

número 5 / \$10

otoño 2003

milpalabras

letras y artes en revista



formas de narrar

NOVELA Y AMBICIÓN

Kazumi Stahl - Speranza -
Cohen - Bernabé - Laera

LO QUE CUENTA

LA POESÍA

Monteleone

JORGE MACCHI

Riccardi

ARTE: UN FUNERAL EQUIVOCADO

Hal Foster

LITERATURA Y MEDIOS DIGITALES

Laddaga

DOCUMENTAL Y ACTUACIÓN

Di Tella

ENTREVISTA: PILAR CALVEIRO

Lorenzano

otoño 2003



5

milpalabras

letras y artes en revista

1 Últimas noticias sobre la novela

Notas sobre la novela estadounidense. El caso DeLillo

Anna Kazumi Stahl

Regreso al futuro

Graciela Speranza

Ciudad indecente

Marcelo Cohen

Políticas del deseo

Mónica Bernabé

Lo que esconde la anécdota

Alejandra Laera

Dirección

Graciela Speranza

Alejandra Laera

Marcelo Cohen

Gonzalo Aguilar

Diseño

Eduardo Rey y Ariana Jenik

Corrección

Silvina Cucchi y Constanza Penacini

Gestión

Germán Conde

Colaboran en este número

Anna Kazumi Stahl, Mónica Bernabé, Jorge Monteleone, Jorge Macchi, Teresa Riccardi, Hal Foster, Matías Serra Bradford, Reinaldo Laddaga, Andrés Di Tella, Francisco Alf-Brouchoud, Sandra Lorenzano.

Suscripciones

Exterior: 33u\$s (3 números)

Argentina: 24\$ (3 números)

El e-mail de milpalabras es revistamilpalabras@yahoo.com. La correspondencia puede mandarse a milpalabras, Quesada 3781, dpto. D, C1430AXI, Ciudad Autónoma de 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, 4951-6223

27 Conjura contra la lengua culpable: relato y poesía

Jorge Monteleone

33 Elogio de la sospecha

Jorge Macchi

39 Funeral para el cadáver equivocado

Hal Foster

54 Artes y servicios. Literatura y medios digitales

Reinaldo Laddaga

60 El documental y yo

Andrés Di Tella

67 *Burrillo*. Una modesta revolución en marcha

Francisco Alf-Brouchoud

69 Pilar Calveiro. Legados de la experiencia y la narración

Sandra Lorenzano

Las obras que ilustran este número (salvo indicación expresa) pertenecen al fotógrafo alemán Andreas Gursky (1955). Sus trabajos, por lo general de gran escala, se caracterizan por su impersonalidad y por la tensión entre claridad formal y ambigüedad de sentido. Describen estructuras y patrones de existencia colectiva a menudo representados por comportamientos estandarizados de multitudes. Gursky vive y trabaja en Düsseldorf. Las imágenes fueron extraídas del catálogo de su muestra en el MoMA en 2001, curada por Peter Galassi. *99 Cent*, 1999 (p. 3, detalle p. 6), *Turner Collection*, 1991 (p.9), *Ohne Titel V*, 1997 (p.12), *El Cairo* (p.14), *Paris, Montparnasse*, 1993 (p.17, detalle p. 20), *Prada I*, 1996 (p.23), *Grand Hyatt Park, Hong Kong*, 1994 (p.25) *Autobahn, Bremen*, 1991 (p.29), *Hong-Kong Stock Exchange*, Diptichon, 1994 (p.57 detalle), *Dreischel intersection*, 1990 (p.70), *Brasilia, Plenar Saal I*, 1994 (p.73), *Times Square*, 1997 (p.75).

Últimas noticias sobre la novela

Harta de la tenebrosa posibilidad de desaparecer, la novela entra en el nuevo siglo asumiendo la carga de sus muchas vidas. Ya ha intentado todas las imposturas para ilusionar al lector, ha destruido todos los trucos que podían retenerlo y ha glosado sus historias con teorías que las cuestionaban. El saber de la novela es irremplazable porque está hecho de intentos exuberantes y sucesivos fracasos, y la necesidad de corregirlos le realimenta sin tregua la ambición de representar. En un pasado cercano se redujo a una falsa disyuntiva: o ironizaba sobre su existencia o se adaptaba ingenuamente a la mera misión de "contar historias". Ahora sale de ese episodio afirmándose en una nueva diversidad. Campo de pruebas de los conocimientos de una época, prefiguración de los caminos del lenguaje, examen adelantado de experiencias futuras, custodia de las poéticas del pasado, crítica de las relaciones presentes, laboratorio de los relatos sobre el mundo: estos supuestos alientan a la novela cuando vuelve a medirse a la vez con la experiencia perdida y con su propia y específica tradición. La primera parte de este número de **Milpalabras** consta de cinco artículos sobre novelas o grupos de novelas de ahora que se enfrentan con estas cuestiones y las toman como estímulo. Son libros de lenguas y estéticas diferentes que bien habrían podido ser otros. Fueron elegidos no sobre la base de juicios de valor sino porque emprenden acotadas pero reparadoras re-facciones en el arte y la necesaria respuesta del lector.

Notas sobre la novela estadounidense. El caso DeLillo

Anna Kazumi Stahl

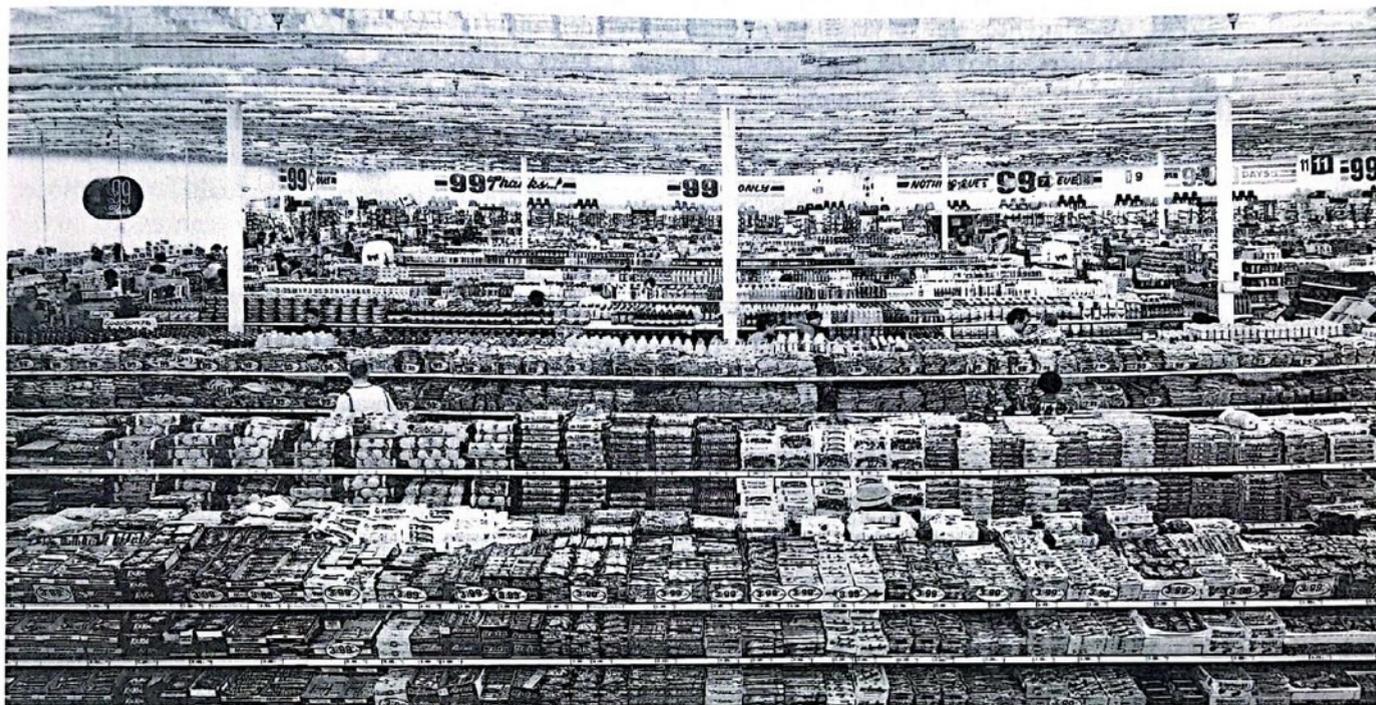
1. La "Gran Novela Estadounidense" parece haber vuelto a escena después de un período en que primaron las obras sobre telas más bien pequeñas: la escritura minimalista, los regionalismos renovados y el creciente fenómeno de la literatura de las minorías. Últimamente, en cambio, se diría que están de moda los "libros-monumentos", suerte de réplica contestataria (para no decir defensiva) a tanto relato de lente microscópica

y/o de posiciones diferenciales. Por el momento, en estos años, las mesas y las vidrieras de las librerías han vuelto a poblarse de "grandes libros": *Infinite Jest* de David Foster Wallace (1997, 1.008 páginas), *The Amazing Adventures of Kavalier and Clay*, de Michael Chabon (2000, casi 650 páginas), *Mason & Dixon* de Thomas Pynchon (1998, más de 700 páginas), *Underworld* de Don DeLillo (1997, más de 800 páginas) y *The Corrections* de Jonathan Franzen (2001, 600 páginas) son ejemplos notorios. Son enormes bloques de papel impreso y cartón, pesan casi como recién nacidos. No siempre los libros grandes son grandes novelas, por supuesto, pero éstas sí son ambiciosas, épicas en tema y en volumen, y tienen en la mira aspectos

centrales del carácter estadounidense contemporáneo. También es cierto, por supuesto, que no siempre una novela grande llega aún a "La Gran Novela Estadounidense" (ese Moby Dick que habita las aguas de la literatura vernácula). Pero éstas lo intentan, y ése es el punto. Una vez más —y tan avanzada ya la historia— hay escritores que hacen la prueba, como muestra del optimismo peculiar y perenne que acaso sea el patrimonio psicológico más envidiado (y el más peligroso) de ese país, y buscan encontrar o fabricar los términos que puedan contenernos en toda nuestra diversidad y contradicción. Vaya empresa.

2. Claro está que cuando uno dice "La Gran Novela Estadounidense" no está hablando de un libro, sino de un proyecto irreal e idealizado, una fantasía de la cultura nacional. Como un 38 bajo el brazo o un tubo de gérmenes en el saco, llega ya cargando su propia fractura, porque todo el mundo sabe que es una empresa absurda aun antes de abordarla. Escribir "La Gran Novela Estadounidense" (y la de cualquier nación hoy por hoy) es estrambótico y delirante. Pero eso no importa, porque lo importante es que se hace igual, caramba, se lo intenta igual. La figura del escritor "nuestro" que se lanza al campo de batalla de la palabra, y de la realidad confusa y siniestra, es más tangible que el libro que ese escritor (no) produce. Tanto el cine como la literatura la han caracterizado, y acaso la figura que mejor lo representa sea la pesadilla de su fracaso. Stephen King y Stanley Kubrick lo retratan en *El resplandor*: un escritor que tipea sin cesar hasta producir un manuscrito enorme. Sólo que la obra, en toda su envergadura, se compone de una sola frase repetida con disciplina puritana. Tal vez sea la frase clave de la "La Gran Novela Estadounidense", la que siempre se nos escapaba: "Puro trabajo y nada de diversión hacen de Jack un chico muy aburrido".

3. A los estadounidenses (soy estadounidense), siempre nos asombra lo que los otros leen, cuando nos leen. Cuán obvios somos. Pienso en el alboroto que estalló cuando, el año pasado, se habló de extender a los autores norteamericanos la posibilidad de competir en el Booker Prize, el más prestigioso premio inglés de narrativa. La propuesta provocó un rechazo inmediato entre los escritores y editores ingleses y de otros países angloparlantes como Australia e Irlanda. La indignación parecía tener su causa, por un lado, en una realidad concreta, demográfica y hegemónica: los Estados Unidos cuentan con más escritores per cápita, y por lo tanto con mayor potencial de manuscritos excelentes. Relacionado con ese dato, está el hecho de que los Estados Unidos tienen un sistema hiperdesarrollado de producción y comercialización de talento literario, nutrido quizás desde los posgrados en "Escritura Creativa", que funcionan como invernaderos de jóvenes dotados. No hace falta detallar el vasto aparato mediante el cual las grandes editoriales cultivan "escritores estrella" como objetos de consumo. Por estos dos motivos, se objetaba, era injusto permitir que compitieran estadounidenses en el Booker Prize: perjudicaba a los escritores de naciones más chicas (tanto por cuestiones demográficas como por las dimensiones de sus respectivas industrias del libro). Si bien estos razonamientos eran interesantes de escuchar, lo más pertinente al debate es un comentario que hizo Ian McEwan (citado por Michiko Kakutani en *The New York Times*) y que alude a otra diferencia entre las novelas de ambos países: "Aquí", dijo refiriéndose a Inglaterra, "la gente es menos ambiciosa respecto de lo que se puede lograr en una novela. No hay enormes esperanzas de escribir la gran novela inglesa. Uno produce una novela o un guion; ése es su trabajo". Allí radica el asunto: del otro lado del Atlántico todavía hacen el intento. Y bien: se encierran a escribir "La Gran Novela Estadounidense"; pero admito que en cierto sentido es extraño que



alguien crea aún en la posibilidad de escribir algo que abarque todo lo que somos, siendo como somos (y que sea legible).

4. Inquietante pero atractiva, la escritura de Don DeLillo invita a pensar en una actitud distinta y prometedora, una manera más amplia de abordar los temas centrales en la novela actual de los Estados Unidos. La obra de DeLillo es una exploración minuciosa de la cotidianidad del país a partir de 1945, e invoca el pasado no nostálgica sino políticamente. El motor y el imán de esa narrativa no es la ideología. Es algo más abarcador de la experiencia colectiva actual. Es el miedo. En su primera novela, *Americana* (1971), un viejo productor de televisión recuerda un viaje, en principio de negocios, durante el cual se desvió en busca de una “narración americana”, algo que pudiera explicar qué cosa somos. El protagonista, David Bell, filma todo lo que ve mientras cruza el país por carretera. Inteligentemente, en vez de ofrecer una “Gran Novela Estadounidense”, DeLillo formula sus

preguntas desde el descubierto deseo de una narrativa que pueda definirnos. La palabra del título, “americana”, es muy común: se refiere a las colecciones de objetos más típicos del ser o la vida del país, cosas encargadas de definirnos, y por eso David Bell no hace mientras viaja una película, sino una filmación. De la búsqueda, claro, de las preguntas, de las suposiciones ya puestas en duda.

5. En los diez años siguientes DeLillo publica seis novelas sin atraer a lectores ni críticos que lo sigan. En su gran diversidad, esas novelas menores en su obra revelan la singularidad que distingue toda su escritura: una manera inquietante de hacer preguntas desde el seno de nuestra comodidad. Sus personajes, típicos a propósito, siempre se descentran. En *End Zone* (*Zona de gol*, 1972), un jugador de fútbol americano universitario no puede escapar a la sensación de un inminente apocalipsis. En *Ratner's Star* (*La estrella de Ratner*, 1976) una estrella de rock abandona el escenario. En *Running Dog* (*Fascinación*,

1978), unos agentes del servicio de inteligencia se pelean entre sí por algo hallado en el bunker de Hitler; no se trata de documentos sensibles del fascismo, o tal vez sí pero en otro sentido: es una película pornográfica. DeLillo vuelve a explorar —con más profundidad y lirismo— cierta duda respecto de nuestra relación con el fascismo en *White Noise (Ruido de fondo, 1985)*, en la que un profesor de “estudios hitlerianos” es envenenado durante un “acontecimiento tóxico” en un inocuo pueblo universitario del interior de los Estados Unidos.

