Número 4 / $10

primavera–verano 2002

milpalabras

letras y artes en revista

EL DIABLO EN LA MÚSICA
Sampayo – Buch – Aguilar

MULTITUDES
Montaldo

NUEVO CINE, NUEVA NARRATIVA
Speranza

IAIN SINCLAIR
Serra Bradford

El HUEVO DEL GRIFO
Sinclair – McKean

MODERNISMO, POSMODERNISMO Y VAPOR
T. J. Clark

ARTE GLOBAL E INSTALACIÓN
Giunta

ENTREVISTAS
RENATO ORTIZ
Varela
MARTÍN REJTMAN
Fontana

APOCALÍPTICOS, INTEGRADOS, DESINTEGRADOS

primavera-verano 2002

4

milpalabras

letras y artes en revista

1 **El diablo en la música**
Jazz: disolución asegurada
Carlos Sampayo
Variaciones sobre música y violencia
Esteban Buch
Caetano Veloso, un Orfeo desafinado
Gonzalo Aguilar

18 **Jugar con fuego. Los usos de la gente peligrosa**
Graciela Montaldo

25 **Nuevo cine, ¿nueva narrativa?**
Graciela Speranza

34 **Iain Sinclair. Éxtasis y arcanos de un mago blanco**
Matías Serra Bradford

37 **El huevo del grifo**
Iain Sinclair y Dave McKean

47 **Modernismo, posmodernismo y vapor**
T. J. Clark

63 **El teatro de la globalización en el arte contemporáneo**
Andrea Giunta

71 **Renato Ortiz. La aldea mundializada**
Mirta Varela

76 ***Burrillo*. Una literatura viva**
Florencia Abbate
Vida editorial
Marcelo Cohen

81 **Martín Rejtman. Una mirada sin nostalgias**
Patricio Fontana

Dirección
Gonzalo Aguilar
Graciela Speranza
Alejandra Laera
Marcelo Cohen

Diseño
Eduardo Rey y Ariana Jenik

Corrección
Silvina Cucchi y Constanza Penacini

Gestión
Germán Conde

Colaboran en este número
Carlos Sampayo, Esteban Buch, Graciela Montaldo, Matías Serra Bradford, Iain Sinclair, Dave McKean, T. J. Clark, Tony Oursler, Mariano Siskind, Andrea Giunta, Mirta Varela, Florencia Abbate, Patricio Fontana.

Agradecemos a Oscar Zárate, Andreas Huyssen, Silvia Fehrman, Mary Godward, Susan Amor, Lita Stantic.

Suscripciones
Exterior: u$s30 (3 números)
Argentina: $30 (3 números)

El e-mail de milpalabras es revistamilpalabras@yahoo.com. La correspondencia puede mandarse a milpalabras, apartado postal Nº440, 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, 3º piso, Ciudad de Buenos Aires. Tel. 4304-3641.

Distribución
En kioscos: Sinfín distribuidores, Pichincha 180, Ciudad de Buenos Aires. Tel. 4951- 6223

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

El diablo en la música

En la discoteca del melómano contemporáneo pueden convivir Ligeti con Stevie Wonder y Cecil Taylor con Osvaldo Pugliese. En esta amplitud parecen despuntar posibilidades que los músicos de corrientes muy opuestas no han desatendido, pero también una escisión casi sin paralelo en otras corrientes del arte: por un lado las nupcias festivas del sonido y el cuerpo, por otro la insaciable exploración formal del oído de la mente –y su consecuencia, una distancia cada vez más abismal con el gusto–. No es poca la música de hoy que encuentra su ímpetu en superar, sin neutralizarla, una dualidad que no siempre le es indolora. Los siguientes tres artículos abordan aspectos de esta cuestión en sendos géneros y desde perspectivas diferentes.

Jazz: disolución asegurada

Carlos Sampayo

Cuando yo era chiquito, el jazz era la música que más se bailaba en el mundo, un mundo que, no obstante las calamidades del momento, aún no había perdido del todo el candor. Al compás de la música swing algunos se preguntaban cómo había podido ocurrir lo que ya sabemos. Los más lúcidos se decían que si había ocurrido un par de veces podía instaurarse y repetirse como tantos hechos luctuosos en la historia, que aúnan periodicidad con retoques. En esos mismos años, antes o después de que se emitieran otros suspiros del género humano, el jazz perdía su linealidad, sus formas cándidas, su himen. Los consumadores se llamaron Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Thelonious Monk y Bud Powell, compinchados con una segunda fila tan deseosa de alteraciones como incómoda por no estar más acreditada. Así nació el jazz (llamado) moderno y con él, a finales de los años cuarenta, desapareció lo que había sido su propulsión somática: el baile.

Los aficionados de oído fino no lloraron ese fin de período. Muchos músicos lamentaron que el desplazamiento hacia el terreno de la "música para ser escuchada" los dejara sin trabajo: desaparecieron las bandas de swing y, empujada por el rhythm and blues, nació su forma espuria y aún vigente: el rock and roll.

Desde entonces el jazz evolucionó, protagonizó corrimientos laterales, involucionó, volvió a evolucionar y se nutrió de cuanto pudo, siempre que esos aportes estuvieran en consonancia con sus fundamentos y que no alteraran su papel de protagonista y rey del mambo (hasta del mambo dicho con propiedad descriptiva llegó a nutrirse con el matrimonio entre el cubano Chano Pozo y Dizzy Gillespie. Pozo, además, aportó un granito de arena a la poca respetabilidad del género dándose el lujo de ser apuñalado y muerto en plena calle). No obstante ése y otros acaecimientos de dudosa honra, fue una música que transitó, en menos de un siglo, por todos los momentos evolutivos a que está destinada la expresión humana cuando no es un folklore y se concede el lujo de despegarse del tronco primigenio.

El recorrido nace en las diversas fuentes confluentes a finales del siglo XIX –el blues, los cantos de trabajo, los negro spirituals, el ragtime, la

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

música de tradición europea—, se insinúa como forma evolucionada a través de la integración en varias ciudades de Estados Unidos (con Nueva Orleans como paradigma limitativo) y logra la síntesis a finales de la segunda década del siglo XX. De allí en más, mediando transformaciones no siempre incruentas, una suma de madureces conduce al jazz a la disolución de la forma en los años sesenta. ¿Murió el jazz entonces? Muchos, desesperados por lo que siguió a esos hechos, pensaron que sí. Otros, sobre todo músicos, se lanzaron a la invención de algo que les diera sustento. Es evidente que la música de Cecil Taylor, el último John Coltrane, el cuarteto de Ornette Coleman o Albert Ayler no daba para llenar locales específicos semanas enteras y, mucho menos, para vender discos. Eran los años de la *New Thing, Free Jazz* o como quiera llamárselo, y el público, confundido, tendió a abandonar el jazz en todas sus formas, incluidas las más tradicionales.

Con la reproducción sonora la música se nutre de la juventud. En los años sesenta, esos jóvenes melómanos ya eran jóvenes consumidores. Este nuevo papel necesitaba, en el aspecto musical, de un objeto (o idea) de deseo que excediera los límites del disco. ¿Inventar una música? ¿Por qué no? A principios de la década del sesenta Duke Pearson, un talentoso pianista y compositor advirtió que el jazz estaba abandonando a los jóvenes negros. Es más, quizá intuyera que lo que más sufría el abandono eran los cuerpos de esos jóvenes. La respuesta concordante del público (negro y blanco) fue abandonar el jazz. En consecuencia sugirió a los directivos de la empresa y puso en marcha lo que podría haberse llamado *operación bogaloo*, un invento que consistía en insertar, en los discos del sello donde cupiera, piezas con posibilidades bailables (hay ejemplos suficientes en los discos de Lee Morgan, Donald Byrd, Freddie Hubbard, Hank Mobley y el propio Pearson). Estas incursiones cinéticas no sirvieron más que para que algún nostálgico de arrabal regresara transitoriamente al jazz, ensayara unos pasos y se rindiera a la evidencia de que el meneo estaba en otra parte, es decir, en otra música. El jazz, no obstante las buenas intenciones de Pearson, había abandonado su matriz popular mucho antes de las disoluciones propias del free e implacablemente atribuidas a sus representantes principales. Diez años antes, los "mambos" de Gillespie, Pozo y el compositor cubano Chico O'Farrill ya eran mucho más escuchados que bailados.

Pero es necesario hacer justicia: lo de entonces era difícil y provocaba situaciones de desorden y discordia. Ni el free jazz tomó forma como tal de la noche a la mañana, ni debió colocársele la etiqueta de última consecuencia de una evolución acelerada como la del siglo. También diez años antes, en la misma época de Pozo y Gillespie, Lennie Tristano –un pianista y compositor ciego de Chicago– ensayaba unas formas decididamente libres con su sexteto (donde tocaban los saxofonistas Lee Konitz y Warne Marsh, sus discípulos). Lennie Tristano es a Cecil Taylor lo que, en artes plásticas, Cézanne al expresionismo abstracto; sólo que el tiempo que separa el ensayo de la consumación es, ahora, en la cronología específica del jazz, vertiginosamente corto.

Cada momento convocó al Apocalipsis, cada reflujo a la integración.

Cuando las *free forms* terminaron de definirse como la instancia concluyente –para muchos el último movimiento de un crimen de lesa sensibilidad humana–, el jazz volvió a mirar al cuerpo, inventándose una música que, aunque bien podría haber sido celebrada mediante movimientos y pasos, nunca fue bailada. Hacerlo era quitarle respetabilidad. Eran los años setenta y se daba paso a un fenómeno que, a falta de otra síntesis, llamaremos fusiones.

En esencia se trataba de una incursión de los músicos de jazz en el mundo de la música juvenil, especialmente el rock and roll en sus diferentes formas derivadas. A esta nueva música los *jazzmen* –instrumentistas y compositores

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

muy preparados en los aspectos técnicos y teóricos de los instrumentos y la música misma– aportaron el refinamiento y la cultura; era la astucia del aristócrata que se inserta en el mundo lumpen. La primera línea de esta modalidad musical la aportó Miles Davis con obras grabadas y actuadas en las que suele percibirse una gran belleza formal. Al contrario que otros músicos, Davis se reservaba espacios donde poder colocar, a veces sólo con una nota sostenida, señas y signos de su personalidad artística. Dentro de la parafernalia de sonidos eléctricos, la puesta en escena –que incluía una sexualidad apenas sublimada– y la pulsión rítmica *à la mode*, Davis se movía como el suicida no consumado; sus sonidos, que eran un desgarro, podían estar diciéndonos que él y su trompeta habían escapado de las garras de la disolución por un pelo, o un segundo. Ciertamente, una audición de su última música no eléctrica ni "fusionada" nos indica que también él –como integrante del selecto grupo de vértebras del raquis del jazz– había estado a punto de caerse en el pozo séptico... y en la pobreza material. La exhumación de las sesiones en vivo de su último quinteto ("acústico") en el Plugged Nickel de Chicago muestra ese deslizamiento dramático y hasta deja oír los gemidos de auxilio de los cuatro jóvenes y un hombre hecho y derecho: Ron Carter, Wayne Shorter, Herbie Hancock, Anthony Williams y Davis. Todos ellos, con la excepción de Carter, se encaminaron hacia una música aceptable por las masas. Apocalipsis. Integración. Muerte de unas almas, alivio de otras.

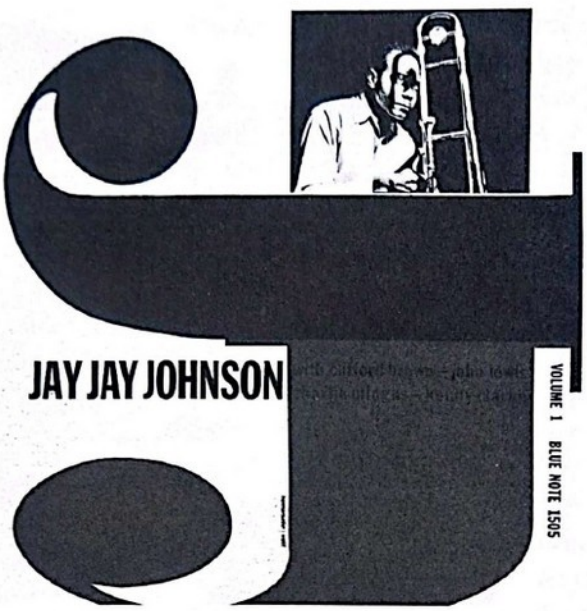
La crítica, lamentosa o de parabienes. ¡Hay que ver cómo saben convivir los expertos! "El regreso a formas canónicas ya es del todo imposible", escribió un crítico afamado e italiano, relacionado con los medios de la izquierda moderada. "¿Cómo es posible que tanta belleza haya tenido un final innoble?", dijo un aficionado vejete por la radio, en un programa participativo. Me hago cargo de esa desesperación colectiva, la comprendo: en su momento me

llegaron esas lamentaciones. Y parabienes, como los de personas tan conspicuas como Joachim E. Berendt y Arrigo Polillo, que saludaron la irrupción de esa música con corrección política y talante democrático. (¡Prohibido negarle validez a nada que emane de las culturas no protegidas! Faltaría más.)

Entretanto, un tipo de jazz no impregnado comenzaba a tomar forma y sus cultivadores a tener un respiro en los festivales específicos que, en los años setenta, comenzaron a formar un tejido tenso y salvador. También tuvieron lugar en esos escenarios multitudinarios personas que no habían sucumbido a la tentación conservando sus estilos, al momento, considerados perimidos. De este modo, al tiempo que las fusiones languidecían, en el transcurso de diez años ocurrieron asombrosas integraciones y sobrevino cierta, digamos, calma.

En primer lugar, surgió un jazz esencial nutrido de las fuentes del free y el blues. Es verdad que ya estaba allí, latente y palpitante, pero desde Chicago empujó un flujo que se permitía ignorar no sólo las etiquetas estilísticas sino también las consideraciones que las justificaban. Chicago dio lugar a asociaciones de *jazzmen* sobre todo interesados en la música. Los ejemplos

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



de la época podrían llevar los nombres del Art Ensemble of Chicago, Muhal Richard Abrams y David Murray, aunque la propagación se extendió a otras ciudades y a muchos músicos y orquestas. Entretanto, desde Nueva Orleans –"cuna" aceptada del jazz– se proyectaban reflejos del pasado atravesados por el bebop: música de fanfarria con alma contemporánea (el jazz siempre incluyó la ironía entre sus "sentimientos"). Quizá la procedencia festiva y el clima propenso a los placeres y dolores de la carne hicieron de la nueva música de Nueva Orleans una avanzadilla de renacimiento del jazz. Un apellido, el de la familia Marsalis, sintetiza esta corriente aunque no termina de definirla. La saga se continúa, hoy día, en ejemplares de *jazzmen* puros como el saxofonista Wessell Anderson y el trompetista Nicholas Payton.

Aparentemente, esas músicas no tenían mucho que ver entre sí, aunque alguien se sacara de la galera la idea de que el jazz, que en los años diez y veinte había emigrado de Nueva Orleans a Chicago, ahora hacía el viaje a la inversa. Invito a preferir la idea de la autonomía y superposición; da más alegría al resultado.

Esas dos corrientes impetuosas y paralelas, más la reserva de lo que no había muerto en épocas de desprecio, se encontraron entonces con un público sorprendido y algo amanerado como consecuencia del monumentalismo instaurado con las fusiones. Los más fieles amantes del jazz, sospechando que esa música era una forma de arte frágil, se habían resignado a que cayera definitivamente ante el primer ataque serio. Un ataque proveniente de sus propias filas. Habían circulado aires de alta traición y el descreimiento cundía impidiendo que las mejores orejas advirtieran unos nuevos flujos que les traerían la renovación del placer, el reencuentro con unas partes de sus almas. Éstos, no apocalípticos, desintegrados.

Pero hubo incomodidad. Por un lado por la aparente aridez de la música de Chicago, por otro por el "conservadurismo" moderno de Wynton Marsalis y compañía, integrados hasta el mango. Desazón. Apocalipsis. Algo estaba faltando y no se sabía qué era. Alguien sospechó que la recuperación no sería plena sin un reflotar de la inocencia; pero la inocencia ya no es un valor cuando hemos traspasado sus cortafuegos; más allá, la quemazón. El *revival* de la música swing y de sus derivados sólo sirvió para que viejitos largamente jubilados, generalmente ingleses, sacaran los charoles del armario y en el reflejo comprobaran, lánguidamente, que las arrugas de sus caras también estaban en la historia, en las vidas que les tocó vivir, que en parte se movieron al ritmo de las bandas de Count Basie, Jimmie Lunceford y Charlie Barnet. Los sonidos del nuevo swing de laboratorio, no obstante la honradez de muchos de sus practicantes, nos insinuaban que allá en el paraíso Count Basie reía de pura compasión. En Chicago y Nueva Orleans (la limitación de los emplazamientos es para abreviar) se dieron cuenta de que no se trataba de recuperar nada porque nada se había extraviado, sino que había estado latente.

La habilidad consistía en recuperar el acervo allí donde había sido abandonado, y que un nuevo flujo permitiera incorporaciones hasta el momento inusuales. El cuerpo del jazz andaba

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

necesitado de cimbronazos, tal y como los cuerpos de quienes escuchaban. Quizá se tratara nada menos que de readmitir la llamada raíz popular; una cepa que en el jazz estaba muy cercana, al alcance de la mano. Fue entonces cuando en Estados Unidos tuvieron que ceder terreno y hundir su orgullo en el légamo general, el mundo. Nadie se había dado cuenta pero en Suecia, en los años cincuenta, Lars Gullin y Jan Johannson recurrieron a la tradición folklórica propia para crear un nuevo cuerpo de *standards*; era una tradición más *cantabile* que orgánica, más bolerística que baladística, pero apelaba a *otra* memoria sin salirse del cauce jazzístico. Nadie se enteró, pero fue un paso con substancia. En la Europa del *postfree* y la *postfusión* hicieron aparición diferentes modalidades de recuperación de las tradiciones populares propias, entroncadas con el jazz más canónico. Los gitanos franceses y húngaros, por ejemplo, fundieron con naturalidad una tradición nómada (el violín y el acordeón son instrumentos con los que se puede huir si los acontecimientos empujan) con la férrea condición urbana del jazz; así, caballos y automóviles, cemento y polvareda obtuvieron carta de representación sonora a través de un estilo que también es jazz y que no tiene representación ni en Chicago ni en Nueva Orleans (aunque algo de él, un punto de contacto con los cuerpos que se desplazan, tiene que ver con las fanfarrias de los cortejos fúnebres de N.O.). ¿Integrado? No, más bien desintegrado; nunca apocalíptico.

Y cundió esa forma de la alegría que concede la certeza de una supervivencia. Al margen de las corrientes invalidadas por sus rigideces, el jazz era invadido y estimulado en su propia sangre por unos dardos provenientes de no se sabía dónde. ¿Quién lo hubiera dicho? Emanaciones de la música de bandas populares italianas, como en las composiciones y realizaciones del clarinetista y saxofonista Gianluigi Trovesi, penetraron en un terreno que, ahíto de academicismo, daba luz a los fundamentos del jazz italiano de vanguardia; música que invita a ensoñar movimientos que entroncan con la tradición de las cosechas y el trabajo industrial y que mira a los mitos del bosque, el mar, las fábricas y la resistencia partisana.

También la expatriación trajo nuevos aires. En Francia, el pianista ex yugoslavo Bojan Zulfikarpasic (llamado Bojan Z. con el fin de evitar tropiezos) introdujo aires balcánicos en una música que logró la adhesión de la plana mayor de los instrumentistas franceses y también de la crítica especializada. Este jazz de la desintegración de la unanimidad invita, festivo o melancólico, a una integración del cuerpo danzante; los más audaces podrán perecer en el intento, pero la invitación está allí, con unas pulsiones rítmicas desbocadas y unos juegos melódicos que nos recuerdan el paso del Imperio Otomano por ese mundo hoy fragmentado.

En España el pianista andaluz Chano Domínguez y el saxofonista valenciano Perico Sambeat han logrado dos comuniones diferentes pero convergentes. El primero, siguiendo indicaciones dadas por Miles Davis y Gil Evans hace cuarenta años, reabre los momentos de encuentro natural entre la tradición del flamenco, la del piano clásico y la del trío jazzístico, con unos resultados que se taconean y acompañan con palmas. La última música de Sambeat acoge –después de unos comienzos jazzísticos apegados al tronco principal– la palma de la tradición gitana y el tambor del Caribe con una correspondencia natural y refinada. La región de la que procede, el Levante español, tiene una gran tradición de bandas populares, que es reivindicada por muchos músicos valencianos que en esos ámbitos populares y festivos comenzaron a tocar sus instrumentos. En Valencia la gente baila con las bandas.

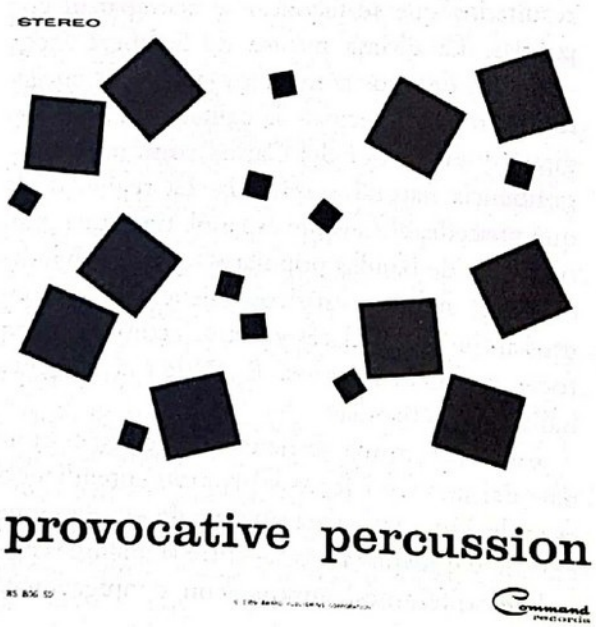
En la Argentina se tiende a la consanguinidad del jazz con formas propias, entendiendo esa relación a través de un vínculo –que se cree natural y que quizá lo sea– entre tradiciones populares diferentes, aunque con conjugaciones

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

indirectas (como el común origen prostibulario y barriobajero entre el jazz y el tango). El tango ha encontrado una vía de escape hacia el jazz a través de la música del pianista Adrián Iaies. Escuchada desde el apego a una de las dos modalidades, la música de Iaies es más la otra que la propia; dado que esta sensación se percibe desde ambos ángulos con el mismo malestar, debemos convertirnos en un fiel que reparte el peso estableciendo un nuevo parámetro, sin márgenes para la intolerancia. Así, tenemos jazz que se puede escuchar y bailar como tango, y tango que se puede bailar y escuchar como jazz. Dos Apocalipsis convergentes se anulan mutuamente por suerte para los supérstites. Otra historia es la de la inclusión de la tradición folklórica: las chacareras se han mostrado muy adecuadas tanto al revoleo de patas como a los solos del mismo Iaies o de cualquiera de los músicos del Quinteto Urbano, que hace una música que –no obstante la apariencia– sólo un necio se atrevería a definir como hardbop.

Todo esto ocurre en "las afueras". ¿Qué pasa, contemporáneamente, adentro, por ejemplo en Nueva York? Allí desembarcó el Caribe, llegó la verdadera pachanga, el jazz se llenó de sexo nuevo, de vida. La irrupción de Puerto Rico y Cuba (pero también de Santo Domingo, Panamá y Venezuela) ha dado lugar a unas pulsiones sólo lejanamente emparentadas con la música de Gillespie y Chano Pozo. El llamado Latin jazz (una etiqueta reduccionista y de marketing) recrea un mundo por ahora establecido en la periferia de un sistema que casi sucumbe el 11 de setiembre de 2001; es música de pobres, de bilingües, de desclasados y comedores de picante; música de gente que baila para celebrar que baila; personas que celebran la posesión de un cuerpo. Un gran saxofonista se llama Sánchez, otro Zenón, hay pianistas que se llaman Pérez o Simón, contrabajistas que se presentan como Benítez y bateristas que firman Cruz, como Adán Cruz. Y la música que hacen, ignorando a apocalípticos e integrados, es jazz porque esa palabra nunca tuvo vocación (como si las palabras la tuvieran) de asentarse en un lugar, o sentarse en un trono. Igualmente, una nueva integración –entendida como el rescate de una tradición dormida– está siendo asumida por los nuevos burgueses de la cultura negra, con Wynton Marsalis a la cabeza. El montaje de suntuosas bandas swing tiende a restituir tanto un orgullo cultural perdido como una elasticidad del cuerpo adormecido en el consumo de la música pasiva; no deja de ser un detalle de amor hacia los abuelos ya desaparecidos.

Estas formas de jazz desintegrado, en regiones no necesariamente convergentes, son también una sola forma. Como lo era, por ejemplo, en 1960, cuando todos los estilos y los momentos evolutivos convivían. Como todo arte, esta segunda parte multiforme del jazz tiende a su disolución.



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

Variaciones sobre música y violencia

Esteban Buch

Hace algunas semanas, vamos juntos a escuchar la Primera Sinfonía de Mahler. Al comienzo del cuarto movimiento, un chico, sentado detrás de nosotros con sus padres, se pone a llorar desconsoladamente. Debe tener unos seis años. Su papá lo toma en brazos, lo calma, lo consuela; la reacción de su hijo debe a la vez enternecerlo y ponerlo incómodo. Superada la crisis de llanto, el chico escucha sin chistar cómo la sinfonía, imperturbable y atormentada, sigue su curso hacia su grandiosa disolución.

¿Pero por qué el chico se puso a llorar? Porque tuvo miedo, naturalmente. Esa sinfonía, un tiempo llamada Titán, hace mucho ruido, sobre todo al comienzo de ese cuarto movimiento, *stürmisch bewegt*. El sonido de la gran orquesta mahleriana puede incluso impresionar a cualquier adulto, lo mismo que, digamos, la lejana explosión de una bomba. El hombre o la mujer que, en un concierto, goza estéticamente de ese clímax grandioso –el padre del chico, o vos, o yo–; la misma persona interpreta una explosión que la asusta como el indicio de una amenaza física, la promesa de una violencia. Acaso sea justamente eso lo que oyó el chico en el gran *tutti* orquestal: amenaza y promesa de un sonido lejano transformado en presencia. Su edad no le permite reconocer lo sublime de esa lejanía, invitándolo a contemplar estéticamente la representación de una violencia por definición incapaz de alcanzarlo. Estar en medio de un bombardeo no es una experiencia de lo sublime; mirarlo desde lejos, en una película, con la Cabalgata de las Walkyrias por ejemplo, sí puede, tal vez por desgracia, serlo.

Sólo que el sonido es siempre, también, un fenómeno físico. ¿Acaso no pueden perforarse tímpanos a golpe de timbales? No estaban locos los caricaturistas que un siglo atrás dibujaban a Wagner martillando clavos en una oreja, a Schoenberg de uniforme dirigiendo una batalla. Es cierto que su odio de esa música no hacía de ellos gente de paz sino voceros de la intolerancia. Al mismo tiempo, ilustraban una idea que en aquella época parecía razonable a buena parte de sus contemporáneos: que aquellos sonidos representaban una forma de violencia, una amenaza real, y no sublimada, para unos cuerpos demasiado expuestos al goce del dolor sonoro. Los dibujantes y los periodistas eran entonces buenos ayudantes de los psiquiatras que, tras las huellas de Nietzsche, diagnosticaban en neuróticos e histéricas los efectos letales de una música enferma. Policía doméstica de la percepción sensual, incapaz de aceptar que un oído abierto deseara libremente exponerse a esa penetración sonora. Claro que hoy sabemos que tras sus ideales higiénicos se escondía la promesa de la eutanasia musical, la guerra a muerte a la música degenerada y sus autores. Sabemos nosotros que el silencio no es salud.

En todo caso, para que el miedo tome su corazón o el dolor sus oídos, el chico no necesita comprender la sinfonía como música – como desarrollo temporal de una forma sonora, o como expresión sonora de un movimiento interior–. Pero imaginemos una especie de superchico, capaz de comprenderlo todo sin perder su sensibilidad. A ese pequeño monstruo, alguien como Adorno hubiera querido consolarlo, en lugar de ese padre que habrá tan sólo dicho a su hijo unas palabras tiernas y banales. El tío Adorno, en cambio, hubiera sentado al chico sobre sus rodillas en la hermosa sala de conciertos: "Sí, lloras, niño mío, y tienes razón, pues comprendes que la música de Mahler nos habla del sufrimiento de los hombres, nos hace sentir la violencia del mundo que los hombres han construido. Llora

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

entonces, pequeño. Sólo trata de no hacer mucho ruido, déjame escuchar la sinfonía".

Ese tono serio hubiera sin duda aterrorizado al chico una vez más. Adorno, por su parte, se hubiera decepcionado al observar en su joven protegido el mismo llanto provocado por *Una vida de héroe* de Richard Strauss, esa horrible música afirmativa. O tal vez el chico hubiera reprimido sus lágrimas, decidido a no dejarse acunar dos veces por el mismo miedo. Diciendo: "Basta de música clásica y de discursos clásicos, vamos a jugar con los otros chicos". Vamos a escuchar esas crueles canciones infantiles, en las que incluso el racismo ordinario puede infiltrarse en los patios de los colegios. Esperando que el chico crezca y se transforme en adolescente, descubra otras voces en otros ámbitos... Lástima tener que abandonarlo, el hijo de Wozzek y Maria también habría hallado su lugar: *Dein' Mutter ist tot,* tu madre ha muerto, le gritan los otros chicos al final de la ópera. Hip-hop en alemán atonal, o ¿hip hop y trip hop y jungle y tecno? ¿En qué ámbito extasiado escucharás esas otras músicas, disparadas como ráfagas por un bosque de parlantes gigantes? ¿En qué espacios abiertos bailando te dejarás llevar por la música y la droga, o la música-droga, hacia los vértigos sensuales del cuerpo?

Toda la preocupación policíaco-familiar por los decibeles de los *walkmans* o, de manera más política, por las *raves* en medio del campo nocturno, con sus grandes equipos clandestinos difundiendo a todo volumen ritmos y timbres sin melodía ni armonía, ni siquiera alturas fijas, más bien deriva formal en tiempo real a través de un bosque de *patterns* sonoros; toda esa gesticulación de los adultos debería, antes de oponer la "gran música" y sus placeres supuestamente moderados al desborde sensorial de los tecnojóvenes, recordar hasta qué punto la historia de esa música clásica está llena de protestas por el "ruido" de las obras de Beethoven, de Wagner, de Schoenberg, hasta qué punto los teóricos de la música degenerada buscaban en la droga erotizante el modelo de la acción de la música sobre el cuerpo –que es lo mismo que decir el alma, que es lo mismo que decir el punto del espacio en donde placer y violencia habitan el sonido–.

Por eso el sistema de los géneros musicales resulta impotente para circunscribir el fenómeno de la violencia y sus códigos sonoros, por eso es transgenérico el debate en torno a lo que algunos han llamado "el odio de la música". La música es odiosa, dice Pascal Quignard, porque ante ella el hombre se halla sin defensa. La música es invasora, es intrínsecamente amenazante. Las orejas no tienen párpados, por eso no somos libres ante el sonido: oír es obedecer. No es casual, dice Quignard, que siempre haya sido cómplice de verdugos y torturadores –en Auschwitz por ejemplo, pero también, podríamos agregar, en la Argentina, esos tangos vociferantes de Radio Nacional cubriendo los gritos de las víctimas en los centros clandestinos de detención, o las músicas de Estado vociferadas en los cuarteles y los patios de colegio y en las plazas de todo el país–. Para Quignard, música y violencia están asociadas de manera constitutiva, metafísica.

Pero antes que él y su odio ya había existido Platón, ya había existido Kant. Tal vez ellos no odiaban realmente la música, pero no hay dudas de que le temían como a una peste, a la cual se parece por el principio del contagio. Kant, por las mismas razones anatómicas: dado que las orejas no tienen párpados, la música, querida, puede asaltarte como un perfume demasiado denso que se desprende del pañuelo de ese desconocido, arrogante y pretencioso, que viene a darte charla mientras yo estoy ocupado escuchando una canción sin palabras. Pero a Kant más que el hombre del pañuelo lo molestaban esos himnos que, viniendo de un templo vecino, irrumpían por la ventana distrayéndolo de la tarea de escribir la *Crítica del juicio* –y quién sabe si su malestar venía del hecho de que se trataba de música sacra, o bien, como el chico en el

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

concierto, simplemente del ruido–. En todo caso, la música según Kant no podía en ningún caso contribuir a la comunicación intersubjetiva entre los hombres: "Desde el punto de vista de la razón, tiene menos valor que cualquier otro arte".

Y sin embargo, no todos son fiscales en esta historia. "En música, nadie puede ser torturado ni matado injustamente", dice Schoenberg, a propósito de otra obra de Mahler, la Sinfonía *Resurrección*. La idea de que la música es incompatible con la violencia reaparece a menudo en la vida musical clásica. Y también acompaña a la música popular, incluidas sus formas más comerciales, *world-music* o como se llame. Digamos, el rock contra la miseria en Bangladesh, ese viejo disco que tanto te gusta, y que habrá tenido una larga descendencia al reunir música rock y causas humanitarias. O el rap como forma de resistencia al infierno de la vida en los suburbios de Nueva York o de París. Es decir, la oposición "música o violencia", presente en tantos comentarios, contra la sospecha reaccionaria que querría, a la inversa, denunciar una alianza estructural entre el rap y los malos de la película, decir: "música y violencia". El principio de una música esencialmente no violenta incluye sin embargo dos ideas bastante diferentes de su rol público: una, que la imagina desprovista de toda función moral o política, en nombre de la autonomía de la experiencia estética; la otra, en cambio, que la toma como una terapia de los vínculos sociales. La frase de Ronsard, eslogan de los organizadores de conciertos de París: *"La musique adoucit un coeur, tant soit-il dur"*.

¿Pero qué hacer con un dulce corazón desnudo? Si la música puede ser un fundamento de la paz social, falta saber si ello es una buena o una mala cosa. "Las masas populares habían estado privadas demasiado tiempo de ese poderoso factor de moralización y de elevado placer que brinda al trabajador una agradable distracción, el olvido de sus fatigas y sus penas", decía un crítico de 1860, comentando los nuevos Conciertos populares en donde los parisinos de orígenes diversos iban a descubrir a Beethoven y a Wagner. Once años antes de la Comuna de París, o bien los futuros insurrectos no iban a conciertos, o bien el olvido de las fatigas no iba a impedir la memoria de las penas. Pues la crítica marxista siempre lo ha dicho: la "agradable distracción" hace olvidar los deseos de rebelión, la sed de justicia. La música como forma técnica, desencantada y evanescente, del opio de los pueblos. De vuelta al perfume de Kant, tal vez... o, en un registro social, decepción ante esos músicos de rap demasiado fascinados por el dinero para ser fieles a su vocación rebelde. Desde ese punto de vista, el placer musical no es más que un momento particular en el gran equívoco de la felicidad moderna.

De la vasta cinta de Moebius donde se despliegan y se reniegan música y violencia, ¿cómo sugerir aquí una cartografía, o al menos un proyecto de inventario? Mirá qué extraño paisaje, ajeno a toda clasificación de estilos e ideologías: los chinos reprimiendo las manifestaciones democráticas en Hong-Kong con la Quinta de Beethoven; el free jazz y su historia, gran reserva de parábolas sobre la libertad subversiva; los yanquis impidiendo dormir al general Noriega a golpes de música rock antes de arrestarlo; las infinitas muertes que atraviesan la historia de la ópera, del *Orfeo* de Monteverdi a *Lulu* de Berg o, más allá, o más acá, *Beatrix Cenci* de Ginastera; algunas películas inevitables, como Wagner en *Apocalypse now*, o Beethoven en *La naranja mecánica*, o Public Enemy en *Haz lo correcto*; *The Grand Wazoo* de Frank Zappa, guerra en chiste para músicos; los conciertos rock de los neonazis, como la banda de Maxime Brunerie, el fallido asesino de Jacques Chirac; o Sting en Buenos Aires, cantando *Ellas bailan solas* con

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

las Madres de Plaza de Mayo; o las muertes simbólicas de la música instrumental, como *La muerte y la doncella;* o aquel río de cabezas aplastadas por un mismo pie... Al infinito, por supuesto.

Sin olvidar las músicas políticas cuyo proyecto a menudo es asociar la guerra y la paz, como legitimación artística de la violencia legítima. "La Marsellesa crea batallones", creía sinceramente el ministro de la Guerra en el año II de la República francesa. "Todas las voces, todas", repetirá la izquierda en América latina. Me acuerdo que en Chile, en vísperas del golpe de Pinochet, le había preguntado a mi papá: ¿por qué la derecha no canta? Por toda respuesta, una gran sonrisa. Pero hoy sé que la derecha, incluso la más ultra, *también* canta. La conclusión obvia es que toda reflexión sobre las relaciones entre música y violencia no puede ser más que histórica, sin postular una esencia del arte musical, buena o mala, que vendría a ponerle ritmo a la vida política y su cortejo de conflictos y somníferos, victorias y reconciliaciones.

Por eso comprendo tu objeción: demasiado diferentes las músicas y las prácticas, demasiado cambalache mi cambalache. ¿Pero no te seduce un poco imaginar una historia de la música contada, no por las trayectorias de géneros y estilos, no como la cronología de músicos y obras, sino como un encuentro siempre renovado con la violencia y sus límites? Ello permitiría correrse hacia el mito y su crítica. El de los hombres que, sometidos al placer de la música, pierden su deseo de hacer el mal, como los animales encantados por la lira de Orfeo olvidaban sus instintos predadores. Pues Orfeo, por desdeñar el comercio con las mujeres, terminó con la cabeza cortada, y el cuerpo flotando a la deriva cerca de la isla de Lesbos.

Caetano Veloso, un Orfeo desafinado

Gonzalo Aguilar

I

En los últimos días de octubre de 1997, Caetano Veloso homenajeó a Federico Fellini y a Giulietta Massina con una serie de recitales que ofreció en la República de San Marino. Con el fin de evocar el mundo felliniano, signado –según Caetano– por ese "sentimiento de recuperación metafísica del tiempo perdido", su repertorio incluyó canciones propias, composiciones italianas y algunos clásicos populares brasileños. Uno de los temas elegidos fue "Coração materno" de Vicente Celestino, que Caetano ya había grabado por primera vez con los tropicalistas, grupo de vanguardia del que formó parte a fines de los años sesenta. Pese al tiempo transcurrido, las dos interpretaciones son, en lo esencial, semejantes.

La historia que cuenta "*Coração materno*" es tan sencilla como melodramática y extravagante: se trata de un campesino que asesina a su madre porque así se lo exige su posesiva mujer; cuando vuelve hacia su casa con el corazón de su madre para ofrendárselo a su amada, el campesino se accidenta y el corazón resucitado de quien le dio la vida le ofrece consuelo. Aunque la composición entraba en la órbita de lo que después se llamó música melódica, en su interpretación Celestino le imprimía una entonación operística y engolada. En sus memorias *Verdade tropical*, Caetano explica las causas que lo llevaron a reinterpretar esta canción: "En el 67, Vicente Celestino estaba prácticamente olvidado y su estilo –el extremo opuesto de lo que era la bossa nova en ese momento– era indefendible". Este carácter negativo y revulsivo de Celestino fue el que subrayaron los críticos modernistas –principalmente, los poetas concretos– quienes, hacia esos años, se proponían borrar la

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

división entre cultura de élite y cultura masiva. Aunque habían tenido una formación marcada por el *high modernism* de los años cincuenta, ya hacia los sesenta comenzaron a deshacerse de esa pesada herencia y encontraron en las elecciones tropicalistas una impugnación de los valores estéticos dominantes. "La cultura popular –decía Décio Pignatari– es crítica en relación con la cultura superior y el *kitsch* es su vanguardia de choque". O Augusto de Campos en su indispensable *Balanço da bossa*: "del buen al mal gusto pero un mal gusto intencional, crítico, como en las creaciones del *pop art*". Esta interpretación no sólo permitía valorar una zona de la complejidad cultural del tropicalismo, sino que establecía una distancia con la posición apocalíptica de los intelectuales de izquierda, quienes coincidían en señalar el carácter *alienado* de Caetano y su grupo. Frente a una concepción que tendía a ver todo lo producido por los medios masivos como parte de un plan de dominación macabro, los poetas concretos tuvieron la virtud de visualizar ese espacio y de reconocer cómo su presencia y expansión alteraban las nociones de la estética y su posibilidad de intervenir políticamente.

