

número 3 / \$8

otoño 2002

# milpalabras

letras y artes en revista

UN RELATO DE LA CRISIS

Cohen

LIBRECAMBIO

Bourdieu – Haacke

LITERATURA DE IZQUIERDA

Tabarovsky

ARTE DE LA COTIZACIÓN

Santiago Sierra

MURAKAMI Y LA VIOLENCIA TERRORISTA

Grosman

PIGLIA – ELOY MARTÍNEZ

Laera

ENTREVISTA GERMÁN GARCÍA

Speranza

Dinero, ficción, política





otoño 2002

- 2 Un ciudadano en la tormenta  
Marcelo Cohen
- 14 Efectos del librecambio  
Pierre Bourdieu y Hans Haacke
- 32 Pierre Bourdieu. Oficio de un sociólogo  
Alberto Silva
- 34 Literatura de izquierda  
Damián Tabarovsky
- 41 Santiago Sierra. Un arte de la cotización
- 47 Piglia - Eloy Martínez. Contribuciones a la relación  
entre realidad y ficción en la literatura argentina  
Alejandra Laera
- 61 *Burrillo*. Malditos pero nuestros  
Gonzalo Aguilar
- 64 Germán García. El llamado del amo  
Graciela Speranza y Marcelo Cohen

Las obras que ilustran este número (salvo indicación expresa) pertenecen a Víctor Grippo, artista argentino nacido en 1936 y fallecido a principios de este año. Los títulos de las obras reproducidas son los siguientes: *Serie de los oficios*, 1976 (p.3, 6); *Vida - muerte - resurrección*, 1980 (p.10, 59); *Igné*, 1979 (p.36); *Síntesis*, 1972 (p.39); *Analogía I*, 1976 (p. 49); *Analogía IV*, 1972 (p.50); *Analogía I*, 1971(p. 53); *A 17ª de la vertical*, 2001 (p. 67); *Ni viva ni muerta, ni triste ni alegre*, 1983 (p.71).

## milpalabras

letras y artes en revista

### Dirección

Marcelo Cohen

Gonzalo Aguilar

Graciela Speranza

Alejandra Laera

### Diseño

Eduardo Rey y Ariana Jenik

### Colaboran en este número

Francisco Ali-Brouchoud, Pierre Bourdieu, Hans Haacke, Alberto Silva, Damián Tabarovsky, Santiago Sierra, Ernesto Livon-Grosman, Vera Waksman, Teresa Riccardi (dossier Grippo).

### Suscripciones

Exterior: 33u\$s (3 números)

Argentina: 24\$ (3 números)

El e-mail de milpalabras es [revistamilpalabras@yahoo.com](mailto:revistamilpalabras@yahoo.com). La correspondencia puede mandarse a milpalabras, apartado postal N°440, sucursal 28, CP 1428, Buenos Aires, Argentina. Los giros y los cheques deben estar a nombre de Gonzalo Aguilar.

### Impresión, películas y encuadernación

Ruffs Graph: Estados Unidos 1682 3 piso, Ciudad de Buenos Aires. Tel. 4-304-3641.

### Distribución

En kioscos: Sinfin distribuidores, Pichincha 180, 4951- 6223





La obra *Sin título* (2001, Tarjeta de débito del HSBC en vigencia a nombre del artista, cuchilla de cutter), del artista misionero Francisco Alí-Brouchoud, fue expuesta en el marco de la muestra colectiva *13b*, que reunía trabajos de artistas de Buenos Aires, Tandil, Mar del Plata, Posadas y Resistencia, curada por Sergio Bazán y exhibida en el Centro Cultural Recoleta entre el 24 de enero y el 17 de febrero de 2002. Se expuso en la sala 6 del Centro, montada sobre una de las paredes y protegida por una pequeña caja de acrílico transparente. El domingo 10 de febrero por la tarde, mientras el Centro Cultural Recoleta aún se encontraba abierto al público, alguien sustrajo la tarjeta, quitando previamente la caja de acrílico, que no se llevó. En la sala quedó también la cuchilla de cutter que formaba parte de la obra. El personal de seguridad encargado de la sala ya se había retirado. La noticia no fue comunicada oficialmente al artista, quien se enteró del robo por otros colegas y por el curador. Tanto el artista como el curador de la muestra presentaron sus quejas —verbales y por escrito— a la responsable del Departamento de Artes Visuales del Recoleta, arquitecta Lilita Piñeiro, sin obtener, hasta el momento, ninguna respuesta oficial.



## Un ciudadano en la tormenta

La noción de autonomía, que orienta desde hace décadas una parte esencial del trabajo narrativo, apareja la de una crisis constante del relato como resguardo contra la ideología y el sentido común. Con todo, cuando el sentimiento de crisis se apodera de toda una sociedad parece que la ficción misma flaqueara, independientemente de los programas de cada escritor, y pusiera de manifiesto su delicada, irresuelta relación con los datos de la experiencia.

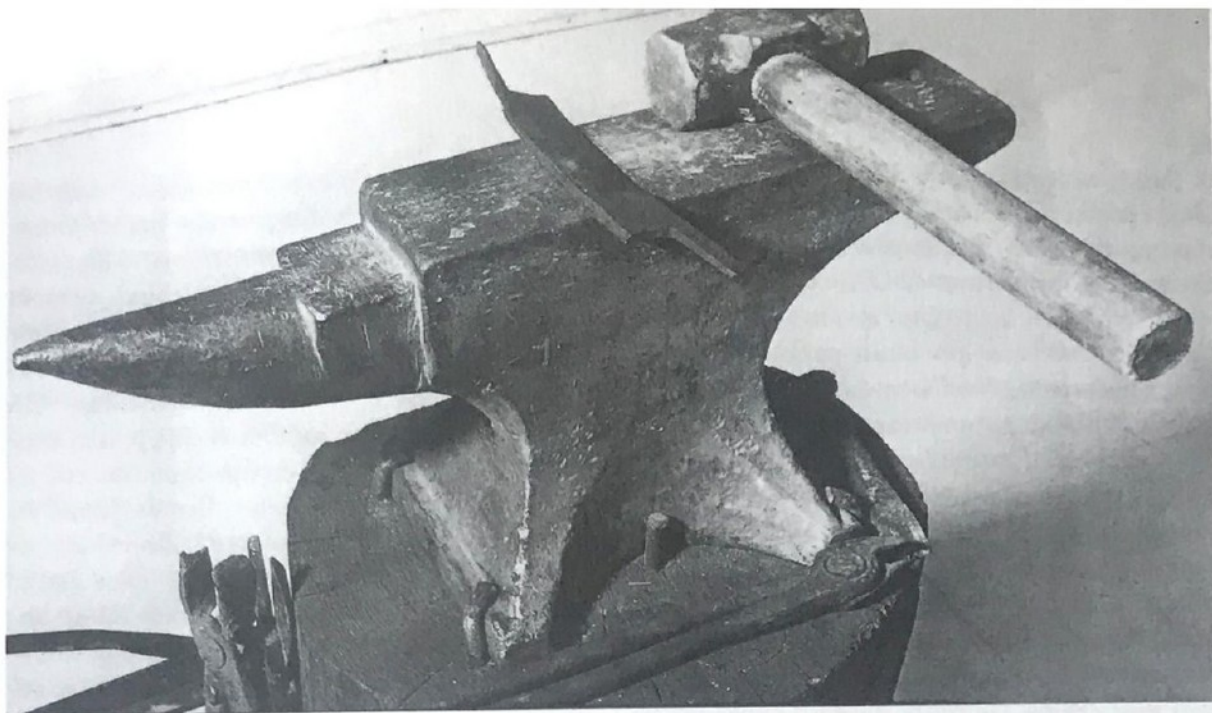
Marcelo Cohen

*A fines de la primavera pasada, mientras me dejaba humillar en un trámite municipal, de repente se me ocurrió una historia. La tomé entre las manos, la miré de este lado y el otro y la dejé reservada. Aunque me parecía un producto bajo del rencor cívico, me dije que a lo mejor servía para investigar por qué ciertas ideas se niegan a abandonar el cráneo. Podía, por ejemplo, no desarrollarla sino escribirla como esquema y glosarla con notas instructivas; escribir una ficción realista conceptual. Cualquier excusa sirve para escribir. Empezaba así:*

Diciembre de 2001. La Paternal, Buenos Aires. En un televisor de casa familiar, un noticiero muestra las secuelas de una tormenta arrasadora. La cámara enfoca una formidable rama de aramo caída en el pavimento. El locutor informa que la rama mató a un chico; lo sulfura que alguien haya dejado crecer esa barbaridad. La luz verdeazul de la pantalla hiela el living. De golpe un hombre apaga el televisor. Está temblando. Se llama RS. Treinta y siete años, padre de dos varones, diseñador de programas informáticos para gestión de hotelería. Entusiasta de las novelas de Tabucchi y las películas de Mijalkov. Asténica mirada castaña; inteligencia práctica. Las canas prematuras indican que no le costó poca aflicción pagar la casita, contra las

extorsiones de una economía sádica, sin hipotecar a la cultura de la ansiedad sus voluntariosas nociones de moral comunitaria. Aún con la corbata del trabajo, sale a mirar el fresno que en la vereda de su casa se desparrama con la monótona lujuria de la vida vegetal. Enfrente hay un colegio. Dos aviesas ramas se alargan crujiendo. Hace año y medio que RS inició un trámite para que los operarios de Parques y Jardines podaran ese árbol peligroso. Ha ido a renovarlo varias veces y ahora entiende que quizás los operarios no vengán nunca, porque no les pagan, porque el funcionario de ventanilla le da tirria la cortesía de RS y acaso se burla de él con la compañera, porque el gobierno de la ciudad debe usar los pocos fondos que recauda para subsanar problemas más acuciantes. RS se pregunta qué será más acuciante que la eventualidad de que una rama aplaste a un chico como sus hijos o a uno de sus hijos incluso. Entiende que la tarea de podar es competencia de especialistas que saben cómo no dañar los árboles porteños. Contravenir esa norma se paga con multa y hasta con cárcel. Esto se lo ha advertido HT, el vecino de al lado, un escribano antiburgués que detesta la probidad de RS, acaso el impecable estado de su casa, y el hecho de que RS pague impuestos cuando él se vanagloria de no pagarlos.





Varias veces HT le ha manifestado a RS que se comería crudos a los que maltratan las plantas; porque HT es un ex maximalista que luego de fracasar en la ruleta financiera ha dado en la espiritualidad. Pero no nos adentremos en el mundo de HT, que dentro de esta historia es un mero disparador. JR entretanto se ríe de irritación. A la mañana siguiente sale a la calle, apoya una escalera contra el árbol y procurando no lastimarse serrucha las tres ramas más amenazadoras del fresno. Las serrucha sin gracia; los ojos de tiralíneas del vecino titilan viendo la amputación. En la esquina más distante un policía barre basuritas con el pie. Es uno de los dos agentes cuya vigilancia suplementaria algunos vecinos pagan de su bolsillo para evitar asaltos inducidos por ellos, los policías. RS siempre se negó a pagarle y a veces el agente le sonríe de reojo. Ese día y el siguiente llueve sobre la corteza mustia de las ramas que ningún camión de desperdicios recoge. Los colegiales circulan sanos y salvos. La vegetación muerta se pudre. A la tercera noche una patrulla de la seccional del barrio se presenta con una orden de detención para RS, esgrimiendo una denuncia por poda negligente de árbol urbano. La mujer de RS quiere echarlos. Los chicos se asustan. RS le dice a su mujer que llame a ese abogado conocido de

ellos. Sube al patrullero sereno y curioso pero cuando llega a la comisaría el manoseo ya lo ha amedrentado. Balbucea más de lo corriente en él. El sargento que le lee los cargos levanta los ojos de hule; le dice que hable bien, que no se le entiende nada. Una sucesión de procacidades y dilaciones consiguen que RS escupa su indignación, por encima del instinto de supervivencia. La inseguridad le encona el sentido del honor; y es que con gente como RS podría hacerse un buen país. Pero la voz se le atipla cuando declama sus derechos y a sus espaldas alguien murmura: No será puto, éste. RS les pregunta a qué viene esa payasada. Payaso sos vos, le contestan: payaso pelotudo y concheto. RS reúne la serenidad suficiente para negar que él sea una persona rica. El sargento le propone encontrar una solución; le recuerda que nunca le ha pagado al policía de la esquina. RS lo manda al diablo. Una mano pesada le toca el brazo. RS se desprende con tal sacudida que el dueño de la mano retrocede hasta dar contra la pared. Entonces le pegan en el estómago. RS se desenfrena. Cuando una hora después su mujer llega con el abogado, RS ya está en una celda, con la cara machucada y un diente roto, incomunicado por agresión a la autoridad. Le pasan una muda limpia traída de su casa, porque se ha ensuciado los calzoncillos.



*Sólo esto había escrito y la historia ya viraba de un realismo que nunca he sabido practicar al tono de denuncia. Era la prueba incontestable de que soy un escritor de clase media, aunque abomine de mis taras. Una de las características de la clase media es que siente pasión por su pasión; vive esperando el momento de verse poseída por la llama, porque cree que el combustible es su integridad atrevida, y entonces se enamora de ese pequeño ardor; la repetición de este proceso la resarce de no caer nunca, nunca, en la bajeza que revuelve las tripas ni en la elegancia altiva y desdeñosa, de disimular siempre su odio. Para forzar un poco mis limitaciones, decidí acercar la historia todo lo posible a la realidad más cruda. De todos modos la crudeza ya campeaba. Empezaba enero del 2002 y el país era un tumulto a punto de convertirse en un erial. Rabia y desconcierto se cocían en la estafa a los ahorristas y el hambre de los desposeídos. Morían viejos en los hospitales y jóvenes en la calle. Uno no iba a escribir cualquier cosa a sus anchas. Había que pensar cómo era posible aliviar la fiebre; atisbar una dirección. Todos estábamos irritados o confundidos, salvo los que veían en la muerte una solución y los que veían en la muerte el parto de una nueva república. ¿Y cómo yo no veía la cabecita del bebé? Para los escritores Argentina es una fábrica de culpa. Hace falta una fuerza soberana para mantener la independencia que con el tiempo quizás permita alumbrar una teoría operativa, una novela abarcadora, y mucha decisión y talento para encuadrar la literatura en el conflicto, para ser libre sin ampararse en la ironía. Más usual es ceder a las coerciones de nuestra cultura sádica y equivocar la forma por simple atolondramiento. Yo me había hecho un nudo con la literatura y la política. No conseguí desatarlo. Y es que también quería desquite, reparación para los postergados y castigo para los ladrones. Quería historia inflamada y democracia profunda. Quería intervenir pero reservarme el nihilismo. Un desastre. Lo único que conseguí fue desarrollar mi parábola,*

*como reaseguro artístico supersticioso, mientras hacía lo peor para la imaginación, que es forzar el pensamiento para que se manifestara. Sigamos.*

Abollado en un rincón del calabozo se rasca un gordito de ojos incoloros y zapatillas destrozadas. En la penumbra la piel parece neumático quemado. Está lleno de moretones. RS comparte con él un sandwich que le han traído. El chico mastica y escupe mientras cuenta que le han cargado cuatro robos de farmacias cuando en realidad él sólo se llevó un alfajor de un quiosco. Insulta. Lloriquea. Dice que lo van a emparedar lo menos dos años. RS apenas entiende, porque el lenguaje del chico es un rezongo entrecortado sin correspondencias ni subordinadas. Pero además el chico huele mal y todo junto a RS le da náuseas. Ese primer encuentro con el Otro de su identidad nacional se salda con un repliegue. A la madrugada siente que el cuerpo entumecido elabora una fantasía: se ve largos meses en la cárcel, intentando trabajar una amistad insufrible; para librarse del chico pestilente decide educarlo hasta que pueda defenderse solo y salga en libertad. RS se sobresalta. Le ha dado un calambre. Vergüenza de su inconsciente, cólera y miedo se resuelven en una primera iluminación. Hecho un pingajo en el suelo, RS descubre que se ha vuelto indiscernible de la suciedad que lo rodea, cosa honrada pero truculenta; no es diferente del mundo ni del chico; es vida desnuda, carne sin motivo ni propósito que a cada momento hay que educar en la elección del bien. Si algo le da derechos es la conciencia de su impureza. El amanecer es triste. Atónito, RS presiente que no volverá a ver al chico y se pone a llorar. El agente que le trae mate cocido finge un tropiezo y se lo vuelca encima. RS vuelve a sublevarse y los policías encuentran motivo para someterlo a un fiscal de oficio. Lo trasladan a una comisaría lejana donde en el curso de diez días se le hacen llagas en medio cuerpo. El abogado le dice que el juez a cargo del expediente no va a liberarlo en seguida



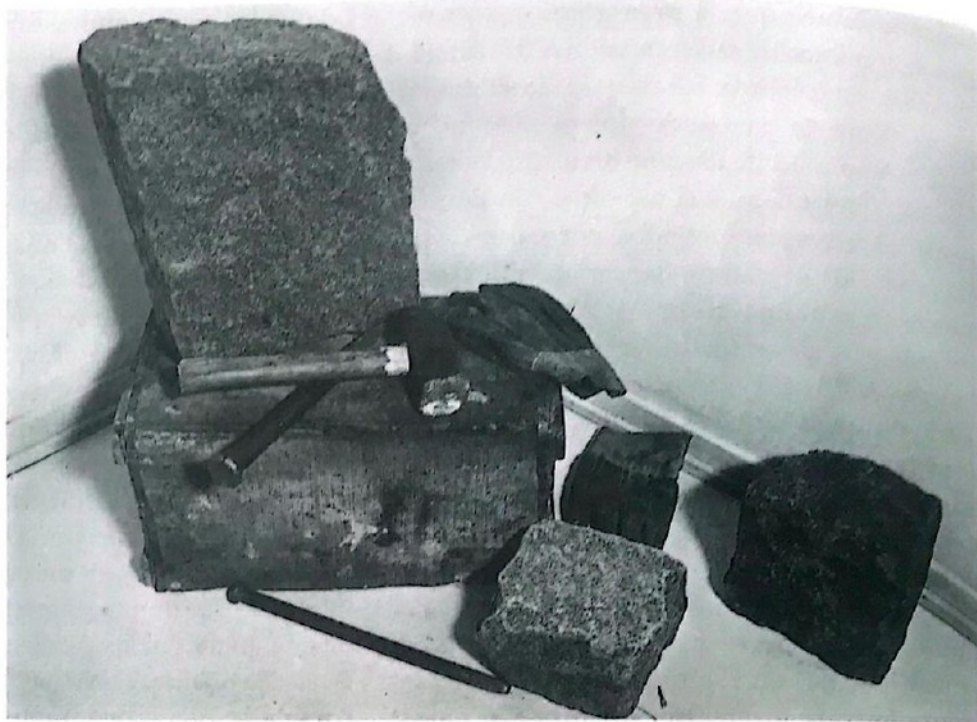
porque lo cabrea que la prensa esté extorsionándolo con fotos tomadas en salones de masaje. En un breve encuentro, RS escucha de su mujer que en el interín han caído dos presidentes a causa de la presión de los consorcios, su propia inanidad, los saqueos y la movilización de pequeños ahorristas enfurecidos porque les han confiscado los depósitos bancarios. Ellos dos pertenecen al último grupo, pero no están tan mal como los desocupados. Ha habido veinte muertos. A RS se le ocurre que si algo tiene de bueno el sistema actual es que los malos de verdad ya no esconden que su sueño es eliminar la mayor cantidad posible de estómagos excedentes, a ver si las cuentas teóricas les cuadran sin perderse un centavo de ganancia. Argentina y el mundo todo son un pésimo drama teatral de denuncia. RS, clasemediero agnóstico, se hace la idea de tener un espíritu palpable y decide cultivarlo en la adversidad. Mientras, lo único que consigue el abogado es que lo trasladen a la cárcel de Ezeiza, donde estará 23 días a la espera de juicio. Aquí es inevitable ser un poco obsceno, en honor a la verdad. RS ha conocido lugares de exclusión donde la neoburguesía posindustrial vive incluida entre piscinas, asados solariegos y todo tipos de prótesis lúdicas que amplifican su deseo al infinito. En ese estado de excepción no hay para el ego pueril más ley que la del dominio. Tampoco en la cárcel hay ley, pero el estado de excepción en que se mantiene al recluso está dirigido, no a amplificar el ego hasta que reviente, sino a demoler lo que en el recluso hay de humano. La cárcel es el extracto negro del proyecto de dominio, y los que viven allí se comen crudos unos a otros. Entretanto, la mujer de RS le cuenta que la clase media ha tomado las calles como único espacio en donde puede respirar. RS apenas respira. Sus compañeros de celda son: un matricero de 62 años que encabezó una intimación a un supermercado de Ranelagh, un lavaplatos punguista y un flaco macilento que tiene la boca sellada y ojos de haber visto algo inenarrable. La comida es vomitiva.

Lo que le lleva su mujer, RS tiene que repartirlo para que no lo tajeen con facas. Como el respetado matricero lo protege, RS logra crearse una reserva de coraje. Pero una noche hay un amago de motín y vuelve a ensuciarse los calzoncillos. El mudo de la celda de RS se revela muy duro, y en el tumulto le corta una mano a un jefe rival y se come dos de los dedos. Se los come crudos, como el vecino de RS se comería a los que podan árboles. De todos modos, a la madrugada los rebeldes capitulan. La vida en la celda se reanuda sin el mudo. RS nota que se está volviendo cruel, y durante una entrevista con el abogado se echa a llorar. Sáqueme de acá, por favor, dice. Devuélvame mi cuerpo. De la renovada vergüenza que le da su miseria, RS obtiene una nueva serie de iluminaciones. 1) La única garantía de que un país mejore es la participación general en la vida política. 2) No hay política generalizada sin que la vida cruda, juguete del deseo, se revista de pensamiento, incluso de intelectualidad. 3) No hay esperanza para el que ha comido el horror. 4) No hay pensamiento que vertebre una política justa si aunque sea en parte no aspira al cielo. 5) Mirar el cielo sirve para saber que nadie lo habitará nunca.

*Como bien se nota, siguiendo el hilo de esta historia yo no podía llevar claridad a la discusión sobre las salidas de nuestro país en el momento de peligro que vivimos. La peripecia de mi héroe no era una parábola sino un amasijo de contradicciones. Por eso decidí que mi aporte íntimo al debate que despuntaba, y no era menos confuso, fuera la exhibición del alma de RS. Empecé a volcar ahí todos los reveladores rezagos de la mía, y muy pronto el relato dejó de parecerme una coartada. Al fin y al cabo era soltar como un chorro lo que había acumulado en más de tres décadas de cavilar estas cosas y conternirme por miedo al ridículo.*

Al tiempo que pierde la esperanza, RS empieza a perder algo de miedo. Sólo un poco. Le quedará miedo suficiente para que, cuando salga, la visión de la calle lo hiera más que a los esperanzados.





Cuando la mujer de RS le cuenta que los dólares que tenían en el banco para iniciar una empresa informática son ahora frágiles pesos que les devolverán en tres años, RS ya está blindado. Es incorregible: se siente estoico, indiferente al dinero, rico en ética. Ni se da cuenta de que el hecho de que hayan esquilado a su familia debería inflamarlo. Así empieza a transmitir en la cárcel lo que cree saber. "Queremos la libertad, ¿no?", les dice a los presos. "Y los de afuera quieren comer, y algunos quieren sus dólares. Pero al mismo tiempo todos juntos denigramos el estado del mundo, y queremos reemplazarlo por otro como si fuéramos agentes de una mejoría, una especie de antibiótico radical. Cada uno de nosotros se cree un fenómeno y considera al prójimo un impedimento. A mí me parece que la mayor condena es trabajar todo el tiempo por el refuerzo de la persona propia. El capitalismo, por ejemplo, consiste básicamente en eso." A los otros presos este cántico los esgunfia. Un atardecer violentan a RS en la ducha. Preparado como está ya, RS se siente más herido en

el cuerpo que en la moral. Sabe que la lucha contra el infierno tiene lugar en la conciencia. Cuando la mujer le cuenta que el policía de la esquina ha permitido que les robaran el coche, RS le susurra que todos los agravios son relativos. Pero al verla llorar de cariño recuerda cuánto la quiere y comprende que ese amor y los chicos lo legitiman para vengarse. No tiene idea de lo que es la venganza, pero a poco consigue que lo suelten. La vista oral es una farsa, más humillante por benévola. El juez putaño, que se ha cansado de molestar, deja a RS en libertad condicional, pendiente de juicio por sublevación. Lo primero que RS hace en el mundo es intentar no sentirse un proscrito. Para evitar nuevas represalias de la policía, planea protegerse ganando notoriedad. Supone que no le será del todo difícil porque tiene para comunicar lo que su cuerpo ha aprendido sobre el capitalismo, la impureza y las trampas del espíritu. Aturdido, se alimenta de las visiones de que rebosa la Buenos Aires de fines de enero del 2002: cortesanas mendigando para poder alimentarse - en



una avenida, un hombre bañando un bebé en un tacho que la lluvia llenó de agua – torsos muertos en el pavimento revestido de añicos de vidrio – montañas de telgopor en llamas contra el atardecer – reses descuartizadas junto a una carretera – una agobiada muchedumbre en protesta muda avanzando entre neones bajo un diluvio – un enfermo de los riñones clamando por un aparato de diálisis – cabezas ensangrentadas – llanto convulso de una insultada cajera de banco – hambreados crucificándose como quien se inmola antes de que lo maten – música atonal de cotizaciones monetarias para imágenes de fragor urbano

RS se debate entre la piedad por los desposeídos, la ternura por su clase y el fastidio por la queja. La vida conyugal, animosa pero de frecuencia baja, es el indicio más claro de que está incubando la misma dejadez que ve por todas partes. La empresa donde trabaja languidece por falta de ventas y él no puede independizarse. Al consumidor que lleva dentro lo exaspera la abstinencia de mercancía. No lee, no escucha música; no hace nada que le guste. Las adrenalinicas colas bancarias le dan acidez. Nunca la medianía ha sido tan fogosa. Hacia las cinco de la mañana suele despertarlo un sentimiento que desconocía y es el desasosiego por el quebranto del país y el futuro de los chicos.

*Con esto me estaba acercando a mi problema. Aparte de la incertidumbre, me desvelaba la obligación de aportar algún hilo a la tela de pensamiento que habría debido amparar la violencia de la crisis. Encima, que me comparase con RS era una señal de que la historia había ganado autonomía. Y, aunque se pareciera muy poco a lo que yo creo que escribo, era el cabo que me unía al país. Por eso no quise aclarar la naturaleza del nexo. Me anudé a la historia de RS procurando que virase hacia lo positivo. Por supuesto que en vez de un programa, mi impaciencia obró en la historia una serie de acontecimientos desesperados.*

A punto de que el ser se le vuelva pura fisis,

RS resuelve ganar energía mental dando el salto a lo público. Enseguida barrunta que es un movimiento espúreo, porque, si la ciudadanía no quiere desaparecer, cualquier intento comunitario debe basarse en cierto renunciamiento de cada cual a sí mismo. RS titubea; pero entonces el odio renace en él para propulsarlo. Sólo le queda darle un cauce. Empieza a preguntarse seriamente si lo que él quiere es demoler un sistema que aniquila las almas, destruir las bases de un proyecto que hace del hombre una herramienta, atreverse a desear lo imposible, o bien quiere un sistema más protector y justo; es decir, si quiere libertad irrestricta, gozo y soberanía, o distribución supervisada de las riquezas, salud pública, cuidado y educación de los niños, una democracia atenta y participativa.

*Ahí tenía yo una cuestión más delicada. Era la conciencia de la impureza la que nos llevaba a RS y a mí a rozar el reformismo. Comprendí que no me estaba ocupando de literatura y política, sino de la más vieja disyuntiva entre destrucción y continuidad, entre la violencia y el sacrificio en pro de bienes incommensurables y la defensa de la vida inmediata, transpuesta a la Argentina del momento: ¿reconstrucción del estado local o lucha libertaria total? Mucho en la literatura, desde Homero por lo menos, está insuflado de exaltación entusiasta, ansia de emancipación, ebriedad, nihilismo, visión y despilfarro. Las sociedades en cambio necesitan garantizar la vida de sus integrantes. Es jactancioso decir que la aspiración de cambio sólo incide en lo real cuando comparte la misma decisión soberana que lleva a abandonarse a la volubilidad del sentido, al azar, al sacrificio; que sólo cuando se entiende la libertad como desapego de sí, como un acto de entrega radical, se puede aspirar a una sociedad feliz –o salvada. No. Son muy pocos los que no temen a la muerte, incluso si están enamorados. Muchos son madres y padres. La institución social no soportaría que se generalizase el acto gratuito; de evitarlo se encargan la justicia y la razón. Pero hace rato, desde que la Ilustración*



*desencantó el mundo, que muchos se preguntan cómo sería una política para un mundo no atezado por el proyecto y la razón instrumental, un mundo todavía encantado. Aunar la redención social y la elevación constante del alma fue el empeño más sensible del romanticismo. Mucho después Bataille advertiría que el desprendimiento, el abandono pasional que aniquila y el éxtasis pertenecen al orden de la intensidad, que es íntima; la política al de la duración. Y aunque RS no parecía muy lector de Bataille, estas cosas ya eran parte de su historia, cuya poca claridad política se enturbiaba cada vez más. Siempre hay un momento cuando uno escribe en que la vida de las discontinuidades y oposiciones, de la acción lineal y productiva, delata su condición esclava, su falta de inteligencia. Más allá de las necesidades que define el sufrimiento cotidiano, escribir se revela como ganas de milagro. Uno sabe cómo obra el capitalismo en la conciencia, cómo la llena de voluntad de apropiación, usufructo, reaseguro, competencia; pero también sabe que "No sólo de pan vive el hombre". Mucho menos de comerse al otro crudo. El problema de RS era cómo no perder el corazón cuando se han perdido no ya los ahorros, sino también la pertenencia al propio cuerpo. La contingencia de RS era de gran peligro patrio. La pasión pequeñoburguesa argentina no había sido autoaniquiladora, lo que la hubiera glorificado como pasión de libertad, sino autoafirmativa, promocional, en detrimento de todo lo demás.*

Un jueves, mientras espera turno para hablar en la asamblea de su barrio, RS le murmura a un vecino: "La sociedad argentina se ha pasado quince años derrochando, instigada por los cráneos de la economía de mercado. Y para ganarse el derecho a derrochar más puso de moda el elogio de ilegalidad, aquí llamada transgresión. El ideal de los ciudadanos incluidos en el sistema que excluye a los pobres es que todo sea posible. Y en ese mundo la posibilidad de satisfacerse se volvió tan ilimitada como en la cárcel, donde algunos presos se comen a sus rivales."