6. En dos novelas de su producción de los años 70, DeLillo toca un nervio de la experiencia nacional, y hoy exasperada y global. *Players (Jugadores, 1977)* y *The Names (Los nombres, 1982)* son libros que tratan del terrorismo. En el primero hay agentes de la Bolsa de Wall Street vinculados a un complot terrorista. *Los nombres* incluye la cuestión del fundamentalismo (tanto el “nuestro”, el liberalismo capitalista global, como el “de ellos”, el fanatismo religioso y la resistencia cultural) en un relato en el que unos empresarios norteamericanos (el protagonista es un analista de riesgos), de viaje por Grecia, los países árabes y la India, se empiezan a cruzar con un culto asesino. Tal vez habría que vincular estas novelas a dos más recientes, que tratan temas similares aunque con perspectivas nuevas. *Mao II* (1991), que le valió el premio PEN/Faulkner, tiene dos centros de gravedad: Bill Gray, un solitario escritor hiperfamoso que vive aislado y temeroso del mundo, y las muchedumbres del mundo, la cultura de masas en conjugación con el terrorismo. Al parecer *Cosmópolis*, la novela de DeLillo que se anuncia para abril de este año, guarda relación con estos temas. DeLillo vuelve a centrarse en la tensión entre dos enfoques opuestos. Por lo que se sabe, un agente de inversiones, absurdamente rico y absurdamente joven, cruza la ciudad de Nueva York (la novela se escribió antes del 11 de septiembre de 2001) con un doble objetivo:

cerrar un negocio de especulación financiera mundial (que será catastrófico para el yen japonés) y superar problemas de tránsito y protestas callejeras para poder llegar a cortarse el pelo. La trama no parece en exceso fantástica se la considera desde la Argentina actual.

7. En cuanto a los hitos de la carrera y el perfil literario de DeLillo, 1988 es un momento clave. Ese año publica *Libra*. Tan leído que se lo califica como *bestseller*, el libro suscita al mismo tiempo la rotunda condena de uno de los periodistas y analistas políticos más derechistas del país, George F. Will. En el diario conservador *The Washington Post*, Will afirma que el libro de DeLillo es “un acto de vandalismo literario y de irresponsabilidad ciudadana”. La novela que provocó tan efusiva respuesta —tanto por la cantidad de personas que la llevaron a sus livings y mesitas de luz, como por haber despertado al nunca dormido gigante de la censura en un país que se dice campeón de la democracia pluralista— cuenta en esencia que los productores de nuestras pesadillas somos nosotros mismos. *Libra* es la contracara de lo ocurrido en Dallas, Texas, un día de otoño de 1963 que cambió por siempre la psique de los Estados Unidos. El asesinato de JFK es narrado desde la perspectiva de Lee Harvey Oswald, a fin de internarse en el personaje y en la sospecha de un complot dentro de “nuestro” gobierno. Ya antes DeLillo había reflexionado sobre el asesinato de Kennedy; en un artículo para la revista *Rolling Stone* lo había interpretado como una fisura en la conciencia nacional, la admisión de las dudas: “Lo que se ha deshecho desde aquella tarde en Dallas no es la trama, por supuesto, no la masa densa de personajes y acontecimientos, sino la sensación de una realidad coherente que la mayoría de nosotros compartía. Parece que desde ese momento hubiéramos entrado en un mundo de azar y de ambigüedad, un mundo totalmente moderno en su manera de vincularse con la literatura más ‘vacía’ del siglo; en la

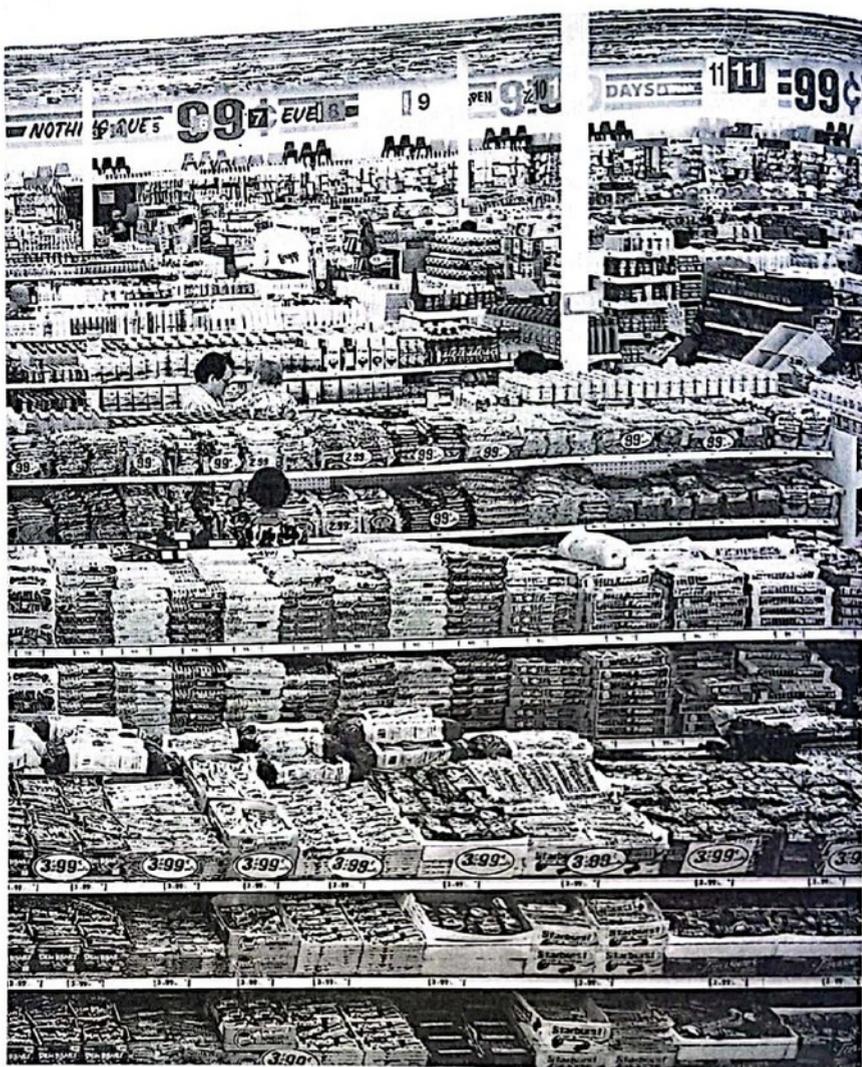
contemplación de lo que hay de más incierto e irresuelto en nuestras vidas...” ¿No será la duda, parece decir DeLillo, la mayor responsabilidad actual del ciudadano?

8. De *Underworld* (*Submundo*, 1997) se ha dicho que es la “obra maestra” de DeLillo, al menos hasta el presente. Es una novela épica (en un momento en que quizá se necesiten épicos responsables en vez de demagógicos, de lo que hay en exceso). A través de las peripecias de una pelota de béisbol —cargada de significado como lo pueden estar los objetos y los objetivos en los deportes populares—, narra la historia del país en la segunda mitad del siglo XX. Los temas del libro son los temas terribles que impregnaron la vida cotidiana en Estados Unidos durante la guerra fría: la amenaza de la destrucción total por las nuevas tecnologías del armamento, la amenaza de un enemigo “superpoderoso” y ubicuo (incluso en el espacio), y la amenaza de un gobierno propio con elaborados sistemas de inteligencia y control. En un artículo para el *New York Times* titulado “El poder de la historia”, DeLillo explicitó el propósito que tenía en mente al escribir *Submundo*, pero que en realidad informa toda su escritura: “En una novela sobre conflictos en muchos niveles, éste era el básico: la tendencia del lenguaje a trabajar en oposición a la enorme tecnología de la guerra...”. La novela enfrenta al individuo, en su instinto de autoconservación, con unos sistemas destructivos (técnicos y políticos) que también actúan para conservarse a sí mismos. Y ¿qué nos salva? Por supuesto que nada. Pero para DeLillo está entretanto la palabra, el trabajo creativo y resistente de la palabra.

9. La primera novela de DeLillo que apareció después del 11 de septiembre de 2001 sorprende porque parece señalar un cambio. (El hecho de que la seguirá *Cosmópolis* rectifica esa sensación, pero no neutraliza el efecto de la sorpresa.) Se llama *The Body Artist* y fue publicada en 2001, pero sólo ahora llega la traducción al español. A primera vista DeLillo parece apartarse de su proyecto narrativo, ya que es una novela breve, enfocada en un mundo de recuerdos e interiores. Sin embargo en el centro, más allá de la situación de una protagonista que se recupera del suicidio de su marido, nace una nueva relación. La mujer, una artista del cuerpo, o sea del llamado *performance art*, encuentra oculto en la casa a un personaje fantástico. DeLillo inventa un hombre menudo, delicado, y con él pone en movimiento dos características prometedoras en un mundo pendiente de su propia destrucción: a pesar de ser autista, el hombre es ventrílocuo e imita a la perfección la voces de los que ya no están. Y también a pesar de ser autista, forma palabras y frases; se comunica con la lengua pero sin la gramática. Es una comunicación tal vez más pura, más lírica. DeLillo está en el

Lecturas

De las trece novelas de DeLillo, cinco han sido publicadas en castellano por la editorial española Circe. Hay sorpresas en esa breve lista (uno imagina alguna inteligencia detrás, un complot en la elección de los textos). La más reciente es *Submundo* (2000), por supuesto, ya que todos la nombraron la “obra maestra”. Pero en 1999 se editó en castellano su primera novela, *Americana* (de 1971, en inglés); se la puede encontrar fácilmente en las librerías porteñas, pero hay que encargarla especialmente en los Estados Unidos. Como tercera en castellano se publicó su sexta novela: en inglés, *Running Dog*, pero en español, *Fascinación* (!!). Ya sin tantas sorpresas, se editaron también en traducción española *Mao II* (1992), *Ruido de fondo* (1994), y *Los nombres* (1992). Tusquets publicó *Mason & Dixon* de Pynchon en 2001 y Anagrama, *Las correcciones* de Franzen en 2002.



Anna Kazumi Stahl nació en Nueva Orleans, y se doctoró en Literatura Comparada en la Universidad de California, Berkeley. Desde 1995 vive en Buenos Aires, donde escribe ficción en castellano, hace traducciones y es profesora de letras en un programa universitario estadounidense en Argentina, el Lincoln University College. En 1997 editó un libro de cuentos, *Catástrofes naturales* (Sudamericana), y en 2002 una novela, *Flores de un solo día* (Seix-Barral).

mismo proyecto. Escribe para inquietarnos, nos describe y desestructura los sistemas de sentido que normalmente nos (sos)tienen en el acomodo.

10. Hay una carta que, como surgiendo de la nada, DeLillo mandó en 1995 a un grupo de lectores que entablaban un debate por e-mail sobre su novela *Ruido de fondo* (<http://perival.com/delillo>). Creo que este apartado, y con él todo este artículo, debe terminar con lo que se dice allí: “Para mí, los libros que se portan bien, los libros con tramas prolijas y finales que cierran resultan algo anticuados frente a la realidad mayormente incoherente de la vida moderna, pero quizá también ocurra que la ficción, por lo menos como yo la escribo y la pienso, sea una suerte de meditación religiosa en la que el lenguaje es la iluminación final”.

Regreso al futuro

Graciela Speranza

Hasta el loco Artaud, buceador desesperado de sí mismo, lo vio con claridad: el poeta moderno nace al borde de la asfixia, inundado por el genio de sus precursores. “Que los poetas muertos se aparten para que puedan pasar otros”, pidió, “entonces quizás podamos darnos cuenta de que es nuestra veneración por lo que ya ha sido creado lo que nos petrifica”. Se suicidó, poco después, petrificado o enajenado. Y es que, para desvelo de Artaud y tantos otros artistas con destinos menos trágicos, los maestros rara vez consienten en apartarse: los grandes poetas modernos son los contados sobrevivientes de ese combate tenaz con la tradición que Harold Bloom llamó “la angustia de las influencias”. El camino para alcanzar la proeza de mirar hacia atrás y seguir adelante es enredado, y Bloom lo describió como nadie. El escritor puede acompañar a su maestro y desviarse, intentar corregirlo, completarlo, demonizarlo humillándose o vaciándose, y hasta renunciar a todo contacto, condenándose a la más absoluta soledad. Si al final del camino es capaz de liberarse del último influjo de los muertos que regresan y encarnarlos con su propia voz, habrá dado la vuelta completa, al punto de parecer él mismo el imitado por sus precursores. Habrá alcanzado el último bastión moderno. La angustia de las influencias, se concluye, es la angustia por alcanzar el estilo único, inconfundible, privado.

Releído a la vuelta del siglo, el ensayo de Bloom es un relato ejemplar de la gesta épica del arte en la modernidad. Aunque el recorrido es amplio y el método aspira a lo intemporal, son las batallas más próximas las que le imprimen el tono: “la interminable pelea” de Pound con Browning, “la guerra civil, larga y en su mayor parte secreta” de Stevens con Wordsworth, Keats, Shelley, Emerson, Whitman. Con su profusión de demonios, abismos, humillaciones,

caídas, héroes y víctimas, el libro define bien la vocación agónica de los grandes artistas de la primera mitad del siglo y lleva a imaginar la reacción de los de la segunda mitad. Agobiado con las cargas del pasado, incapaz de imaginar el futuro (basta pararse frente a un Pollock), descreído frente a un sujeto que ahora se le revela huidizo y múltiple, el arte busca una tregua. En su versión más cínica, la posmodernidad no es más que una coartada ingeniosa para aligerar el peso de la tradición y una reacción predecible contra el mito individualista del estilo. No sorprende que su variable formal más evidente sea el pastiche, el recurso neutro a un repertorio de estilos del pasado, despojado incluso de la irreverencia paródica. Liberado de la angustia, el arte recupera sin culpa restos de un museo imaginario y, despreocupadamente, los reúne. Es la euforia de la cita, la nostalgia, el reciclaje, la moda retro, la metaficción; el “éxtasis de las influencias”, en la expresión de Hal Foster. Como en la Mansión encantada de Walt Disney, los espectros del pasado que abrumaban al artista, ahora bailan con él en un juego de máscaras festivo y liberador. Y aunque las listas retrospectivas desdibujan el carácter reactivo del pastiche (Borges, Calvino y hasta Cervantes se volvieron posmodernos), algunos ejemplos clásicos son elocuentes. En la literatura anglosajona, para seguir en la lengua de Bloom, el reciclaje metaficcional de John Barth —desde *Las mil y una noches*, *La Odisea* y el *Quijote* a Mark Twain— o la recuperación descontrada del fantasma de Flaubert en Julian Barnes. El éxtasis, con el tiempo, deriva en orgía terminal. Se vaticina el fin del arte de manifiestos en los 80, una entropía post-histórica en la que todos los estilos pueden convivir en paz.