El debate entre los artistas de izquierda y los de vanguardia podía ser descripto con la perspicaz dicotomía que Umberto Eco había establecido en su libro de 1965: *Apocalípticos e integrados*. Aunque la opción es eficaz a la hora de mostrar cómo se distribuyen las posiciones de artistas que habían irrumpido en el panorama de los años cincuenta (en quienes la matriz de la alta cultura era connatural), resulta insuficiente cuando se trata de definir a Caetano y su clan. Sin duda, la opción "apocalípticos e integrados" servía para aclarar y animar debates periodísticos y académicos, pero apenas dejaba ver una serie de prácticas artísticas que estaban trabajando *más allá* de esa dicotomía. La *nouvelle vague* en cine, el *pop* en artes plásticas o el tropicalismo en música –entre otras manifestaciones– podían ser comprendidos parcialmente, sobre todo en su carácter de movimientos de oposición, según las hipótesis del semiólogo italiano o, en Brasil, de los poetas concretos. Pero esta lógica de la apropiación (uso del mal gusto contra el buen gusto) oscurecía otra no menos importante: la lógica de la identificación amorosa, cuya predilección por ciertos objetos no se restringe al carácter provocativo que éstos poseen. Las iniciativas de los tropicalistas, de la *nouvelle vague* o del *pop* art muestran que, más que borrar las fronteras entre las jerarquías culturales, estos movimientos construyen un lugar en el que ellas carecen de sentido. Los tropicalistas no prolongaron la cultura popular ni de élite sino que, aprovechando la contingencia que les ofrecía la cultura masiva, se pusieron por *sobre* las diferencias y, desde esta posición, elaboraron sus obras.

Algunos hitos de la historia del tropicalismo explican su destreza para transitar y usar los más diversos repertorios. Nacidos en el interior bahiano, Caetano Veloso y Gilberto Gil se criaron entre dos culturas: la popular nordestina y una de carácter internacional vehiculizada por la radio. Después se trasladaron a Salvador, la capital del Estado, donde, a principios de los sesenta, recibieron el impacto de la movida modernista que encabezaba la arquitecta Lina Bo Bardi (creadora del Museo de Arte paulista pero también de los museos bahianos de Arte Moderno y de Cultura Popular). Hacia mediados de la década, se movilizaron hacia San Pablo, donde recibieron el impacto de la obra de Oswald de Andrade (mediante la inconoclasta adaptación teatral de Zé Celso), del arte concretista (los arregladores de sus discos provienen de ese grupo) y de la obra de Hélio Oiticica (el nombre "Tropicália" fue tomado de una de sus instalaciones). Inspirados por todos estos hechos, convocaron al grupo de rock *Os Mutantes* y al músico de vanguardia Rogério Duprat, con quienes graba-

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

ron el larga duración *Panis et circensis*. Entre las impactantes presentaciones mediáticas en las que participaron, la más importante fue aquella en la que Caetano y *Os Mutantes* se enfrentaron al público (a los espectadores mojigatos y a los estudiantes de izquierda) en un Festival de MPB e incitaron a "¡Derribar las estanterías, las estatuas, las vidrieras, las lozas, los libros!". Corría el año 1968 y el gobierno militar endurecía su política. Después de encarcelar a Caetano y a Gil, los obligaron a exiliarse. Así murió el tropicalismo: un estallido antes que un gemido.

La formación de estos músicos en el interior bahiano, donde todavía era vigorosa la cultura popular, su contacto desprejuiciado con los medios masivos y su trato con la movida modernista de los museos provinciales explican las posiciones que fueron asumiendo. Una apertura hacia esos nuevos lenguajes, una falta de miedo frente a su banalidad, un atrevimiento corporal que no se les podía pedir a los cuerpos de concentración lectora de los modernistas, hicieron que estuvieran alejados de los recargados lenguajes intelectuales de militantes y formalistas y que pudieran recurrir a otros lenguajes considerados residuales. De hecho, los tropicalistas extrajeron buena parte de su arsenal del lenguaje a la vez residual y mercantilizado de la moda.

Mediante la moda, los tropicalistas se acercaron a los medios y los ocuparon para debatir la producción de imágenes culturales. En palabras de Flora Süssekind, "con el Tropicalismo la crítica a la industria cultural y a las imágenes arcaizantes o desarrollistas del país se da en el espectáculo, se vuelve espectáculo". En la distancia de la espectacularización mediática, lo que la moda les trajo fue una identidad juvenil contracultural, una diferencia en las costumbres morales cotidianas y la cercanía de la estimulación erótica. Esta intensa dimensión táctil y sensual que sugieren las ropas hechas con materiales extraños, los cabellos desordenados, las plumas y las exhibiciones de partes del cuerpo, se complementa con la distancia que imponen los brillos y los medios electrónicos. El cuerpo es entregado a la espectacularización, pero el trabajo con los sonidos, las ropas y las texturas instala la opacidad agresiva del contacto y de la cercanía táctil.

Finalmente, la moda también les entregó su temporalidad: un tiempo marcado por lo más actual. Según Adorno, la moda, en su "instinto para la fecha de lo actual, y en su aversión

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

al provincianismo y a todo lo subalterno", cumple el "deseo de lo artístico de apropiarse del material más avanzado". En un doble movimiento, los tropicalistas vieron los objetos culturales y artísticos desde la luz de la mercancía (que, para satisfacer el consumo, debe renovarse constantemente) y los objetos de consumo desde la elaboración artística (que, para satisfacer su intervención en la actualidad, se renueva constantemente). Consumo y arte: "*panis et circensis*", en el latín macarrónico que dio título al disco.

Juego de identidades, producción de imágenes, toqueteo erótico, presente consumido. Los tropicalistas usaron la moda dinámicamente porque los materiales que trajeron a escena fueron su antítesis. Los objetos de mal gusto (el formiplac), los desechos del mundo industrial (ropas hechas con desperdicios), los artefactos degradados del mundo cultural ("Coração materno" de Vicente Celestino), los testimonios de la ingenuidad provinciana (interpretación del "Himno de Nosso Senhor de Bonfim") se incluyen junto a la actualísima música eléctrica o "iê-iê-iê" (a la que tampoco le era ajeno el mal gusto) y a la sofisticación de la bossa nova, la poesía concreta y las citas más insólitas. En esta mezcla de lo que se considera cultura de élite y cultura baja, la innovación más inquietante no consistió en que los tropicalistas disolvieran las fronteras sino en que se pusieran por encima de ellas y de sus clasificaciones. No se eligen los objetos solo porque sean de "mal" gusto, sino también porque al liberarlos de la perspectiva del mal gusto pueden recuperarse sus energías creativas. Las elecciones tropicalistas tenían una *doble* valencia: su uso, alternativamente y en el mismo objeto, podía ir de la parodia a la identificación amorosa, de la distancia e inversión violenta que supone la parodia al acercamiento arrebatador que sugiere el amor. No era solamente el levantamiento de una prohibición (modernista) sino la expresión de un deseo. Por eso Caetano no necesita modificar la versión de "*Coração materno*" una vez que se agotaron sus fuerzas repulsivas.

II

No clasificar entonces a Caetano sino clasificar con él, a partir de los nuevos objetos que crean sus prácticas. Si la producción del tropicalismo plantea un nuevo umbral para las artes de los años sesenta que la crítica no llegó a conceptualizar en su momento, cabe preguntarse si las últimas obras de Caetano (entre las que se cuentan la película *Cinema falado*, el libro *Verdade tropical* y más de diez discos) permiten o no describir una nueva distribución. Cuando la televisión abierta y muchos de los grupos musicales parecen hacernos retornar, de un modo taciturno, a los conceptos de alienación y a posiciones apocalípticas, Caetano parece ser un buen mirador para ver cómo puede actuarse en el seno de las industrias culturales globalizadas. Cómo apoderarse, en definitiva, de esa mercancía altamente estandarizada que es la canción masiva, en un mercado condicionado por las ganancias y controlado por no más de cinco empresas o *majors*. "La fábrica que lanza mis discos –declaró una vez el bahiano– es la misma que vende las lámparas Philips. Para la fábrica, todo no pasa de ser más que una cuenta. Hay un holandés que hace las cuentas y en sus cuentas es lo mismo vender lámparas que discos míos o de Chico Buarque. El hecho de que la música popular esté en la misma estantería que las lámparas es lo que genera discusión. O hay ingenuidad total o hay conflicto. Lo que la gente denomina música popular ya es en cierto modo jabón en polvo." La mercancía sigue reinando como en los años sesenta, pero la moda ya no ofrece resquicios para la disidencia. ¿Dónde, entonces, ubicarse? ¿O hay que considerar que porque Celestino dejó de ser "indefendible", Caetano al interpretarlo se convirtió en un domesticado?

Una de las respuestas está en la forma estética misma en que se mueve Caetano, en ese objeto raro y a la vez naturalizado que es la *canción*. A lo largo del siglo XX, la canción se ha vuelto el artefacto artístico más ubicuo, elástico y omnipresente. Su forma descomprometida y ligera le

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

ha permitido incorporarse a los cuerpos como una prótesis (basta pensar en los *walk-man* o en la música *lounge*). Pese a su ubicuidad desmesurada, la canción ha tenido también la virtud de impregnarse de epocalidad al punto de convertirse en un heraldo del tiempo: se usan generalmente canciones para evocar períodos o momentos del pasado. No es un lugar menor, por eso, el que le cabe en las polémicas culturales. Valiéndose de la ductilidad de la canción, Caetano –en sus últimas obras– ha sacado partido de su ligereza y de su valor comercial, pero la ha llevado a terrenos extranjeros para ponerla en confrontación con los medios masivos en los que parece atrapada.

La entrada de Caetano en la música popular brasileña se había hecho parcialmente según criterios modernistas: alianza con artistas de vanguardia, uso intensivo del escándalo, insistencia en la "línea evolutiva" de la música popular. Desde el punto de vista de las valoraciones se quebraban las clasificaciones jerárquicas, pero en los procedimientos formales el modernismo seguía operando. Sin embargo, el Caetano de los últimos años basó su identidad no en su actitud inflexible o de ruptura, sino en su capacidad para transitar por todo tipo de repertorios, desde los populares ritmos carnavaleros a "Doideca", composición en la que utiliza la técnica dodecafónica. Es decir: utilizó y explotó desprejuiciadamente el eclecticismo, esa bestia negra de los movimientos de ruptura estética. También en sus últimas presentaciones en vivo hizo gala de este eclecticismo. En *Circuladô* (1991) recurrió a una escenografía primitivista para dialogar con la cultura masiva norteamericana y poner el acento político en que "algo estaba fuera del orden mundial" en la globalización. En *Fina Estampa*, recuperó melodías latinoamericanas escuchadas en la radio en los años 40, con una escenografía de un mural de Diego Rivera. Con *Prenda minha* (versión en vivo de *Livro*, de 1998) aludió a las big bands de los años 40 y 50 y, en la puesta en escena, a artistas modernistas que se destacaron en ese período como Alexander Calder o Augusto de Campos. Por último, el año pasado, en *Noites do norte* –una celebración de la raza negra– hizo que un clima *dark* atravesara todo el show. ¿Quiere decir esto que con su eclecticismo, Caetano se acerca al pluralismo posmoderno, o hay acaso que plantear otros criterios?

Cuando salió *Fina estampa*, de hecho, no faltó quien anunciara que Caetano se había vuelto posmoderno. Y, sin duda, sus interpretaciones (con arreglos de Jacques Morelenbaum) no eran parodias y parecían recurrir al pastiche y a la moda retro. Pero, a la vez, varias cosas lo diferenciaban de las versiones de, digamos, un Luis Miguel. Porque mientras en éste se trataba de ofrecer una mercancía estandarizada (se evocaba el pasado pero al precio de reducirlo a las fórmulas establecidas), Caetano buscaba en las interpretaciones una innovación que no fuera sinónimo de actualización. Ni remozar las canciones ni reconstruirlas

Carlos Sampayo ha publicado las novelas *El lado salvaje de la vida* y *El año que se escapó el león*. De su largo trabajo en el campo de la historieta sobresalen las narraciones gráficas hechas en colaboración con el dibujante José Muñoz, entre ellas *Juego de Luces* y *Sudor Sudaca*. Es estudioso, crítico e historiador del jazz. Colabora habitualmente con la revista española *Cuadernos de jazz* y sobre la experiencia de su formación en la Argentina de fines de los 50 y los 60 escribió un libro singular: *Memorias de un ladrón de discos*.

Lecturas

Los dos principales sustentos del artículo son *El Jazz* de Joachim E. Berendt, un texto clásico que fue renovado cada diez años desde la primera edición de 1953 (Fondo de Cultura Económica, 2000) y *Jazz, la vicenda e i protagonisti* de Arrigo Polillo (Mondadori, 1988) sólo traducido parcialmente como complemento de la Enciclopedia *Maestros del Jazz* (Planeta de Agostini, 1989). En castellano existe una no muy amplia pero suficiente bibliografía sobre el jazz. Textos importantes son *Jazz* de Nat Hentoff (Pomaire, 1976); *Jazz, la canción-tema de los Estados Unidos* de James Lincoln Collier –autor de una imprescindible biografía de Louis Armstrong– (Editorial Diana, 1993); los recientes volúmenes de Frank Tirro, *Historia del jazz clásico* e *Historia del Jazz Moderno* (Ma non troppo, Robinbook, 2001); el ensayo "Tradición, influencia e innovación", epílogo de *Pero hermoso* de Geoff Dyer (Amaranto, 1997) y los ensayos agrupados como "Jazz", en el libro *Gente poco corriente* de Eric Hobsbawm (Crítica, 1999). Dos textos esenciales si se quiere ahondar en el tema de las "*free forms*" son *Blues People. Negro Music in White America* de LeRoi Jones (William Morrow and Company, 1963) y *Free Jazz/Black Power* de Phillipe Carles y Jean-Louis Comolli (Editions Champ Libre, 1971).

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

arqueológicamente; el punto de encuentro era el estilo de "música popular moderna" de João Gilberto. La intervención estilística de João Gilberto posibilitaba, antes que el rechazo del eclecticismo por espurio, reconocerlo como un dato previo que está incrustado en nuestra experiencia. A partir de este eje interpretativo (impasibilidad, transparencia, sobriedad), el pasado (la música sentimental escuchada en la radio en los años 40) logra derrotar la proscripción que se le había impuesto. Ya no hay restricciones en las negociaciones entre la acción presente y el capital simbólico de la memoria: la lección de João Gilberto es moderna pero admite recorrer todas las series. Sin pastiche y sin parodia, es como si Caetano pudiera acceder a la *estilización absoluta*: evocar, como sujeto, todos los puntos de la memoria.

En un artista masivo y ligado al mercado como Caetano, esto podría no ser más que una jugada astuta, si no fuera por la persistencia de cierta marca estilística y, más aun, por la remisión permanente a series que son ajenas al arte masivo (y acá se desplaza de lo estético a lo ético). En este aspecto, sus últimas obras rescatan una figura que el modernismo siempre pensó en tensión con los medios: la del artista como *pedagogo*. Pero un pedagogo –en el caso de Caetano– cuya didáctica no radica en la forma artística ni en la actitud profesoral del autor, sino en las huellas casi imperceptibles que, en sus canciones, nos envían a lo *otro* de la cultura masiva: por ejemplo, a la lectura. Son huellas que, para el lego, resultan huecos: referencias empotradas que Caetano deja acá y allá y que no minimizan la fruición que puedan causar sus composiciones (aunque para el que no las sigue reduce sus potencialidades). En este sentido, Caetano es un músico popular que está *del lado de los libros*. Como dice en una de sus composiciones:

> Tropezabas en los astros desastrada
> Casi no teníamos libros en casa
> Y la ciudad no tenía librería
> Pero los libros que en nuestra vida entraron
> Son como la radiación de un cuerpo negro
> Apuntando hacia la expansión del Universo
> (Porque la frase, el concepto, la intriga, el verso)
> Es lo que puede lanzar mundos en el mundo.

Las adaptaciones literarias de Caetano son siempre sorprendentes y suelen acentuar la otredad antes que aplacarla o domesticarla. En 1984, musicaliza un poema de Augusto de Campos introduciendo en un diálogo irónico una melodía que él mismo compuso en los años sesenta ("*Objeto não identificado*"); en otro de sus discos lleva la monumental novela de Thomas Mann, *José y sus hermanos*, a la pasmosa cantidad de siete versos. En su último disco, *Noites do norte*, le pone música a un fragmento ensayístico del intelectual abolicionista Joaquim

Esteban Buch (1963) es autor de *La Novena de Beethoven - Historia política del himno europeo*, Barcelona, El Acantilado, 2001); *O juremos con gloria morir - Historia de una épica de Estado* (Buenos Aires, Sudamericana, 1994); *Histoire d'un secret - A propos de la Suite Lyrique d'Alban Berg* (Arles, Actes Sud, 1994); *El pintor de la Suiza argentina* (Buenos Aires, Sudamericana, 1991). Enseña en l'École des Hautes Études en Sciences Sociales de París.

Pascal Quignard desarrolla las relaciones entre música y violencia en su libro *La haine de la musique* (París, Gallimard/Folio, 1997). La posición de Kant frente a la música puede leerse en innumerables pasajes de su obra. La anécdota citada pertenece a la *Crítica del juicio*, §51. Arnold Schoenberg se refirió a Gustav Mahler en un ensayo incluido en su *Style and Idea* (New York, 1950).

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

Nabuco y lo trae a la escena de la música masiva (entendámonos: es como si Charly García hiciera una canción con un texto de José Ingenieros o Ricardo Rojas). No hay otredad que la canción no pueda asimilar: en esos cabos sueltos que el compositor deja ahí, el oyente puede encontrar el hilo que lo conduzca hacia el afuera.

Algo similar sucede con otra interferencia que ya no constituye una pedagogía estético-literaria (qué leer) sino política. Son las canciones post-dictadura que ponen en escena *las aspiraciones a la ciudadanía*. Al menos desde que compuso "Podres poderes" (*Velô*), canción en la que se dirige con sarcasmo a los ciudadanos que transgreden las leyes, Caetano inserta en algunas de sus letras ("Vamo comer", "Haití", "Fora da ordem") peroratas políticas que constituyen esa tensión tan característica de sus vocalizaciones, en las que el discurso hablado desborda o excede la melodía. En estos desajustes, es como si Caetano buscara las conexiones entre los medios masivos y el espacio público en el seno mismo de la canción.

La tarea pedagógica no es nada despreciable si se piensa que la cultura masiva es, en un mundo en el que parece imposible escapar a su influencia, el primer escalón hacia una formación estética. Y no solo eso: nuestra memoria está cada vez más moldeada en ese espacio mediático que se expande y que aplaca la consistencia de lo real. Pedagogía y eclecticismo –la doble operación que atraviesa las últimas obras de Caetano– se tensionan en un espacio que no trabaja con la disidencia o la resistencia (Caetano no se pone fuera de la mercancía ni explota el imaginario de la transgresión) sino con la pluralidad y la mostración. Es como si en sus últimas obras buscara el *pasado* y el *afuera* de los medios masivos, tan poco proclives a concebir esas instancias en su furia expansiva y devoradora. Es el ceñido margen que le queda a un músico popular que ya es de algún modo un autor canónico. En esos cuatro o cinco minutos que le fueron dados para condensar una experiencia, Caetano no eligió rechazar los medios que tenía a su disposición: con ellos inventó conexiones y ensamblajes, con ellos construyó el espacio de la actualidad y de la rememoración; con ellos nos enseñó a encontrar –como canta en una de sus canciones– "diversas armonías bellas posibles sin juicio final".

Lecturas

La cita de Décio Pignatari pertenece a su libro *Contracomunicação* (San Pablo, Perspectiva, 2da. edición, 1973) y la de Augusto de Campos a *Balanço da bossa* (San Pablo, Perspectiva, 1968). La opinión de Adorno sobre la moda está en su *Teoría estética* (Madrid, Hyspamérica, 1983). Flora Süssekind analiza el tropicalismo en su libro *Literatura e vida literária* (Río de Janeiro, Jorge Zahar editor, 1985). De esta misma autora, puede consultarse también "Caetano e seus irmãos" en *Papéis colados* (Río de Janeiro, UFRJ, 1993).

En sus memorias *Verdade tropical* (San Pablo, Companhia das Letras, 1997), Caetano se refiere en varias ocasiones a Vicente Celestino. Actualmente, Amalia Sato está traduciendo este libro que editará Adriana Hidalgo.

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

Simurg

Últimos Títulos

Jean-Louis Comolli
Filmar para ver

Mauro Peverelli
Desnudo en la batalla

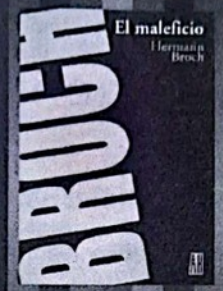
Susana Silvestre
Todos amamos el lenguaje del pueblo

Guillermo Wiede, De cuerpos velados
Liliana Arendar, Dos boletos para el autobús - Jimena Néspolo, Papeles cautivos

Narrativa - Ensayo - Poesía - Cine

Tel. 4982-8949 simurg@sion.com

NOVEDADES AH



HERMANN BROCH
EL MALEFICIO

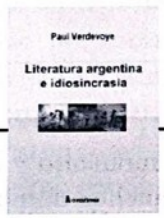
ANDREAS HUYSSEN
DESPUÉS DE LA GRAN DIVISIÓN

LENGUA DE TIERRA
ANTOLOGÍA DEL CUENTO ISRAELÍ

AH Adriana Hidalgo editora

En todas las librerías.

La araña
Clarice Lispector
Prólogo de Raúl Antelo



Literatura argentina
e idiosincrasia
Paul Verdevoye

Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia
Compilación, prólogo y edición: Celina Manzoni

CORREGIDOR
LA MÁS ARGENTINA. CON TODAS LAS LETRAS

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

Fundación Centro de Estudos Brasileiros

Fundacion Centro de Estudos Brasileiros

Esmeralda 965 (1007) Capital Federal
República Argentina
Tel: (54 11) 4313-6448/6449/5222
Fax: (54 11) 4313-9476

PUNTO DE VISTA

Punto de Vista Nº 73, agosto 2002

Nación - Imperio: sobre Argentina y Uruguay y sobre Hardt y Negri
Cine: sobre Godard, Sokurov, Straub y Huillet, Costa
El Vuelo de la reina - Richard Morse: el americano inquieto

Escriben: Terán - Sarlo - Link - Filippelli - Oubiña - Hevia - Palavecino - Beceyro - Myers - Gorelik

Los objetos singulares
Arquitectura y filosofía
de Jean Baudrillard y Jean Nouvel

128 páginas
Serie Breves

Ciudades edificios –objetos singulares arquitectónicos– son tema de debate. Nueva York y el apocalipsis: las torres gemelas del Trade World Center y la clonación. París y la *formalización:* el edificio Beaubourg y la monstruosidad. Las ciudades de los países del sur y la poética de la creación en la pobreza. Las ciudades del futuro y la levedad.

Un encuentro singular entre dos pensadores singulares.

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

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

Jugar con fuego. Los usos de la gente peligrosa

Cuando el ciclo de la modernidad parece haber entrado definitivamente en crisis, cuando los procesos de modernización se han revelado cómplices de la desigualdad social, la cuestión de las masas y la multitud retorna con nuevas fuerzas. ¿Alcanzan las categorías conocidas para nombrar el fenómeno o se han vuelto inadecuadas? ¿Qué diagnóstico hacen del problema los intelectuales? Se examina aquí el debate que estos temas han venido suscitando, y se propone un abordaje a partir de la conflictiva relación que han entablado en Latinoamérica la multitud y la cultura letrada.

Graciela Montaldo

El juego. Hay escenas tan emblemáticas en el canon de la cultura latinoamericana que se podría hacer un pequeño catálogo de las heroicas y monstruosas representaciones de un esquivo aspecto de su devenir político: la masa y la multitud. El virtuoso ciudadano de Andrés Bello huyendo de la turba urbana hacia la naturaleza cultivada, las violentas montoneras sarmientinas haciendo desmanes entre la gente decente, las advertencias de José Martí sobre las masas reactivas a toda imposición de trasplante cultural, las muchedumbres de Rubén Darío que ávidamente consumen los poemas "baratos" que se recitan en los teatros modernos, la turba que los estudiantes de José Enrique Rodó miran con recelo pero con satisfecha sensación de poder. Son pequeñas escenas que, en su discontinuidad, arman un problema que sólo se nombrará a finales del siglo XIX, cuando el afán científico arrase con casi toda otra forma de concebir la experiencia colectiva. Pequeñas escenas, además, que tendrán una creciente forma gráfica con el desarrollo de las técnicas de la fotografía. Se trata del monstruo que aparece claramente en ese momento y que tiene, como todo monstruo, muchos nombres: masas, turbas, multitudes, muchedumbres, populacho; en todos los casos asusta, amenaza y diversos saberes aparecerán para contenerlo. En un sentido, las despreciadas multitudes de la formación de las naciones modernas en América Latina son hermanas de las actuales, que no dejan de ocupar a diario, y en diferentes países, el espacio público. Se hermanan en un solo aspecto, pero se trata de un aspecto fundamental que el libro más deslumbrante sobre la confrontación política, *Masa y poder* de Elías Canetti (1960), definió como su instancia básica: la aparición de la masa es siempre una representación de lo social, el desarrollo de un ritual.

Para Canetti, la masa no es un sujeto, tampoco una categoría; es un acto. Es la puesta en escena de lo social, una actuación de la política. A diferencia del *pueblo*, interlocutor legítimo en la política moderna, la masa de Canetti (y la multitud para las recientes teorías de Toni Negri y Paolo Virno) es siempre un enemigo del poder, una amenaza, adversa a cualquier proyecto

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

modernizador toda vez que aparece como encarnación de la conflictividad social. Si para el discurso modernizador la masa y la multitud se consolidan como el rostro condenable de la exclusión, remanente de un pasado bárbaro que persiste en tiempos modernizadores y que, como tal, impide o traba el avance del progreso, para Canetti es la puesta en escena de un ritual, que siempre es político y que no se encadena a una lectura referencial del número de personas que la integran. Pero para el discurso modernizador, masa y multitud no hablan, sólo actúan y, por tanto, se autoexcluyen del pacto político moderno actuando, subversivamente, por fuera, sin posibilidad de ingresar a la racionalidad de la política: no tienen lugar porque no tienen discurso ni forma de ser representadas, se mantienen en un estado pre-social, pre-político. El grabado primero (la caricatura) y la fotografía y el cine después, recogerán algunas manifestaciones de la masa, pero en el siglo XIX, el siglo de las masas, su fuerza sigue siendo vectorial y se oculta a la visibilidad moderna. Aunque tiene un cuerpo no es completamente visible porque –como señalan todas las teorías que la diagnostican– es como la mujer, artera y simuladora; como el criminal, que actúa fuera de la ley del Estado y en la oscuridad; como el débil mental o el loco, que son manipulables; como "el raro", que vive posando. Sin embargo, será detectable, como el virus o la enfermedad, de allí la necesidad de crear saberes específicos que expliquen y justifiquen su manejo. Las teorías modernas sobre la histeria, las enfermedades infecciosas, la criminalidad, la pobreza, las clases peligrosas, la homosexualidad y la locura se consolidan contemporáneamente con las teorías sobre la masa. Todas ellas definen sujetos que pugnan por tener visibilidad en la nueva sociedad pero que actúan según lógicas autónomas, que no se avienen con la razón moderna, y serán rechazados por ella. Un siglo y medio después, muchos de estos estigmas se siguen usando para describir a los *outsiders* que se manifiestan y que responden a comportamientos y lógicas diferentes.

Masa y multitud fueron los nombres de fenómenos disolventes, de la reacción a la modernización disciplinaria; por eso también vuelven a usarse en el siglo XXI, cuando parece cerrarse el ciclo de las naciones y de la modernidad, y los grupos escasamente identificados irrumpen fragmentarios y –otra vez– desordenados, fuera de la lógica del Estado y cuestionando, de nuevo, la representación. Masa y multitud son, para Hardt y Negri en *Imperio*, un efecto desterritorializante. Son las formas de un poder que querría hoy la defección, la deserción del Estado y de las instituciones y cuya sola presencia (no una ideología) las vuelve contrainsurgentes. Aunque estas formas tan puramente descritas escasamente se reconocen en América Latina, se podrían revisar algunas representaciones de esa entidad peligrosa, las formas en que se le dio estatuto y se trató de controlarla, y leer en sus diseños, casi siempre monstruosos, cómo piensan los intelectuales y artistas las diferentes formas de contrahegemonías, especialmente aquellas de contenidos difusos. Sin duda, la modernidad trazó una frontera entre la práctica política y la cultural y ejerció así una primera distribución de roles. Las multitudes dicen a gritos que no es así y desbaratan el sistema.

El monstruo –todo monstruo– adquiere su poder a partir de las huellas temibles que deja entre sus potenciales víctimas, quienes con ellas reconstruyen formas, rostros, historias, prontuarios, y difunden una narrativa del terror. Esta es la historia del concepto de multitud. Probablemente sea el clásico de Gustave Le Bon, *Psicología de las multitudes,* de 1895, el libro que resume la mayor parte de las perspectivas clasificatorias y condenatorias sobre la masa. Todo en el libro de Le Bon subraya el carácter *caótico* de la masa, su falta de *orden*; prescriptivamente, dice que toda política moderna debe insistir en ordenar ese caos, reprimirlo o, si es posible, institucionalizarlo. La oposición individuo-masa en el libro es correlativa y se calca perfectamente sobre la oposición orden-caos y el estudio se convierte

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

así en una suerte de manual de contención de las fuerzas de oposición, un manual de conducción política para los nuevos tiempos.

Justamente en ese libro, que habla de la masa como un otro al alcance de todo argumento, es que se funda y legitima la teoría sobre el monstruo y que se lo constituye en sujeto que crea su propia disciplina: la psicología social. Le Bon fija las bases de todos los argumentos contra la masa, compendia sus males, la hace visible al discurso intelectual y al más extendido de las clases cultas, convirtiéndose así en un efecto de su propio objeto de estudio. Al descubrirla –para el discurso científico– a fines del siglo XIX, en realidad oculta el fenómeno que es realmente nuevo y que sí reconoce en la introducción al libro: la entrada de las clases populares en la vida política. Y de este modo Le Bon cambia los protocolos para abordar el fenómeno de los alcances de la democratización; oponiendo individuo a masa crea al monstruo como algo temible, que amenaza la identidad de la naciente burguesía. No hay que olvidar que fue un *best-seller*, leído no sólo por la comunidad científica, porque es producto también de la sociedad de masas y está escrito para ella, para resguardarse en su lectura y para aprender a no ser ni hacer masa. Como señala McClelland, después de la Revolución Francesa los miedos hacia la masa son más específicos gracias, precisamente, a la ideología de masas.

Los gustos de la gente peligrosa. Los argumentos concluyentes del Benjamin de "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" permiten establecer la conexión entre ese monstruo que la política, la ciencia y el arte han ido constituyendo, y quienes han venido –al menos desde la Revolución francesa en Europa y las de independencia en América Latina– juntando las pistas para armar el monstruo: intelectuales, artistas, políticos liberales. La sociedad de masas, la industria cultural, el avance de la alfabetización introducen la variante definitiva en la cultura moderna que oscila entre la diseminación de los instrumentos de instrucción y la preservación de una élite. Desde entonces, habrá una constante aspiración a la diferencia de las clases ilustradas, una carrera contra la apropiación y el mercado, contra ese monstruo anónimo que devora *inocente y perversamente* sus obras, pero también habrá incesantes incursiones en territorio ajeno. Y no es difícil ver en los museos, jardines botánicos, zoológicos o exposiciones mundiales el trazado de una frontera monumental y de pretensión culta frente a las colecciones de libros baratos, revistas populares, tarjetas postales, estadios deportivos, parques de diversiones, panoramas y otros signos de la cultura plebeya. La cultura reproducida, sin aura, se dirige al consumidor pobre que experimenta lo estético precisamente en la inmersión multitudinaria de la sala de cine, en el teatro de zarzuelas, en las lecturas en los transportes públicos, en los nuevos escenarios masivos donde lo bizarro reina. La proliferación de mediaciones habilita estas guerras que siempre se definen en términos jerárquicos. Desde entonces, provocar, invadir, pisar el territorio ajeno, ha sido un ejercicio constante.

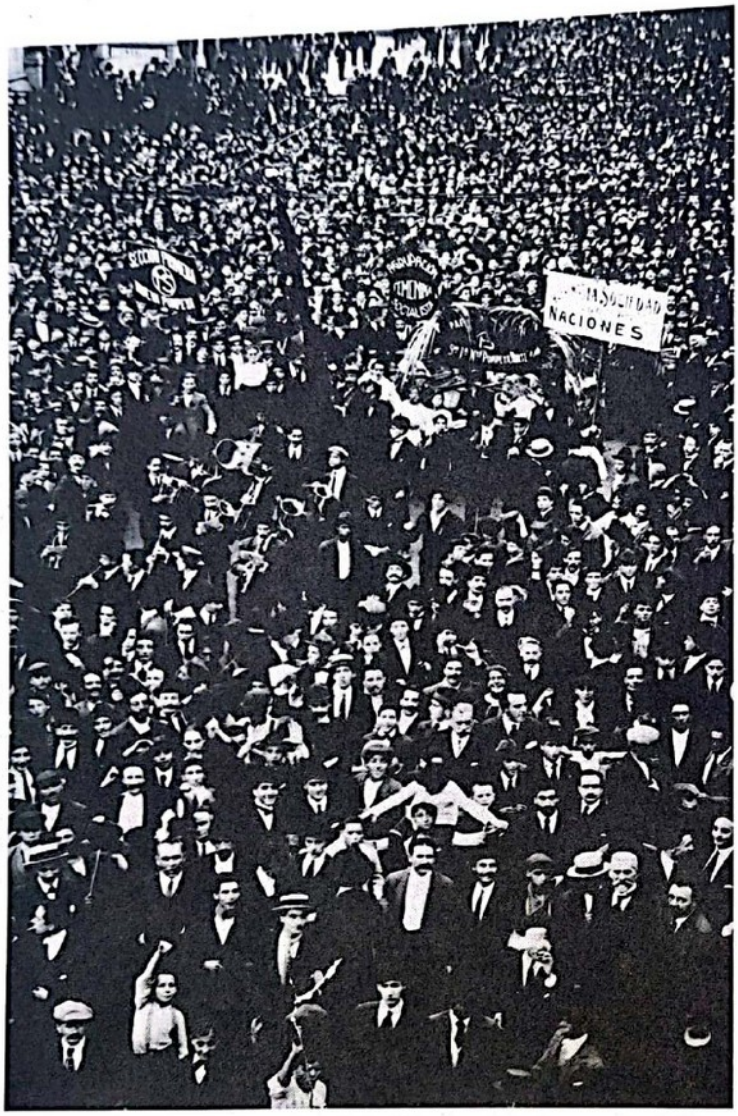
Susan Buck-Morss señala en *Dreamworld and Catastrophe* que la construcción de una utopía de masas fue el sueño del siglo XX; que fue la fuerza ideológica conductora de la modernización industrial tanto en las formas capitalistas como socialistas, y que ese sueño fue el motor de una iconografía monumental que se sirvió de la reproducción mecánica para difundirse. Sus análisis de la iconografía del capitalismo y el socialismo en los años 30 abren los ojos para seguir recolectando escenas de esa utopía en América Latina, desde los sueños arltianos de revolución al muralismo mexicano, desde la antropofagia brasileña hasta la postulación de la raza cósmica o del hombre nuevo. La centralidad de la masa en el imaginario político y estético del siglo XX está muy presente en las ansias de saber y representar, y esa centralidad se convirtió, en

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

muchos países latinoamericanos, en imagen de la nación bajo los regímenes populistas, que legitimaron el ingreso de la masa bajo la forma del *pueblo*.

Los escritores e intelectuales han respondido de muchas formas a la irrupción de la multitud en la cultura letrada: con una estética hermética en el Modernismo-Decadentismo, con una reacción al sentido común en la vanguardia, con teorías discriminatorias e inapelables bajo el signo de la cientificidad durante el largo período positivista, con un afán ideológico de corrección cultural en los escritores de izquierda, con el uso irónico de los medios propios de las culturas masivas en los populismos, con una inserción en los medios de comunicación (donde el pseudónimo intentó preservar la contaminación con los de abajo) a lo largo de todo el siglo XX. Con mayor o menor énfasis, se trata de un problema planteado en todo el arte moderno: cómo seguir siendo artistas en un mundo que ha eliminado la distinción y está en vías de abolir la identidad y la práctica autónoma del arte. Ya todos deben responderse la pregunta sobre cómo seguir produciendo arte en un mundo que se ha apropiado de lo estético y lo ha difundido en formas mercantiles al alcance de todos, desde la moda y los cosméticos hasta las reproducciones baratas de obras literarias, plásticas, musicales, dramáticas. El consumo está en el centro del problema, porque lo atractivo de lo estético bajo las formas que ofrece el mercado crea esta guerra por la apropiación de un resto, un plus del arte, que nunca se llegó a definir pero siempre fue un postulado sobreentendido entre los artistas.

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



Los museos de arte son la escena donde se representa mejor esa paradoja: ofrecen las obras al gran público, pero las distancian de él a través del aparato crítico y de la naturalización de los procesos de legitimación de las obras (son obras de arte *porque* están en el museo). Partiendo de una motivación semejante, frente a la amenaza del consumo anónimo, surge la "ideología de artista" como fundamento de la valoración estética y la *performance* de la identidad como parte central del arte moderno, extrañando a una minoría del resto del mundo. El trabajo de las instituciones y la difusión de las vidas de artista les devolvieron a las obras algo equivalente al aura que el mercado les iba borrando; y son formas que aún hoy se practican frente a la centralidad del mercado: el auge de las biografías de artista y el montaje de las retrospectivas que organizan los grandes museos siempre se hacen bajo la tutela del nombre de autor.

Frente a ese sujeto que hace de la individualidad el bien más preciado, está la masa. Planteada en estos términos, podemos entenderla como una representación y como la condición que habilita las nuevas prácticas culturales modernas. Los que leen, que crecen en número con las políticas públicas de alfabetización, son un problema para la cultura tradicional. Son "el" problema, porque se resisten a la clasificación y porque sólo comparten algunos medios con los sectores tradicionalmente cultos: saben leer, pero no tienen una formación clásica; pueden gustar de un cuadro, de una película, de una composición musical, pero no pueden justificar su gusto y, mucho menos, descubrir cosas nuevas en lo que consumen. Serán penalizados siempre por lo mismo (no saben, no entienden), y en la alocada carrera por alejarlos, los artistas e intelectuales se volverán cada vez más sofisticados. No se trata de que la aparición del monstruo sea el único motor del arte modernista, como sostiene John Carey por ejemplo, pero sí de entender qué introduce la masa en el corazón del arte moderno que lo vuelve reactivo y desintegrado, y que hace a la percepción de lo estético parte de un trabajo intelectual progresivo y a la razón misma, principal órgano de disfrute. Trabajo intelectual y razón funcionan con el alimento de las tradiciones culturales que activan toda una maquinaria de conocimiento, actualización y rechazo, y que no están disponibles para todos.

La validación de diferentes lógicas, sin embargo, será temprana en el arte moderno y se desplegará en varios sentidos, pues si hay posibilidades de tematizar tanto al pueblo como a la multitud (y no fue sólo la estética realista la que lo permitió) también habrá formas de introducir las

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

modalidades de la cultura de masas, con mayor o menor tolerancia, en el arte culto. Como sabemos, el Modernismo literario en América Latina articuló, a fines del siglo XIX, un discurso teórico muy sofisticado y activó una ideología de artista provocadora y audaz; sin embargo, sólo por estar insertado en el núcleo más duro de la institución literaria tradicional sigue logrando huir de la catalogación de *kitsch*. Sin duda fue el momento "más moderno" de la literatura latinoamericana –mucho más que la vanguardia–, que permitió las posteriores aperturas estéticas y teóricas y se sostuvo en la expansión de la lectura, en el auge del periodismo y en la difusión de lo estético –como valor moderno– en prácticas sociales muy variadas. Es precisamente allí donde el límite entre lo más elaborado y lo más vulgar es impreciso y sólo lo decide la voluntad de la comunidad letrada con sus diferentes formas de prestigiarse a sí misma; pero también algo decidió la cultura masiva, con su capacidad de apropiación rápida de los medios de las élites. Conviene no olvidar los esfuerzos de Rubén Darío por dejar en claro que su poesía es innovadora no sólo respecto de sus pares sino respecto de los "versificadores" de la industria cultural; y tampoco hay que olvidar que parte de su poesía pasará a la retórica del bolero y del tango, con pocas transiciones y en muy pocos años.