El vecino sonríe a medias. RS sabe que nunca logrará resolver las paradojas de su línea de pensamiento, pero piensa que su ordalía lo autoriza a exponer un pensamiento paradójico. Cuando le pasan el micrófono se limita a seguir con su argumento: "Amigos: que el mercado libre haya culminado en la falta de trigo para el pan y la retención del dinero individual significa que vivimos en estado de excepción. En ese estado de cosas es posible todo, hasta lo más espantoso. Pero ya antes de esto nos habían convencido de que nuestros apetitos debían satisfacerse cuanto antes. Y ahora no tenemos ni apetito ni dinero. Lo que necesitamos es un estado de cosas en el cual no todo sea posible. Las prohibiciones tocarán al gobierno y nos tocarán a nosotros. Es hora de que nos examinemos." El discurso provoca estupor y algunos chiflidos, pero la parte de estupor anima a RS. El jueves siguiente, entre un orador que pide poder para las asambleas y otro que expone un programa de huertos urbanos, la figura irrelevante de RS crepita como hielo seco. En su tono más anodino RS dice: "Amigos: tenemos que decidir si luchamos primero contra el Parlamento o contra la explotación. Porque el mercado libre que nos hambrea ha crecido arrebatándole competencias al estado, para lo cual compró a parte de los hombres de Estado. Ahora pedimos que se vayan los políticos. Pero lo que nos martiriza es la miseria. Si queremos más justicia social necesitamos un Estado generoso, de acuerdos amplios. Pero cuanto más amplios son los acuerdos que cimientan un Estado, menos margen hay para las alternativas individuales. Los más libertarios serán enemigos de ese Estado sin orgías. La vida democrática será baja en pasión. El individuo tendrá que arreglárselas para tener entusiasmo y gozo en su vida íntima." En el acto está presente un periodista de un canal de cable que invita a RS a una entrevista a las 3 de la mañana. Sólo unos 900 televidentes lo ven, pero les cuentan a sus amistades que hay un hombre que suelta unas monsergas raras. En diez días



más RS se convierte en objeto de rumor. Uno de esos días recibe una advertencia policial. Las renovadas reservas de odio dan a la voz de RS un vibrato de elástico de media. Las cicatrices de los antebrazos suscitan una leyenda confusa. En una asamblea extraordinaria el compuesto de RS levanta ovaciones y abucheos: "Somos unos estúpidos. Aceptamos una economía que nos dejó sin trabajo y sin dinero, y ahora los que tenemos trabajo sólo hablamos de dinero como si en eso nos fuera la honra. Pero creemos que nuestro espíritu es superior al de los gestores. ¿Estamos tan seguros de ofrecer algo mejor como reemplazo? Amigos, no somos mejores. Sólo hemos perdido. Propongo cambiar nuestra riqueza espiritual por la carencia consciente de toda virtud. La indiferencia nos hará poderosos y certeros, humildes y caritativos. Y nos hará preguntarnos cuánto poder queremos de verdad. Porque nuestro poder, si llegamos a tenerlo, va a ser impuro. ¿Estamos dispuestos a ejercer la impureza?", pregunta RS. Un atronador "Sí" le responde, mezclado con un estentóreo "No". La defectuosa comprensión de los argumentos de RS crea una controversia. No bien entra en la periferia mediática, RS se da cuenta de que no tiene sentido detenerse; ha pasado a ser parte del espectáculo y por lo tanto ya es para siempre inofensivo. Así que improvisa a gusto.

*La historia se había despegado de la realidad pero mantenía un contacto conmigo. De hecho cada vez se acercaba más a una verdad que yo entreveía (aunque nunca iba a ver bien, como suele pasar en las historias). Me pareció que había allí un orden que no intentaba aplastar el caos ni disimularlo, una hipótesis para la vida común que la literatura no debía avergonzarse de ofrecer.*

La inspiración de RS lo afirma como sujeto interesante. El asimila que debe ofrecerse a todos los flashes que se avengan a acribillarlo y cualquier luminaria que quiera hurgarle la mente. Lo demás sucede en un santiamén. Pacho

O'Donnel lo sienta a conversar en un incómodo sillón en donde RS termina cabeceando. Tomás Eloy Martínez le dedica una desgarrada crónica que publica *La Nación*. Quinientos mil televidentes escuchan a RS decirle a Bonelli: "Intellectualmente, yo sólo puedo decir medias verdades porque nunca hablo de mí mismo." En un artículo publicado en *Clarín* yo elogio la astucia con que RS ha instalado en la política argentina la contundencia del gesto. Durante una larga entrevista, Verbitsky intenta vanamente que RS hable de revuelta y delito. En Francia, André Glucksmann dedica a RS un libelo titulado *L'anemocrat* y lo califica de neoprimitivo emergente. He aquí un extracto de las declaraciones de RS en ese período:

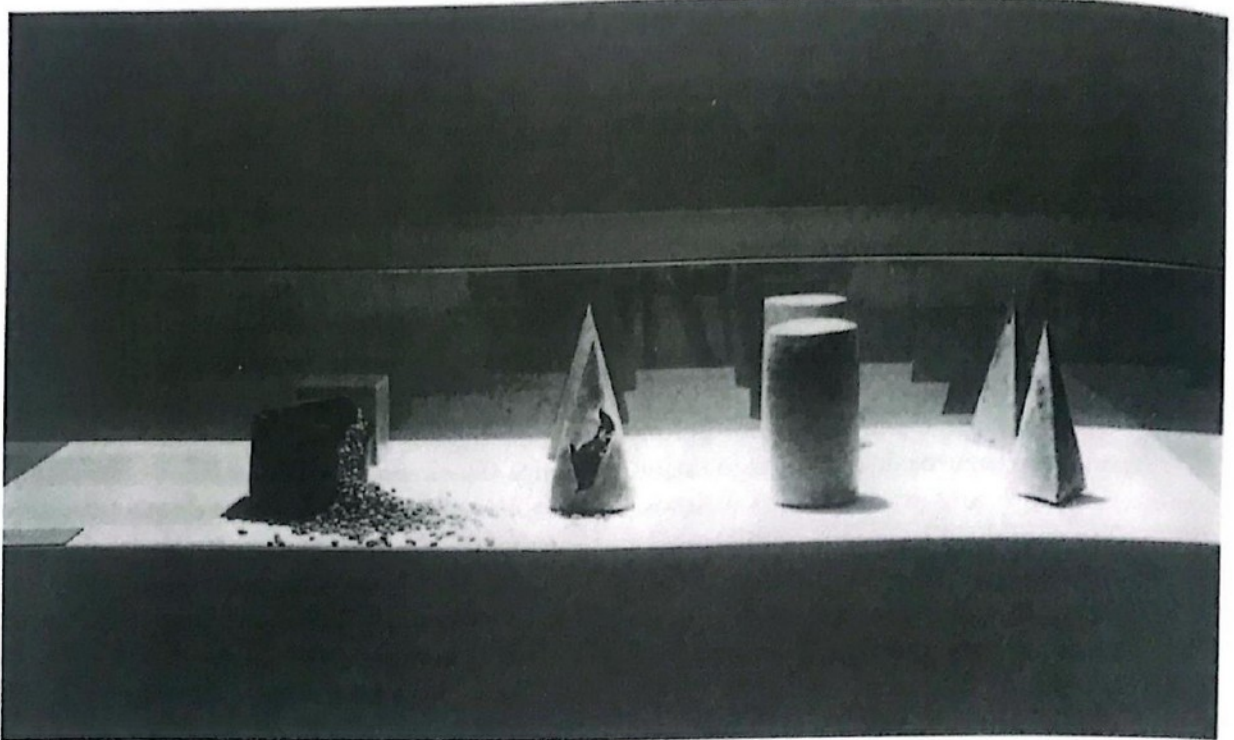
- En Argentina culmina la falacia capitalista. Como sepultó la producción material en beneficio de las finanzas, y no puede acumular mucha plusvalía, el capital usa la pizca de estado que dejó para pagar los dividendos de los financistas con la plata de los súbditos. Para llegar a la anorexia productiva hemos colaborado todos. Acá hubo muertos, ahora hay escombros, puede haber más muertos pero sólo se habla de dinero, como si únicamente nos hubieran robado.

- ¡Que nadie insulte a nuestra gran pequeño-burguesía! Gente que ha trabajado años para hacer su empresa textil, su casita, su sólida cultura de culo del mundo; que a fuerza de superación constante del intelecto ha hecho un país fino; señoras que leían como posesas entre una polenta y un planchado; una capa social entera que se ha psicoanalizado porque desconfiaba de sus lapsus. No hay pueblo en el mundo tan desconfiado.

- La desconfianza no es un valor político.

- Somos un experimento del sistema. El resultado es este sufrimiento impúdico que circula como una película de advertencia para los que se porten mal en el primer mundo. El capitalismo es un aparato de dominio de cuerpos y control de almas; avanza sin cesar para reproducirse a sí mismo. Cuando alguno de sus experimentos





pasa a los medios es porque ya está impuesto. Nuestra única astucia sería obrar un retroceso en la historia contemporánea. Hasta la salud pública por lo menos.

- Los saqueos aterran a los pensadores. Temen que se les paralice el pensamiento. Mi respuesta urgente a la miseria es dar todas las limosnas que puedo.

- ¡La jactancia espiritual de nuestra clase media! Siempre alardeando de cultura. Pero ahora todos abandonan el cultivo del alma con la excusa de no tener plata. Es como se hubieran entrenado en el capricho infantil para eximirse de preguntar qué quieren decir cuando dicen espíritu o utopía. El cultivo vendrá después. Pero no hay después. Hemos perdido dosis irre recuperables de esa poesía cotidiana que tanto enorgullecía al argentino espiritual.

Con la progresiva fama RS recupera el deseo sexual. Está más animado, más liso. Mientras, la sospecha de que esconde un secreto atiza la morbosidad mediática. Cuando Hadad le pregunta a RS si no percibe que la gente no lo escucha por

lo que dice, sino por algo más, RS se levanta del asiento y le da un sopapo. Esta insolencia le vale una cita al día siguiente con Lanata, que le pregunta si no cree que está contribuyendo a anestesiar el movimiento popular. RS responde: "La vulgaridad es hablar como si se supiera algo cuando en realidad se dice algo que el poder deja que se sepa. Usted es vulgar. Si quiere ser fino, empiece por aceptar su ignorancia". En este período RS se deja a veces eclipsar por el silencio, como si quisiera empezar de nuevo con un lenguaje diferente. Hay un incompleto abrazo de RS con el líder sindical de Genaro. Se dice que el opaco discurso de RS catalizará la confluencia entre capas sociales. Mientras, la ofuscada rebelión se dedica por fin a hostigar físicamente a los políticos que sorprende por la calle. RS acude al cerco contra un abúlico senador radical y en cuanto ve que un grupo le va a pegar se interpone. Les grita que cinco contra uno es cobardía y defiende al corrupto a puñetazos. El senador le da emocionadas gracias, ante las cámaras, pero RS le contesta: "Que ellos sean



unos cagones no lo hace a usted menos vago e inservible". Esta nobleza criolla convence al presidente Duhalde de invitar a RS a un desayuno radiofónico. En la voluble memoria argentina sólo quedará el instante en que RS le dice a Duhalde: "Usted se miente. Querría ganar la gloria de haber sacado al país de la catástrofe, pero no se atreve a enfrentarse con los grandes degenerados y por lo tanto trabaja para su propia perdición." Duhalde le pregunta por qué cree él que le pasa eso. "Es una cuestión de lenguaje. Hay que encontrar otras frases. Y no piense que declararse impotente es decir la verdad. Las reglas de la política no son las de la vida. Usted es un mandatario." Al día siguiente el perspicaz Duhalde declara que jamás en su vida ha conocido una persona tan fría como RS. Comentarios sobre esa frialdad se propagan por la dirigencia popular como una brisa, impregnan a los artistas y calan en el pueblo. En adelante la Argentina apasionada siempre tomará las palabras de RS con un grano de recelo. Mario Pergolini lanza al aire el slogan de cuyo daño RS nunca podrá recuperarse del todo: "RS no existe." Los jóvenes empiezan a repetir que RS no existe y, aunque RS seguirá existiendo, parte de su figura quedará suprimida por el giro predilecto de los devoradores de presente: "RS ya fue". Es entonces cuando Paenza aprovecha la ocasión para tender a RS una celada: enfrenta a RS con su vecino HT. La historia de la rama podada sale por fin a la luz, y en un momento que RS no conseguirá olvidar HT le dice: "¿Usted no se da cuenta de que yo lo inventé? Yo lo convertí en el líder que necesitábamos." RS le responde que entonces él representa lo peor de la mente argentina. Pero esa noche le cae encima un tul de paranoia. Poco le importa que la sospecha de que su trayectoria fue orquestada sea o no cierta; la mera sospecha prueba que no hay modo de reformar el sistema porque es un sistema de pensamiento; la gente está separada por el lenguaje que supuestamente la une y que en realidad no nombra nada. Puede que los grandes nihilistas,

Shakespeare, Baudelaire, estén en lo cierto y no haya solución para la catástrofe de la Historia. Tal vez haya que enfrentar violentamente el ataque a la materia viva que el capitalismo perpetra día a día. Durante un corte de la ruta 2 del cual participa, no obstante, RS atisba que los piqueteros, que son los más materialistas de la revuelta argentina, también están pidiendo reformas sociales o cambios porque creen en la marcha de la Historia; es decir, son idealistas. RS piensa que si ese idealismo conmueve y llama a unírsele es porque lucha por la vida, defiende un bien común y vela por la continuidad de las generaciones; y es que, como él, los piqueteros tienen hijos. De modo que se reserva el nihilismo activo como una especie de pedagogía permanente de sí mismo; como la fuente de una poesía emancipadora que las generaciones también deben transmitirse, porque es lo único que de verdad puede salvarlas. En la vida actual, a RS lo acomete una leve paranoia, afán de atar cabos. La paranoia consiste en saber más de lo que uno puede utilizar. Si algo convierte a RS en líder político de culto es una facilidad para desbordar de contrasentidos. Por ejemplo dice: "Se habla mucho de resistir al sistema. Pero la resistencia es parte de una pelea por el poder. ¿Y queremos nosotros participar de un Estado? Cuando tengamos el poder quizá haya que ocuparse de que no nos imponga determinados usos del tiempo, salvo a los que les guste usar el tiempo en eso. Hay otros que le plantan cara a todo lo intolerable. Para esos la lucha es perpetua."

*Me desalentó comprobar que ni una incursión en el realismo me había curado de la escisión entre las necesidades de la comunidad y la intrasigencia de la literatura. RS era un híbrido con el que sólo podía hacerse un relato de tesis, no una novela. Y encima quedaba pendiente el final, del que habría sido una agachada dispensarme. No es que me preocupase el carácter manipulador y falso de la mayoría de los finales. Si uno consigue obrar cierta ilusión, el lector empieza incluso a esperar que lo maneje. Claro que*



## Lecturas

Hace unos meses Adriana Hidalgo publicó una selección de ensayos de Bataille, *La felicidad, el erotismo, la literatura*, que contiene importantes textos sobre la revuelta y la soberanía. Sobre literatura y experiencia, ver Maurice Blanchot, *El libro que vendrá* (Monte Avila) y Miguel Morey, *El orden de los acontecimientos* (Península). En Giorgio Agamben, *Medios sin fin* (Pretextos), se actualiza el debate sobre la crisis del estado-nación. Urticantes reflexiones sobre el artista moderno hay tanto en el texto de *Pobre Bélgica*, de Charles Baudelaire, como en el prólogo de Américo Cristóbal y Hugo Savino a la edición de Losada. *Diálogo con Isaiah Berlin*, Ramin Jahanbegloo (Anaya & Muchnik) es una buena introducción al pensamiento liberal no reaccionario.

*en literatura conviene no ocuparse mucho de las expectativas del lector. Pero la necesidad de este final era correlativa a la responsabilidad de organizarme el pensamiento, y un acto de buena fe para con una historia llena de aniquilación. La inexorable ley del realismo tiraba hacia la forma acabada; y por qué no iba a seguir yo la corriente del experimento. Pero como esto es el concepto de un relato que todavía habrá que escribir, doy dos de los siete finales que anoté.*

- Mientras el gobierno herido por el FMI convoca elecciones, la miseria desemboca en guerra. Una banda de hambrientos instrumentados por la policía y la partidocracia asalta la casa de RS. Como acto de civismo, RS les abre las puertas; pero un grupo de piqueteros corre a defenderlo y se arma una trifulca. A alguien se le dispara un arma. RS muere. Es una muerte injusta, repentina como su ascenso, inexplicable y clásica, como las que ocurren a montones en nuestro país.

- Desconcertado, RS comprende que si quiere trabajar por una democracia justa en un país de vivos tiene que hacerse el tonto, y aun volverse tonto. Se postula por un partido de izquierda y se convierte en un diputado atento con las organizaciones intermedias, eficiente, secundario, consolador para los que no cesan de tener necesidades. Irreductible, queda en él cierta experiencia de la promesa emancipatoria, un sueño laico de redención que más adelante transmitirá a sus nietos. Viste traje algo estrecho y camisas celeste claro.

*Al contrario que el primero, fruto de la pulsión de muerte, este final soso es en cierto modo feliz, casi el colofón de una fantasía patriótica negra. Por desgracia para mi opción realista, el presente es tan inabarcable como el pasado, con el inconveniente de que, por estar pasando mientras uno escribe, provoca una multiplicación vertiginosa de los finales adecuados. Por otra parte, ya me voy viendo en la necesidad de modificar tramos porque las contingencias no dejan de empeorar. Es decir que no puedo escribir este relato. Hace poco leí que ninguna historia es posible si no se desentraña su relación con la Historia. Pero antes había leído que la literatura es el peligroso poder de ir hacia lo que verdaderamente es por la vía de la imaginación. Hay muchas sentencias así, pero me inquieta que, siendo tan diversas, estas dos señalen que a mi argumento le falta una lógica. Claro que la lógica férrea –según leí hace bastante– puede ser el origen del totalitarismo. Como si encima faltaran pocas cosas, ahora quedaría por examinar si esto es cierto.*

Marzo de 2002



# média / thèque



Foto : Martín Sanguinetti



Alliance Française  
Buenos Aires

**biblio-**  
*teca*

**foto-**  
*galería*

Av. Córdoba 946

Tel: 4322.0068

Lunes a viernes : 10hs-20hs

Sábado : 10hs-14hs

info@afbuenosaires.com

*Alianza francesa : mucho más que un curso de francés !*



## Efectos del librecambio

En 1991, el sociólogo francés Pierre Bourdieu y el artista plástico alemán Hans Haacke mantuvieron una serie de encuentros en los que conversaron largamente acerca de las posibilidades políticas de la práctica intelectual y de la creación artística en la sociedad actual. De ese encuentro surgió *Libre-Échange*, un exhaustivo intercambio de experiencias y opiniones acompañado de las provocativas obras de Haacke. A continuación, se presenta un pasaje del diálogo, en el que se discute el papel de intelectuales y artistas, su relación con el Estado y las instituciones y la necesaria compenetración entre forma y contenido que debe sostener el arte político.

### Pierre Bourdieu y Hans Haacke

#### En el torno del Estado

**Pierre Bourdieu:** Conocemos "intelectuales" que, para escapar al desencanto provocado por el fracaso de los regímenes llamados "socialistas" (es una hipótesis optimista: también está la ambición de poder que permite ejercer, por otros medios, una influencia imposible de ejercer únicamente por medios intelectuales), se han pasado del lado de la gestión. A partir de los años 60, algunos intelectuales —en su mayoría sociólogos o economistas influidos por el modelo americano— exaltaron la figura del experto responsable o del tecnócrata gestor contra la imagen dominante por entonces del intelectual crítico —Sartre en particular. Curiosamente, es probable que la llegada de los socialistas al poder haya golpeado de manera decisiva a este tipo de personaje. El poder socialista suscitó su corte de pequeños intelectuales que, de coloquios en comisiones, han ocupado el centro de la escena, disimulando o combatiendo el trabajo de aquellos que seguían resistiendo en sus investigaciones de todo tipo.

**Hans Haacke:** Tal vez hay allí un conflicto irresoluble. Ningún organismo, y seguramente

tampoco una sociedad compleja como la nuestra, puede existir sin un dispositivo de gestión. No dudo que ganaremos con la presencia de intelectuales en los órganos de gestión. Pero también sé que el objetivo de la gestión es ante todo asegurar el funcionamiento más que la reflexión y la crítica. Son responsabilidades contradictorias. Conozco, por haberlo observado personalmente, el cambio radical, y probablemente inevitable, que sufren los personajes del mundo del arte cuando pasan de la crítica a la gestión de las instituciones o a la organización de muestras.

**PB:** Por medio del empujamiento, o incluso la demolición del intelectual crítico, lo que se pone en juego es la neutralización de todo contrapoder. Estamos de más: gente que tiene la pretensión de oponerse, individual o colectivamente, a los imperativos sagrados de la gestión es totalmente insoportable. Y allí encontramos otra antinomia o, al menos, una contradicción muy difícil de superar. Las actividades de investigación, tanto en el terreno del arte como en el de la ciencia, necesitan del Estado para existir. En la medida en que, de manera general, el valor de las obras está en una correlación negativa con la extensión del mercado, las empresas





culturales sólo pueden existir y subsistir gracias a los fondos públicos. Las radios o los canales de televisión culturales, los museos, todas las instituciones que ofrecen *high culture*, como dicen los *neocons* (neoconservadores), sólo existen gracias a los fondos públicos, como excepciones a la ley del mercado que son posibles por la acción del Estado, único capaz de asegurar la existencia de una cultura sin compradores. No se puede hacer depender la producción cultural de los riesgos del mercado o de los gustos de un mecenas.

HH: A título de anécdota, en el Museo Busch-Reisinger de la Universidad de Harvard, un museo especializado en el arte alemán, hay ahora un "Daimler-Benz Curator". Este curador ocupa una especie de cátedra pagada por

Mercedes Benz. Es impensable que ese museo presente algún día mi trabajo.

PB: Por definición, el Estado es aquel que da una solución no lógica (no la hay) sino sociológica a la paradoja del *Free Rider*, cara a los economistas neoclásicos. Solamente el Estado está en condiciones de decir, con posibilidades de ser escuchado y obedecido: tomes o no tomes el autobús, vayas o no al hospital, seas negro o blanco, cristiano o musulmán, debes pagar para que haya autobuses, escuelas, hospitales abiertos a los negros y a los blancos, a los cristianos y a los musulmanes. El liberalismo radical es, evidentemente, la muerte de la producción cultural libre porque la censura se ejerce a través del dinero. Si por ejemplo yo tuviera que encontrar *sponsors* para financiar mi investigación,



me costaría mucho trabajo. Un poco como usted, si usted tuviera que ir a pedir ayuda a Mercedes o a Cartier. Evidentemente, esos ejemplos son algo groseros, pero pienso que son importantes porque en los casos límite se puede ver claramente lo que está en juego.

HH: En los Estados Unidos hay una tradición completamente diferente. Casi todas las instituciones culturales son privadas y dependen de la gracia de los donantes y, en los últimos tiempos, de los *sponsors*. Es aterrador que en Europa comience a seguirse el modelo americano. Las instituciones que estaban liberadas de la tutela de los príncipes y de la Iglesia se encuentran cada vez más bajo el control de las empresas privadas. Esas empresas, evidentemente, están obligadas a servir sólo a los intereses de sus accionistas, es su razón de ser. La privatización de hecho de las instituciones culturales tiene un costo terrible. En la práctica, la república, la *res publica*, es decir la cosa pública, se ha abandonado. Aun cuando los *sponsors* no pagan más que una pequeña parte de los gastos, en realidad, deciden el programa. De Montebello, un experto en esos asuntos, ha admitido que "es una forma inherente de censura, insidiosa y oculta". Es difícil corregir la situación una vez que el Estado ha abdicado y que las instituciones terminan siendo dependientes, en el sentido fuerte, de los *sponsors*. Mientras que en definitiva, al nivel del presupuesto nacional, los contribuyentes siguen pagando la cuenta, las instituciones por su parte, cada una en su sector, notan únicamente el alivio en los gravámenes. Cada vez más, se acostumbran a las limitaciones del contenido de sus programas. La gestión ha triunfado. Sin embargo, el gerente de Cartier nos ha advertido implícitamente que el entusiasmo de los *sponsors* no está garantizado para toda la eternidad. En una entrevista, declaraba: "La cultura está de moda, mejor así. Mientras siga estándolo, habrá que utilizarla". Es ingenuo creer que el Estado va a retomar sus responsabilidades en materia de cultura cuando los Cartiers del mundo hayan dejado de interesarse en ella.

PB: De hecho —y aquí volvemos a encontrar la antinomia— debe darse un cierto número de condiciones que sólo el Estado puede asegurar para la existencia de una cultura crítica. En suma, debemos esperar (e inclusive exigir) del Estado los instrumentos de la libertad frente a los poderes, económicos pero también políticos; es decir, frente al Estado mismo. Cuando el Estado se pone a pensar en la lógica de la rentabilidad y la ganancia, en materia de hospitales, escuelas, radios, televisión, museos o laboratorios, están amenazadas las conquistas más altas de la humanidad: todo aquello que pertenece al orden de lo universal, es decir, del interés general, del cual el Estado, quírase o no, es garante oficial. Por eso es necesario que los artistas, los escritores y los estudiosos, que tienen en depósito algunas de las adquisiciones más escasas de la historia humana, aprendan a utilizar contra el Estado la libertad que el Estado les asegura. Es preciso que trabajen simultáneamente, sin escrúpulos ni mala conciencia, para aumentar el compromiso del Estado y la vigilancia respecto de la influencia del Estado. Por ejemplo, cuando se trata de la ayuda del Estado a la creación cultural es preciso luchar a la vez por el aumento de esta ayuda a las empresas culturales no comerciales y por el aumento del control sobre el uso de esta ayuda. Por el aumento de la ayuda, contra la tendencia cada vez más extendida hoy a medir el valor de los productos culturales de acuerdo con la amplitud de su público, y por lo tanto de condenar simplemente, como en la televisión, las obras sin público. Por el aumento del control ejercido sobre el uso de esta ayuda, porque, si el éxito comercial no garantiza el valor científico o artístico, la ausencia de éxito comercial tampoco, y porque no se debe excluir a priori que, por ejemplo, entre los libros difíciles de publicar sin subvención, puedan existir algunos que no merezcan ser publicados. Pero, de manera más general, es preciso evitar que el mecenazgo de Estado, que obedece a una lógica muy similar



a la del mecenazgo privado, dé lugar a que quienes detentan el poder del Estado se hagan una clientela (como se ha visto recientemente en las compras de pinturas o en la atribución de adelantos para el cine) o inclusive una verdadera corte de "escritores", "artistas" e "investigadores". Sólo si se refuerza al mismo tiempo la ayuda del Estado y los controles sobre los usos de esta ayuda, y en particular sobre los desvíos privados de los fondos públicos, se podrá escapar prácticamente a la alternativa entre el estatismo y el liberalismo, en la que los ideólogos del liberalismo nos quieren encerrar.

HH: Sí, seguramente allí está nuestra responsabilidad más esencial.

PB: Lamentablemente, los ciudadanos y los intelectuales no están preparados para esta libertad respecto del Estado, tal vez porque esperan demasiado de él a título personal: carreras, condecoraciones, montones de cosas, a menudo completamente absurdas, por las cuales defienden al Estado y son mantenidos por él. Y luego, está la ley (podríamos llamarla ley de Jdanov) que hace que cuanto más débil es un productor cultural, cuanto menos reconocido está por las leyes específicas de su universo, más necesita de los poderes exteriores, más dispuesto está a apelar a esos poderes (los de la Iglesia, el partido, el dinero o el Estado, según los lugares y los momentos) para imponerse en su universo. Robert Darnton ha hecho un gran favor al pensamiento realmente crítico al recordar que una parte muy considerable de los revolucionarios franceses provenía de la bohemia de los escritores y de los sabios fracasados. Marat era un sabio muy malo que mandó a la guillotina a sabios muy buenos. El mecenazgo de Estado corre siempre el riesgo de favorecer a los mediocres, siempre más dóciles. En 1848 tenemos un gobierno de izquierda, el hermano de Louis Blanc es ministro de Cultura y se le encarga a un pintor de segunda que haga el retrato de la República... Y sabemos bien que, en general, el progresismo en materia política no va automáticamente de la

mano con el radicalismo estético, por razones sociológicas bastante evidentes. Un pensamiento verdaderamente crítico debe comenzar por una crítica de los fundamentos económicos y sociales más o menos inconscientes del pensamiento crítico. Muy a menudo, como usted lo ha observado antes, un pensamiento realmente crítico lleva a oponerse también a aquellos que rodean de justificaciones críticas pensamientos o prácticas conservadoras, o que solamente adhieren a tomas de posición críticas porque no están en condiciones (esencialmente por falta de competencia) de ocupar las posiciones que en general se asocian al conservadurismo.

