámica del boom había reservado en etapas anteriores para el resto de las arquitecturas de la región.

El número 4 de *Block* no intenta, por lo tanto, una “presentación” de la arquitectura brasileña, a la manera de los números monográficos de “arquitecturas nacionales” o tendencias (con su objetivo de descripción abaricante), sino la búsqueda de respuestas a ese problema que creemos acuciar no sólo para Brasil, sino para toda la arquitectura moderna occidental: ¿en qué consistió realmente el “fenómeno” Brasil?, ¿qué presencias cancelaba el mito?, ¿a qué se debió la vertiginosidad de su emergencia?, ¿qué factores lo neutralizaron y terminaron por esterilizarlo?, ¿cuáles fueron sus funciones en la cultura arquitectónica de la segunda posguerra?, ¿cuáles fueron las razones y el efecto de la adopción del “modelo” en otras circunstancias locales?

Como se verá apenas se recorra el número, los artículos que lo componen no responden a una mirada única ni a opiniones siempre convergentes. Pero mayormente apuntan a lo mismo: reflexionar sobre la construcción y los límites del “fenómeno Brasil”. Un grupo de artículos lo hace abordando directamente aspectos de la producción del relato canónico y de su articulación en la misma cultura arquitectónica, local e internacional: revisando las distintas versiones que lo constituyeron, entre Godwin y Bruand; estudiando el rol de la crítica norteamericana en el momento inicial de su ges-



Ministerio de Educación de Río de Janeiro, 1936

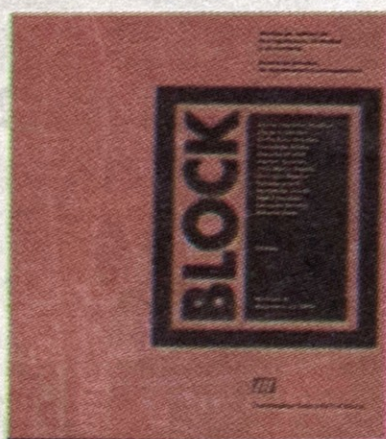
tación, entre el Pabellón de 1939 y Brazil Builds de 1943; reconsiderando la versión que Lúcio Costa fue construyendo a lo largo de su vida y la relación con su obra y con su papel en todo el “fenómeno”, o el modo en que él mismo compuso su peculiar modernismo; enfocando el “caso” Brasilia como punto de cierre del ciclo y como cantera de interrogantes sobre el “alto modernismo”; y analizando las críticas internacionales en los años cincuenta. Otro grupo de artículos lo hace reconstruyendo episodios singulares, ya porque muestran el funcionamiento del relato en otras prácticas artísticas, como el caso de la poesía concreta en los años cincuenta y sesenta, ya porque muestran, aún parcialmente, facetas de la arquitectura brasileña omitidas

¿Qué presencias cancelaba el mito? ¿A qué se debió su vertiginosidad?

tradicionalmente por el canon, como el caso de la presencia italiana o de la producción de vivienda social. Finalmente, un grupo de artículos busca destacar la presencia brasileña en la crítica o la producción arquitectónica de otros países de la región: Argentina y Venezuela.

Ya en otros números —especialmente en el anterior, dedicado a la figura de Aldo Rossi— *Block* había buscado aprovechar como potencial crítico su colocación externa a los asuntos tratados, su relativa marginalidad: no como carencia, sino como ex-

trema libertad para operar en el conjunto de la cultura arquitectónica occidental trazando diferentes recorridos, planteando agendas propias. En este caso, se ve expresado en el hecho de que “Brasil”, el “Brasil” que le interesa indagar a *Block*, son las representaciones con que ese episodio se constituyó en un núcleo duro del alto modernismo occidental en el siglo XX, y por lo tanto, en un tema de la crítica universal. Pero, a la vez, en este número hemos iniciado una práctica que esperamos repetir: asociar en el cuerpo de editores un investigador externo al Consejo de redacción, en este caso proveniente de Brasil. De este modo se buscó que los trabajos de autores brasileños que se incluyen surgieran del propio proceso de organización y discusión editorial del número. Se trata de favorecer la ruptura de las fronteras intelectuales, la disminución de los provincialismos que caracterizan a la crítica latinoamericana. Podría decirse que ésta oscila entre ese acusado provincialismo y la certidumbre epifánica de la “esencia” continental: ambos polos se alternan a conveniencia y se potencian, obstaculizando la investigación y la crítica, impidiendo la generalización de criterios de validez, manteniendo cotos cerrados. No esperamos romper con esta larga tradición a través de la realización de un número de una revista; pero sí mostrar que un camino puede ser asociar grupos de investigación para identificar aquellos episodios que por su relevancia puedan ser construidos como problemas de la crítica sin más.