Pero las diferenciaciones siguieron progresando. Intelectuales como José María Ramos Mejía y José Ortega y Gasset las desarrollaron ampliamente y le dieron a su desprecio y temor por las masas un estatuto teórico; los libros de ambos (*Las multitudes argentinas* y *La rebelión de las masas*) se difundieron por toda América Latina con carácter de libros de cabecera al igual que el *Ariel* de Rodó; en todos ellos, las masas son el alimento de su máquina teórica. Las matizaciones –paternalismos, populismos– continuaron a lo largo de todo el siglo; así Octavio Paz (en *El laberinto de la soledad*) y Borges (en *Evaristo Carriego*) establecieron formas para pensar las relaciones con la industria cultural en libros clave sobre la identidad nacional. Ambos serán, posteriormente, centro de las élites culturales pero también figuras de los medios, completamente integradas a sus respectivas mitologías nacionales a pesar de la sofisticación de sus escrituras. No parece tratarse de paradojas sino de las respuestas necesarias a las confrontaciones culturales que la modernidad pone en escena, a las constantes transacciones de artistas e intelectuales con los usos y costumbres de la gente peligrosa y su legitimación estética. De allí a la literatura de los premios millonarios, a los/as escritores/as estrellas, a la consolidación de la farándula artística, hay muchos pasos que fueron dados rigurosamente para que hoy consideremos a casi toda forma cultural como fronteriza, en el borde entre lo culto y lo mediático.

El borde, la frontera, como las soberanías políticas lo dejan bien en claro, son formas permeables, pero también de ejercicio del poder y

Imágenes
Archivo General de la Nación

Lecturas

Masa y poder de Elías Canetti (Barcelona, Muchnik, 2000) puede ser la mejor manera de acercarse a la masa desde una lectura política. El clásico de Walter Benjamin, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" (*Discursos Interrumpidos*, Buenos Aires, Taurus, 1989), vinculó el problema de la masa con al de los artistas e intelectuales y le dio un giro a la interpretación de las prácticas cultas.

Susan Buck-Morss en *Dreamworld and Catastrophe. The Passing of Mass Utopia in East and West* (Cambridge and London: The MIT Press, 2000) despliega una lectura de imágenes, ideología y prácticas políticas para reconstruir la iconografía de las multitudes en el siglo XX.

Los libros de Louis Chevalier, *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIX siècle* (Paris, Plon, 1958), de Gustave Le Bon, *Psicología de las multitudes* (Buenos Aires, Albatros, 1958) y de J.S. McClelland, *The Crowd and the Mob. From Plato to Canetti* (London, UNWIN HYMAN, 1989) son clásicos del tema.

El exilio de Toni Negri (Madrid, Trotta, 2000), *Imperio* de Michael Hardt y T. Negri (Buenos Aires, Paidós, 2002) y *Grammatica della Moltitudine. Per una analisi delle forme di vita contemporanee* de Paolo Virno (Catanzano, Rubbettino Editore, 2001) han dado vuelta a los clásicos.

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

de represión, formas de contaminación pero también de diferenciación. La lógica binaria y simple que suponen, amenaza con sumirnos a todos en una suerte de coma perceptivo, democratizado e igualador y hacernos olvidar que no hay cultura sin instituciones que la sostengan, prestigien, validen. Esas instituciones fueron, durante la modernidad, intervenciones disciplinarias, en su mayoría del Estado, desde donde los artistas e intelectuales difundieron un determinado modelo de cultura y repartieron roles en solidaridad, la mayoría de las veces, con los intereses de la política; hoy, que el Estado se retira, pierde visibilidad el entramado que sostiene "lo que nos gusta" y no resulta tan claro qué o quién naturaliza como valioso lo que consumimos y cómo se reparten los lugares de privilegio. No se trata del triunfo de la multitud sin embargo, sino de su regreso como fantasma para reactualizar su amenaza.

La pregunta que Hardt, Negri y Virno se hacen hoy respecto de la política –es decir, frente al poder descentrado del Imperio, frente a la preeminencia del trabajo inmaterial que caracteriza el sistema productivo bajo la globalización, frente a la concentración de la producción de subjetividad a través de la sociedad del espectáculo, bajo qué formas puede aparecer la resistencia a la homogeneización del poder– está formulada en términos culturales. La multitud vuelve a ser un problema en el mundo contemporáneo; lo es para las élites intelectuales y políticas de América Latina, que la conciben como sobra y resto sobre el fondo de los diferentes procesos modernizadores. Sigue siendo el gran sujeto peligroso de la política pero también de la cultura, que se expande más allá de los límites de la representación y que con su sombra vuelve menos visible el orden al que nos sometemos. Apelar al monstruo, al fantasma, siempre fue un modo de diagnosticar la imposibilidad de ser modernos y la fatal tendencia a la barbarie; recomendar su extirpación pareció la manera de curarse de todos los males. En el reverso de esta diagnosis, podemos creer que fue un modo de percibir la existencia de formas de ser por fuera de la modernización, y que los nuevos desplazados de hoy reactualizan la batalla por la integración y la exclusión. Y si bien este discurso no es una resistencia a la imposición de la modernidad como globalidad y hegemonía, se constituye como una diferencia en la que habría que poder leer otras representaciones de lo social y de la cultura.

Graciela Montaldo es profesora titular en la Universidad Simón Bolívar (Caracas, Venezuela). Además de varios artículos en revistas, es autora de *De pronto el campo* (1993), *La sensibilidad amenazada* (1995), *Ficciones culturales y fábulas de identidad en América Latina* (1999). Con Gabriela Nouzeilles es coeditora de *The Argentina Reader* (2002).

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

Nuevo cine, ¿nueva narrativa?

A veces decididos, a veces vacilantes, los comienzos suelen ser indicadores elocuentes del diálogo crispado o amigable que una nueva obra sostiene con las que deja atrás. Revisar algunos puntos de partida, por eso, puede ser un atajo oportuno en la espinosa tarea de definir la novedad. ¿Por dónde empiezan los que empiezan? ¿Qué traen y qué dejan para poder avanzar? Aquí, algunas respuestas tentativas para empezar a pensar lo nuevo del nuevo cine, la nueva narrativa y –por qué no- la nueva crítica argentina.

Graciela Speranza

Aunque las denominaciones colectivas suelen derivar de la ligereza o la comodidad, se habla con insistencia, desde hace un tiempo, del "nuevo cine argentino". Entre los bastidores menos espectaculares de la literatura, mientras tanto, ni siquiera por ansiedad periodística o por voluntarismo generacional se oye hablar de una "nueva narrativa". No hay razón para confiar en los *combos* promocionales de la industria cultural, pero la persistencia feliz de algunas de esas etiquetas críticas –el *cinema novo*, la *nouvelle vague* o el *nouveau roman*– recomienda darles un mínimo crédito como indicadores vagos de la novedad.

Desde mediados de los noventa, es cierto, el cine argentino ha dejado de ser una especie de traje invisible del emperador, sustentado en la inercia de una maquinaria ciega, para convertirse en un espacio dinámico y variado, abierto a la audacia de los proyectos independientes. Y si bien no hay entre los directores jóvenes acuerdos estéticos claros que lleven a especular la emergencia de un movimiento o un grupo, hay una ruptura tácita con sus predecesores inmediatos que los reúne en una módica complicidad; si hay algo que no los desvela es la angustia de las influencias locales. La orfandad, se diría, les ahorró el parricidio o el reparto de la herencia: la mayoría filma con total prescidencia de la historia reciente del cine nacional.

En la nueva narrativa, mientras tanto, no hay rupturas espectaculares ni principios de acuerdo evidentes que inviten a generalizar. No tendría por qué haberlos. Los comienzos literarios son por lo general más secretos y, salvo raras excepciones, se iluminan con el tiempo, cuando la potencia de la obra en marcha invita a mirar hacia atrás. El mismo medio decide de antemano los límites de su visibilidad: toda la letra escrita, enfrentada al cine, se ha vuelto marginal. También las condiciones del diálogo que todo comienzo presupone son dispares; la ambición borgeana de hacer nuestra toda la tradición universal es más inmediatamente materializable en el cine que en los circuitos más mediados de la traducción literaria. Sin apartarse incluso de la propia tradición, los comienzos de los nuevos narradores son más sinuosos y desafiantes. Lejos del desamparo, se enfrentan con un legado difícil de desdeñar, y tratan de vérselas a su modo con el peso de los padres literarios y las oposiciones heredadas.

Aun así, la misma disparidad de puntos de partida puede ser ilustrativa del paisaje cultural al que se enfrentan los nuevos directores y los nuevos narradores. Mientras que algunas de las

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

categorías estéticas del pasado se han volatilizado en el nuevo cine, parecen persistir reformuladas en mucha de la narrativa reciente. La oposición que según la fórmula esquemática pero eficaz de Umberto Eco dividió las aguas en el arte de los sesenta, apocalípticos e integrados, por ejemplo, o su sucedáneo más ambicioso que animó los debates de los ochenta, modernidad-posmodernidad, tienen cierto eco todavía en la nueva narrativa (o al menos en los comienzos que señala la crítica), mientras que el nuevo cine (también huérfano de una tradición crítica) las ignora como si nunca hubiesen existido.

Se trata, en cualquier caso, de empezar de nuevo, y quizás convenga revisar algunos puntos de partida que han alcanzado cierta notoriedad, para ver qué traen y qué dejan los que empiezan, por qué los señala la crítica, qué hay de nuevo en la novedad.

Comienzos. Lo primero que sorprende en *Tan de repente* (2002), el primer largometraje de Diego Lerman, que entusiasmó a la crítica durante el 4to Festival del Cine Independiente de Buenos Aires y a algún jurado internacional, es su imprevisibilidad. Es claro, desde el blanco y negro de la imagen, la ausencia de actores reconocibles y la estrechez de la producción, que se trata de una película independiente, pero no hay alardes de desaliño en la textura de la imagen, ni movimientos nerviosos de la cámara. El comienzo es vagamente enigmático: una morocha gordita viaja en subte de camino al trabajo, un tipo de impermeable y mirada libidinosa la sigue; la gordita aprieta el paso hacia la salida de la estación. La secuencia tiene un aire de parodia vernácula de *thriller*, pero si hay alguna ironía deliberada en las primeras escenas, se diluye enseguida con el taconeo de la chica corriendo por el corredor. El clima cambia después de los títulos con un recuento somero de la rutina diaria de la chica: llega apurada a una lencería de barrio, se aburre detrás del mostrador, escucha el horóscopo que le lee una compañera, hace yoga en un gimnasio a la salida del trabajo, cena sola en un departamento minúsculo frente al televisor. En montaje paralelo, dos chicas de pelo corto, *piercing* y *look neo-punk* roban una moto, deambulan a la madrugada por la ciudad. A la mañana siguiente, desde un local de video juegos, ven pasar a la vendedora de camino al trabajo, abandonan el local y la siguen. Una de ellas, Mao, la intercepta, le habla de amor a primera vista y, sin demasiado preámbulo, le propone un encuentro sexual. La gordita se resiste pero la navaja de Lenin, la otra punk, termina por persuadirla; van las tres a tomar algo a un Burger King. Con el mismo tono monocorde, Mao le ofrece una prueba de amor y, poco después, previo secuestro de un taxi y un viaje raudo a la costa, las tres terminan en el mar.

A partir de ahí, el periplo del trío es azaroso. Aunque el relato visual no brilla demasiado en el rigor de la puesta, la narración avanza suelta, siguiendo los impulsos de las punks. Cuando el espectador empieza a creer que Tan de repente es una road-movie, la trama se demora en la casa de una tía de Lenin en Rosario; cuando sospecha que se investigan tribus urbanas, la película se vuelve provinciana; cuando se supone que explora nuevos hábitos sexuales juveniles, recupera viejos lazos familiares. En la elección de los espacios o el lenguaje, Lerman elude con igual gracia los estereotipos: un local de video juegos y un Burguer King, pero también una parrilla de camioneros y un recreo de Rosario; no filma con la respiración acelerada del video clip pero tampoco con planos morosos o secuencias largas. También el diálogo escapa a las opciones más o menos esperables: ni la conversación banal con la que suele evitarse el costumbrismo endémico del cine argentino anterior, ni la afectación del diálogo trascendente. No hay grandes verdades en las confesiones de los personajes pero tampoco se evitan; se habla del amor, el sexo, la familia.La mayoría de las actrices dialogan con una dicción sin énfasis (un código de actuación que abunda hoy en los teatros *off*)

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

pero no se trata de una ley rígida. En la soltura del diálogo y las situaciones se intuye que las opciones previsibles no se eluden por un "ni-ni" defensivo ni por mera ironía posmoderna. Un aire de comedia ligera sobrevuela la aventura de las chicas pero no por eso se atenúa el hastío de las punks ni el pequeño drama de la gordita. Si hay alguna iniciación en la aventura de la protagonista, no es en la sexualidad lesbiana, sino en una trama de relaciones más porosa con la que ampliar el mundo estrecho de la vendedora barrial. Hacia el final, el paseo dominguero por el río de esa nueva familia *freak* resume bien la modesta ambición de la película de abrirse a otras formas de afluencia en el tejido social, sin alardes de rebeldía ni rabiosa modernidad.

Es probable que *Tan de repente* no aporte ninguna innovación demasiado estrepitosa al lenguaje del cine argentino. Lerman parece avanzar sin convicciones estéticas firmes pero también sin lastres ni falsos tributos; tiene veintiséis años y es su primera película. Y si consigue postergar el juicio de valor en el espectador, es porque él mismo, se diría, no tiene demasiados presupuestos de valor antes de empezar a filmar. Difícil imaginar la distancia entre el proyecto y la realización, más allá de la libertad con la que se precipita hacia adelante. En eso, aunque sólo el comienzo de la película está vagamente inspirado en *La prueba*, *Tan de repente* se emparenta con las novelas de César Aira. Más que un relato para la adaptación convencional, Lerman encontró en la novela de Aira no sólo una idea narrativa potente como punto de partida, sino también cierta inspiración formal para un cine despreocupado por la búsqueda autoconsciente del estilo, una narración ajena a las reglas clásicas de composición dramática y, sobre todo, una aceptación liberadora de lo informe. Entre las filiaciones cinematográficas, hay ecos de Jim Jarmusch o de los hermanos Kaurismaki pero las marcas nunca son muy evidentes. Aun así, cuesta imaginar la libertad de Lerman, sin el despojamiento calculado de las películas de Martín Rejtman o las limitaciones convertidas en estímulo de las de Adrián Caetano, Pablo Trapero, y los comienzos de Lucrecia Martel. Aunque en términos estrictos *Tan de repente* no comparte el cuidado obsesivo por la puesta en escena de Rejtman, ni la atención renovada a la descomposición social con inflexiones propias en Caetano, Trapero o Martel, Lerman se suma a una nueva generación de directores que

no sólo se desentienden de los convencionalismos vacuos de muchos de sus predecesores, sino también de los caminos ya transitados por los cultores más venerados de la resistencia y la experimentación. La formación en las escuelas de cine, la videofilia compulsiva o los nuevos espacios de contacto internacional ampliaron el espectro de referencias y es por eso que se amparan –menos por eclecticismo que por desprejuiciada curiosidad– en una enciclopedia cinematográfica variada y transnacional (de Preston Sturges y Tsai Ming-lianga Bresson o Rohmer, en Rejtman, por ejemplo; de John Woo y John Carpenter a De Sica o Godard en Caetano). Esa amplitud de miras les permite abrirse paso más allá del decálogo negativo que, según el canon modernista, define la innovación formal, y más acá del recurso defensivo a la parodia que caracterizó a los primeros posmodernos. La orfandad, de hecho, los excluyó del debate entre modernos y posmodernos: rompen con un cine que,

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

salvo raras excepciones, es ingenuamente premoderno o descansa cómodo a la sombra epigonal de los últimos modernos. El mayor mérito de algunos directores del nuevo cine, en todo caso, es haber descubierto que había más de un emperador desnudo en el cine argentino. De ahí tal vez su renovada simpatía por algunas variantes del realismo. Quieren un cine nuevo, vacilante e impuro quizás, pero real.

Comienzos II. Lo primero que sorprende en *La asesina de Lady Di* (2001) –la primera novela de Alejandro López, que entusiasmó a varios críticos y escritores atentos a las novedades, lo transformó en heredero de Puig, Copi y Perlongher, y brilló en las encuestas de fin de año de algún suplemento literario– es la urgencia por dejar clara su vocación de novela *pop*. Apenas iniciado el periplo de Esperanza Hóberal desde Gualeguaychú a Buenos Aires para cumplir su sueño de tener un hijo con Ricky Martin, ella misma describe así el contenido de su equipaje: "No quería un solo recuerdo de mi vida anterior. Lo que sí, había guardado una mini negra killer total, un par de pantalones, las tres remeras que me hacían flaca y unas bombachas sucias que encontré a último momento. Lo demás no me interesaba. Tenía que guardar espacio para mis objetos preferidos: el autógrafo de los Menudo, que custodiaba celosamente desde los siete años, mis dos álbumes con fotos de Ricky y la botella de agua mineral Villavicencio, de las de vidrio, que él me había dado en persona en la disco Gualeguaychú-Pamela. Un póster de la *Teleclick*, tamaño doble, donde se le ve la pierna entera y parece desnudo, mi medallita de la virgen de Lourdes y el pañuelo blanco con la "E" a un costado y con la transpiración de Ricky impregnada a fuego en la tela. Eso y el teléfono de Nélida Doménico era todo lo que necesitaba."

Todo el relato de Esperanza, como el recuento del módico equipaje, se desliza con soltura por la superficie resbaladiza del mundo del espectáculo (visto desde el espejo entre tierno y patético del mundo de las fans) con una profusión de tics generacionales, marcas y referencias mediáticas, que hacen de la narración una especie de tobogán colorido por el cual deslizarse sin demasiados tropiezos hasta la revelación final. A la habilidad mimética de López para travestirse en una *groupie* correntina, se suma la capacidad de observación para el detalle y una imaginación considerable para inventarle una biografía abundante en peripecias estrambóticas y desparpajo sexual. Pero no todo en la vida de Esperanza es efervescencia pop. Su aventura termina en tragedia, y la idea de desmenuzar la máquina trituradora de la industria mediática desde la voz de una víctima sacrificial es lo suficientemente ácida como para no reducir la novela a un simple ejercicio de estilo o de acrobacia narrativa.

Aun así, resulta difícil descubrir en los comienzos de López la novedad que entusiasmó a la crítica o reconstruir las supuestas genealogías en la tradición argentina. La soltura de una chica verborrágica contando una trama vertiginosa de situaciones bizarras, saturadas de glamour barato, familias desquiciadas, felaciones y fluidos sexuales, recuerda más bien la voz de Patty Diphusa, precursora literaria de las mujeres nerviosas que definieron el primer cine de Almodóvar. El cine, de hecho, según López, inspira *La asesina de Lady Di* más que la literatura, y Esperanza Hóberal es la ingeniosa versión argentina de una chica Almodóvar, con la sutil traducción dialectal y cultural de la movida madrileña años ochenta al pop latino años noventa. Más allá de esa ascendencia directa (que la permenancia de López en España vuelve natural), la supuesta familiaridad con la literatura de Puig o de Copi (que el mismo López desestima por no haber leído demasiado a Puig o a Copi) parece resultar más bien de las genealogías forzadas y de la necesidad de buscarle una

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

descedencia a la tradición local de los "integrados", para oponerla a la de los "apocalípticos".

Esta falacia respecto de la novedad es clara en el comentario de Fogwill: "Obra de un autor que le hubiera gustado a Osvaldo Lamborghini, *La Asesina de Lady Di* es una novela que habría encantado a Perlongher. Pensarla en una terturlia de hace veinte o veinticinco años es la mejor manera de representar su novedad y su frescura." ¿Cómo entender esa definición paradójica de novedad? La afiliación de la novela de López a la tradición de ruptura de Puig, Copi, o Perlongher sólo la deja en falta. Tanto Puig como Copi entendieron que la apropiación de la cultura masiva podía llevar a la renovación de las formas narrativas. Demostraron también –como Lamborghini, Perlongher o a veces el propio Fogwill– que el travestismo o la ambigüedad sexual, impulsados por un desgarramiento genuino, podían corroer la lengua, el reportorio de motivos y la política de la representación. Como artistas o herederos de la contracultura de los sesenta, encontraron espacios de resistencia estética y política en algún lugar entre la abstención apocalítptica y la integración sumisa. Veinte años más tarde, despojada de su potencia corrosiva inicial, la simple actualización de los íconos mediáticos, ¿puede reportar alguna novedad? ¿Por qué no pensar a López, en todo caso, en el paisaje actual?

El arrebato crítico frente a la velocidad, la "frescura" y la voracidad pop de *La asesina de Lady Di* (novela "fundacional", según *Los inrrockuptibles*), pero también la exaltación de los comienzos narrativos que suscriben los principios estéticos contrarios –la morosidad, la autoconsciencia, el antirrealismo programático y la biblioteca "apocalíptica"–, resultan elocuentes. Las asignaciones de valor a partir de una adscripción mecánica a un repertorio de valores definido a priori sugieren que alguna versión desleída de los viejos cánones vanguardistas y modernistas persiste en mucha narrativa pero, sobre todo, en mucha crítica. No se trata, es evidente, de eludir la discusión sobre el valor estético. Por el contrario, convendría retomarla, una vez que los aparatos críticos con los que por lo general se ha leído la literatura en la academia durante los últimos años (dispositivos muchas veces tautológicos que dejan leer lo mismo en cualquier parte), eluden consideraciones más particulares sobre el saber, la destreza o la imaginación narrativas, suspenden la valoración y la relegan al periodismo cultural. Pero, ¿no estaremos haciendo pasar los libros nuevos por las viejas cribas? A partir de las ficciones más recientes de Martín Kohan, Claudio Zeiger o Alejandro Caravario, por ejemplo, e incluso a partir de comienzos menos visibles y más inclasificables como *Shhh (lamentables escrituras)* de Florencia Abbate o *Los lemmings* de Fabián Casas, ¿podemos empezar a pensar en nuevos aires de familia, nuevas normas y valores en disputa, o incluso en las obras más imprevisibles de la narrativa actual palpitan las tensiones del pasado? Para precavernos de la inercia crítica, convendría revisar una mínima genealogía de esas oposiciones forzadas.

Integrados y apocalípticos. Desde la perspectiva simplista de algunas fórmulas consolidadas, la generación inmediatamente anterior a la de los narradores que empiezan a escribir hoy se despliega en un arco amplio, con extremos más conspicuos en las ficciones de Rodrigo Fresán y Sergio Chejfec. Aunque el enfrentamiento inicial entre sendos espacios de pertenencia original (la Biblioteca del Sur de Planeta-*Página/12* y la revista *Babel*, respectivamente) parece haberse desvanecido en los últimos años con la convivencia afable de sus representantes en más de una institución literaria, Fresán y Chejfec, ambos fuera del país desde hace tiempo, siguen encarnando alguna suerte de dicotomía falsa.

La literatura de Fresán define su identidad en un consumo fenomenal de cultura *pop*, cierta displicencia rebelde respecto del canon nacional,

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

de valores culturales que no se hacen explícitos.

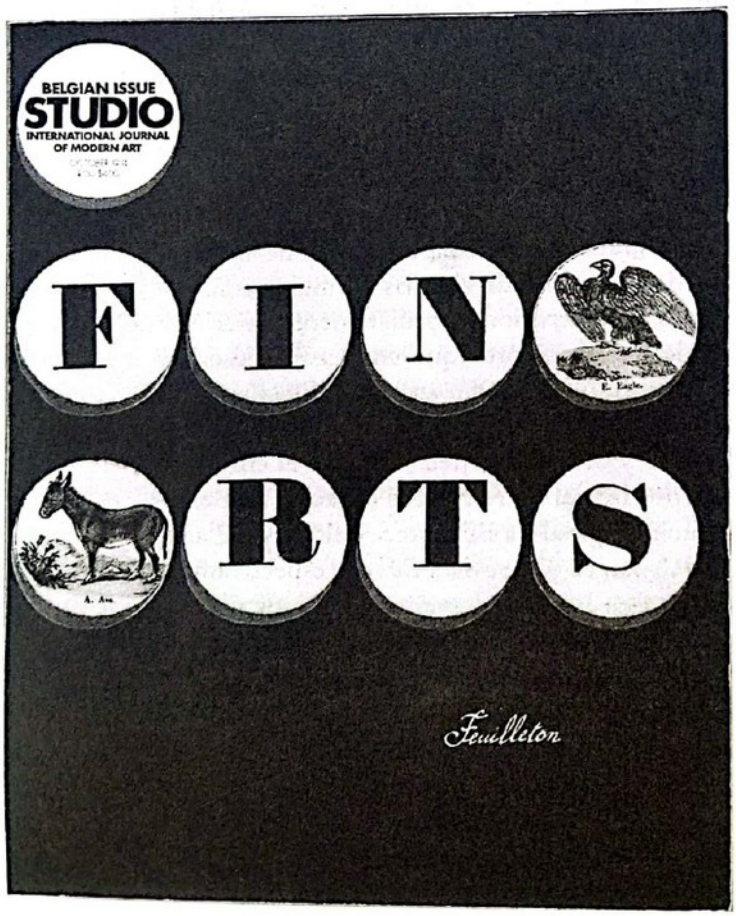
En el otro extremo del arco, las apuestas estéticas de Sergio Chejfec, es cierto, no podrían ser más encontradas. Sus novelas se alimentan de una enciclopedia rica en literatura centroeuropea, en un diálogo filial con un maestro innegable –Juan José Saer y su constelación literaria-,algunas filiaciones más personales en la tradición nacional –Martínez Estrada– y un interés evidente en algunos escritores más próximos –César Aira, Marcelo Cohen–. En la coherencia y la perseverancia del proyecto, Chejfec se distancia de los caminos más erráticos de sus ex correligionarios de *Babel* y se aparta del modelo saeriano. La imposibilidad del conocimiento cierto y la desconfianza en el lenguaje también animan su búsqueda, pero el avance lento de la narración no deriva de un paroxismo descriptivo que indaga la percepción al modo objetivista, ni de una modulación poética de los motivos de la narración. La morosidad de Chejfec es más deliberada y más inefable; su trabajo con la lengua, menos dado a la entonación musical. Algunos de sus principios estéticos son claros desde sus primeras novelas -el adelgazamiento de la trama narrativa, el decidido antirrealismo, la indeterminación espacial y temporal, el pensamiento digresivo–, pero es menos claro el motivo por cual se exaltan como valores implicítos en los comentarios críticos. Sorprende, sobre todo, en la mayoría de esos juicios el repentino cariz positivo que adquieren los adjetivos negativos: "lento", "monótono", "insustancial", "imperfecto", "exasperante".

De un extremo al otro del arco, la enciclopedia, la autoconsciencia o algunos principios estéticos compositivos –el tempo narrativo, por ejemplo– se proponen, según el caso, como indicadores de un valor o desvalor que antecede al libro, e incluso como una moral de la escritura. "No estoy a favor ni de la velocidad ni de la lentitud, dijo hace poco Peter Handke. Para mí, uno de los dichos más bellos es *festina lente*, apúrate lentamente." Y es que, en cualquier caso, ¿por qué medir la literatura con velocímetro? (Es otra la membrana sensible en la económica definición de Handke: "Un libro que no pasa a través del yo del autor no es literatura, es un producto".) Algunos de los enfrentamientos estéticos de la narrativa de los setenta, se diría, persisten todavía en versiones más opacas– ¿más mecánicas?, ¿más superficiales?, ¿más epigonales?–, previsiblemente despojados de la potencia renovadora con la que la posición frente a la cultura de masas podía definir poéticas en los sesenta. Basta pensar en las primeras novelas de Manuel Puig y Juan José Saer. La cultura masiva –fuente inagotable de nuevas tradiciones y nuevos lenguajes para Puig, "enemiga mortal de la literatura" para Saer– alentó dos caminos alternativos: la disolución de una línea divisoria rígida entre alta cultura/cultura de masas y la consecuente desconfianza en la propiedad lingüística, la originalidad y el estilo; la resistencia política de la lengua literaria frente a la estandarización de la cultura de consumo, parapetada en la pureza del medio, la obra única y el estilo. La progresiva disolución de esa tensión entre alta cultura y cultura de masas como motor de renovación estética es evidente en la narrativa posterior y en los debates sobre modernidad y posmodernidad de las décadas siguientes. "En los '70", resume Andreas Huyssen en "Guía de la posmodernidad", un ensayo publicado por *Punto de vista* a fines de los 80, "la línea firme que separaba al modernismo 'clásico' de la cultura de masas no es relevante para la sensibilidad crítica y artística posmoderna".

Sin pretender una evaluación del debate en torno al posmodernismo, resbaloso en su complejidad, y a riesgo de simplificar la pormenorizada reconstrucción de Huyssen, algunas de sus conclusiones resultan particularmente útiles para entender la persistencia de ciertas oposiciones en la literatura y la crítica argentina. Después del arte de la contracultura de los sesenta (con su ataque declarado a las instituciones artísticas, la recuperación del intento de las vanguardias

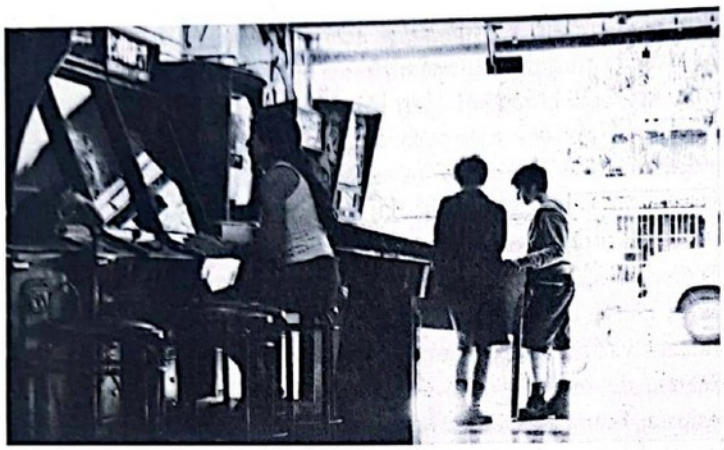
Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

y una afiliación voluntaria a algunos de los grandes renovadores de la literatura anglosajona contemporánea; todo lo escrito en USA y el Reino Unido durante las últimas décadas pero sobre todo, si se toman al pie de la letra sus homenajes, Kurt Vonnegut, William Burroughs, Philip Dick y Thomas Pynchon. La historia contemporánea como comedia negra, la experimentación con nuevas formas de composición por montaje, la anormalidad como subversión y camino de revelación, el espectro desprejuiciado de modelos retóricos y materiales culturales se revelan como caminos auspiciosos de apertura a una tradición no demasiado pródiga en la literatura argentina reciente, que inspiran algunos de sus hallazgos. Pero el consumo voraz y la ambición tentacular oscurecen el sentido de las mezclas. En *Mantra*, su última novela



de más de quinientas páginas sobre la ciudad de México, las menciones de series y películas norteamericanas de culto, superhéroes de cómics, *trivia* televisiva y cinematográfica, *Sea Monkeys* y otros objetos de cultura *trash* saturan las páginas, como si la mera profusión reportara un mérito o un carnet de identidad; el presunto legado de Vonnegut, Burroughs, Dick o Pynchon se insinúa a cada paso en el tono o en la composición, pero eviscerado de las respectivas visiones estéticas o ideológicas que subyacen, en cada caso, a la experimentación y a la construcción de un mundo narrativo personal. Ese amparo ligero en las referencias culturales y literarias, por algún motivo, se reproduce en la crítica. "Escritor pop", parece ser un rótulo autoexplicativo para algunos de sus críticos más cáusticos, como si la sola inscripción de un escritor a un lado o al otro de una línea divisoria, lo eximiera de mayores comentarios. "Para terminar de definir lo que inmediatamente se convirtió en el 'fenómeno Fresán'", escribe Martín Prieto en su comentario de *Mantra*, releyendo una crítica encomiástica de Rolando Graña de 1991, "tal vez a Graña le faltó ver la tercera novedad que el narrador sumaba a la literatura argentina de los 90: más cerca de Bob Dylan que de cualquier tradición literaria, dispuesto a arrodillarse con la misma devoción frente a 'Saint John Cheever' que frente a 'los Big Macs de McDonald's', Fresán instaló con fuerza y convicción la figura del escritor pop, que desarrolló extensamente en sus dos libros de relatos y en la novela que siguieron a *Historia Argentina* y, sobre todo, en su actividad periodística, siempre atento a la creencia de 'la existencia cierta de un lector con necesidades atendibles', que puede ser leída como un arte poética". Pero, ¿qué se entiende por "escritor pop"? ¿Qué hace Fresán con la herencia de John Cheever o Bob Dylan? ¿De qué modo la atención al lector define una poética? El crítico no lo explica; la sola mención de esos materiales se propone como un juicio, conforme a una asignación previa

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



históricas de reunir arte y vida, y el diálogo estético fluido con la cultura de masas), vanguardia y modernismo ya no pueden homologarse. Y es que, visto en perspectiva, el posmodernismo crítico (sutilmente distanciado del mero reciclaje del arte moderno del primer posmodernismo cínico) permitió, entre otras cosas, una relectura del modernismo y de las contigencias históricas y políticas que alentaron sus teorías clásicas. "La era de Hitler, Stalin y la guerra fría", sostiene Huyssen, "produjeron versiones del modernismo, tales como las de Clement Greenberg y Theodor Adorno, cuyas categorías estéticas no pueden ser totalmente escindidas de las presiones de ese período. Y es en este sentido, según creo, que la lógica del modernismo esgrimida por esos críticos ha llegado a ser un callejón sin salida, al postularse como rígida prescripción estética, tanto para la producción artística como para la evaluación crítica." También entre nosotros las lecturas de Adorno, sin consideración de las contingencias históricas, políticas y estéticas (el fascismo, el exilio y Hollywood, pero también los fenómenos culturales de fines del siglo XIX en los que abreva mucha de su teoría), y la centralidad del postestructuralismo francés (con su renovada lectura del arte moderno) avivaron, sin duda, la llama del mito modernista. Y es que, como sugiere Huyssen, aunque muchos de los postestructuralistas franceses suelen leerse como teóricos de la cultura contemporánea, son, antes que nada, fervorosos lectores del arte modernista. (Basta pensar en *El placer del texto* de Barthes, leído en clave posmoderna junto con *Contra la interpretación* de Susan Sontag; Barthes retoma allí el concepto de negatividad del modernismo clásico, sólo que con una formulación afirmativa, la oposición entre *textos de placer* y *textos de goce*.)

La posmodernidad no puede ser pensada como un nuevo capítulo en el avance teleológico del modernismo, ni en términos de vanguardia histórica, cuando la idea misma de vanguardia como anticipación del futuro tiende a desvanecerse en el arte contemporáneo. De ahí que las dicotomías del modernismo –progreso y reacción, modernismo y realismo, abstracción y representación, vanguardia y *kitsch*– resulten insuficientes –extemporáneas– para pensar el arte reciente. "La misma noción de resistencia", concluye Huyssen, "es problemática en su oposición simple a la de afirmación. Después de todo, existen formas afirmativas de la resistencia y formas resistentes de la afirmación." A la fórmula "apocalípticos-integrados", precisamente, podría agregársele un tercera opción disruptiva, capaz de contemplar nuevas formas de resistencia que el arte y la crítica, liberados de las preceptivas del pasado, definan con su novedad.

Imágenes
Lenin, Mao y Marcia en *Tan de repente* de Diego Lerman.
Tapa de *Studio International*, Octubre 1974, Marcel Broodthaers.

Lecturas
Tan de repente, exhibida en el 4to Festival de cine independiente de la Ciudad de Buenos Aires y varios festivales internacionales, se estrenará en el país en 2003. *La asesina de Lady Di* de Alejandro López fue editada en Buenos Aires por Adriana Hidalgo el año pasado. El comentario de Fogwill, "Fuga trágica de Gualeguaychú", apareció en *Clarín* el 19 de enero de 2002. *Mantra* de Rodrigo Fresán fue publicada por Mondadori, Buenos Aires, este año, y el comentario de Martín Prieto apareció en *Clarín* el 25 de mayo de 2002. "Mapping the Postmodern" de Andreas Huyssen (publicado en español como "Guía de la posmodernidad" en *Punto de vista* n· 29, abril-julio de 1987) fue incluido en *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, (Indiana University Press, Bloomington e Indianapolis, 1986), publicado recientemente por Adriana Hidalgo bajo el título de *Después de la gran ruptura. Beginnings. Intention & Method* de Edward Said (Nueva York, Columbia University Press, 1975) es una obra insoslayable para cualquier reflexión sobre los comienzos literarios.

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

El British Council en Argentina

El British Council es la organización internacional del Reino Unido para las relaciones culturales y educativas. Ofrecemos acceso a oportunidades educativas y a la creatividad del Reino Unido, construyendo lazos duraderos entre el mundo y el Reino Unido. Facilitamos la colaboración y el mutuo aprendizaje entre Argentina y todo el Reino Unido - Inglaterra, Irlanda del Norte, Escocia y Gales, en las siguientes áreas:

Reino Unido contemporáneo – artes e industrias creativas

Trabajamos con socios argentinos a fin de presentar lo mejor de las artes e industrias creativas contemporáneas británicas, con el objeto de promover la creatividad, la incorporación de conocimientos y el desarrollo social. Asistimos a docentes y alumnos en el uso de literatura contemporánea británica. Proporcionamos detalles sobre todos los aspectos de la vida en el Reino Unido de hoy y circulamos exhibiciones de libros y posters relacionados con temas tales como innovación y diseño.

Oportunidades educativas en y desde el Reino Unido

Ponemos en conocimiento las oportunidades que ofrece el gran abanico de recursos educativos del Reino Unido, incluyendo la enseñanza del idioma inglés. Suministramos información sobre todos los aspectos relacionados con los cursos de estudio que se imparten en el Reino Unido en todos los niveles. Además, asesoramos a instituciones educativas británicas con respecto a las necesidades y oportunidades existentes en Argentina. El Cambridge University Business Language Testing Service (BULATS) está disponible a través del British Council para todas aquellas empresas que necesiten evaluar las destrezas idiomáticas de su personal. Administramos las Becas Chevening en representación de la Embajada Británica al igual que otros programas de becas para estudios en el Reino Unido.

Cooperación educativa entre la Argentina y el Reino Unido

Apoyamos la cooperación entre los Ministerios de Educación argentino y británico con relación al gerenciamiento de la educación superior, calidad y liderazgo escolar y el establecimiento de vínculos entre escuelas. El programa de Asistentes de Lengua favorece el intercambio de jóvenes capacitados de cada país. Brindamos apoyo a las redes profesionales en la enseñanza del idioma inglés.

Gobernabilidad y sociedad

Trabajamos para aumentar los contactos y la colaboración entre personas y grupos en los dos países en una gama de áreas tales como el pensamiento contemporáneo británico, gobernabilidad, desarrollo sustentable y igualdad de oportunidades. Por ejemplo, estamos coordinando un emprendimiento con socios argentinos del ámbito empresarial y deportivo y del sector voluntario en aras de introducir un nuevo programa – Dreams and Teams - para desarrollar las habilidades de liderazgo y formación cívica en los jóvenes a través del deporte.