HH: No hay duda de que los fondos públicos siempre pueden ser utilizados para apoyar a pintores de segunda o para alimentar un arte oficial. Respecto de la compra pública, un sector extremadamente expuesto a las presiones políticas, existen, de hecho, muchos ejemplos espantosos. Pero si se examinan más de cerca los encargos y las compras privadas, encontramos que la situación no sólo no es mejor sino que es peor. Lo que siempre cuenta es la inteligencia —y la independencia— de los responsables. Las obras de la exposición de "Arte degenerado" organizada por los nazis provenían exclusivamente de colecciones públicas. Lo que significa que, a pesar de la oposición del emperador y de las autoridades que lo seguían en 1918 y que, como él, no sabían nada de arte, los directores de los museos alemanes habían adquirido una cantidad de obras importantes de la vanguardia de su época. Otro ejemplo: la comparación entre las adquisiciones en materia de arte contemporáneo del Museo de Arte Moderno de Nueva York, institución privada que depende en primer lugar de las donaciones, y las del Centro Pompidou demuestra que los funcionarios franceses pudieron permitirse ser más audaces y reunir, con fondos públicos, una colección más importante en sectores un poco "arriesgados" desde el punto de vista del mercado, la moral o la ideología.





PB: Un sistema público deja un margen más grande de libertad, pero hay que ser capaz de usarlo. A los filósofos les gusta mucho plantear la cuestión de la libertad del filósofo profesor estatal. De hecho, es muy importante que haya profesores de filosofía contratados por el Estado. Pero a condición de que sepan usar verdaderamente la libertad que les da el ser titulares de una posición garantizada por el Estado, inclusive para alzarse, llegado el caso, contra el Estado o más precisamente contra el pensamiento de Estado. Pero no lo hacen muy a menudo; en todo caso, menos de lo que creen... Y los poderes de Estado hábiles saben muy bien cómo se puede manipular a los artistas, invitarlos a la garden-party del Elysée, etc. Con todo, es verdad que cuando hay un curador audaz le puede comprar a usted sus obras. Mientras que si estuviera financiado por empresas privadas no podría hacerlo.

HH: Quizás le hace falta más audacia al nuevo curador de las galerías contemporáneas del Centro Pompidou que a sus colegas de otra época: antes de su nominación fue curador de la Fundación Cartier.

PB: Y en la ciudad de Graz, ¿cuál es el estatuto del curador? ¿Es un curador estatal?

HH: La situación en Graz es algo compleja. Todos los otoños, desde 1968, hay en Graz un festival cultural, el *Steirischer Herbst* (el Otoño de la Estiria). Es financiado por la ciudad de Graz, por la provincia de Estiria y por el gobierno austríaco de Viena.

PB: Es una manifestación ocasional. No es una estructura permanente.

HH: Werner Fenz, el curador que estaba encargado de organizar la sección Artes Plásticas del festival en el que yo participaba, es curador de la Neue Galerie, el pequeño museo de arte moderno de la ciudad de Graz.

PB: Es curiosamente audaz...

HH: Absolutamente. Por suerte no era el único. Para el vigésimo aniversario del festival, los organizadores habían decidido conmemorar otro aniversario, el del *Anschluss*, la anexión de Austria por Hitler en 1938. Se invitó a dieciséis artistas a crear obras destinadas a instalarse de manera temporaria en lugares públicos que habían jugado un papel significativo bajo el régimen nazi. Werner Fenz explicó su proyecto con una claridad admirable: "*Puntos de referencia* (título de la exposición) debería incitar a los artistas a tratar la historia, la política y la sociedad, y reivindicar así un espacio intelectual que está hoy librado a la indiferencia cotidiana dentro de un retroceso progresivo, desconsiderado y manipulado". Yo propuse ocultar la estatua de la Virgen del centro de la ciudad, como habían hecho los nazis en 1938, bajo un obelisco lleno de insignias hitlerianas y agregar un balance de los muertos provocados por el nazismo en la provincia de Estiria. Al presentar este plan, estaba absolutamente convencido de que





era imposible realizarlo. Pero sólo participaría de la muestra con esa condición. Los directivos hubieran podido decir que mi proyecto superaba los límites del presupuesto. Hubieran podido rechazarlo por razones de seguridad pública en una región donde aún hoy existe un número importante de simpatizantes nazis. También hubieran podido invocar el respeto por la Virgen, como hizo un diario luego de que mi memorial a las víctimas nazis recibiera una bomba incendiaria. A pesar de todos esos argumentos y de todos esos obstáculos, el proyecto fue realizado. La ciudad, que está gobernada por los socialdemócratas, y la provincia, gobernada por los conservadores, colaboraron ambas. Como había esperado, el memorial actuó como catalizador de la conciencia histórica entre la gente de Graz. Se cree que la censura y la autocensura están por todas partes –y es verdad, existen. Pero si se ponen a prueba los límites, se encuentra cada tanto que siempre hay agujeros en la pared, que ésta se puede perforar. Puede ocurrir, a pesar de todo, que se hagan cosas, cuando se creía que era imposible hacerlas.

PB: Los universos sociales se han vuelto muy complicados: son conjuntos de juegos muy complejos y separados. Ya nadie puede controlar todo. Por lo tanto, en virtud de la competencia de un ministerio contra otro, de una oficina contra otra, en un mismo universo, o de la competencia entre universos, puede ocurrir cualquier cosa. Pero con un enorme desgaste... Depende a menudo de una persona, pero que quiere y sabe sacar partido del “juego” que implican todas las estructuras.

HH: O es una persona o se trata de una constelación anormal, como la que encontré en Berlín después de la caída del muro y antes de la reunificación. Si no se intenta, no pasa nada. Si se tiene éxito, queda un precedente sobre el cual es posible apoyarse luego.

PB: Para vincular esto con la cuestión del “clima” intelectual, se puede suponer que, dado que en general la gente renuncia a emprender

una acción más allá de un cierto umbral de posibilidades de éxito, el clima que busca desacreditar a los intelectuales críticos, que tiende a bajar la estimación de las posibilidades de hacer cosas y lograrlas, favorece una forma de autocensura o, peor, un sentimiento de desmoralización o desmovilización. Por eso acciones como la suya tienen, en estos tiempos, mucho valor. Para hablar como Max Weber, valor de “profecía ejemplar”.

HH: En la obra de Graz, como en las de Berlín o de Königsplatz de Munich, no aportaba verdaderamente informaciones nuevas. Pero hay otras, como aquella sobre las vinculaciones entre Philip Morris y el senador Helms, que contienen una parte de información desconocida hasta ese momento y que, en consecuencia, producen un efecto de revelación. A lo largo de mis averiguaciones sobre las maniobras del fabricante de cigarrillos, que hace saber a todo el mundo que “el desarrollo de la empresa pasa por el arte”, di con esta pequeña bomba de información: el *sponsor* del *Bill of Rights* subvencionaba no solamente las campañas electorales de Helms, como sospechaba, sino que además los cowboys de Philip Morris habían dado 200.000 dólares para un museo en su honor, destinado a difundir “los valores americanos” que él representa. Incorporé esta noticia en un collage facsímil de un collage de Picasso que formaba parte de la exposición Braque-Picasso, auspiciada por Philip Morris en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, y en el cual reemplacé los recortes de diarios originales por fragmentos de la prensa de hoy. El *New York Times* y otros diarios hicieron una larga reseña de mi descubrimiento y luego informaron sobre las respuestas incómodas de los portavoces de la empresa. Como protesta a la ayuda que daba Philip Morris al enemigo de las artes y de los homosexuales, varios artistas se retiraron de eventos organizados por Philip Morris. La organización gay *Act Up* llamó al boicot mundial de Marlboro y de Miller, una cerveza que es



también un producto de Philip Morris. Hubo ecos del boicot hasta en Berlín. Finalmente, el sponsor de Helms decidió donar dinero para la lucha contra el sida y hacerlo saber.

PB: Usted es la prueba de que un hombre prácticamente solo puede producir inmensos efectos al romper el juego, al destruir la regla y, frecuentemente, por medio del escándalo, el instrumento de acción simbólica por excelencia; o en todo caso, prueba que no estamos condenados a elegir entre la acción colectiva, la manifestación de masa o la entrega a un partido, y la apatía individual, la renuncia y la resignación.

HH: Lo que nos ayudó, seguramente, es que Jesse Helms tiene muy pocos amigos en la prensa neoyorkina. Además, esa revelación coincidía con el gran debate en los Estados Unidos sobre los peligros del fumar. Incluso el Ministerio de Salud de Washington acusó a Philip Morris de ser un "mercader de la muerte". La impertinencia de presentarse con el lustre del Bill of Rights se transformó en un boomerang.

## Una política de la forma

PB: En este punto me parece que habría que reflexionar sobre el hecho de que el proceso de autonomización del mundo artístico (respecto de los mecenas, las academias, los Estados, etc.) estuvo acompañado por una renuncia a las funciones, políticas en particular. Y que uno de los efectos que usted produce consiste en volver a introducir esas funciones. Dicho de otra manera, la libertad adquirida por los artistas a lo largo de la historia, y que se limitaba a la forma, usted la extiende también a las funciones. Lo que lleva al problema de la percepción de sus obras: están aquellos que se interesan por la forma y que no ven la función crítica y aquellos que se interesan por la función crítica y no ven la forma, cuando en realidad la necesidad estética de la obra consiste en el hecho de que usted dice cosas, pero de una forma que es tan necesaria, y subversiva, como lo que dice.

HH: Creo que pocas veces el público de aquello que llamamos "el arte" es homogéneo. Siempre hay una tensión entre aquellos que se interesan ante todo por "lo que se cuenta" y aquellos que privilegian la manera. Ni unos ni otros pueden comprender y apreciar la obra de arte en su justo valor. Las "formas" hablan y el "sujeto" se inscribe en las "formas". El conjunto está inevitablemente impregnado de significaciones ideológicas. No es diferente en mi trabajo. Están aquellos que se sienten atraídos por el tema y las informaciones...

PB: El mensaje.

HH: ... explícito o implícito. Quizás sienten que sus opiniones se refuerzan cuando se dan cuenta de que no son los únicos que piensan lo que piensan. Nos gusta cuando damos con algo que nos ayuda a articular nuestras ideas vagas y les da una forma más clara. Entonces, predicar ante un converso, como se dice, no es para nada una pérdida de tiempo. Buena parte de la publicidad y todos los candidatos a las elecciones lo hacen, y con buenas razones. Enfrente de los simpatizantes hay gente que no está de acuerdo, incluidos aquellos que intentan suprimir mis obras —hay varios ejemplos espectaculares. Los intentos de censura demuestran al menos que los censores piensan que la exposición de mis obras puede tener consecuencias. Entre estos dos extremos, hay un público que es curioso pero que todavía no tiene opiniones muy afianzadas. Allí es donde encontramos gente dispuesta a volver a examinar sus posiciones provisionarias. Corresponden, grosso modo, al público al que apuntan los expertos del marketing y de las relaciones públicas, encargados de ensanchar el mercado de un producto o de opiniones. Es también en ese sector vago donde se sitúa una buena parte de la prensa. Evidentemente, es un croquis muy global. En el grupo que se interesa más en aquello que provisoriamente hemos llamado la "forma" (cada vez que utilizo esta dicotomía, a mi parecer totalmente engañosa, sufro), existe un importante número de estetas que



piensan que toda referencia política contamina el arte, porque introduce aquello que Clement Greenberg llama ingredientes "extra-artísticos". Para estos estetas, es sólo periodismo, o peor, propaganda, comparable al arte estalinista o al de los nazis. Ignoran, entre otras cosas, que mi trabajo está lejos de ser apreciado por el poder. En la base de este argumento está la hipótesis de que los objetos que constituyen la historia del arte han sido producidos en un vacío social y, por consiguiente, no revelan nada sobre el entorno de su nacimiento. En verdad, los artistas eran muy conscientes de las determinaciones político-sociales de su tiempo, a menudo han llegado incluso a crear obras para servir a objetivos específicos y prescriptos. La situación, en Occidente, parece haber llegado a ser más compleja desde el siglo XIX con la desaparición de las órdenes de la Iglesia y los príncipes. Pero el arte burgués de los Países Bajos en el siglo XVII demuestra que ya en esa época era una manifestación de las ideas, actitudes y valores del clima social colectivo y de los personajes específicos de su tiempo. En principio, nada ha cambiado desde entonces. Las obras de arte, les guste o no a los artistas, son siempre marcas ideológicas; aun cuando no estén al servicio de clientes identificables de manera manifiesta. En tanto marcas de poder y de capital simbólico (espero que el uso que hago de sus términos sea exacto), esas obras juegan un rol político. Diversos movimientos artísticos de este siglo —pienso entre otros en fracciones importantes de los constructivistas, los dadaístas y el surrealismo— han llegado a perseguir objetivos explícitamente políticos. Me parece que la insistencia en la "forma" o el "mensaje" es una suerte de separatismo. Una y otro son altamente políticos. Si se habla de la función de propaganda de todo arte, quisiera agregar lo siguiente: la significación y el impacto que tiene un objeto dado no están fijados para siempre. Felizmente, a la mayor parte de la gente no le preocupa tanto la pretendida pureza del arte. Evidentemente, en el ambiente

artístico se interesan mucho en las cualidades específicamente visuales de mis obras: se preguntan cómo se inscriben en la historia y si he desarrollado nuevos procedimientos. Son más hábiles para descifrar las "formas" en tanto significantes y existe una apreciación más precisa de las técnicas. A la manera de la gente que es capaz de identificar alusiones políticas sutiles, a los simpatizantes de mi ambiente les gusta descubrir las referencias a la historia del arte inaccesibles para los profanos. Creo que una de las razones por las cuales mi trabajo es reconocido por un público bastante diverso es que las dos fracciones que diferencié de manera general (evidentemente es algo más complicado) tienen a pesar de todo la impresión de que a través de las "formas" se expresa un "mensaje" y que el mensaje no podría darse si no tuviera una "forma" adecuada. Lo que cuenta es la integración de ambas partes.

PB: ¿Usted quiere decir que, aun cuando privilegien uno de los dos aspectos, sienten confusamente la presencia del otro?

HH: Sí, eso creo.

PB: ¿Y que sienten que sus obras son doblemente necesarias: desde el punto de vista del mensaje y desde el punto de vista de la forma y de la relación entre ambos?

HH: Lo que también juega un papel importante es el contexto en el que un público encuentra mis obras. Hay una diferencia entre la gente que las encuentra en lugares públicos, como Graz, Munich y Berlín, y la gente que visita los museos o la que —más especializada todavía— frecuenta las galerías. No hay duda de que las dos últimas categorías miran mi trabajo en tanto que arte, aun cuando discuten su carácter artístico, como lo hace Hilton Kramer. Por el contrario, los transeúntes no iniciados de la calle lo perciben con otro ojo. A menudo, trabajo deliberadamente para el contexto específico. Entonces, el entorno social y político del lugar de la exposición juega un papel, como el carácter arquitectónico del espacio. Las circunstancias



simbólicas del contexto son de hecho, a menudo, mis materiales esenciales. Un trabajo especialmente hecho para un sitio dado no puede ser desplazado y mostrado en otra parte. Del mismo modo, la significación de los elementos físicos depende a menudo del contexto. No es necesariamente estable. Por ejemplo, la estrella de Mercedes en neón, que gira sobre un gran edificio que se ve a la entrada de París viniendo desde el norte en tren, significa algo distinto de aquella que está en el techo del Europa Center en Berlín (particularmente antes de la caída del muro) y de la que yo puse en un mirador de las fortificaciones del muro.

PB: Es también uno de los lazos que la autonomización del arte había roto: el efecto de museo arranca la obra de todo contexto, exige la mirada "pura". También es el lazo con el contexto el que usted reestablece. Lo que usted dice toma en cuenta la circunstancia en la cual es dicho. El buen lenguaje es aquel que resulta a propósito, que da en el clavo y que, en consecuencia, tiene eficacia. Es lo que hace que el ejemplo de Graz sea extraordinario, hasta en el tratamiento que el público hace de la obra; un poco como si usted hubiera querido llevar a la gente a quemar la obra. ¿Había usted previsto eso?

HH: No, lo incendiario no. Pero habíamos tomado precauciones. Había guardias apostados durante la noche. Sea cual sea el carácter de una escultura contemporánea, tenemos bastante experiencia como para saber que, si está ubicada en un lugar público, invita al vandalismo. En cuanto al trabajo para un contexto dado, me gustaría agregar que, tal como ocurre con muchas cuestiones tocantes a la teoría y a la sociología del arte, hay un precedente en la práctica de Marcel Duchamp. Cuando presentaba su *Fontaine* en la exposición de la Society of Independent Artists de manera anónima, apuntaba deliberadamente a un contexto específico. Lo conocía bien, porque era miembro de esa sociedad neoyorkina y podía imaginarse las reacciones de sus colegas, jugaba con eso.

PB: Sí, pero paradójicamente hacía un poco lo contrario de lo que usted hace. Usaba el museo como contexto descontextualizante, por así decirlo. Esto es: tomo el mingitorio y, por el hecho de ponerlo en un museo, cambio su naturaleza, porque el museo va a operar en él el efecto que ejerce sobre todos los objetos expuestos. No es un tríptico o un crucifijo ante el cual se va a rezar, es una obra de arte para contemplar.

HH: Hoy es una reliquia. Pero en 1917 fue un escándalo. En primer lugar, Duchamp logró desenmascarar los criterios artísticos de sus colegas que pedían que ese objeto fuera excluido del universo artístico. Y cuando su amigo Walter Arensberg compró el mingitorio, esos criterios ya no funcionaron más como antes. De repente, el mingitorio era percibido como diferente de todos los otros que se podían comprar, probablemente más baratos, en las casas de sanitarios de Nueva York. Su significación había cambiado. Así, Duchamp sacó a la luz las reglas del juego, el poder simbólico del contexto.

PB: Pero usted minimiza la novedad de lo que hace al respecto. Por supuesto, está en la misma lógica. Pero usted introduce un contexto que ya no es justamente el museo sino la ciudad de Graz, los habitantes de Graz, los nazis...

HH: Creo que la mayor parte de los peatones de Graz no reaccionaron ante mi obra como arte sino únicamente como manifestación política. En consecuencia, el incendio era percibido también exclusivamente como una acción política. Sólo en el ambiente cultural de la ciudad lo interpretaron también como un atentado contra el arte. Si un artista sale de su ambiente, como lo he hecho en Graz —no soy el único en hacerlo— actúa simultáneamente en dos esferas sociales diferentes. Las categorías de clasificación a las cuales estamos acostumbrados están confundidas. Me parece que la puesta en ghetto del arte es un fenómeno nuevo. Hay intentos de "salida" en Tatlin, Heartfield y otros. Rodtchenko concebía hasta la publicidad como fusión del arte y de la acción social. Esas tentativas forman





parte de la historia del arte. Los museos, las galerías y las colecciones privadas otorgan valor simbólico (y por supuesto también económico) a ciertos objetos y ofrecen un refugio importante e incluso una tribuna. Pero desde hace largo tiempo hay una sensación de malestar. Sin embargo, me pregunto si esta sensación no tiene origen en una comprensión romántica de la situación contemporánea y en un malentendido profundo acerca del papel que juega este presunto ghetto en la práctica actual. (Siento una contradicción entre los términos "tribuna" y "ghetto" que he utilizado.) ¿Qué interés tendrían las empresas en auspiciar un territorio cerrado? ¿Por qué el senador Helms y los neoconservadores se preocupan tanto por lo que ocurre allí? ¿Y cómo se explica que el puesto de director del Centro Pompidou o del Whitney de Nueva York no sea únicamente percibido como un puesto administrativo cualquiera que podría ser ocupado por cualquier ex alumno de la ENA (Escuela Normal de Administración) o de la Escuela del Louvre y sus equivalentes en los Estados Unidos?

PB: ¿Puede explicar esas alusiones?

HH: Hay todo un debate acerca de la dirección de los museos que va mucho más allá de aquel que había cuando los acusaban de ser sucursales de los marchands de Nueva York o de otros lados. Quienes hablan del contexto en el que se crearon las obras son acusados de marxistas, etiqueta altamente estigmatizante. La práctica más habitual sigue siendo aquella que consiste en descontextualizar los objetos, algo así como la presentación de una colección de mariposas raras. Evita, por defecto, toda consideración del campo social del que emanan las obras a las cuales han hecho alusión sus creadores. Es probable que esta práctica sea políticamente prudente. Pero lleva a la neutralización del arte.

Las instituciones artísticas, un poco como las escuelas, son lugares de formación. Influyen en nuestra manera de mirarnos a nosotros mismos y de considerar nuestras relaciones sociales. Como ocurre en las otras sucursales de la industria de la conciencia, de una manera sutil, se



### Imágenes

*La libertad será ahora auspiciada sólo con cambio chico*, 1990. Instalación pública temporaria en la ciudad de Berlín. (Págs. 18, 23)

*Germania, 1933*. Instalación en el pabellón de la República Federal de Alemania, Bienal de Venecia, 1993. (Págs. 25, 26, 27)

El diálogo entre Bourdieu y Haacke ha sido extraído de Pierre Bourdieu - Hans Haacke: *Libre-Échange*, publicado por Éditions du Seuil, París, en 1994.

Traducción: Vera Waksman

negocian nuestros valores. De hecho, son lugares políticos. Es un campo de batalla en el que se encuentran las diferentes corrientes ideológicas de la sociedad. El mundo del arte, contrariamente a lo que se cree, no es un mundo aparte. Lo que allí ocurre expresa la sociedad global y tiene repercusiones. Dado que las relaciones no son mecánicas y la complejidad de los frentes no permite una identificación inequívoca, no es fácil demostrar esta interdependencia arte-sociedad. Influye menos en los detalles que a nivel del clima social. Pero como lo sugiere la metáfora meteorológica, lo que ocurre en regiones geográficas particulares no es completamente desdeñable. El concepto de clima es blando. Pero estoy persuadido de que es allí donde se deciden de manera casi imperceptible las direcciones globales que toman nuestras sociedades.

PB: Dicho esto, según las formas de arte el corte es más o menos grande. Existen con todo formas de arte que instituyen ese corte, que viven de ese corte.

HH: Pero esas formas de arte tienen una influencia sobre lo que yo llamo el clima.

PB: Sí, al menos negativamente. No haciendo lo que podrían hacer...

HH: Al comienzo de los años 80, unos doce años después de la revolución cultural de los 60, hubo un crecimiento de la pintura neo-expresionista. La llegada al frente de la escena de ese expresionismo, acompañado por el retorno de la pintura tradicional, señalaba igualmente el fin de un período rico en experimentación, análisis y compromiso social. De acuerdo con esta lógica, la exposición Documenta de 1982 daba cuenta, grosso modo, de la restauración de un mundo mítico, del individuo fuera de la sociedad, del artista semidiós que lanza su desafío al mundo, de Rambo. Correspondía, en los Estados Unidos, a la llegada de Reagan a la Casa Blanca y, poco después, de Kohl a la cancillería de Bonn. Margaret Thatcher ya estaba desmantelando el Estado benefactor (y su país) a favor de la libre empresa. Su amigo americano se preparaba para defenderse contra el "Imperio del Mal" en la guerra final de las galaxias. Charles Saatchi, el dueño de la agencia de publicidad que llevaba adelante las campañas electorales de Maggie, compraba la nueva pintura al por mayor, contribuyendo así a aumentar su cotización. Por supuesto, el trabajo no-chic continuaba de manera subterránea, en la oscuridad, y había jóvenes que se comprometían en tentativas nuevas que sólo se reconocerían más adelante. Sería injusto acusar a los artistas que ganaron fortunas en esas circunstancias, o a su entorno, de haber promovido conscientemente la política de esa gente en el poder. Por el contrario, a nivel del clima, creo que había una colaboración de provecho mutuo.

















## Y sin embargo ustedes eran los vencedores, 1988

Instalación temporaria en *Bezugspunkte 38/88*, exposición organizada por el Steirischer Herbst 15 de octubre - 8 de noviembre 1988 en Graz, Austria. Comisario de la exposición: Werner Fenz. Fotografía de 1938: Bild und Tonarchiv, Landesmuseum Joanneum, Graz. Fotografía del obelisco destruido: Angelika Gradwohl, Graz.

Uno de los monumentos más antiguos de Graz, la *Mariensäule*, se levanta sobre una plaza en la parte sur de la Herrengasse, calle principal de la ciudad. Esta columna acanalada, que descansa sobre una base maciza y lleva encima una estatua dorada de la Virgen María sobre una luna creciente, fue erigida en 1669 en conmemoración de la victoria de los turcos. Desde entonces siempre ha sido un punto de referencia popular.

Cuando Hitler concedió a Graz el título honorífico de *Stadt der Volkserhebung* (Ciudad de la Insurrección del Pueblo), la ceremonia se desarrolló el 25 de julio 1938 al pie de la *Mariensäule*. Graz recibió el título por haber sido el primer bastión nazi en Austria. Algunas semanas antes del *Anschluss*, miles de nazis habían desfilado con antorchas en la *Herrengasse*, la bandera con la cruz gamada se había izado en el balcón de la Municipalidad y se habían roto las vidrieras de los negocios judíos. Para la ceremonia de 1938 la *Mariensäule* había sido disimulada bajo un gigantesco obelisco cubierto por una tela roja que llevaba las insignias nazis y la inscripción "UND IHR HABT DOCH GESIEGT" (Y sin embargo ustedes eran los vencedores). Esa proclamación de un último triunfo hacía referencia al fracaso del golpe de Estado de Viena cuatro años antes, el 25 de julio de 1934, en el curso del cual el canciller austriaco clerical fascista Dollfuss había sido asesinado por los nazis. Encima del obelisco se había colocado una pila ardiente.

El conjunto fue reconstruido en 1988 para el *Steirischer Herbst* a partir de los clisés de la época de su transformación en una columna triunfal nazi. Sólo se diferenciaba del original por una inscripción sobre la base que daba la lista de los vencidos en Estiria.

En la noche del 2 de noviembre, una semana antes del final de la exposición, el memorial a las víctimas nazis en Estiria recibió una bomba incendiaria. Aunque los bomberos apagaron el incendio rápidamente, una gran parte de

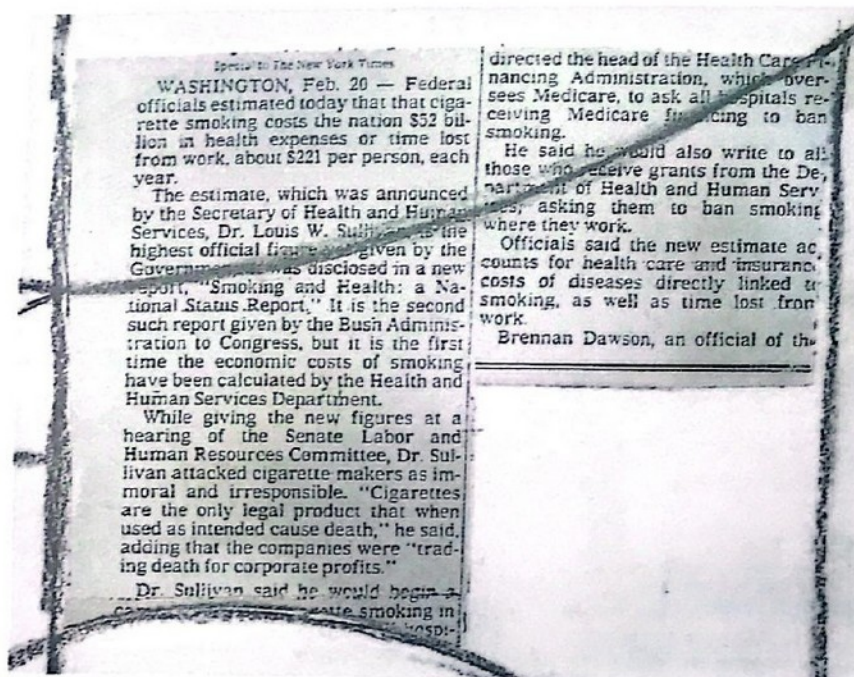
la tela y la punta del obelisco se quemaron y la estatua de la virgen se vio seriamente dañada.

La prensa local y nacional así como la prensa alemana informaron del atentado, y hubo quien lo vinculó con las reacciones hostiles al estreno de *Der Heldenplatz* del austriaco Thomas Bernhard en el *Burgtheater*. Numerosos títulos hacían referencia a la ruina del Mahnmal (memorial) considerado como *Schandmal* (monumento de la vergüenza), condenando al incendiario y su probable motivación política. El *Neue Kronen Zeitung*, el diario más difundido y más conservador de Austria, fue la excepción; fue ese diario el que apoyó a Kurt Waldheim de manera más vigorosa. El redactor en jefe de la edición regional aprovechó para acusar a la Iglesia católica por haber autorizado que la *Mariensäule* fuera cubierta y a los políticos por haber despilarrado el dinero de los contribuyentes en un proyecto tan vergonzoso. Richard Kriesche, un artista de Graz, convocó a una manifestación silenciosa de 15 minutos frente a los escombros al mediodía del sábado siguiente del atentado. Alrededor de 100 personas pertenecientes a la comunidad artística local se dieron cita y comenzaron discusiones acerca de la significación del acontecimiento con gente que hacía sus compras el sábado y que se había reunido por allí. Los días siguientes, inspirados por la *Katholische Aktion* (la Acción Católica), miembros de grupos políticos de izquierda, estudiantes, individuos, dejaron flores y prendieron velas por la noche al pie del obelisco calcinado. Gracias a un identikit y a las descripciones de dos personas que lo habían visto de lejos, el incendiario fue detenido en Graz una semana más tarde entre la multitud de curiosos que asistía a una marcha silenciosa que conmemoraba la Noche de los Cristales. Se trataba de un desocupado de 36 años con cierto peso en los círculos neo-nazis. El instigador del atentado también fue arrestado. Era un antiguo nazi muy conocido, de 67 años. Ambos fueron condenados a penas de prisión. (HH)









### Cow-boy con cigarrillo, 1990

Collage sobre papel, carbonilla, tinta.