BLOCK NÚMERO 4

Número dedicado a Brasil.
Artículos de, entre otros,
Fernando Aliata, Graciela
Silvestri, Ana María Rigotti y
Adrián Gorelik

Revista de cultura de la
arquitectura, la ciudad
y el territorio



OPINIÓN

De Punta El arranque

El affaire Castagnotto-Timpanero es menos un conflicto entre progreso y oscurantismo que entre dos modos igualmente moralistas de pensar el mundo



Beatriz Vignoli
El Ciudadano

Según escribía en 1910 Filippo Tommaso Marinetti, principal vocero de la vanguardia futurista, "a puñetazos y a bofetadas sonoras hemos luchado en los teatros de las más grandes ciudades italianas".

En su libro *Dadá: arte y anti arte*, Hans Richter cuenta que Johannes Baader, quien se había apodado a sí mismo Oberdada (Súper Dadá), lanzó sobre las cabezas de los constituyentes de la República de Weimar una lluvia de volantes paródicamente electorales con la frase: "Johannes Baader, presidente del Globo Terráqueo".

Las ediciones de diversos medios gráficos del pasado viernes 10 de diciembre narran la historia de Josefina Timpanero, una señora de 57 años que, alegando órdenes expresas del Espíritu Santo, arrancó de la pared del Museo Castagnino la fotocomposición de Mónica Castagnotto que venía siendo el eje de una falsa polémica, por completo adialéctica, entre posiciones tomadas que monologaban una contra otra, donde las instituciones estatales tomaron partido por los más "modernos" en vez de buscar un espacio común de diálogo.

La cuestionada -y eventualmente agredida- fotocomposición de Castagnotto forma parte de la muestra colectiva *34 artistas rosarinos contemporáneos*.

No es la única obra de la muestra que se mete con el mito del origen tal como aparece inscripto en el nombre mismo de la ciudad: también lo hacen -cada cual a su modo- la escultura "Rosario", de Chachi Verona, y la pintura de Aurelio García "Asunción de Nuestra Señora de los Deseos". Y no es la única que trata sobre la sexualidad femenina: también lo hacen las instalaciones de pared de Eladia Acevedo y de Ana Gallardo.

Tanto García como Verona despliegan cierto sentido del humor, y Acevedo es sutil, mientras que Gallardo incluye en su instalación un texto que firma la religiosa brasileña Ivone Gebara acusando de excluyente, sexista y abortiva a una sociedad que no respeta los cuerpos de las mujeres, texto que hasta podría haberle servido de justificación a la ira de Timpanero.

Que Aurelio García no haya despertado la misma furia que su par, quizá se explique por la capacidad del artista para constituir, desde la ironía barroca, un espacio pictórico de ficción que traza un corte neto entre la realidad y la obra de arte. Lo de Castagnotto, en cambio, es una intervención directa sobre el imaginario cultural. Es una obra "conceptualista" y neovanguardista, no necesariamente de arte, sino que consigue borrar los límites entre el arte y la vida apoyándose en efectos veristas, de transparencia de la representación, importados de la cultura de masas. Su pobre resolución plástica trasunta algo parecido a lo que en video digital se da en llamar una "estética de docu-

mental". Y es una obra que bien puede presumir de "maldita", por cuanto ataca los límites morales entre dos modos marginales de representación de lo femenino: el kitsch religioso y el cientificismo pornográfico.

Junto a la fotocomposición de Castagnotto había un cartelito, puesto por la administración del Museo Castagnino, reiterando la advertencia que constaba en un letrero idéntico en la entrada: "La presente muestra contiene obras que pueden herir su sensibilidad".