The British Council

Para mayor información, nos puede contactar en:

M. T. de Alvear 590 - 4° C1058AAF Buenos Aires
Tel +54 (0)11 4311 9814 Fax +54 (0)11 4311 7747
info@britishcouncil.org.ar - www.britishcouncil.org.ar

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

Iain Sinclair. Éxtasis y arcanos de un mago blanco

En la década de 1920 el ilustrador belga Frans Masereel publicó una serie de libros, cada uno de cien xilografías, cuyos títulos casi alegóricos (*La ciudad, La idea, Viaje apasionado*) no llegaban a ocultar su carácter programático de novelas en imágenes. Thomas Mann escribió: "Los libros de estampas de Masereel no son casos de cine conquistado por el arte, sino de arte influido por el cine. Realizan el encuentro y la fusión entre el espíritu aristocrático del arte y el espíritu democrático del cine". Desde entonces el relato por imágenes ha sido un continuo disipador de sectarismos espirituales. El cómic puede ser antiguo como la columna de Trajano, pero al estricto límite de sus cuadros siguen acudiendo todos los experimentos de la narrativa y los del dibujo para contar las historias más diversas. Iain Sinclair es en muchos sentidos el gran explorador de la narrativa inglesa contemporánea. Dave McKean se especializa en poner la historia del dibujo al servicio de un género popular. "El huevo del grifo", apareció en *It's Dark in London*, un conjunto de historias gráficas recopilado por el artista argentino Oscar Zárate.

Matías Serra Bradford

La tarde vaga, frágiles sus alas de insecto a fuerza de luz, incita y desliza, como en un trueque de diapositivas, el nacimiento de un doble. Los pliegues bilingües del día operan la aparición de un escritor extranjero. Desprendido de una transparencia –lumínica, fotográfica– un tal Iain Sinclair se pone a caminar junto a un lector local, como si llegar desde Inglaterra en una nube púrpura fuera lo más natural del mundo y lo impostergable, revelarle un estante que aquel y sus vecinos desconocen. Londres-Buenos Aires, modelos para armar. Una ciudad, el avatar de otra (todas, variantes de la misma) y el lector, un sosías del autor. Por el bajo, "*geografía mítica de potenciales energías*", en algún punto entre la Torre de los Ingleses y el Bar Británico, dos siluetas escogen el mismo segundo para dar el mejor paso en falso y rumbear hacia la biblioteca de la *Sailors' Home*, donde está bien visto leer sin el memorioso y funesto ojo guardián de un circuito cerrado. La torre convertida en museo de imágenes luego exhibirá el trayecto de vías huérfanas y viudas (tren y espectro, dos protagonistas muy ensayados de la literatura inglesa), ladrillos anglómanos y amarraderos shakespearianos de la Globe Foundry Co. Cardiff. Ahora, un archivista que sólo responde a un triunvirato de dioses privados desmiente sin dificultad el itinerario del dúo y sospechosamente solícito los acompaña hacia la colección bibliográfica. Por la ventana fondean unos rayos mínimos y un jardín kármico. "*Es posible caminar hacia lo previo, como en un cuento, y seguir siendo fiel al momento presente. Las figuras de la ficción sobreviven a los impulsos fantasmales que les dieron a luz. El pasado es una ficción que nos absorbe.*"

Socio satélite de la última familia de *illuminati* –Michael Moorcock, J. G. Ballard, Angela Carter y M. John Harrison– que dio la isla tuerta, Iain Sinclair (1943) nació de padre escocés en la capital galesa no patagónica, se educó en Dublín y devino

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

londinense por adopción mutua. Jardinero, portuario, librero, cervecero y envasador de cigarrillos, documentó una visita de Allen Ginsberg a Londres en 1971 y desde entonces se dedicó a publicar poesía –*Lud Heat* y *Suicide Bridge*– y obras inclasificables: *White Chappell, Scarlet Tracings*; *Downriver*; los cuentos y cómics de *Slow Chocolate Autopsy*; *Lights Out for the Territory* y su última novela *Landor's Tower*. Junto a Chris Petit, filmó una serie de películas demenciales para las altas horas de la TV británica: *The Cardinal & the Corpse*; *The Falconer* y el más reciente *Asylum*. Colabora en el *London Review of Books* y en la cinéfila *Sight & Sound* y practica desde hace años algo llamado psicogeografía: "*La palabra viene de los paseos de De Quincey, un poco volados, sin un objetivo claro, mapeando la ciudad en un estado soñoliento. Después con Walter Benjamin el término se hizo más extremo, una cuestión de tomar decisiones conceptuales acerca de qué caminatas hacer y cómo acceder a la ciudad.*" El reverso de la frase de Borges –"la mejor descripción de Buenos Aires se encuentra en *The Birth of a Nation* de De Quincey"– subraya lo que Sinclair logra con sus visiones de Londres: describir en secreto otras metrópolis del mundo. Una mala jugada sobre uno de los tableros del subsuelo de la porteña confitería Richmond tuerce el destino de un bote abandonado en una curva del Támesis, cerca de las ciervas aladas de Richmond Park. "*Los mapas requieren fuertes dosis de ficción para volver a la vida*, o acaso *una adicción todavía más destructiva: el amor por la literatura.*" A este prestidigitador hay que leerlo lejos, para que un plano se superponga a otro y gane en cuartas dimensiones. Fagocitado por el *genius loci*, Sinclair asume la hospitalaria palidez de un secante –papel de ventrílocuo–, toma notas telegramáticas y las convierte en epigramas luminosos. "*Mi sistema siempre consistió en meditar sobre ciertas zonas y recorrerlas hasta lograr un contacto un poco mediúmnico con la historia. A medida que caminás, ciertos pasajes se conectan y ponen ciertos relatos en el camino.*"

Leer la ciudad reactiva sus células. Las corrientes continuas y alternas del pasado imperfecto se reaniman en cuanto alguien abre el ejemplar de cada rapto y da con el ritmo y el abandono justos, "*como si las caminatas que unen sitios ocultos pudieran evidenciar una totalidad milagrosa*". La ciudad como edición completa, agotada y reimpresa sin cesar. En Sinclair, paisaje es igual a clima, tiempo a intemperie, lugar explorado igual a oráculo, "*las grillas de energía creadas se pueden consultar como un mazo de tarot*". Errar como quería John Clare, con un temperamento y una curiosidad radioactivos, hasta perder el conocimiento. Y cada graffiti un memorándum: "*Londres está rogando ser reescrita*". Carter definió a Downriver como "*una especie de biografía ambulante*". Moorcock retrató a su amigo Sinclair como un obispo salido de una novela de Trollope, peregrino que de los libros viene y a ellos va. "*Vender libros fue muy útil para explorar el país, conocer el mundo secreto de los* dealers *y obras que no hubiera descubierto de otro modo, 'the reforgotten masters': Gerald Kersh, Patrick Hamilton, William Hope Hodgson, Francis Stuart, Mary Butts, Anna Kavan. Mis historias se alimentan de otras. Ningún libro que admiro me parece completo. Hay más capítulos por descubrir. Una biblioteca de Edwin Droods.*" Las referencias que Sinclair disemina no pretenden pavonear erudición; son umbrales: la risueña justeza de Alexander Baron, la lírica balística de Ed Dorn, la lúcida intransigencia de Derek Raymond, el surrealismo delicado de David Gascoyne, el encantamiento en espiral de Arthur Machen. Actúan de salvoconductos, reválidas, almas tutelares con una profunda creencia –alquímica, expresionista– en el poder transformador de un libro en mano. Las contraseñas de Sinclair son infinitas, incontables los espíritus domésticos con los que sale a perderse. Christopher Marlowe y sus agenciamientos secretos, el trazo genial de Mervyn Peake, John Cowper Powys y su exaltado magnetismo y, por supuesto, William Blake: "*Insistimos en verlo como un personaje de Londres, equivalente a un Sherlock Holmes, Jack el Destripador, Enrique VIII. A lo que deberíamos volver es a su trabajo; los increíbles, complejos, soberanos y proféticos desvaríos de sus libros, la sabiduría salvaje de sus parábolas, la furiosa claridad de sus versos. No hay ninguna razón en el mundo por la cual Blake deba ser de alguna utilidad. Ser útil nunca fue su tarea. Las palas son útiles. Los clips de papeles son útiles. Bla-*

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

Lecturas:
Otras publicaciones de Iain Sinclair: *Radon Daughters* (Cape, 1994), *Liquid City* (Phoenix, 1999), *Rodinsky's Room* (Granta, 1999), *Crash* (Ensayo editado por el British Film Institute en 1999, sobre la novela de J.G. Ballard y la película de David Cronenberg), *London Orbital* (Granta, 2002), *White Chappell, trazos rojos* (Numa, Valencia, 2002). Algunas obras de Michael Moorcock: *Mother London* (Secker & Warburg, 1988), *London Bone* (Scribner, 2001), *Saved by Mickey Spillane* (New Statesman, 2001). De Angela Carter se encuentran en castellano, entre otros: *La pasión de la nueva Eva* (1987) y *Niños sabios* (1995), ambos en Minotauro.

Dave McKean (1963) trabajó con el escritor Neil Gaiman en *Mr. Punch, Violent cases, The day I swapped my dad for two goldfish, Black orchid* y *Signal to noise*; con Grant Morrison en *Arkham Asylum* y con los Rolling Stones en *Voodoo Lounge*. Escribió su propia novela ilustrada –*Cages*– y diseñó cartas de tarot y las portadas de los discos de Michael Nyman, Alice Cooper, Counting Crows y Bill Bruford, entre otros.

Iain Sinclair (1943) nació en Gales y vive desde hace más de 25 años en Hackney, Londres. Estudió en el London School of Film Technique. Es novelista, cineasta y autor de extraños ensayos documentales como *Lights out for the territory* y el reciente *London Orbital*. Peter Ackroyd lo definió como "el escritor más imaginativo de su generación". Con *White Chappell, trazos rojos* su obra está disponible en castellano por primera vez.

Matías Serra Bradford (1969) publicó *Fagans (El viaje y los viajes)* y *Diarios y Miniaturas*; obtuvo con *Manos Verdes* la Segunda Mención del Premio *Clarín* de Novela 2001 y tradujo *White Chappell, trazos rojos* para la editorial española Numa y "El huevo de grifo" para *milpalabras*.

ke sorprende, aterroriza, deleita. Nos brinda un sentido más rico de nosotros mismos y de nuestra ciudad. Su presencia anima ciertos rincones polvorientos. Las cadencias de sus poemas resuenan en nuestras cabezas y encienden nuestra sangre. Nos desafía a arriesgarlo todo; la clase de entrega a la que se sometió para reescribir a Milton. Blake está allí y el resto depende de nosotros."

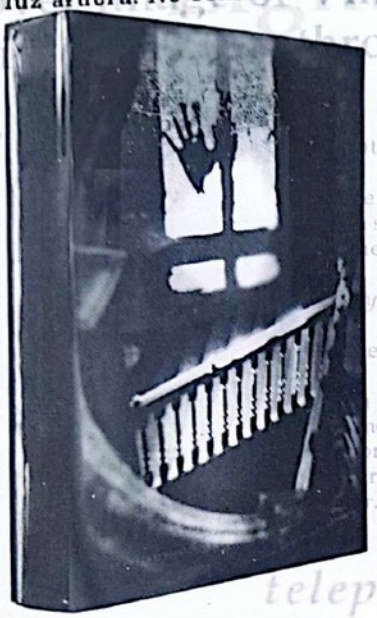
El estilo de Sinclair, de una destreza y densidad cimbelinas, invita a cascar el huevo de cada oración para descubrir el alcance de un misterio. Prosa y poesía son la marea alta y baja de su atención. Todos los versos leídos se convierten en párrafos propios, invertebrados. Verbos y colores aplicados con espátula, capa sobre capa, a lo Frank Auerbach, a lo Robert Frank. De Limehouse a Bunhill Fields, la nariz celta de Sinclair avanza "*plagiando lo no escrito*", rastreando algo más sinuoso: "*una historia que no podamos entender*". La ficción es lo que no ha sucedido todavía: "*El amanuense toma dictado a una velocidad tan rápida y tan concentrada que lo escribe antes de que pase, y al escribirlo provoca el acontecimiento*". Nunca te embarques en aquello de lo que pueda preverse la conclusión, sugiere uno de sus alter ego; mejor escapar del laberinto de la identidad hallando "*el ecosistema necesario para la poesía: entrega total*". Intoxicarse con la decadencia, la memoria y, victoriano o no, el pasado: "*el único lugar donde el acceso es libre y gratuito. La sociedad pierde su memoria y las grandes figuras que hicieron un trabajo impresionante en su época sólo existen en forma de sueños provocados por lugares específicos, lugares tan saturados con la esencia de lo que esta gente hizo que los bancos de recuerdos pueden accederse y obtener un relato*". Las andanzas de Sinclair incluyen cámaras de incógnito, propias y ajenas, y cómplices que se terminan convirtiendo –impostores y desocupados– en los *rara avis* que emigran a sus novelas. "*Las películas son investigaciones para futuros libros, que quizá nunca se escriban. O recuerdos de libros que murieron.*" Esas sombras que comandan a sus dueños (el sueño italo-calvinista de la invisibilidad) saben, además, que "*los únicos crímenes que vale la pena resolver son los que aún no se han cometido*".

Al salir, autor, personaje y lector –trinidad en la que cualquiera puede ocupar el sitio del otro– se desviarán hacia la laguna más allá del puerto nuevo, filisteo y narcotizado, para empezar a creer, con la anuencia de una tortuga en equilibrio sobre un madero, que puede hacerse con la ciudad lo que Hudson hizo con el campo. Una mano ordena los ejemplares en el estante, otra gira la llave de la biblioteca y seis rodillas asoman a la calle. En la proximidad del río y de una torre empapelada de copias blanco y negro la ciudad abre los ojos lentamente, de vuelta de una intervención bajo anestesia total: "*un involuntario regreso al punto de partida es, sin duda, el más perturbador de todos los viajes*". Pero antes del final abierto permanecemos un momento en el centro de la habitación sin techo. Los libros nos miran, tienen para eso todo el tiempo del mundo, secos ellos y sus servidores, y nos leen, pacientes y nobles que son, y se aguantan –como una orina– las ganas de corregirnos.

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

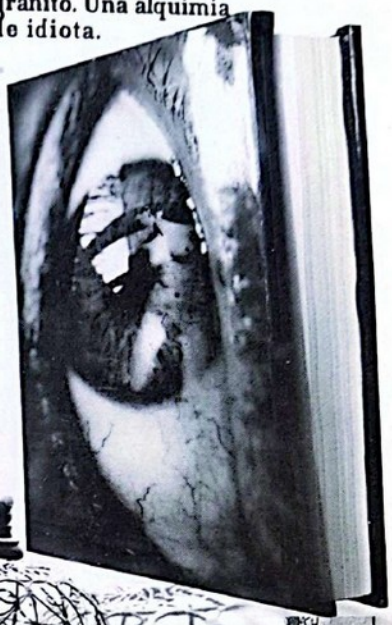
El huevo del grifo

Ventanas altas. Mantengan la luz afuera. No confío en ella.



Este dolor de cabeza me mata.

Huevo, ojo, bellota de granito. Una alquimia de idiota.



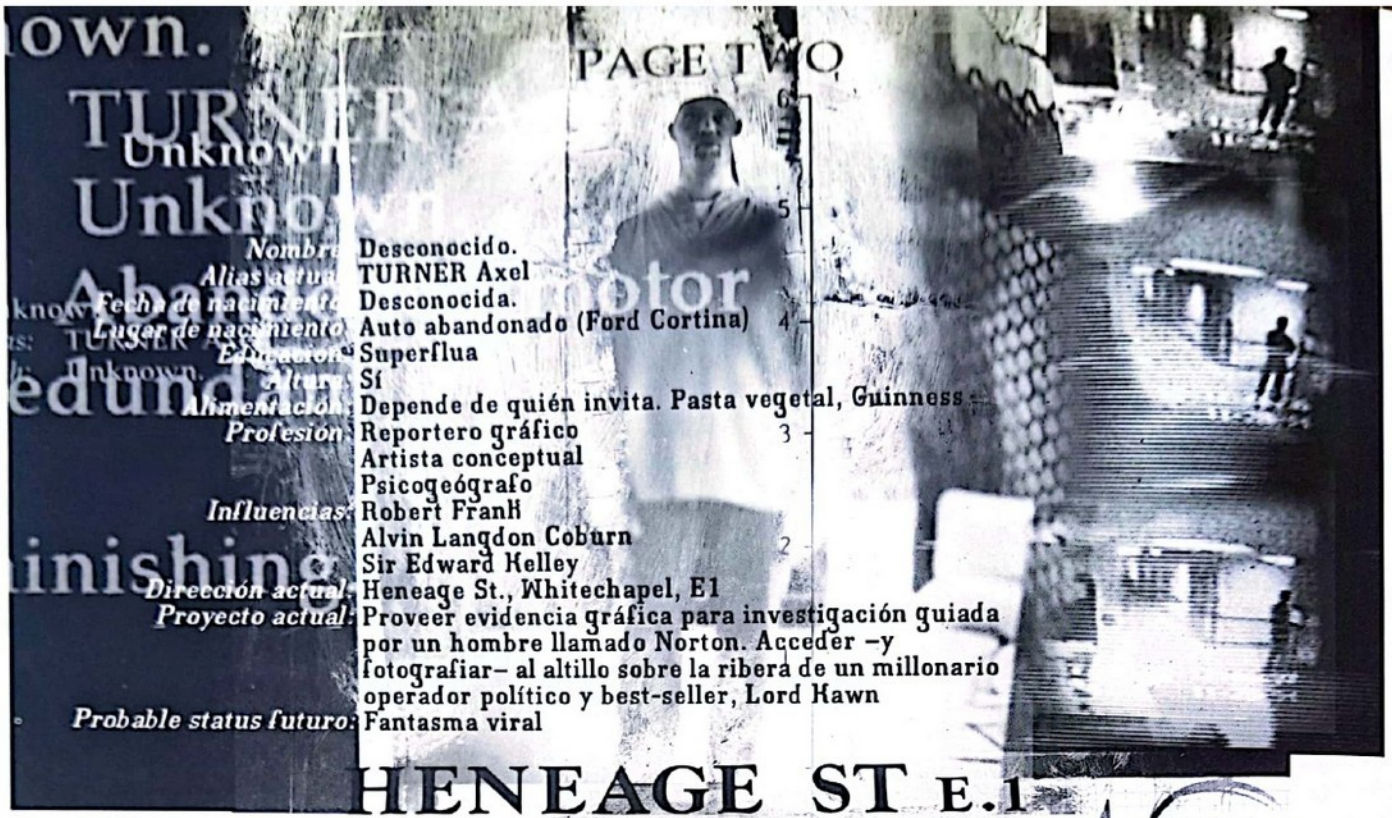
Me abandonó. Sin escritor, no hay proyecto.

SE BUSCA: INTÉRPRETE. CIUDAD SIN EDITAR.

Textos:
IAIN SINCLAIR

Imagen:
DAVE McKEAN

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

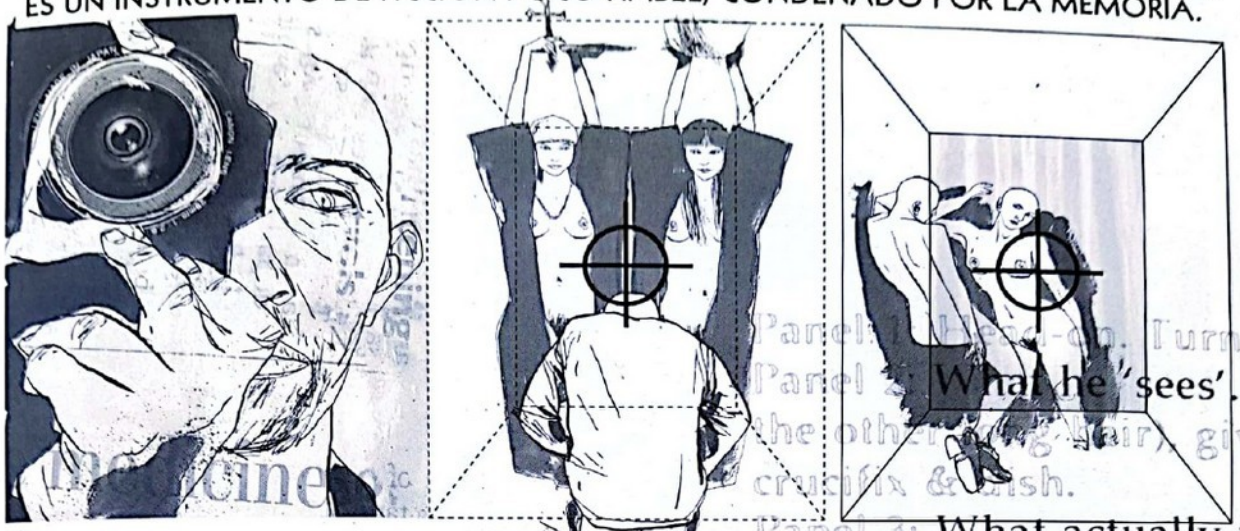


Nombre: Desconocido.
Alias actual: TURNER Axel
Fecha de nacimiento: Desconocida.
Lugar de nacimiento: Auto abandonado (Ford Cortina)
Educación: Superflua
Alum: Sí
Alimentación: Depende de quién invita. Pasta vegetal, Guinness
Profesión: Reportero gráfico
Artista conceptual
Psicogeógrafo
Influencias: Robert Frank
Alvin Langdon Coburn
Sir Edward Kelley
Dirección actual: Heneage St., Whitechapel, E1
Proyecto actual: Proveer evidencia gráfica para investigación guiada por un hombre llamado Norton. Acceder –y fotografiar– al altillo sobre la ribera de un millonario operador político y best-seller, Lord Hawn
Probable status futuro: Fantasma viral

HENEAGE ST E.1

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

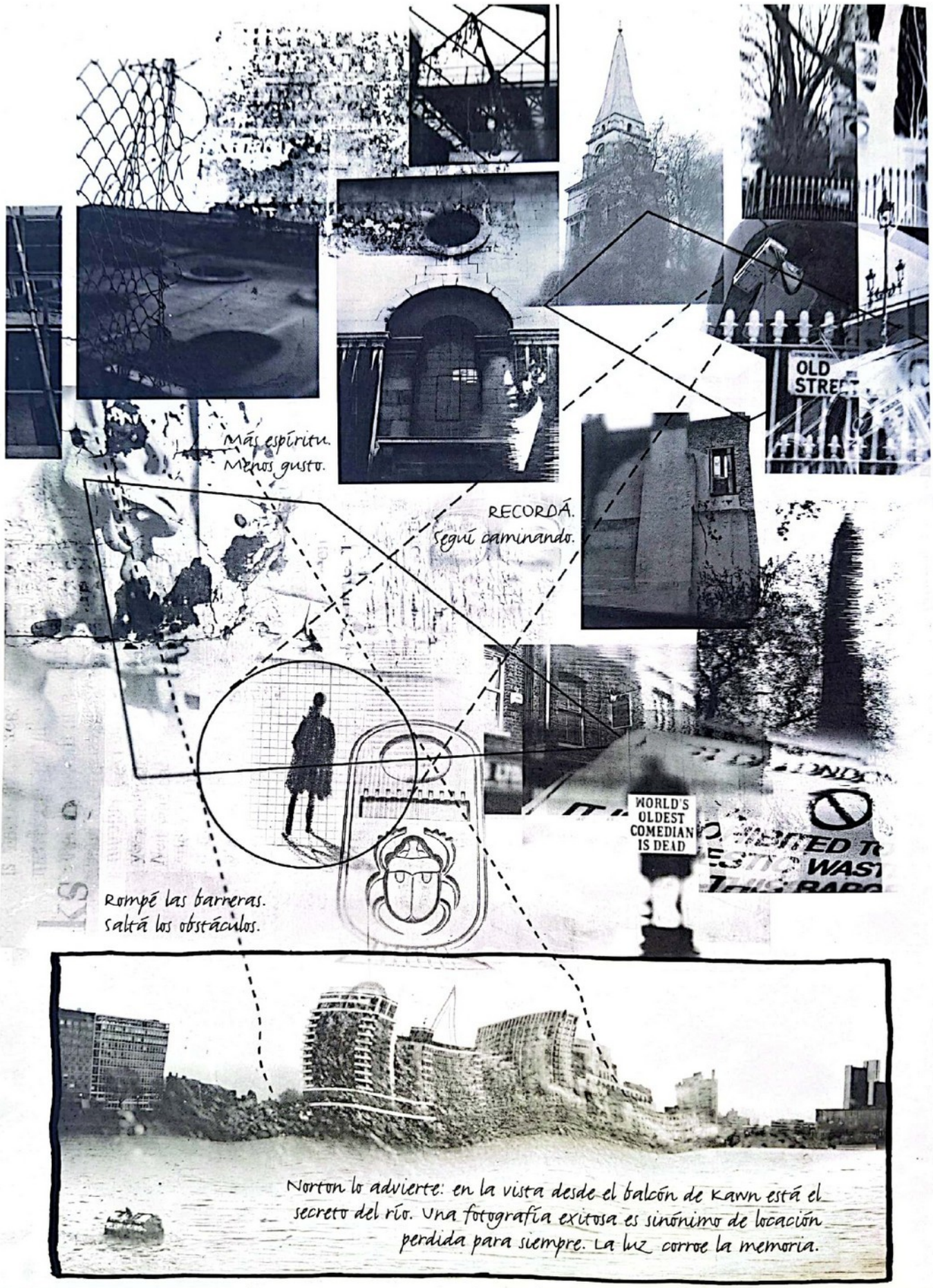
LA CAMARA DE TURNER TIENE UNA MENTE PROPIA. EN VEZ DE REGISTRAR, INVENTA. ES UN INSTRUMENTO DE FICCION POCO FIABLE, CONDENADO POR LA MEMORIA.



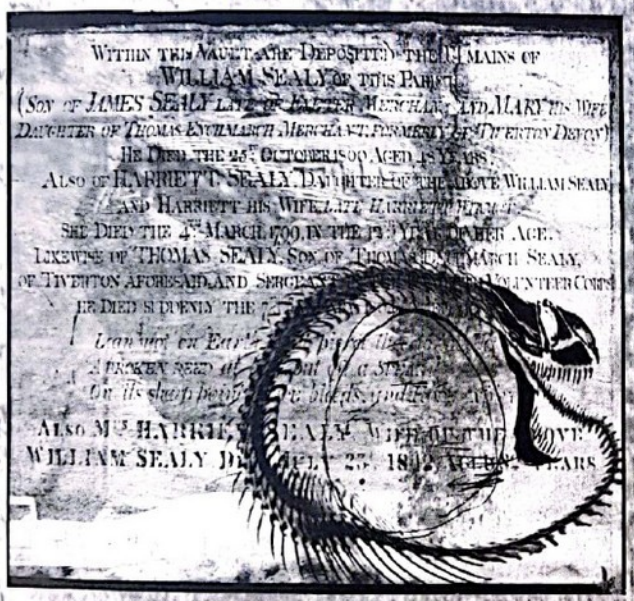
¡La sangre de la luz!
La menstruación vegetal.

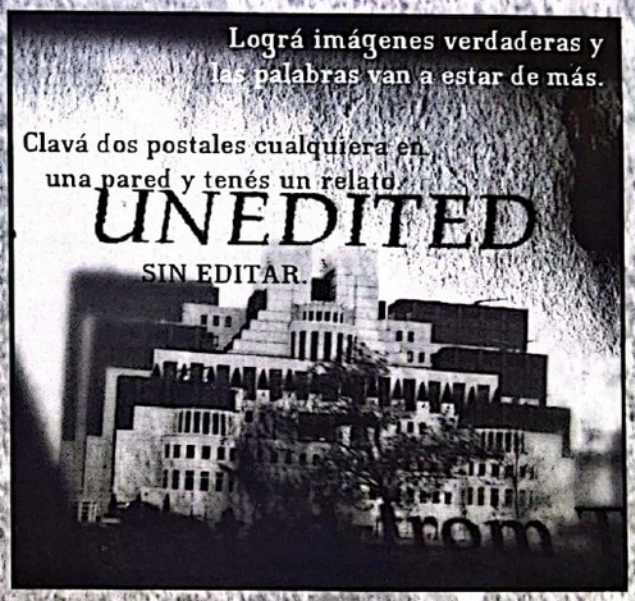
Fotografiar es excluir.
Todos los retratos son autorretratos. Tengo que escaparme.

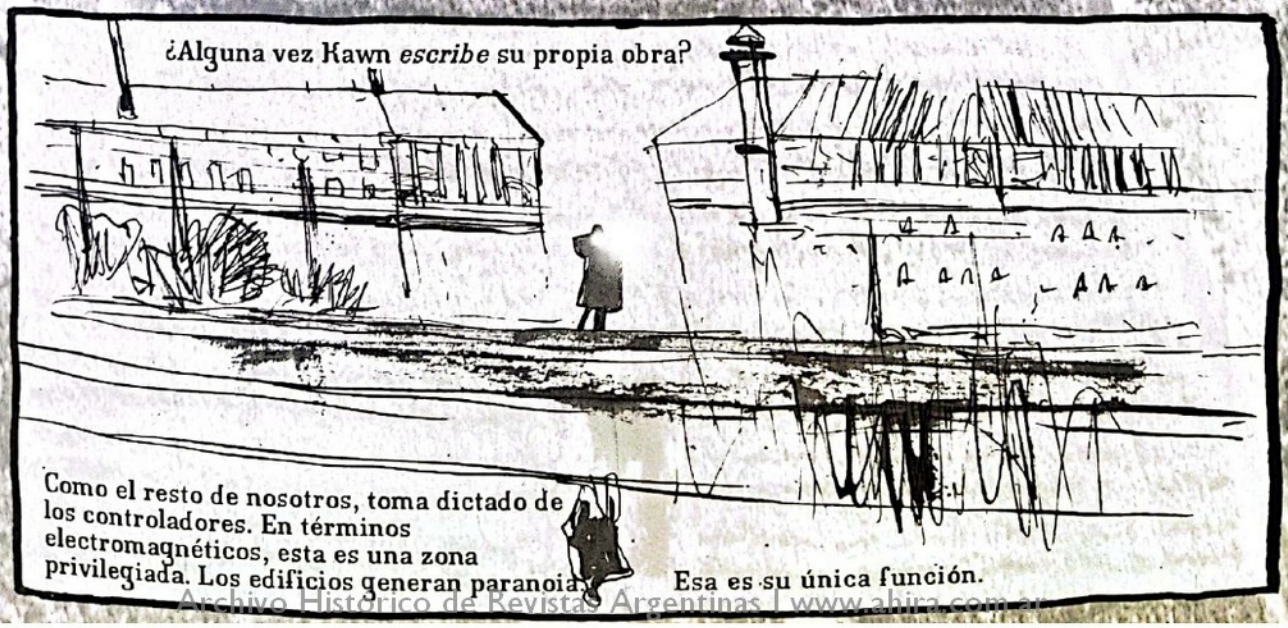
Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



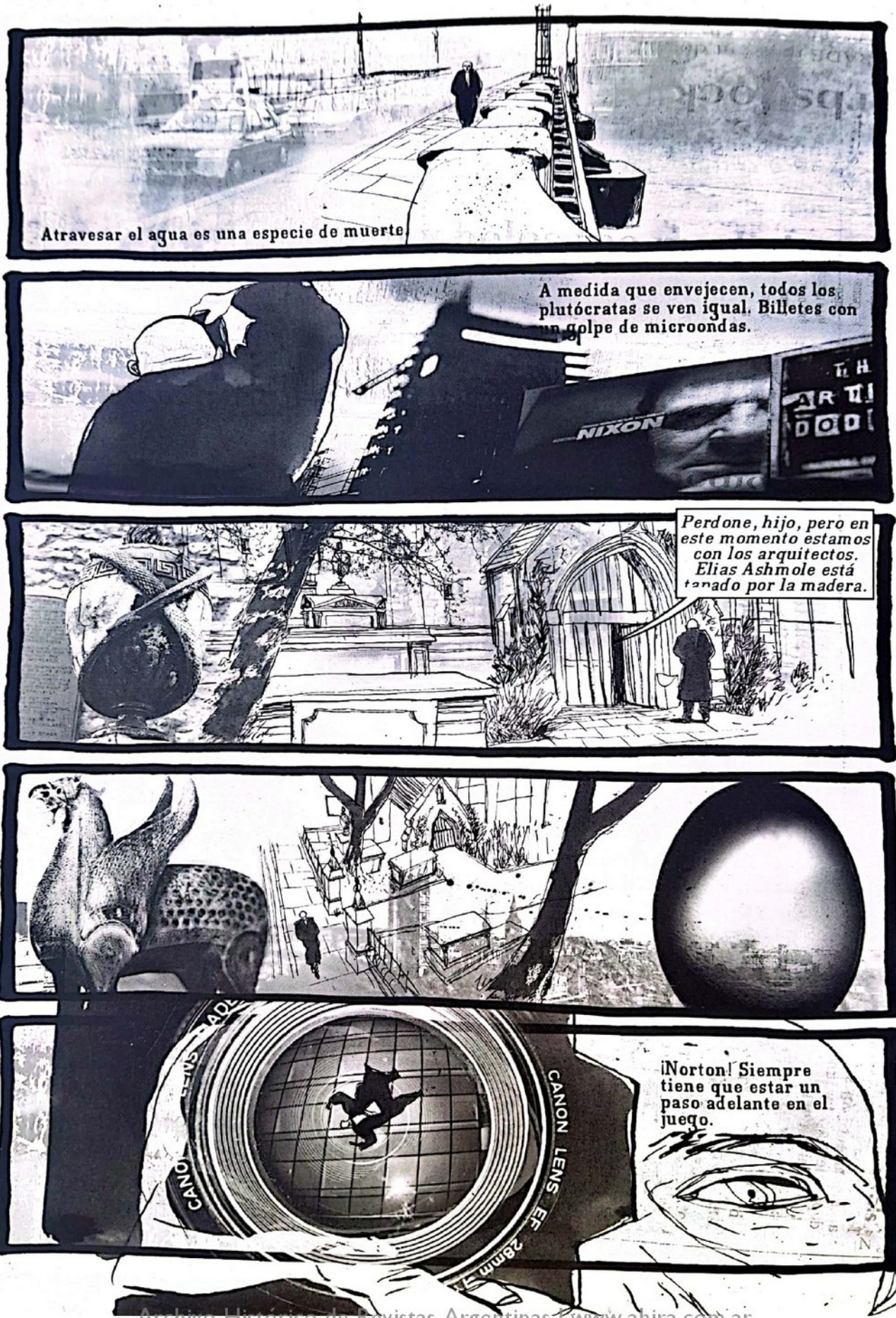
Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



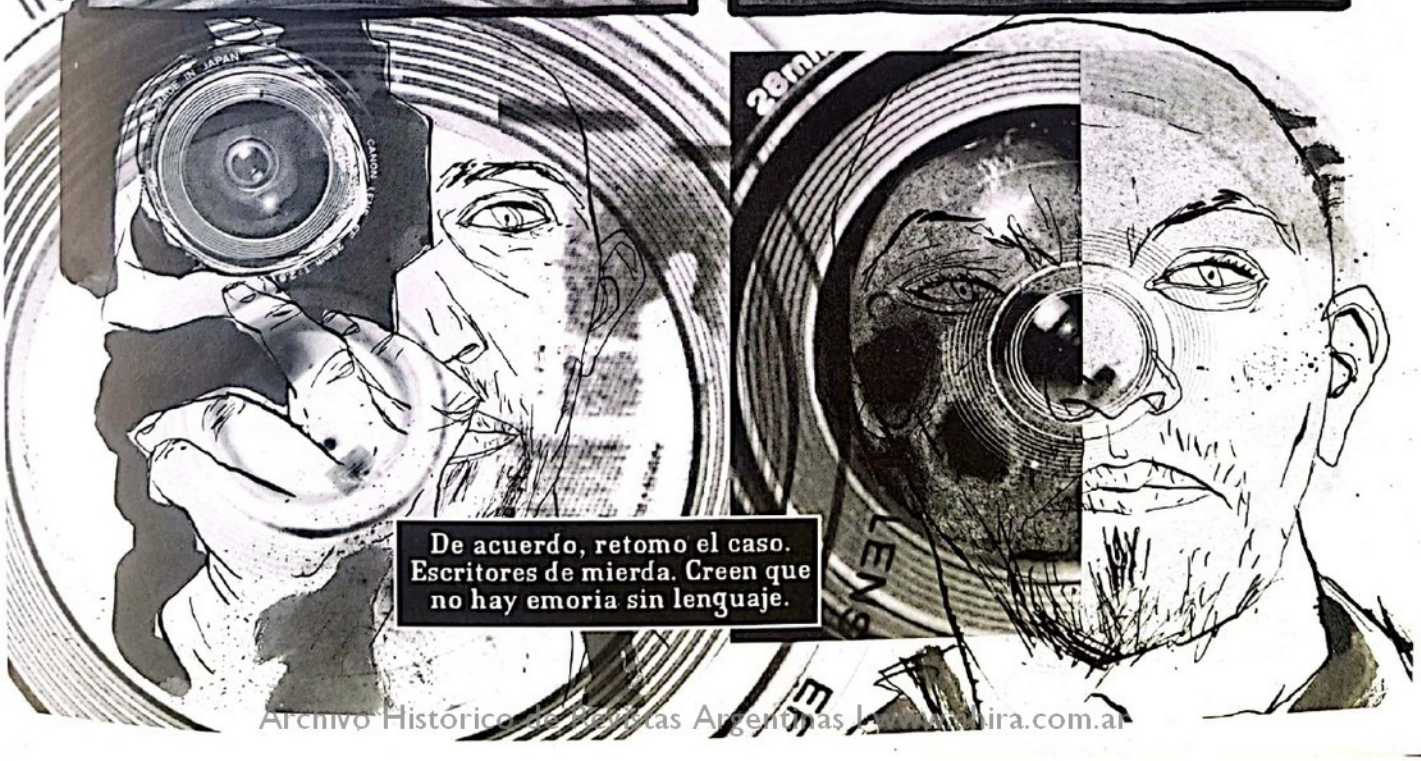




Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

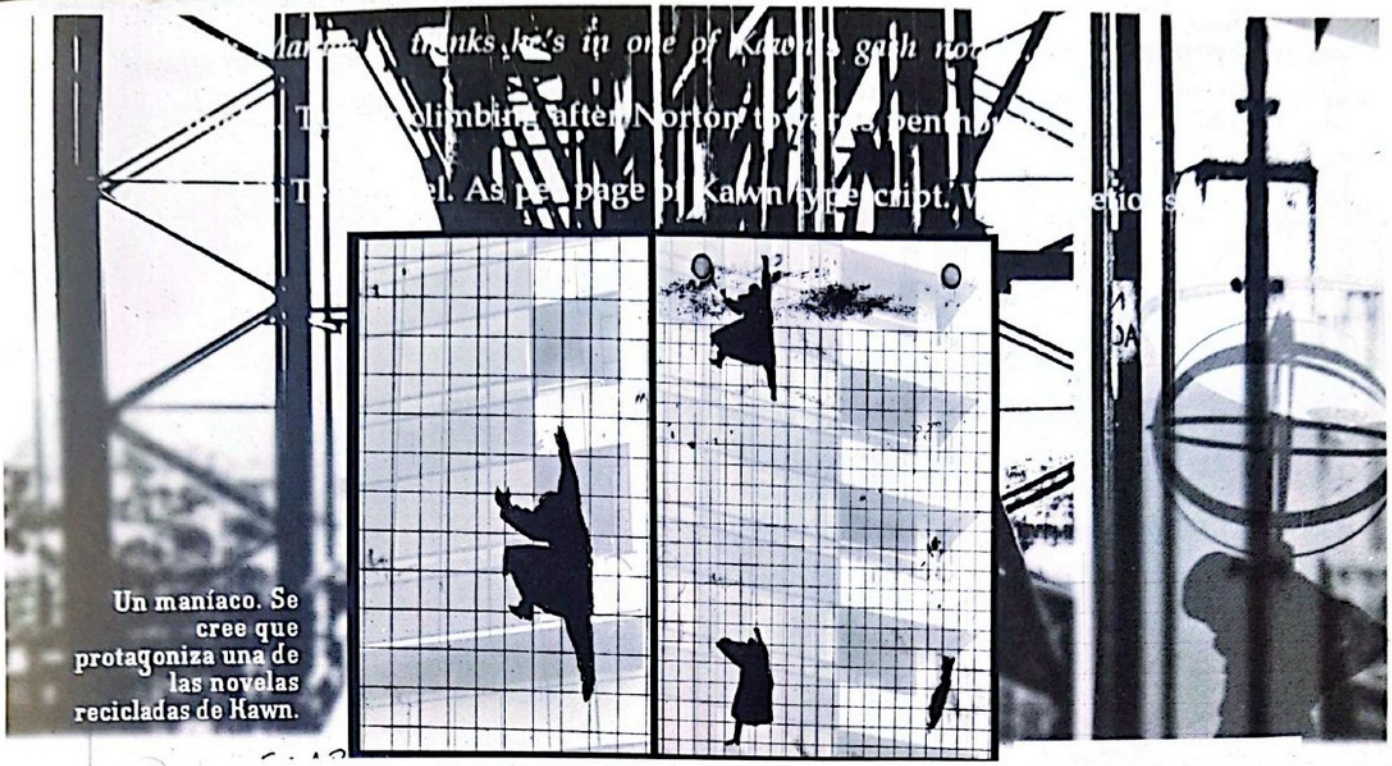


Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



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

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



Un maníaco. Se cree que protagoniza una de las novelas recicladas de Kawn.