94 x 80 x 6 cm (marco incluido)

Primera presentación: John Weber Gallery, New York, 1990. Fotografía: Fred Scruton.

El collage incluye textos tomados de las siguientes fuentes:

- Philip J. Hilts, "Smokin's Cost to Society is \$52 Billion a year, Federal Study Says" (El estudio federal afirma: el costo social del tabaquismo es de 52 mil millones de dólares por año), *The New York Times*, 21 de febrero de 1990.
- Nick Ravo, "Tobacco Companies Gifts to Arts: a proper Way to Subsidize Culture?" (Los donativos a favor de las artes de las compañías de tabaco: ¿una manera conveniente de ayudar a la cultura?), *The New York Times*, 8 de marzo de 1987.
- "The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920-1970" (El espíritu latinoamericano: el arte y los artistas en los Estados Unidos, 1920-1970), página 58 de un documento interno de la firma Philip

Morris donde se pasa revista a los acontecimientos culturales auspiciados por Philip Morris.

- "Moneta Sleet, Jr.: Pulitzer Prize Photojournalist", página 63 de ese mismo documento.

- *Corporate contributions 1988 Year-End Comparative Summary*, Philip Morris Companies Inc., 1989, p.154, cuenta las sumas otorgadas al Centro Jesse Helms.

Un portavoz de Philip Morris explicaba así el interés de su firma en la reelección de Jesse Helms: "El senador Helms ha sido de una gran ayuda (...) y está en condiciones de ser una ayuda para nosotros, por su experiencia y su propensión a usar procedimientos parlamentarios para las causas que él defiende y por consiguiente a favor de nuestra industria."

La pieza está basada en la obra de Pablo Picasso *El hombre del sombrero*, 1912, Museum of Modern Art de Nueva York. Ese collage de Picasso había sido mostrado en la exposición de este mismo museo en 1989, titulada *Picasso and Braque: Pioneering Cubism*, manifestación auspiciada por Philip Morris (HH).







## Sobre Pierre Bourdieu Oficio de un sociólogo

Alberto Silva

De seis a ocho de la tarde, menos julio y agosto. Con lluvia o truenos, cada jueves. Sin falta. En una sala oscura y mal carada de la calle Saint Jacques, una vez y otra vez, aquel ritual extraño: un hombre paseándose frente a una veintena de estudiantes barbones. Un hombre razonando en voz alta, haciendo recordar al avestruz de la historieta, ese que traga lo que ponen a su alcance. En su caso, claro, no se trataba de basuras o resortes. Más bien de ideas al principio inconexas que, bajo su batuta, acababan componiendo una fantástica sinfonía sociológica, a veces de lo más extremada. Conseguía extraer lo mejor de sus oyentes, sin muchas contemplaciones, como el dentista que se entiende directamente con las muelas, sin consultar al paciente.

Desde fuera la cosa tal vez parecía un seminario de doctorado. De adentro semejaba lo que en realidad fue: un teatro en función permanente, con el número del mago que saca conejos de un sombrero, el propio o el de alguien sentado en platea. Me pregunto si en la calle Saint Jacques todavía existirá aquel local de la École Pratique. En mi memoria se asemeja al que más tarde yo conocería —¿reconocería?— en la UBA de la calle 25 de Mayo al 100, reinventando como profesor visitante un Japón verosímil para uso de doctorandos argentinos. El que ya no comparecerá es el mago parisino que convertía conejos borrosos e improbables en otros conceptualmente precisos, comestibles, creíbles y de lo más reales. El mago era generoso y arriesgado: los devolvía a la asamblea sin cobrar regalías. El mago se murió. El mago se llamaba Pierre Bourdieu.

Entre 1969 y 1971, doy fe como un notario, sus estudiantes le sirvieron de cobayas para

cierto experimento de alto riesgo que llevaba entre manos: inocularnos un estilo nuevo, nada dulce, de hacer sociología. Durante cada seminario, con paciencia de artesano, montaba una a una las piezas de su maquinaria epistemológica. La función resultaba bien (o sea: “le patron” no nos apuñalaba con sus crueles sarcasmos) si de veras nosotros, cada uno en su chambre de bonne, o en bares, bibliotecas o como polizones de iglesias calentitas, seguíamos lealmente sus consignas: invertir cada semana quince o más horas solitarias asimilando el extenso background textual que ponía en nuestras manos. Los consabidos “clásicos” de la sociología, el positivismo lógico, bastante estructuralismo sorbonesco, su propio cocktail de Pascal y Marx, Canguilhem, Panofsky, Bachelard... El resultado de la experimentación, hecha de iluminadas peroratas y discusiones sin piedad, acabó siendo *El oficio de sociólogo*. Ignoro si es su libro más famoso, pero es acaso el que mejor compendia su obra anterior conteniendo, al mismo tiempo, el germen del auténtico aluvión analítico que sobrevendría, en buena parte por su culpa, durante las tres décadas siguientes.

Quería a toda costa que hiciera mi tesis estudiando a la Unesco, en donde trabajaba, sin por eso dejar de vivir en mansardas. ¡La Unesco como burocracia celestial!, ajena a cualquier asunto terrenal, básicamente interesada en la representación. Con su acusado sentido de la urgencia, me apremiaba a descubrir los múltiples sentidos de ese “representar”. Exigía mucho pero nunca dejaba solo; a mí me soltó una valiosa perla: sugirió que me guiara por el caso de la burocracia china de los Ming. La idea era extender al ámbito de la red de organizaciones de las NN.UU.



sus hipótesis sobre el "habitus", la "reproducción" y la "violencia simbólica". Tal era, también, una de sus ingeniosas formas de introducirme en el arte de la analogía, su útil sociológico favorito. De Bourdieu me quedó la analogía, ingenio poético de grueso calibre, que además empleo como vela para alumbrarme en el bosque sin bosque del zen japonés. Si Bourdieu supiera en qué ando metido, tal vez comentaría con irónica distancia: es un poco lo mismo.

En los setenta predominaba el gusto por la militancia y yo mismo recalé en el Chile de la UP, haciendo de la sociología arma del conocimiento histórico. Además, yo tampoco me hubiera tragado la muerte del progresismo del que estudiantes y profesores espontáneamente formaban parte. La progresía del París de esos años era desprendida, generosa, y Bourdieu fue su epítome sociológico. Previó hasta tal punto lo que sucedería en mayo del 68 que, durante ese período, pasó la mayor parte del tiempo enfermo de angustia, mientras sus polluelos (no era mucho más viejo que sus estudiantes, sólo quince más que yo) atronaban la calle. Yo formaba parte del comité de reforma de la "Socio" y no tenía tiempo para pensar en Bourdieu. Más tarde le dije: me parece que aprendí algo de sociología. Y me dijo: con el tiempo verás que has aprendido la que necesitabas; el resto es recordar y hacer conciente. La sombra de Platón flotaba como un aura en torno a su cabeza un poco desgredada. Aceptaba cualquier hipótesis, parecía un Nietzsche de la sociología. Cuando lo invitábamos a España, luego, desde la cómoda academia de la UAB, mandaba a sus escuderos, ortodoxos y algo rígidos, como esos discípulos atenazados por su maestro, lerdos a la hora de pensar por cuenta propia. Eso hizo que me aburriera un poco de su escuela. Pero de él nunca logré aburrirme. Y menos cuando percibí que el impulso interno de su sociología lo había llevado a ser uno de los primeros en cuestionar el fuego fatuo de la globalización, cuando casi todos los "soixant'huitards" ya habían revestido la camisa ultraliberal y el destino manifiesto de la humanidad parecía ser el fin de las ideologías en versión Fukuyama.

En este breve oficio fúnebre en honra de un maestro, resulta difícil no relacionar su obra con aquel otro "oficio", el de vivir, de su amado Pavese. Cesare Pavese dejó claras sus intenciones cuando afirmaba: "Los grandes poetas son tan raros como los grandes amantes. No bastan las veleidades, las furias y los sueños, se necesita algo más: cojones duros. Que se llaman también mirada olímpica". La obra de Bourdieu es su mejor testimonio de coraje, en especial del coraje supremo: saber oponerse a la racionalidad de la propia tribu, en su caso la tenazmente conservadora academia. En cuanto a la mirada olímpica del italiano, en boca de Bourdieu pasaría a llamarse "optimismo trágico", fórmula que al francés le gustaba repetir para compendiar su "punto de vista" sobre el duro oficio de vivir.

Alberto Silva nació en Buenos Aires en 1943. Doctor en sociología y ciencias políticas por La Sorbona, actualmente enseña en la Universidad de Estudios Extranjeros de Kioto. Ha publicado varios estudios sobre la sociedad japonesa, entre ellos *La invención de Japón*, Norma, 2000. Silva es poeta. Su último libro, *El viaje*, acaba de ser publicado por la editorial Paradiso.



## Literatura de izquierda

La obediencia al mandato de adaptar las ficciones a los programas de la izquierda política, dice el autor de este artículo, ha llevado a una parte notoria de la narrativa argentina a la servidumbre verbal y la recaída constante en los mitos de la identidad. En una lectura de la obra de Copi podría vislumbrarse, no sólo una salida al agotamiento de la lengua y la ilusión de lo nacional, sino una vía radical a la libertad, un izquierdismo literario cuyas formas ya se perciben en ciertas obras.

---

**Damián Tabarovsky**

### I

Una frase de Paul de Man: "En lo que hace a la ficción, el trabajo de la traducción conlleva el sufrimiento de la lengua original". Pero ¿qué ocurre cuando la ficción se escribe ya en otra lengua como traducción de la lengua original? ¿Cuando la ficción se escribe en una lengua extranjera porque la lengua original no es suficiente? En ese caso más que a un sufrimiento, la ficción somete a la lengua original a un estado de vacilación, de tartamudeo, de paradoja. A un exilio permanente, a la duda sobre la propia noción de original. En la Argentina esa experiencia lleva un nombre: Copi.

Es bastante sencillo encontrar toda clase de anécdotas en la biografía de Copi para entender su pasaje al francés: el desarraigo familiar, el relativo éxito que obtuvo como historietista desde la llegada a París. Pero poco importan las razones. Importan los efectos de esa decisión, los alcances de ese pasaje. En realidad, la clave reside en la ausencia de eso mismo que acabo de decir: en la ausencia de un pasaje. Copi empieza su ficción ya en francés. El uruguayo está escrito en esa lengua; no hay ningún pasaje de idioma (Copi no es Beckett yendo y viniendo

del inglés al francés, ni Nabokov abandonando el ruso), lo que hay es simplemente un arranque en otra lengua, la marca de una lejanía sin retorno. Así comienza *El Uruguayo*: "Querido maestro: sin duda le sorprenderá recibir noticias mías desde una ciudad tan lejana como Montevideo". De entrada, en las primeras líneas de su primer texto de ficción, Copi marca una distancia insalvable: está lejos. Está en otra ciudad. Escribe desde el extranjero, desde otra lengua.

Deleuze da una definición de la literatura, que no dejo nunca de citar: "el escritor inventa en la lengua una nueva lengua, una lengua extranjera". La literatura sería la invención de una lengua dentro de la lengua. El asunto de la literatura no reside entonces en narrar ajustadamente, crear personajes identificables, armar tramas eficientes, resolver finales, atrapar al lector, descifrar un enigma. El asunto de la literatura es vérselas con el lenguaje. Perforarlo. Luego Deleuze avanza con la idea de que la literatura hace delirar al idioma, lo hace tartamudear, lo saca de cauce. Pero lo que hace Copi va todavía mucho más allá: no inventa una lengua dentro de la lengua, inventa una lengua desde otra lengua. Inventa una lengua —el idioma argentino de Copi—



desde la distancia, desde afuera, desde otra lengua, desde su francés.

Quisiera citar ahora a otro crítico francés: Barthes (ahora que Francia ya no ejerce ninguna influencia sobre nosotros quizás sea el momento de citar nuevamente a los franceses; recién ahora se ha vuelto realmente snob citar a un ensayista francés). Barthes da una definición de literatura complementaria de la de Deleuze: "Desgraciadamente, el lenguaje humano no tiene exterior: es un a puertas cerradas. Sólo se puede salir de él al precio de lo imposible: por la singularidad mística o también por el amén nietzscheano. Pero a nosotros, que no somos caballeros de la fe ni superhombres, sólo nos resta, si puedo así decirlo, hacer trampas con la lengua. A esta fullería saludable, a esta esquivia y magnífica engañifa que permite escuchar a la lengua fuera del poder, en el esplendor de una revolución permanente del lenguaje, por mi parte yo la llamo: literatura". Copi también la llama literatura. O mejor dicho, no la llama: la ejerce. El ejercicio de la literatura reside en Copi en hacer esa trampa, escuchar ese afuera, construir esa distancia. Perforar la lengua es encontrar ese pasaje hacia la exterioridad, la exterioridad como experiencia literaria.

Este es el momento en que la sociología no basta, es incompetente, insensible. No alcanza con definir esa experiencia según una topografía del campo literario (el margen), por su lugar en la escala social (subalterna), por su aparición en el calendario (nueva), ni por el riesgo social que conlleva (subversiva). Para acceder al tipo de experiencia que propone Copi es necesario construir una teoría del lenguaje. Del lenguaje como mito argentino.

Sabrán disculparme, pero quiero usar la palabra "mito" en su acepción cotidiana, barrial: mito como engaño. En el fondo la trampa que propone Barthes no es más que eso, el mito de que existe la posibilidad de hacer esa trampa, y entonces escuchar ese afuera, etc. ¿Cuáles son los mitos que construye Copi? Dos: la exterioridad y la

Argentina. Cada mito reenvía al otro, cada una de esas posiciones funciona por sustracción y contraste: la exterioridad implica la suma de la literatura de Copi menos la Argentina, y al mismo tiempo reenvía necesariamente a ella. La Argentina supone su literatura sin la exterioridad, y a la vez, la presupone. No es que ambos mitos sean intercambiables (al contrario, está muy claro cuando Copi se apoya en uno o en otro), sino que funcionan como una especie de *doppelgänger*, de doble fantasma, de gemelos siameses: una cabeza, dos cuerpos.

Ya que mencioné a los fantasmas, es hora de invocar al gran fantasma de la literatura nacional, que obviamente anda merodeando estas ideas: Borges. Daría la impresión de que lo que vengo diciendo sobre Copi no sería más que una versión -más o menos esquemática- sobre el tema del escritor argentino y la tradición. Copi: el escritor que se tomó tan en serio la idea borgeana de que nuestra tradición es la tradición occidental, que directamente pasó al francés. El escritor que se apropió hasta del idioma de la literatura universal. Pero no, ese no es Copi (ese es Bianciotti, pobre...).

Una rápido comentario sobre *La pirámide!*, quizás su mejor obra de teatro, debería permitirme aclarar un poco este embrollo. En la obra, una rata argentina se encuentra atrapada en una pirámide Inca, en medio de una serie increíble de conspiraciones entre una reina ciega, la princesa, un jesuita, una vaca, un vendedor de agua, y el pueblo amenazante y hambriento. En medio de una miseria aterradora -se comen desde los anteojos hasta un Cadillac- la rata es el objeto de disputa alimenticia de los anfitriones. El único deseo de la rata es volver a Buenos Aires; para eso intenta defenderse declarándose poeta, buscando toda clase de alianzas, pero fracasa. La rata muere, mientras que la reina, la princesa y el jesuita emprenden viaje a Buenos Aires montados en la vaca. La obra termina con el fantasma de la rata trabajando de guía para turistas que desean conocer la vieja leyenda de

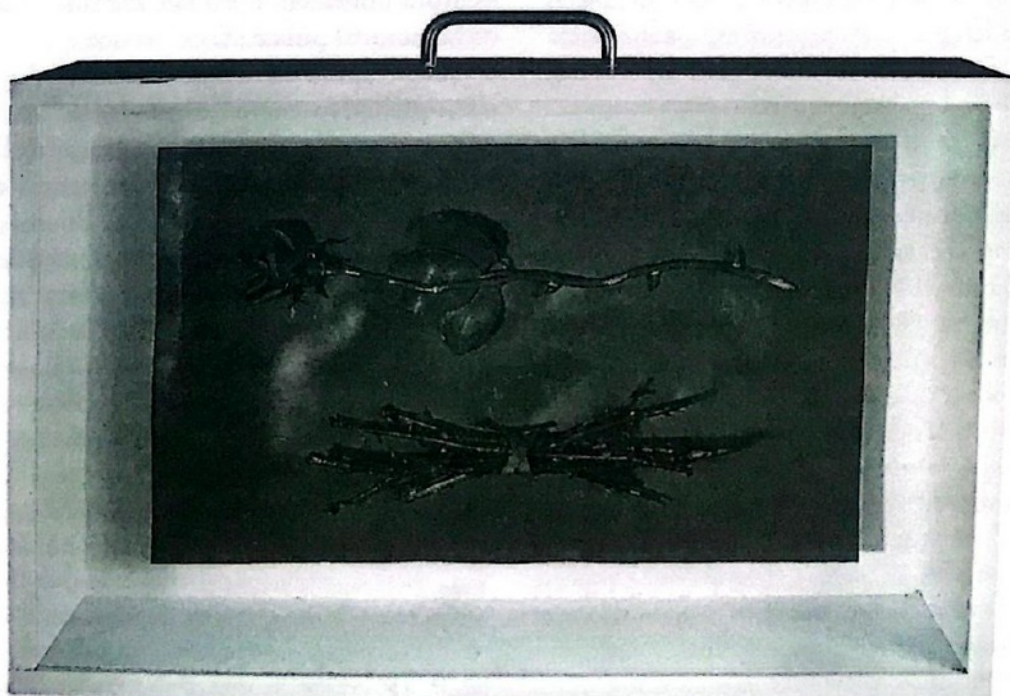


la pirámide, y diciendo un corto monólogo. Esta es su parte final: "sólo sus sombras recorren a veces esta pirámide. Pero son sólo sombras. Yo fui bibliotecario antes de ser guardián de museo, y gracias a mi educación, tengo una sensibilidad especial que me ayuda a soportar mi desasosiego frente a la monotonía de mi existencia. Entre dos vueltas turísticas alrededor de la pirámide, imagino la vida de los que la habitaron antaño. Me siento así el propietario de un pasado que, de otro modo, no me diría gran cosa. Pero es hora de cerrar. Voy a acostarme".

*¡La pirámide!* es la historia de alguien que quiere volver y no puede. La historia de una imposibilidad. ¿De dónde quiere volver? De ese lugar "tan lejano" fundado en *El Uruguayo*. Lo que va de *El Uruguayo* a *¡La pirámide!* es el recorrido entre una distancia inaugural, una lejanía inalcanzable, y el retorno fallido, igualmente inalcanzable. Sigo con Borges: si Copi juega con pertenecer a la tradición occidental

no es por el cambio de lengua, sino a causa de la estrategia narrativa de la distancia, de la lejanía, de la exterioridad, de ese afuera radical. Pero ¿qué ocurre? Copi, el exitoso en Francia, el que toma con irreverencia la tradición europea, el mimado por las mentes de vanguardia (las de allá y las de acá), el que se fue, de golpe escribe una obra sobre el regreso, escribe sobre la necesidad de volver de la exterioridad, y sobre la imposibilidad de ese retorno. Todo ocurre como si Copi hubiera seguido el mandato de Borges y un día hubiese dicho: "ya lo hice, ya estoy en la cultura universal, ahora quiero volver".

Mucho se ha escrito sobre ciertas literaturas como máquinas de guerra anti-borgeanas: Puig, Osvaldo Lamborghini, Néstor Sánchez, tal vez Saer y Fogwill (pero no Aira que, para decirlo en términos bien locales, tiene un conflicto no resuelto con Borges). Mucho también se escribió sobre la influencia de esas literaturas entre varios de los más interesantes escritores nacidos





en los años 50 y sólo unos pocos de los nacidos en los 60 (la generación de *Babel*, y la siguiente). Muchas veces también se incluyó a Copi en esa serie. Pues no. La literatura de Copi no es anti-borgeana, es una literatura post-borgeana. A diferencia de Lamborghini, Sánchez, Fogwill o Saer, la literatura de Copi no carga contra la de Borges, sino que simplemente (como si fuera simple...) se sitúa en un después, en otro territorio, como si conociera el final de la historia: la rata no puede volver y se queda con su vida monótona.

El mito, entonces. Si algo viene a decirnos ¡*La pirámide!* es que la cultura occidental es un mito, un engaño, una monotonía. Borges leído a través de Copi: un escritor kitsch. Porque la cultura universal así descripta es kitsch, remanida, carente de novedad, un museo (la pirámide termina convertida en museo, etc.).

El mito, de nuevo. Si algo más viene a decirnos ¡*La pirámide!* es que una vez instalados en la cultura occidental no hay retorno posible, que la vuelta lleva siempre al fracaso, que el regreso es un mito, que el lugar al que se vuelve —la tradición argentina— ya no existe (en caso de que alguna vez hubiera existido), y por lo tanto su existencia no es auténtica, es falsa, kitsch.

Los mitos, juntos: la exterioridad y la Argentina. La literatura de Copi es la escritura de la exterioridad y de la Argentina como imposibilidades. Copi: el gran escritor pesimista de la literatura argentina. Pero ¿qué es imposible: la literatura, la exterioridad, o la Argentina?

## II

Una frase de Lyotard: "No puedo encender el fuego, no conozco la plegaria, ya no sé cómo encontrar el sitio en el bosque, ya ni siquiera sé contar la historia. Lo único que sé hacer es contar que ya no sé relatar esa historia. Y eso debería ser suficiente". Y luego agrega: "Que Celan 'después' de Kafka, Joyce 'después' de Proust, Nono 'después' de Mahler, Rothko y Newman 'después' de Matisse, que los segundos, incapaces de

ser los primeros, pero capaces por su incapacidad misma, que aquellos sean y hayan sido suficiente para dar testimonio negativo de que la plegaria es imposible y también la historia de la plegaria, y que sigue siendo posible el testimonio de esa imposibilidad". ¿A qué refieren "testimonio negativo", "testimonio de esa imposibilidad"? A la noción de crisis.

Crisis económica, crisis política, crisis de lazo social; todo ocurre en los medios —y seguramente también en el imaginario social— como si la crisis hubiera llegado de repente —la crisis como terremoto—, sin aviso, de incógnito, como una visita inoportuna. Quizás esta situación se explique por la extraña suposición de que la sociedad, la economía, el lazo social tienden a la estabilidad, a la previsibilidad, a la duración. Nadie espera que la sociedad viva en crisis permanente. Pues bien: la literatura lo hace. La literatura y el arte viven en crisis permanente. Hacen de la crisis —del riesgo de extinción— su razón de ser. El arte y la literatura expanden la crisis más allá de sus fronteras, ponen al lenguaje a prueba, politizan zonas del discurso que, a priori, parecen no políticas o políticamente neutras. Hacen del fracaso su pasatiempo favorito.

Lo que define a la literatura de izquierda es que sabe que puede fracasar.

En *La nueva pobreza en la Argentina*, Gabriel Kessler propone a la metáfora de la caída como el nudo central con el que los nuevos pobres definen su situación. "Vamos cayendo", dicen, y el primer efecto de la caída es material, tangible. Escribe Kessler: "En los nuevos pobres provenientes de los sectores más bajos se detecta, en el comienzo inadvertido de la caída, inversiones en arreglos de la casa que quedaron a medio hacer, televisores, heladeras, y otras cosas compradas en cuotas que no llegaron a pagarse". La caída adquiere varias formas, pero hay una más terrible que todas: el derrumbe. El derrumbe se caracteriza por "la imposibilidad de saber lo que les ha sucedido". Las cosas a medio terminar, mal hechas, la caída, el derrumbe;



todos conceptos que instaura la literatura de izquierda. La literatura de izquierda se asume en esa precariedad, en esa falta de terminación, ese mal hecho; viene con el polvillo y la mugre incorporados, no conoce la *politesse*, detesta la seducción; su modelo epistemológico es el PacMan, corre por donde pasa, no sirve para ganar amigos; piensa, como Valery, que lo más profundo es la piel. A diferencia del orden social que pretende que las cosas anden bien, que la casa se termine, que el televisor funcione, que la eficiencia reine; la literatura de izquierda está siempre a punto de dar el mal paso, a punto de caer; y cuando lo logra, cuando cae, lo hace de manera estrepitosa, con gracia, garbo e ironía; hace de ese exceso su plus de energía, su desatino vital.

Gran parte de la literatura argentina contemporánea no conoce el fracaso porque no conoce el riesgo. En la última década, los mismos valores que deseó la sociedad, también los deseó la literatura argentina: el éxito, el ascenso, los buenos modales, la eficiencia, el efecto de corta duración, la posibilidad de que el lenguaje cumpla una función comunicativa. La literatura propuso una relación complaciente con el lenguaje (como si no registrara que el lenguaje es el amo, el patrón, y frente al patrón, sólo una salida: la lucha de clases), la primacía de la trama (cómo si hubiera temas más interesantes que otros), la búsqueda de novelas bien escritas (lo mismo que buscan los alumnos cuando escriben monografías), una visión burocrática del cuento (introducción-desarrollo-conclusión); la literatura argentina se volvió literatura de la convertibilidad (una palabra igual un sentido), de la claudicación (una literatura de lo posible).

Salvo en situaciones revolucionarias, siempre es decepcionante cuando la literatura encarna los mismos sueños que la sociedad. Mucho más cuando esa sociedad es la argentina, de sueños tan cambiantes. Para dar un ejemplo cuantitativo: un millón de personas fueron a recibir a Perón en el '73, un millón fueron a la marcha de la CGT contra Galtieri en el '82, unos días después un

millón fueron a apoyar la Guerra de las Malvinas; un millón fueron en el '83 al cierre de campaña de Alfonsín y también un millón al acto de Luder; más tarde un millón fueron a ver a Ricky Martin en la 9 de Julio, y por la misma época un millón fueron a escuchar a Soda Stereo también en la 9 de Julio. Pues bien: yo estoy absolutamente convencido de que es el mismo millón de personas.

Se piden nombres, claro. ¿Cuál es esa gran parte de la literatura contemporánea que no conoce el fracaso porque no conoce el riesgo? Sería injusto y precario resolver el asunto en un párrafo. Por lo tanto, ese será tema de otro artículo (obviamente en curso). En este espacio prefiero lo contrario. Señalar algunos nombres, algunas novelas que hacen del riesgo del fracaso su arte. Novelas que llevan tan lejos su fracaso, su estrepitosa caída, que al hacerlo triunfan. Pero atención: no deben tomarse como ejemplos. La relación entre el ejemplo y la teoría es siempre desdichada. Cuando el ejemplo es demasiado bueno no ilumina la teoría sino que la opaca. Cuando el ejemplo es mediocre la teoría lo arrasa. Habría que escribir teorías sin ejemplos o ejemplos sin teorías. O -quizás este sea el caso- hacer que el ejemplo y la teoría no encajen, se desacoplen, se revele uno contra el otro. Por lo tanto no hay aquí una teoría previa que luego baja a la empiria para verificarse, tan sólo hay un archipiélago donde están los puentes pero faltan las islas.

Entonces una pequeña lista, también injusta, puesto que este asunto tampoco se resuelve en un párrafo; una lista incompleta, entendida no como un mero agrupamiento casual, sino como un programa de lectura, como la intuición de que allí se encuentra algo así como la condición material para un discurso fuerte sobre la literatura argentina contemporánea, o sobre la relación entre literatura y crisis, lo que viene a ser lo mismo. Ese *work in progress* debería leer bien pegado al texto algunas novelas de Daniel Guebel, como *El Terrorista* y *El Perseguido*, y también



novelas como *El amor enfermo* de Gustavo Nielsen, *Atlántida* de Juan Becerra, *Versiones del Niágara* de Guillermo Piro, *Cinco* de Sergio Chejfec; ¡*Nítida esa euforia!* de Marcelo Eckhardt, *En esa época* de Sergio Bizzio, *El informe* de Martín Kohan, o incluso poemas como *La Ruptura* de Ezequiel Alemian, o *40 watt* de Oscar Taborda. Es decir: textos obviamente diversos y muchas veces antagónicos, pero todos escritos en el espacio de la imposibilidad abierta por Copi. Ese espacio no remite a una semejanza de estilo (hay un mundo entre la velocidad de Guebel y Bizzio y la lentitud de Chejfec y Kohan, o entre el rigor de Taborda y la arbitrariedad de Eckhardt y Alemian) sino a la posibilidad de llevar a cabo una literatura que no dé a creer. Se leen esos textos y la pregunta que surge es: ¿Y entonces? ¿Cuál es el sentido de estas novelas, de estos poemas?

Una pista: son literaturas que no buscan dar sentido, pero que tampoco invitan al *non-sense*, sino que pretenden ir más allá: con algo de soberbia, sueñan con poner el sentido en suspenso; sueñan no con dar, tampoco con quitar; sino con suspender, congelar. Marcan, pero no dejan huella.