En el flujo y reflujo del pasado, sin embargo, el arte contemporáneo parece haber encontrado una alternativa posible entre la agonía moderna de las influencias y la efervescencia posmoderna. Una fisura entre el arte del pasado y el presente —una relación menos crispada o histérica con

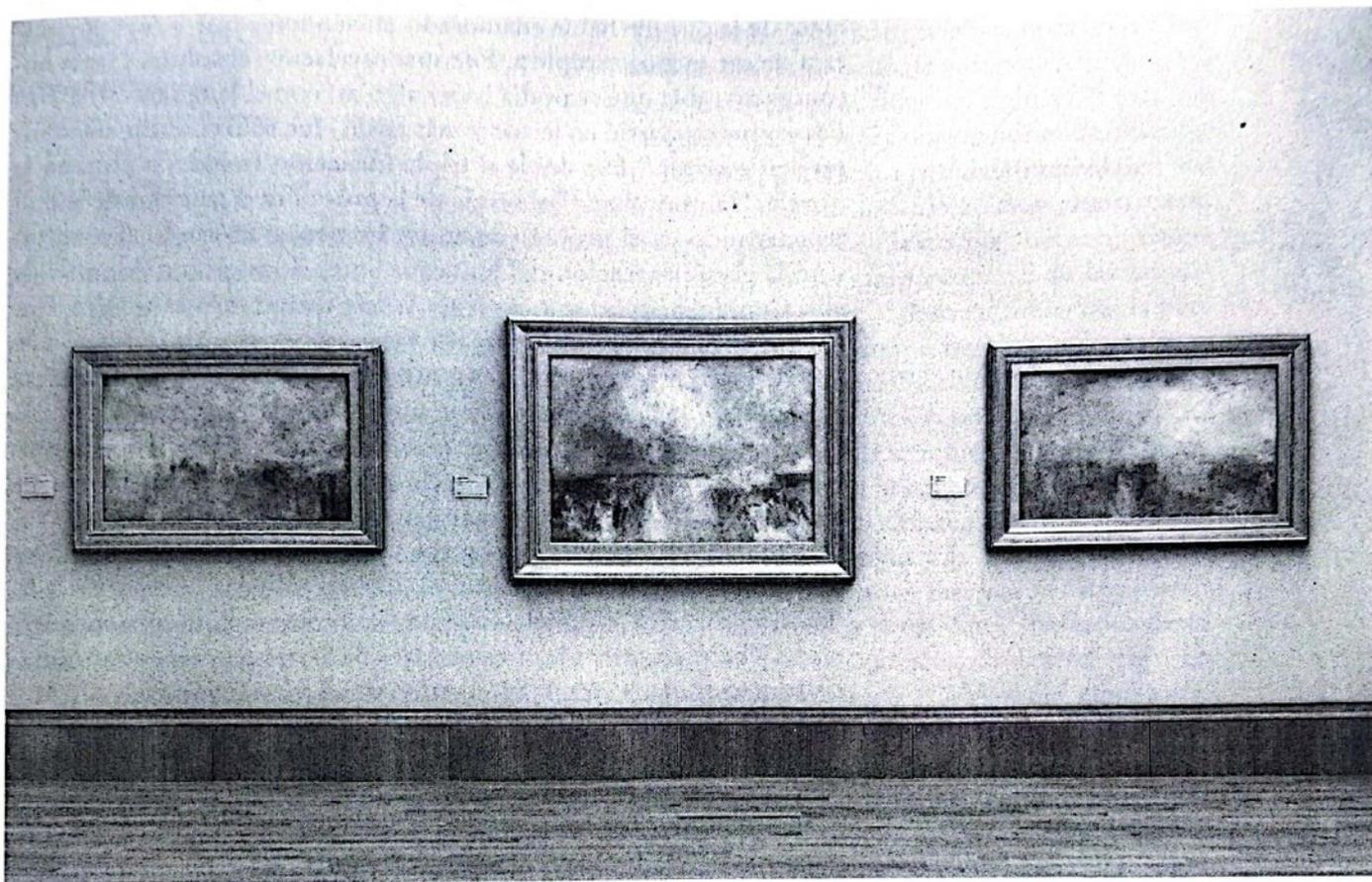
los precursores— que podríamos llamar la *dicha de las influencias*. Foster habla de un “dejarse habitar” por los fantasmas del pasado, una “fantontología”, según el neologismo de Derrida. No ya el regreso de los muertos del último capítulo de Bloom, cargado todavía de angustia y “deleite del ego maduro en su propia individualidad”, ni el Halloween posmoderno, puro jolgorio de máscaras, sino una indagación voluntaria de las huellas que han dejado los antepasados, corporeizados en el presente, aun cambiando la identidad —ahora más lábil— si hiciera falta. Ni autoexaltación defensiva del estilo propio, ni ventriloquia banal de las voces de los muertos, sino un diálogo más franco con los fantasmas, capaz de interrogarlos y revivirlos hoy “en uno mismo, en el otro, en el otro en uno mismo”. “Tú que eres instruido, habla con él... Interrógallo”, le dice Marcelo a Horacio frente al fantasma del padre de Hamlet, recuerda Derrida.

Dos novelas más o menos recientes encuentran por esa vía una respuesta modesta al agotamiento del género, amenazado de muerte por la experimentación autista, la repetición ramplona o el simple pastiche. Sus autores han hecho las paces con los fantasmas y, reviviéndolos, recuperan el aliento de la novela y algo de su ambición. Vuelven sin inocencia al pasado pero no por eso sofocan la imaginación o la vibración del presente con la autoconciencia zumbona de la metaficción.

Expiación, la última novela del inglés Ian McEwan, se abre con un epígrafe de *La abadía de Northanger* (“Durante diez años tomé notas para lo que yo llamaba ‘mi novela Jane Austen’”, confiesa McEwan), pero se descubre en seguida que el diálogo con Austen es sólo el comienzo de una conversación fluida, que excede la cita, con una tradición mucho más amplia. La interrogación del “otro en uno mismo” se vuelve literal. Travestido en una escritora de setenta y siete años, McEwan no sólo revive el viaje literario de Briony Tallis —su afición infantil al

cuento popular, el tributo juvenil a Virginia Woolf y la búsqueda madura de una “fibra personal” más libre y desprejuiciada— sino que investiga en la propia trama los riesgos del artificio en la ficción. Como en muchas de sus novelas anteriores, hay en el comienzo de *Expiación* una escena extraordinaria —esta vez junto a una fuente— cargada de sordo rumor sexual, que la futura escritora observa por la ventana; desde sus puntos ciegos impregna toda la historia y hace avanzar la narración. En esas escenas perturbadoras y ambiguas, McEwan parece haber encontrado el equivalente ficcional perfecto del funcionamiento del trauma, pero ahora, con más distancia, analiza sus efectos narrativos y su verdad. Llevada por los moldes melodramáticos de sus primeras lecturas, la escritora infantil de la primera parte le impone a la escena una trama esquemática cuyas consecuencias trágicas intentará expiar de por vida en la realidad y en la ficción. La escritora joven de la segunda parte, en cambio, imbuida de la lectura de Woolf, recompone la escena en tres monólogos interiores, atenta al “pensamiento, la percepción, las sensaciones, la mente consciente como un río a través del tiempo”. Pero sólo la escritora madura del epílogo, fiel al consejo de su primer lector, el crítico Cyril Connolly (“Quizás hayas arrojado al bebé de la técnica narrativa junto con el agua de la ficción popular”), puede conciliar la historia que se despliega en el tiempo con la complejidad de la conciencia individual. La novela se deja habitar por las tres, con sus respectivos ecos de la tradición, y durante la metamorfosis reflexiona sutilmente sobre una cuestión central en los debates sobre el género en la modernidad: el artificio de la trama tiene sus riesgos pero también su eficacia. Es quizás un cauce demasiado rígido para el magma informe de la experiencia pero procede de una necesidad. *Expiación* es a la vez una crítica y una defensa de la narración.

Los efectos de ese “dejarse habitar” por el pasado son evidentes. El despliegue narrativo



de la típica escena germinal de los comienzos de McEwan –“la bomba sin detonar”, como la llama James Wood– es aquí de otro orden, más complejo y más hondo, no ya producto de una fidelidad controlada al mundo personal, sino deliberadamente poroso a los caminos probados por dos siglos de otros talentos, abierto inclusive a otro género, en una androginia voluntaria capaz de extrañar la mirada. Los antepasados –escritoras sobre todo– campean por la novela transformados por el paso del tiempo y una inflexión personal: la casa de campo de Austen deja ver más claramente la represión sexual, el rumor de las conciencias de Woolf se transparenta en la prosa menos suntuosa, los monstruos que se insinúan en las superficies límpidas de Elizabeth Bowen ganan en consistencia. Las máscaras narrativas de Philip Roth o la econo-

mía dramática de Hemingway se invocan según la necesidad. La tregua con los fantasmas de la tradición, se diría, permite enfrentar a otros fantasmas más íntimos –la guerra, la muerte, la locura, la culpa– y la novela crece en perspectiva, ambición y verdad.

Del otro lado del Atlántico, la presencia espectral de Virginia Woolf, central en el viaje literario de McEwan, domina por completo *Las horas*, la última novela de Michael Cunningham, popularizada por Hollywood en versión de Stephen Daldry, con reparto multiestelar dando cuerpo a los fantasmas. La novela de la inglesa que habita la del norteamericano desde el título (*Las horas* era el título original de *Mrs. Dalloway*) marca los comienzos literarios de Cunningham: “Leí *Mrs. Dalloway* a los quince años”, confiesa. “Me la tiró por la cabeza una

chica de la que me había enamorado, diciéndome que la leyera y tratara de ser menos estúpido. Fue una revelación absoluta. Hasta entonces no sabía que se podía hacer algo así con el lenguaje. *Mrs. Dalloway* me convirtió en lector y más tarde—fue sólo cuestión de tiempo— en escritor.” Esa doble o triple iniciación se hace ficción en la novela, “fantontología” al borde de la posesión: el suicidio de Woolf reconstruido en el prólogo no es un homenaje mórbido al maestro sino la clara invocación del fantasma antes de empezar. A partir de allí, Cunningham no sólo revive a Woolf mientras escribe *Mrs. Dalloway* en el 23, sino que recrea la escena de su propia iniciación en la historia de otras dos mujeres que la refractan: *relee* la novela en un suburbio de Los Angeles de 1949 a través de Laura Brown, la *reescribe* en el Manhattan de hoy a través de Clarissa Vaughan. La volubilidad del deseo sexual, la angustia sin contenido, la pulsión de vida luchando denodadamente con la pulsión de muerte de los personajes de Woolf resurgen en el presente con nuevos motivos y nombres: el malestar de la posguerra, el SIDA, los nuevos dilemas de la liberación sexual. Cunningham actúa francamente la utopía andrógina de Woolf: encarna a las tres mujeres de la novela con extraordinaria captación de la sensibilidad del Otro. La conexión formal entre las tres historias también se inspira en Woolf pero se altera con un sutil cambio de foco. Así como en *Mrs. Dalloway* el fluir de la conciencia reunía en el lenguaje a dos personajes dispares que no se encuentran nunca, *Las horas* celebra la proeza de la literatura capaz de reunir a cuatro mujeres distantes que se interrogan, conversan, ahondan en la exploración de sí mismas, a través de la lectura. No es casual que el protagonista de la última película de Almodóvar, *Hable con ella*, lea *Las horas* en medio de su estrambótica indagación del misterio femenino *post mortem*. Cunningham, es evidente (basta volver a la anécdota de los comienzos), reanuda la fe democrática en la novela como camino de conocimiento y conmoción empática. La angustia de las influencias de Bloom no sólo alcanza al escritor sino también al lector.

El regreso al futuro de la novela, aun así, tiene su costo, el precio de la inocencia perdida. Con todos sus méritos y su vitalidad, los finales de *Expiación* y *Las horas*, en los que el autor reaparece para atar prolijamente los cabos que sus precursores le ayudaron a soltar, dejan un leve regusto de artificialidad. Los goznes entre el pasado y el presente que las novelas habían conseguido ocultar se dejan ver fugazmente, como las escaleras mecánicas del Pompidou —la metáfora, ajustadísima, es otra vez de James Wood— que conectan las salas de arte moderno por fuera del edificio. Es probable que se avecine otra batalla, esta vez con los fantasmas más etéreos de la posmodernidad.

Lecturas

Sobre la “angustia de las influencias”, el “éxtasis de las influencias” y la “fantontología” pueden leerse dos textos clásicos, *La angustia de las influencias* de Harold Bloom (Caracas, Monte Avila Editores, 1977) y la compilación de ensayos de varios autores de Hal Foster, *La posmodernidad* (Barcelona, Kairós, 1985), y el ensayo de Foster “Funeral para el cadáver equivocado”, publicado en este mismo número de milpalabras. La cita de Derrida pertenece a su *Espec-tros de Marx* (Madrid, Trotta, 1995). *Expiación* fue publicada por Anagrama (Barcelona, 2001). *Las horas*, publicada en 1999 por el Grupo Editorial Norma, fue recientemente reeditada. El comentario de James Wood sobre *Expiación* apareció en *The New Republic* del 25 de marzo de 2002.

Ciudad indecente

Marcelo Cohen

Hay pruebas de que la novela, en su incurable bulimia, vuelve a considerar los retos de la gran ciudad latinoamericana. Como tantas veces, quiere asimilar todos los acontecimientos posibles; más que antes, se previene contra la extensión superflua. Claro que la megalópolis pobre es desmedidamente extensa y está muy fragmentada, y la novela ya sabe cuán iluso es proponerse abarcar todos los niveles de una vida dividida entre la casilla de lata y la mansión protegida, entre la cultura del tartamudeo estanco y la de la facundia informada, entre modos opuestos del secreto. Pero también sabe que las historias son vehículos sinuosos, alumbradores de potencias esquivas entre las jerarquías que otros lenguajes tienden a fijar, y tiene a mano la sospechosa guía de la cultura del espectáculo, que impregna todos los recovecos. Falsas prendas de marca se venden en la calle periférica; ritmos del bailongo peligroso —cuya estrella maneja un BMW— amenizan el restaurante de lujo. Detrás de esa cultura, que vela típicamente la guerra entre zonas urbanas, la novela busca una forma de arte donde suenen las palabras inartísticas que otras formas silencian.

Esto hoy, cuando la ley es en la ciudad latinoamericana una viscosidad que no cuaja. Un motivo básico de la novela del XIX era el de la promoción social; bien se tratara del trepador Rastignac o del esperanzado Pip, el motivo era la pugna del héroe con las condiciones dadas, la forja de una persona en la realización de las ambiciones. No había optimismo pero sí posibilidad de evolución, porque el lenguaje del narrador alcanzaba para todos. Con Faulkner y el resto el deseo volvió a ser fuerza trágica, el lenguaje un desgarramiento, y la novela del siglo XX terminó narrando el camino de un héroe terco a la extinción, o a la lucidez por el fracaso,

visto que el integrado saciaba su sed en la mercancía. Un largo baño de autoconciencia verbal dejó al novelista de fines del siglo XX frente a la indiferencia o el odio, dos opciones de alta renta literaria, pero a la novela defraudada en sus ínfulas de proveedora de relatos alternativos. Ahora parecería que la novela vuelve al inconformismo; ha decidido ocuparse de las condiciones que inducen el deseo y refuerzan la perversión, sabiendo que se las verá con una violencia extrema, con el horizonte de la posibilidad ilimitada, y que los supuestamente más interesados en parar la máquina ni siquiera están seguros de existir. De hecho, las salidas que se ofrecen a la pobreza violenta son proyectos que multiplican la ansiedad y la traición; el desdén de las cúpulas por la ley jurídica se disemina en supresión de todos los códigos (hasta los de la delincuencia); la expresión “salvarse” rige en todos sus significados a la vez, del emprendimiento buscavidas a la promesa del pastor mediático. La novela ya ha aprendido que estos círculos viciosos se tragan al que intenta narrarlos desde afuera; pero ahora necesita, no sólo deshacer la ilusión de un quimérico afuera, sino una forma que no disimule la ausencia de ley de lo que está narrando.