No conocía el ~~medo~~ MIEDO. Como una poderosa criatura selvática, se colgaba de un travesaño en otro en busca de su ~~presa~~ PRESA sin rostro. ¿Llegará a tiempo de prevenir que su enemigo se inicie en el atroz secreto del altillo? El hecho de que estuviera desocupado, de que ahí nunca hubiera vivido ninguna ~~cratura~~ CRIATURA...

Esta trama no merece investigarse, sino celebrarse. Cuando me presente, voy a darle a la cosa un *toquecito*.

Archivo Histórico de

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

Modernismo, posmodernismo y vapor

Inspirado por las figuras danzantes del video artista Tony Oursler, el historiador del arte norteamericano T. J. Clark emprendió este fantasmagórico recorrido por los sueños de la modernidad, sus respuestas formales y los dilemas más acuciantes del arte posmoderno. ¿Podrá el arte actual traducir en nuevas formas estéticas los sueños del presente? ¿La era de la imagen ha reemplazado indefectiblemente a la era de la palabra? Nadie mejor que un confeso modernista atento a los errores del pasado para escrutar el paisaje actual y someter el arte contemporáneo a la prueba de la forma. El vapor es su inusitado hilo de Ariadna.

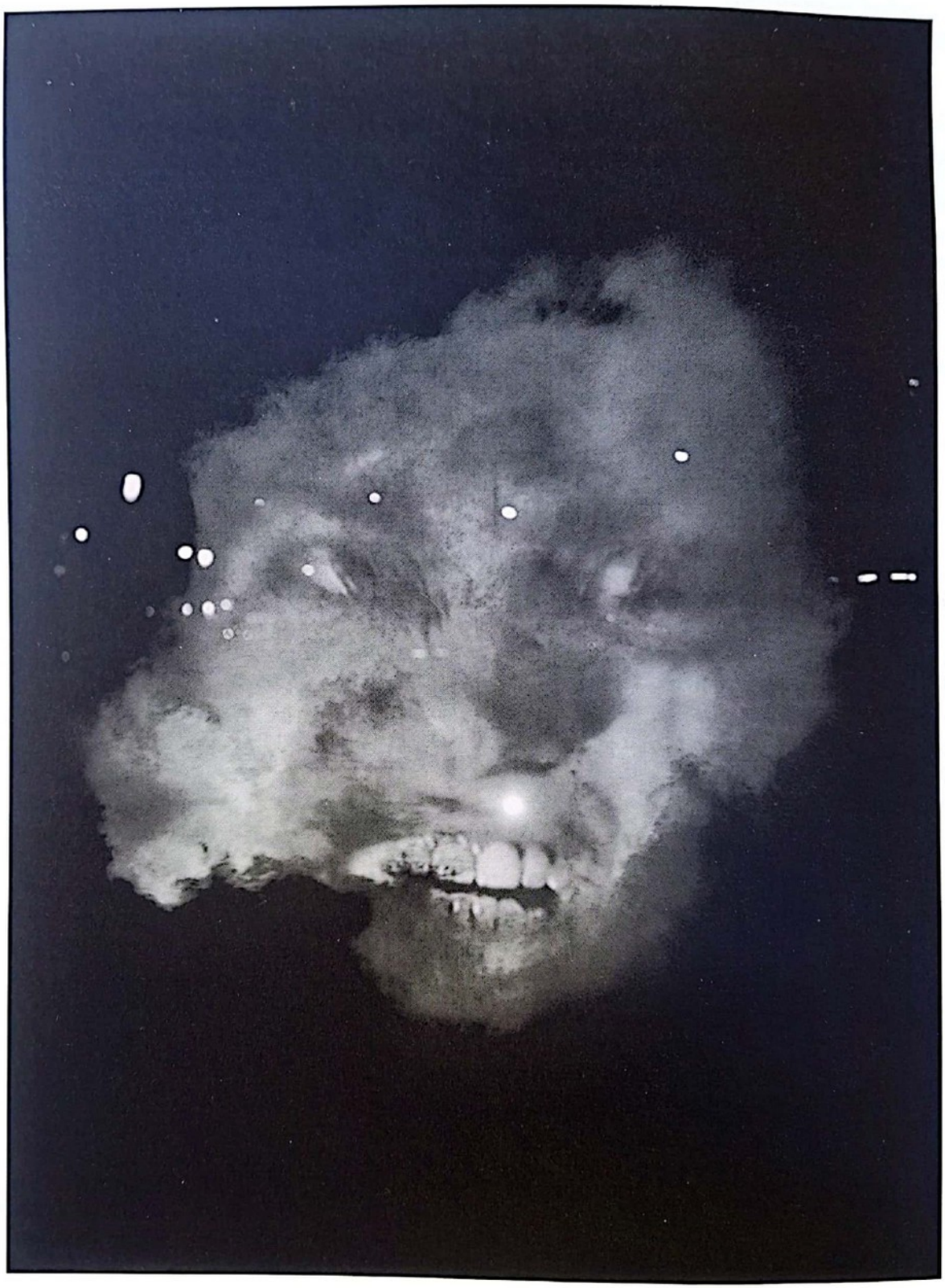
T. J. Clark

Durante el último año me descubrí pensando en la relación entre arte moderno y vapor, vapor comprimido, pero también vapor en estado evanescente. En parte, fue accidental. A fines de octubre abrí el *New York Times* y me encontré con la foto de una instalación al aire libre de Tony Oursler: la imagen de una gigantesca cara de aspecto terrorífico, proyectada sobre una nube de vapor. La cara, como podrán adivinar los que estén familiarizados con las series de imágenes-personajes de Oursler, no puede dejar de hablar. Tiene un montón de cosas en la mente. Poco a poco, a través de su monólogo exaltado, uno empieza a darse cuenta de que el mayor problema de esa cara es Internet. La cara es un fantasma, un alma, o un espíritu en busca de descanso *post mortem*; forma parte de una gran familia de espíritus. El descanso se ha vuelto imposible. Por alguna razón, Internet invadió el mundo de estos espíritus y dominó su territorio. Por eso, vuelven para enfrentarse con el enemigo digital. Los verdaderos fantasmas quieren tener su espacio, en el que puedan no respirar. Porque, a fin de cuentas, ¿cómo morirse en paz si las estupideces que se dicen en el *chat room* invaden permanentemente la última morada?

Oursler tituló su instalación *La máquina de la influencia (The Influence Machine)*. Veo allí la reproducción digitalizada y tecnológica del escenario que aparece hacia el final del poema de W. B. Yeats, "El cielo helado" ("The Cold Heaven", 1916): "...¡Ah! Y cuando, tras la confusión del lecho de muerte,/el fantasma empieza a animarse, ¿se lo envía/desnudo a los caminos, según dicen los libros,/para que sufra el injusto castigo de los cielos?"

La pregunta con la que se cierra el poema de Yeats es real, o al menos lo es para el poeta, y se le propone al lector como una pregunta real. Yeats creía en los fantasmas y sin duda creía en la posibilidad de una agonía infinita, eternamente realimentada por una vida insatisfecha, que la mera extinción física no interrumpe ni un instante. En otras palabras, Yeats era un moderno. Creía que la esencia de la vida es espantosa pero también es extática y bella, y que la tarea del arte era sumergir al lector o al epectador en ese espanto y en ese éxtasis, por lo menos mientras durase el poema. Supongo que Tony Oursler no comparte esta idea de Yeats. Sus fantasmas no son reales. O mejor, en el espacio de la obra de arte se nos vuelve indecidible si tenemos que tomarnos en serio a los fantasmas; si tomarse en serio la obra de arte supone precisamente

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



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

no tomarlos en serio. Si, por ejemplo, debemos leer los rostros como una suerte de metáfora (y aquí puede residir su seriedad) del deseo de una vida espiritual que aún hostiga a nuestra actual ideología de la información. En otras palabras, estos pueden ser fantasmas que la misma Internet sueña como parte de su desolado despliegue de ocultismo y "espiritualidad", siempre al borde del desencanto del mundo. Como escribió Theodor Adorno hace ya mucho tiempo: "El ocultista saca la consecuencia extrema del carácter fetichista de la mercancía: el trabajo angustiosamente objetivado aflora en los objetos con múltiples rasgos demoníacos [...] Aquellos pequeños sabios que aterrorizan a sus clientes ante la bola de cristal son modelos en miniatura de los otros grandes que tienen en sus manos el destino de la humanidad".

Este fragmento parece dialogar con la obra de Oursler en alguna medida. Su instalación sabe que *juega* a aterrorizarnos. Se enorgullece del poderío de su aparato de terror. El vapor y el video son sus medios. Es una máquina (el título insiste en esto). Pero la función de la máquina no es la de convencernos. La sonrisa posmoderna nunca termina de desaparecer de nuestros rostros.

Después de ver la foto de *La máquina de la influencia*, y empezar a pensar en cómo interrogaba a la utopía informática de nuestro tiempo, no pude evitar más de un punto de comparación con obras de los últimos ciento cincuenta años de la historia del arte. Pensé en el ocaso del modernismo a fines de la década del 60, y en el vapor en Robert Morris como figura paradigmática de ese final. Entiendo la obra de vapor de Morris, en lo esencial, como un intento de representar literalmente la búsqueda de la abstracción, la reducción y la desmaterialización del siglo anterior; el deseo de someter el arte al instante, al acontecer inmediato, a la pura contingencia. Tuve mis dudas sobre las consecuencias de la literalización de estos impulsos en Morris –*¿literalizarlos* era banalizarlos?–, pero

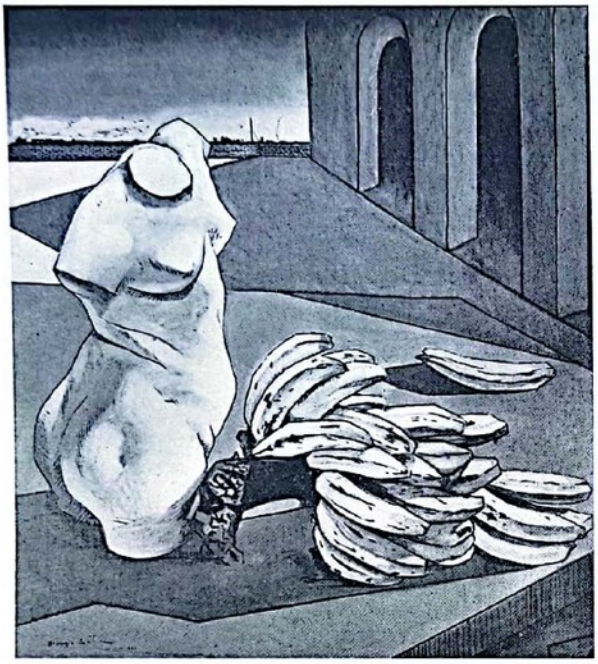
La máquina de la influencia. "Durante los últimos dos años investigué la historia profunda de los medios, es decir, los dispositivos tecnológicos miméticos anteriores a la invención del cine. Los efectos sociales y psicológicos de estos dispositivos están en el centro de nuestra cultura mediática e inspiraron este proyecto. Los sistemas de telecomunicación como Internet son el resultado final de una vieja tendencia hacia la hoy corriente paradoja de la separación entre cuerpo y mente, que arraiga en los primeros dispositivos miméticos. Esta paradoja -el desprendimiento del cuerpo físico para realizar la etérea utopía de la presencia virtual y la promesa de interconectividad total- se relaciona con el miedo al vacío, la soledad y la disociación.

Es una historia de sombras poblada por fantasmas, por superstición electrónica o por lo que Jeffrey Sconce llamó "la transmutabilidad electrónica". A menudo se le asigna a los medios miméticos el papel de mediums. Mientras que el individuo lucha por retener su identidad en una zona virtual de dislocación física y conciencia fracturada, se evocan fantasías de conexión con presencias espirituales. Esta metáfora puede apreciarse en tres personajes históricos que esta instalación invoca: las fantasmagorías y evocaciones demoníacas del gran pionero Garpar Robertson (que fundó su primer teatro de imágenes animadas en una cripta de París en 1763; el contacto telegráfico con el mundo de los espíritus de la joven Kate Fox, mediante misteriosos sonidos en código Morse (Hydsesville, Nueva York, el 31 de marzo de 1848) y, finalmente, John Baird, el inventor británico de la televisión mecánica que en los años 20 se anticipó a la separación cuerpo-mente, utilizando muñecos de ventrílocuo durante sus primeras transmisiones experimentales.

En un presente en que el individuo medio depende cada vez más de los sistemas miméticos –del teléfono a la televisión o a Internet- la metáfora de la siniestra ecuación tecnológica entre vida y muerte es aun más significativa. Elegí el Madison Sq. Park de Nueva York como un espacio apropiado para esta instalación que tendrá la forma de un espectáculo de luz y sonido con video." **Tony Oursler**

Tony Oursler (1957) vive y trabaja en Nueva York.

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



por lo menos entendí, o creí entender, sus motivos. Comprendí que Morris se veía a sí mismo en el final de algo, con lo cual la banalidad de la metáfora tal vez fuera deliberada: nos señalaba qué representaba el modernismo hacia 1968. Esta constatación, sin embargo, no resolvía el problema de qué había conseguido Oursler dándole un rostro al vapor de Morris, es decir, proyectando, sobre la aparición del modernismo como entidad dispersa que se vacía, un sujeto sufriente, un continuo discursivo.

Más tarde, por supuesto, empecé a darme cuenta de que el vapor en el arte de los últimos dos siglos nunca había sido sólo una figura de vaciamiento y evanescencia. También había sido una imagen de poder. El vapor podía ser maniatado. El vapor podía ser comprimido. El vapor hizo posible el mundo de la máquina. Fue el término intermedio en la gran reconstrucción de la naturaleza llevada a cabo por el hombre. *Lluvia, vapor y vacío*. La velocidad derivada de la compresión fue lo que convirtió el mundo en un gran vórtice, en un torbellino de Turner, un devorador ojo espectral, donde lluvia, sol, nube y río se ven desde la ventanilla del tren como nunca se habían visto antes. El vapor es poder y posibilidad, entonces; pero también, poco después, envejece: es una figura nostálgica del futuro o del sentido de futuridad que la época moderna tuvo en sus inicios pero nunca pudo realizar. De ahí, los rastros o bocanadas de vapor siempre presentes en el horizonte de los escenarios oníricos de de Chirico. Un tren cruza veloz el desierto imperial. Parecería que la República Bananera produce ya las mercancías requeridas. ¿O es que somos visitas tardías, turistas mirando boquiabiertos un conjunto de ruinas medio cubiertas por la arena? ¿Se trata de la modernidad, todavía avanzando y multiplicándose hasta los confines de la tierra, irguiendo sus estatuas y chimeneas, desplegando sus grandes perspectivas urbanas hasta donde alcanza la vista? ¿O se trata de una visión retrospectiva, una colección de fragmentos? En de Chirico, las nubes de vapor suelen vislumbrarse entre las columnas de una galería desierta. Alguna vez la galería condujo a una estación en la que la gente corría para alcanzar el expreso. Pero ya no. Alguna vez el hombre se vanaglorió de la vastedad de las nuevas perspectivas, y construyó casas de ensueño dedicadas al culto del engranaje y el cable de acero. Pero a la modernidad siempre la acosó la idea de que este momento de ensueño, de posibilidades infinitas, había terminado.

Es ése, creo, el significado del gran título de de Chirico de 1914, *Nostalgia del infinito*. Un gran título, es cierto, pero con un tono (como sucede a menudo en de Chirico, y en el modernismo todo) imposible de aprehender. Desde luego que se puede llegar a una interpretación a partir de nuestro conocimiento de que el año en cuestión estaba fatalmente marcado por el destino, y que así era percibido entonces (no había que ser un nietzscheano sombrío para sentir, en 1914, que el infinito estaba a punto de ser liquidado). Pero incluso aquí, en este terrible punto de inflexión, la nostalgia era fuerte. Es significativo, me parece, que el padre de de Chirico, de profesión

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

ingeniero, estuviera a cargo de la construcción del ferrocarril que uniría Atenas con Corinto. El arte de de Chirico puede entenderse, en alguna medida, como una serie de intentos por volver a ese momento fundacional para deleitarse una vez más con el triunfo de su padre –el triunfo de la modernidad– sobre los obstáculos naturales, su transformación de la antigüedad en un decorado visto desde un vagón que avanza a toda velocidad.

Frente a la obra de Tony Oursler, en cambio, podríamos preguntarnos si en el vapor y la máquina de su instalación sobrevive algún indicio –algún recuerdo– de aquellas posibilidades, de aquel poder. ¿O sólo producen una ilusión? *La máquina de la influencia* es el título que Oursler le dio a la obra. "Influencia" es una palabra muerta y desoladora (en Estados Unidos ya está de liquidación). Los hombres y mujeres de la Galerie des Machines de 1889 no estaban "influidos" por la mecánica de la modernidad. Estaban empequeñecidos por ella, oprimidos, quizás; pero a la vez estaban extasiados, agigantados. Las máquinas eran sus creaciones. Adorno sin dudas tiene razón al afirmar que el trabajo objetivado es amenazante y, de algún modo, demoníaco, pero en la modernidad es también maravilloso, celestial. Si la máquina de Oursler ya no pone en juego algún vestigio de esta dialéctica, entonces debe ser cierto que dejamos la modernidad atrás.

En este sentido, el término clave de comparación que encuentro para la obra de Oursler es *Le chemin de fer* de Manet. Evidentemente, el vapor es el gran tema de esta pintura: cómo se relacionan las personas con el vapor, cómo lo enfrentan o cómo no lo enfrentan, cómo se vuelven para enfrentarnos a nosotros. No hace falta demasiada perspicacia para entender que el vapor en Manet es una metáfora de la inestabilidad general –tal vez constitutiva–, de aquello que en la modernidad cambia continuamente de forma, fuga hacia adelante, se dispersa y se hace inasible. La obra es perfectamente consciente de que esa evanescencia tiene un gran atractivo. Es una escena para una mirada doliente. A todos nos gusta mirar pasar los trenes. Pero el vapor en *Le chemin de fer* es también una figuración de lo cambiante y lo impalpable mezclándose con la textura de la vida. El vapor es una metáfora de la apariencia, y las apariencias deben ser aquí entendidas como transitorias y, por algún motivo, completamente circunspectas. El vapor es la superficie en que se está convirtiendo la vida toda. La niña y la institutriz han sido dispuestas en un espacio más parecido a una jaula que a un *terrain vague*. Desde las vías hasta el plano del cuadro no hay más de un metro.

Vapor y apariencias: tal es sin duda el tropo dominante de Manet. Pero no se trata de apariencias que cancelan la profundidad y dejan de lado por completo la interioridad. Ni Manet ni el modernismo llegaron nunca tan lejos. La institutriz lee y sueña despierta. Por un momento es pura exterioridad y frontalidad, pero aun así marca con dos dedos la página del libro que está leyendo. Tal vez también pueda pensarse el vapor como una metáfora de la libertad de la imaginación. Pero entonces volvemos a mirar esas rejas implacables que dividen y dominan el rectángulo, que empujan todo hacia la superficie

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

del cuadro y las superficies *se organizan* con demasiada facilidad; es ése el problema de la movilidad y el anonimato modernos. En la contracara de la nueva libertad (evanescencia) urbana, siempre aparecen el congelamiento y la constricción.

Mientras seguía el camino de imágenes abierto por la obra de Oursler –atento en especial a la yuxtaposición de *La máquina de la influencia* y *Le chemin de fer*– se me ocurrió que lo que estaba pensando, en realidad, era la diferencia entre modernismo y posmodernismo. El vapor era un modo de explicar la relación entre el arte de los últimos treinta años y el del largo siglo pasado, el siglo de de Chirico y de Yeats. Me gustaba la idea de que el tema se me hubiese impuesto gradualmente, pero una vez que me enfrenté a la cuestión, oí una señal de alarma. No soy experto en arte contemporáneo. Soy consciente de que vivo deliberadamente en el pasado modernista, y de que la profunda identificación que siento con algunas obras del arte moderno no me ha permitido darle a buena parte del arte de las últimas dos décadas la atención que merece. Soy consciente también –y esta conciencia es más bien tardía– de que aun en los momentos de mi vida en los que sentí una conexión vital con el arte que se estaba produciendo a mi alrededor, no alcancé a comprenderlo. Mi hostilidad militante con Andy Warhol, por ejemplo, no ha resistido el paso del tiempo. Mirando hacia atrás, me gustaría haber sido capaz de reconocer la extrañeza y el interés de la escultura de Don Judd. Podría seguir abundando con ejemplos. No es que no pueda recordar cómo cometí estos errores, y hay algo en mí que todavía insiste en verlos como necesarios, o al menos productivos para mí y para otros, en las discusiones acaloradas de entonces. Eran los años 60. El arte se discutía en términos extremos, opciones de todo o nada. Sé por qué me incliné por el "todo". Y por supuesto, los que tomamos ese camino lo hicimos con plena conciencia de que optar por el todo –el todo de la muerte del arte y su realización en la práctica revolucionaria– podía terminar en optar por nada. No éramos tontos: sabíamos que, tal como estaban repartidas las cartas de la cultura, teníamos todas las de perder. Ahora comprendo que el pragmatismo de Warhol o el egocentrismo de Judd también eran jugadas en ese desconcertante final de partida –desconcertante porque se nos vino encima rápida e inesperadamente–, jugadas más realistas en algún sentido, en tanto menos persuadidas de la inminencia del final, o quizás más dispuestas a adoptar una estrategia que reportara algún beneficio mínimo (un beneficio esencialmente estético), sin atender a ese final. Una vez más, no me arrepiento de no haber visto todo esto en aquel momento. Por el contrario: equivocarse rotundamente respecto del arte del presente, o arriesgarse a cometer errores rotundos y paralizantes, puede ser la base sobre la que toda crítica seria –a diferencia de la simple promoción o el referato– debe avanzar, sobre todo la crítica actual. Sólo trato de decir que, sea cual sea el destino de este ensayo, no será seguramente una guía fiable de las formas contemporáneas.

Permítanme además admitir mi persistente enojo con la caricatura del modernismo –a menudo presentada como caracterización– que durante los últimos veinte años ha circulado en el mundo del arte. Es obvio que los nuevos movimientos tienen que tomar distancia respecto de sus antecesores. En la vida artística es necesario matar al padre. Pero matar una réplica de cartón pintado del padre, que se parece tanto a él como un caballito de madera a un caballo de verdad, me parece completamente inútil, y un camino directo a una obra mala, pedante y simplista. En otras palabras, creo que es necesario que entendamos el modernismo, si realmente queremos escapar de su sombra.

Buena parte de este ensayo, por lo tanto, está dedicado a volver a pensar qué fue el modernismo. Pero el vínculo con el presente será central.

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

Quiero hablar sobre la naturaleza del modernismo sin apartarme de la siguiente pregunta: "Si el modernismo fuera esto, ¿qué significaría entonces escaparse hacia otro paradigma de producción artística?". ¿Estamos en una fuga semejante? En términos puntuales –y creo que es éste el desafío más importante que nos presenta la obra de Oursler–, si entiendo el modernismo como una forma de arte en profunda sincronía con ciertos hechos y posibilidades de la vida moderna (de la forma de vida llamada modernidad), ¿no debo pensar también que la vida que vivimos hoy es lo bastante distinta de la que vivieron Manet, Picasso o Jackson Pollock como para merecer una nueva descripción, aun si creyera que todavía no ha surgido? Quizás el mero agregado de un "post" delante del modernismo no sea la solución más adecuada, pero, ¿no concuerdo con que la modernidad se ha reconfigurado durante los últimos treinta años, al punto de convertirse en otra cosa?

La nueva visualidad que se propaga por toda la cultura como un virus, la nueva maquinaria de visualización, la inclinación de la balanza social desde el pasado régimen de la palabra al actual régimen de la imagen, ¿no es parte de esa reconfiguración? ¿Estamos seguros de que esta circunstancia le ofrece a las artes visuales una oportunidad mejor? ¿No lleva únicamente a establecer un diálogo con aquello que ha emergido como los principales medios de producción de la nueva Vida imaginada? Lo que se presenta como una oportunidad única, ¿no se convertirá precisamente en un problema? La proximidad entre las artes visuales y las formas contemporáneas de instrumentación del poder –los modos de producción de sujetos–, ¿será en realidad mera proximidad o más bien identidad? ¿Las artes visuales no han pasado, lisa y llanamente, a ser *parte* de los aparatos de producción de imágenes de la Vida? ¿No es éste el significado del hecho, por demás notorio (un recorrido por las páginas de *Parkett* o *Artforum* basta para confirmarlo monótona e inexorablemente), de que, por ejemplo, ya no existe la línea divisoria entre las artes visuales y la industria de la moda? No sólo no existe, sino que además el arte glorifica esa no-existencia. Y esa no-existencia es uno de sus grandes temas afirmativos.

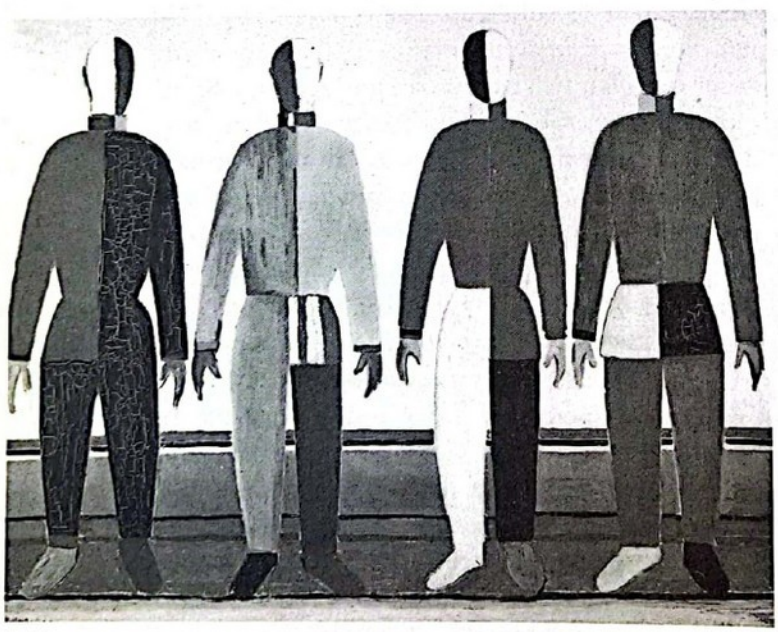
No nos precipitemos hacia las conclusiones en este punto. Como contrapartida de la situación actual, no voy a levantar un modernismo que interpuso una firme distancia crítica respecto de los regímenes visuales que tenían verdadero poder en el campo cultural. El modernismo siempre estuvo peligrosamente próximo a la esfera de las apariencias de las que se alimentaba. Sin dudas el cuadro de Manet da cuenta de eso. El *leit motiv* del modernismo fue la gran frase tomada de la crítica del joven Marx a Hegel: los modernistas creían que todo arte, todo realismo, debía acometer una incorporación profunda de las formas del presente, incluso a riesgo de caer en la mera mímica o la ventriloquia; sólo así emergería la posibilidad de la crítica, de una verdadera desestabilización; los modernistas "enseñarían a bailar a las formas petrificadas, cantándoles su propia canción".

Este ensayo, entonces, se propone pensar si esa posibilidad sigue abierta para el arte. No esperen encontrar una respuesta clara en lo que sigue. No sé lo suficiente como para darla. Tal vez nadie sepa lo suficiente. Pero al menos creo saber qué significa hacernos esta pregunta. Si lo que queremos saber es si el arte del presente todavía es capaz de "enseñar a bailar a las formas petrificadas, cantándoles su propia canción", entonces debemos preguntarnos, sin duda, por las formas que se han petrificado ya y las que se petrifican hoy en el mundo de la producción de imágenes y el gerenciamiento de símbolos. "Petrificado", a primera vista, parece una palabra extraña para pensar el proceso que estamos viviendo. El mundo de la imagen no parece estar convirtiendo en piedra sus objetos, ni tampoco a sus usuarios y espectadores, sino más bien en agua o vapor o pura espacialidad, pura virtualidad. Prometo volver sobre esto. Pero creo que

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

antes deberíamos formularnos otra pregunta. Si creemos que la tarea del arte es liberar el potencial utópico de nuestras formas de vida actuales –apartarlas del congelamiento y la inmovilidad de sus potencialidades "cantándole su propia canción"–, entonces debemos saber qué significa "cantarle su propia canción". ¿Cuál es la diferencia entre una mímica muerta y un vívido (y siniestro) "dar la voz"? Aquí es donde el modernismo se hace verdaderamente importante para nosotros. Porque, por supuesto, no podemos hacernos esta pregunta en abstracto. Sólo podemos hacérnosla respecto del modernismo, que es el ejemplo que tenemos de un arte que se impuso esa tarea. ¿Qué pensaba el modernismo que implicaba "cantarles [a las formas petrificadas] su propia canción"? Marx habla de *cantar*, no de *decir* o escribir de manera prosaica. Cantar es una acción estética. ¿Cómo cantaban los modernistas? ¿En qué escala? ¿Con cuánta libertad para la disonancia?

Permítanme partir una vez más de Manet, y tratar de resaltar los elementos de su modernismo, colocándolo junto a otras imágenes fuertes que representan, según creo, el modernismo en su conjunto. Voy a comenzar con lo más obvio,



lo más irrefutable. Según un acuerdo más o menos generalizado, el modernismo fue un tipo de formalismo. Los modernistas acentuaron los aspectos físicos y técnicos del medio con el que están trabajando. Querían que una pintura se regodeara –y por añadidura subrayándola– en su falta de profundidad, su condición artesanal, el hecho de que era un rompecabecabezas de piezas planas firmemente dispuestas en el plano. Tanto el cuadro de Manet como el de Malevich dan cuenta de esto. Sus modos de ordenamiento son explícitos, casi esquemáticos. Los barrotes negros o la división de los cuerpos en segmentos verticales pretenden dramatizar la partición del mundo en elementos formales o partículas. El cuadro tiene que parecer, al menos en parte, una máquina compositiva.

Pero en cuanto empezamos a describir la particular naturaleza del formalismo modernista, nos enfrentamos con el otro extremo de la ecuación. Dije ya que los modernistas ponían el acento en la naturaleza del medio. Pero aquí, el acento debe caer sobre la palabra "acento" y sobre la peculiaridad de la acentuación modernista. El modernismo es la forma que tomó el formalismo en condiciones específicamente modernas, la forma que tomó al tratar de encontrar una *respuesta* a la modernidad. Y esa forma fue exagerada y aberrante. O bien el orden formal fue puesto en primer plano –se podría decir, fetichizado– al punto de aceptar como positivas una serie de imposiciones prefabricadas, de matrices mecánicas; o bien la forma se dispersó -empujada hasta el vacío o la mera yuxtaposición azarosa-, descubierta siempre al borde de la incompetencia o la arbitrariedad. En el modernismo la forma aparecía siempre, se diría, en la intersección de la pura repetición con la pura diferencia. Forma y monotonía iban juntas. O forma e indiferenciación. Forma e infantilismo, forma y garabateo indisciplinado. La forma, de alguna manera, tenía que representar los dos grandes principios que le dieron al modernismo su carácter: por un lado, la

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

realidad de la regularidad y la uniformidad maquínicas; por el otro, la realidad profunda del azar y la fuga sociales. Se podría decir que en los productos modernistas más puros (y, a pesar de sus diferencias, el cuadro de Manet y el de Stella son para mí comparables en este sentido) interactúan un exceso de orden y un exceso de contingencia. Y que este principio formal da cuenta de algo muy profundo en la experiencia de toda la textura moderna. *El matrimonio de la razón y la pobreza (The Marriage of Reason and Squalor)*, en términos del título del cuadro de Stella.

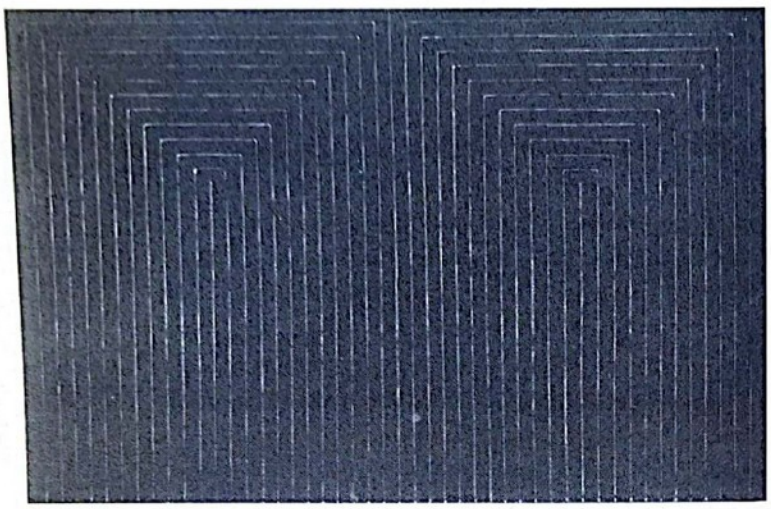
El modernismo, estoy tratando de decir, descubrió la forma una y otra vez –típica y al parecer necesariamente– en cierto estado extremo o en situaciones límite. Formalismo era extremismo: es éste el aspecto del modernismo que requiere una explicación. La mía es la siguiente. El modernismo fue un enfoque de la modernidad. Estaba interesado en imágenes y acontecimientos de la vida moderna, por lo menos en parte, pero también, más intensamente, en los modos de representación modernos, en su estructura profunda de producción simbólica y reproducción. Ese ordenamiento simbólico albergaba en su seno dos grandes sueños o dos grandes posibilidades. El primero proponía que el mundo estaba volviéndose moderno porque era un espacio habitado por individuos libres que vivían en una inmediatez sensible. El mundo se estaba transformando en una matriz de apetitos, posesiones y acumulaciones privadas. Y esos apetitos bastaban para constituir un mundo. En el ámbito de la economía, llevaron al surgimiento de los mercados; en el de la experiencia, al auge del entretenimiento, de la vida como una serie de espectáculos y juegos. Los deportistas con traje espacial de Malevich son sólo una versión profesional, se diría, de la mirada absorta de la niña de Manet. Es éste el primer sueño de la modernidad. En la práctica es difícil separarlo del segundo, su hermano gemelo. El mundo, proponía, es cada vez más el espacio de una racionalidad técnica, disponible y

comprensible para los sujetos gracias a la mecanización y la estandarización. El mundo se encamina hacia la lucidez material absoluta. Acabará por convertirse (y si se presta atención, ya se está convirtiendo) en un mundo de relaciones más que de entidades, de intercambios más que de objetos, de manipulación simbólica más que de cuerpos empeñados en el trabajo físico o en la dura lucha con la esfera de la necesidad.

Éstas fueron las grandes ilusiones de la modernidad, según yo la entiendo. Y por supuesto, los artistas modernos las compartieron y no escaparon a su magia. Pero en la práctica –y ésta es la clave– se descubrieron poniendo a prueba estos sueños o configuraciones imaginarias. La prueba era la forma, la prueba de la ejemplificación en un medio particular.

El modernismo fue una suerte de túnel de viento en el que la modernidad y sus modalidades

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



fueron deliberadamente empujadas hacia un punto de ruptura. En el caso de la pintura, "empujadas" significa "aplanadas". ¿Cómo se ven los valores y las atracciones que llamamos "modernidad" (esta es la pregunta de Manet) cuando los ponemos en dos dimensiones? En el modernismo la pintura fue un modo de investigación: un camino para descubrir cuáles eran las consecuencias concretas de los sueños de la modernidad, en el mismo intento de encontrar el modo de llevarlas a un cuadro (qué clase de juego entre superficie y profundidad era necesario, qué clase de acento en las formas y los límites del cuadro, qué formas de insistencia o abreviación pictórica). Y si *éstos* son los recursos para dar forma a un determinado ideal de modernidad, ¿qué nos dicen respecto de ese ideal? ¿La imaginería moderna supera la prueba de la representación? Si la dibujo, si le doy esta particular existencia visual, ¿sobrevive?

Por supuesto, plantear el problema como acabo de hacerlo lleva a pensar el modernismo en términos demasiado distanciados, demasiado razonables. En la práctica, había algo en los sueños modernos que enloquecía a los modernistas. Los sueños eran puestos a prueba materializándolos, reduciéndolos a una serie de maniobras técnicas tangibles; pero, en el proceso, una y otra vez se los forzaba y desnaturalizaba como si el artista intentara comprobar cuánto del sueño quedaría vivo después de someterlo a la dispersión y el vaciamiento, al aplanamiento y la abstracción, al extrañamiento y la de-tecnificación, procedimientos que, extrañamente, *definieron la materialización* en el modernismo. En otras palabras, el formalismo modernista era precisamente un *forzamiento*; y no encuentro otra explicación para ese *forzamiento*, ese continuo extremismo, que pensarlo como una respuesta a cierto carácter extremo de la cosa misma –la vida– también puesta a prueba.

Alguna vez definí esta exasperación de los recursos y este forzamiento de los límites del arte moderno como "prácticas de negación". Pero ya no me gusta esa fórmula. No veo razones para optar entre "negativo" y "positivo", "bello" y "feo" como descripciones válidas del espíritu modernista. Sucede que el modernismo siempre estuvo al acecho del momento, o la práctica, que se ajustara a las dos descripciones. Positivo y negativo, lleno y vacío, totalización y fragmentación, sofisticación e infantilismo, euforia y desesperación, la afirmación de poder y posibilidades infinitas, junto a la mímica de un profundo sinsentido y la pérdida de toda posesión. Porque es ésta, creo, la principal propuesta del modernismo acerca del mundo: la experiencia de la modernidad es precisamente la experiencia de *dos* estados, de dos tonalidades al mismo tiempo. El modernismo es el arte que descubre todo el tiempo la coherencia y la intensidad en lo tentativo y lo esquemático, o el vacío acechando al otro lado de la sensualidad. Ni siquiera al otro lado, en realidad, porque el vacío es la forma que pasan a tener lo sensible y la vivacidad controlada.

Creo que puedo aclarar esta y otras cuestiones centrales del modernismo, mirando más atentamente una pintura de Picasso. Sé que así nos alejaremos del territorio de Manet –siempre público y fáctico aun cuando la acción se desarrolla puertas adentro– hacia un espacio más próximo a *La máquina de la influencia* de

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

Oursler. Pero así es como debe ser. El modernismo buscó a menudo sus temas en lo horrendo y lo fantasmal. Ya lo hemos comprobado en el poema de Yeats. Pero la perspectiva de éste difiere de la de Oursler en la definición de lo fantasmático y su localización, en cuán cerca del sujeto que imagina debe situarse la aparición.