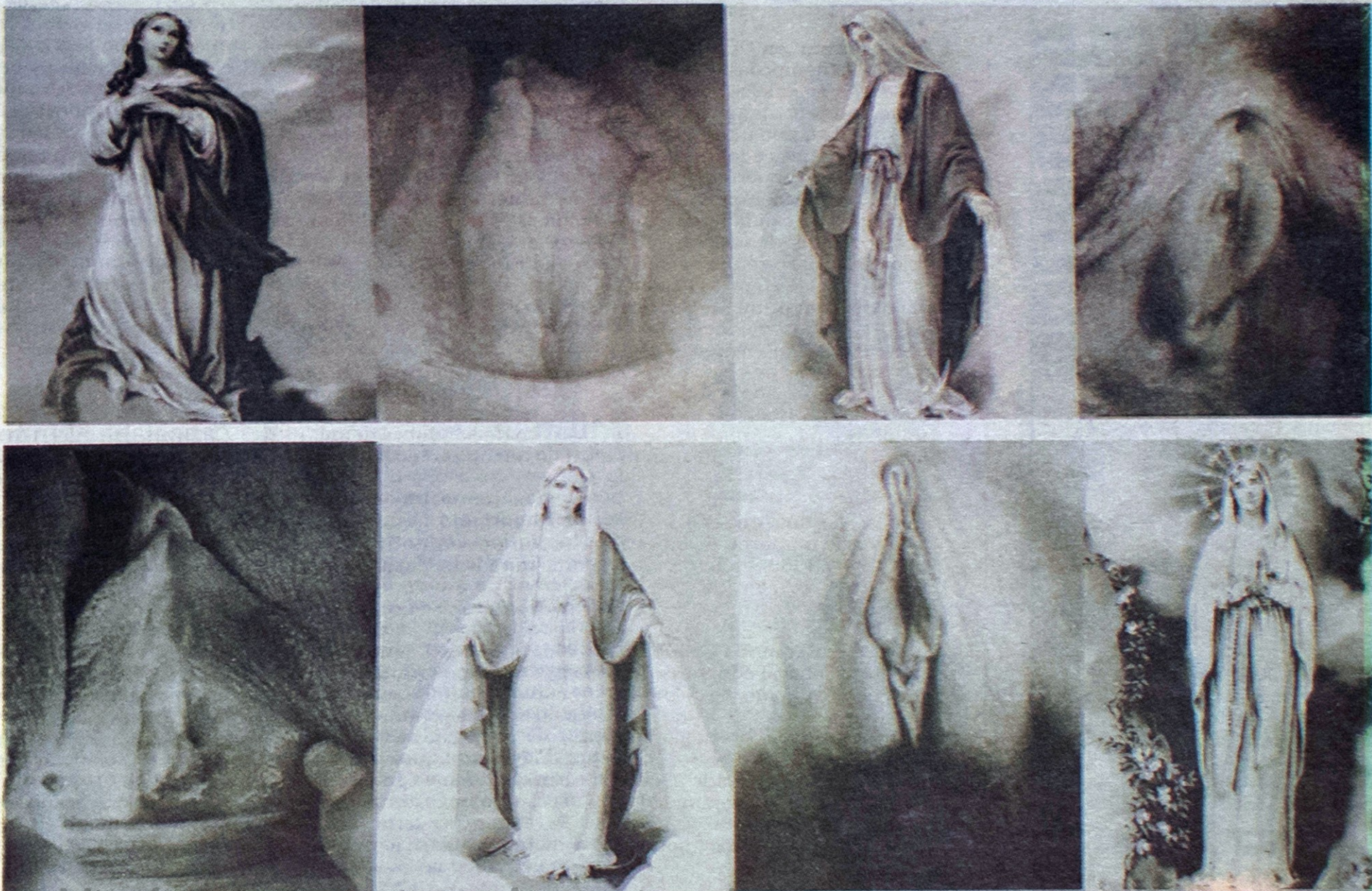
Era significativa la reiteración del cartelito, justo al lado de la obra polémica, señalándola. El discurso institucional ejercía sobre el público un doble vínculo, dando a ver y a no mirar las imágenes. El museo apoyaba así, con perversa ambigüedad, a una obra estéticamente maldita, devenida en símbolo de la libertad de expresión.

El conflicto violento que tuvo su teatro de operaciones en el Museo Castagnino y sus inmediaciones fue menos un conflicto entre progreso y oscurantismo que entre dos modos diversos -ambos igualmente moralistas- de pensar autoritariamente el mundo y formularlo: uno "contemporáneo", liberal, supuestamente demistificador y razonable; otro tradicionalista, medieval, supuestamente "facho", y sujeto a pericias psiquiátricas. No se trató de la verdad contra el mito, sino del conflicto entre dos formulaciones diversas del mismo mito, el del origen: una, premoderna y religiosa; la otra, moderna y basada en el mito verista de la verdad, en el que ya no

crea ni la ciencia, por otra parte. La primera corresponde a un mundo precapitalista, donde la virtud individual y el honor sexual pueden tener todavía algún valor de cambio; la segunda, es correlato del mito del progreso entendido como progresiva cosificación de los recursos humanos bajo las reglas de juego del capital. La velocidad de esta transición es comparable a la de la padecida por Italia en los tiempos de la euforia futurista. La diferencia entre entonces y hoy está en el apoyo institucional que el Estado brinda a las vanguardias, anquilosadas en academismo.

El affaire Castagnotto-Timpanero expresa un malestar parecido al que sentí hace un par de años, en Buenos Aires, frente a la vidriera de una librería donde la tapa de un manual de mercadotecnia aseguraba, desde el título, que "De las vacas sagradas se hacen las mejores hamburguesas".

Lamento no haber comprado esa guía maquiavélica para el atropello cultural de los símbolos religiosos locales a manos del capitalismo global. No hay buenos ni malos en esta historia; es un dilema tipo Kosovo, es la vieja historia del enfrentamiento entre nacionalistas locales y colonialistas globales. Igual que el dadaísta Baader contra la república de Weimar, un individuo antisocial contestó a la violencia simbólica, esta vez a la violencia simbólica de una vanguardia cooptada por el poder, con la violencia real de sus manos. Sólo que, esta vez, la vanguardia estaba del lado equivocado.





abecedé nacionales e internacionales

I E C H
SANTIAGO, ROMA, ARMAGH, BUENOS AIRES

a)