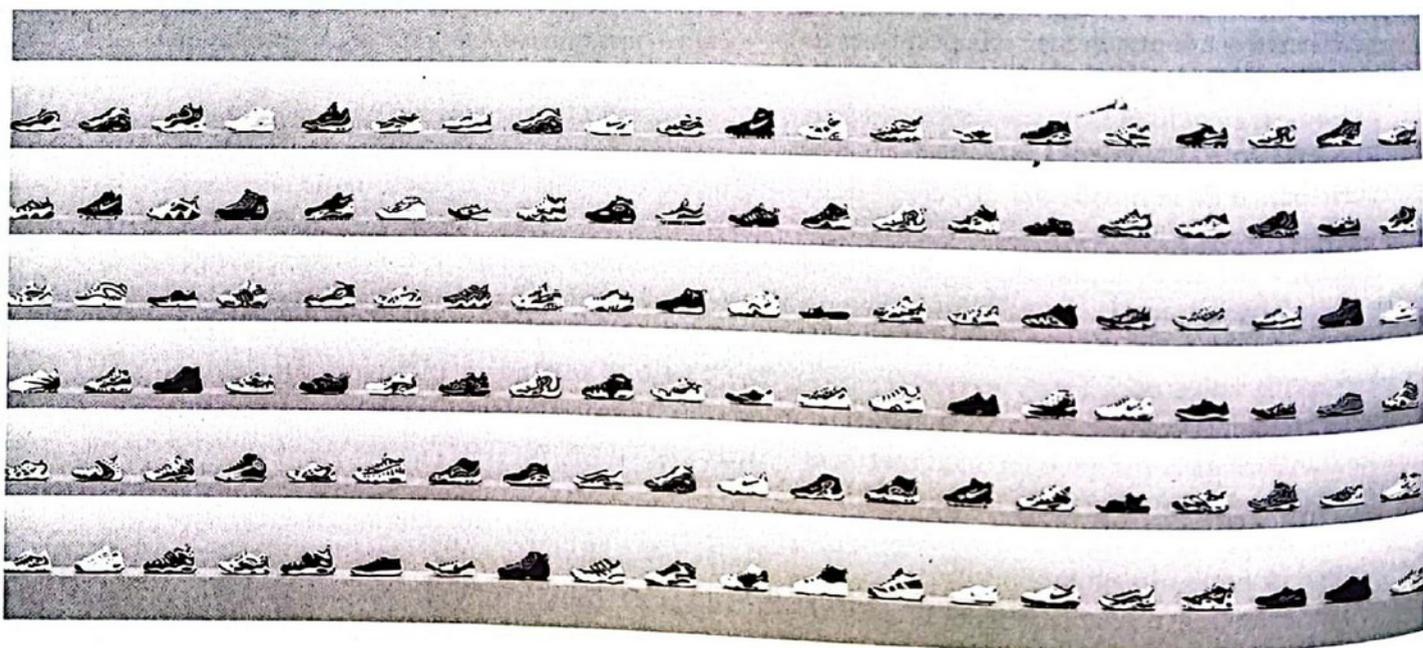
En 1984 la prensa brasileña divulgó que en un año había muerto más gente en las favelas de Río de Janeiro que en la guerra de Malvinas; los morros eran el lugar más violento del mundo. El resabio de orgullo en la noticia trasuntaba algo muy complejo: más que la incómoda fascinación del ciudadano por su amenaza andante, un oscuro reconocimiento de la pertenencia general de la sociedad al crimen. Shakespeare, experto en identificación horrorizada, ya había explorado el fenómeno en figuras como Macbeth y Ricardo III. Y podría decirse que prisioneros de un mecanismo shakespeariano —intriga asesina, ascenso asesino, encumbramiento, muerte a manos de otro que repetirá el ciclo— son los sucesivos pistoleros que protagonizan *Ciudad de Dios*, la novela con que en 1997 el

brasileño Paulo Lins expuso por primera vez la violencia de la favela, un mundo de Piranesi hecho de barro y cubiles con tele. A lo largo de veinte años, mudables bandas de muchachos sin trabajo ni futuro, muchos de ellos analfabetos, todos negros, pasan del robo menudo al atraco planificado y el narcotráfico interno. Desposesión, inquina, violación, mutilaciones, resentimiento racial, psicopatía, lealtades arbitrarias y traiciones antojadizas, ristras de cadáveres, placer neurótico y más muerte son las peripicias de una búsqueda mecánica de la riqueza que ahoga y victimiza también a los habitantes "limpios". Muy atrás quedan la épica del valor y la honra, y hasta la del clan mafioso. La novela de Lins es exhaustiva como una genealogía bíblica, pero su pavorosa monotonía reemplaza el verbo *engendrar* por *matar* y la retórica se disuelve en una jerga convulsa, casi afásica. La sangre salpica a pastores y carteros, a la batucada, el *pool*, los *orixás*, la playa, las adicciones; la sangre es la repetición de la cual sólo se libra un chico de cada mil: Lins, que vivió en la favela, hizo una crónica tanto más eficiente cuanto más se mantiene imparable.

Pero a la novela aún le quedaba entrar sin

escudo antropológico en los personajes que Lins dejó a flor de texto. La conciencia de un excluido no es más inexpugnable para un escritor que la conciencia de cualquier hombre para su mejor amigo; sobre el otro, uno sólo tiene un cuento que va afinando. Por eso los novelistas latinoamericanos que se enfrentan con la villa miseria suelen recurrir a la prosopopeya, ese tropo literario básico que consiste en dar voz a lo inanimado o lo ausente.

De la brasileña Patricia Melo se dijo que era la sucesora de la elegancia macabra de Rubem Fonseca, el más famoso novelista vivo de su país; una actualizadora de la historia de pistoleros a los tiempos del videoclip. La velocidad de sus narraciones, la seguidilla de incidentes, los destellos del consumo y los mensajes masivos, contribuían a cimentar el equívoco. Pero no. Melo participa de un ánimo pos-posmoderno que concibe la novela, no como exhibición de cierta realidad, tampoco como secuestro del lector, sino como campo virtual de pruebas. *La Novela*, para esa poética, es una red de conocimientos, relatos, información, íconos y lenguajes de una época (y de todas las novelas ya escritas), en donde el narrador entra con un postulado de



la imaginación, una hipótesis que puede resolverse en una novela en particular. Cada novela es algo que se define durante la excursión a una zona de relaciones; su propósito es transformar los límites de *La Novela* general y, por vía de la conciencia del lector, los límites del mundo. (Por eso la novela necesita lectores.) Las relaciones que aborda Melo son las de la delincuencia desclasada, inescapable, con la ética del dominio que hechiza a toda la sociedad. En sus libros, la división de la ciudad no disimula que, dentro de la deliciosa parálisis mental prometida al próspero —esa nube con jacuzzi que el pibe chorro persigue a tiros—, el mejor reanimante de un deseo empachado es el delito. Mientras se desvive por la seguridad, todo ansioso quiere comerse a alguien. El delito impune es el cauce de una extendida perversión polimorfa, de la eterna infancia del cuerpo social capitalista. Por eso, y no sólo porque el sistema de exclusión es inflexible, al fin los antihéroes de Melo desesperan de salir del infierno (no hay límite social para la perversión) y las novelas terminan en punto muerto. Y no es que sean meras novelas sin final. Son novelas desasosegadas por su falta de ley. Si el problema del personaje es cómo salir del infierno de la favela y la adicción a matar, el de la novela es cómo darle al personaje una voz, esto es, darle vida, sin fijarlo en la forma de un mito vulgar (y sin dar al lector la satisfacción vulgar de eximirlo de la impureza). Es una apuesta por la libertad, y puede que algún lector deserte. Pero está bien: a cambio de ese riesgo el personaje obtiene una conciencia, y la novela la forma actual de una experiencia antigua: la de la exasperante, hipnótica energía del mal.

Reizinho, el protagonista de *Inferno*, es un chico de la calle apaleado por la madre y obsesionado por conocer al padre, un borracho al que mitifica. Por si no bastara, tiene once años cuando un descuido en un trabajito le vale el escarmiento de un grandote: un balazo en la mano. Reizinho se resarce en los sueños, y la única vía de realizarlos está alrededor. Tullido

emocional como Ricardo III, una energía sórdida lo eleva del bandidaje adolescente al liderazgo del narcotráfico villero. Pero si en Ricardo se unen la hipocresía inspirada y la sinceridad horrorosa, Reizinho no soporta los crímenes y deslealtades que tiene que cometer para seguir con vida. Se enamora como loco de la hija de su jefe (que piensa como en las series de millonarios); paga las faltas de sus socios (analfabetos que se desviven por salir en el diario); cada intento de despegarse lo embarra más. Pero es vulnerable, compasivo, e intuye que no puede parar el juego sin morir casi en el acto. Esta trampa es historia conocida. Lo nuevo es el hábito de sentido que da el lenguaje de la mirada de Reizinho a un mundo ruin. “Observaba la favela entera, las casillas, la multitud. Los detalles. El pie de una mujer en el ómnibus, los callos, las uñas limpias o sucias, largas, pintadas, devastadas de hongos, nunca había entendido por qué lo atraían tanto las minucias, las deformidades, las mujeres muy gordas o muy flacas, de pelo muy negro o muy crespo. Los pliegues de grasa de los obesos, la mirada benévola de los mongólicos, la celulitis en la playa, todo capturaba su mirada tanto como la belleza de Susana, la vecina.”

En *Matador*, una novela previa, ese estilo para un mundo de cosas, no de morales, abarca toda la confusión rutilante del Brasil sucio: un aglomerado de frases derivativas, cortantes, asintáctico como las infinitas distracciones que saturan hoy la conciencia: “Erica llamó a la vendedora, por favor, tesoro, fijate en la sección calzado, ¿habrá un par de botas 39? Negras. Así quedé uniformado, la elegancia del uniforme, además negro, de noche no iban a verme, la sangre también es negra, sobre el negro se nota menos”. *Matador* es la historia de Máiquel, un mulato cabeza hueca que para cumplir el sueño de integración se tiñe de rubio; en un bar, un negro se burla de él; Máiquel lo reta a duelo y lo mata por la espalda; ese acto que no comprende le vale con todo elogios y adulación, y



más tarde una propuesta del Dr. Carvalho, un ricachón a la búsqueda de alguien que liquide al asaltante de su hija. Máiquel, que cree que la distinción se revela en un buen par de zapatos, se hace asesino de rateros a las órdenes de burgueses que detesta; pero es un *killer* atolondrado, entorpecido por el triple peso del escrúpulo, el rencor y el apuro. Entretanto se casa y tiene una hija; pero ya ha aceptado como amante a la novia de su primera víctima (una némesis santa y sensual que no se le despegas), y lo único que se le ocurre para deshacer el triángulo es matar a su esposa en una discusión. Máiquel mata porque los reflejos responden por él y, como pasa con los asesinos literarios, su lógica del motivo es tan desagradable como intrigante. Pero *Matador* no es un mero estudio de la

ambigüedad. En el mantra inverso del monólogo de Máiquel, Macbeth se funde con el gángster rapero entre residuos de todo tipo —diálogos, noticias, canciones de la radio, consejos cristianos, ideas recibidas, guiños de la publicidad— y esa corriente turbia, sin lecho ni rumbo, sin Dios pero supersticiosa, une la mansión fortificada con la esquina de la puta y la del *dealer*. La voz de Máiquel mina el prestigio de la frase sólida, escultórica, porque revela cómo el miedo a la muerte y el deseo de matar fluyen por igual en la villa miseria y el paraíso vigilado, las dos grandes alternativas de la democracia concentracionaria. Y hay un momento en que nombran a Máiquel Ciudadano del Año. No es el final, claro. Después sus jefes lo mandan preso como parte de una operación de prensa (y en la cárcel intentan matarlo). Después sus amigos logran que se fugue. Después Máiquel se venga matando más. Y después ya no se sabe. Las fantasías, que han secuestrado el mundo, quieren asaltar el último, huidizo nudo de realidad que queda en la conciencia: “Abrí la puerta con la ametralladora en la mano. Fue raro. Ellos. Ahí no había nadie. Yo. Nadie. Viento. Creí que se habían escondido, me desconcerté, no aparecía nadie. ¿Me quieren matar?, grité. Estoy acá, hijos de puta. Vengan a matarme. Nada, sólo oía el ruido de mi zapato, estaba solo en ese asilo abandonado. Las voces, uno, los hombres, dos, viento, las armas, tres, no estaban, cuatro, estaban adentro, cinco, en mi cabeza. No era bueno. No podían meterse en mí. Yo por adentro era mío. Y ahora esos forros querían entrar. Ni hablar. Esos tipos no iban a entrar nunca.” Como Melo no da el salto que pondría a la novela fuera de sí misma, parece que estuviera eludiendo un nudo moral: no se puede salvar artificialmente a un personaje imperdonable, y un exceso de argumentos

rápidos como las peripecias puede volver toda la novela abyecta o falazmente simple.

Si uno compara *Matador* con *Puerto Apache*, la última novela de Juan Martini, tiene la impresión de que ese desliz se evita con un rodeo. *Puerto Apache* absorbe el tipo literario del investigador melancólico en la voz peculiar del Rata, un desplazado crónico. El Rata es hijo de una ex puta y un ex rufián, ocupa con otros la Reserva Ecológica de Buenos Aires y, como correo logístico de un traficante, pasea su radar de croto filósofo por los centros de la vida lujosa. Es un marginado recalcitrante; no quiere integración sino independencia; no medrar, sino encontrar rendijas en un delito que empaña todos sus paisajes; no ascenso, sino “decencia”, un potencial de vida fuera de la pauta víctima-verdugo. El Rata es, desde luego, un ideal, (como lo es ese asentamiento lumpen junto a Puerto Madero); sólo se cumple en su voz: un híbrido de diversos argots y de resabios del demorado, poliédrico estilo objetivo de otros libros de Martini. Sin embargo ese delicado artificio lo aparta del mito y a la vez de la abyección, lo que ya es un atisbo de salida. Martini no saca al Rata de la intemperie, lo que sería una falacia, pero lo alza un poco por encima del barro, “tira hacia arriba”, como si supiera que es imposible un acuerdo justo entre dos culturas cuando el arte de masas no es Discépolo sino Gilda (cuyas canciones pueblan *Puerto Apache*).

En realidad, Melo y Martini enfrentan otro dilema, recurrente para el novelista que indaga el mal. Una voz seductora (incluso las de estas novelas, que reparten justicieramente la factura del crimen) no puede dejar de repetir un efecto de todo lenguaje, más el proclive a la música: el silenciamiento de los chillidos del cuerpo, de la herida, de los hechos oscuros que ciertos ruidos reviven. Así, “tenemos el arte para que la verdad no nos mate”. Con todo, el arte de estas novelas audaces es provisional. El exasperante encanto del discurso del asesino Máiquel, el estoicismo zumbón con que el Rata asimila la violencia, esos estilos encubridores están recamados por la verdad penetrante, letal, del sistema de simulacros; recuerdan adrede que lo que más nos seduce es lo más insano. Rezumante de atracciones, la voz que da vida al personaje también lo clausura. De la persuasión de los falsos consuelos no hay dónde refugiarse. Ellos están también adentro de Máiquel, del Rata, del lector, del novelista. ¿Entonces la novela tendrá que inmolarse, como Máiquel? Aquí prefiere quedar en suspenso, dispuesta a empezar siempre de nuevo con lo que ha aprendido.