El Picasso al que me refiero está en el Centro Pompidou de París y se llama *Figure*, en el sentido de "figura" en términos más generales, pero también, de modo más específico, "cara". La pintura no está fechada pero debe de ser de 1927. Mide 99 por 81 centímetros. *Cara* es una obra casi monocromática. Es de un blanco tiza y un gris metálico invariable, ambos colores presentados de manera plana e inexorable, casi sin una sola pincelada visible. Sin embargo, hay algo de amarillo en la extraña y hermosa franja vertical del extremo derecho de la tela de Picasso; la franja es un dispositivo o una realidad crucial en el efecto general del cuadro. Supongo que ayuda sobre todo a espacializar la terrible apertura blanca que está en el centro de la pintura, desde donde surge el rostro. Esto es: coloca el cuadrilátero blanco en lo que parece ser una secuencia de intervalos espaciales, aunque esto no significa que la secuencia en algún momento se estabilice dentro de algún tipo de ordenamiento. ¿Debemos entender, por ejemplo, que el cuadrilátero avanza flotando desde la franja amarilla de la derecha, como si fuese parte de la superficie de una ventana iluminada por un fogonazo repentino que deja ver el rostro por un instante?¿O vuelve desde el plano del cuadro, desde la franja tangible del costado –en algún tipo de afuera–, en medio de la oscuridad y el no lugar señalados tersamente por el gris que rodea al blanco? Supongo que el solo hecho de referirme, como acabo de hacerlo, a la *Cara* saliendo de la apertura blanca exige una aclaración. Porque la apertura es también la *Cara*. Es una de sus formas o identidades posibles, quizás la más fuerte. Y sin embargo, la idea de que la *Cara* esté mirando a través de algún tipo de transparencia, desde un gris posterior, es también convincente. La distancia entre el observador y el cuadro cambia a medida que lo miramos. Todo se transforma, se duplica y se vuelve sobre sí mismo. La doble línea del horizonte por ejemplo, a veces parece estar cerca, detrás del rostro –las líneas podrían serla parte superior de la reja de un balcón–, y a veces parecer estar muy lejos, como la línea del mar en el horizonte. La *Cara* parece entrar desde alguna parte. Pero nunca sabremos con certeza si ha cruzado el umbral.

Muchos habrán pensado, mientras leían el párrafo anterior, que ya han escuchado esta historia muchas veces. Y tienen razón. Las configuraciones cambiantes e indecibilidades que estoy señalando son el ABC del modernismo. *Cara* les da una distribución gramatical básica. Tiene un tono pedagógico. Su blanco y negro es el de un pizarrón o el de un diagrama. Es pedagógico, esquemático y, por lo tanto, creo –y este es otro rasgo típico del modernismo–, profundamente intertextual. La pintura está claramente habitada por ejercicios previos de geometría y monocromía de Picasso, y parece preguntarse: "¿Qué ha quedado en la pintura, si es que ha quedado algo, de esa serie de experimentos que hemos llamado cubismo?" En otras palabras: ¿el cubismo ha quedado reducido a este juego de mecanismos en blanco y negro, a este tablero de ajedrez de presencias y ausencias? Pero no creo que el cubismo sea la única gramática pictórica que se invoca aquí. Miro de nuevo la franja vertical con algún tinte amarillo en el extremo derecho del cuadro y me descubro pensando, sin poder resistirme, en la misma vertical de *Porte-fenêtre à Collioure* de Matisse. No podríamos asegurar que Picasso hubiera visto ese cuadro en 1927. Pero creo que, en términos conceptuales, deben pensarse juntos. El modernismo, como yo lo entiendo, está siempre preguntándose si algo –especialmente algo humano– puede volver a aparecer en el espacio vacante de la ventana de Matisse de 1914. Picasso conocía demasiado bien la versión del cubismo de Matisse como para

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

fascinarse con la reducción que había hecho su rival de la espacialización cubista a ese sistema de verticales que atraviesan de arriba a abajo el cuadro. *La gran leçon de piano* de 1917 se había exhibido en público por primera vez en la galería de Paul Guillaume, pocos meses antes de que Picasso pintara su *Cara* en octubre de 1926. Diferentes variantes de la organización con franjas verticales aparecen repetidamente en la obra de Picasso durante los dos años siguientes. Existe incluso la *Cara y perfil* del invierno de 1928, que tiene una irónica ventana *à la* Matisse del lado izquierdo con balcón de rejas incluido.

La *Cara* que está en el Pompidou es para mí una obra paradigmática –paradigmática del modernismo, quiero decir–, en buena medida, porque el diálogo sobre la producción pictórica que entabla con la propuesta de Matisse es definitivamente implacable y esquemática. Y como sucede a menudo con el modernismo, es difícil saber cuál acabará siendo el efecto o el resultado de la reducción y la esquematización de Picasso. ¿Es un homenaje a Matisse o la negación del rival? No creo que debamos apresurarnos a elegir la segunda opción. El blanco y negro no se opone necesariamente al color. El propio Matisse lo ha demostrado. Y el rostro en la ventana de Picasso no tiene por qué ubicarse inequívocamente en el espacio anti-Matisse del displacer, digásmolo así, o de la pura monstruosidad. *Cara* entabla un extraño diálogo no sólo con las reservas de belleza y disponibilidad de Matisse, sino también con las del propio Picasso. Creo que la extraordinaria litografía que Picasso hizo en 1928 es, de algún modo, una respuesta a su pintura del año anterior. No sólo, obviamente, porque deja que una cierta cuota de encanto e individualidad vuelva a la pintura, sino también por la reflexión sobre cuánta curvatura y solidez pueden reintroducirse en el rectángulo, pero más que nada por la forma en que el rectángulo, que ahora flota en el blanco vacío del papel, funciona aún como forma de la cabeza y marco a través del cual la cabeza espía, un marco que en definitiva encierra y protege, un corte a la manera de Procusto y a la vez un posible contorno ideal.

Elegí la *Cara* de Picasso como mi segundo ejemplo modernista, junto con *Le chemin de fer*, en parte porque el cuadro de Picasso lleva claramente la maquinaria de visualización hasta su límite. Es extremo y resonante, incluso para los patrones de Picasso, y se habrán percatado, a esta altura, de que la extremidad y el extremismo son elementos básicos de mi idea de lo que fue el modernismo. En la práctica, el modernismo fue una forma de la agonía o del caos. También Manet pudo poner en primer plano esa agonía. En un Manet, por lo general, comprobamos muy pronto que el aire casual y la movilidad que se perciben en un primer momento enmascaran alguna forma de pérdida o de terror. Nuestra mirada se desplaza hacia el extremo izquierdo del cuadro, hacia la mujer cuyo cuerpo está cortado por el marco; el corte del cuerpo y la desolación de su mirada se insinúan como las claves del tono de la pintura toda. La cara parece todavía más agónica por su carácter incidental, precisamente, por estar casi absorta en la insignificancia del fluir de las miradas.

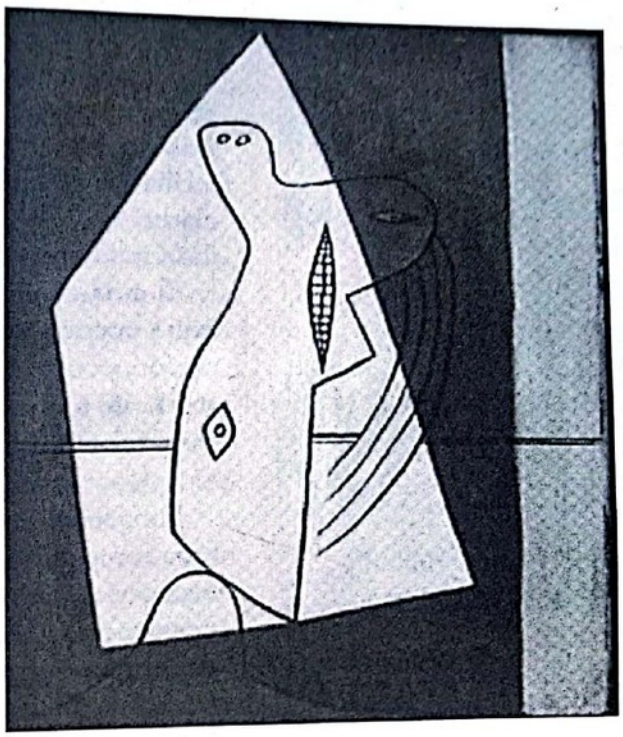
El modernismo fue una forma de agonía, entonces; pero lo que hay que entender es que la agonía, en la modernidad, es inseparable del placer. Esto es cierto para el cuadro de Manet pero también para el de Picasso, como intentaré demostrar. Esta es la razón por la que los esfuerzos de Picasso por construir una imaginería del horror establecen un diálogo con Matisse. "Voy a demostrarles que en la modernidad el horror es belleza", parece decir Picasso. Y no es que Matisse no estuviera de acuerdo con él, o no pudiera entender el significado del arte de Picasso. Horror y agonía, sin duda, no son los términos adecuados en el caso de Matisse. Matisse quería seguir creyendo en su sueño de apetitos y sensaciones. Es cierto. Pero sabía muy bien que en la práctica la maquinaria del placer

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

y la posesión era sólo eso, una máquina; y que una y otra vez lo que la máquina producía era una visión de plenitud al borde de la estridencia y el exceso (o la afectación y el disfraz).

Creo que *Cara* de Picasso y *Porte-fenêtre à Collioure* de Matisse son términos de comparación apropiados para *La máquina de la influencia*, pero en sí mismos son demasido privados e inmediatos –demasiado negadores de la historia– como para representar al modernismo tal como yo lo entiendo. Son un momento del modernismo: el tono retraído, el resguardo en la forma como último refugio de la modernidad. Pero en el arte que cuenta, la modernidad siempre regresa. No se puede negar que este impulso es constitutivo del arte moderno, responsable de muchos de sus más grandes logros. Pero es un momento. Del otro lado del aislamiento y lo fantasmático del modernismo está siempre el sueño de la figura recobrando su lugar, ejerciendo sus nuevos poderes. Enfrentado al presente eterno y terrible de Picasso siempre está el sueño de la historia de de Chirico. Vuelvo entonces a *Nostalgia del infinito*, y coloco junto a él otro Malevich, pintado en algún momento de los terribles años de la colectivización forzada, hacia 1930. Estos dos cuadros representan para mí el enfrentamiento del modernismo con el mundo; en ambos casos, claro, enfrentándolo de manera profundamente extraña.

Pero entonces, ¿cuál fue para mí el tema del modernismo? ¿De qué hablaba? Adivinan ya, sin duda, mi punto de partida. El modernismo trataba sobre el vapor: en el cuadro de Malevich y en el de de Chirico un tren atraviesa el paisaje. En otras palabras, trataba sobre el cambio, el poder y la contingencia; pero también sobre el control, la compresión y la captura: un ordenamiento absurdo u opresivo acecha los campos nuevos y brillantes, y los cuadrados iluminados por el sol, con sus banderas flameantes. El modernismo nos presenta un mundo que se convierte en un ámbito de apariencias: fragmentos, retazos de colores, escenas oníricas hechas de fantasmas



inconexos. Pero todo esto aún *está sucediendo* en el modernismo, y resiste todavía mientras se lo describe. Las dos pinturas, creo, siguen reflejando el esfuerzo por responder al aplanamiento y la desrealización, siguen reflejando la voluntad de reinsertar los fragmentos en algún tipo de orden. El modernismo es agonía, pero su agonía es inseparable de una extraña liviandad caprichosa. Placer y horror van en él de la mano. Malevich puede estar desesperado o eufórico. Tanto puede estar expresando su desprecio por la idea del hombre colectivizado como intentando comprenderla con optimismo infantil. Nunca sabremos qué pensaba en realidad. La obra contiene ambas perspectivas.

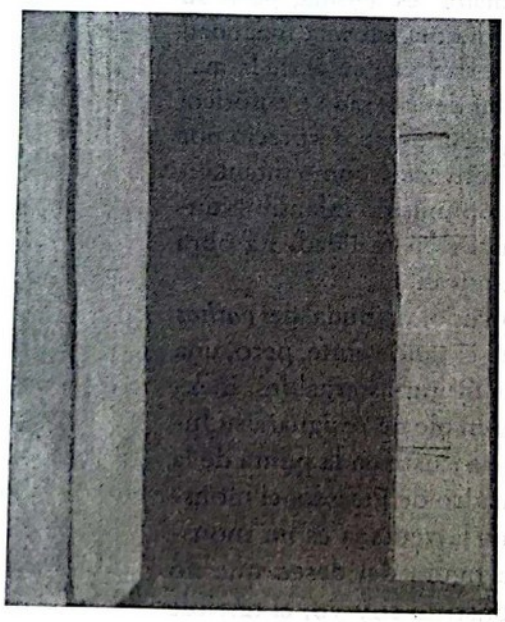
El modernismo se ocupó, sin duda, del *pathos* del sueño y el deseo en el siglo veinte, pero, una vez más, los deseos eran impostergables, inextinguibles. El hombre en pie no resignará su futuro. El infinito todavía existe en la punta de la torre. Incluso en el cuadro de Picasso, el monstruo que se asoma por la ventana es *mi* monstruo, *mi* fantasma, la figura del deseo que no voy a resignar. El monstruo soy yo, el terrible

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

sujeto deseante y temeroso que hay en mí y elude toda forma de condicionamiento, una andanada de prescripciones sobre lo que debe querer y debe ser. Estos son los restos del utopismo de Picasso. ¿Ustedes creen que la modernidad es el espacio del apetito y la inmediatez? ¡Yo les voy a mostrar apetito! ¡Yo les voy a mostrar inmediatez! Yo, como buen modernista, voy a hacer realidad los sueños de la modernidad.

El modernismo fue una *puesta a prueba*, como dije antes. Fue un exilio interior, un retraimiento hacia el territorio formal; pero la forma fue, en última instancia, un crisol, un acto de agresión, un abismo en el que todos los supuestos confortables de la cultura fueron absorbidos y luego escupidos.

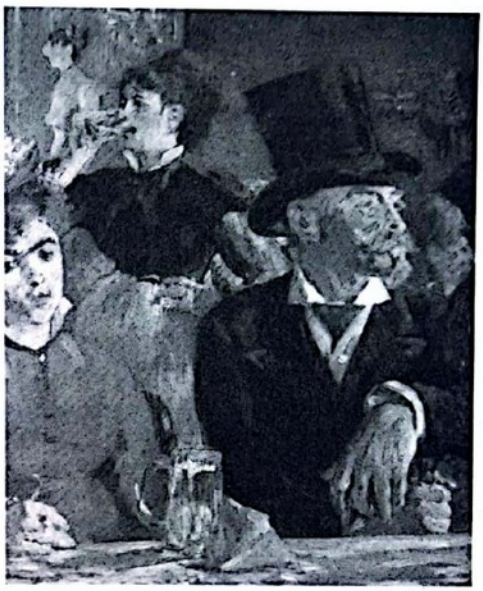
Pongamos, por fin, la obra de Oursler frente al cuadro de Picasso (una comparación injusta, lo sé), e intentemos dar cuenta del modernismo y el posmodernismo en la confrontación. Permítanme decir una vez más lo que dije al comienzo. No sé lo suficiente sobre el arte del presente como para interrogarlo con autoridad; pero sí creo saber lo suficiente sobre el arte de la era anterior como para formular las preguntas apropiadas. Postulé hasta aquí que el modernismo intentó entender y poner a prueba la estructura profunda de las creencias de su propio momento histórico, aquello que por lo general la modernidad dio por sentado respecto de sí aquello que más firmemente quiso creer. La presión fue formal. Esas creencias debían pasar la prueba del medio o se desintegrarían. En buena medida, al parecer, se desintegraron. El modernismo fue la oposición oficial de la modernidad. Fue el pesimismo del eterno optimismo de la modernidad. Cultivó el extremismo como una respuesta al pragmatismo y a la tecnificación de la vida moderna (adorados, está claro, por la mayoría de los modernistas). En el modernismo, la técnica no era una solución a los problemas. Los complicaba aún más.



La pregunta que debemos plantearle al arte del presente, entonces, es cuáles supone que son las creencias de la cultura de nuestro tiempo que resultan igualmente estructurales, igualmente centrales, para la ideología del presente, y cómo hará el arte para poner a prueba esas creencias. He hablado de "creencias" en términos muy generales pero, desde luego, lo que cuenta para los artistas visuales son las creencias sobre la visión y la visualización, o mejor, las creencias que toman forma de imágenes, de nuevos modos de visibilidad o de sueños de conocimiento que se disponen de manera específicamente visual. Sabemos que estas creencias son hoy la piedra de toque de un nuevo mito modernizador. Oursler es un artista paradigmático en este sentido. Cualquier artista medianamente perspicaz sabe que la vida soñada que cuenta hoy es la que promueve la Red. Pero ¿cómo

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

poner a prueba ese sueño? Volvemos al problema que plantea la frase de Marx "enseñar a bailar a las formas petrificadas, cantándoles su propia canción". La mímica no basta. Y tampoco alcanza con la intimidación exterior. Hay que cantar. Pero cantar implica dar con la nota adecuada, encontrar el tono justo. Implica, no un conocimiento aproximado de lo que la era digital cree sobre sí misma, sino una intuición precisa (como la que tuvieron Manet y de Chirico) del nudo central de la vida soñada, la presunción fundante, la verdadera *estructura* de la visualización de los sueños. Es fácil simular los aspectos siniestros de la modernidad. La modernidad, como nos recuerda Benjamin, prosperó desde sus comienzos a partir de los espectáculos baratos de lo extraño, lo nuevo, lo fantasmagórico. Pero la modernidad también sueña sueños verdaderos. El arte que sobrevive es el arte que conserva algo del proceso primario, no sólo el flujo superficial de las imágenes.



Veo dos sistemas de creencias a los que el arte de nuestro tiempo puede estar aferrándose. Uno es, sencillamente, el imaginario de la "información", y la idea de que un aparato de virtualización, verdaderamente global y totalizador, está privando nuevamente al mundo de la materialidad del tiempo y el espacio. El mundo en manos de los administradores simbólicos, para ponerlo en términos pesimistas; el mundo abierto a la multitud digital, la gran comunidad global de híbridos y particulares, si queremos aceptar la utopía recientemente propuesta por Antonio Negri. Este es el primer sistema de creecias. Comprobarán que se trata, entre otras cosas, de una creencia en una nueva forma de conocimiento, una nueva forma de materialización y desmaterialización del trabajo. Y en el centro de este sistema de creencias hay una imagen del conocimiento *visualizado*, localizada en el espacio-pantalla, alterada estructuralmente por este nuevo modo de localización y movilidad, este nuevo sistema de apariencias. Y esto nos lleva directamente al segundo sistema de creencias que supone, sencillamente, la convicción de que estamos atravesando algún tipo de umbral –o que quizás ya lo atravesamos– desde un mundo ya perimido en el que la Palabra era la principal estructura de conocimiento, a otro dominado por la imagen o por series visuales cambiantes.

Los artistas visuales, sin duda, tendrán muchas dificultades para estar en desacuerdo o para tomar distancia de este sistema de creencias. Tal como Manet se permitió creer, en parte, que el capitalismo era el espacio de las puras apariencias, los artistas visuales de hoy difícilmente puedan resistirse a la idea atractiva de que lo verbal ha concluido y ha sido reemplazado por lo visual. Pero así como Manet descubrió en la práctica que la esfera de las apariencias era también la de las identidades, las fijaciones, las restricciones y las determinaciones, me atrevo a predecir que, una vez que se lo haya sometido a la prueba de la forma, este éxtasis de lo virtual descubrirá también sus limitaciones.

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

Imágenes
La máquina de la influencia (2000), Tony Oursler, pág 48.
La incertidumbre del poeta (1913), Giorgio de Chirico, pág 50 .
Ferrocarril (*Le chemin de fer*, 1873), Edouard Manet, pág 51.
Deportistas (ca. 1928-32), Kasimir Malevich, pág 54.
Vista de Nôtre Dame (1914), Henri Matisse, pág 55.
El matrimonio de la razón y la pobreza (1959), Frank Stella, pág 56.
Cara (1927), Pablo Picasso, pág 59.
Puerta-ventana en Collioure (*Porte-fenêtre à Collioure*, 1914), Henri Matisse, pág 60.
En el café (1878), Edouard Manet, pág 61.

Lecturas
La cita de Theodor Adorno pertenece a *Minima Moralia* (Madrid, Taurus, 2001). La frase de Karl Marx está tomada de "A Contribution to the Critique of Hegel's Philosophy of Right, Introduction", de sus *Early Writings* (London, Penguin Books, New Left Review, 1975). Sobre la discusión entre las propuestas de Henri Matisse y Pablo Picasso, se puede consultar el libro de Yves-Alain Bois, *Matisse and Picasso* (Paris, Flammarion, 1998).

T. J. Clark es profesor de Historia del Arte en la Universidad de California, Berkeley. Entre sus obras publicadas se destacan *The Absolute Bourgeois: Artists and Politics in France 1848-51*; *Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution*; *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers* y *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism*.

El ensayo "Modernism, Postmodernism, and Steam" fue leído en noviembre de 2000 en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, dentro de la serie "Modernidades". Para su publicación en el número 100 de la revista *October* (primavera de 2002), el autor decidió no reescribir el texto a la luz de los acontecimientos del 11 de septiembre de 2001. Fue especialmente cedido a **milpalabras** para su primera edición en español.

Ya no voy a simular neutralidad , y diré por qué. Quisiera concluir ofreciéndoles a los artistas del presente algunos eslóganes anti-visuales y anti-digitales. Podrían imaginarlos saliendo en torrente de la boca del fantasma de Tony Oursler.

Nada más alejado de la verdad, dice el protagonista de *La máquina de la influencia*, que la idea de que la era de la Palabra ha terminado. Por el contrario, la palabra está todavía en todas partes. Y la maquinaria de imágenes que hemos creado y diseminado es sólo un medio para convertir esas palabras en imágenes; ése es el problema. El fantasma abomina de los medios de visualización de la cultura contemporánea, no en nombre de un "logocentrismo" nostálgico, sino porque ve que los medios de producción simbólica de nuestro presente inundan el mundo con un *palabrerío* –una catarata de tópicos banales y transparentes– al que se da una forma visual efectiva. Efectiva, sí, para que los tópicos den en el blanco, nombren su producto, opriman el botón adecuado de la paranoia. Todo en la configuración real de la producción de imágenes del mundo que nos rodea da cuenta de este hecho. Las nociones de claridad, flujo y densidad de imágenes, están todas esencialmente moldeadas de conformidad con los movimientos del logo, de la pseudonarrativa comprimida de la TV comercial, de los eslóganes de productos, del clip sonoro. Las imágenes todavía están en todas partes, contando historias o impartiendo órdenes. Páginas *web*, carteles, videojuegos son sólo visualizaciones –magnificaciones y aceleraciones– del mundo de la frase gritada (o susurrada) que aún perdura.

Compruebo que el fantasma sigue despotricando. Pero no olvidemos que sufre: el nuevo "Cielo helado" lo ha vuelto loco. Pero al menos, en su amargura, señala una serie de problemas que nuestra cultura todavía no quiere reconocer. En otras palabras, si es que alguna vez habrá un arte visual de la posmodernidad, creo que tendrá que empezar por la furia del fantasma, por su escepticismo. Tendrá que poner a prueba, como lo hicieron Manet y Picasso, los conceptos que verdaderamente organizan –producen– las ficciones de nuestro presente. Atrás han quedado el tiempo de la movilidad, el libre juego de las apariencias y el gran mito de la subjetividad. Ésa era la materia prima de Manet y Picasso. Hoy lo son los conceptos de virtualidad y visualidad. Ha llegado el momento de someter ese nuevo imaginario a la prueba de la forma.

Traducción: Mariano Siskind

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

El teatro de la globalización en el arte contemporáneo

En los últimos años, la práctica de la instalación ha dominado el campo de las artes visuales. Artistas, críticos, curadores y galeristas han contribuido a cimentar esta hegemonía, pero también el circuito global de muestras y exhibiciones. El siguiente artículo pasa revista al fenómeno y recorre sus múltiples itinerarios en una cartografía global en la que ciertos artistas –como el chileno Alfredo Jaar– aceptan sus desafíos y lo devuelven en forma de revelaciones.

Andrea Giunta

El arte, se sabe, no está al margen del poder. El mercado, los curadores, la crítica, los museos, las galerías y los circuitos internacionales (exhibiciones, bienales, trienales) definen diversas y entrelazadas redes de control. Un recorrido por los más recientes encuentros internacionales permite constatar ciertas prácticas y temas recurrentes que se resuelven en rasgos hasta cierto punto homogéneos y distintos de aquellos que un estado de situación podía mostrar antes de los años 60. La Documenta de Kassel es un excelente espacio para considerar algunos de estos cambios. Dos objeciones se reiteran en la evaluación del panorama que ésta ofrece: el predominio de la práctica de la instalación y una agenda de temas definidos, centralmente, por su "corrección política". La violencia y la injusticia en distintas partes del mundo son temas recurrentes, tratados a través de materiales heterogéneos que, en muchos casos, solo transmiten la sensación de un gran cúmulo de desechos. El arte, casi podría afirmarse, ya no nos confronta con la belleza sino con el horror.

Estas constataciones generales provocan una serie de preguntas. ¿Hasta qué punto estos circuitos y estas agendas condicionan las nuevas formas de producción artística? ¿Qué nos dicen, por otra parte, las tramas de poder sobre la capacidad de una obra de actuar como detonante de una determinada experiencia estética? ¿Qué tipo de experiencias ofrece el arte contemporáneo? ¿En qué aspectos radica –si existe– su particularidad?

Para avanzar en estos puntos quisiera establecer primero un espacio de referencias sobre el contexto que el nuevo orden mundial implica para el arte y, en este caso específico, para las experiencias vinculadas a los circuitos artísticos internacionales.

Desde su origen, con la Bienal de Venecia (1895), estos encuentros, dedicados casi con exclusividad a las artes visuales y la arquitectura, fueron pensados como formas de celebración y como mecanismos de poder que construían una escena efímera pero grandilocuente para el arte internacional. Así ocurrió con Venecia y así también con San Pablo, ciudad que a partir de la fundación de su bienal (en 1951) se coloca en la mira del mundo. Tampoco es diferente el caso de la Documenta, que actuó como uno de los sofisticados dispositivos que articularon cultura y guerra fría. Kassel, ciudad fronteriza con el bloque oriental, era un espacio ideal para organizar una exhibición que buscó identificarse

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

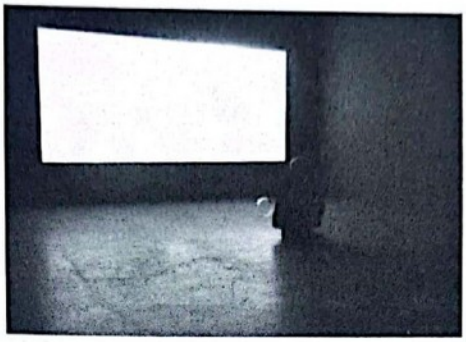
con la idea de libertad que el nazismo o el comunismo le habían arrebatado al arte al condenar la abstracción. Documenta se inauguró, precisamente, como una respuesta a la exposición de *Arte Degenerado* organizada en 1937 por el nacionalsocialismo.

Durante los últimos años, esta forma de intervención se ha multiplicado a tal punto que, aun sin recursos y sin programas claros, cada ciudad del mundo quiere tener su bienal. En la actualidad, hay más de cincuenta encuentros en preparación. No todos son espacios del mismo tipo. Podrían establecerse diversos mapas distinguiendo, por ejemplo, entre aquellos que programáticamente quieren incorporar a todo el planeta (Kassel, Venecia, San Pablo), y los que se definen a partir de determinadas formas de localización, ya sea por convocar a artistas de una región (Mercosur, Caribe, Lima, Cuenca), de un país (Monterrey, Panamá) o por plantear la reflexión sobre una problemática específica, como la frontera entre Estados Unidos y México (InSite o Tijuana). También son decisivas las diferencias que marcan las modalidades de organización. La tendencia a que las representaciones fuesen establecidas por los países participantes, dominante en un principio, está siendo sustituida por la decisión de contratar "curadores invitados". Hasta la Documenta IX los curadores de Kassel habían sido hombres y europeos. La décima edición fue por primera vez curada por una mujer, Catherine David. El curador de la última presentación fue un no europeo, el nigeriano Okwui Enwezor. Señalo esto porque en la misma difusión de la Documenta suele destacarse. El énfasis muestra una voluntad de distanciarse de un criterio eurocéntrico en la toma de decisiones. Un distanciamiento que, en el caso de la actual Documenta, no dejó de provocar polémicas. Enwezor es nigeriano pero trabaja en Nueva York, y la agenda que estableció para la Documenta, asimilada a los ítems del debate sobre multiculturalismo en los Estados Unidos, fue leída como un paso más en la americanización de la cultura. Esto provocó malestar en algunos europeos y también en la crítica norteamericana que demolió la exhibición catalogándola, inversamente, de antiamericana, en tanto muchas de las obras expuestas se centraban en la crítica a la política exterior de los Estados Unidos, sobre todo la posterior al 11 de septiembre.

Las consecuencias más inmediatas de la tendencia a proponer un invitado para fijar los criterios curatoriales es el establecimiento de un circuito de curadores que *itineran* por instituciones y bienales y contribuyen a homogeneizar el circuito internacional. Obras de un mismo artista (incluso la misma obra) pueden verse en distintos encuentros, proceso éste que contribuye a una paulatina *bienalización* del arte. (El chileno Alfredo Jaar, por ejemplo, participó en InSite en el 2001 y en Documenta; la instalación del argentino Víctor Grippo de Documenta se presentó en la Bienal de La Habana de 1994.) La invitación de curadores externos también causa una *deslocalización* del encuentro respecto de la ciudad en la que se realiza. Un efecto de extrañamiento, en tanto los criterios son establecidos por alguien que no se propone destacar el nexo entre el encuentro y la ciudad sino, por el contrario, poner de relieve su internacionalismo. Esta es, probablemente, una de las razones por las que la última Documenta tuvo escasa vinculación con Kassel y se encerró en un montaje extremadamente limpio y museístico.

En su libro *The Global City. New York, London, Tokyo,* Saskia Sassen describe el nuevo orden mundial como un proceso de desarticulación y rearticulación marcado por la primacía de los mercados financieros respecto de los productivos, por la dispersión territorial de los nuevos centros corporativos y la virtualización de la economía en complejas redes informáticas. El resultado es un proceso contradictorio: mientras se dispersan los mercados de producción y capital controlados por las corporaciones transnacionales, hay una progresiva integración informática del planeta. Sassen también considera la actual

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



desestructuración del Estado tradicional y, como proceso paralelo, el surgimiento de lo que denomina "ciudades globales": ciudades que ya no operan en función de la cultura, la política o la economía de sus propios países, sino que forman parte del complejo sistema de negociación del capital global.

Partiendo de los rasgos generales, podríamos pensar el actual sistema mundial de encuentros artísticos como una red que reproduce en el campo de las artes visuales el funcionamiento de estas ciudades globales. Eventos como la Documenta no serían así representaciones de la cultura del país o la ciudad en que se organizan, sino espacios de negociación de agendas, mercados y prestigios del capital artístico global. Negociaciones e intermediaciones en las que juega un papel protagónico un nuevo modelo de curadores asimilable al de los *brokers* (intermediadores). Para Saskia Sassen, este nuevo tipo de profesionales, ligados a la nueva forma de organización global, funcionan como intermediarios de las redes económicas transnacionales, y poseen un alto poder adquisitivo, orientado hacia un consumo artístico organizado por las grandes subastas internacionales. George Yúdice utiliza el término *brokers* o *brokering*, en cambio, para referirse a los procesos mediante los cuales es hoy seleccionada, valorada, legitimada y distribuida la producción cultural latinoamericana para servir a intereses norteamericanos. Otro sentido es el que le asigna Mari Carmen Ramírez cuando considera el papel mediador del curador como potencialmente democratizador: en lugar de arbitrar desde la excelencia artística, lo haría buscando crear formas de aceptación de expresiones artísticas antes marginalizadas por su carácter periférico. Quisiera retomar la noción de *broker* en su sentido más general y vincularla a las funciones de los curadores del circuito global del arte como intermediarios que colaboran en la hegemonización de temas y procedimientos, en la creación de redes eficientes de intercambios.

Evidentemente, los circuitos que unen a las ciudades globales del arte no reproducen necesariamente los de la economía. Nueva York es un centro económico y cultural internacional, pero la Bienal Whitney se inscribe dentro de las bienales nacionales. La Habana no es una ciudad global en economía pero sí lo es en artes visuales mientras transcurre la Bienal. Aun si repercuten en el espacio local, bienales como las de Monterrey o Panamá también dan cuenta de los efectos de la globalización de los circuitos. No sólo porque, a fin de garantizar imparcialidad, convocan a jurados internacionales para establecer juicios sobre el arte local, sino también porque en esa misma escena pueden establecerse claras diferencias entre los artistas que han tenido contacto con el circuito globalizador y los que han permanecido al margen. Quienes han itinerado por espacios de formación artística deslocalizados incorporan lenguajes tecnológicos (videos, fotografía, computadoras). Además, como resultado de la nueva itinerancia, también dan cuenta de una violenta deslocalización de los temas,

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

La instalación se ordena en tres espacios. En el de ingreso, hay tres cajas de luz con textos periodísticos. En el primero, información sobre la cárcel de Mandela, sobre los trabajos forzados que realizó en una mina de cal, y que llegaron a dañarle la vista. El segundo trata del traslado de un monumental archivo de imágenes fotográficas comprado por Bill Gates a una mina de cal en Pennsylvania, sitio en el que serán enterradas para su preservación. Gates, dueño de los derechos de reproducción de estas imágenes, está digitalizándolas; proceso que, al ritmo actual, llevará 453 años. "En el presente, Gates posee los derechos de mostrar (o enterrar) un estimado de 65 millones de imágenes", concluye la noticia. El tercer texto, fechado 7 de octubre de 2001, informa sobre la compra de derechos exclusivos de todas las imágenes de satélite de Afganistán y los países vecinos, por parte del Departamento de Defensa de los Estados Unidos, poco antes del comienzo de los ataques aéreos sobre Kabul. Sumada a la información de sus propios satélites, diez veces más poderosos que cualquiera comercial, tal adquisición les proporciona un "exceso de capacidad". La compra impide que los medios de comunicación informen sobre los efectos del bombardeo y elimina la posibilidad de una verificación o refutación independiente sobre los ataques norteamericanos. Por otra parte, obliga a las agencias de noticias a utilizar imágenes de archivo en sus reportes. "Ellos están comprando todas las imágenes disponibles. No están dejando nada para ver", finaliza el texto.

Jaar organiza el tema y la estructura de su instalación desarticulando la ficción comunicacional que constituye uno de los argumentos del discurso de la globalización: la confianza en el beneficio que podría aportar un planeta continuamente comunicado por una red informática. Los textos exponen la estructura tramposa de una ficción informacional que no se basa en la disponibilidad sino en la apropiación de los medios por el poder económico o militar (Bill Gates o el Departamento de Defensa). El Estado norteamericano recurre a los instrumentos del mercado como forma de censura, para ocultar de la mirada pública las pruebas de sus acciones. Poder político y poder económico se alían tras un mismo objetivo que une violencia y poder de dominación.

El segundo espacio de la instalación es un pasillo en el que la luz desaparece, por un breve instante, para fulgurar tenuemente y conducirnos a la tercera sala, donde una gigantesca pantalla de luz nos enceguece. El espacio no es el lugar en el que se disponen las partes sino un elemento constitutivo de la obra, es inseparable de ella, necesidad. Del mismo modo la luz no es iluminación, sino experiencia transitable y material, soporte significante desde el que se establece el sentido de todas las partes que componen la obra. La fuerza de la instalación de Jaar resulta de la necesidad de cada una de sus partes y de la interacción entre ellas. Resulta también de la poderosa experiencia que proporciona, no sólo por sus textos, entrelazados por un mismo argumento, sino también por la tensión que origina el tránsito entre la penumbra de las cajas de luz, la oscuridad total que por un instante nos atrapa y desorienta en el pasillo, y la percepción de una luz cuya intensidad crece con violencia enceguecedora, al punto de lanzar un golpe de calor a la cara. En ese recorrido desde el conocimiento intelectual al conocimiento perceptual se produce una sobreimpresión de experiencias que se exceden, se extralimitan a cada paso

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

para lograr una obra de mayor eficacia si ésta se propone la denuncia de un acontecimiento real e inmediato.

El discurso de la "corrección política" opera a la manera de una buena conciencia guiada por la voluntad de intervenir en los circuitos de poder infiltrándolos, subvirtiéndolos mediante obras que, pese a estar financiadas por el poder económico transnacional, se oponen a él exhibiendo sus fisuras y contradicciones. Tal corrección, se dice y se objeta, establece una agenda de temas "legítimos", sobre los que los artistas tendrían necesariamente que decir algo a fin de ingresar en el circuito de las ciudades globales del arte. Esto es en gran parte así, y crea una fuerte paradoja: tópicos generados por la voluntad de actuar contra el poder terminan funcionando como mecanismos de un poder que legitima y excluye, precisamente, regulando los temas preciados por el mundo del arte. No deja de ser una contradicción que las mismas corporaciones económicas y poderes políticos que determinan el escandaloso grado de desigualdad y polarización entre riqueza y pobreza, contracara de la globalización optimista, financien encuentros artísticos como la Documenta, donde predominan obras que cuestionan a estos mismos poderes. (Sobre esta paradoja y sus posibles soluciones pueden leerse las consideraciones de Hans Haacke publicadas en el número 3 de *milpalabras*.)

El recorrido por la Documenta mostró esta "corrección política" al menos en dos sentidos. Uno se vincula a la representatividad o "corrección distributiva". Enwezor destacó el hecho de que ésta fuera la Documenta más amplia en lo relativo a la participación de artistas de Asia, África y América Latina. Sin duda albergó la mayor representación de artistas latinoamericanos de su historia. Sin embargo, la presencia de obras latinoamericanas en Kassel no implica que éstas se destacaran por introducir rasgos de inconfundible y valiosa "identidad" o por presentar trabajos vinculados a contextos locales. Por el contrario, dos de las obras más impactantes de la Documenta estaban deslocalizadas de sus propios contextos: la de Alfredo Jaar, a la que me referiré, y la de Tania Bruguera, quien en vez de presentar un trabajo con referencias a su origen cubano, propuso una instalación sobre la historia de la ciudad de Kassel. La presencia latinoamericana, asiática o africana en la Documenta era necesaria para el tema mismo de la exposición (centrado en el tópico de la globalización), más vinculado a un principio de representatividad que al de la diferencia substancial(ista) que tal presencia pudiera introducir. Si se trata de evaluar esta participación, antes cabría ver qué aportaron estos artistas al complejo panorama de la escena global del arte.

El otro aspecto en el que se evidencia la "corrección política" es la existencia de una agenda, de un conjunto de tópicos que se entrecruzan y se articulan en diversas propuestas. Más que el mapa de movimientos artísticos con el que Alfred Barr explicaba la evolución del arte moderno, en el arte global podría trazarse un mapa de temas: ciudades, fronteras, discriminación, masacres, migración, control de la información, archivos, memoria, conflictos interculturales, genocidios, violencia, utopías. Un repertorio que de ningún modo funda la Documenta pero del que ésta ofrece una muy buena síntesis, aparte de contribuir a difundirlo mediante múltiples relaciones con galerías, colecciones y museos.

La instalación presentada por Alfredo Jaar ("Lament of the Images") es un buen ejemplo para considerar algunos de los aspectos señalados. Deslumbrante y eficaz. Éstas serían, probablemente, las palabras que elegiría si tuviese que calificar la intervención de esta obra en un ámbito tan heterogéneo y monumental como el de la Documenta. Una instalación breve en cuanto a los elementos que involucra: tres espacios, tres textos, tres intensidades de luz, y las tensiones que se producen entre ellos. Un argumento que se resuelve en el nexo entre la información, el impacto perceptual y el proceso intelectual.

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

analizar la escena que despliega la Documenta; entre otros aspectos, el predominio de la instalación, formato más adecuado para los requerimientos de estos encuentros y para pensar los problemas de la globalización en un lenguaje también globalizado. Por el momento me importa retener las cuestiones que señalé respecto de la hegemonía de las instalaciones, para considerar otro problema importante: ¿hasta qué punto es posible establecer criterios que permitan diferenciar una instalación bien resuelta de otra que no lo está? Avanzar en este terreno importa el riesgo de esbozar criterios que luego podrían ser asumidos como normativos. Confío en la necesidad del arte de mover los límites de lo establecido, de poner en crisis todo intento de definición constrictiva. Más que buscar establecer una preceptiva para el arte que vendrá, apunto a identificar un conjunto de rasgos que permitan, al menos, comprender un poco mejor lo que hoy sucede.