Edwards enamorado. Primero dijo que no era para él, sino para la literatura chilena. Pero después retomó la primera persona y señaló: "Fue una sorpresa muy grata, fue una sorpresa muy honrosa". Así se expresó en conferencia de prensa Jorge Edwards después de enterarse de que había ganado el Cervantes. Dijo más: "Chile es un país de escritores, es un país de poetas, lo cual es un lugar común, pero también es un país de cuentistas y de novelistas y de ensayistas y de cronistas y de memorialistas. Así que creo que se ha hecho un reconocimiento a nuestra literatura. Si bien soy el primer chileno que obtiene el Cervantes, hay que destacar que Chile es un país

de escritores. Por lo tanto, creo que se ha hecho un reconocimiento a nuestra literatura. Sin modestia he tratado de manejar bien el idioma, he tenido amor por el idioma. Cuando era adolescente leía a los grandes poetas de la lengua. He sido un enamorado de la lengua. Puedo decir entonces que he tenido una compenetración con el idioma, una especie de fidelidad con la lengua y algo que podría llamarse un amor al idioma castellano. Me parece que tal vez no se dieron cuenta de esto los miembros del jurado, pero quizá hubo una coincidencia porque el premio recayó en un escritor que ama el idioma y que lo estudió. "Me considero un trabajador del idioma".



b)

Vidal memorioso. "Poco después, ese mismo día, en uno de los cuartos de baño de Merrywood, Jackie (Kennedy) se subía el vestido y le enseñaba a la inocente Nini cómo hacerse una irrigación después del acto sexual, con un pie en el interior de la bañera y otro sobre el suelo de baldosas blancas. Aunque en esa época ya se conocía el bidet no lo había en ninguna casa decente". Semejante memoria pudo haber nacido de la pluma de Truman Capote; pero Capote no tuvo acceso inmediato al "inner circle" del poder norteamericano; entonces, estas palabras sólo pudo haberlas escritas Gore Vidal: chismoso, transgresor y patricio a la vez cuyas memorias, bajo el título

de *Una memoria*, acaba de publicar en Mondadori edición de bolsillo. Para Vidal, la línea que divide la novela del testimonio siempre fue bastante tenue: "Yo era un novelista de una época en la cual la línea que dividía ficción y realidad era bastante tenue, ya que el novelista, haciendo gala de su sangre fría, se sentía libre de rellenar sus páginas con situaciones en las que los diversos personajes irían desenvolviéndose a su antojo." El libro se apoya en lo que el autor llama el artificio del palimpsesto: "Con la vida compone un texto; luego la revisión y los acontecimientos posteriores borran parte del original y escriben párrafos nuevos sobre la primera capa del texto".



c)

Swift robado. Una primera edición con correcciones manuscritas de *Los Viajes de Gulliver*, de Jonathan Swift, fue robada de la biblioteca la semana pasada de la iglesia anglicana de Armagh, en Irlanda del norte. El volumen, según informó la prensa británica, está valuado en 56.000 dólares y se lo considera invendible. Los ladrones entraron en la biblioteca, construida hace 228 años, con la excusa de que querían llevar a cabo un trabajo de investigación, amenazaron con pistolas a la encargada y rompieron las vitrinas donde estaba la obra. En total, los delincuentes se llevaron 22 objetos, incluidos dos mazos ceremoniales de plata de 1756. Según el di-

rector de la biblioteca, Harry Carson, "los ladrones sabían lo que querían. Se llevaron unos 240.000 dólares de material; fue un trabajo muy profesional". El volumen de *Los Viajes de Gulliver*, de 273 años de antigüedad, se hallaba en posesión de la Iglesia de Irlanda desde principios de siglo, aunque sus autoridades nunca lo habían hecho público por temor, precisamente, a un robo. Swift, nacido en 1667, fue deán de la catedral de San Patricio en Dublín y pasó la mayor parte de su vida en Irlanda. Se considera que existen menos de 75 ejemplares de la primera edición de su obra maestra, con las que el escritor quedó muy descontento ante la abundancia de erratas.



d)

Milstein cultural. El premio Nobel de medicina, sostiene que la ciencia, cuyo objetivo es la búsqueda de conocimiento, posee un importante rol cultural y que los límites éticos de las investigaciones los debe imponer la sociedad. En una conferencia concedida en Buenos Aires, César Milstein consideró que las inversiones que se realizaron en las investigaciones científicas por su valor cultural han dado un rendimiento económico muchísimo mayor de lo que las empresas jamás imaginaron que iba a dar. Sin embargo, sostuvo el científico, "ocurre que muchas veces el interés económico delimita las áreas en las que se va a investigar. Por eso creo que no se debe

dejar la investigación en manos privadas. Las grandes compañías farmacéuticas cada vez se meten más en investigación básica porque se dan cuenta de que esa investigación básica trae grandes beneficios". Pero, advirtió el argentino: "Los beneficios son muy a largo plazo y a menudo no son directos, es decir no van directamente al que puso el dinero". Para Milstein, un ejemplo de eso puede verse en el caso del descubrimiento de la estructura de doble hélice del ADN: "Su descubrimiento no se podía patentar. Y esa patente no le servía a nadie. Pero la importancia que tuvo la doble hélice y el desarrollo de la biotecnología posterior es enorme".