Lecturas

Es desconcertante que de Patricia Melo sólo se haya traducido al castellano *Elogio de la mentira* (Anagrama, 2001). Tanto de *Matador* como de *Inferno* (publicadas en otros idiomas) hay varias ediciones en la brasileña Companhia Das Letras. Lo mismo de *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, tampoco traducida pese a la resonancia de la película basada en ella. *Puerto Apache*, de Juan Martini, fue publicada por Sudamericana en 2002.

Políticas del deseo

Mónica Bernabé

La casita enjorada. En el paisaje desolado de la ciudad sitiada, una casa de decorado chillón y festivo funciona como protección para la actividad guerrillera. A causa de su habilidad para el arte del disimulo, su ocupante, un maricón enamorado, oculta la actividad clandestina del Frente Manuel Rodríguez en la primavera del 86. La escandalosa exhibición marica, paradójicamente, esconde el secreto mejor guardado de Santiago: el atentado contra Augusto Pinochet. La historia está entrañablemente unida al montaje provisorio de una escenografía alucinada, de ahí que, lejos de la continuidad, *Tengo miedo torero*, la primera novela de Pedro Lemebel, se juegue en una duración. Practicada como una actividad artesanal, la escritura se asemeja al empeño encubridor de la Loca de la casita enjorada que, con vehemencia, borda manteles, añade puntillas y confecciona fundas y cojines. El decorado, en tanto estética del disimulo, transmuta la precariedad de la casa en un "palacio oriental" y desde la pura teatralidad ornamental vuelve al tema de la resistencia chilena a la dictadura.

La simulación de un interior explica, en parte, la relación entre crónica y novela en la escritura de Pedro Lemebel. Distanciándose del modelo del XIX, sus crónicas no estetizan el abominable exterior del capitalismo porque la economía de lo íntimo o lo privado ya no funciona en los márgenes que impone el neoliberalismo. En la opresión de la pobreza, suprimidas las divisorias burguesas entre el mundo exterior y el interior, todo se vuelve calle, espacio abierto capaz de transformarse en "un privado de urgencia" —como los llama en una entrevista el mismo Lemebel— para albergar los cruces clandestinos y fugaces. Si lo privado es un lujo que no se da en el hacinamiento de los bloques y de

las barriadas periféricas, lo que resta es la edificación pasajera y provisoria sobre un paisaje en ruinas.

En su juego ilusorio, la novela comienza utilizando los procedimientos clásicos del género y desde la habitual perspectiva que brinda la ventana —ese hueco que ofrece un espectáculo— se apunta un límite imaginario entre el adentro y el afuera para desplegar una mirada que nunca abandonará el borde: "Como descender una gasa sobre el pasado, una cortina quemada flotando por la ventana abierta de aquella casa la primavera del 86". Al mismo tiempo que se alzan las cortinas para volver a ver el afuera de 1986, aquella "noche fúnebre" de la dictadura y "la ciudad penumbra coronada por el velo turbio de la pólvora", asistimos al vertiginoso montaje de una escenografía hecha con desperdicios y afanes hollywoodenses.

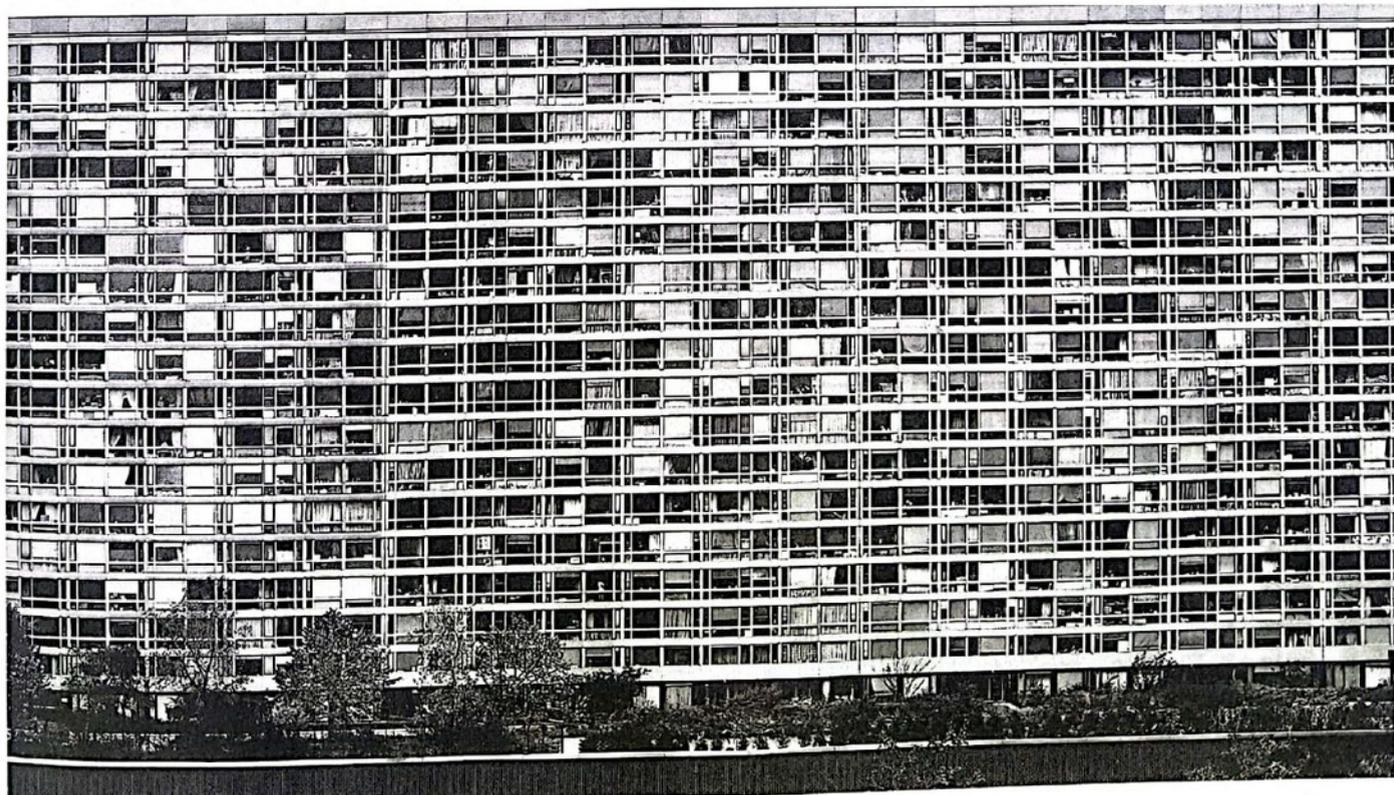
Los lectores familiarizados con las crónicas del escritor chileno podrán reconocer de inmediato la marca de su arte de narrar. Más aún, podemos intuir que las pequeñas historias esbozadas en cada una de sus crónicas contienen el germen de una novela futura. Descubrimos también, en *Tengo miedo torero*, la modulación poética que distingue al cronista. La novela y las crónicas exhiben una continuidad textual porque su trabajo de cronista, próximo al de los mexicanos Carlos Monsiváis y Elena Poniatowska, no es el reverso de una actividad de escritura más prestigiosa. Lemebel se desentiende de las jerarquías entre literatura y periodismo porque, lejos de reproducir la habitual fragmentación genérica, hace de la crónica un ejercicio poético.

El personaje de la Loca introduce en la novela la estrategia del bordado como metáfora de la escritura, y en sintonía con el modelo proporcionado por *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig, su autor apunta a una suerte de especialización del género: la nostalgia de la poesía invade la narración, y asoma, en cada una de sus puntadas, el artificio que permite alivianar el

peso de la historia. Así, las noticias del horror obran como telón de fondo en un territorio engalanado por “la diadema encantada del bole-ro”. La “poética hablantina” de la Loca se confunde con la voz que narra y engarza la multiplicidad de voces y fragmentos de discursos que pueblan la novela, al punto de convertirla en la versión transandina del neobarroco americano. En su traslado, Lemebel recupera las lecciones de dos maestros: por un lado, el barroco pinturero de Severo Sarduy en su extrema teatralización e irrisión del orden natural; por el otro, la versión transplatina de Néstor Perlongher con sus lúmpenes peregrinaciones y el habla escatológica de los bajos fondos.

El neobarroco transandino expande sus pliegues en versión radial para seducir a la comunidad de oyentes de Radio Tierra y probar su flujo verbal en medios y modalidades diferenciales. Radio Tierra, hacia el final del dial de la sintonía santiaguina, es una emisora de mujeres en la

que en un micro de diez minutos, dos veces al día, de lunes a viernes, Lemebel fue derramando las torsiones de su voz como cronista-lector. La voz radiofónica, capaz de atravesar todos los estratos y fluir sin barreras por espacios disímiles, experimenta con otros modos de la recepción literaria. Antes de ser libro, antes de ser palabra acostada en el papel, como diría Borges, la poética hablantina se expuso a los medios masivos resistiendo la fetichización mercantil y el saber de la academia. En el límite difuso entre oralidad y escritura, los peligros se alejan cuando la versión barrial y lumpen ensaya su habilidad para el metamorfoseo: la lengua canalla de los márgenes resiste el orden carcelario de la palabra impresa. La voz modulada por el timbre sedoso que requiere la palabra radial horada espacios vedados para una modalidad de escritura que se opone al consumismo dominador. No es casualidad, entonces, que en *Tengo miedo torero* la voz radiofónica sea el hilo que



enhebra la trama del relato: entre la urgencia militante de Radio Cooperativa y el analgésico de la música popular de las “radios del recuerdo”, los personajes que alberga la “casita enjorada” se mueven al compás de la perilla del dial, en una suerte de intervención comunitaria en el bamboleo de la historia. Mientras la transmisión radial anuncia las alternativas de la lucha insurgente y la resistencia popular a la represión militar que se juega en las calles de Santiago, en la casa de estrafalario decorado se esconde el costado íntimo de la historia, o mejor, una historia de amor prohibido.

Las políticas del Frente. La historia no es nueva: el encuentro entre un homosexual y un activista político, la confrontación entre dos hombres en una sucesión de diálogos, el roce de sus cuerpos y la emergencia de una grieta en la superficie cristalizada de las poses. Con mayor o menor dramatismo, la relación es la misma que Puig anudó en *El beso de la mujer araña* en 1976 y que, en versión cubana, abordó la película *Fresa y chocolate* de Gutiérrez Alea en 1993.

La historia retorna para explorar los bordes en las políticas del Frente, o mejor, de los Frentes, a partir de la búsqueda de un diálogo entre la militancia por los derechos homosexuales y los sectores de izquierda. El reclamo que Perlongher hizo oír en la Argentina de los 70 y sobre el que Lemebel insistió durante el proceso de democratización chileno en los 80, es el mismo que trabaja en la política simuladora de la Loca del Frente. Su relación con Carlos, el guerrillero del Frente Manuel Rodríguez, y su peculiar colaboración con los preparativos del atentado, emplaza, en el seno de la novela, la sinuosa relación entre política y deseo.

En el cruce entre callejeo travesti y militancia política, tanto Lemebel como Perlongher plantean una demanda que excede e impugna dos discursos dominantes. Por un lado, el de la identidad gay, que opera una suerte de fetichización de la diferencia, cristalizando la demanda

de reconocimiento social en un asunto de mercado. Por el otro, el de la ortodoxia de los partidos de izquierda y su tradición homofóbica que fabula al “hombre nuevo” desde un rigor moral que se desentiende del deseo. Sólo desde la posición del nómada es posible combatir el orden binario subyacente en las lógicas totalitarias que conciben el mundo como dos grandes campos enfrentados: el propio y el ajeno. En este diseño no hay espacio para la diferencia; más aún, la diferencia se constituye como un peligro inminente. La novela de Lemebel pulsa sabiamente el tema del secreto y la traición como forma de establecer los límites entre el adentro y el afuera, y de este modo, reforzar las rígidas fronteras. Entonces, la Loca del Frente interpe-la desde su diferencia: “¿Acaso ustedes no creen que hay gente como yo que puede guardar un secreto? ¿Creen que todos los maricones somos traicioneros?”.

Cuando Perlongher escribe la breve historia del Frente de Liberación Homosexual en la Argentina, más allá del saldo amargo que deja la derrota, recupera como lección el convencimiento de que no hay salvación individual posible. Desde una práctica militante hiperpoliticada, Perlongher pugnó para que la izquierda incorporara las reivindicaciones homosexuales en sus programas entendiendo que, ante las dictaduras despiadadas que pergeñan nuestras sociedades, cualquier planteo mínimamente humanista -como el reclamo de una mayor libertad sexual- implica un cuestionamiento radical de las estructuras socioculturales en su conjunto.

La tensión entre política y deseo es el núcleo básico que impulsa la escritura en Lemebel. Las travesías urbanas que engarzan los breves relatos de las crónicas se alzan como un ejercicio de la memoria en el intento de exponer, a partir del montaje de una alucinada fantasía barroca, los dramas que desata la dictadura y la complejidad de la transición democrática desde la marginalidad proletaria y homosexual. Utilizando la misma estrategia, *Tengo miedo torero* narra la

historia del atentado del 86 desde la oblicua relación que, entre lances y acometidas, se establece entre “la loca hilandera” y el “macho marxista”. De ahí que “atentado” resulta una palabra clave: “Te fijas cariño que a mí también me falló el atentado?” dice la Loca a través de la voz ventrílocua que narra. El amor homosexual que propone la Loca, y que bordea la ternura de Carlos, es otro atentado contra el orden de la sociedad de control.

Las pesadillas del dictador. La cursilería de la Loca opera el contacto entre el mundo marginal y rebelde con la casta de los generales opresores. Más precisamente, el oficio de bordar pone a la Loca en relación de dependencia con sus grotescas esposas. Entre un mundo y el otro se extiende un mantel. El encargo de Doña Catita para la celebración del 11 de setiembre fue claro y categórico: entre ángeles y pájaros debía resaltar el escudo chileno con los sables cruzados en la cabecera de la mesa. La Loca progresivamente fue apropiándose del encargo y en la superficie del mantel fue inscribiendo el movimiento de su propio traslado y transformación, que empieza por suprimir los símbolos patrios y termina por sustraer el lienzo de las babas de los asesinos.

En el cruce de historias, la novela incorpora, al modo de un contrapunto narrativo, escenas de la intimidad del palacio presidencial y las voces que pueblan el insomnio de Augusto Pinochet cargado de pesadillas, recuerdos infantiles y el tormentoso parloteo de la primera dama. De este modo, la novela reactiva uno de los tópicos más transitados del llamado *boom* de la narrativa latinoamericana y que Ángel Rama catalogó como el ciclo de los “dictadores latinoamericanos”. Tomando como antecedente *El señor Presidente* (1946) de Miguel Ángel Asturias, la serie se constituye en torno de algunas novelas que a mediados de los setenta –*El recurso del método* (1974) de Alejo Carpentier, *Yo el Supremo* (1974) de Augusto Roa Bastos, *El otoño del patriarca* (1975) de Gabriel García Márquez –aportaron a la construcción de una figura mítica que opera una suerte de reconocimiento en el imaginario de los hombres latinoamericanos. Desde una perspectiva antropológica, Rama abordó dicho conjunto narrativo para dar cuenta de una constante que argumenta sobre una identidad continental a partir de la acechanza de tiranías semejantes y padecimientos similares. Más allá de la variación en la denominación del tirano (dictador, patriarca, caudillo, conductor, déspota, generalísimo, supremo), la insistencia del tópico venía a demostrar una continuidad histórica. Los narradores de los 70, preocupados por la creciente militarización de la región, se interrogaron por los enigmas que planteaba el ejercicio del poder en América Latina del mismo modo en que un siglo antes lo habían hecho intelectuales como Sarmiento o Martí. Lo

Lecturas

Pedro Lemebel reunió sus crónicas en tres libros: *La esquina es mi corazón. Crónica urbana* (1995), *Loco afán. Crónica de sidario* (1996) y *De perlas y cicatrices* (1997). *Tengo miedo torero*, su primera novela, fue editada por Seix Barral en 2002. La expresión “un privado de urgencia” está tomada de la entrevista que le realizaron Fernando Blanco y Juan G. Gelpí para la revista *Nómada* (Puerto Rico, nº 3, junio 1997).