Volvamos a la literatura de izquierda. Es un concepto problemático, difícil de definir. La dificultad y el malestar son su piedra de toque. También la fragilidad. Lo propio de la literatura de izquierda es la vulnerabilidad. Es una izquierda débil, como si se afirmara en un barco que hace agua. Cualquier argumento más o menos razonable podría rebatir sus hipótesis sin demasiado esfuerzo. Sucede que la literatura de izquierda desconfía de los argumentos razonables. Si la literatura de izquierda experimenta en un barco a medias a flote, los argumentos razonables son su salvavidas de plomo. La debilidad no es entonces su esencia, sino su estrategia. Es ahora el momento de aclarar algo: la literatura de izquierda no remite a la literatura hecha por escritores de izquierda, que pasaron por la izquierda, o que aún dicen ser de izquierda. Buena parte de la literatura hecha por escritores de izquierda es, en términos literarios, conservadora, reductora, simplista. De izquierda no tiene ni siquiera su relación con el mercado. Desde el *boom* para acá, la inmensa mayoría de los escritores de izquierda adoptan las posiciones más meritocráticas, menos cuestionadoras del orden establecido. Al igual que los escritores conservadores, los de izquierda se vinculan con el mercado de la misma manera que con los textos: de manera normativa, convencional, llenos de golpes bajos. En cambio, para la literatura de izquierda la situación es la inversa. Debería relacionarse con el mercado y con el texto de una sola manera: de manera antijerárquica.



#### Lecturas

¡*La pirámide*!, de Copi, fue publicada en la revista *Confines* n° 4, 1997. *Lo que nos mira, lo que nos ve*, de Georges Didi-Huberman, Manantial, 2000.



Damián Tabarovsky nació en 1967. Fue sociólogo. Publicó las novelas *Fotos movidas*, *Coney Island*, *Bingo* y *Kafka, de vacaciones*.

Pero volvamos a la pregunta que dejó pendiente Copi. No es que la escritura sea imposible, sino que el objeto de la literatura de izquierda es la imposibilidad. Es la narración de ese imposible. Ese imposible funciona como una promesa, como un merodeo constante, como una demora. Copi: una demora a 100 kilómetros por hora. Recordemos la descripción que da Kessler del derrumbe: "la imposibilidad de saber lo que les ha sucedido". He aquí una buena caracterización para la literatura de izquierda. Cuando esta literatura ocurre, cuando se lleva a cabo, es imposible saber qué ha sucedido (los saberes se disuelven), se instala la confusión (no hay parámetros), se borra el sentido (la literatura de izquierda pone el sentido entre paréntesis). Si hay algo que se opone a la literatura de izquierda es la argumentación.

Puesto en cuestión el sentido, aparece la pregunta por la creencia. ¿Se puede creer todavía en la literatura? Por cierto, ¿se puede creer? parece ser la pregunta de estos días. ¿En qué cree la sociedad? ¿Puede una sociedad funcionar bajo el doble vínculo de creer en no creer en nada? Por lo tanto la pregunta merece ser reformulada: ¿Todavía da a creer la literatura? Hay un libro extraordinario llamado *Lo que nos mira, lo que nos ve*, de Georges Didi-Huberman, dedicado a artistas abstractos como Tony Smith, Robert Morris o Donald Judd. En un momento del ensayo, Didi-Huberman describe con precisión el proyecto de estos artistas: "Querían inventar formas que pudiesen renunciar a las imágenes y que obstaculizaran todo proceso de creencia frente al objeto". Obstaculizar la creencia, una meta de la literatura de izquierda. Es decir: la posibilidad de creer bajo el modo de la abstracción. Esta versión de la abstracción va más allá del asunto de la nofiguración, de la ausencia de representación; es más bien un modo de concebir la producción literaria y sus efectos. La abstracción no funciona por sustracción, por eliminación (de lo real). Al contrario, la abstracción se produce como un exceso, una sobrecarga, una imposición (de lo real). El exceso de lo real: el estado de imposibilidad de saber del que habla Kessler. Cuando la sociedad llega a ese estado se derrumba, se vuelve abstracta. También la literatura. Ambas -literatura y sociedad- fracasan. Pero para la literatura ese fracaso es su triunfo, su oportunidad de persistir: el instante en que da testimonio de esa imposibilidad. Aquí el *work in progress* vuelve necesariamente a la pregunta del comienzo: entonces, ¿qué es imposible: la literatura, la exterioridad, o la Argentina?



## Santiago Sierra. Un arte de la cotización

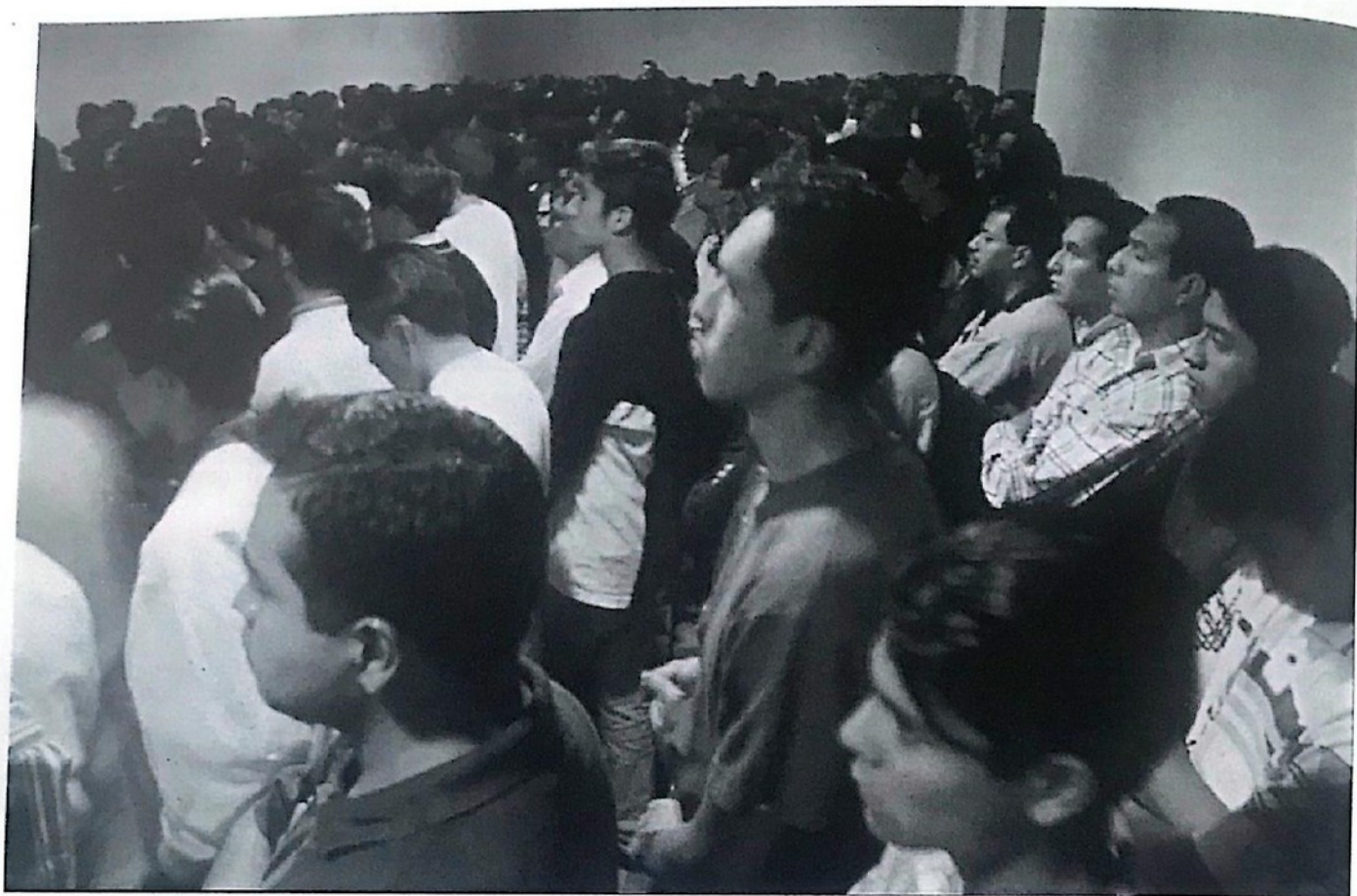
Sucedió una noche de octubre de 1999. 465 personas se presentaron en la sala 7 del Museo Rufino Tamayo, en la ciudad de México. Todas ellas eran de sexo masculino, mestizos, tenían entre 30 y 40 años y medían entre 1.60 y 1.70 cms de altura. En respuesta a la convocatoria de una agencia de empleos, llegaron al museo atraídos por la oferta de una recompensa económica. De espaldas a la entrada de la sala durante más de una hora (el número, elegido arbitrariamente, reunía alrededor de 5 personas por metro cuadrado), fueron los figurantes de la obra *465 personas remuneradas* de Santiago Sierra. No era la primera vez que este artista español –residente en México desde 1995– incursionaba en la "economía del arte conceptual". En 1992, había arrancado 20 trozos de una calle madrileña como respuesta a la especulación inmobiliaria. Dos años más tarde le prendió fuego a 50 litros de gasolina en un descampado en las afueras de Madrid, y en 1996 cubrió con 50 kg de asfalto el suelo del flamante Hospital Country Club de la ciudad de México, con la colaboración de un guardián disconforme, pagado para asistirlo. *465 personas remuneradas* reúne así todo el nihilismo depredador de su arte: el agotamiento del mundo del trabajo, la perversión del artista contemporáneo, el cuerpo como mercancía e instrumento de negociación, el dominio omnipresente de la cantidad, los vínculos de la institución del arte con el dinero, la política en tiempos post-utópicos. Desde entonces, Sierra no ha dejado de proponer variaciones de esta obra, investigando sus múltiples posibilidades. En sus instalaciones de La Habana del 2000, centró su intervención en la prostitución y la sexualidad con *Línea de 250 cm tatuada sobre seis personas remuneradas*. En Nueva York, con *12 trabajadores remunerados para permanecer en el interior de cajas de cartón*, llevada a ca-

bo con participantes convocados en los barrios pobres, dio a su obra una connotación racial y territorial. *Línea de 160 cm tatuada sobre 4 personas* presenta a unas prostitutas adictas a la heroína contratadas por el precio de una dosis. En la inauguración de la Bienal de Venecia de 2001, *133 personas remuneradas para teñir su pelo de rubio* focalizó el conflicto racial en la Italia de las últimas décadas: Sierra invitó a 200 personas de cabello oscuro para teñirse de rubio a cambio de 60 dólares. La multitud de inmigrantes que se agolpó en la sala obligó a cortar la entrada y reducir el número a 133 participantes.

La crítica ha hablado, a propósito de la obra de Sierra, de un *arte de la rabia* que dialoga y discute con el posminimalismo y el arte povera. Pero también podrían encontrarse antecedentes de Sierra en el arte latinoamericano: Hélio Oiticica invadiendo en 1965 el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro junto a los habitantes de una favela vestidos en sus parangolês, o "Una familia de obreros" presentada por Oscar Boni en Experiencias 68 en el Instituto Di Tella. Porque, aunque Sierra está lejos del coqueteo populista de Oiticica y del mundo de las clases y del trabajo implícito en la puesta de Boni, un mismo impulso se observa en tres obras que usan los cuerpos para cuestionar o impugnar la institución artística. En todo caso, lo que distingue a la obra de Sierra es, según su propia definición, el alejamiento de cualquier "posición maximalista de emancipación de clase" y la denuncia de "la sumisión de toda actividad humana a la reproducción y circulación del capital como fatum incuestionable".







Obras:

*465 personas remuneradas* (Museo Rufino Tamayo, Sala 7, México DF, octubre 1999) (Arriba y a la derecha).

*Línea de 30 cm tatuada sobre una persona remunerada* (Calle Regina 51, México DF, mayo 1998) (Pág. 43).

*Línea de 250 cm tatuada sobre seis personas remuneradas* (Espacio Aglutinador, La Habana, diciembre 1999) (Pág. 44).

*Línea de 160 cm tatuada sobre cuatro personas* (El Gallo Arte Contemporáneo, Salamanca, diciembre 2000) (Pág. 45).

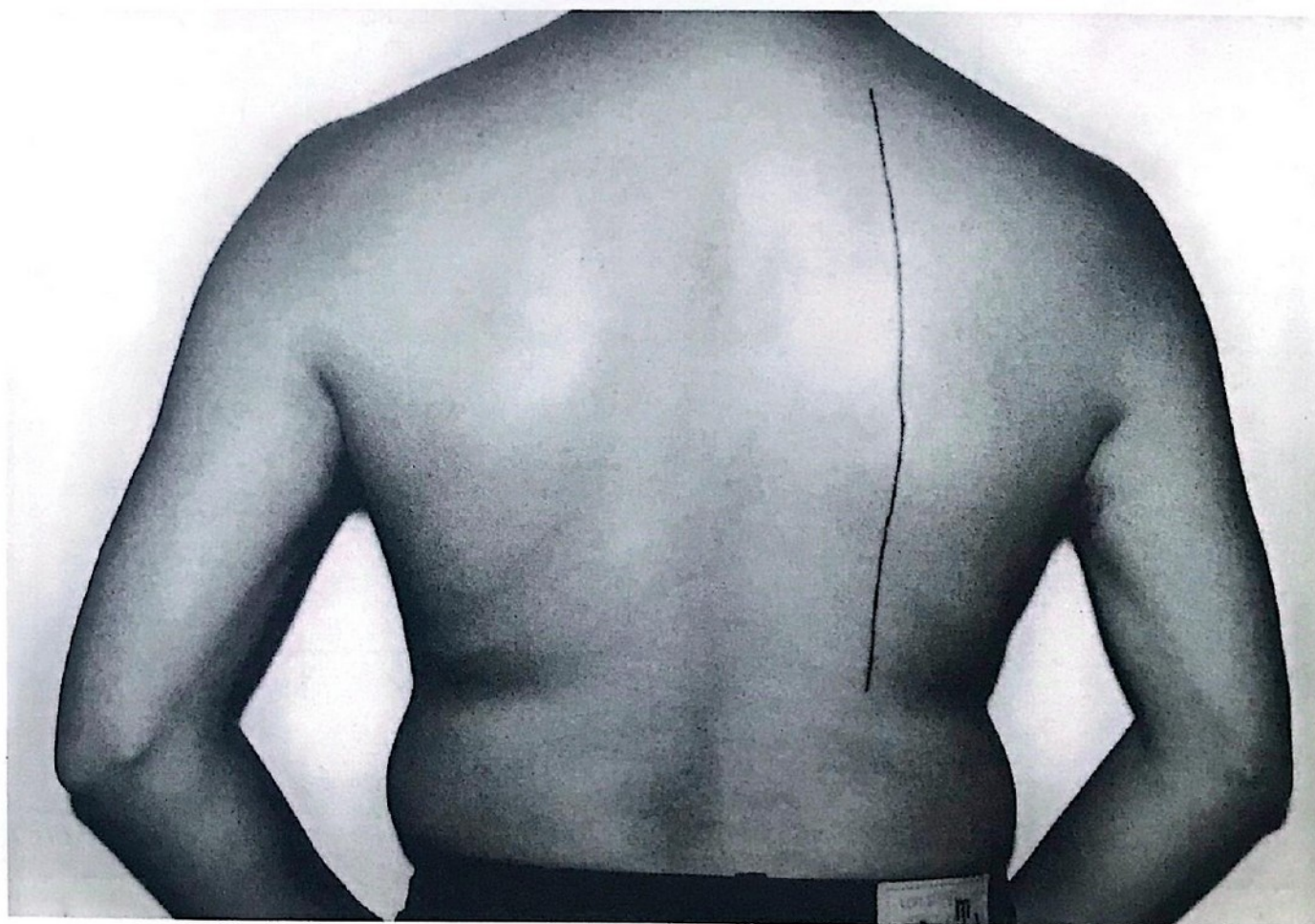
*12 trabajadores remunerados para permanecer en el interior de cajas de cartón* (ACE Gallery Nueva York, marzo 2000) (Pág. 46).

*133 personas remuneradas para teñir su pelo de rubio* (Arsenale, Venecia, junio 2001) (Pág. 46).

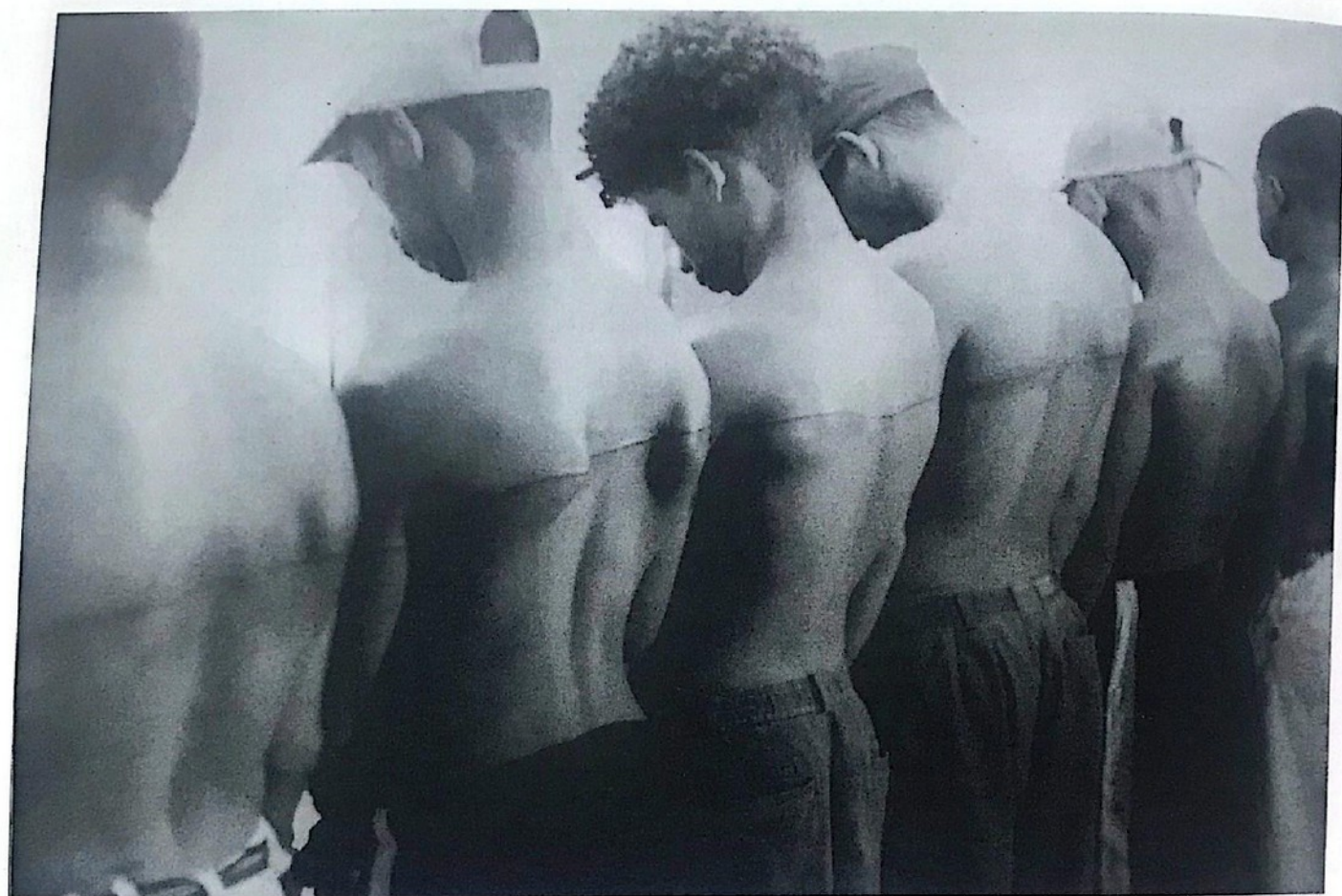
Las fotografías y *stills* de videos de las obras se reproducen con autorización de la Galería Enrique Guerrero de México y de Santiago Sierra.





















# Piglia - Eloy Martínez

## Contribuciones a la relación entre realidad y ficción en la literatura argentina

El nexo que la ficción entabla con los acontecimientos reales es un núcleo fundante para la literatura argentina, y sus variaciones y derivas pueden seguirse hasta la actualidad. La disputa sobre la naturaleza de ese nexo define, en buena medida, las dos propuestas narrativas que aquí se confrontan. ¿Es la ficción una derivación en la que es esencial reconocer la crónica, el documento o, incluso, el hecho que le dio origen? ¿O es, más bien, la posibilidad de construir una utopía en el seno mismo de lo real?

Alejandra Laera

Contra cualquier suposición de los lectores, la nota final a *El vuelo de la reina*, la última novela de Tomás Eloy Martínez, por la que recibió en marzo de este año el premio Alfaguara, hace una advertencia tajante: "Todos los personajes y lugares de esta novela, aun los que parecen tomados de la realidad, corresponden al orden de la ficción. Leerlos de otro modo violentaría su naturaleza". Naturaleza ambigua, por cierto, la de una afirmación que vuelve a poner sobre el tapete una cuestión central en la narrativa de Eloy Martínez, o al menos central en los libros que le dieron fama internacional: la relación entre realidad y ficción. Y es ambigua no sólo porque contradice referencias internas explícitas —el caso del periodista brasileño que asesinó a su joven amante— u obvias y reiteradas alusiones a personajes de la política nacional —como Menem y De la Rúa. También lo es porque dialoga adrede con las novelas anteriores: las mismas que provocaron, a fuerza de insistencia periodística, lo que ahora se presenta como un modo de leer mal entendido; las mismas que hicieron,

del soporte 'real' de la ficción, una redituable ostentación.

Pero esto es, en todo caso, el más reciente corolario de una historia que se remonta al siglo XIX, que sostiene una parte importante de la narrativa del XX, y que en los últimos años han reactualizado, por caminos distintos aunque con similar éxito a la luz de los premios y las ventas, Tomás Eloy Martínez y Ricardo Piglia.

### Dos poéticas en pugna

El epílogo a *Plata quemada*, la novela de Ricardo Piglia publicada en 1997, controvertida ganadora del premio Planeta y adaptada enseguida al cine por uno de los directores argentinos más taquilleros, comienza con una frase que resume lo que es, acaso, la problemática fundante de la ficción nacional: "Esta novela cuenta una historia real". Antes que la afirmación, que la simple descripción del modo en el que la forma se encargaría de ciertos contenidos para dar lugar al género —"los novelistas estamos muy conectados



con ese mundo de narraciones, pero el interés se sustenta sobre todo en la forma”, acostumbra decir Piglia—, prefiero leer, en esa frase, el cruce, más o menos conflictivo pero siempre acechante, entre realidad y ficción. La ausencia de la oposición tal vez esperada o de una dicotomía previsiblemente irresoluble se debe a que en lo que parece una simple afirmación se encierra la respuesta a una relación paradójica: aquella que impidió en la Argentina el libre devenir de la ficción —particularmente de la novela decimonónica en tiempos del ‘triunfo del realismo’ en Europa— a la vez que se constituyó en uno de sus núcleos más productivos.

Dos años antes, en 1995, una novela de Tomás Eloy Martínez ponía de relieve un problema similar: *Santa Evita*, best-seller indiscutido de los 90 cuya portada para la edición en inglés llegó a empapelar las calles neoyorkinas. No hay en ella prólogo ni epílogo, aunque sí innumerables referencias al modo en que una “novela” se encuentra, o desencuentra, con la “realidad”. La clave de esa escritura, sin embargo, puede hallarse, duplicada, antes y después de la publicación de *Santa Evita*, en una cita que Eloy Martínez gusta hacer de quien también es uno de los preferidos de Piglia, Hemingway. Diez años atrás, la cita es elegida como epígrafe de *La novela de Perón*; después, ya en el 2000, aparece en el prólogo a *Ficciones verdaderas*. El fragmento, tomado del prefacio a *París era una fiesta*, resulta revelador: “Si el lector lo prefiere, puede considerar este libro como una obra de ficción. Siempre cabe la posibilidad de que un libro de ficción deje caer alguna luz sobre las cosas que antes fueron narradas como hechos”. En vez de una afirmación en la que ficción y realidad se imbrican, como la de Piglia en el epílogo a *Plata quemada*, Eloy Martínez apela al modo en que Hemingway elige presentar una de sus propias ficciones: con un condicional que junta realidad y ficción, que superpone sus efectos de lectura sólo tras haber marcado su total diferenciación. Lo que en la poética de

Piglia llega a ser una utopía de reversibilidad (contar historias reales con la forma de novelas y buscar ficciones en la realidad), en la de Eloy Martínez supone una concepción derivativa de la ficción (hacer derivar toda ficción de un hecho real que, al ser novelado, iluminaría la realidad de la que fue sustraído). En definitiva, en la disputa alrededor del carácter de la ficción se juega la verdad de la historia, y entre la palabra ficcional y la palabra testimonial se traman los sentidos del relato.

Ambas propuestas, la de Ricardo Piglia y la de Tomás Eloy Martínez se ponen de manifiesto, casi contemporáneamente, en las novelas *Plata quemada* y *Santa Evita*. Y también en dos libros publicados en el 2000 que pueden leerse como *ars poetica*: la edición aumentada de *Crítica y ficción*, que recoge algunos textos críticos breves, un par de conferencias y un conjunto suculento de entrevistas; y la antología *Ficciones verdaderas*, en la que Eloy Martínez selecciona fragmentos de la literatura universal y los acompaña de la fuente verídica que habría inspirado a sus autores (crónicas, memorias, diarios íntimos). Pero la confrontación entre ambas poéticas nace de un interrogante que es muy anterior: está, en el siglo XIX, en el Facundo de Domingo F. Sarmiento y en las biografías de los “gauchos malos” de Eduardo Gutiérrez; retorna, en el siglo XX y con un sentido contrario, en el “realismo de pésimo gusto” adjudicado a Roberto Arlt, y por último estalla, dramáticamente, en los libros testimoniales de Rodolfo Walsh. ¿Por qué no leer la escritura de Piglia contra la escritura de Eloy Martínez? ¿Por qué no leer ambas narrativas como dos codas divergentes de una historia posible de la literatura argentina que nace, a mediados del siglo XIX, como resultado del cruce entre realidad y ficción? ¿Por qué no leerlas como emergentes alternativos de una disputa que, a lo largo del siglo XX, encuentra en Borges su coartada ineludible y tiene a Walsh como herencia deseada? La poética de Piglia en contra de la de Tomás Eloy



Martínez: corolarios tardíos de una historia literaria que tiene a la ficción como objeto de simulación o como simulacro.

## Genealogías

La frase que abre el epílogo de *Plata quemada*, “Esta novela cuenta una historia real”, puede leerse como un eco –a modo de respuesta, solución o acaso corrección– de otras frases que definieron, también en el interior de los mismos textos y ya desde el siglo XIX, otros libros de la literatura argentina. El núcleo fundante de esa serie que nos permite armar una historia literaria posible aparece, de manera condensada y eficaz, en el *Facundo* de Sarmiento. Al amparo de Fenimore Cooper y Walter Scott, y aunque velado por la biografía del caudillo riojano, hay allí esbozado, ya en 1845, un programa para la literatura nacional que apuesta a la ficcionalización de los hechos reales, a la escritura del romance y a la trama épica, antes que a las “mentiras de la imaginación”.

Treinta y cinco años después, otras biografías de gauchos vuelven a poner en juego la relación entre realidad y ficción. Son las historias de los gauchos perseguidos por la justicia que narra Eduardo Gutiérrez en sus folletines populares a lo largo de la década del 80. En lo que fue el primer gran éxito de la novela argentina, la tensa pero en principio imprescindible relación entre realidad y ficción se expresa abiertamente. “No hacemos novela –advierte en *Juan Moreira*, precavido, ese particular narrador que logra aliar la figura del cronista periodístico con la del novelista–, narramos los hechos que pueden atestiguar el señor Correa Morales, el señor Maraño, el señor Casanova, juez de paz entonces, y otras muchas personas que conocen todos estos hechos. Hacemos esta salvedad, porque hay tales sucesos en la vida de Juan Moreira, que dejan atrás a cualquier novela o narración fantástica, escrita con el solo hecho de entretener el espíritu del lector.” “Hecho novelesco”,



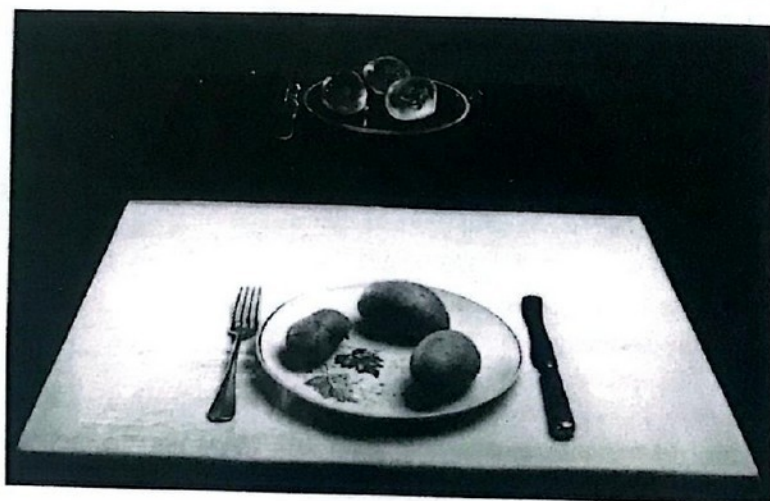
“fama novelesca”: el narrador vuelve una y otra vez al modo en que la realidad se asemeja a la ficción. Es que, en nombre de ‘lo más interesante’ de la vida real convertido en materia novelable, las biografías de gauchos escritas por Gutiérrez implican la transformación del “horror” de los archivos criminales en novelas que cautivan al público con sus héroes extraordinarios y a través de las cuales pueden revivir imaginariamente sus vidas.