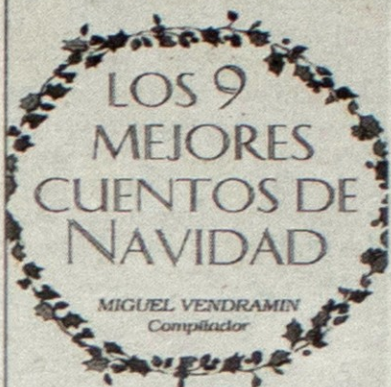
Todo para leer, para mirar, para escuchar

LIBROS

Un regalo típicamente navideño, el testimonio novelado de un poeta, unos ensayos argentinos y un estudio sociológico, en las bateas desde hoy

LOS 9 MEJORES CUENTOS DE NAVIDAD
De Charles Dickens y otros

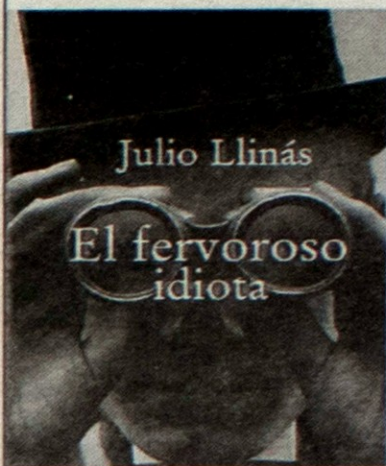
Charles Dickens • Truman Capote
Manuel Mujica Láinez y otros



Un regalo típicamente navideño es un libro de cuentos sobre la Navidad. Un relato típicamente navideño es el que escribió Charles Dickens en diciembre de 1843 bajo el título "Canción de Navidad". Manuel Vendramin decidió acompañarlo ahora por otros ocho grandes relatos, entre ellos el impar "Un recuerdo de Navidad", de Truman Capote, "El presente de los Reyes Magos" de O. Henry, "Y llegaron a Belén", de Fernando Díaz Plaja, "La adoración de los Reyes Magos", de Mujica Láinez.

Sudamericana
Buenos Aires, 1999
176 páginas

EL FERVOROSO IDIOTA
De Julio Llinás



Julio Llinás empezó en los cincuenta como poeta y promotor cultural (publicó varios libros, y contribuyó a crear dos revistas fundamentales del período: *A partir de cero* y *Letra y Línea*). En los sesenta y durante veinte años, Llinás dejó la literatura y se dedicó a la publicidad. Después volvió con algunas novelas. Esta es la más reciente y se presenta no en la colección de novelas, sino en la de biografías y testimonios. Así, se desprende que el fervoroso idiota es el propio Llinás.

Norma
Buenos Aires, 1999
233 páginas

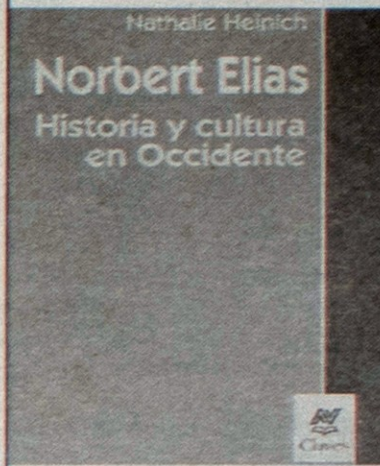
LA NARRACIÓN-OBJETO
De Juan José Saer



Para una literatura sin atributos, *El río sin orillas* y *El concepto de ficción* fueron los libros de ensayos anteriores de Juan José Saer, quien ataca de nuevo, ahora con Jorge Luis Borges, Antonio Di Benedetto, Faulkner, las letras de tango o el Quijote en la punta de la lanza. La prosa de Saer se mantiene en la línea de flotación, pero sus ideas resultan esta vez demasiado generales, o vagas y las mismas atentan contra el carácter polémico que estos ensayos pretenden tener.

Seix Barral
Buenos Aires, 1999
202 páginas

NORBERT ELIAS
De Nathalie Heinich



En la colección Claves de la editorial Nueva Visión se publica ahora un trabajo destinado a destacar el trabajo del sociólogo Norbert Elias, cuyas obras tuvieron una singular recepción en los años 50 y 60, sobre todo en Francia.

Algunos de los libros más destacados de Elias son: *La civilización de las costumbres*, *La dinámica de Occidente*, *Cultura y civilización*, *El autocontrol de las emociones*, *Del otro lado del individuo y de la sociedad*, *Un desafío a la sociología*.