Los trabajos de Ángel Rama sobre la novela de dictadores fueron recopilados en su libro *La novela latinoamericana. Panoramas 1920-1980* (Bogotá, Cocoltura, 1982).

significativo es que, más allá de la renovación técnica, las premisas interpretativas que guiaron esas experiencias narrativas, en una época marcada por la represión política y el reflujo revolucionario, no abandonaron el proyecto totalizador y el agobiante peso de la noción de identidad del latinoamericanismo clásico.

A diferencia de los narradores consagrados en los 60, Lemebel trabaja con las sobras, con los desperdicios de la historia y de un pasado irresuelto por la falta de juicio y castigo. La risa y la burla son los modos de disparar no sólo contra el poder del senador vitalicio, sino que

extienden la rebelión a todas las formas del poder y las jerarquías de valores culturales e ideológicos, afectando tanto las relaciones sexuales como las estructuras lingüísticas, el ornamento de la casa como la disciplina partidaria.

Con una serie discontinua de desperdicios discursivos, Lemebel escribe la novela para ejercitar la memoria. Pero esta vez, la memoria no restituye el sentido de una historia, sino que recupera la intensidad de un deseo. Desde la irrisión de las jerarquías, se expulsa la compostura habitual con que la historia articula el pasado,

se desarticula el tono unánime que generalmente asume la voz que pretende hablar por los que no tienen voz y se abandona el carácter sagrado que adquiere la palabra en los proyectos políticos que alimentan la utopía americana. Con cierto impulso *kitsch*, su escritura desempolva los discursos de la izquierda para ponerlos en el mismo plano del artificio hollywoodense y, desde la risa que suscita el inesperado encuentro, vivifica los fragmentos de una historia petrificada.

Cuando Pedro Lemebel deja de hablar por los otros, habla por su diferencia. Allí radica la potencia de su debilidad. Distanciándose tanto de la monumentalidad épica de los discursos de la resistencia como del margen aceptable que prescribe lo políticamente correcto, *Tengo miedo torero* cumple con dos zonas que aún permanecen en el exilio de la memoria social: las cartografías del deseo y las esquivas torsiones de la palabra poética.

Mónica Bernabé enseña literatura iberoamericana en la Universidad Nacional de Rosario. Publicó en colaboración los libros *Las cenizas de la huella. Linajes y figuras de artista en torno al modernismo* (Beatriz Viterbo, 1997) y *El abrigo de aire. Ensayos sobre literatura cubana* (Beatriz Viterbo, 2001).

Lo que esconde la anécdota

Alejandra Laera

Acaso por afán de moda o por impregnación epocal, quizás por falta de una producción teórica genuina, y seguramente por necesidad política, en la Argentina la novela ha sido una máquina de procesar teorías, una suerte de artefacto a través del cual se experimentaba con el psicoanálisis, el postestructuralismo o las nuevas corrientes historicistas. Esa línea de la novela argentina se diseña entre dos casos extremos: si en los años 70 *El frasquito* (1973) de Luis Gusmán resulta un ejemplo paradigmático de la puesta en ejercicio de la especulación teórica, en ese caso de corte lacaniano, en los 80 una novela como *Respiración artificial* (1980) de Ricardo Piglia es emblemática de cómo ciertas conceptualizaciones de la teoría sirvieron de herramienta para camuflar los contenidos políticos del texto. Frente a las aperturas políticas y culturales operadas después del 83, frente a la posibilidad de abandonar la alusión o la metáfora y al redimensionamiento del mercado editorial, esa necesidad parece haber desaparecido, sobre todo si sumamos el hecho de que las poéticas más radicales o las apuestas a la experimentación formal han sido desplazadas en su protagonismo. Ante ese retroceso, que se entiende mejor pensado junto con el avance del mercado, sólo parece restar el gesto hermético, en el que la escritura se repliega sobre sí misma y se abroquela ortodoxamente en la teoría, o el gesto banal, en el que los lugares comunes de la teoría ingresan en las novelas como si éstas fueran un manual con ejercicios. Aun así, creo que el recurso a la teoría no ha disminuido mayormente, y que hay otro tipo de uso que, si no demasiado frecuente, le otorga una nueva característica a la novela. Me refiero a una apelación a la teoría literaria o cultural que viene a darle a la historia narrada un espesor

que la redimensiona. ¿Por qué no pensar, propongo, que de la teoría usada como experimentación o camuflaje entre los 70 y los 80, asistimos desde la pasada década a la teoría como puesta en narración?

En lo que sería una "puesta en práctica" de la teoría ingresan conceptos de alto voltaje, tales como escritura, intertexto, fragmento, margen, trazo, cuerpo o memoria, que coagulaban formalmente en novelas para las cuales la narración de una historia no era lo central, o al menos no lo era su narración secuencial. Ello no es únicamente evidente en un texto de abierta resistencia a la comprensión lineal como *El frasquito*. De hecho, en *Respiración artificial* las claves de lectura del camuflaje aparecen sobre todo en los momentos de discursividad crítica e incrustación teórica que caracterizan la extensa conversación entre Emilio Renzi y Tardewski; es decir: no en los episodios narrativos sino en las instancias en las que la acción se detiene. Ese es justamente el hallazgo de la novela de Piglia: además de que un repertorio de contenidos teóricos contribuía a dar forma a la novela, la propia novela contribuía a encontrar, para la teoría y la crítica literaria, una nueva forma.

En ese marco de experimentación formal se instala también *En breve cárcel*, la primera novela de Sylvia Molloy, publicada en 1981 y vuelta a editar en 1998. Leída a partir de la relación entre escritura y memoria, desde la perspectiva del género o a la luz de las narrativas de la dictadura, la novela no deja de configurarse a modo de trazo autorreferencial guiado por una serie episódica laxa. Cuando a mediados de 2002 se dio a conocer *El común olvido*, la segunda novela de Molloy, fue casi imposible no referirse a ella haciendo alguna remisión a *En breve cárcel*. La comparación, incluida en casi todos los comentarios críticos, no era casual ni arbitraria. Ambas novelas tratan sobre la memoria, los viajes y la identidad; en ambas el protagonista es traductor, está exilado y es homosexual; en ambas ese protagonista, mujer u

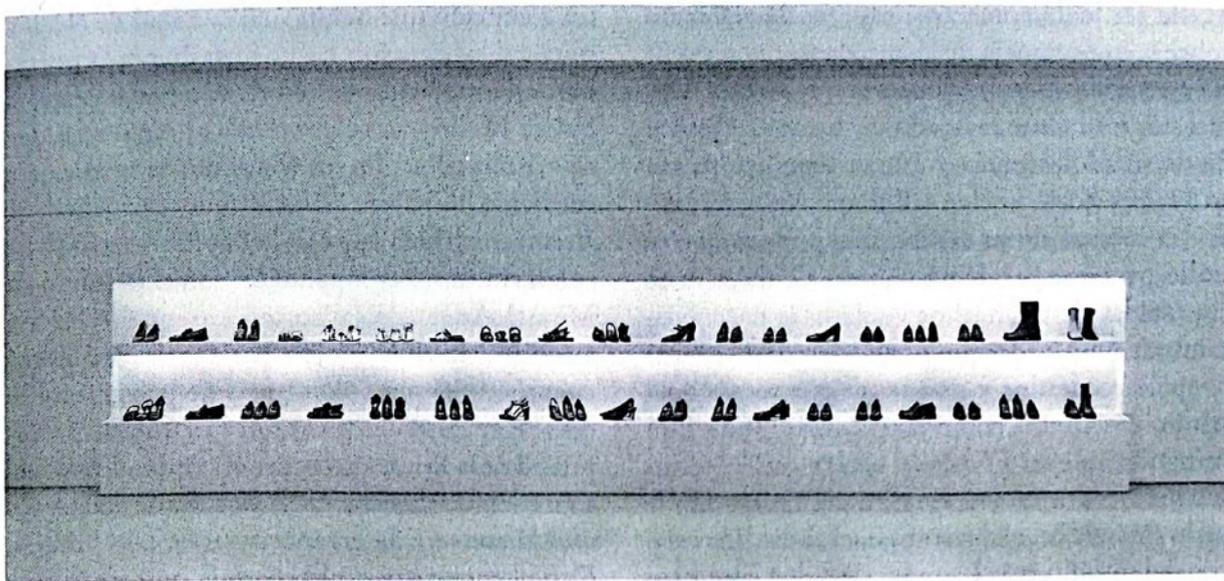
hombre, es permeable a las asignaciones autobiográficas. Sin embargo, las dos son, a la vez, muy distintas: mientras la voz narrativa en tercera persona de *En breve cárcel* se funde con la escritura de ese personaje femenino que anota sus recuerdos, *El común olvido* tiene un narrador masculino en primera persona que reconstruye el pasado a través del tejido de otras voces; mientras la escueta acción de *En breve cárcel* transcurre en los cerrados interiores de varias ciudades extranjeras que apenas se nombran al final, *El común olvido* transcurre en el espacio abierto de Buenos Aires. La comparación es estimulada, además, por las condiciones de su aparición: si con el tiempo la poco difundida *En breve cárcel*, editada en España y de escasa distribución en la Argentina, se fue convirtiendo en una suerte de "novela de culto", *El común olvido* apareció rodeada de una atención que no sólo se debía a la condición de novelista de su autora sino a su trayectoria como crítica literaria.

Sin embargo, tras esos veinte años que en apariencia explican la distancia entre ambas novelas resuena un cambio de otro orden. ¿Dónde radica en verdad la diferencia entre lo que podríamos llamar —condensando las reflexiones de la crítica y de la propia Molloy— una poética de la violencia (de la memoria y el fragmento, del cuerpo y la escritura) y una poética de la nostalgia (del pasado y la familia, del viaje y la patria)? Entre aquella primera novela, deudora de las teorizaciones del postestructuralismo francés, y esta otra por la que circulan, para resignificarse, los sintagmas identitarios postcoloniales, ¿qué ha cambiado en la novela argentina?

Violencias y nostalgias. En un artículo escrito a propósito de la reedición del 98 de *En breve cárcel*, Sylvia Molloy parece sentirse, por un instante, incómoda frente a un aspecto de su novela: eso que llama "poética del añicamiento" la exaspera por "la inconexión, el aislamiento". Como si fuera una incómoda carga del pasado de la que quiere distraerse, Molloy anuncia

lo que hace en la novela que está escribiendo, o sea la futura *El común olvido*: "encadenado, cuando antes buscaba romper". Y plantea una pregunta que quiero retomar: "¿Por qué?", se pregunta frente a su reacción, "¿Porque ya no funciona como antes la estética del fragmento y el montaje y el ejercicio narrativo vuelve a encadenamientos metonímicos? ¿Porque hoy en día ya no se puede leer sin anécdota?".

Una respuesta posible a ese interrogante está tematizada en una novela reciente que insiste en apostar a la provocación teoricista. En *Los sospechados* (2002), donde abandona la contención de sus dos primeros libros, Milita Molina escribe sobre la imposibilidad de hacer una novela "de verdad": "con historia, trama, intriga, argumento". Al amparo de Osvaldo Lamborghini, y con una batería teórica en la que hay un poco de filosofía, de poesía y de psicoanálisis, Molina viene a reclamar un espacio imaginario en el que escribir novelas sin historias encuentre su cauce. Por eso mismo, resulta sintomático que esta novela no sea aquella que, para postular una concepción del género o de la escritura, hace estallar trama y episodios, sino que sea una novela que sólo puede referirse obsesivamente a ello. Como si hoy en día las novelas que sostienen una poética del fragmento —casi aforística en el caso de Molina— estuvieran condenadas a la autorreferencialidad perpetua. Y como si esa autorreferencialidad no fuera solamente sobre el acto de escritura, a la manera de *En breve cárcel*, sino sobre la circulación de la novela, sobre el pasaje del texto al libro. Porque la novela anti-novela, la novela sin lectores, es ante todo, hoy, la novela sin editores. En ese punto, *Los sospechados* se convierte en un texto de 'denuncia' frente a las estrategias del mercado y la institucionalización, cuya propia estrategia de resistencia parece ser el volverse hacia sí misma y recluirse en una suerte de cómplice "entrenos". En esa misma línea, se ubican también las novelas de Héctor Libertella, como *El árbol de Saussure* (2000), la última, de la que Josefina



Ludmer ha dicho, no sin distancia crítica, que es un “manifiesto antimercado”.

Otra respuesta puede encontrarse en el recorrido novelístico de Luis Gusmán. Como observa María Teresa Gramuglio en un artículo reciente a propósito de las novelas que vuelven sobre la época de la dictadura, Gusmán se ha apartado, con *Villa* (1995), de una poética caracterizada por la tendencia al hermetismo y la exigencia interpretativa para recurrir, sin convencionalismos, a los “procedimientos propios de la representación realista”. Gramuglio adjudica el cambio, en buena medida, a los contenidos elaborados en esa novela, como si ellos exigieran un modo de decir y una forma diferentes. La respuesta formalista de Gramuglio, ampliamente productiva para el caso de *Villa*, entreabre un paréntesis ante la última *nouvelle* de Gusmán, *Ni muerto perderás tu nombre* (2002), en la cual el privilegio de la anécdota (una ex-detenido que se reencuentra con sus represores y un hijo de desaparecidos que busca información sobre sus padres) termina subsumiendo la trama novelesca en el modelo convencional de la intriga policial.

Ahora bien: ¿cuál es la ofrenda formal que la novela le hace a sus contenidos? O desde otra

perspectiva: ¿qué ha reemplazado, en las novelas actuales, ese caudal teoricista que sostenía las poéticas de la fragmentación, los ímpetus rupturistas, la experimentación formal, tan propio de los 70 y los 80? Si bien es cierto que el vacío dejado por la narración de una historia debe estar necesariamente fundado en una concepción de la escritura y el género que ocupe su lugar, y si también es cierto que la narración con anclaje en una trama y un argumento fuertes no requiere de ese mismo fundamento porque esa sería su condición considerada “natural”, me interesa detenerme en la opción por lo que llamé *puesta en narración* de la teoría. En ella, la teoría glosa y recrea los contenidos narrativos en clave cultural, a la vez que sus propios contenidos conceptuales son tematizados y recreados ficcionalmente. Esta puesta en narración de la teoría, que no compromete el acto y el proceso de escritura, ni llena un vacío en el orden de la acción, redimensiona la trama novelesca porque introduce una perspectiva que permite mirar (leer) de una manera nueva.