Estamos ya en un terreno paradójico: sin antecedentes ni genealogía, el espacio de la ficción debe ser inventado en las propias novelas, en tanto la irrupción o el uso de ‘lo real’ atenta contra la posibilidad de crear un mundo autónomo que, a modo de reproducción de un equivalente de ese ‘real’, se convierta en instrumento de conocimiento. De hecho, mientras la novela realista clásica –con Balzac, con Zola y aun con Proust– se planta en el terreno de la ficción porque pretende desde allí dar respuestas sobre la realidad, la narrativa argentina que nace del cruce entre realidad y ficción se pregunta qué es la ficción y cómo construirla, usando para ello



materiales testimoniales o documentales que somete a la novelización. Es que, en sus comienzos, la posibilidad misma de la ficción implica una reflexión sobre las condiciones necesarias para llevarla a cabo.

En su avance, el siglo XX arrastró consigo los últimos jirones del realismo clásico, sobre todo tras su tan intenso como fugaz retorno de los años 30. Porque los retornos siempre producen diferencias: esta nueva entrega a la pulsión realista contiene, llevada al límite del lenguaje, su imposibilidad, y anuncia entonces su propio



fin. De ese retorno dispar —del que participa, en Europa, un Céline, pero también los tardo-naturalistas latinoamericanos o un Graciliano Ramos en Brasil—, en la literatura argentina han quedado las novelas de Roberto Arlt. Brutal y violento, de ‘mal gusto’, el ‘realismo’ arltiano ha logrado ganar, sacrificadamente, un espacio autónomo para la ficción. Ni realismo clásico ni mucho menos: con su retorno más duro y despiadado, se asiste a su propio resquebrajamiento y a la objeción de toda rotulación fácil. Sin embargo, el cruce entre realidad y ficción, aparentemente superado como condición de posibilidad de esta última, también regresa. Pero esta vez, enmascarado en el interior de la misma ficción. Vivido dramáticamente como escisión dentro de su proyecto creador, el oficio

de escritor que lo liga por necesidad al periodismo es una clave de lectura de las novelas de Arlt: en su origen están, como lectura de iniciación, los folletines mencionados en *El juguete rabioso* y a través de los cuales el adolescente Silvio Astier imagina ser un bandido rocambolesco; y está también, como uno de los orígenes de la construcción del relato, la escritura periodística que cierra *Los lanzallamas*, coda irónica de la reconstrucción de los últimos tiempos de la vida de Erdosain, hecha por ese cronista y comentarista que se cuela en el texto casi desde el principio de *Los siete locos* y se entromete desde las notas al pie puestas en las dos novelas. Si la clave inicial apunta a la confusión entre realidad y ficción como efecto de lectura, reproduciendo en la novela aquello que caracterizaba al gran público de los folletines, la última revela la equívoca relación entre realidad y ficción y la convierte, por primera vez, en un procedimiento. No hay en las novelas de Arlt, evidentemente, una historia real en las que se basen —como sí la hay en algunas de sus obras teatrales—, pero hay en cambio, a modo de procedimiento ficcional, un gesto de reversibilidad: una novela que se postula como si fuera una historia real.

Es notable que Piglia, quien no sólo ha dedicado buena parte de sus trabajos críticos a la narrativa de Arlt sino que se ha detenido, al menos en una oportunidad, en la crónica periodística que cierra *Los lanzallamas*, haya enunciado aquello mismo que en la novela de Arlt es literal respecto del *Facundo* de Sarmiento, es decir del ensayo decimonónico por excelencia de la literatura argentina. “Es un libro de ficción escrito como si fuera un libro verdadero”, afirma en un artículo recogido en *Crítica y ficción*. Por supuesto, no se trata de una casualidad sino de un modo de leer particular. Aquello que está en Arlt, Piglia lo busca en Sarmiento. La frase que abre el epílogo de *Plata quemada*, en ese marco, reescribe, sin la simulación del “como si”, las frases que pueden decirse a propósito de *Los lanzallamas* (y *Los siete locos*) de Arlt y de *Facundo* de



Sarmiento. Es decir: del libro de ensayo y del libro de ficción.

Por último, y también en el siglo XX, la afirmación de Piglia podría leerse como un eco invertido de las declaraciones de Rodolfo Walsh cuando en *¿Quién mató a Rosendo?* desafía al lector: "Si alguien quiere leer este libro como una simple novela policial, es cosa suya". A modo de cierre provisorio de este somero trazado genealógico, Walsh resulta la figura adecuada: atravesado de manera más dramática que ningún otro por el conflicto entre novela y periodismo, en su obra retorna el cruce entre realidad y ficción (tantas veces mencionado a propósito del proyecto literario esbozado en el prólogo a *Operación masacre*). Pero hay algo más. Es Walsh, precisamente, quien realiza el encuentro entre Eduardo Gutiérrez y Roberto Arlt: "prefiero toda la vida ser un Eduardo Gutiérrez y no un Groussac; un Arlt y no un Cortázar", escribe en unos papeles personales. La aproximación de ambas figuras no sólo define antagónicamente las figuras de escritor, sino que, además, redimensiona la propuesta novelesca de Gutiérrez en función de la inflexión ficcional arltiana.

Y si Piglia recupera ese encuentro y organiza una serie para leer la literatura argentina que va de Sarmiento (y por qué no de Echeverría, con "El matadero") a Walsh, y trabaja sobre los límites entre realidad y ficción, es Tomás Eloy Martínez, en cambio, quien parece aproximarse a él con más astucia. ¿No es la cita de Hemingway un gesto de apropiación desviada del cruce entre realidad y ficción que propone Walsh? ¿No cubre acaso esa cita, en un solo movimiento, las dos vertientes, la ficcional y la testimonial? El desafío de Walsh al lector, y el menosprecio hacia quien lea el libro testimonial como una ficción, se convierte en Tomás Eloy Martínez en una incitación: llamar "novela" a los libros que rayan en el testimonio (el título en el libro sobre Perón, el subtítulo en el libro sobre Evita), dar a leer lo testimonial como si fuera una ficción. Atento a la demanda del público y a su

tendencia a confundir lo que vive y lo que lee, Eloy Martínez juega con las expectativas de sus lectores. Y si no, basta ver la anécdota reveladora que relata en una reciente entrevista periodística. "Es una novela, todo lo que cuento ahí es mentira", le responde a un 'mal lector' de Santa Evita. "¡Pero entonces me engañaste!", exclama el hombre, decepcionado como un chico. "Pues claro, de eso se trata en las novelas", remata el escritor.

## La realidad bajo sospecha

Cabe pensar que en tiempos en que la realidad, en tanto concepto totalizador, ha caído definitivamente bajo sospecha, una poética que se jacta de aprehenderla de manera totalizante debe entrar, por su parte, en crisis. El 'realismo', lo 'realista', comenzó a ser objeto, así, de acepciones ambiguas y de usos degradados, como conjuro contra la ilusoria relación mimética que había entablado con el mundo, de su pretensión de transparencia. Es en este contexto, donde se pone bajo sospecha todo efecto de verdad producto de la representación de lo real, que se lleva a cabo su cuestionamiento. Vuelta sobre sí misma, la novela sustituye la referencia al mundo por la referencia a sí misma, dando paso a lo que sería su forma predominante en el siglo XX, la novela del lenguaje. Pero, ¿qué le queda entonces a esa narrativa que sigue obstinada en nacer del cruce entre realidad y ficción?

En vez del velo de la representación, y cada vez con mayor conciencia del uso de las herramientas disponibles, la operación a la que las novelas someten la relación entre realidad y ficción es la *reconstrucción*. Reconstrucción del acontecimiento, más exactamente, a través de la cual los escritores resisten la amenaza que se cierne sobre la distinción entre el discurso realista y el meramente imaginario, como señala Hayden White al explicar la disolución de la tríada "trama, personaje, acontecimiento" característica del paradigma modernista. Reconstrucción



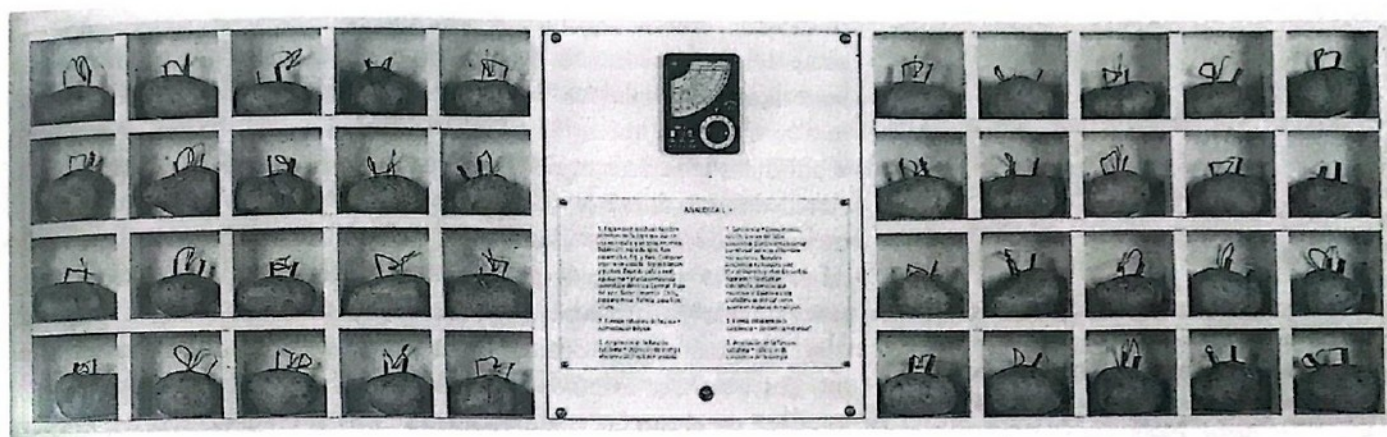
del acontecimiento que permite, a la vez, tomar distancia del llamado "docudrama" o "metaficción histórica", que tiende a presentar como 'reales' las situaciones ficcionales, o mejor, como si lo real y lo imaginario pertenecieran al mismo orden ontológico. De ese modo, la novela que juega con los límites entre realidad y ficción reformula su propia paradoja: pone ahora en la reconstrucción la salvación posible de su peculiar efecto de verdad para quedar libre de toda sospecha.

En función de las transformaciones de la sociedad y de las modificaciones del estatuto de la representación, resulta pertinente inferir que el abandono progresivo de un modelo de tipo mimético cede su lugar a un modelo que podemos llamar hermenéutico. Por lo pronto, la posibilidad de llevar a cabo una reconstrucción de los hechos supone la capacidad para elucidar ciertos signos en pos de una interpretación válida de esos hechos. Más aún: eso es lo que permite sostener la diferencia, muchas veces ignorada, entre los hechos vinculados con un acontecimiento específico y los posibles sentidos que alrededor de éste pueden construirse. Así, la reconstrucción organiza desde novelas como *Los siete locos* y *Los lanzallamas* hasta textos testimoniales como *Operación masacre* o *¿Quién mató a Rosendo?* "Después de analizar las crónicas y relatos de testigos que viajaron en el mismo coche con Erdosain, así como los legajos sumariales, he podido reconstruir más o menos exactamente la escena del suicidio.", explica el comentador y cronista al comenzar el epílogo de *Los lanzallamas*. "En la reconstrucción de los hechos que narro en este libro conté con la ayuda de los sobrevivientes...", informa Walsh en *¿Quién mató a Rosendo?*. Así también, Piglia hace de la reconstrucción, en *Plata quemada*, el procedimiento ficcional que contradice o impugna los sentidos prefijados. Y en *Santa Evita* Eloy Martínez la usa para darle un sentido, en la ficción, a aquellos hechos que la historia nunca ha podido explicar.

## ¿Novelas que cuentan historias reales o ficciones verdaderas?

Tanto Piglia como Eloy Martínez proponen la reconstrucción de un acontecimiento extraño de la realidad: el asalto a un banco de la provincia de Buenos Aires y la fuga y captura de la banda en Montevideo, ocurridos en 1965; el periplo incierto del cadáver embalsamado de Eva Perón entre principios de los 50 y los años 70. Sin embargo, los caminos no podrían ser más distintos. Mientras Piglia distingue realismo de utopía ("no se trata de ver la presencia de la realidad en la ficción (realismo), sino la presencia de la ficción en la realidad (utopía)", declara en una intervención de 1987 incluida en *Crítica y ficción*), Eloy Martínez refuerza el nexo de la ficción con lo real relevando sus fuentes ("la posibilidad de añadir nuevos textos es infinita—explica en el prólogo a *Ficciones verdaderas*—, porque no hay casi textos que no deriven de alguna fuente que la paciencia terminará por desentrañar") y presentándola como una reelaboración más o menos evidente de "algo real". Vuelvo a la diferencia que marqué al comienzo: frente a lo que podríamos llamar "utopía de la reversibilidad" a la que apuesta Piglia, mediante la cual escapa del realismo pero también de la indeterminación posmoderna, la concepción de la ficción de Eloy Martínez es abiertamente derivativa y corre el riesgo de definir a la ficción como subsidiaria de 'lo real'. De hecho—tal cual se desprende de la antología *Ficciones verdaderas*—, las ficciones podrían clasificarse, antes que nada, a partir del tipo de reelaboración que propongan (modificación, ampliación, variación, corrección) y valorarse de acuerdo con la eficacia que logren alcanzar. En ese juego de cercanías y diferencias, Eloy Martínez se acerca a Walsh—de quien se quiere heredero renovado— en el mismo punto en el que Piglia hace un desplazamiento sin retorno para el cual el anclaje en el lugar de la ficción antes que en el lugar de la verdad testimonial es irreductible.





*Plata quemada*, que puede ser leída simplemente como una “novela que cuenta una historia real” o como una respuesta personal al cruce fundante entre realidad y ficción en la Argentina, parece estar escrita entre la poética de Arlt y la de Walsh. Si de Arlt tiene ese tratamiento duro de los personajes que nunca llega al enjuiciamiento, es porque la humillación —o el “acto gratuito” del que habló largamente Oscar Masotta— está en el centro de la construcción de los personajes, especialmente de ese Nene Brignone que ha renegado de su clase para pasarse del otro lado (y hacerse marginal también respecto del género y de la ley). Es que, si Silvio Astier hubiese nacido en los años 60, hubiera sido como el Nene Brignone: hubiera perdido definitivamente su inocencia traicionera para enlodarse en el resentimiento sin salida de un Erdosain.

Precisamente es esa zona en la que el juicio se pone en suspenso la que distancia a Piglia de Walsh. Walsh dice no creer en la justicia institucional, y de ahí que asuma la figura del juez para narrar y encontrar una verdad; Piglia, ficción mediante, declara en el epílogo no estar haciendo juicios de valor al elegir a esos personajes como protagonistas y someter esos hechos a una interpretación. De hecho Renzi, el entonces joven periodista que ejerce sus primeras armas y que después (o antes) vemos actuar en *Respiración artificial* y *La ciudad ausente*, funciona como un tipo de mediación que en Walsh jamás podría aparecer. Porque en la novela de Piglia la figura del periodista está desdoblada, por un lado, en una tercera persona impersonal que narra los hechos, y por otro lado en Renzi, que aparece investigando y escribiendo una crónica. En cambio, cuando en *Operación masacre* se mencione la necesidad de un nombre falso, será porque Walsh necesita de esa estrategia ‘ficcional’ para poder llevar adelante la investigación de los fusilamientos de José León Suárez. Y si ambos, Walsh y Renzi, cumplen la función de esos “profesionales de la mirada y la interpretación” de los que habla Jacques Dubois al clasificar a los “novelistas



# Lecturas

Un acercamiento bastante completo a la poética de Ricardo Piglia y su modo de leer la literatura argentina se encuentra en los artículos y entrevistas reunidos en *Crítica y ficción* (Buenos Aires, Seix Barral, 2000). Por su parte, los aspectos centrales de la concepción de la literatura de Tomás Eloy Martínez aparecen expuestos en su prólogo a la antología *Ficciones verdaderas* (Buenos Aires, Planeta, 2000).

A propósito del vínculo que algunas ficciones entablan con 'lo real' en los siglos XIX y XX, uno de los abordajes más recientes y completos es el de Jacques Dubois en *Les romanciers du réel. De Balzac à Simenon* (París, Éditions du Seuil, 2000), conjunto en el que incluye a Stendhal, Balzac, Flaubert, Maupassant, Zola, Proust, Céline y Simenon. Para las consecuencias de la relación ficción y realidad provocadas por la "disolución del acontecimiento" que acarrió el modernismo, puede consultarse el artículo "The Modernist Event" de Hayden White, incluido en *Figural Realism. Studies in the Mimesis Effect* (Baltimore & London, The Johns Hopkins University Press, 1999).

de lo real", sólo el segundo, y pese a toda declaración de principios de parte del autor, se mueve de acuerdo con una lógica que podríamos caracterizar como realista. En definitiva: a Walsh, antes que nada, le interesa lo que pasó, mientras a Piglia le interesa cómo narrar lo que pasó. Y aunque Piglia detecta en Walsh que éste a su vez detecta el aspecto ficcional de la realidad (el fusilado vivo de *Operación masacre*, o literalmente lo que le sucede a Benavídez: "algo que aun ubicado en esa noche de singulares aventuras y experiencias, parece arrancado de una exuberante novela"), el objetivo de Walsh es la justicia que se logra con el testimonio mientras la utopía de Piglia parece ser el modo en que la ficción novelesca se hace cargo de la ficción enquistada en la realidad.

¿Qué es, si no, la "plata quemada" por el Gaucho Dorda, el Nene Brignone y el Cuervo Mereles? Ese es el núcleo ficcional que satura, de pronto, la superficie aparentemente tersa de lo real: unos tipos asaltan un banco pero después queman la plata que robaron. ¿No es acaso esa trama, condensada en la escena en que encerrados en un departamento de Montevideo y ya sin salida los tres hombres deciden convertir el dinero en ceniza, una alegoría de la ficción? ¿No es la ficción, acaso, el acto gratuito por excelencia? Sobre todo, podríamos decir, lo es cuando la novela no puede escapar de la trampa de lo real, o cuando, como en la poética de Piglia, una novela busca caer en esa trampa para allí encontrar su forma.

Pongámoslo en términos similares: Tomás Eloy Martínez se obstina, por el contrario, en que la ficción deje de ser —o mejor: no parezca— un acto gratuito. En esa dirección hay que revisar el vínculo entre la concepción derivativa de la ficción y la insistencia en la frase de Hemingway: la ficción dejaría de ser un acto gratuito, siempre y cuando eche luz sobre el acontecimiento en el que se basa. El gesto más audaz de esta poética —de la que participan *La novela de Perón* y más aún *Santa Evita*, pero también los ejemplos de *Ficciones verdaderas* (desde *Madame Bovary* y su fuente anónima hasta la "historia universal de la infamia" y su reelaboración de un artículo de la *Enciclopedia Británica*)— es el modo en que Eloy Martínez se atribuye la herencia de Walsh. Porque no se trata únicamente de dar testimonio pero haciéndolo tras el rótulo novela como exhibición del viraje imaginativo que se les estaría imprimiendo a los hechos narrados. El cruce entre realidad y ficción se pretende aún más evidente. Tanto es así, que Eloy Martínez reubica a Walsh en el terreno de 'lo real'. Y lo hace corrigiendo, precisamente, el texto en el que Walsh —y los motivos en esta instancia no importan— elige la ficción en vez del testimonio. Eloy Martínez devuelve "Esa mujer" —el cuento de Walsh del 65, en el que se hace implícita referencia al cadáver de Eva Perón y al coronel que se hizo cargo de él— a la realidad (expresión frecuente a lo largo del texto), aunque lo haga, paradójicamente, en una novela. Así, todas las



marcas referenciales que están borradas en el cuento de Walsh reaparecen en la novela de Eloy Martínez y lo hacen en el marco de la investigación y la reconstrucción de los hechos, que es justamente aquello que se devela imposible en el cuento de Walsh (si no, suponemos, habría existido otro libro testimonial y no un cuento). Lo que me interesa, de todos modos, no es señalar esta afiliación, sobre la que se ha insistido lo suficiente, sino destacar que, si algo caracteriza lo que podríamos llamar 'reescritura' de "Esa mujer", es que anula toda posible ambigüedad del texto. Más allá de su fidelidad a los hechos, el episodio se construye apostando a la ilusión referencial sobre la base de nombres y de fechas.

La confusión de aquel lector que leía testimonios donde Eloy Martínez había escrito "mentiras" no es casual. Es el riesgo, en todo caso, de novelar un acontecimiento, elección que tiene más de una consecuencia equívoca. Seducida por el entretenimiento, la forma 'testimonial' despolitiza sus contenidos, porque la zona de frontera entre realidad y ficción depende de un verosímil testimonial que el texto no puede abandonar nunca pero que fuera de él debe negar el nexo implícito con la verdad de sus contenidos. De ahí, también, que la ficción no aparezca como un acto gratuito pero que, a su vez, el testimonio *se deje leer como ficción* tras el supuesto de que esa ficción ilumina la realidad. Al mismo tiempo, la puesta en sospecha de la realidad, y el artificio de la reconstrucción como evidencia de la crítica a todo esencialismo, postula el principio de que lo real y lo ficcional están separados y que sólo por eso pueden ser cruzados para escribir una novela que sea a la vez un testimonio. Llevada al extremo de lo real, la operación encuentra su contracara en la misma *Santa Evita*: acercándose peligrosamente al "docudrama", la novela termina borrando las fronteras y ofreciendo los hechos que rodean al acontecimiento como si conformaran uno de los sentidos que éste posee. Llevada a los dominios de la ficción, la operación puede ofrecer un texto como *El vuelo de la reina*: aunque indirectamente, esa historia de pasión, de poder y de ambición quiere ser, en palabras del propio autor, "una metáfora del crimen que se está cometiendo con este país, una escenificación de la victimización de la Argentina". Entre el docudrama y la metáfora, la verdad de la historia no encuentra su alternativa en la ficción sino que se teje con la forma de la "mentira".

Por eso, si en la poética de Piglia la reversibilidad entre realidad y ficción es una utopía y en consecuencia nunca se llega a ella, en la de Tomás Eloy Martínez es el peligroso borde en el que hacen pie sus ficciones verdaderas. La diferencia es sutil pero en ella se juegan dos poéticas: escribir novelas que cuentan una historia real o novelar acontecimientos de la historia.



## Para una histología de la violencia

Antes de que los inesperados ataques del 11 de setiembre reactualizaran el debate sobre la violencia terrorista, Haruki Murakami, uno de los más populares novelistas japoneses contemporáneos, reconstruyó en *Underground*, su último libro, el atentado a la red de subterráneos de Tokio llevado a cabo en 1995. Los testimonios de víctimas y victimarios, reunidos por un escritor que vuelve a Japón después una larga temporada en Occidente y una obra narrativa deudora del tránsito, permiten una reflexión sesgada sobre los efectos residuales de la violencia organizada y la lógica indescifrable del autoritarismo terrorista.

---

**Ernesto Livon-Grosman**

La violencia es uno de los pocos fenómenos de los que puede decirse que son a la vez indicadores de una época y grandes obstáculos para la posibilidad de un cambio. Es obvio que el recurso a la violencia sistemática, ya la ejerza el Estado —como en el caso de Bosnia, Medio Oriente o las dictaduras latinoamericanas—, o bien grupos sectarios, como el de los estudiantes secundarios de Columbine en Estados Unidos o los grupos fundamentalistas religiosos, constituye un límite político y un desafío epistemológico. La frecuencia y la repetición del problema requieren nuevas aproximaciones y quizás un oído capaz de escuchar la fusión de los ecos, ese punto donde posiciones opuestas comparten una misma banda de sonido.

Los hechos que dan origen a *Underground*, el último libro de Haruki Murakami, no son originales. Un grupo de creyentes, nucleados en torno a un líder mesiánico, se propone llevar hasta sus últimas consecuencias una visión separatista del mundo. El ataque es indiscriminado, las víctimas anónimas. El “ellos y nosotros” se transforma en “nosotros o ellos” y esa percepción escindida del mundo justifica la visión apocalíptica. En el caso de la secta japonesa responsable

del ataque a la red de subterráneos de Tokio de 1995 es también el principio de su propio fin. Los líderes fueron encarcelados poco después del ataque y la secta fue destamantelada. Y aunque los hechos y el género no son originales, *Underground*, el libro que reconstruye ese ataque terrorista, sí lo es.

El ataque terrorista es atroz, pero la introducción del libro lo presenta brevemente en un tono distante y clínico. En la mañana del 20 de marzo de 1995, un grupo de miembros de la secta religiosa Aum Shinrikyo colocó paquetes con bolsas de plástico llenas de un gas tóxico conocido como sarín en varias líneas de subterráneos de la ciudad de Tokio. Las bolsas serían perforadas por miembros de la secta durante la hora de mayor afluencia de público. A medida que el líquido se evaporaba fue intoxicando primero a todos los pasajeros del vagón y más tarde a los empleados del subterráneo y los equipos de salvataje. Murakami explica: “El sarín es un gas nervioso creado por científicos alemanes a principios de la década del 30, como parte de los preparativos de Hitler para la segunda guerra mundial. En los 80 fue utilizado con efectos letales por Irak, tanto en la guerra contra Irán



como en la lucha contra los kurdos. Veintiséis veces más poderoso que el cianuro, una gota de sarín del tamaño de una cabeza de alfiler es suficiente para matar a una persona.”

El ataque, simultáneo y múltiple, tuvo lugar en cinco líneas diferentes de la red subterránea más grande del mundo a la hora en que la mayoría de los habitantes de Tokio viajaban hacia el centro de la ciudad. Las noticias del ataque se difundieron primero en los suburbios y sólo algunas horas más tarde en la zona céntrica. Poco a poco, se estableció un círculo de ayuda y comunicación entre las diferentes estaciones de subtes afectadas. En el centro de ese círculo se encuentra la estación Kasumagaseki, la más cercana a las oficinas de varios ministerios y las oficinas de la policía nacional, blanco simbólico del ataque. Hacia el final del día, quince estaciones de subterráneos resultaron afectadas; en algunas de ellas, más de trescientas personas participaron en las operaciones de rescate. Más de tres mil ochocientas personas presentaban síntomas de intoxicación por sarín; mil fueron hospitalizadas, algunas durante horas, otras por meses; doce murieron poco después.

*Underground* reconstruye los hechos en dos secciones: la primera, “Subterráneo”, recoge los testimonios de las víctimas; la segunda, “El lugar prometido”, los de los organizadores del ataque. A pesar del esfuerzo del autor por mantenerse en un segundo plano, la crónica tiene la inconfundible marca de su prosa.

Haruki Murakami nació en Kyoto en 1949 y creció en un suburbio de Kobe, donde llevó una infancia más bien solitaria sin mayores sobresaltos. Desarrolló un creciente interés por la lectura, no por los clásicos japoneses sino por la literatura europea y norteamericana que tanta influencia tendrían en sus novelas. Es este rasgo, la occidentalización de su mirada, lo que primero lo define como escritor y lo convierte en uno de los autores más populares de su generación. Su obra se mueve en dos direcciones. Por una parte, historias amorosas como *Norwegian*

*Wood*, y su más reciente *Sputnik Sweetheart*, en las que el deseo de los personajes contribuye y condiciona el orden de la realidad pero sin poder controlarlo. Por otra, fábulas que bordean la ciencia-ficción como *La caza del carnero salvaje*, en la que un ejecutivo publicitario recibe a través de un amigo la foto de una oveja de la que podría derivarse un inmenso poder político y financiero; en base a esta suposición, el protagonista y su esposa se embarcan en la búsqueda, a la vez mítica y paródica, de la misteriosa oveja en la remota isla de Hokkaido.

Los rasgos que identifican a Murakami como un escritor nuevo y atractivo para los lectores más jóvenes son, al menos superficialmente, aquellos que lo distinguen de las generaciones anteriores: una mezcla de confianza e incredulidad y un cierto grado de alienación que no deriva en un intento de reconectar el pasado y el presente. Para sus personajes, tradición y modernidad no son categorías antagónicas. Su interés por el jazz, las referencias a la música pop y a la cultura de masas se presentan en sus relatos como la sutura, cada vez más invisible, entre un Japón de posguerra y un estilo global de consumo.

*Underground* propone un cambio respecto de sus libros anteriores, no tanto en la mirada sino en la temática. La intensidad de su fascinación por la cultura occidental hace un giro de 180° y se vuelve sobre sí misma, a partir del atentado terrorista de la secta Aum. La sensación de extravío personal ante un hecho de violencia masiva en una sociedad con uno de los índices de criminalidad más bajos del mundo remite a ese otro crítico de la cultura japonesa, Yukio Mishima. Pero si Mishima estaba convencido de que la recuperación de los valores tradicionales podría liberar a la sociedad japonesa de los males del presente, Murakami es más escéptico y menos propenso a sugerir soluciones. No se propone alentar el culto nostálgico de la vida tradicional japonesa, sino que intenta observar y comprender el fenómeno que llevó a



tantas personas a unirse a la secta Aum en busca de un sentido de pertenencia. Para Murakami, a diferencia de Mishima y también de Kenzaburo Oé, el regreso al pasado sepultado por la segunda guerra mundial puede derivar en una falta de atención al presente. Lo que seduce en Murakami, de hecho, es una capacidad sutilmente aglutinante que no borra las diferencias culturales sino que las incorpora. Esa misma mirada fascinada por la cultura de masas occidental reaparece en *Underground*, esta vez para pensar el Japón como una unidad de sentido. El mecanismo es paradójico. Aquello que explica el fenómeno mismo de la desintegración social también puede dar sentido a la sensación de pérdida, de deriva o simplemente de desconexión de los testimonios de víctimas y victimarios. El motivo del libro es éste: la interrupción de un patrón de conducta, el resquebrajamiento de la certidumbre. Murakami no es una excepción en esa deriva; un encuentro fortuito que cambia el destino explica el origen del libro: "Una tarde hojeando una revista, me descubrí leyendo la sección de cartas de lectores. No recuerdo por qué, quizás por que tenía tiempo. Rara vez me pongo a leer revistas del estilo de *Ladies' Home Journal*; aun más raro es que lea la sección de cartas de lectores de una revista así. Sin embargo, una de las cartas me llamó la atención. Era de una mujer cuyo esposo había perdido su empleo por el ataque a los subtes de Tokio. Un usuario habitual del subte que había tenido la mala suerte de viajar hacia su trabajo en uno de los coches en los cuales se esparció el gas".