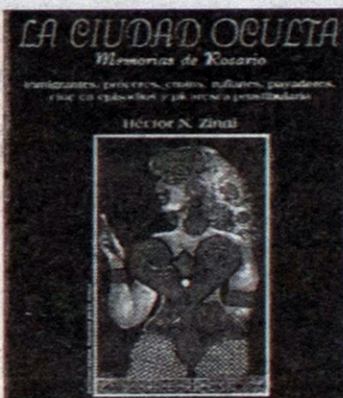
Nueva Visión
Buenos Aires, 1999
141 páginas

PRESENTACIONES, EXPOSICIONES, REVISTAS

Héctor Zinni, Diana Recagno, Beatriz Sarlo, María Teresa Gramuglio, Gustavo López y Sergio Raimondi son los nombres de la semana

LA CIUDAD OCULTA

Este martes a las 19.30 en el Bernardino Rivadavia Carlos del Frade presentará el nuevo libro de Héctor N. Zinni titulado *La ciudad oculta. Memorias de Rosario*. Después del renovado éxito del "pasado rosarino", promovido tanto por las nuevas investigaciones universitarias como por la novela de Esther Goris, Zinni —que es, junto con Rafael Ielpi, uno de los padres de la criatura— vuelve con nuevas aproximaciones a la historia de la ciudad.



De Héctor Nicolás Zinni
En el Bernardino Rivadavia
El martes a las 19.30

PUNTO DE VISTA NÚMERO 65



Revista de Cultura
Directora: Beatriz Sarlo
Diciembre de 1999

Acaba de aparecer el nuevo número de *Punto de Vista*, la revista que dirige Beatriz Sarlo. Su sumario incluye un "Debate sobre la transición", del que participan Carlos Altamirano, Jorge Dotti, Adrián Gorelik, María Teresa Gramuglio, Federico Monjeau, Hilda Sabato, Beatriz Sarlo, Oscar Terán y Hugo Vezzetti; un artículo de Marcelo Cohen sobre la ciencia ficción y otro de Federico Monjeau sobre Theodor Adorno a treinta años de su muerte.

PINTURAS



De Diana Recagno
En el Colegio de Escribanos
Hasta fin de mes

Hasta fin de mes se encuentra abierta la exposición de pinturas de Diana Recagno en el Colegio de Escribanos (Córdoba 1852). Recagno estudió dibujo con Julio Rayón y pintura con Juan Pablo Renzi y Emilio Torti, y empezó a exponer a los cuarenta años. Desde entonces obtuvo distintos premios y distinciones, entre ellos el primer premio en el Salón de Artistas Plásticos de Rosario, y una mención de honor en el Salón de Arte Moderno del Castagnino.

VOX NÚMERO 8

Acaba de aparecer el nuevo número de *Vox*, la revista de arte y literatura que dirige en Bahía Blanca Gustavo López. La publicación, que es en realidad una caja que contiene casi de todo, incluye esta vez unas traducciones de Catulo hechas por Sergio Raimondi, un librito de poemas del bonaerense Osvaldo Aguirre, una entrevista a Jonathan Lasker, textos en prosa de Daniel Samoilovich, Horacio González, y poemas de Fernando Laguna y Fernando Molle.