Esta opción tiene su elaboración más decidida en *El común olvido*, novela con una historia fuerte y organizada a partir de una sucesión de anécdotas. Más aún, la trama de *El común olvido*

puede ser leída como una especie de reflexión sobre la importancia de la anécdota y la secuencia episódica. Esta es la historia que cuenta: Daniel, un traductor radicado en Estados Unidos desde su adolescencia y que vive con su pareja en Nueva York, vuelve a Buenos Aires trayendo las cenizas de su madre, una pintora que se exilió para escapar de un marido alcohólico; en esa estada, ciertos hechos y relatos le hacen vislumbrar un pasado que pone en entredicho sus propios recuerdos y que se niega a ser reconstruido. Es cierto, como ha señalado Nora Domínguez, que en *El común olvido* están “todos los predicados de una estética del último fin de siglo (los viajes, el desarraigo, el exilio, los relatos del mundo gay, la traducción, los contactos entre lenguas)”. Son esos predicados, justamente, los que sintetizan la teorización que aparece expandida narrativamente: identidad y diferencia cultural, ciudadanía y bilingüismo, trauma y memoria. Con ellos, Molloy redefine su propuesta novelesca sin abandonar los elementos e intereses de *En breve cárcel*, pero tomando distancia de esa protagonista que, desde el encierro de su cuarto, decía escribir “un relato sin anécdota”.

Leyendo *El común olvido*, aquella violencia de la primera novela parece haber quedado en el pasado para dar lugar a la nostalgia. Pero una novela no es nostálgica cuando se burla o arripiente de aquello que una vez fue, sino cuando sabe que ha dejado algo atrás y que es imposible recuperarlo porque ya nunca sería lo mismo. Esos añicos de la memoria y de la escritura que le daban forma a la novela reaparecen sólo como objeto de la nostalgia de esa forma. Ni fragmentos ni “whole picture”, *El común olvido* trama los engarces entre los primeros y devela los resquicios propios de la segunda.

Escenas ocultas. En *Mujer leyendo una carta junto a la ventana abierta* de Jan Vermeer (c. 1657) la escena transcurre, como en otros cuadros suyos, en un interior flamenco, pero hay

un cortinado que oculta casi la mitad de él a los ojos del espectador. La imagen ilustra la portada de la reedición del 98 de *En breve cárcel* y Sylvia Molloy se refiere a ella al menos en dos oportunidades. En ocasión de comentar esa reedición, advierte Molloy que el cuadro de Vermeer insinúa la posible “domesticación” de su escritura, en comparación con el desnudo de Miguel Ángel de la portada original. Destaca también, sin embargo, lo que de interesante encuentra en él: no sólo el acto de la lectura y lo que se ve en escena, sino lo que sucederá después de esa lectura y lo que el cortinado oculta. La reflexión retorna en la ficción de *El común olvido* convertida en anécdota: en una librería, Daniel encuentra un libro cuya portada reproduce el mismo cuadro de Vermeer. Autorreferencia desplazada, la novela *El común olvido* parece citar, así, el libro *En breve cárcel* y también el texto crítico de Molloy sobre su reedición. Pero el interés por la imagen tiene ahora un *plus*, ya que el ocultamiento de la escena pierde todo rastro de impostura para pasar a ser un escamoteo del pintor: Vermeer habría agregado el cortinado para tapar algo que ya había pintado y que después decidió ocultar, explica el narrador. En aquello que el cuadro representa y en el proceso que lleva a esa representación, o sea en exhibir y ocultar a la vez, se cifra la propuesta ficcional de Sylvia Molloy. Como si a través de la ficción se buscara la manera de representar *eso* que no se dice o no se ve. En ese sentido, los procedimientos de la ficción pueden ser tan simples como pintar una espesa cortina encima de unas formas y colores que quedarán ocultos para siempre. Por eso, de lo que se trata es de introducir un nuevo punto de vista que permita ver tras el cortinado, que convierta el escamoteo de Vermeer en el recurso de la anamorfosis que usa Hans Holbein en su cuadro *Los embajadores*.

Los momentos que enmarcan la escena anterior, en apariencia marginales, articulan narrativamente la concepción novelesca cifrada en el

cuadro. Uno está antes de encontrar el libro, cuando Daniel recuerda una revelación de su madre: víctima de un síndrome que le iba haciendo perder la memoria, reconoce uno de los primeros síntomas cuando, al querer pintar, sólo puede hacerlo fuera del cuadro. El otro momento está después, cuando incitado por la imagen del Vermeer, Daniel vuelve a su cuarto para repetir una escena de su adolescencia: se masturba frente a un espejo en el que hace reflejar su cuerpo hasta la cintura, porque la causa del goce es lo que ha dejado afuera. En la articulación entre representación y memoria o entre representación y sexualidad, en el cuadro o en el espejo, siempre hay algo que queda fuera de la escena. Es que, pese a ser una novela en la que se hacen desmedidos esfuerzos para saber, conocer, reconstruir, recordar, lo que aparece todo el tiempo tematizado no es tanto cómo hacer decir *lo no dicho* (de hecho se queman diarios íntimos y cartas, géneros privilegiados de la escritura de sí), sino la materia misma de aquello que parece estar fuera del orden de la representación.

Por eso, en parte, *El común olvido* no llega a ser jamás un *roman-à-clef* que recrea el ambiente del grupo *Sur* a mediados de siglo. En vez del nombre escondido o la alusión referencial, la novela construye sus personajes a través de desplazamientos, como es el caso de Samuel Valverde, el amigo gay de la madre de Daniel, cuyo

seudónimo como traductor remite a Enrique Pezzoni y cuyas anécdotas del pasado remiten a José Bianco. En la sucesión de desplazamientos se juega, en un segundo nivel, el verdadero trauma del bilingüismo: la imposibilidad de la traducción literal y de la fijación del sentido. Del mismo modo, también las remisiones autobiográficas de *El común olvido* deben ser buscadas en los desplazamientos, especialmente los que configuran a ese narrador protagonista que es hombre, es gay y es traductor. La autobiografía, parece decir la novela a través del relato del propio Daniel, sólo puede constituirse en la cura del trauma. Sobre una base psicoanalítica que ha sido liberada de su carga discursiva para hacer, de la repetición, anécdota, Daniel recu-



para la memoria del pasado, es decir aquellos precisos momentos que guardaban la resolución de lo que la experiencia traumática convirtió en secreto, a través de la repetición de un accidente infantil. El momento de la cura es el momento de la recuperación de la memoria, de la aceptación de las identidades, de la posibilidad cierta del relato. Ahí donde *El común olvido* hace de la memoria una cuestión personal se constituye un núcleo duro de aquella “domesticación” que parecía anunciar el cuadro de Vermeer. En efecto, si la experiencia traumática es una de las categorías a partir de las cuales leer el arte y la literatura contemporáneos, en este caso estamos ante lo que podríamos llamar una *familiarización del trauma*. Se trata de un trauma que, convirtiendo su superación en resolución del enigma planteado, es incorporado como tal a la trama novelesca a modo de anamorfosis.

Con la anamorfosis, figura que materializa en la distorsión una suerte de *trauma de la forma*, puede leerse, incluso, la dimensión política que atañe a lo personal. Los acontecimientos políticos del pasado reciente sólo encuentran en el presente una alusión marginal: un amante porteño de Daniel, vendedor de pollos, casado y sorprendido negador de su homosexualidad, lo invita a un almuerzo familiar; entonces, y “en tono neutro”, cuenta que ese departamento donde viven les costó barato porque el dueño “desapareció o lo desaparecieron”. Convertida en “lugar común” del lenguaje, la parte silenciada del pasado —*eso* que no aparece en una novela que toma desde la cultura de fines del 30 y el ambiente *Sur* hasta el hippismo en EEUU o los cambios urbanos de fin de siglo —retorna en el espacio doméstico, pero un espacio doméstico que es, también, lugar de lo reprimido y lo no dicho. Así, con esta escena “menor” se puede develar el sentido de lo político en la novela: en vez de la narración de los hechos de la macropolítica, se hace la opción por las políticas del margen, las minorías, la diferencia.

Esta familiarización del trauma, que en la novela se hace aprehensible en el nivel de la anécdota pero que por su propia carga teórica a su vez la excede, pone de manifiesto la puesta en narración de la teoría. Ya no, como en *El frasquito*, una discursividad que ofrece una articulación teórica fuerte a la acumulación de episodios pero cuyo revés es una articulación narrativa débil. En *El común olvido*, el psicoanálisis es funcional a la trama novelesca: la repetición no es la figura que encierra el hermetismo interpretativo del relato, sino la circunstancia que propicia el desenlace porque en ella se monta el episodio que sirve de clímax y porque permite el develamiento de la intriga novelesca. En esa diferencia del recurso a la teoría radica un síntoma del cambio operado por la novela en estos últimos treinta años, cambio en el que están implicadas las poéticas, las concepciones de la narración y la escritura, los modos de leer.

Lecturas

Para las lecturas que Sylvia Molloy hace de su obra, ver “Sylvia Molloy: entre traslados y regresos” (*Nueve Perros*, n° 1, diciembre 2001) y “En breve cárcel: pensar otra novela” (*Punto de vista*, n° 62, diciembre 1998), y las entrevistas de Daniel Link (“Intermitencias”, *Radar Libros*, 4/8/02) y de Graciela Speranza (en *Primera persona. Conversaciones con quince narradores argentinos*, Buenos Aires, Norma, 1995). El comentario de Nora Domínguez apareció en *Clarín. Cultura y Nación* (10/8/02). Acerca de la novela argentina actual, son imprescindibles los artículos de María Teresa Gramuglio (“Políticas del decir y formas de la ficción”, *Punto de vista*, n° 74, diciembre 2002) y de Josefina Ludmer (“Temporalidades del presente”, *Boletín/10*, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, UNR, diciembre 2002; también reproducido en *Márgenes*, n° 2, diciembre 2002).



Conjura contra la lengua culpable: relato y poesía

Apartándose de los imperativos del lirismo y la urgencia del documento, buena parte de la poesía argentina de los últimos años eligió el camino de la narración. En este artículo se propone una genealogía posible de esa elección, desde la última dictadura militar hasta la actualidad. En el recorrido se exploran las transformaciones en la crítica de la mirada, la recuperación del relato y el retorno de la autobiografía lírica.

Jorge Monteleone

En el comienzo de su ensayo “El narrador”, Walter Benjamin observa que el arte de narrar concluía, entre otras razones, porque se extinguía la capacidad de intercambiar experiencias, ya que la experiencia misma estaba en camino de desaparecer. Uno de los hechos que consolidaba ese aspecto se cifraba en este comentario: “¿No se advirtió, durante la guerra, que la gente volvía muda del campo de batalla? No más rica en experiencias transmisibles sino más pobre. Lo que, diez años después, se vertió en el caudal de libros de guerra, era una cosa muy distinta de la experiencia que pasa de boca en boca”, apuntó Benjamin. Como experiencia vivida, la guerra parecía recalar en la mudez del relato, como si el lenguaje no bastara o el hecho traumático imposibilitara toda designación. Inversamente, la Segunda Guerra produjo, asimismo, la verborrea nazi articulada en el idioma alemán como el vasto aparato enunciativo del crimen. George Steiner advirtió, durante la posguerra y en ocasión de lo que dio en llamarse el milagro económico alemán, la inquietante sensación de una muerte del lenguaje, que dejaba de estar vivo y aún lanzaba la sombra de su cadáver sobre el habla de los ciudadanos. Con lúcida gravedad, Steiner declaró lo que muy pocos estaban

dispuestos a admitir en la década del cincuenta: el idioma alemán no era inocente de los horrores del nazismo. “Pues esto es lo que ocurrió bajo la bota del Reich. No silencio ni evasión, sino inmenso farfullar de palabras precisas y utilizables. Uno de los horrores peculiares de la era nazi fue que todo lo que ocurría era registrado, catalogado, historiado, archivado; que las palabras fueron forzadas a que dijeran lo que ninguna boca humana habría podido decir nunca y con las que ningún papel fabricado por el hombre debería haberse manchado jamás. [...]. El idioma no sólo fue infectado por bestialidades sin cuento. Fue impelido también a fortalecer innumerables falsías, a convencer a los alemanes de que la guerra era justa y victoriosa en todas partes”, escribió Steiner. Basta pensar en la profunda vinculación de la cultura judía con el lenguaje, para advertir la profunda criminalidad de establecer la primera condena a muerte a partir del nombre mismo de las víctimas del exterminio. Bastaba llamarse de cierto modo para integrar las listas. Estos hechos, la mudez de la experiencia y el discurso del genocidio advierten la esencial participación del lenguaje como constructor de realidad. Y permiten preguntarnos sobre nuestra propia condición:

¿acaso podía salir indemne el idioma de los argentinos del discurso genocida de la dictadura de 1976?

La dictadura argentina no sólo montó el dispositivo militar tecnológico de la “guerra sucia” para llevar a cabo la desaparición forzosa de personas, sino también un dispositivo de lenguaje para justificar la lógica del Estado terrorista. El vocablo “desaparecido” pasó a integrar el lenguaje mismo, incluso en otras lenguas. La dictadura tuvo su propia ficción orientadora para constituirse como “proceso de reorganización nacional”, que propagaron no sólo sus funcionarios, sino también los medios adictos al régimen. Un vasto aparato discursivo convalidó socialmente su acción punitiva al constituirse como “guerra” contra un enemigo invisible, ese Otro que era el subversivo, como observó Pilar Calveiro en su libro *Poder y desaparición*: una categoría vaga que iba del guerrillero y sus entornos hasta el opositor o defensor de los derechos humanos. Ese Otro era calificado como extraño, inmoral, peligroso, culpable y subhumano: “Aquí libramos una guerra —expresó el general Camps—. No desaparecieron personas sino subversivos.”

El mecanismo desaparecedor consistía en obtener la información necesaria mediante la tortura en el campo de concentración y así multiplicar las desapariciones hasta destruir a ese “enemigo”. Pero esta acción era clandestina, no podía ser vista, ni nombrada públicamente. “En este tipo de lucha (antisubversiva) el secreto que debe envolver las operaciones especiales hace que no deba divulgarse a quién se ha capturado y a quién se debe capturar. Debe existir una nube de silencio que rodee todo”, ilustraba un general. Al mismo tiempo el detenido-desaparecido había sido sumido en la invisibilidad encapuchado, inmóvil en el suelo y en silencio, luego en la transición hacia la tortura que lo haría “hablar” y finalmente en el asesinato —el “chupado” era así “tabicado”, luego podía ser “quebrado” en la confesión y finalmente era

“trasladado”, según la jerga del exterminio. El desfase entre lo que podía ser dicho y lo que se hallaba oculto alteró toda la discursividad social y el régimen de lo visible durante la dictadura. El horror era mudo e invisible, y se revertía sobre la mudez y la invisibilidad de las víctimas. Pero al mismo tiempo, el Estado represor había elaborado una ficción discursiva que constituía su propia lógica exterminadora, transmitida a la sociedad civil en su conjunto. En consecuencia, alteró la mirada misma, que constituye tanto el mundo como la intersubjetividad en el ver-ser visto, situó el silencio en el lugar del relato de la verdad y lo acompañó con la falsía de una cruzada salvadora de los valores esenciales de la patria, amenazados por la subversión. Por ello, porque no había en realidad un relato de la experiencia, la memoria misma estaba interdicta. Y con la llegada de la democracia y el juicio a las Juntas (además de la CONADEP y el *Nunca más*) la sociedad argentina se reconoció a sí misma en el espanto ante aquello que estaba sepultado: los relatos de las víctimas sobrevivientes y el desenterramiento de los NN. Ese momento marcó una diferencia crucial en el lenguaje y la mirada, en aquello que, memorizado, podía finalmente ser relatado.