A diferencia de la ficción, el género testimonial desdibuja la línea divisoria entre el entrevistado y el entrevistador. Durante el ataque, Murakami está en su casa, en otra ciudad, arreglando su biblioteca, de regreso de una larga temporada en Estados Unidos. Con mirada retrospectiva, cae en la cuenta de lo obvio: estando en Japón, después de una prolongada ausencia, su percepción de lo sucedido no difiere demasiado de la de la mayoría de sus conciudadanos. Quizás

descubre también que después de años de haber construido una persona pública y privada no japonesa, el ataque al subte de Tokio lo vuelve a dejar en el mismo punto. Como esos muñequitos de Dharuma que, aunque se los empuje, siempre vuelven a su posición original, su propia percepción del atentado lo lleva a pensar que esa mirada entrenada para observar y absorber lo extranjero es, pese a todo, la que mejor le va a permitir comprender las consecuencias del atentado. Desde la perspectiva de Murakami todos somos extranjeros.

La fuerza de los testimonios que *Underground* reúne reside mucho más en lo que no se dice que en lo que cada uno de ellos hace explícito. Es como si una misma mirada penetrante permeara no sólo la posición de las víctimas sino también la de los victimarios y, en un grado aún mayor, la del mismo Murakami. En la segunda parte del libro, dedicada a entrevistar a los miembros de Aum Shinrikyo, Murakami sostiene una distancia crítica que rara vez tiñe la pregunta con algo más personal que una escéptica curiosidad.

Indirectamente, el ataque de la secta Aum suscita una reconsideración de la violencia sectaria e incluso de la violencia institucionalizada. Toda violencia masiva y organizada presupone una escisión que permite imponer la visión de unos pocos por sobre la de los muchos. La historia contada a través de los testimonios de las víctimas destaca al menos dos aspectos de esa violencia. Por una parte la obvia e infinita serie de consecuencias provocadas por el ataque: el daño físico y psicológico de miles de personas cuyas vidas han quedado afectadas por un tiempo que parece extenderse indefinidamente. Por otra, el desconcierto de un acto cuya lógica es indescifrable en términos simplistas: no es la lucha del bien contra el mal, es la arbitrariedad del autoritarismo fundamentalista.

*Underground* tiene la virtud de exponer el carácter inocultable del dolor, el sufrimiento que implica la conciencia del daño como una



adición al tejido de la realidad cotidiana, con una delicadeza extraordinaria que evita las jerarquizaciones. Las diferencias existen pero no conducen necesariamente al escalafón. Las variaciones y las diferencias en el grado de compromiso, especialmente entre los que participan en la evacuación y el rescate, aparecen pero no son las que dan sentido a la crónica. Aunque ambas secciones forman parte del mismo libro, la dedicada a entrevistar a los miembros de la secta está claramente separada por una introducción en la que Murakami explica que debió interpelar a los entrevistados para clarificar inconsistencias o para solicitar alguna explicación, algo que no había hecho al conversar con las víctimas. Este segundo grupo de testimonios sugiere un orden crítico, una manera de comprender la diferencia entre las partes, pero Murakami no intenta resolver esa diferencia sino sugerir que la comprensión del problema no es posible sin la recomposición de un cuadro social más extendido. Algo espantoso ha sucedido, pero la mera condena no es suficiente para explicar el mecanismo que lleva a un grupo de ciudadanos de clase media, altamente educados, a una matanza meticulosamente preparada. Por eso, el mayor interés del libro reside en su intento de recomposición de un cuadro anterior al momento del ataque. Recomponer la trama social u ofrecer al menos una enumeración de los elementos de la trama, de manera que el lector pueda reconstruir el tejido de los hechos; más que una historia, una histología. Los testimonios de la primera sección se superponen a la parca descripción de un atentado terrorista. Pero, ¿desde cuántos ángulos se puede contar un acto terriblemente silencioso? El gas que se esparce, todavía en estado líquido; el momento de incertidumbre en el que el diligente empleado de subterráneos duda sobre qué hacer con los que aún no sabe son papeles de diarios empapados en sarín; la negligencia con la que responde el sistema de salud de la ciudad. Todos esos detalles entran en el relato, una y otra vez,

confirmando o corrigiendo un testimonio anterior. Pero, ¿en qué medida ese efecto de palimpsesto, la pregunta por el origen del pañuelo rojo que el conductor de una camioneta agita para indicar la emergencia o la posición de una cuchara en la boca de un agonizante, no hace sino enfatizar la dispersión, la imposibilidad de una unidad?

A lo largo de *Underground*, el relato abandona la previsibilidad de la escena primaria, el ataque mismo, el paraguas que no logra perforar las bolsas, los primeros síntomas de intoxicación, el caos dentro y fuera del subterráneo, y se desplaza hacia las vidas de las víctimas. Murakami está más interesado en la persistencia del desastre, la incertidumbre que se ramifica y se extiende más allá del ataque. No se trata de la piedra que rápidamente se hunde en el agua sino de la interminable serie de efectos concéntricos que, como las vidas de sus personajes ficticiales, se continúan en otras vidas y en otras situaciones. No sorprende entonces que el libro se proponga desde el subtítulo –“The Tokyo Sarin Gas Attack and the Japanese Psyche”– como un estudio indirecto de la psicología japonesa. Todo en Murakami es indirecto, de hecho, desde sus intervenciones durante las entrevistas, hasta la manera en que describe las consecuencias de lo ocurrido. Ya sea el testimonio de los padres de uno de los muertos o la narración del encuentro





#### Lecturas

*Underground, The Tokyo Sarin Gas Attack and the Japanese Psyche* fue publicado por Vintage, Nueva York en 2000. Dos de las nueve novelas de Haruki Murakami han sido traducidas al español: *La caza del carnero salvaje* (Anagrama, 1992) y *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo* (Tusquets, 2001).

con Shizuko Akashi, paralizada y en un estado de semi-amnesia a consecuencia del gas, la mirada que describe llega en oleadas que separan los sentimientos de la imagen de los hechos. Su crítica de la violencia es igualmente indirecta porque evita una polarización que desresponsabilizaría a buena parte de la sociedad. Uno de los comentarios implícitos más interesantes del libro de Murakami es que toda violencia sistemática implica un orden jerárquico y una separación del cuerpo social. La violencia de unos pocos sobre muchos siempre contiene un reclamo de autoridad y una falla en la comunicación. Los testimonios mismos transmiten ambas objeciones: el sentimiento de escisión y la estructura jerárquica que la propone.

En un epílogo que resume sus observaciones sobre las posibles motivaciones de los participantes en el ataque, Murakami señala que a todos los miembros de la secta que dialogaron con él les formuló la misma pregunta: "A todos les pregunté lo mismo, si lamentaban haberse unido a la secta Aum. Casi todos respondieron: 'No, no lo lamento. No creo que esos años hayan sido un desperdicio'. El porqué es simple: porque en Aum encontraron la pureza que no encontraban en la sociedad. Aunque la secta finalmente se transformara en algo monstruoso, el recuerdo cálido y radiante de paz persiste en ellos y nada puede reemplazarlo".

Dice Murakami que al terminar las entrevistas le ha quedado la impresión de que el hecho de que los miembros de la secta fueran altamente educados no es tan paradójico como aparece a primera vista. Eran miembros de la secta, concluye, porque habían tenido acceso a una educación elitista, y para explicar su argumento propone una analogía histórica. Tal vez la entidad Aum Shinrikyo, argumenta Murakami, se parecía a la Manchuria de la pre-guerra, ese falso Estado instituido por Japón en 1932, al que también acudieron los mejor preparados, los más inteligentes, los más sofisticados tecnócratas, ilusionados por las ilimitadas posibilidades que se ofrecían en el continente, incomparables a las del restrictivo Estado japonés. Hoy, señala en seguida, nos damos cuenta de que les faltaban por lo menos dos cosas: una idea tridimensional de la historia y un sentido de conexión entre el lenguaje y sus acciones. Sin estos parámetros, el fenómeno puede volver a repetirse una y otra vez; la violencia nunca es el problema del otro.

La re-conexión con la realidad japonesa, se diría, ha provocado en Murakami un redescubrimiento de Japón. Su próximo libro investiga la otra gran catástrofe de ese mismo año, el terremoto de Kobe que destruyó su ciudad natal. La mirada que alguna vez lo llevó a vivir en Inglaterra y los Estados Unidos es la misma que ahora lo ha devuelto a Japón.

Ernesto Livon-Grosman vive en los Estados Unidos, donde enseña teoría literaria y poesía latinoamericana en la Universidad de Albany, Nueva York. En este momento prepara junto a Cecilia Vicuña una antología bilingüe, *500 años de poesía latinoamericana*, a publicarse en Oxford University Press el año próximo.



## Malditos pero nuestros

En momentos en que los efectos del menemismo todavía se dejan sentir en materia política y cultural, en el campo intelectual comenzó a pergeñarse una vindicación de alcances exigüos y no del todo claros: la del escritor Jorge Asís. La que abrió el juego fue Josefina Ludmer en una entrevista que concedió al suplemento cultural de *Página/12*. Según Ludmer, Asís es un "maldito total", alguien que "no se sabe si escribe bien o si escribe mal" y que "se ríe de lo respetable". Descoloca menos que Ludmer defienda a Asís que el hecho de que una crítica que se ha caracterizado por crear permanentemente conceptos nuevos, utilice una categoría tan anacrónica para aplicarla a un escritor actual, un escritor —además— que no transitó las zonas de la abyección y la marginalidad, sino que fue best-seller, diplomático y, en los últimos tiempos, actor televisivo. De origen decimonónico y de variada fortuna en el siglo pasado, el término *maldito* destacaba un componente antiburgués del arte que se vinculaba tanto con una compleja y difícil relación con el mercado como con el rechazo más o menos virulento del sentido común y las buenas costumbres. Con el tiempo, sin embargo, el mercado creció de un modo tan desmesurado y el poder de la mercancía se hizo presente hasta en los más apartados recovecos de la actividad literaria, que la categoría de maldito parece no tener ya sentido, salvo con el fin de etiquetar algún

nuevo producto que se presenta a la venta en las librerías (digamos un Bukowski) o inventar alguna biografía para llevar al cine. Tal vez el escritor argentino que más se asemeja a un maldito clásico, tanto por sus posiciones de escritor como por su literatura, es Fogwill. Pero el hecho de que sea, a la vez, un consagrado, que figure con frecuencia en los suplementos literarios y que lo publiquen editoriales *mainstream*, habla de la necesidad de reformular ciertas categorías con las que se pensó a la literatura, cuando su refracción al mercado era todavía posible. Sólo esta omnipresencia de la mercancía hace que debamos pensar nuevos conceptos para definir las posiciones de un Asís o un Fogwill.

A partir de las declaraciones de Ludmer, algunas voces se han sumado al descubrimiento. En un programa de cable, Rozitchner hijo afirmó que Asís era "el mejor escritor argentino vivo" (esto es: superior a Saer, a Piglia, a Gelman, a Tizón, a Fogwill). La revista *El ojo mocho*, en su número 16, le dedicó una entrevista donde lo presenta como un "dandy suburbano", acompañada de siete ensayos que intentan desentrañar su obra y su persona. En esta vindicación, los integrantes de la revista fueron bastante más ingenuos que Ludmer quien, en su interés por la posición del escritor, excluía interrogarlo a él mismo sobre su significación. Ellos, en cambio, no tuvieron mejor idea que hacerle una extensa entrevista al maldito total, y para eso fueron al encuentro del "pícaro

perseguido" o del "reventado alegórico". Imprevistamente, sin embargo, Asís insistió en presentarse como un ciudadano potable: "Al pobre —declara, a propósito de sus intenciones de ser presidente— no le vamos a hablar pestes del rico, ¿entendés? Se trata de entender el mundo para ver con qué contás, para ver cómo transformás. Todo lo demás son discusiones ideológicas. Creo estar capacitado para ser presidente, con algunas condiciones que se pueden valorar: no tengo ninguna denuncia". La entrevista, de todos modos, ni siquiera es perturbadora; por el contrario, es amable, insípida, aburrida. Los redactores de *El ojo mocho* pasan rápidamente sobre su condición menemista (el tema es apenas tratado en nombre de la autonomía literaria que el propio Asís borra permanentemente), hablan de Boris Spivacow como si fuera un descubrimiento de Asís, tratan de hacer alianza con el escritor en lo que sería su "posición de acorralamiento". Los redactores de *El ojo mocho* se muestran desorientados: entrevistado y entrevistadores no pueden comunicarse, pese al interés de estos últimos en hacerlo. En fin, un amor no correspondido.

Para presentar a Asís como un escritor con una obra sólida, *El ojo mocho* recurre a dos argumentos. El primero que utiliza la revista es previsible: como Asís es atacado o ignorado por el "progresismo banal" argentino, debe ser alguien interesante. Es decir: como los 'bienpensantes' le niegan toda reseña o comentario, a los 'malpensantes' se



les ocurrió que Asís era un maldito. Es verdad que Asís se ha decidido a ocupar el lugar del aventurerismo político con una integridad que a otros les falta (hasta se presentó a las elecciones junto a Jorge Triacca), pero de ahí a creer que es un nuevo Arlt (como pretenden las solapas de sus propias novelas) o que se trata de un marginal, hay algunas diferencias. Según se lee en la bajada de la entrevista, Asís es ignorado por la "crítica más institucional" de la que los integrantes de la revista, todos ellos docentes universitarios, parecen querer excluirse. Suponemos que este hecho no convierte a Asís en un escritor interesante, como tampoco lo hace con Pacheco O'Donnell, García Hamilton o Abel Posse —escritores de los que tampoco se ocupa la crítica académica. Este movimiento de victimizar para después rehabilitar ya es conocido: en uno de los números de *Artefacto* (el número 2), Christian Ferrer (quien participa en la entrevista a Asís) necesita hacer de Lewis Mumford un estudioso marginado y despreciado para después defenderlo. Justamente Mumford, que es bibliografía obligatoria en las universidades y cuya obra fue publicada casi en su totalidad por Emecé, que recibió los elogios de Sabato y Martínez Estrada y fue uno de los integrantes indiscutidos del canon de los críticos de la ciudad. Se construye a un inexistente progresista atrincherado en el sentido común y en el bien, para enseguida arremeter contra él como si se tratara de un gesto vanguardista. Pero lo único que hay, en realidad, es un gesto reactivo que sólo puede proponer el pensamiento como inversión del otro o co-

mo previsión del disgusto ajeno. En fin, una poética del resentimiento a la que tampoco, dicho sea de paso, escapa Asís (claro que el mismo antiintelectualismo que fortalece a Asís, debilita a aquellos intelectuales que lo practican).

El otro argumento que presenta *El ojo mocho* es que hay una "gran complejidad cultural" en la literatura de Jorge Asís. Facundo Martínez lo compara con Macedonio, Carlos Belvedere con Osvaldo Lamborghini, Horacio González con Fogwill y Ricardo Piglia, Christian Ferrer con Minguito Tinguetella, Víctor Pesce con Céline y el comunismo —Asís sería "el gran fantasma que recorre la literatura argentina"—, y todos con Roberto Arlt. Por supuesto que detenerse en el fenómeno Asís puede ser muy productivo (y parte de lo que dice Ludmer va en este sentido), pero hay una diferencia entre leer sus novelas desde la crítica cultural a interrogarlo como si nos encontráramos frente a un gran analista (un desenmascarador) de la cultura, con descripciones que son "descarnadas por su crudeza". Si de algo carece Asís (como hombre público, escritor o político) es de "complejidad", siendo más bien una variante poético-literaria del "avivado" que genera entre odio y admiración en la clase media. Lo escandaloso de Asís radica en enfrentarse a ese limitado sentido común con otros sentidos no menos comunes e ir en contra de todo postulado progresista, difamándolo o denunciándolo, sin jamás superarlo o develarlo en sus mecanismos. Una tarea que, para el caso, hizo con mucha más contundencia Menem, quien realmente difamó y demolió todos los

progresismos, banales o no de la sociedad argentina de los últimos años. Es en este contexto que hay que entender a Asís como hombre público. En todo caso, lo que sorprende es que el ex-embajador ante la Unesco insista en su literatura con los tráfugas y avivados, mientras en la política no deja de hablar en ningún momento de la honorabilidad de las personas. Es decir, no sale en ningún momento del discurso conservador más superficial que considera la política como una cuestión moral, con el agravante de que combina las exigencias morales con una visión fatalista de la historia.

Esta posición ha llevado a algunos a definir a Asís como a un cínico y a acercarlo a otros escritores también cínicos, como Fogwill o Arlt. Pero esto sería no entender nada de los diferentes tipos de cinismo que han surgido últimamente. Uno hunde sus raíces en el reconocimiento, furioso o entristecido, de que las cosas se degradan y que muy difícilmente la acción humana pueda hacerlas cambiar (es el caso de Fogwill). El otro cinismo, el que practica Asís, hunde sus raíces en el poder y no nada contra la corriente sino que celebra el estado de cosas sosteniendo que es el único posible. Como posee intuiciones ciertas, puede fabricar brillantes baratijas ("el maldito soy yo") que algunos intelectuales, con tal de parecer raros, corren a comprar.

Gonzalo Aguilar



*Simurg* 

Narrativa - Ensayo  
Poesía - Cine

Tel. 4982-8949  
simurg@sion.com

# NOVEDADES AH



**GEORGES BATAILLE**  
LA FELICIDAD, EL EROTISMO  
Y LA LITERATURA



**HENRI MICHAUX**  
ANTOLOGÍA POÉTICA  
1927-1986

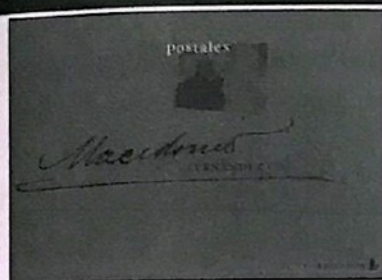


**COPI**  
CACHAFAZ / LA SOMBRA  
DE WENCESLAO

**AH**

Adriana Hidalgo editora

En todas las librerías.



**Postales**  
Macedonio Fernández  
(edición especial a color)



De la colección Vereda Brasil:

Escritos antropófagos  
Oswald de Andrade

Memorial de Aires  
Machado de Assis  
Prólogo de Antonio Candido

**CORREGIDOR**  
LA MÁS ARGENTINA. CON TODAS LAS LETRAS

Rodríguez Peña 452 • C1020ADJ Buenos Aires •  
Argentina. Tel/Fax 54.11.4374.4959/5000  
www.corregidor.com corregidor@corregidor.com

Georg Simmel, un pensamiento precursor - Andreas Huyssen: en busca del futuro perdido - Nuevos fotógrafos y vanguardia del veinte - Alexander Kluge, el último moderno - Aprender de la historia - Nueva dramaturgia alemana Joachim Sauter: arte digital y arqueología virtual - Peter Weibel: la percepción en el Net Art - la televisión europea en canal (â) - Flanger: jazz + electrónica - Robin Schulkowsky y Mathias Spalinger: música contemporánea - Stefan Kaegi: teatro entomológico - Agenda 2002: encuentros para pensar más allá de la coyuntura - Nuevo cine alemán - Revistas de arte - Biblioteca de filosofía - cursos de alemán para autodidactas y gregarios



Un puente a Alemania y su cultura

**GOETHE INSTITUT  
INTER NATIONES  
BUENOS AIRES**

www.goethe.de/buenosaires



UN ENFOQUE AFECTIVO CON RESULTADOS EFECTIVOS

- Niños, adolescentes y adultos
- Cambridge exams: PET, FCE, CAE
- Speaking Club
- Talleres de traducción, literatura, cine, arte y música

Directoras: Cristina Speranza - Martha Crespo  
Güemes 3915 - Tel. 4831-0532 feedback2@arnet.com.ar



*En busca  
del futuro perdido*  
Cultura y memoria  
en tiempos de globalización

**Andreas Huyssen**  
280 páginas - \$27

EN TODAS LAS LIBRERÍAS



**Fondo de Cultura Económica**  
El Salvador 5665 • (1414) Buenos Aires Argentina  
(011) 4771-8977 • info@fce.com.ar • www.fce.com.ar



## Germán García El llamado al amo

Los hechos que se suceden en la vida social y política argentina desde diciembre pasado han dejado, tanto un saldo de opiniones de urgencia como la evidencia de una perplejidad crítica ante la violenta desmesura del fenómeno. El pensamiento argentino parece debatirse entre el lógico recurso a las recientes teorías del mundo globalizado y la necesidad de revisar sus supuestos, adaptándolos a condiciones en apariencia nuevas y particulares. Como otros intelectuales, Germán García, psicoanalista y escritor, se preguntó si debía resguardar la independencia de su campo profesional o elaborar desde allí una serie de observaciones provisorias. La voluntad de oponer otros discursos a la abrumadora hegemonía del económico lo llevó a entrar en el debate y derivó en una serie de intervenciones públicas cuyos puntos principales se retoman y amplían en esta entrevista.

**Graciela Speranza y Marcelo Cohen**

GS: ¿Cómo pensar la crisis argentina desde el psicoanálisis sin practicar la “falacia de lo colectivo”, una expresión que vos mismo usaste para nombrar esa propensión del discurso psicoanalítico a hablar de lo social con categorías extraídas de observaciones particulares? Una serie de artículos tuyos recientes, sobre los que queremos volver, proponen otro tipo de intervención.

GG: Mi decisión de intervenir está más allá del psicoanálisis como grupo profesional. La situación actual me remitió a los comienzos de los 70 y me pareció una buena ocasión para retomar una vieja discusión. En los 70 escribí un artículo muy irónico en la revista *Los libros* sobre un libro de un grupo de psicoanalistas que se había escindido de la Asociación Psicoanalítica Argentina. La discusión siguió y contesté la réplica diciendo que se trataba de un grupo de profesionales que se colocaba en posición de desafiar y de seducir a los extremos, sin saber

muy bien con qué responder. Mi respuesta, más o menos inspirada en un texto de Pierre Bourdieu que leíamos en esa época, defendía la idea de que había que mantener la autonomía del campo intelectual respecto de la política de partidos o de grupos. De modo que, volviendo al presente, me pareció que éste también era un momento en que la vorágine de las consignas abría la posibilidad de que el psicoanálisis desapareciera en discursos y declaraciones, por lo general oportunistas, que, más que pensar la cuestión, tienden a privilegiar el bienestar que les provocan a los que las pronuncian. Pensé que había que desplazar el eje de la cuestión. Al día siguiente de la caída de la Rúa, escribí un artículo breve, centrado en una ironía: “El clamor ha sido escuchado. Ahora estarán los radicales que pueden con los peronistas que quieren”. Me pareció que era un chiste hacerle creer a la gente que había logrado cambiar el gobierno haciendo un



poco de ruido en la Plaza, sin pensar qué se había puesto en juego políticamente. Había que colocar en su lugar el clamor —“la voz”, como diría Hirschman— sin recurrir a una explicación causal. La falla de las explicaciones funcionalistas es no tener en cuenta que aquellos que provocan algo no son, necesariamente, los que pueden aprovechar sus consecuencias. Por otra parte, aparecía una contradicción que nadie analizaba: a diferencia de las dictaduras militares, había una decisión política de que la gente pudiera reunirse y, al mismo tiempo, una represión policial brutal.

GS: Los intelectuales argentinos quedaron un poco paralizados frente a los sucesos de diciembre y enero. El recurso rápido a los nuevos pensadores del mundo globalizado, ya sea Toni Negri, Paolo Virno o Naomi Klein, refleja bien el desconcierto, la urgencia y hasta cierta orfandad en el pensamiento. ¿Cómo pensar lo nuevo? Y antes todavía, ¿hay algo nuevo para pensar?

GG: Yo digo que Virno es un discípulo de José María Ramos Mejía, el autor de *Las multitudes argentinas*. Porque si la multitud es la clave de bóveda, habría que rescatar a Ramos Mejía como un antecedente, ¿no? Démosle un poco de ironía a la cuestión. A propósito de la locura del presidente Schreber, que en sus memorias cuenta cómo se convirtió en la mujer de Dios, Lacan dice que, después de todo, su sistema no era más delirante que el de cualquier filósofo al que una mañana se le ocurre que la duración y la memoria son la clave de todo y reconstruye el mundo a partir de esos dos términos. De modo que creer que con la argucia semántica de cambiar la palabra “clase social” o “muchedumbre” por “multitud” vamos a encontrar una clave de bóveda que nos permita pensar el mundo de nuevo es ya delirante en sí mismo.

MC: De acuerdo. Pero, ¿cómo te enfrentás entonces a la emergencia de algo que, de todas maneras, parece imprevisto?

GG: Me valgo de la repetición freudiana. Dentro de la hojarasca, ¿qué es lo que se repite?

Se puede, como hacen los historiadores, tomar un período breve o más largo —desde el menemismo hasta el presente, desde la guerra de Malvinas, desde el 55, desde la subida de Perón o desde las inmigraciones del siglo pasado— y usar ese período elásticamente. Es más o menos lo que ocurre cuando uno trata de analizar a una persona. Freud dice que no le interesa el sueño sino el relato del sueño. En el relato aparecen los restos diurnos, las cosas de la inmediatez, pero es imposible soñar sin que aparezca un detalle fuera de lugar. Y el detalle fuera de lugar es el que nos va a conducir a la otra escena, la de la insistencia del deseo.

GS: ¿Cuál sería aquí el detalle fuera de lugar?

GG: Los detalles fuera de lugar son, por ejemplo, pequeños lapsus sociales. Como que se les ocurra a Lanata y a Hadad hacer el mismo chiste. Cuando se confiscó el dinero, en un programa se disfrazaron de rusos y en el otro pusieron gorras soviéticas sobre el escritorio. ¿Cómo es esto? ¿Unos son demócratas norteamericanos y los otros republicanos norteamericanos? ¿Unos juegan a la izquierda legalista y los otros a la derecha dura yanqui? Otro ejemplo: el desplazamiento, como diría Freud, del saqueo al cacerolazo. No era evidente al comienzo, pero se hace evidente ahora que eran dos fenómenos diferentes y que, en última instancia, se iba a hacer responder a uno con el otro.

MC: Parecería que buscaste encontrar algún tipo de estructura, detectar elementos de un rito. Respecto de los saqueos, hablaste de fiesta —un encuentro de carencia y exceso—, de las necesidades y los deseos y, después, de sacrificio. También hablaste de pánico. Uno diría que después del sacrificio, el deseo se apacigua. ¿Cómo sigue el ciclo en tu análisis?

GG: Hay aquí algo bastante interesante. Está lleno de periodistas ávidos de información y no hay nadie que se haya tomado el trabajo de escribir algo documentado sobre quiénes murieron en diciembre y cómo murieron. Son más de veinte muertos. De modo que aquí aparece una



cuestión grave: que los dos atentados -el de la Embajada y el de la AMIA- no hayan sido declarados cuestión de Estado quiere decir que el hecho de terminar siempre en un punto sacrificial, o empezar por él, es periódico y es regular.

GS: ¿En este último sacrificio también ves una repetición?

MC: Hasta Ramón Doll, el nacionalista, decía que los mismos que trajeron a los europeos para sustituir a los indígenas que habían matado, inventaron la Ley de Residencia para poder librarse de los europeos que no les gustaban. Es ésa la estructura sacrificial del país. Hay una frase que confirma esta idea: el famoso "Gracias a...". "Gracias a María Soledad nos enteramos de que en las provincias hay estructuras feudales". "Gracias a Carrasco se suprimió el servicio militar". "Gracias a Cabezas nos enteramos de que había una mafia". "Gracias a Malvinas..." Y así. Sabemos perfectamente que los militares pueden matar a cincuenta Carrascos y no por eso se va a eliminar el servicio militar si no hay una decisión previa. Gran parte de los razonamientos y las operaciones retóricas tienen una función de creación homeostática de buena conciencia y no una función de explicar cosas. Esto es lo que yo llamo estructura sacrificial.

MC: Durante el menemismo, ese discurso de la buena conciencia se amplificó enormemente y corría paralelo a una especie de desborde, una tremenda relajación de la ley.