Arte y literatura
Director: Gustavo López
Diciembre de 1999

...viene de tapa

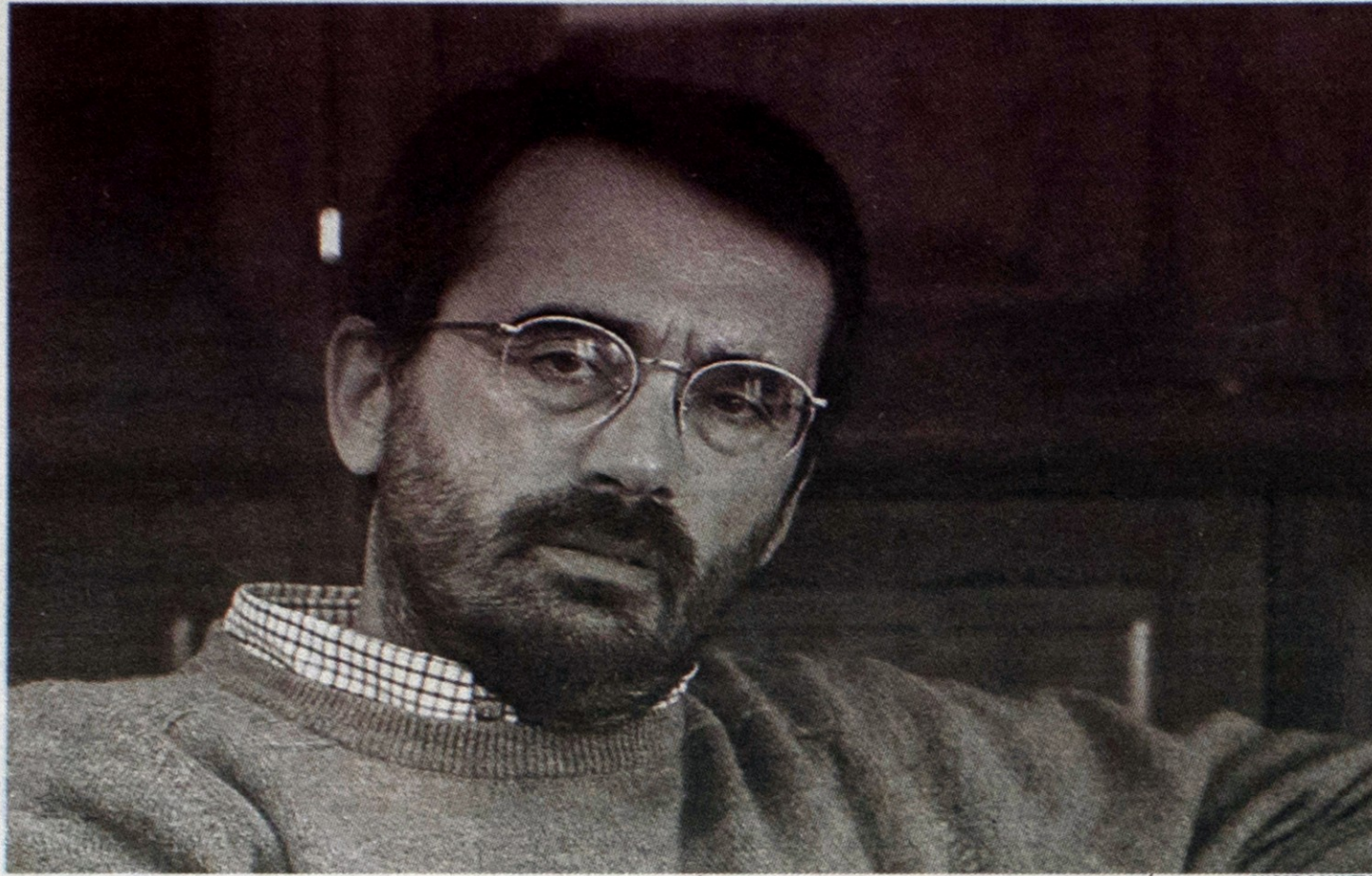
MANUEL CRUZ FILÓSOFO

► las acciones a los actores. Eso debe distinguirse de otras cosas como los daños o las consecuencias de la propia acción. Porque, si no lo distinguimos, terminamos enredados en una polémica sobre la responsabilidad y la culpa que mueve a confusión. La responsabilidad es el gesto simbólico por el cual alguien responde a la interpelación de otro. Se nos pregunta: ¿Por qué has hecho esto? Y uno tiene que dar cuenta de sus actos.

Hoy la reivindicación de la responsabilidad se está dando simultáneamente en el plano político por la derecha y la izquierda. Lo que ocurre es que la conjugan de diferentes maneras. Indudablemente hay formas reaccionarias de reivindicar la responsabilidad, como por ejemplo lo hace la derecha, para justificar que los poderes públicos sean cada vez más débiles y se abstengan de todo; en ese caso se habla por ejemplo de la responsabilidad del desempleado en inventarse su propio puesto de trabajo, o de la responsabilidad de los enfermos de proveerse de remedios por su propia cuenta. Pero, por otro lado, la izquierda piensa en otra cosa, piensa en una concepción de la responsabilidad que otorgue, o que devuelva, un mayor protagonismo a los actores.

—Ocurre que tradicionalmente para las ciencias sociales, y en buena medida también para el pensamiento progresista, las acciones de los sujetos deben inscribirse en un marco mayor que les otorgue inteligibilidad. Se supone que sólo bajo esa condición una acción puede entenderse y, por consiguiente, valorarse...

—A mí lo que me preocupa no es el hecho de que el pensamiento contemporáneo haya asumido que hay circunstancias eximentes para justificar una acción. Eso me parece obviamente un avance. Dicho de manera simplificada: un cierto pensamiento decimonónico creía en la existencia de sujetos fuertes: "Tú has hecho eso, por lo tanto tu lo pagas". Durante este siglo, las diversas filosofías de la sospecha han llamado la atención del hecho de que ese sujeto no es en absoluto fuerte sino que, por el contrario, es frágil, y que se lo debe pensar como correa de transmisión de otras instancias: culturales, económicas, inconscientes. En definitiva, el debilitamiento del sujeto es la autenciación de nuestra condición de artificios, de construcciones. Pero lo que yo quiero subrayar es que ese proceso de debilitamiento ha de tener un límite, puesto que en caso contrario marchamos hacia una disolución del agente y no hay nadie que se haga cargo de nada. Eso conduce a estas situaciones absurdas como las que señala Enzensberger cuando, observando las justificaciones que en el mundo contemporáneo se dan para exonerar a la persona del compromiso ante su propia vida, ironiza acerca de los criminales na-



MARCELO MANERA

"La democracia necesita sujetos dispuestos a intervenir, a cambiar el signo de los acontecimientos"

zis que hoy serían víctimas desamparadas mercedoras de ayuda adecuada en forma de tratamiento psicoterapéutico. Creo que se trata de encontrar el dial, pero ese punto medio no es un punto metafísico sino empírico, práctico, que viene dado por la convivencia

—El análisis es interesante si lo trasladamos al plano político, por ejemplo en el caso de la Argentina, donde muchos ciudadanos no sienten mayor responsabilidad sobre el destino que dan a sus votos: mucha gente que critica duramente al gobierno de turno olvida que lo legitimó con su voto poco tiempo atrás. Pero incluso si pensamos

en ciertos fenómenos europeos las cosas no son muy diferentes; pienso, por ejemplo, en el Frente Nacional en Francia, un partido abiertamente fascista que cosecha muchos votos. Lo llamativo es que tanto intelectuales, medios de comunicación y políticos tienden a irresponsabilizar al votante del Frente Nacional, con un resultado paradójico: de victimarios del sistema democrático, esos votantes se transforman en víctimas de circunstancias sociales y económicas que, al parecer, los eximen de toda responsabilidad...