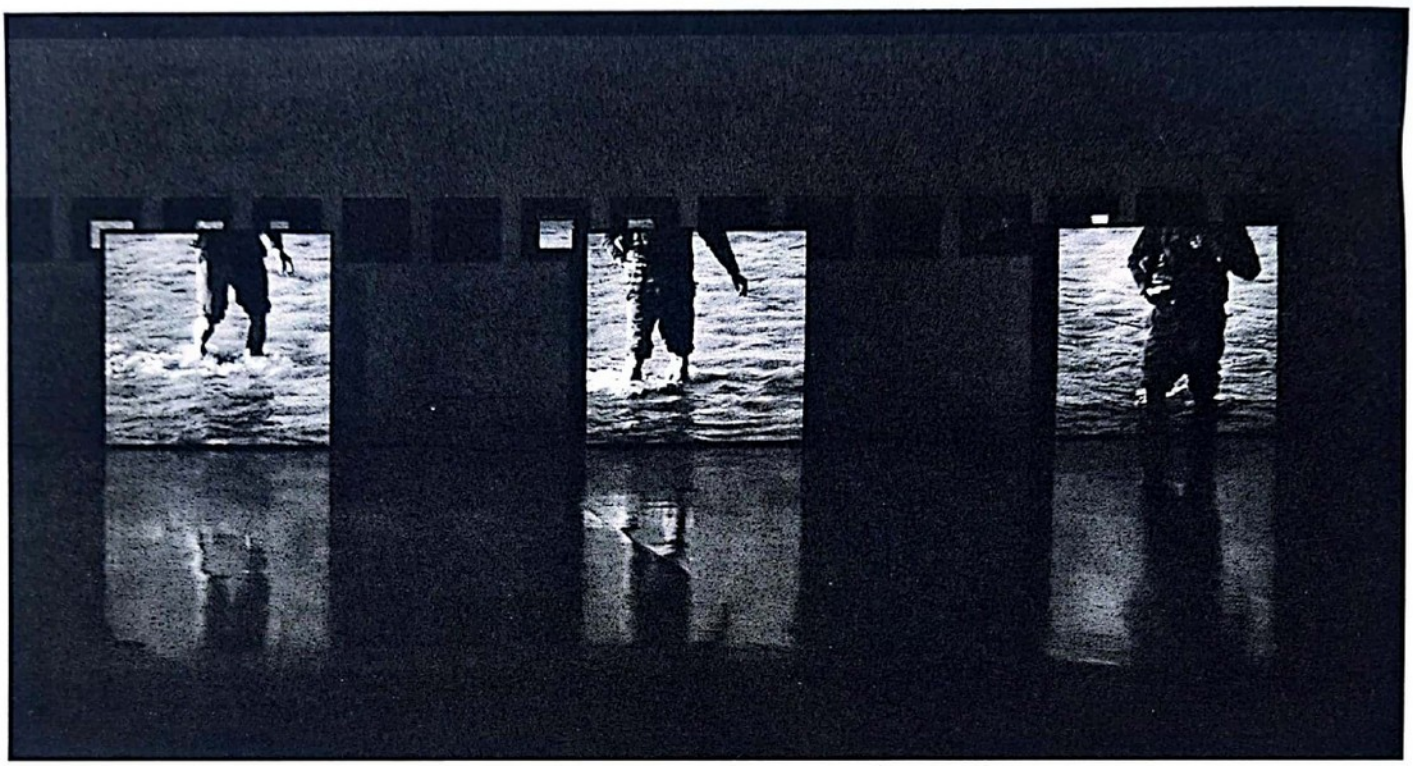
¿Qué diferencia una instalación de un cúmulo de basura en la calle o de unas cajas apiladas en un supermercado? ¿Cómo establecer una distancia entre objetos que logran producir una determinada experiencia intelectual y estética y otros que solo parecen juguetes repartidos entre el piso y las paredes? ¿Cuál es la diferencia, en definitiva, entre un *arte de la instalación* y lo que podría denominarse un *arte del cotillón*?

Sin definir por definir (la instalación presupone el desafío de todas las fronteras y categorías del arte), las instalaciones han sido una forma de producir arte y también un comentario sobre el arte y sus límites. Una forma de crítica antinormativa y anticanónica que pretendía poner en jaque todos los supuestos del arte, su sistema y el sistema social que hacía posible el estatuto artístico. Probablemente la pregunta más apropiada sea la que permita averiguar qué puede decir la instalación que no pueda decirse de la misma forma ni con la misma densidad utilizando otros medios artísticos. Es decir, cuál es su necesidad.

En la búsqueda de una definición, Beverly Adams ("Installations", 1992) proporciona algunos parámetros para analizar qué es una instalación. En primer lugar, destaca el hecho de que hay (o debe haber) una intención artística que aglutine los elementos dispersos. Existe, por lo tanto, un sentido de totalidad y de fragmentación al mismo tiempo. Otro aspecto es la centralidad del espectador en el proceso de recomposición (o "negociación") del sentido entre esos objetos diversos y el espacio que los involucra a ambos, objetos y espectador. La experiencia no es exclusivamente visual e intelectual; también es física. Pero, señala Fredric Jameson, aunque el espectador busque unir perceptualmente esos objetos, "la obra contradice sistemáticamente el imperativo de inventar la totalización estética desde la que estos objetos dispersos puedan ser aprehendidos". A partir de estas consideraciones, Adams afirma que la interpretación de la obra queda abierta y que, desde esta perspectiva, la instalación sería, por su propia estructura, un género menos autoritario que otros. Respecto a esto tengo una discrepancia. La inconclusividad, la ambigüedad del significado, la apertura, son, en todo caso, rasgos que también pueden reconocerse en otras formas de expresión artística. En el conjunto de instalaciones de un artista podemos identificar rasgos recurrentes tanto en relación con los medios utilizados –el uso de paletas cromáticas, la forma de organizar el espacio– como en los temas. La instalación no garantiza libertad de interpretación. En muchos casos la constriñen.

En el catálogo de la Documenta, Jean Fisher destaca el mayor poder subversivo de la instalación, considerándola más eficaz que otras formas de arte para intervenir en un orden dado. Aun si se consideran las limitadas posibilidades del arte para producir un cambio efectivo en las redes del poder, al menos la instalación lograría infiltrarlas. Evidentemente, los temas, tanto como el hecho de que las instalaciones partan de la total heteronomía, son condiciones de posibilidad

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



como la obra presentada por Humberto Vélez en la última bienal de Panamá, una video instalación sobre el abandonado complejo de piscinas y baños del Victoria Baths de Manchester.

El impacto de la globalización también se mide en los modos en que circulan y se forman los artistas. Más que a la migración a las ciudades centrales del circuito de legitimación internacional, hoy hay que referirse a una continua itinerancia entre una ciudad de base (Nueva York, Berlín, Londres) y el conjunto de encuentros y exhibiciones internacionales. Como veremos, esta forma de desplazarse no es ajena a la difusión que en los últimos años han tenido las instalaciones. Pero no son sólo las exhibiciones internacionales las que generan estos desplazamientos; también podría hablarse de un sistema internacional de formación artística. Existe hoy una gran cantidad de *talleres internacionales itinerantes;* el organizado por el Triangle Art Trust, con sede en Londres, coordina, por ejemplo, la logística que permitió, durante los últimos años, desarrollar espacios de trabajo (*workshops*) en países como Nigeria, Sudáfrica, Estados Unidos, Jamaica y Bolivia, entre otros. Para los países sede, estos encuentros son una instancia de actualización de lenguajes y un camino para que sus artistas ingresen en el circuito internacional.

El efecto de este *shock* actualizador y la red de contactos que propicia es constatable. Contribuye poderosamente a gestar la figura de un *nuevo artista viajero*, informado sobre subsidios y programas internacionales. Estos talleres se autorrepresentan como circuitos alternativos frente a aquellos hegemónicos, tanto en las escenas locales como internacionales. Se conciben como redes de información que establecen un circuito distinto del de los grandes eventos internacionales. Son una red eficiente, ya que el itinerario por tales experiencias es una formación en la nueva academia informal que da acceso al circuito global de la cultura.

Considerar algunas de las rearticulaciones del sistema de formación artística, de producción del arte y de sus formas de circulación ayuda a

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

y llegan a ser insoportables. Una luz tan enceguecedora y traumática como aquella que Mandela tenía que sentir cuando realizaba trabajos forzados en la mina de cal. Tan enceguecedora como la mina de cal en la que se depositará el archivo comprado por Gates. Un enceguecimiento que oculta las imágenes de lo que sucede en los ataques norteamericanos a Afganistán.

El conjunto adquiere unidad significativa, densidad, se amalgama y excede el contenido intelectualmente aprehensible. El recorrido nos obliga a volver sobre los textos (que acaso, en el itinerario extenuante de la Documenta, sólo leímos superficialmente) para comprender los sentidos que se expresan en la tensión interna de los materiales, en la textura de significados que ellos entretejen. Tal retorno expresa el éxito de la instalación, la imposibilidad de, simplemente, mirarla o recorrerla. Es preciso volver sobre nuestros pasos para recomponer una lógica que vincule una vez más materiales perceptuales e intelectuales.

El último momento crea perplejidad, porque el enceguecimiento fugaz que obra la gran pantalla de luz también causa cierta fascinación. Como la de un mundo hipercomunicado que aproximara los puntos más distantes del planeta. Es entonces cuando el depósito de información de los textos revierte el encandilamiento en poderosa metáfora de las contradicciones en que se monta el discurso optimista de la globalización. La instalación de Jaar desmonta el componente ficcional que guarda el optimismo tecnológico respecto al poder democratizador de la hiperinformación. Lo que aparece en estos tres espacios y vertebra los materiales dispuestos en la instalación es una distancia crítica del intelecto y el cuerpo, condensada en una compleja experiencia estética, un artefacto cultural cuyo contexto son las contradicciones implícitas en los discursos supuestamente democratizadores. Todo aquello de lo que, en definitiva, el discurso de la corrección política será cómplice si no cuestiona, precisamente, su participación en el mantenimiento de esa poderosa herramienta de control que es la información.

Imágenes
"Lament of the Images", exhibida en Documenta X, y "Walking on Water" (pág. 66), ambas de Alfredo Jaar.

Lecturas
La última edición de Documenta puede consultarse a través de Internet (www.documenta.de). El ensayo de Jean Fisher "Towards a Metaphisics of Shits" se reproduce en el catálogo (Documenta 11_Platform 5: Exhibition). Las referencias a George Yúdice pertenecen al artículo "The Collaborative Art of InSite: Producing the Cultural Economy" (www.latinart.com) y las de Mari Carmen Ramírez remiten a su artículo "Brokering Identities: Art Curators and the Politics of Cultural Representation" (en Greenberg, Ferguson y Narine, eds., *Thinking about Exhibitions*, London, Routledge, 1996). El ensayo "Installations" de Beverly Adams está publicado en el catálogo de la exhibición ***Encounters/Displacements. Luis Camnitzer, Alfredo Jaar, Cildo Meireles*** (Austin, The University of Texas, 1992). Las observaciones de Fredric Jameson fueron extraídas de *Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism* (Durham, Duke University Press, 1991). En *La globalización imaginada* (Paidós, 1999), Néstor García Canclini presenta un exhaustivo estado de la cuestión de arte latinoamericano y globalización. ***The Global City. New York, London, Tokyo*** de Saskia Sassen fue editado por Princeton University Press, en 1991.

Andrea Giunta es profesora de Arte Latinoamericano Contemporáneo en la Universidad de Buenos Aires. Entre sus libros se cuentan *Goeritz/Romero Brest. Correspondencias* (UBA, 2000) y *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta* (Paidós, 2001).

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

Renato Ortiz. La aldea mundializada

El sociólogo y antropólogo brasileño Renato Ortiz abrió la discusión sobre el proceso de mundialización de la cultura en América Latina en forma muy temprana y en un tono muchas veces provocador. Ahora que las nociones de imperio y multitud vuelven a discutirse, conceptos suyos como el de "modernidad-mundo" o "cultura internacional-popular" –centrales en el debate de las ciencias sociales– cobran nueva vitalidad y adquieren nuevos sentidos.

Mirta Varela

Desde sus primeros trabajos centrados en la cuestión de "lo nacional", Renato Ortiz investigó un fenómeno propio de la modernidad por el cual lo local se desterritorializa y adquiere, en un nivel que lo trasciende, otro significado. Desde el siglo XIX, las redes comunicativas habrían conectado una maraña de puntos que articulan la parte con el todo, e impulsado así un proceso que Ortiz ha definido con el término "modernidad-mundo". Si bien la modernidad, sostiene Ortiz, se consolida con la emergencia de la nación, su desarrollo desterritorializado rompe las fronteras del Estado-nación. De este modo, la globalización no sería el resultado de una fractura, sino un pliegue respecto de procesos anteriores. Sin embargo, en la etapa actual de la "modernidad-mundo", la circulación de las imágenes, las representaciones y los objetos que conforman una "moderna tradición" lleva a que las distinciones entre lo nacional y lo global pierdan relevancia, y a que lo tradicional y lo moderno, lo viejo y lo nuevo, pasen a formar parte de un mismo escenario que redefine las identidades nacionales. La "brasileñidad" –tanto como la argentinidad, la japonidad o la italianidad– se construyen, en buena medida, en el mercado global. Carece entonces de sentido preguntarse por los rasgos nacionales de lo que se produce y se consume en la industria cultural, ni cabe asimilar consumo a ciudadanía, puesto que en esa identificación "se acaba aceptando que las ideas de ciudadanía, democracia y libertad están asimiladas al mercado y no a valores políticos, algo que se ha vuelto una trampa corriente".

Pese a las continuidades históricas, para Ortiz resulta indispensable distinguir con precisión los rasgos de la cultura mundializada –que también debe diferenciarse de los procesos de globalización pensados en términos de homogeneización–, para lo cual se impone una nueva perspectiva de las ciencias sociales efocadas desde un punto de vista global. En este sentido, su último libro, *O próximo e o distante. Japão e Modernidade-Mundo* (2000), parece una puesta a prueba de sus hipótesis: Japón no es visto bajo la lupa del exotismo ni de la exaltación modernizadora. De hecho, en el recorrido por los estilos de vida japoneses y globales, tanto el adentro y el afuera, lo próximo y lo distante, el trabajo y el ocio, la insularidad y la frontera, como la relación entre Oriente y Occidente, se redefinen. De la misma manera, en su interpretación de los procesos de modernización latinoamericana y su ubicación en el escenario globalizado, Ortiz se distancia tanto de la teoría del imperialismo cultural como de ciertas zonas del poscolonialismo, que ven en los procesos de imposición simbólica producidos desde el exterior la erradicación de una cultura "propia". No

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

se trata simplemente de la imposibilidad de pensar una cultura popular (nacional) auténtica, o de la persistencia de lo tradicional en la cultura de masas, sino de una reformulación radical del escenario mundial, donde la permanencia de las instituciones, las prácticas y los sujetos –nada menos que el pueblo– exige ser puesta en cuestión.

MV En sus ensayos, y en contra de la idea generalizada de que la modernización se impone desde afuera, usted analiza un movimiento de modernización "endógeno" en países como Brasil. Complementariamente, considera también la mundialización de ciertos productos culturales de esos países. ¿Encuentra algún tipo de articulación entre ambas instancias?

RO: Son dos cuestiones distintas: la primera, acerca del elemento endógeno de la modernidad, no debe ser confundida con la segunda, que se refiere a la expansión de los bienes culturales "modernos" producidos en países latinoamericanos. Uno de los problemas del poscolonialismo es entender la cuestión de la modernidad como una imposición externa. Desde mi punto de vista, es más productivo considerar que la modernidad nace en un lugar determinado, en ciertos países como Inglaterra, Francia, Alemania, pero no en Europa en general, como se dice. En ese sentido, pienso que no se trata de una estructura necesariamente occidental, sino que se trata de una matriz que se realiza históricamente de manera diferenciada según las historias nacionales. Por eso mismo, no veo la necesidad de contraponer lo externo a lo interno, lo extranjero a lo autóctono. Y esto no significa plantear que no existe una relación desigual de fuerzas entre los distintos países. Ahora bien, la expansión de los bienes culturales de los países latinoamericanos en el contexto globalizado es un tema de otra naturaleza. Se trata de su inserción en una situación dentro de la cual las jerarquías están determinadas tanto por el mercado como por las historias de esos países, lo que supone que esa expansión ocurre en el marco de una relación de subalternidad.

MV: Usted subrayó en diversas ocasiones la importancia de la producción industrial brasileña que es capaz de ocupar la escena global, como ocurre con la telenovela, la publicidad o la Fórmula Uno, por ejemplo. Al hacerlo, se diferencia de ciertos análisis del poscolonialismo, como el de Arjun Appadurai respecto del *cricket* concebido como bien imperial, cuyo equivalente en Brasil o la Argentina podría ser el fútbol.

RO: Es que no creo que debamos tomar como referencia de análisis el contexto indiano para comprender a América Latina. Son realidades diferentes. Los elementos externos –el fútbol o el carnaval, por ejemplo– son aclimatados a la vida brasilera y en determinado momento, en la

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

década del 30, son redefinidos. En verdad, toda la discusión sobre cultura popular a partir de ese momento es reorientada en función de las transformaciones políticas, sociales y culturales del país, al punto de que el fútbol y el carnaval fueron elegidos como símbolos de lo brasileño y no de la influencia extranjera, lo que hubiera sido un contrasentido.

MV: Dado ese marco en el que una zona de la producción ha logrado incorporarse al mercado mundial, ¿qué sucede con los productos locales "no exitosos" que fueron reemplazados por productos norteamericanos que tuvieron más "suerte" en su colocación global, como ciertas comidas rápidas (choripán, empanada, chivito uruguayo, por ejemplo) que fueron "desplazadas" por McDonald's o la ropa de trabajo industrial que fue reemplazada por el jean?

RO: Es preciso separar este problema de la cuestión anterior. Una cosa es hablar del éxito en la difusión de ciertos bienes como la telenovela, las *escolas de samba*, los pilotos de Fórmula Uno, que de hecho son distribuidos en escala latinoamericana y, muchas veces, global. Pero es necesario hacer notar que, cada vez más, ellos "dejan de ser brasileños". Esto es: se trata de un conjunto de signos, símbolos, productos, consumidos simbólicamente como "brasileños" pero que al mundializarse se alejan de sus raíces. En este sentido, Ayrton Senna es para los brasileños un héroe nacional, pero también un personaje del imaginario colectivo mundial. De allí que su muerte fuera llorada tanto en Brasil como en Japón. El mismo proceso se produce, todavía más intensamente, con un conjunto de imágenes, personajes, figuras, antes firmemente enraizadas en lugares nacionales –Pato Donald en Estados Unidos, Pokemon en Japón–, que han sido desterritorializadas de sus orígenes y reterritorializadas en el espacio de la *modernidad–mundo*. Otra cosa, en cambio, es considerar la difusión de la moda o las comidas rápidas. En este caso es importante apartarnos de la tesis de la *macdonalización* del mundo. Sería fácil entenderlo de esta manera, pero los fenómenos sociales son bastante más complejos. Los cambios en los hábitos alimenticios o las vestimentas no significan sólo un rasgo de "imitación" de lo que viene del exterior. Es preciso comprender que la propia noción de "exterior" se transforma con el proceso de la globalización. Claro que no se debe ser ingenuo en este tipo de análisis: hay relaciones de fuerza, de desigualdad, de poder –y yo vengo subrayando desde hace tiempo esos aspectos–, pero no se trata de la forma de poder antes analizada a través del concepto de imperialismo cultural o de colonialismo. Sólo para dar un ejemplo: se comen "auténticas" empanadas argentinas en San Pablo; se disfruta de "auténtica" comida japonesa en San Pablo; y claro, tenemos "auténticos" restaurantes italianos. No es necesario contraponer esos datos al McDonald's para comprender que estamos hablando de una autenticidad construida en el mercado mundial de bienes simbólicos. Resta saber qué ha quedado de la problemática de lo nacional y de lo local en este contexto. Yo la entiendo de la siguiente manera: la globalización no es un paradigma sino una situación que históricamente redefine los elementos en ella implicados, de manera que tanto lo nacional como lo local ya no pueden ser lo mismo en este nuevo contexto. Por lo tanto, la cuestión es saber en qué medida se transforman, se complementan (como en el caso de las playas turísticas) o entran en conflicto con las fuerzas hegemónicas del proceso.

MV: Pero, ¿desaparece realmente el color local? ¿El *western* no tiene color local? Al decir esto, ¿no corremos el riesgo de caer en una nueva lectura ideologizada de los rasgos de la mundialización, que en lugar de considerar al Pato Donald como un emblema del imperialismo cultural interprete el *western* o McDonald's como un producto de la mundialización?

RO: Ante todo, quiero dejar claro que, aunque no tengo ninguna predilección por los Estados Unidos, creo que es importante, para entender el mundo contemporáneo, abandonar nuestras

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

preferencias y antipatías. La diferencia fundamental es que la idea de imperialismo supone que el Pato Donald es un elemento exógeno, americano, y que sólo puede ser asimilado por los otros a través de un proceso de dominación orientado por los Estados Unidos. De esta manera, Donald –en tanto mito americano– lucha para sobreponerse a los mitos nacionales. El contexto de globalización cambia radicalmente este panorama: el Pato Donald deja de ser un elemento exógeno y pasa a convertirse en un elemento interno del imaginario colectivo "internacional–popular", al lado de otros elementos, como la Copa del Mundo, por ejemplo, trabajados por las trasnacionales y por los media. La relación de dominación, que era externa, es ahora interna, lo cual resulta un cambio sustantivo, y no apenas superficial de las cosas.

MV: ¿Y qué lugar le cabría al Estado respecto de esas diferencias culturales y en el fomento de políticas culturales?

RO: Por lo pronto, no es necesario pensar la globalización como el fin de los Estados nacionales; sería insensato. Lo que importa es entender la radicalidad de los cambios y clarificar el panorama de comprensión del mundo contemporáneo. Hay un espacio de actuación del Estado que, a mi modo de ver, debe ser valorizado. Aunque eso ya no garantice la posibilidad de existencia de un verdadero proyecto nacional... Pero esa es otra discusión. Ese espacio debe ser valorizado, primero, porque el Estado todavía tiene capacidad de actuar con otra lógica que la del mercado, impulsando la generación de políticas con objetivos que van más allá del lucro. En segundo lugar, porque se trata de una institución que conserva un poder de articulación importante y, actualmente, ya no es suficiente hacer política en términos exclusivamente nacionales. En el contexto mundializado me parece prudente no encerrarnos en fronteras que se debilitan cada vez más. Por eso sería importante imaginarnos una forma de actuación más cosmopolita, como por ejemplo la creación de un espacio cultural ibero o latinoamericano, con todas las contradicciones que eso signifique, que nos permita actuar a partir y fuera de nuestras "localidades". Es una forma de valorizar la expresión en lengua española y portuguesa (tengo el cuidado de no decir argentina o brasileña) en un mundo en el cual el mercado lingüístico tiene al idioma inglés como referencia exclusiva de un sistema heliocéntrico.

MV: Usted se instaló muy tempranamente en el debate sobre la globalización. ¿Cómo ve o participa de la polémica sobre *Imperio*, el libro de Toni Negri y Michael Hardt, y qué reflexiones le suscita el uso renovado del concepto de "multitud"?

RO: Para quien ya "estaba en el camino" desde hace tiempo, *Imperio* no tiene grandes novedades desde el punto de vista teórico. El libro simboliza el *aggiornamento* de un tipo de izquierda que se venía resistiendo a pensar la globalización o la pensaba en términos de

Imágenes
Archivo General de la Nación

Lecturas
Cultura brasileira e identidade nacional (1985) y *A moderna tradição brasileira* (1988) son los primeros libros de Renato Ortiz. En estos trabajos, marcados por el diálogo con Pierre Bourdieu y la tradición sociológica francesa, Ortiz plantea la necesidad de pensar la cultura ya no en una constelación "popular-nacional" sino "internacional-popular". En *Cultura e modernidade: a França do século XIX* (1991, traducido parcialmente en *Modernidad y espacio. Benjamin en París*, Norma, 2000), el sociólogo analiza cómo la modernidad se consolida con la emergencia de la nación y los sistemas de transporte y medición (trenes, husos horarios internacionales, reorganización de las ciudades). En 1994, publica *Mundialização e cultura* (editado en castellano por Alianza en 1997), donde estudia los procesos de mundialización (culturales) para diferenciarlos de los de globalización (económicos y tecnológicos). Desde entonces, su concepto de "modernidad-mundo", que entiende la modernización como un proceso endógeno y no originado en Europa, fue muy discutido por los cientistas sociales. En *Otro territorio* (UNQ, 1996), el investigador brasileño se ocupa de ver las transformaciones de la otredad en el mundo contemporáneo con una serie de hipótesis que posteriormente confirmó en su estudio sobre Japón, *O Próximo e o Distante: Japão e modernidade-mundo* (2000).

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

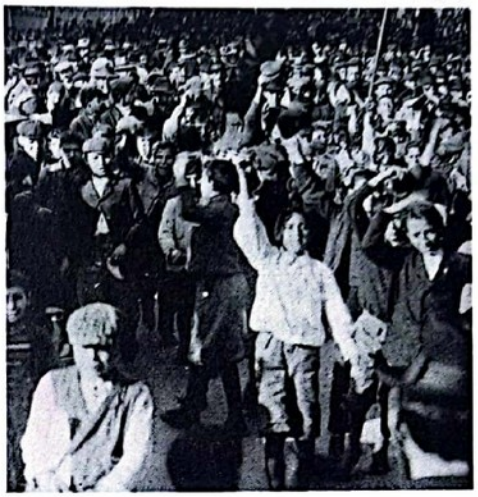
ideología neo–liberal, y que a partir de este momento pasa a considerarla como un elemento estructural de las relaciones sociales. En este sentido, el libro tiene un papel positivo. Personalmente, pienso que la forma más productiva de pensar la globalización no es caracterizarla como un concepto, sino como una situación, un contexto que define lo "nuevo" y redefine lo "viejo"; un contexto donde lo tradicional y lo moderno son contemporáneos. Posiblemente dentro de algunos años, cuando el contexto se vuelva una referencia para todos, ya no precisaremos más el término globalización para decir lo que estamos diciendo ahora. Respecto del concepto de multitud, entiendo que es necesario pensar cómo las ciencias sociales articulan los conceptos y en qué medida son o no convincentes en función del momento histórico. No me parece convincente esa interpretación que pregona el retorno de la multitud. Los tiempos han cambiado. La cuestión es saber si existe "multitud", "pueblo" o "masa" en el contexto de la globalización. O si "pueblo" es una categoría sólo relativa a la realidad del Estado-nación. Son cuestiones difíciles de resolver, pero que ya forman parte de la agenda del siglo XXI.

MV: Respecto de la necesidad de nuevos conceptos y nuevos puntos de partida para las ciencias sociales, su proyecto sobre Japón parece fascinante: probar empíricamente las hipótesis de Japón como parte de un "nosotros" y adoptar un punto de vista desterritorializado. De todos modos, ¿ no se corre el riesgo de encontrar lo próximo donde antes estaba lo exótico?

RO: El riesgo siempre existe en cualquier tipo de análisis: es la naturaleza misma de las ciencias sociales. Creo haberlo evitado al trabajar con cuidado, en detalle, con un conocimiento firme de la historia de Japón para construir mi objeto sociológico. Así pude confirmar algunas de las tesis anteriores y también expandir mi reflexión incorporando elementos nuevos, como el debate sobre Oriente/Occidente.

MV: Usted señaló en algún momento que la crítica a la modernidad en Brasil sólo pudo ser llevada a cabo desde posturas reaccionarias. ¿Desde qué posición se puede producir hoy la crítica al consumo?

RO: La crítica al mundo del consumo puede hacerse desde varios puntos de vista. Los movimientos políticos de izquierda, por ejemplo, comparten un instrumental importante para llevarla a cabo. Las religiones, particularmente las llamadas religiones universales, también son una fuente importante de crítica. Es significativo que a pesar de sus diferencias, el islamismo (y no solamente el fundamentalismo islámico), el confucianismo, el budismo, el catolicismo, el protestantismo, ocupan un terreno común al denunciar el "materialismo de mercado" destacando la existencia de valores "espirituales", base de una acción ética en escala global. Veo todo eso con interés pero no sin cierta preocupación, porque cuando se habla demasiado de la ética, se olvida la política.



Renato Ortiz estuvo en Buenos Aires en julio de 2002, invitado por la Fundación Centro de Estudos Brasileros en el marco del ciclo "Cuestiones de Agenda", organizado conjuntamente con el Goethe-Institut, la Fundación Friedrich Ebert y el Instituto Gino Germani.

Mirta Varela es profesora de Teoría de los medios y la cultura en la Universidad de Buenos Aires. Publicó *Los hombres ilustres del Billiken. Héroes en los medios y en la escuela* (1994) y, en colaboración con Alejandro Grimson, *Audiencias, cultura y poder. Estudios sobre televisión* (1999).

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

Una literatura viva

Si lo que vale de una cultura es qué tan viva está, y no cuántas toneladas de letra muerta es capaz de acreditar, el tema de la edición –que hoy preocupa a tantos escritores– debería pensarse en relación con cuestiones de otra índole, tales como la vitalidad del espacio cultural en que un libro se publica, y lo estimulante (o no) que ese espacio pudiera resultar.
Bajo el supuesto de que las dicotomías son absurdas pero útiles, ensayaré una comparación entre los poetas y los narradores. En nuestro país los primeros consideran con orgullo que la suya es una práctica marginal. Acaso por eso se inclinan menos al reclamo que a la autogestión, una tendencia que ha ido creciendo en los últimos años. Decenas de ciclos de lectura organizados por poetas dan cita a los cófrades cada semana. Gracias a esos encuentros, muchos adquirieron un notable reconocimiento entre sus pares, aun siendo inéditos; y las bibliotecas engordaron por aquellos que, bocineros de sus versos, súbita y casi casualmente sacan su libro (o bien su versión económica: la *plaquette*) y lo ofrendan con la apostura de un linyera derrochón. Paralelo a la expansión de estos lugares de intercambio *tête à tête*, otro fenómeno se multiplicó como un *potlatch*. Me refiero a la proliferación de páginas *web*, que permiten conocer en instantes a un tropel de nuevos autores cuyo primordial medio de difusión (cuando no el único) es su computadora. Ese éter comunicacional se reveló como una opción privilegiada para gente de pequeñas ciudades –harta de que el Dios del arte se encuentre en todas partes pero atienda en Buenos Aires–, una puerta formidable para el tráfico de material con otros países latinoamericanos e, incluso, un modo de acceder a libros que en el mercado tradicional se "traspapelan".
Otros indicios animan a juzgar más saludable el medio de los poetas que el de los narradores. Existe entre los primeros un muy fluido ida y vuelta que abarca y que mezcla a todas las generaciones, así como el hábito de actividades comunes donde las jerarquías etarias no alteran el generoso clima de horizontalidad. Por otra parte, las nuevas apuestas estéticas son en este campo visiblemente más extremas (la llamada "poesía chabona", el neoclacisimo, la reformulación de los tonos políticos, la exaltación de lo trivial, entre otras de contornos no menos definidos). El contraste entre poéticas tensa los espacios compartidos, y ha dado pie a la conformación de grupos que montan sus propios focos de intervención (por ejemplo, una facción de poetas de Bahía Blanca publica en la editorial Vox y se nuclea en torno a la revista que también lleva ese nombre, desde cuyas páginas dispara contra los emblemas de las poetas porteñas que se aglutinan en la regalería Belleza y Felicidad y publican en la editorial homónima). Sabemos que nuestro desarrollo intelectual o artístico mucho le debe a la dicha de encontrar, en el momento apropiado, el enemigo que hace falta. Típica en la historia de la literatura, esa vivaz oposición entre grupos -y la creación de instancias de difusión de sus políticas estéticas-, parece haber sido abandonada por la mayoría de los narradores.
Se dirá que esta "defensa de la poesía" esconde probablemente un *bluff*, que casi todos los espacios mencionados son un suelo propicio para el oportunismo, que en ellos existe mucha circulación de baratija vistosa, que la brevedad ayuda, que no es lo mismo leer en pantalla un poema que una novela, género éste que no se presta bien a ser recitado en público. Admito la validez de todas esas objeciones y de las que no están en la enumeración; sin embargo, lo que intento destacar es, más que nada, una cuestión de actitud. A diferencia del poeta, el narrador no tiende naturalmente a pensar que la suya sea una práctica marginal. Es comprensible: por razones sabidas la narrativa está legitimada mundialmente como un trabajo para sustentarse, mientras que la poesía no. Esto no supone que los narradores argentinos deseen vivir de sus libros (de hecho, no lo hacen), pero sí que los más permanecen sujetos a parámetros en nada marginales; opinan que lo mejor es ser publicado por una gran editorial, participan de los premios no sólo por el dinero sino también porque ven ahí la forma de obtener mucha publicidad, y a veces lamentan la falta de beneficios propios de un grado más alto de profesionalización. No quisiera generalizar, por supuesto; es evidente

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

que no a todos les gustaría tener un agente literario si pudiesen. Pero está claro que la Argentina se aleja cada día más de ese tipo de deseos. Considerando que el mercado editorial se encuentra acaparado por dos *holdings* (uno español y otro ítalo-germano-norteamericano), cuyas principales ganancias no emanan en modo alguno de la ficción argentina, cabe suponer que las alternativas para nuestros escritores no serán abundantes (uno de los dos anunció recientemente que ante la devaluación se lanzará a exportar; ¿qué exportará?: *El Señor de los Anillos*, la serie de *Harry Potter* y las últimas novelas de la chilena Marcela Serrano y la china Wei Hui). Si se tiene en cuenta que, por ejemplo, al último Premio Clarín de Novela se presentaron 937 obras, cabe suponer además –aun cuando muchas de esas obras fueran lisa y llanamente un desastre– que existen en la actualidad más narradores que los que pueden ser editados. Pero además es poco sensato esperar que estas empresas cumplan la función que en su momento cumplían editoriales como Jorge Alvarez o CEAL, con políticas tendientes a unir calidad y bajo precio, a formar lectores y a redimensionar el mercado. Sería poco sensato porque ello implicaría creer que las empresas se ocuparán de diseñar un proyecto cultural para el país, y hasta ahora lo cierto es que las empresas se ocupan sólo de sus dividendos... No hace falta más que mirar en torno para ver los efectos de una fomentada tendencia a escribir mal, hablar de manera incoherente y pensar confusamente; en ese sentido, la conservación de una literatura viva debería concebirse como un fin cuyo interés excede el interés particular de los aficionados a ella. De ahí que mi reivindicación de la "eclosión" de la poesía se vincule menos a la fe en que el entusiasmo sea el padre de los mejores versos, que a estimar importante que los escritores dejen de pensarse aisladamente. Una literatura nacional es algo más que la suma de un par de buenos escritores surgidos en un páramo de incomunicación; se liga a un vivo medio que permita el estímulo recíproco, la confrontación, la apertura hacia otras áreas de la cultura y lo social, discusiones que nutran y no un aplastante juego de complacencias.

Arlt publicó *El juguete rabioso* a los 26 años; esa misma edad tenía Bioy Casares cuando apareció *La invención de Morel*. Osvaldo Lamborghini y Luis Gusmán publicaron *El fiord* y *El frasquito*, respectivamente, a los 29 años. Es un poco extraño que cuando se habla hoy de los "narradores jóvenes" se aluda a personas que rondan los 40. Es cierto que los parámetros se han desplazado respecto de los que regían décadas atrás, pero no menos que algo está pasando con la narrativa escrita por gente más joven. A la hora de explicar esa ausencia no parece demasiado indulgente contemplar, entre otras causas, que para costear un librito de narrativa en una editorial pequeña se requiere contar, como mínimo, con tres mil pesos... Habría otras alternativas, pero la mayoría supone el esfuerzo de varios, no de uno solo. El ingenio y el trabajo conjunto son fundamentales para que los textos no cesen de circular y de pensarse, aun cuando los canales tradicionales de difusión aparezcan parcialmente obturados. No faltarán quienes llamen a esto voluntarismo, pero, ¿qué otra cosa sino una radiante obstinación ha logrado, históricamente, que la vida cultural no decaiga en las peores coyunturas? La literatura toda, y no sólo la poesía, es en la Argentina de hoy una práctica marginal. Lo que resulta letárgico es sentarse a esperar que las empresas editoriales o el Estado asuman actitudes voluntaristas para favorecer a los literatos. Tal es la posición a la cual los poetas se negaron y el motivo de que su medio sea hoy un poco más animado que el de los narradores. Mejor que esperar es preguntarse qué es lo que los propios escritores pueden hacer para favorecerse a sí mismos: cómo conseguir que esta llanura de horizontes carcelarios no se vuelva culturalmente más pobre de lo que ya materialmente es.

Florencia Abbate

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

Vida editorial

La dependencia pudre la vida editorial argentina. Los directores y directoras literarias de firmas de renombre –compradas por monopolios u originalmente extranjeras– sienten en el cuello el aliento gerencial de las casas madre, están condenados a la hoja de cálculo, distribuyen sin leer los títulos que sus colegas españoles asimilaron en la Feria de Frankfurt, deben explicar arduamente por qué publicarán una novela autóctona, imploran que la casa madre compre los derechos para llevar esa novela "allá" y redoblan la vigilancia sobre el mundo periodístico para pescar la historia que les saque a flote el balance anual. Nadie duda de que les gusta hacer libros, ni de su vocación y su saber. Me consta la alegría con que hace pocos meses previeron que con la devaluación del peso convendría otra vez imprimir en la Argentina. Pero hasta ahora el cambio se limita a que algunas editoriales españolas imprimen en la Argentina libros de autores argentinos cuya publicación se decidió en España. Otros libros se siguen importando y acá no podemos comprarlos, con gran daño para nuestro placer, nuestra curiosidad y el empeño de formación permanente que ha abonado nuestra voluntariosa cultura, y con perjuicio para el estado informativo de nuestros críticos, estudiosos, escritores y docentes.

Da la impresión de que el entusiasmo de los editores locales de empresas extranjeras no alcanza para revertir el estado cambalachesco de nuestras librerías. No basta con entusiasmarse por *hacer libros*. El entusiasmo de un editor se extiende a la lectura de originales, la discusión con los asesores, el intercambio con autores, la frecuentación de revistas extranjeras y catálogos, el pedido de libros a agentes, las ordenadas personales que relacionan un título nuevo con la tradición, el cultivo del gusto, las modas y las corrientes, ideas del estilo, la seducción del lector y el desafío a sus hábitos, opiniones sobre la traducción, cierto capricho apasionado, el gusto por la producción material y gráfica del objeto y un juicio autónomo sobre el equilibrio entre defensa de su empresa (el primer deber) y valor artístico-cultural del catálogo. Hay editores independientes que se permiten ese tipo de entusiasmo, aunque demasiados viven de subsidios y del aporte financiero de los autores. Pero ni siquiera un entusiasmo tan abarcador en su especificidad cristaliza en buenos fondos si no hay colaboradores diestros en sus tareas. No se sabe, por ejemplo, cómo podríamos volver a publicar libros extranjeros elegidos por nosotros si hace quince años que por falta de práctica no se forman buenos traductores. Puede que nuestros editores no sepan exactamente qué significa ser editor. No es culpa de ellos. Pocos en el mundo lo saben hoy. Se extravió la idea.

[**De paso**: elegir lo que se traduce no es una reinvindicación nacionalista sino parte del acuerdo renovable entre una tradición y todas las del mundo, sin el cual no existen particularidades que no se atrofien. Una cultura pasiva en la búsqueda, las mediaciones y el intercambio pierde lucidez. Y una variedad nacional de una lengua mayor que no se confronta con otras lenguas pierde elasticidad en la misma medida en que gana en desconcierto. En general editar, acá, también es parte de la atávica pugna entre América y España por la propiedad de la lengua, en los dos sentidos de la palabra propiedad. Por otra parte conviene recordar que un editor, en el mundo de las factorías de libros (*publishing houses*) es el especialista en mejora textual de los libros. Lo que siempre hemos llamado "editor" es un *publisher*, dueño de la empresa y director literario; aunque no siempre las dos funciones se unen en una figura. En la Argentina hubo grandes *publishers*, como Jacobo Muchnik (Fabril Editora) o Boris Spivacow (Centro Editor de América Latina), y directores literarios, como Paco Porrúa (Sudamericana) o Piri Lugones (Jorge Alvarez), que crearon la identidad de la firma que los empleaba.]