GG: Hace poco en una entrevista radial me pidieron que comentara una afirmación de Alejandro Kaufman que, al parecer, había dicho que el menemismo había sido una ilusión. Creo que hay que ir por partes. Utilizar el capital financiero para desarmar cualquier posibilidad de país no es una ilusión. Yo cobraba cincuenta pesos, compraba cincuenta dólares; no se puede decir que eso fue una ilusión. Ahora bien, el problema es qué tipo de realidad era ésa. Creo que es más fácil entenderlo, no a partir de las características personales de Menem, sino preguntándose

qué hay detrás de Menem. Es decir, ¿por qué a una especie de aristocracia depredadora y amor al se le ocurrió que Menem le servía para armar esta máquina? ¿Y la máquina en qué consistía? De casualidad, en una librería de libros usados, encontré un libro sobre el ejército argentino en el que aparece la discusión -Cavallo incluido- sobre cómo desarmar el Cóndor durante los años 90: desarmemos el Cóndor y creemos un lugar de consumo no sostenido por nada. Con Menem recordé una vieja frase de Eugenio Trías, que una vez me dijo que Franco era lo antiespañol. Porque frente al ideal español -el torero, el hidalgo-, Franco -un hombre de la Galicia profunda con unos bigotitos absurdos-, era lo opuesto a lo que ellos podían imaginar, el precio que los españoles pagaban por haber perdido la república de manera irresponsable. Cuando Menem estaba en campaña, los radicales empapelaron la ciudad con un afiche con Menem, chiquito entre el presidente Koll y algún otro mandatario europeo. El afiche decía: "¿Usted se lo imagina?" Y yo pensé "Yo sí, yo me lo imagino." Tuve una epifanía automática. Justamente porque ellos no se lo podían imaginar (desde que yo conozco la política, siempre se equivocan en lo que se imaginan), yo me lo podía imaginar perfectamente. Y efectivamente, se equivocaron una vez más. Volviendo a la frase de Trías: para una Argentina tan desmoralizada, un hombre que venía de la Argentina profunda era perfectamente imaginable. A menudo se olvida que en las provincias hay todavía regímenes feudales.

GS: De todos modos, hay algunas prácticas políticas nuevas: el cacerolazo, el escrache, las asambleas. ¿Cómo entrarían en tu ciclo de repeticiones?

GG: Pino Solanas dice que va a hacer una nueva *La hora de los hornos* con todo eso. Es un poco nostálgico, ¿no? Obviamente, cuando uno habla de una repetición para orientarse, sabe que la repetición no es la identidad y que se puede subrayar lo que tiene de idéntica la situación

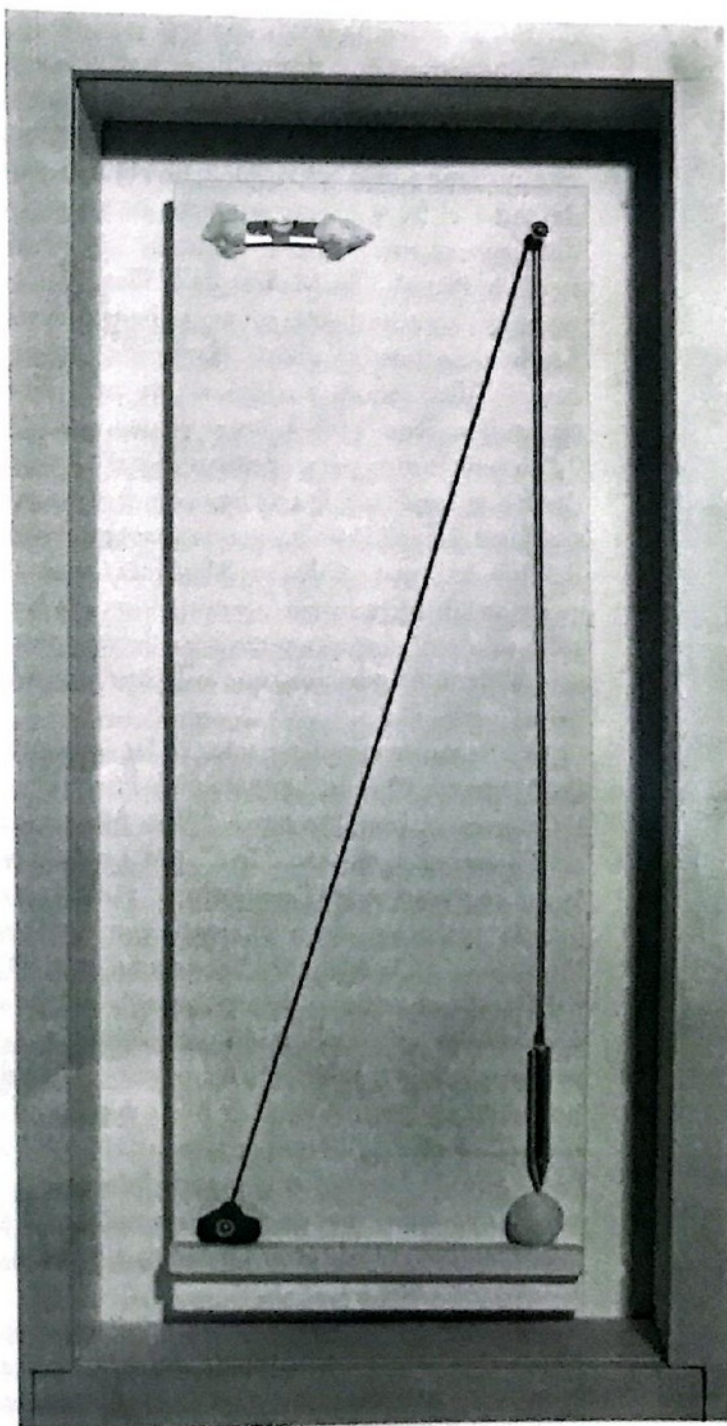


o lo que tiene de diferente. Estamos jugando a tomar un período que nos permitirá mostrar que hay algo que va y viene en cierto sentido. La función de Menem que, en la política interna, podía dismantlar al peronismo, disolverlo, y, a nivel internacional, podía permitir la entrada de todos los capitales financieros sin ningún control, creando para sus amigos, según parece, algunos negocios raros, lavado de dinero, etc., -negocios que, por otra parte, se hacen en todo el mundo, no los inventamos nosotros- es una función muy dirigida. Y aunque no tenemos la información, creo que la caída de Cavallo es el final de una política de Estados Unidos hacia nosotros. En eso difieren el cacerolazo o la asamblea. Pero hay otra repetición aquí: en la Argentina nunca hay una tercera fuerza. Nadie tiene la idea patriótica de pensar que es más eficaz políticamente ser una tercera fuerza que controlar a las mayoritarias.

GS: En tu análisis recurrías también a la relación dialéctica entre "la voz" y "la salida" que Albert Hirschman propone como dos respuestas opuestas de consumidores o miembros de organizaciones frente a lo que consideran un deterioro en la calidad de los servicios o beneficios que reciben. "La salida" consiste en marcharse, pensando simplemente que otra organización dará mejores beneficios, y "la voz" es el acto de quejarse tratando de lograr una recuperación de la calidad que se ha visto afectada. En los 70, como vos señalabas, Hirschman había llegado a la conclusión de que "la salida" tiende a socavar "la voz", pero más tarde revisa esa oposición a partir del análisis de esa dialéctica en la República Democrática Alemana, y sostiene que en 1989 esas dos respuestas se reforzaron mutuamente y colaboraron en la caída del régimen. ¿Cómo pensar la actual versión argentina de esa oposición?

GG: Creo que en este momento "salida" y "voz" se potencian y eso es nuevo. Todas las salidas anteriores fueron de grupos con los cuales no había una identificación colectiva. Por primera

vez la salida adquiere un valor similar quizás al que tenía la salida de Sarmiento y de los que se fueron a Chile o a Uruguay y, desde ahí, levantaban la voz. Esta dialéctica de la salida y la voz





está ya en *Amalia* de Mármol, que empieza con la discusión sobre si quedarse es colaborar, si irse no es cobardía. En los 70 se repite la misma discusión, en los mismos términos, como si Mármol hubiera escrito el libreto. Pero la sociedad no se sentía implicada y es por eso que hubo un movimiento de familiares, y nunca hubo un movimiento amplio de derechos humanos. Un movimiento de derechos humanos supone que no tengo que ser familiar de alguien para defender el buen funcionamiento de las reglas del juego, mientras que si se trata de "las Abuelas de la Plaza", "las Madres de la Plaza", si yo no tengo hijos ni nietos, no tengo nada que ver. La sociedad no se sentía implicada. Ahora, cuando una señora cualquiera, de un barrio cualquiera, dice "¡Mis hijos se tienen que ir!", "¡No hay futuro para nuestros hijos!", quiere decir que la salida y la voz han empezado a potenciarse. La salida ya no es una descompresión del tipo de la que se hizo en Alemania Oriental, como señala Hirschman, permitiendo cada tanto la salida de unos cuantos para evitar que se consolide una oposición, que es lo que también hace Castro.

GS: Se puede también pensar en las consignas de Alemania Oriental que analiza Hirschman ("Queremos irnos" versus "Nos quedamos aquí") frente a nuestro "Irse" por un lado y "Que se vayan todos" por otro. Y también se podría traer un dato curioso que analiza Hirschman en la Alemania Occidental en el 89. En Dresde el número de aspirantes a la salida era más alto y la explicación paradójica que se presenta es que la televisión alemana occidental no cubría esa región, llamada por eso popularmente "El valle de los que no tienen ni idea". La población de Dresde tenía menos información sobre las condiciones de vida en occidente. La salida también puede estar vinculada a la desinformación, ¿no?

GG: Eso no importa. Los que quieren irse tienen que hacer la gimnasia de irse, porque esa gente, si se va y tiene que volver a los dos meses

—ya he escuchado de algunos que volvieron— se va a sumar a la voz, se va a sentir autorizada de otro modo, especialmente si son jóvenes. Se van a dar cuenta de que pierden algo. No es lo mismo tener unos adolescentes ociosos que, mientras toman cerveza y pavean con Internet, piensan que el país, por no decir el mundo, les queda chico, que unos jóvenes que se dan contra la pared y vuelven un poco más educados.

MC: Virno habla de un fenómeno que llama "el éxodo". La muchedumbre abandona el juego de la política tal como está planteada por el capitalismo mundial, la sociedad del espectáculo, etc. Teorías como la suya o la de Negri aspiran a un salto en la historia o a otro tipo de fin de la historia, de la historia como pesadilla. Parece que en Argentina estamos en una fase primaria de esa pesadilla. Hay gente que no puede irse en ningún sentido. Los piqueteros, la CTA, que son una potencia política, sacuden el tablero, pero también piden que los escuchen y los reconozcan; querrían negociar desde la fuerza, hablar de la supervivencia.

GG: Vamos a tratar de focalizar los rasgos diferenciales. Hace tiempo leí un libro de un americano que decía que hay siete formas de capitalismo y revisaba el esquema del capitalismo en los países orientales, en Europa, en Estados Unidos, etc. No hacía una oposición entre lo global y lo local, porque decía que el capitalismo no es sino un aparato económico y tecnológico y, por lo tanto, lo que encontramos una vez que pasa el efecto novedad es el efecto que causó en una comunidad determinada, cómo la transformó, cómo afectó las innovaciones técnicas de esa comunidad o la redistribución económica de los recursos. En ese sentido, no veo por qué lo local no puede acentuarse en el momento en que lo global se impone. La España que nosotros conocemos —más inventada por el aislamiento y la torpeza de Franco que por los españoles mismos— empieza a retornar a sus tradiciones a medida que se integra más en el juego económico-técnico mundial. La discusión



nuestra es que nosotros nunca terminamos de integrarnos y el precio que se nos pide – el precio que nos pediría Hadad, por ejemplo – es que si hay diez millones de personas en la calle miremos para otro lado. Como descendiente de inmigrantes, Hadad todavía cree en una especie de sueño meritocrático que comparte con mucha gente en este país, de ascenso o de convergencia del poder y el saber en un mismo punto. Es un sueño un poco despótico de las clases medias ilustradas: creer que por el saber se llega al poder, y que el saber en sí mismo no tiene ningún sentido si no es para acceder al poder. Pero una vez que uno descubre que se vuelve a situaciones locales, se encuentra con fenómenos increíbles como el de Rodríguez Saá repitiendo, en horas, los dos gobiernos de Perón. Recurriendo a la teoría del mimetismo que usan los americanos, yo hacía el chiste de que Rodríguez Saá había sido atrapado en la CGT por un *meme* de Perón. Fue como si hubiera recreado en un relámpago el lento traslado de la gente del interior a la capital que hizo Perón, esa especie de redefinición del antiguo conflicto unitarios-federales que se dio con el peronismo. Y muchos se lo creyeron, incluso gente como Verbitsky. Por eso a mí me parece interesante no perder esta perspectiva de lo local, sin descuidar la perspectiva global.

GS: ¿Cómo leer en ese marco el “Que se vayan todos”?

GG: Evidentemente, el “Que se vayan todos” deja a todo el mundo acéfalo, es decir, sin referentes institucionales claros. Es obvio que la frase completa es “Que se vayan todos *ellos*”. Ahora bien, esta situación acéfala produce casi la “catarsis” de las asambleas y una creencia un poco ingenua en la deliberación como causa de la decisión. Porque incluso para hacer una asamblea – todos lo sabemos desde la práctica universitaria – hay que empezar por la decisión de que haya asamblea. Las asambleas deben conducir a una decisión, y cuando conducen a una decisión, la decisión ya no es asambleística;

no se puede hacer al día siguiente una segunda asamblea sobre la decisión de hoy. Me parece que esta dialéctica entre la decisión, el consenso y la deliberación, todavía no está planteada, y que la salida del impasse es entender eso. Hay algo que sí me parece interesante subrayar. Hirschman, en un artículo que se llama “La percepción del cambio en América Latina”, publicado en un libro colectivo sobre el liderazgo de los años 70, dice que los países latinoamericanos suelen tomar como modelo a otro país. Entienden la historia de esos países no como una serie de contingencias históricas, sino como una ley causal y necesaria; los latinoamericanos son involuntariamente hegelianos. Si ven que en el país modelo se hizo una revolución y después salieron adelante, se proponen hacer una revolución, no salir adelante. Y quizás para salir adelante no hay que hacer ninguna revolución en el país receptor. Hirschman sostiene que esto no sería un problema si no fuera que por tratarse de países subordinados – palabra que me gusta más que “dependiente”, porque la dependencia tiene cierta reciprocidad que la subordinación no tiene –, pueden ser militarmente ocupados y no pueden ocupar a nadie militarmente; pueden ser fundidos por una operación económica y no pueden fundir a nadie económicamente. Si uno tiene en cuenta estos pequeños detalles – dice Hirschman, no ahora sino en el año 70 – entonces ¿qué va a hacer? Va a apoyar a gente que, como en el ajedrez, hace movidas imperceptibles pero en un momento irreversibles, y no a personas que vociferan tanto que el propio país modelo – o el país que tenga interés en ese momento – se va a encargar de empujar a la retórica del desastre. ¿Por qué me parece interesante esto? Hay una investigación de Andrea Giunta en la que este funcionamiento se ve muy bien en el plano del arte argentino. Como Cuba se había quedado con los escritores, los americanos empezaron a invertir en artistas plásticos argentinos a través de fundaciones y se quedaron con los pintores. Y los argentinos



ni siquiera aprovecharon la ocasión —como se podría haber aprovechado con el menemismo, después de todo— para incorporar Buenos Aires al circuito de la pintura. ¿Por qué eso no sucedió? Porque el argentino al que le tocaba ir al Museo de Arte Moderno de Nueva York trataba de dejar afuera al otro argentino que todavía no había entrado. No se les ocurrió que se podrían reunir una serie de galeristas e incorporar definitivamente a Buenos Aires al circuito de la pintura, de modo tal que cuando a los norteamericanos se les acabase el interés por nosotros, nosotros nos quedáramos con algo. Por eso digo que Menem podría, por lo menos, haber aprovechado esa coyuntura internacional que nos permitía juntar una cantidad de capital y no rifar ese capital en una pavada.

GS: Pero volviendo un poco atrás, ¿quién es ese “nosotros” enfrentado a un “ellos”? ¿Qué presupuesto de pureza hay en el “nosotros”? Porque muchos “yoes” de ese “nosotros” no levantaron la voz durante bastante tiempo pero ahora salieron a la calle, se reúnen en las asambleas.

GG: Son los desilusionados por el modelo. A veces aparece un programa nuevo sin tener nada nuevo. A veces de la indigencia sale algo. Pero aquí aparece otro problema: la *composé*. Un conjunto de personas constituyen algo que no es la suma de las ideas que cada uno de ellos tienen de eso que constituyen. “Que se vayan todos ellos...”, obviamente, “...para que estemos nosotros”. Nosotros ¿quiénes? Los que fuimos estafados, los desilusionados. ¿Quiénes fueron los más estafados y desilusionados? No los que nunca creyeron, sino los que creyeron. Por eso yo decía que la desilusión es correlativa a la ilusión que uno se hace.

MC: Hay una ilusión de más largo cuño en Argentina. El “nos cortaron el futuro” viene de una idea de posibilidades ilimitadas.

GG: En principio hay una especie de ilusión óptica que es la siguiente: si voy a una gran ciudad, veo carreteras iguales a las de Buenos Aires,

veo avisos de Coca-cola, veo las mismas marcas. De acuerdo, pero eso no configura un colectivo social. Entonces, ¿la ilusión qué es? Si acá hacemos revueltas y en Nápoles también, y en Seattle también, entonces nosotros estamos en el movimiento antiglobal. Habría que ver si estamos en eso o en otra cosa. Entonces, prefiero escaparme de ese tipo de razonamientos e ir a la particularidad de cómo se va configurando la cuestión. En las provincias hace más de diez años que se vive esta situación: en el norte la gente tiene bonos y no puede moverse de Tucumán a Jujuy sin cambiarlos y perder el veinte por ciento. Están todos encerrados en sus respectivos corralitos, digamos, con sus señores feudales. De modo que para esos sujetos la desilusión no fue tan grande. Y aunque las fotos sean iguales, creo que el contenido es totalmente diferente. Y eso es así incluso en términos de país subordinado y país modelo, lo que nos devuelve al mimetismo del que hablábamos antes. Soy muy dado a esa teoría porque me molesta la invención mimética de la Argentina. No hace mucho escribí un artículo sobre psicoanálisis y literatura para la *Historia crítica de la literatura argentina* de Noé Jitrik que finalmente retiré del volumen, cuyo primer subtítulo era “La Argentina mimética”. Acababa de leer un trabajo de un arquitecto que organizaba los modelos arquitectónicos argentinos en diferentes períodos —hasta tal fecha el modelo francés, más tarde una mezcla con el modelo italiano, después el racionalismo y así— y entonces decía en el artículo que los arquitectos, a diferencia de los escritores, no sólo dicen qué copian sino que se enorgullecen de copiar bien.

MC: La perfecta casa Bauhaus...

GG: Exacto. En el artículo decía que teníamos, por ejemplo, a *Contorno* que había sido inventada por la orfandad universitaria, retroactivamente, como una copia de la revista de Sartre. Y también decía, con mucho cariño por supuesto, que a Masotta le había tocado Lacan, a Althusser se lo habían repartido entre varios



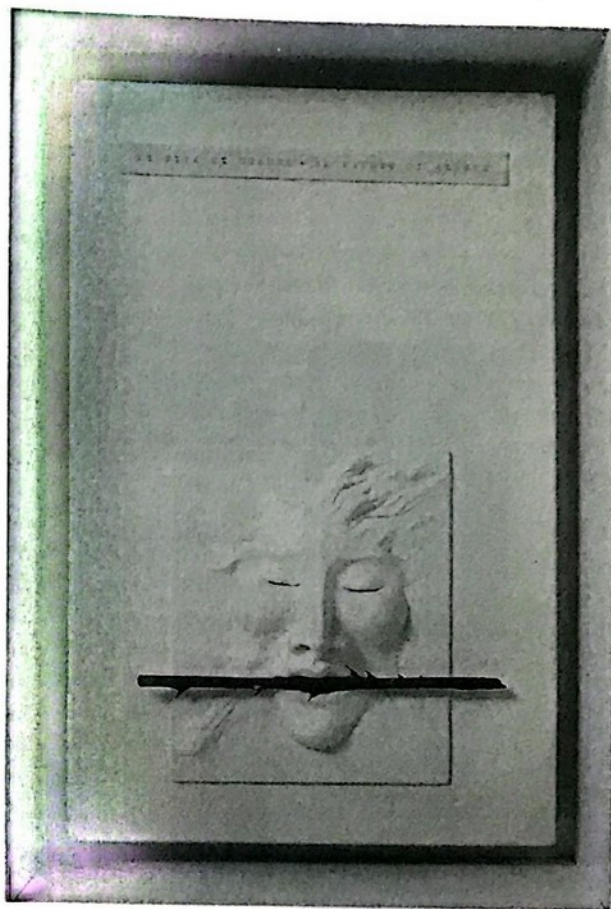
y a Derrida, como escribe mucho, nunca nadie termina de apropiárselo del todo.

GS: Pero en la crisis argentina de hoy, ¿qué estaríamos copiando? ¿O hay una argentinización de Argentina?

GG: Me parece que es eso. Esa tradición mimética, que tanto se ha sedimentado, empieza a constituir un fenómeno propio, como si de tanto imitar gente finalmente uno se convirtiera en un gran imitador. El gran imitador se resta de las imitaciones y da un producto diferente. No estoy en contra de eso. De lo que estoy en contra es de que seamos una especie de japoneses desesperados, es decir, que ni siquiera podamos imitar bien. La imitación ciega me parece un mecanismo muy peligroso.

MC: Algo que pervive del viejo repertorio progresista de los 70 es la palabra "utopía". Está implantada en el lenguaje de los que piden "que se vayan todos", pero también aparece entre los piqueteros. Cuando tantos sectores rebeldes dicen "Tenemos que recuperar la utopía", ¿qué imaginan?

GG: Pienso que aquí hay un llamado. Como diría Lacan, "un llamado al amo". Sade aparece en el momento en que cae la monarquía absoluta con el movimiento revolucionario y se propone crear una máquina de un rigor absoluto. Entonces se puede leer a Sade en esa duplicidad: leerlo como el marqués que vendría a decir subliminalmente "Si ya no hay orden todo está permitido", y también leerlo como el productor de una ruptura a partir de ese desorden que podemos llamar subversiva. Pero Sade, a diferencia de Fourier, demuestra que el goce sólo se puede imponer, no se puede regular. No se puede consensuar el goce. De modo que es peligroso pedir que la sociedad se encargue de regular el goce. Me parece entonces que la idea de utopía aquí es un llamado al amo. Es casi decir: "Juguemos en el bosque mientras el lobo no está". También Marx habla de eso en su crítica de algunos utopistas como Cabet. Fourier proponía buscarles una función a las tendencias de algunos sujetos y neutralizar algunas pasiones aprovechándolas socialmente. Por ejemplo, lo que hay que hacer con la gente a la que le gusta asesinar es convertirla en carnicera. Pero, ¿por cuánto tiempo se puede engañar a un asesino serial norteamericano que sólo mata a rubias abundantes, sustituyéndolas por vacas? Al poco tiempo el asesino se va a dar cuenta de que hay sangre, hay violencia, pero entre lo que él hacía y lo otro hay un abismo. El goce tiene una fijeza, la perversión. Cuando Freud define la perversión, después de todo, lo único que dice es que un neurótico dialectiza con el otro, negocia. El deseo es sociable pero el goce es la oscura determinación de un cuerpo que





# Lecturas

Las intervenciones recientes de Germán García a las que alude esta entrevista son: "El llamado a la autoridad", *Página 12*, 6 de enero de 2002; "La carencia se cita con el exceso", *Página 12*, 31 de enero de 2002 y "No hay regulación política del goce", en *Ramona* 21-22, marzo de 2002. "Salida, voz y el destino de la RDA" de Albert O. Hirschman fue incluido en *Tendencias autosubversivas* (México, Fondo de Cultura Económica, 1996). El ensayo revisa las hipótesis centrales de un ensayo anterior, *Exit, Voice, and Loyalty: Responses to Decline in Firms, Organizations and States* (Cambridge, Harvard University Press, 1970).

quiere imponerse sobre otro, y luego es antisocial. En los 70 había gente que gozaba constituyendo un espacio autónomo, la cultura, la vanguardia, pero fueron empujados por otros que curiosamente venían del catolicismo, que tenían una idea mucho más sacrificial, y que decidieron que eso era puro discurso y había que poner en juego otra cosa. De modo que los otros quedaron un poco atrapados —no todos, claro— en el mito del coraje que comparten desde Borges hasta el último militar del país. Pero volvamos al presente. Ahora, creo, se habla de utopía como sinónimo de esperanza. Si nosotros tuvimos esperanzas y ellos nos defraudaron, ahora no les creemos más. Nosotros mismos construimos eso que queríamos. Entonces, la utopía.

MC: Sí, pero no hay un relato en esa utopía. Nadie lo puede contar.

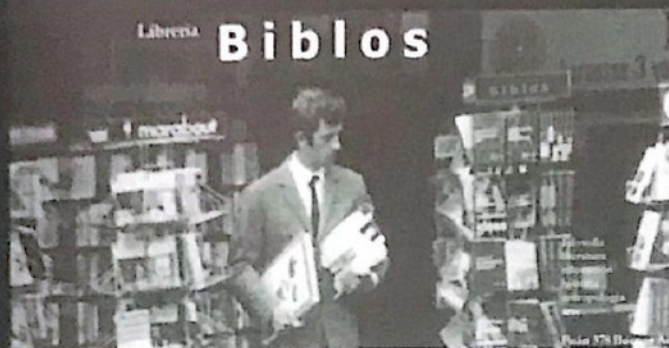
GG: Eso es lo que falta construir. Por eso digo que la asamblea es una especie de grado cero. De ese grado cero, ¿qué va a surgir? No lo sé. Por ahora, lo que ha resurgido en ese grado cero es el PC con su idea de democracia directa. Pero no sé qué configuración se puede armar a partir de allí. Habría que ensamblar las asambleas con los piqueteros, que a su vez tienen enfrentamientos internos, algunos simpatizan con la negociación más que otros. Todo eso no ha decantado todavía y no se sabe hacia dónde va a ir exactamente. Porque hay que recordar que aquí tenemos la tradición del peronismo, la tradición del frentismo, que no se sabe hasta el día anterior para qué lado decantan. Los montoneros, a partir de la muerte de Quieto, decantan hacia lo opuesto. Parecía que era un desplazamiento a la izquierda de gente que venía de la derecha y terminó, al menos en algunos sectores, invirtiendo ese mismo desplazamiento. Entonces, no sabemos hacia qué lado decantan los piqueteros. Es ahí donde uno no puede hacer futurología. Cuando Remo Bodei analiza las pasiones dice que hay dos pasiones políticas fundamentales: el miedo y la esperanza. Evidentemente, se encubre una pasión política. "Tengo utopía" quiere decir que mi esperanza no es interesada.

MC: Volviendo al llamado, ¿el amo es el mercado o es el Estado?

GG: Cuando digo "el amo", quiero decir lo que cada uno imagina como la solución posible. Lo que Lacan llama "el llamado al amo", un lugar que ordena, que da órdenes, la solución que imagina cada uno. Unos se imaginan una solución patriótica surgida de las entrañas de los restos del ejército argentino. Otros se imaginan que la solución sería dejar que nos gobiernen desde afuera y se acabó. Obviamente, lo más sensato sería poder imaginar una reconstrucción del Estado, si entendemos por tal un lugar de regulación de los intereses colectivos de los argentinos que nos permita tener alguna presencia coherente frente a otros territorios organizados. No sé si eso puede tener todavía la forma clásica del estado-nación.



Librería **Biblos**



Filosofía, literatura, educación,  
historia, antropología, arte

Puán 378, Buenos Aires - CP (1406)  
Tel-Fax: 4432-8828  
e-mail: biblos@arnet.com.ar



## MINTON'S Jazz & Blues

*"Una de las mejores disquerías de jazz del  
mundo entero" Cuadernos de jazz*

Cabildo 2280 Loc 77/78 Tel. 4 786 0504  
Galería Río de la Plata Buenos Aires  
mintonsjyb@hotmail.com

## Gambito de Alfil

Libros en la esquina de Filosofía y Letras.

José Bonifacio 1402 - 4432-1304

**El Puente** CAFÉ  
**DIE BRÜCKE** KAFFE

Presentación de libros - eventos - muestras  
Un lugar para el encuentro

Puan 511

## Los libros imprescindibles para pensar la Argentina



El Otro  
Eduardo Duhalde:  
una biografía política

Hernán López Echagüe

Escritos imprudentes  
Argentina, el horizonte  
y el abismo

José Pablo Feinmann

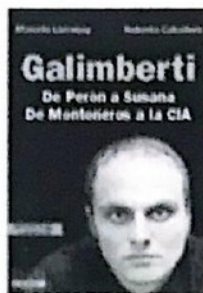


Las siete plagas  
de la Argentina

Walter Graziano

Galimberti  
De Perón a Susana  
De Montoneros a la CIA

Marcelo Larraquy  
y Roberto Caballero



Extinción

Últimas imágenes del trabajo en la Argentina  
Dani Yako y Martín Caparrós

GRUPO EDITORIAL **norma**





**Pierre Bourdieu:** ... A partir de los años 60, algunos intelectuales exaltaron la figura del experto responsable o del tecnócrata gestor contra la imagen, dominante por entonces, del intelectual crítico. El poder socialista suscitó su corte de pequeños intelectuales que, de coloquios en comisiones, han ocupado el centro de la escena, disimulando o combatiendo el trabajo de aquellos que seguían resistiendo en sus investigaciones de todo tipo.

**Hans Haacke:** Tal vez hay allí un conflicto irresoluble. Ningún organismo, y seguramente tampoco una sociedad compleja como la nuestra, puede existir sin un dispositivo de gestión. No dudo que ganaremos con la presencia de intelectuales en los órganos de gestión. Pero también sé que el objetivo de la gestión es ante todo asegurar el funcionamiento más que la reflexión y la crítica. Son responsabilidades contradictorias. Conozco, por haberlo observado personalmente, el cambio radical, y probablemente inevitable, que sufren los personajes del mundo del arte cuando pasan de la crítica a la gestión de las instituciones o a la organización de muestras.

**milpalabras**

letras y artes en revista

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | [www.ahira.com.ar](http://www.ahira.com.ar)