—Infantilizar a los votantes, sean de extrema derecha o de cualesquiera otros, constituye

una de las mayores y más peligrosas tentaciones de nuestra sociedad. Actualmente la propensión a declararse víctimas de algún agravio la encontramos en todas partes, a la derecha y a la izquierda, y resulta inquietante en la medida en que coloca a quienes incurrir en ella en una actitud completamente pasiva. Sólo admiten la responsabilidad para reclamarla a otro, pero nunca para asumirla respecto de sus propios actos. Esta abdicación debilita el sistema democrático, que si de algo parece andar necesitado es de sujetos dispuestos a intervenir, a actuar, a cambiar el previsible signo de los acontecimientos.

"Los hombres se han dedicado a cambiar el mundo; de lo que se trata ahora es que se hagan cargo de él"

El propósito de esta introducción es inscribir los textos que siguen dentro del debate que —considero— les es más propio. He preferido este enfoque a otros, igualmente legítimos y, por supuesto, también útiles, por diversas razones, aunque tal vez la primera que habría que mencionar es que para consideraciones de distinto tipo, así como para determinadas informaciones o datos, cualquier lector interesado en Hannah Arendt empieza a tener en nuestra lengua un amplio muestrario en donde escoger, por lo que una introducción que se delimitara a ser presentación en la forma convencional tendría, a buen seguro, mucho de reiterativo (...).

Es hora de volver al inicio. Arrancamos la reconstrucción del debate aludiendo a un modo de plantear estos temas muy característicos de la década anterior. Incluso se podría sostener que esta fue una de sus en-

señanzas: la categoría de sujeto resulta indispensable, tras tantas revisiones críticas, para acceder a alguna forma de inteligibilidad acerca de lo que nos pasa, especialmente acerca de esa parte de lo que nos pasa que solemos llamar historia. Pero nos compete hacer crecer las enseñanzas recibidas. Me atrevería a defender que, hoy, es no sólo el conocimiento sino también, y sobre todo, la posibilidad misma de la acción humana en el seno del mundo lo que se halla comprometida en esa específica reivindicación del sujeto que viene indisolublemente ligada al concepto de responsabilidad. Acaso sea éste el resumen más veraz de todo lo que he intentado exponer.

Recuerdo haberle oído decir hace unos años al fallecido Manuel Sacristán, comentando la necesidad de revisar las categorías políticas convencionales, que el término "conservador" se había convertido en un término

profundamente inadecuado: los conservadores de nuestros días lo único que conservan es el registro de propiedad, señalaba con ironía. Era una forma de afirmar que la compulsión por transformar había dejado de ser progresista, de advertir que estábamos entrando en una época en que el único horizonte que tal vez les iba a quedar a los que antaño luchaban por la emancipación sería la mera defensa de la supervivencia del género humano. Ligando esto con las cuestiones que he intentado desarrollar, se me ocurre una reformulación —quiero pensar que respetuosa— de la vieja tesis: hasta ahora los hombres se han dedicado a transformar el mundo, de lo que se trata a partir de ahora es de que se hagan cargo de él.

(Manuel Cruz, introducción a Hannah Arendt, *De la historia a la acción*, Paidós, 1995, 171 páginas)

FAX REDACCIÓN
→ 4240955

Contesta hoy:
Eduardo Sguiglia
escritor



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

—Bueno, supongo que frente a esta pregunta hay que inclinarse por la de *Cien años de soledad*, de García Márquez. Pero también me gusta muchísimo la de "Luvina", un cuento magnífico de Juan Rulfo.

—¿Por qué?

—"Luvina" trata de un tipo que está tomando cerveza sentado frente a otro, que está muerto. Y le cuenta al muerto porqué fue a Luvina y qué es lo que vio allí. Es un cuento magnífico, narrado en un tono magistral. Y además: anda dando vueltas un CD en el que Rulfo lee algunos de sus cuentos, entre ellos "Luvina". El cuento ya es buenísimo, pero Rulfo leyéndolo logra mejorarlo.

"Luvina", de Juan Rulfo, página 1

De los cerros altos del sur, el de Luvina es el más alto y el más pedregoso. Está plagado de esa piedra gris con la que se hace la cal, pero en piedra cruda, y la loma que sube hacia Luvina la nombran cuesta de la Piedra Cruda. El aire y el sol se han encargado de desmenuzarla, de modo que la tierra de por allí es blanca y brillante como si estuviera rociada siempre por el rocío del amanecer; aunque esto es puro decir porque en Luvina los días son tan fríos como las noches y el rocío se cuaja en el cielo antes que llegue a caer sobre la tierra.