Y ahora apartemos el montón de problemas llamados *concentración editorial, crisis de la educación, pobreza, sociedad del espectáculo, deterioro de la mente lectora*, etc. Quedémenos con el duradero círculo de lectores indefectibles y otra franja variable de público que disfruta con los libros o los cree importantes para su alma. La anemia editorial argentina no es pura consecuencia de esos problemas, sino también reflejo gigante de un proceso sombrío y casi

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

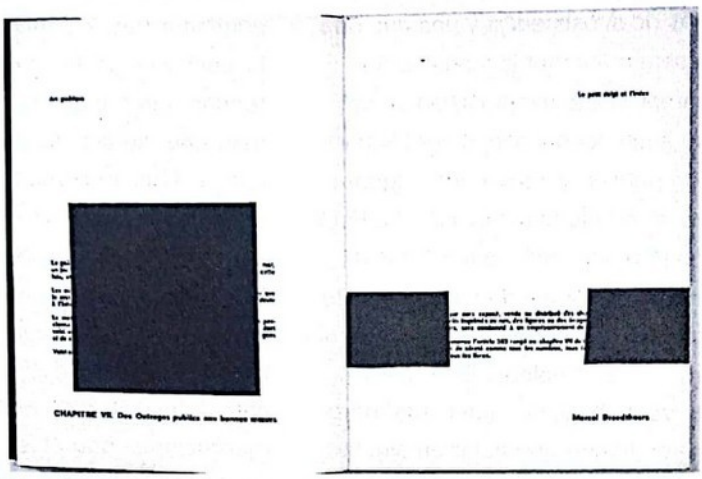
mundial. En la segunda mitad de los '80, en todas las editoriales "de catálogo" anexadas por elefantiásicas factorías de libro-chorizo, los directores literarios cedieron la decisión a unos sujetos de corbata sosa, pesarosos valium-adictos, encargados de velar por la adaptación del mundo del libro a los criterios de rentabilidad del neoliberalismo. Los llamaban "los comerciales". La empresa editorial típica (Seix Barral, entre decenas de ejemplos), se transformó en un autómata que sólo puede mantenerse en pie si produce sin intervalos. (Más tarde habría un acuerdo entre comerciales y exploradores literarios más o menos dandies, sensibles a la mercadotecnia). Dado el poder de expansión de los consorcios, y el retroceso de los empleados letrófilos, el efecto principal de ese proceso, hoy consolidado, es la andanada de libros que inscriben en el cuerpo social, publicidad y prensa mediantes, el paisaje mental de un híbrido entre gestores comerciales y *editors*. El cuerpo social deglute los libros mientras se puede costear la compra; cuando no da más, como en la Argentina, la máquina colapsa, con lo que el cuerpo social queda privado incluso de los libros que necesita. El subsidiario desastre argentino pone de manifiesto que ese modelo editorial está frito. "Los comerciales balbucean"; los gerentes sudan; los editores-*editors* languidecen de rutina y miedo; las casas madre tiemblan por la caída de exportaciones. Nuestras librerías son eriales. El sistema editorial de rendimiento creciente y repetición compulsiva (el universo Bertelsmann o Planeta) se estrella contra su terca mediocridad. Reducido a vida latente, sólo produce aquello que le da dividendos de subsistencia y una que otra perla para mantener la fachada. Aun en la improbable eventualidad de un nuevo auge económico, se encontrará con un público exiguo pero exigente, y para atenderlo le faltará cintura. Esto deben pensarlo incluso los actuales directores literarios, de cuyo combate contra la rutina productiva depende el futuro de sus empleos. El verdadero lector va en busca de los libros; pero los libros tienen que estar en alguna parte. No se trata de discutir aquí cuánto durará aún la cultura de la letra impresa; de momento el libro sigue siendo una mediación fundamental para la creación de sentido.

En los años de estrechez editorial que se avecinan, el tropel de manuscritos que produce nuestro país va a sufrir un atasco mayúsculo. No es humillante que los autores deseosos de difundir sus originales recurran a la autoedición o las pequeñas editoriales de pago. Pero sobre todo, en un país en donde el paradigma de la influencia ha cambiado y tantas cosas se hacen ya sin otro beneficio que fortalecer las redes transversales de agrupación e intercambio, el escritor de cualquier género contribuirá a la renovación de las estéticas si difunde al menos algunos de sus textos gratuitamente por Internet. Los poetas ya lo hacen, algunos ensayistas y uno que otro narrador. Afuera hay organizaciones como la norteamericana *Autonomedia*, que propaga completos por la Red muchos de los títulos de su catálogo y permite la copia o reproducción total.

Mientras tanto las editoriales locales podrían ir fortaleciendo su carácter. La editorial argentina del futuro próximo tendría que ser una pyme decidida a mantener su actividad mediante la mayor difusión comercial posible de los libros que sus directores consideren estéticamente valiosos (y este juicio siempre será personal) o importantes para el avance del conocimiento y la libertad. (Se aceptan para esta definición todos los agregados o matizaciones que el lector considere.) Como todo emprendimiento, digamos, de vanguardia, tenderá a poner al día la ecuación entre los medios expresivos y el horizonte de saber de la época. A partir de aquí se hace necesaria una cantidad de precisiones. No obstante, los ejemplos de empresas como Colihue, Adriana Hidalgo o Biblos –cuya situación no es más
delicada que la de las agencias locales de grandes consorcios– dicen que dentro del tipo de ética que supuestamente simboliza el libro es mucho más práctico hacer lo que al editor le gusta y cree útil que hacer algo que le resbala y recurrir a la propaganda para convencer al público de que es interesante.

La adhesión y la influencia que obtenga una editorial dependerán de cuánto se acerque su práctica a los dúctiles hábitos de las comunidades lectoras de nuestra sociedad, que en total nunca volverán a ser sino una porción menor de nuestra sociedad, pero una porción dispuesta a gastar

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



Pense bête (1964),
Marcel Broodthaers.

parte de su poco dinero en libros. Las comunidades lectoras cambian de gustos pero no de características; la cultura del libro, como la literatura, cambia pero no progresa. Por eso la editorial del futuro próximo debería tener algunos de los atributos de la editorial de siempre: información de lo que se produce en el país y el mundo; un proyecto de catálogo y decisión de incorporar a los autores que quiere; conocimiento del repertorio libre de derechos; un equipo de lectores sutiles; ganas de traducir y de ofrecer condiciones mínimas para que se traduzca sin tanto apremio; cuidado en la edición de los textos y en la forma material del libro, preferentemente en base a un programa estético dúctil. Sobre todo, la editorial de ahora debe alentar a los autores a que inventen nuevos tipos de libros para la época; y debe ampliar el gusto, siempre pasible de agotamiento, mediante la creación de colecciones inesperadas. Todos deberán colaborar. Los correctores, traductores, lectores y grafistas no cobrarán lo que vale su trabajo, pero tampoco la miseria que cobran ahora. Los autores deberán decidir cuánto afecta el sello editorial a su proyecto estético. Los diseñadores se esforzarán por encontrar los materiales y técnicas e idear las soluciones que permitan confeccionar libros lindos, o al menos algunas colecciones, lo más barato posible.

De modo que en este interregno las editoriales argentinas existentes o en ciernes deben prepararse para la evolución orgánica y un desarrollo lentísimo. Títulos pocos y buenos, mezcla de textos locales con traducciones, tiradas cortas y cierta especificidad de catálogo es una fórmula siempre rendidora y adaptable. Además, un conjunto de empresas podría empezar a pensar en la creación de una distribuidora, al modo de la que a fines de los sesenta nucleó a ocho editoriales españolas (Tusquets, Barral, Lumen, etc.) y dio origen a las útileis Ediciones de Bolsillo. Nada les garantiza que se mantenga el precio del papel o se frene la espiral inflacionaria. Pero en la deflación del deseo de mercancía que ha obrado la catástrofe socioeconómica, una alternativa es que la editorial argentina se extinga por quiebra repentina o progresiva abulia. La otra es que se reinvente como artefacto artístico de emergencia.

Marcelo Cohen

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

Martín Rejtman. Una mirada sin nostalgias

En las películas de Martín Rejtman, Bresson convive pacíficamente con la comedia norteamericana de los años 30, la televisión, el video casero y el rock nacional. Por esa capacidad de inclusión, en ellas se pueden encontrar algunas respuestas que iluminan la hoy controvertida diferencia entre el cine de autor y el cine industrial. Con *Rapado* –una propuesta a contramano de las agotadas poéticas de esos años– Rejtman anunció, ya en 1991, lo que poco después recibiría el nombre de "nuevo cine argentino independiente". Pese a aceptar a regañadientes la existencia de ese "nuevo cine" y asegurar no sentirse "cerca de nadie", admite que la principal diferencia entre los jóvenes directores y los de generaciones anteriores es que con los primeros hay posibilidades de entablar un diálogo, mientras que con los segundos eso es impensable.

Patricio Fontana

Patricio Fontana: Tu primera película, *Rapado*, puede considerarse una suerte de anticipo de lo que desde hace un tiempo suele denominarse "nuevo cine argentino". ¿En qué consiste para vos ese nuevo cine y cuál es tu relación con él?

MR: La gente de la nueva camada está relacionada en varios puntos. De hecho, tenemos incluso una asociación, muy inestable y poco sólida, y cada tanto nos reunimos para discutir determinadas cosas, esencialmente de tipo político. Nos agrupamos porque todos habíamos hecho películas independientes que necesitábamos legalizar de algún modo frente al Instituto Nacional de Cine, para poder estrenarlas y tener los "libre deuda" de los sindicatos. En un principio las reuniones fueron para conocernos y eran una vez por semana; ahora son cada tres o cuatro meses y por problemas muy puntuales. Así como existe la D.A.C., que es la asociación de los directores más tradicionales, nosotros armamos el Proyecto de Cine Independiente, para tener una mínima representación. Además, en los últimos años hubo una renovación en la crítica de cine y la emergencia de otro factor que es fundamental, las escuelas de cine. Cuando se habla de una "nueva generación", creo que se puede hablar de *Rapado* como la primera película; pero, en realidad, el dato más importante fue la aparición de las escuelas de cine. Y esto no sólo en Buenos Aires. Ahora voy a filmar parte de mi última película en Salta, donde hay una movida cinematográfica importante. De Salta vienen Lucrecia Martel, Rodrigo Moscoso (el director de *Modelo 73*), Martín Mainoli (que fue alumno mío y fue montajista de *Sábado*, de *La libertad* y de la película de Federico León). Ahí hay un tipo muy piola, Edgardo Chiban, que organiza en Salta la Semana del Cine Argentino y que colaboró en el guión de *La ciénaga*. De todas maneras, me cuesta hablar en sentido grupal, y además me parece que es muy pronto para hablar de un "nuevo cine argentino". Lo cierto es que estamos en un momento muy vital, bastante irrepetible. Pero generalmente se trata de gente que hizo una o dos películas como mucho, y entonces me pregunto hacia dónde

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

irán; hacia dónde irán Lucrecia Martel o Lisandro Alonso, después de *La ciénaga* y de *La libertad*. Y aunque cinematográficamente no me siento cerca de nadie, me parece que sí puede existir diálogo con muchos de los nuevos realizadores y con algunas de sus películas, algo que no sucede con la antigua generación.

PF: ¿Cuál era tu diagnóstico del cine argentino en el momento en que decidiste filmar *Rapado*?

MR: Para mí había un vacío evidente. *Rapado* se filmó en el 91 y la primera proyección fue en febrero del 92, en el Festival de Rotterdam. En Buenos Aires se pasó por primera vez en el 93, en un ciclo de la Asociación de Cronistas. Como les quedó un lugar –se les había caído una película importante, creo que de Pino Solanas– me llamaron a último momento, y yo dije "Bueno, total". Si no la estrené al terminarla fue porque sabía que no habría nadie que pudiera verla. De hecho, después de pasarla en ese ciclo de cronistas vinieron dos chicos muy jóvenes a felicitarme, muy entusiasmados, y yo pensé que me estaban cargando. Recién más tarde vi que iba cambiando el panorama y por eso me decidí a estrenarla en el 96. Sinceramente, hasta entonces yo no había tenido intenciones de hacerlo. Cuando me dispuse a filmar –antes había hecho un corto titulado *Doli vuelve a casa*, muy en el estilo de *Rapado*–, no me sentía cómodo en ningún lugar dentro del sistema del cine argentino.

PF: ¿En ese momento sentiste que no debías responder a ninguna tradición?

MR: Sentí que no había nada que me interesara como para tomarme de eso. No me refiero sólo a películas, sino a maneras de poner la cámara, de hablar, de actuar. En ese sentido, tanto *Rapado* como *Doli vuelve a casa* fueron maneras de empezar a construir algo a partir de la nada del cine argentino. Ese fue mi trabajo. Y esa situación continúa hoy: no encontré retrospectivamente lugares de donde agarrarme... tal vez ni siquiera busqué demasiado. De hecho, el otro día me invitaron a mí y a otros de los directores de esta "nueva camada" a seleccionar una película para un ciclo que se llama "Padres e hijos", y yo no pude elegir una película argentina. Tenía que ser una película argentina y yo elegí una chilena, *Palomita blanca* de Raúl Ruiz. Por eso digo que mi primera película fue hecha frente a un vacío. Para mí existe un salto muy grande entre una generación y otra... Supongo que es el resultado de que, como producto de la dictadura, hay una generación perdida.

PF: ¿A qué atribuís ese estado de cosas, que vos describís como un vacío que es generacional y también cinematográfico?

MP: En el caso del viejo cine, a lo mejor, se relaciona justamente con los años de la dictadura. Quizá se creyó que salir a reflejar, a contar historias sobre lo que estaba pasando, alcanzaba. Estamos hablando del tema de los desaparecidos y pienso en *Shoah*. Si comparamos la manera en que el cine argentino hablaba de los desaparecidos cuando terminó la dictadura y lo que hace Claude Lanzmann en su documental sobre el genocidio, me parece que ahí es clarísima la diferencia de punto de vista. Lo que se puede y lo que no se puede hacer. Hay cosas que no se pueden hacer: hacer una película de ficción sobre los desaparecidos con tan poca distancia me parece que es absolutamente inmoral. Por ejemplo, *La historia oficial:* convertir en un teleteatro hechos recientes. Algo similar ocurre con una película más nueva, *Garage Olimpo*. Realmente, me pareció una película con una estética *fashion* sobre la dictadura, con esas canciones italianas

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

gancheras de los años 50, los personajes vestidos como modelos de los 70 y el tipo de fotografía. No sé qué habrá pasado con el director de *Garage Olimpo*, del que me enteré que pasó por un campo de concentración y que su película tiene algo de autobiográfico. Probablemente, si me siento a charlar con él voy a tener otra reacción, pero el discurso político de su película lo que me provoca es disgusto. Una vez más: o falta distancia o está únicamente la intención de construir un producto.

Gonzalo Aguilar: Es curioso que *Rapado* haya ingresado al cine argentino por el hueco que dejó una película de Pino Solanas. Pocos autores parecen tan diferentes, sobre todo si consideramos la concepción de la "gran política" que hay en Solanas, frente a ese lugar indefinido que tiene la política en tus filmes.

MR: El cine argentino de los 60 está lleno de imágenes de actos o manifestaciones políticas. En *Silvia Prieto*, en cambio, la política aparece cuando se organiza una manifestación por la muerte de una promotora en un accidente. La cuestión sería: ¿dónde quedó la política? Y quedó en eso nada más: en una manifestación de promotoras porque atropellaron a una de ellas. En *Silvia Prieto*, lo político, entendido en términos convencionales, está reducido a eso. En *Rapado*, por ejemplo, los personajes no son conscientes de lo que pasa, no reflexionan, por eso ni siquiera sienten angustia. En mis películas, no hay preguntas sobre el pasado ni sobre el futuro.

PF: A mediados de los 90, Adolfo Aristarain filmó *Martín (Hache)*, cuyo protagonista, por edad y posición social, se parece al tipo de personaje que a vos te interesa. ¿Cómo ves esa coincidencia?

MR: Aristarain intentó hacer un cine industrial y de autor en la Argentina, pensando en el cine clásico de Hollywood. Después cambió e hizo otra cosa. A mí no me interesó nunca, pero reconozco que *Tiempo de revancha* es una película muy importante. De todos modos, que su película más personal sea *Martín (Hache)* me parece que habla de lo que pasó con él: su película más personal es su película más hablada y más explicativa. En *Martín (Hache)* no hay división entre su discurso y lo que dicen sus personajes, son exactamente lo mismo. Cuando la vi, pensé en *Silvia Prieto*, que es la antítesis. Las dos son películas hiperhabladas, aunque en una se habla de cosas que supuestamente importan y en la otra se habla de cosas que no importan. Me parece que esa diferencia es emblemática.

PF: En varias oportunidades te referiste o aludiste al tema de la "distancia" como condición necesaria, de algún modo, para ponerse a filmar.

MR: Yo creo que sin distancia no se puede hacer nada. Necesitás una mínima visión crítica para hacer algo, y sin distancia esa visión no la podés tener. Me parece que es un concepto clave para entender por qué hay películas fallidas, como por ejemplo *Martín (Hache)*; es un concepto muy simple, que a mí me permite entender un montón de cosas. Igualmente, yo no puedo medir qué distancia tengo con respecto de lo que hago, eso es imposible. Pero me doy cuenta de que existe. Partiendo de algo tan básico como que en mis películas los personajes tienen diez años menos que yo: cuando hice *Rapado* yo tenía veinte; cuando hice *Silvia Prieto*, tenía treinta y cinco y los personajes veintisiete.

GA: Hay algunas películas actuales que, pese a intentar una búsqueda, mantienen algunos tics del "viejo cine argentino". ¿Cuáles serían los riesgos que correría el nuevo cine? ¿Cuáles son las cosas del viejo cine que sería pernicioso que se repitieran?

MR: Hay muchos riesgos diferentes. Creo que el costumbrismo y el exceso de improvisación son los grandes riesgos. No sé si eso sería caer en el "viejo cine argentino", pero sí que caeríamos en otro lugar que tampoco es demasiado interesante y es muy pernicioso. De todos modos, es difícil hablar de riesgos cuando hay tan poca plata para hacer cine y las películas se hacen con tan poco dinero; es decir: cuando las películas se hacen por necesidad, siempre aparece algo nuevo. Por ejemplo, la película de Federico León. A pesar de que, a lo mejor, en algunas de las

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

películas nuevas también se ven rasgos de convencionalismo o sentimentalismo, dos lugares en los que es muy fácil caer. Me parece que el mayor riesgo, en todo caso, es volver a preguntas estúpidas del tipo "¿Quiénes somos?", que siempre traen las respuestas más banales.

GA: En determinadas oportunidades, el cine que elude esas preguntas ha caído bajo la acusación de ser un cine de lo trivial o lo superficial.

MR: Me parece que ese riesgo está en cualquier lado, tanto en películas que hablan de las cosas más triviales como en aquellas que pretenden tocar los temas más densos o profundos. En todo caso, a mí me gusta que haya cierta ligereza en lo que hago, pero la gravedad está siempre presente. A pesar de esa ligereza –sobre todo en *Silvia Prieto*–, hay por debajo un tono que da consistencia. Ese tono grave está en la manera en que se miran las cosas y está en los personajes. El personaje Silvia Prieto sería como el bajo continuo de la película mientras arriba los demás instrumentos están tocando otra música.

PF: Esto se vincula, al mismo tiempo, a tu idea de la superficialidad del cine. El cine es superficie, llegaste a decir, porque no hay realmente nada más allá de la pantalla.

MR: Es que la psicología de los personajes no existe; lo único que hay son esos objetos o esas personas que están enfrente tuyo manifestándose, y nada más. Me acuerdo de que Rosario Bléfari, la actriz de *Silvia Prieto*, me hizo una entrevista y me preguntó sobre el tema de los objetos en la película y recuerdo haberle contestado que para mí un primer plano de un cenicero era tan importante como un primer plano del personaje principal. ¡Se lo dije a ella, justamente a la protagonista! Pero es así, tienen el mismo peso.

GA: En los últimos tiempos, los críticos de cine, aun los que trabajan en los grandes medios, parecen haberse vuelto monjes trapenses y utilizan el adjetivo "ascético" como si fuera garantía de buen cine. De hecho, le han aplicado este adjetivo a tu cine. ¿Planificás las películas con esta aspiración al ascetismo?

MR: No soy un director programático. No tengo un programa porque no tengo un abanico de posibilidades. Muchas veces los programas son creados por la crítica y no por los directores, que hacen lo que pueden. Hay otras artes en las que quizá puede haber un programa, porque las condiciones de producción son más simples, pero en el cine es mucho más difícil. Esto se ve sobre todo en el caso de los directores "creados" por *Cahiers du cinèma*, que trabajaban en unas condiciones de producción completamente hostiles a la creación de programas propios o autorales: nadie podía hacer lo que quería. De todos modos, en cuanto al "ascetismo" al que te referís, lo que puedo decirte es que poner la cámara en un lugar es mucho laburo. Por eso, para poner la cámara en tantos lados diferentes tiene que haber algún motivo. Si me muestran lo mismo desde seis puntos de vista diferentes, me pregunto por qué. Y mi impresión es que no hay ningún motivo, que el director no sabía qué estaba mostrando. Distinto es Wong Kar-Wai, que cuando arma una profusión de planos lo hace para construir una especie de mosaico y vos sabés lo que quiere mostrar. En otras películas, me parece gratuito. *Bolivia*, por ejemplo, me pareció tan segmentada, que me impedía interesarme en lo que pasaba porque no entendía el punto de vista de la película. A lo mejor, me dejé llevar por eso y no pude ver otras cosas que había en ella... Como no hago muchos planos por escena, a mí me interesa mucho ver dónde empezar una escena y dónde terminarla (en todo caso, el montaje es cómo se une una escena con la siguiente). Es más, yo llego a hacer tantos planos en una película como un director puede hacer en una sola escena.

GA: En los años 60, la polémica entre apocalípticos e integrados era muy evidente. Alguien podía ser apocalíptico y decir "no miro televisión", cosa que hoy parece una proeza. En el caso del cine, la diferencia se daba entre un cine de vanguardia, muy elaborado y de ruptura, y otro cine *mainstream*. Actualmente, esa diferencia es mucho más

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

difusa y el mapa mucho más variado. Esto se observa, entre otras cosas, en la incorporación de materiales de naturaleza diferente y de procedencia diversa, como sucede en tus películas. ¿Cuáles preferís y qué criterios guían la inclusión?

MR: Mi sistema de elecciones es poco rígido: tomo cosas de todas partes, no hago diferencia entre una cosa y otra. Busco material en la televisión, como busco material en esta charla o cuando saco a pasear a mi perra. El material aparece en todos lados, no discrimino. En todo caso, cuando busco un poco más es cuando escucho a la gente hablar, no los modos de hablar sino las historias. El motivo por el que uso los materiales tiene que ver con un *sonido*: así como me tienen que sonar bien los diálogos, también los materiales de una película me tienen que sonar bien. Lo que quiero decir es que la elección se relaciona más con el sonido que con la imagen. *Silvia Prieto*, de hecho, es una película muy inclusiva, incluye materiales muy diferentes: un recital de rock, la televisión, la literatura, el video casero. Hay muchos materiales y capas de elementos que se juntan; no hay un discurso rígido, que separe y diga: "Esto sí y esto no". La tevé, por ejemplo, es otro plano más de la ficción: así como pasan cosas en un departamento, pasan cosas en un estudio de tevé. Pero las elecciones que hago obedecen a razones que no siempre son estéticas o programáticas. En el caso de la música, incluí en *Silvia Prieto* a *El Otro Yo* porque, en realidad, me interesó el nombre del grupo. Lo elegí porque, muy literalmente, la película habla de eso, de "otro yo". Cuando escribí la escena –y esto no sé cómo pasó porque yo no los había escuchado nunca todavía–, escribí sobre una chica que canta en un grupo *hardcore* con sonidos guturales y ellos tenían un tema que se trataba de eso básicamente. Fue una feliz coincidencia. El motivo no fue que me gustara particularmente esa música, fue el nombre del grupo. No fue que me gustara particularmente esa música. La película que estoy haciendo ahora, *Los guantes mágicos*, va en una dirección no demasiado diferente de la de *Silvia Prieto*. Otra vez hay muchos climas y lugares: transcurre en Buenos Aires, pero hay imágenes que van desde Hong Kong hasta la selva subtropical; y hay olas de frío, de calor, hay nieve en Buenos Aires. Una mezcla muy grande de cosas.

PF: Así como te interesan los procedimientos de la comedia norteamericana de los 30 y los 40 –Preston Sturges, Howard Hawks y la *screwball comedy*–, ¿te resultan particularmente interesantes ciertos lenguajes propios de la televisión?

MR: Algunas cosas de la televisión me gustan, sobre todo algunas series norteamericanas, como *Seinfeld*. Creo que las *sitcoms* tomaron el lugar del cine de estudios de los 30 y los 40 de una manera mucho más interesante que el cine comercial contemporáneo, del que la gran mayoría de las comedias es un desastre. En cambio, en muchas *sitcoms* se observa cierta continuidad. Casi todo está establecido: una velocidad, una manera de hablar, unos decorados fijos... Esas limitaciones producen un sistema mucho más vital que el del cine comercial contemporáneo.

PF: En los diálogos de las *sitcoms* hay cierto uso de la materialidad de las palabras, cierto juego con los significantes, que vos usás también en *Silvia Prieto*.

MR: Sí, porque en *Silvia Prieto* el tema del lenguaje es más importante que el de la identidad. El gran problema de Silvia Prieto no es que haya otras personas como ella, sino otras que se llamen como ella. El nombre es lo que más importa.

GA: En los años 40 y 50, también el cine argentino había logrado un tipo de diálogo que le era propio. Ese habla particular del cine argentino, que a nadie se le ocurría que fuera "real", más tarde se perdió.

MR: Recuperarla para el cine argentino, ése es el problema. En todo caso, se la puede recuperar para una película. Porque el cine argentino, como código, no existe. Y yo creo que un cine existe cuando hay un habla del cine, como vos decís del cine argentino de los 40 y así como existía un habla del cine de Hollywood. Para mí, el tono de mis películas es más cercano a ese tono que al tono bressoniano con el que suelen

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

emparentarme. O, en todo caso, es una mezcla de los dos.

PF: Dentro de ese mapa donde, en el marco de la cultura de masas, el cine hollywoodense se emparienta con las *sitcoms*, ¿cómo ubicás las series televisivas que se producen actualmente en la Argentina y qué punto de contacto les encontrás con el cine que se hace hoy?

MR: Cada vez que tengo que hacer un *casting* me encuentro con actores que no pueden decir un texto. Hubo un auge increíble de la improvisación. Por eso, cuando encuentro un actor que respeta el texto digo: "Bueno... tengo por dónde empezar". En este sentido, hay películas que parecen programas de televisión. Improvisar, en esos casos, es largar a los actores delante de la cámara y dejar que hagan lo que quieran. Esa especie de costumbrismo o de supuesto realismo de buena parte de las ficciones de tevé es un poco nocivo. En un punto, se convierte en algo más real que la realidad. Por eso, cuando se escucha hablar de otra manera no suena verdadero, cuando para mí lo cierto es que en la vida cotidiana se habla mucho más como en *Silvia Prieto* que como en una comedia televisiva del tipo de *Son amores*. Para mí *Silvia Prieto* es una película realista y su código es absolutamente normal y cotidiano. Pero una película de Bresson también tiene un código normal y cotidiano. La primera vez que vi una película de Bresson me resultó totalmente familiar. Lo mismo me pasó con Tsai Ming-liang. Para mí eso es lo de todos los días. En cambio, con las series televisivas argentinas de ahora yo me pierdo... Se hacen chistes que sólo entienden ellos, se gritan... Yo me pierdo. Ésa, por lo menos, es mi percepción. Quizá tengo una percepción viciada o torcida, pero es lo que me permite filmar las cosas que filmo y escribir las cosas que escribo. Es lo único que tengo, básicamente; es el instrumento con el que debo trabajar.

PF: El tema de la improvisación, por lo pronto, es engañoso. A veces, parece que los directores de cine se manejaran con ciertos malentendidos acerca de autores a los que admiran, como John Cassavetes o Eric Rohmer.

MR:La gente cree que la improvisación es hacer cualquier cosa. Y no: la improvisación en Cassavetes es precisa, lleva preparación. El trabajo y la preparación son dos nociones imprescindibles cuando hago una película. Me parece que ése es otro de los temas: cuán trabajada está una película. *La ciénaga*, por ejemplo, es una película hipertrabajada. El trabajo y el control. *La libertad* es una película que aparenta ser menos controlada; sin duda hay menos trabajo, pero hay una gran elaboración que está disimulada, que es menos evidente que en *La ciénaga*. Yo trabajo mucho, controlo mucho, aunque al mismo tiempo hay cosas que, para bien o para mal, se me escapan.

PF: Mencionaste antes a Tsai Ming-liang, cuyas películas tienen varios puntos de contacto con las tuyas, aunque por obvios motivos no podría hablarse de influencia sino de una suerte de clima generacional. Además de la familiaridad a la que hiciste referencia, ¿qué te atrae de su cine?

MR: Yo tenía unos distribuidores en Holanda que vieron *Rapado* y me dijeron que acababan de comprar una película muy parecida, que era *Rebeldes del dios Neón*, de 1992. Sus películas son películas que, en algún sentido, yo podría haber hecho. No me refiero a tener el talento como para hacerlas, sino a que, justamente, no siento distancia con ellas. Al revés de lo que pasa cuando uno hace películas, caso en el que la distancia es indispensable. Ver y que no haya distancia: eso me pasó con Tsai Ming-liang y con unas pocas películas más, no con demasiadas.

PF: En parte los vincula el hecho de narrar historias en las que personajes y objetos adquieren la misma jerarquía.

MR: Sí, es posible, pero él se detiene a observar mucho más que yo, deja pasar mucho más el tiempo... Sus películas son más que una película: son una experiencia artística. No hay tantos directores que hagan eso hoy en día. Tsai Ming-liang casi llega a la *performance*. Y no hay que olvidar

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

que él empezó haciendo *performances* en el teatro. Es un cine que va más allá del cine como registro. Uno ve sus películas y piensa inmediatamente en los planos secuencia que duran interminablemente, en el registro fiel de lo que sucede, en la distancia... Todas esas cosas que a esta altura pueden ser *clichés*. Me parece que él lleva eso a un grado que va más allá del registro de lo real, como en la escena final de *Vive l'amour!*

GA: En la historia del cine, la idea de los avances técnicos ha definido, en buena medida, a los realizadores: tal hizo tal cosa, tal introdujo otra, etcétera. En los últimos veinte años, parecería que ese modo de pensar está agotado, que la idea moderna de evolución ya no sirve para dar cuenta del campo cinematográfico. ¿No nos advierte esto sobre la necesidad de que surjan otras concepciones del cine, como la que parece surgir de la obra de Tsai Ming-liang?

MR: En ese sentido, me parece que lo interesante es poder ver el cine ya no desde el punto de vista de la crítica, que ve las películas a partir de la tradición cinematográfica, sino verlo desde otro lado: poder salirse de esos lugares para ver de otra manera. Tsai Ming-liang permite eso. Es un cine que pide otra mirada. Algo que, de manera distinta, también pasa con los Straub, que hacen películas que se "podrían colgar de una pared", películas que se pueden ver de otra manera.

GA: ¿Cómo sería esa otra mirada?

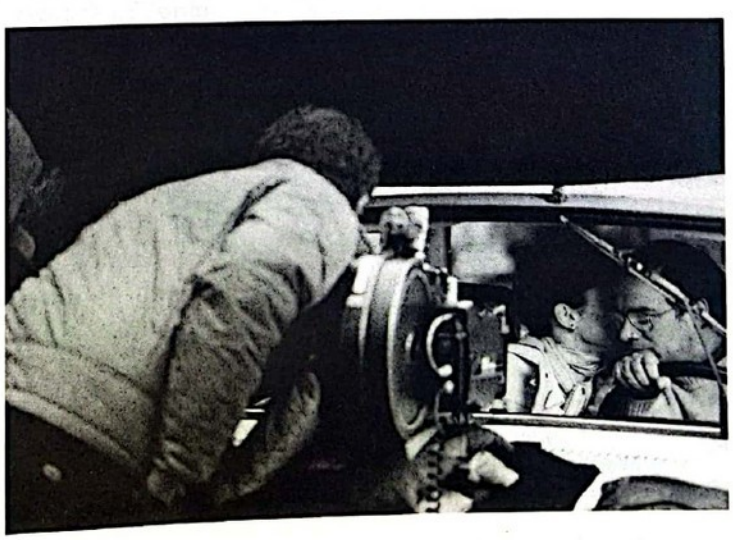
MR: Es una mirada mucho más amplia. Lo que pasa con el cine de autor (o independiente o de arte o como quieras llamarlo) es que se convierte en un cine de críticos o de espectadores cinéfilos. El cinéfilo y el crítico adoptan una posición que parece implicar que, dado que el cine es un arte tan completo, lo único que existe en el arte es el cine. Y hay un punto en donde eso se agota. En cambio, me parece que Tsai Ming-liang abre bastante el campo. Lo que Tsai Ming-liang propone va más allá del cine.

PF: Este cine del que hablás, que pide otra mirada, más abierta y menos "cinéfila", ¿sería un nuevo cine?

MR: La verdad es que no sé si hay un cine nuevo. De hecho, vi la última película de Tsai Ming-liang y allí todos los postulados se revierten, y se convierte en un cine totalmente manierista y preciosista. Después de *El río* a mí me parecía que no había vuelta atrás. Es como *París-Texas*, donde Wenders llevó todos sus trazos de autor a su máxima expresión antes de que se convirtieran en tics. Eso es para mí lo que pasa en la última de Tsai Ming-liang, *What Time Is It There?* Después de *El río* tenía que ir para otro lado, y eso fue lo que pudo hacer con *The Hole*, donde resolvió todo de una manera genial, con ese uso de la *performance* del que hablaba antes, con esos números musicales en el medio, que vienen de cualquier lado y al mismo tiempo responden a la lógica de la película. Pero en la última ya no lo pudo resolver.

PF: Para alguien que hace cine actualmente, notar ya en la quinta película de un director señales de cansancio, de un estilo que se hace tic, ¿no causa cierta angustia? ¿No es eso testimonio de la imposibilidad de construir una "obra" como "autor", en el sentido que le dieron a esta palabra los *Cahiers* de los 50?

MR: Bueno, no creo que Tsai Ming-liang esté agotado. Son riesgos. De todos modos, pienso que ya no hay grandes maestros. Eso es claro. No sé si el cine murió, pero lo que sí sé es que



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

no hay grandes maestros, en el sentido en el que lo eran Bresson, Fellini o Kurosawa. El sistema de maestros indiscutibles ya no existe. El último es quizás Hou Hsiao-hsien, y esto es posible porque se trata de un oriental, en Occidente ya no existen más. Ahora, cuando vos preguntás "qué se puede esperar entonces si un director a la quinta película muestra señales de agotamiento", mi respuesta, como director, es: yo no espero absolutamente nada, simplemente preparar mi próxima película. Actualmente estoy en eso, pero no tengo la ambición de construir una obra. Esas son cosas que suceden o no suceden.

PF: Que no surjan nuevos maestros, como señalás, ¿a qué se debe?

MR: Creo que en determinado momento se terminó la "evolución". Lo nuevo es el cine digital, que no es una gran diferencia. Pero esto no es sólo culpa del cine... El mercado cambió, se perdió la inocencia. Al decir que ya no existen los grandes maestros, en parte coincido con la idea de la muerte del cine. Lo que está dejando de existir es el sistema del cine tal como lo conocíamos. El cine de estudios, el cine de autor... Ese es el punto de inflexión, así como hubo un antes y un después de la *nouvelle vague*.

PF: ¿Cómo pensás tu propuesta como director en el marco de esa "muerte del cine" a la que te referís?

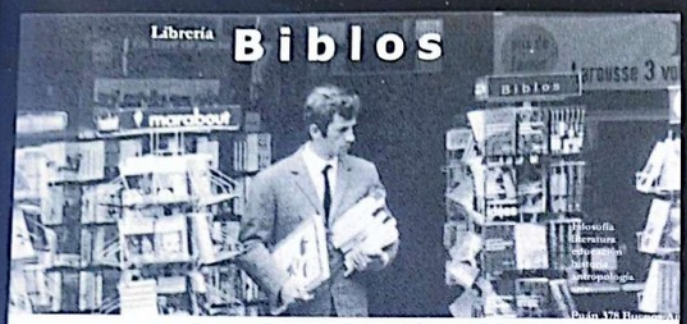
MR: No es exactamente que crea que "murió el cine", pero no hay duda de que existe un agotamiento de las fórmulas. Si vas a un festival y ves una serie de películas, muchas veces tenés la sensación de que estás viendo la misma película que antes. Por eso, cada vez que me pregunto por qué hago cine o qué es lo que me interesa en el cine siempre tengo una sola respuesta: ver algo nuevo, y mostrar algo que nunca se mostró o como nunca se mostró. Ya vimos todas las maneras de filmar un primer plano, todas las maneras de hacer un plano general; el lenguaje del cine ya fue usado, masticado, deglutido, triturado. Ya se hizo todo lo que se podía hacer: se dividió la pantalla, el cine digital superpuso capas... Todos los elementos ya fueron puestos en juego. El tema es qué hay de nuevo para mostrar o cómo mostrar algo de una forma nueva. A mí lo que me interesa es mostrar situaciones, historias y personajes que no fueron vistos y que no fueron frecuentados, y de los que yo pueda contar algo de lo que no se conoce. Por más que muchas de las cosas que muestro o digo son familiares, sobre todo me interesa mostrar lo no familiar o lo desconocido de ese mundo. Si no existiese la posibilidad de mostrar algo nuevo, no haría películas.

Imágenes
Fotos del rodaje de *Los guantes mágicos* de Natacha Mendez y Cecilia Biagini.

Patricio Fontana (1975) estudió cine en el CERC (INCAA) y letras en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, donde actualmente es docente de Literatura Argentina.

Esta entrevista contó con la colaboración de Gonzalo Aguilar.

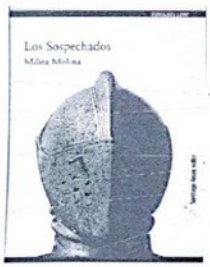
Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



Filosofía, literatura, educación,
historia, antropología, arte

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

Santiago Arcos editor



Los Sospechados
Milita Molina

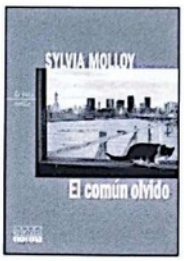
Aventuras de un novelista atonal
Alberto Laiseca

Próximamente: David Viñas, Héctor Libertella, revista "Literal", Henry James, John Donne.

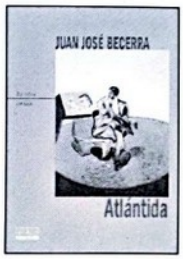
Gambito de Alfil
Libros en la esquina de Filosofía y Letras.
José Bonifacio 1402 - 4432-1304

El Puente CAFÉ
DIE BRÜCKE KAFFE
Presentación de libros - eventos - muestras
Un lugar para el encuentro
Puan 511

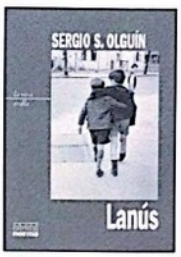
La ficción



El común olvido
Sylvia Molloy



Atlántida
Juan José Becerra



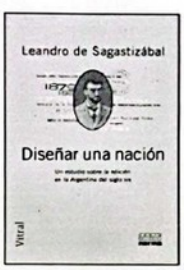
Lanús
Sergio S. Olguín

Ganarse la muerte
Griselda Gambaro

El secreto y las voces
Carlos Gamerro

El ensayo

Entre médicos y curanderos
Edición de Diego Armus



Diseñar una nación
Leandro de Sagastizábal

GRUPO EDITORIAL norma

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

Se busca intérprete.
Ciudad sin editar.

La vigilancia es la forma artística del milenio.

milpalabras
letras y artes en revista

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