De ese modo, los poetas argentinos, conscientemente o no, debieron enfrentarse a esta paradoja: ¿cómo escribir literatura, cómo escribir poesía en una sociedad que sostenía esta lengua culpable? ¿Cómo podía significar la literatura en un espacio discursivo que emplazaba un Sentido único? ¿Qué podía percibir el poema si el régimen de lo visible estaba alterado en su mismo fundamento? ¿Qué relato podía permitirse toda vez que nada podía ser contado? De hecho, la poesía de los 80, que atravesó la década desde la lengua culpable de la dictadura al discurso abierto de la democracia, no fue una poesía referencial, documental respecto de esa discursividad, pero obró en un nivel más profundo. Inició un proceso de crítica y reconstrucción de la mirada y de su capacidad enunciativa.

Ese motivo era el de una mirada corroída que se unía a una incapacidad de relato: no había historias posibles, ni objetos evocados bajo la nitidez de la luz, ni memoria de la experiencia, salvo en un desgarramiento de la lengua misma, descentrada de sí, como en la experiencia del exilio (en los poemas de Juan Gelman, por ejemplo). Y la poesía lo hizo hundiéndose precisamente en aquella paradoja: la imposibilidad de ver correspondía a la obligación de callar. O, inversamente, como escribió Néstor Perlongher en su poema más célebre, "Cadáveres": "Era ver contra toda



evidencia / era callar contra todo silencio / era manifestarse contra todo acto / contra toda lambida era chupar / Hay cadáveres". Es inquietante pensar lo que estos versos dicen en un nivel donde lo imaginario produce un gran sentido simbólico. El neobarroco transplatino se llamó neobarroso en su avatar rioplatense y precisamente el limo del Río de la Plata cubría los cadáveres que habían sido arrojados en los vuelos. Reaparecían en el poema de Néstor Perlongher así: en el centro mismo de la estética de los pliegues, las orlas iridiscentes o los drapeados magníficos. Porque la superficialidad cosmética del neobarroco era un valor, no una evasión. Como señaló el poeta y crítico uruguayo Roberto Echavarren, el maquillaje o el afeitado pueden implantar "una nueva superficie (...) que permite deslizarse como un panorama de destellos". Es una "señal luminosa", un aura de cierto objeto, "un aura que le presta -o que descubre -una mirada". Esa superficialidad del neobarroco buscaba una mirada nueva: su dispersión de iridiscencias se oponía a las disciplinas de lo profundo. Era preferible buscar en la lengua

los bordes tornasolados del deseo, látex, lamé, brillos en los cuerpos vívidos. Era preferible multiplicar la espejeante superficie. Porque lo que se halla en la profundidad era también lo no visible, lo escondido en donde se alzaba toda punición: celdas, campos de exterminios, chupaderos.

La revista *XUL* (cuyo subtítulo era "Signo viejo y nuevo") planteaba en los signos mismos la posibilidad de reconstituir la mirada a partir de lo ilegible: su poesía era "ilegible" desde un lenguaje que había entronizado la mentira como legible. "Para *XUL*, su compromiso con la realidad pasa por un compromiso con la lengua; una de las formas de realizarlo es apuntando a volver legible el uso que hacen de ella quienes deliberadamente la utilizan para la coerción y el encubrimiento", escribieron en el editorial del número 4, en 1982. Lo que no podía ser dicho se desplazaba hacia lo que no podía ser leído, de tal modo que transformar el régimen mismo de la lectura de los signos poéticos en la página, afirmando su materialidad significativa, también era una manera de sanear aquella mirada corroída.

El grupo reunido en torno a la revista *Último Reino* obró de otro modo. El "último reino" era el sitio privilegiado de la poesía, situado en una zona de altivez espiritual cuya legibilidad era, en este caso, la condición más propicia de su nombrar voluntarioso. Todavía afirmaba su creencia en el canto, como posibilidad de recorrer allí el tiempo áulico de los poetas en su reino ulterior. Mario Morales, director de la revista *Nosferatu* que precedió la experiencia de *Último Reino*, nombró en su libro *La canción de Occidente* el motivo de la mirada poética que percibe en el mundo lo que no puede ser nombrado por el poema, se engeguece para nombrar aquello que debería, en cambio, ser mirado y se plantea la dificultad para constituir un relato histórico: "En mi principio está mi fin / Aquí o allá, en ninguna parte. / Pero éste es el reino. / ¿Y para qué ojos / cuando es necesario inventar / aquello que deberíamos mirar? / Así es difícil hablar de la Historia sin narrar algún hecho. / Desde mi ventana veo árboles, desfiles, escuelas de guerra. / [...] Así pienso en mi país, / en el hombre que un día se fue para su trabajo / y dio trabajo a los asesinos".

A la luz de estos rasgos pueden leerse algunos aspectos de la poesía escrita a fines de los años 80 y en los años 90: la crítica de la mirada, la reaparición del objeto como correlato de una revisión de lo real y la recuperación del relato. Un libro como *La golosina caníbal* de Guillermo Piro, publicado hacia 1988, supuso una exploración crítica de la mirada misma y, al mismo tiempo, su recuperación, la puesta en juego de su poder formativo. "Muerto el ojo, la realidad se exilia, desaparece su rabia, y sólo queda la efigie que pueden palpar unos dedos, como si la mirada se hiciera mano", escribió. Ese breve texto parece anunciar su tercer libro, *Estudio de manos*, aparecido una década después: ya entonces lo real puede palparse, como si hubiese adquirido ese espesor, el peso y la presencia que el propio sujeto no podía sostener en una mirada corroída. En *La golosina caníbal* —metáfora

del ojo, según Stevenson— hay una sección llamada "Vacas / Nubes" con primeros planos fotográficos de la nube y del cuero de las vacas, confundidas en su forma indeterminada y con breves textos que los acompañan. Esa sustitución del objeto por la fotografía y ese mínimo apunte poético que lo relativiza es uno de los primeros síntomas de que la época estaba cambiando y ahora era posible reconstituir la mirada y, al mismo tiempo, hablar desde ella, siquiera irónica, sospechosamente. El segundo libro de Piro, *Las nubes* (1993), asume ya el objeto en su plenitud y el poema lo recorre como un ojo abierto en sus ínfimas variaciones cualitativas. Cabe agregar este hecho incontestable: la descripción de lo visto es, de súbito, un relato molecular de la mirada. Ya entonces la mirada puede vincularse a lo real e integrar no sólo un discursar, sino un transcurrir. La mirada comienza a integrarse en un relato de la experiencia, donde las nubes fueron la ocasión.

Con vehemencia, con una fe en las superficies iluminadas del mundo, para glosar un título de su director, Daniel Samoilovich, la revista *Diario de Poesía* construyó a lo largo de los años una renovada fe en la visión de los objetos. Fue una militancia lúcida y festiva, por ejemplo en la recuperación de un poeta fundamental como Joaquín Gianuzzi, para quien la mirada es un modo de situarse ante la permanencia autónoma de las cosas. Y por momentos tácitamente facciosa, porque una poeta como Olga Orozco, para quien el mundo está poblado de talismanes o máscaras de un más allá de la apariencia, no podía ser leída. En los libros de muchos de sus integrantes la mirada comienza a ser hablada y los objetos se transforman en el cerco existencial de lo dado. Ni trascendencia ni enigma, poco a poco, en un tono menor, con la desaprensión de lo que se ve al pasar y la sorpresa de lo que de súbito desnuda su acabada concreción como hecho, los poemas vuelven a contar la experiencia. El mundo, sin duda, es acotado, se vuelve modesto y local y esporádico,

se circunscribe, se define en un radio de corto alcance, pero esa voluntaria pobreza tiene la intensidad de una epifanía laica. Hay un relato de la inmediatez, tan cercana al cuerpo elemental de la vida como el acto de mear y los orinales del poema de Daniel García Helder, "En el baño del Británico", aparecido en el *El guadal*, de 1994: "Siempre la misma palabra, el mismo par / de sílabas en las paredes y las puertas, / y el nombre de pila del pobre Verlaine ahora / usado para suscribir La banana no tiene / carozo ni semilla... por eso me la como, // el goteo de una cañería, la puerta reba- / tible dejando pasar a un pelado con polainas / o algo así, los tres de allá más estos dos / orinales de diseño escafandra ante los cuales / rige el secreto de confesión, y cuando // el chorro ambarino menguante al fin se corta / nada: ojos sin brillo de cirujano amagan / aplastados en la cara de un tercero que / si quisiera te podría yugular, las piernas / no por eso aflojan ni la mano deja de sacudir".

En muchos poetas de los noventa el mundo ya es un sitio visible, y hasta ominosamente visible: todo el espacio social de pronto se abre a una mirada sarcástica y literalmente exteriorista donde los días de la democracia claudicante y de la megalomanía del menemismo se reproducen como espejismos minimalistas. Y los poemas tienen ya una avidez de relato, una avidez de experiencia, que es también una avidez temporal, un "hambre de la memoria", como se lee en *Punctum*, de Martín Gambarotta, publicado en 1996.

Poesía y narración ya habían cruzado las aguas, como en un libro de 1993, *40 watt*, de Oscar Taborda, que parece heredar hasta la irrisión "el arte de narrar" de Saer. Pero en Gambarotta el obsesivo relato de la contingencia, donde ya aparecen personajes, circunstancias, modismos, gestos, conversación, jerga, se vuelve la espera de ese agudo acontecer que busca punzar, con su detalle narrado, el ojo del lector. Eso es el *punctum*, como lo definió Barthes para la fotografía: ese azar que en la imagen me

apunta, me hiere, me apuñala. Esa busca señala que el tiempo de esta poesía es discontinuo y la experiencia se halla atomizada. En la medida en que la contingencia se vuelve un hecho magnificado por el poema, su valor único es un remedo de historicidad, una frustrada aspiración al continuo suceder, la apelación del día en los resabios del tiempo pasajero: "En un sentido / si fuera hasta la cocina donde / anoche estuvo el Guasuncho vería / el filtro de un cigarrillo flotando en el agua / estancada de la pileta, las / etiquetas de las 5 o 6 botellas / dejadas por días al sol perdiendo color, / moho azul / entre los restos de un té, / una foto recortada del diario / pegada con un imancito / a la heladera: un delantero de la B. / Se deja estar en la curva del silencio, / Ni hablar / de abrir la canilla / para tomar del pico, para sentir, / no el sabor del agua sino / más bien el gusto metálico de los caños / que la llevaron desde un río hasta el lugar, / un resabio de óxido en el agua / ese gusto, rojo, del tiempo pasando", escribe Gambarotta. Por ello el relato se astilla en el registro de las cosas y su numerosa circunstancia, pero toda causalidad desaparece: el *punctum* es lo que la historia calla en su generalización y lo que se resiste a ser interpretado, a cristalizar un sentido. El pequeño incidente suele ser, en la poesía de los noventa, el deseo modesto de una menesterosa epicidad.

Con el relato regresa la memoria y la experiencia vivida, pero de un modo oblicuo. No hace mucho Martín Kohan narró de nuevo los hechos horribles de la dictadura en su novela *Dos veces junio* sin sentimentalismos, porque los había vivido cuando era un chico y, en consecuencia, la nitidez del recuerdo alcanzaba una especie de "objetividad infantil". En la poesía de los noventa la dictadura retorna desplazada de un modo similar en la monotonía de la vida familiar durante la infancia. La familia se vuelve así el espacio de una micropolítica donde el universo opresivo reaparece y vuelve ahora como memoria autobiográfica. La piedra angular



de la familia había sido uno de los “pilares” que la dictadura se jactaba de defender contra el enemigo subversivo. El relato desacralizador de ese lugar donde imperan las figuras paterna o materna, en un tono que quiere remedar de algún modo el habla infantil, al menos como una vaga reminiscencia, comparece en libros como *Hacer sapito* (1995) de Verónica Viola Fischer, o en *Agua negra* (1998) de Martín Rodríguez. Carlos Battilana obra de otro modo: lo que evoca es la monotonía de esos días, una especie de silencio sordo de la vida cotidiana de la pequeño burguesía argentina, como sumida en su propio embotamiento. El tiempo acaece, como un hecho vacío, y lo que se callaba dejaba a los días su propia temporalidad huérfana de historia y harta de palabras vanas: sólo se habla, como en los ascensores, “del tiempo”, del paso de las estaciones, mientras en la calle lateral, sin nadie, sólo corre un viento. El dato significativo del gesto político, ejercido con la habitual reticencia de la poesía de Battilana, radica en el título del poema: *1977*. Dice: “En el instante / en que el sol de invierno / nos anunciaba lluvias / y pesadez en la tarde, lo gris / de ese año / consistió en extrañas simetrías. // Palabras más palabras menos / en ese lugar / solamente hablábamos / colmados / del tiempo y del agua / de las estaciones. // Por otra causa a la tristeza / caminé muchas veces / por esta calle lateral, / y no pude más que recoger / la presencia del viento” (recopilado en la antología *Una historia oscura*, de 1999, donde Battilana escribe: “Si lo que aún aparece no es más que un puro hecho, estos textos procuran esa forma pequeña del silencio: un acontecimiento que no equivalga a otra cosa”).

Con su carga de memoria narrada, la *autobiografía lírica*, que no reaparecía desde los Fernández Moreno, Baldomero y César, es otra vez posible. Reaparece en los dos últimos libros de Arturo Carrera, *El vespertillo de las parcas* (1997) y *Tratado de las sensaciones* (2001), y aun en *Mate cocido* (2002), de Diana Bellessi. Pero en este libro de Bellessi hay, todavía, algo más. El relato del poema mira al semejante, lo reconoce y asume su habla, se hunde en la inmediatez de las voces de la calle. El relato se socializa, porque el poema no sólo mira, no sólo atestigua, sino también escucha al otro: “atestiguo y voy de oídas / una tras otra quieren / dejarnos sin alma y // por el barrio de Palermo / una nena escribe / la historia que ¿qué voy / a ser yo de grande? / ¡ciruja, señor! ¿qué / si no?”. Del horror mudo y la mirada corroída al mundo objetivo y el relato social, la poesía argentina recorrió una amplia parábola. En ella el sujeto imaginario del poema puede asumirse como el narrador de la experiencia vivida, aun en una dimensión colectiva. No es un hecho menor de nuestra cultura este incesante espacio que la poesía abre a la verdad.

Lecturas

“El narrador” de Walter Benjamin está incluido en *Sobre un programa para una filosofía futura* (Planeta-Agostini, 1986). La cita de George Steiner pertenece a su libro *Lenguaje y silencio* (Gedisa, 1990). El comentario de Roberto Echavarrén a propósito del maquillaje aparece en *Arte andrógino* (Colihue) y la definición de *punctum* de Roland Barthes en su libro *La cámara lúcida* (Paidós, 1989).

Jorge Monteleone (1957), investigador y crítico literario, dirige junto a María Negroni la revista de poesía *Abyssinia*. Autor del libro *El relato de viaje (de Sarmiento a Umberto Eco)* (El Ateneo, 1998); actualmente prepara *El nómada*, una antología de la correspondencia de Rimbaud acompañada de un ensayo biográfico-crítico.

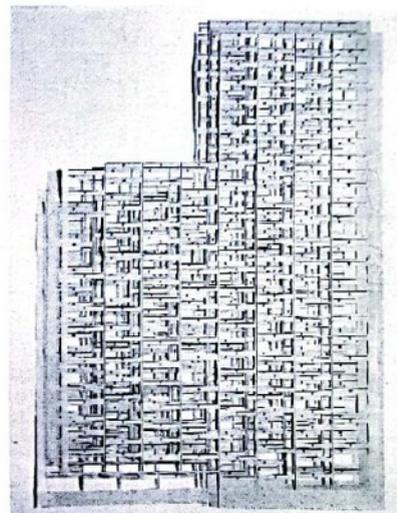
Jorge Macchi. Elogio de la sospecha

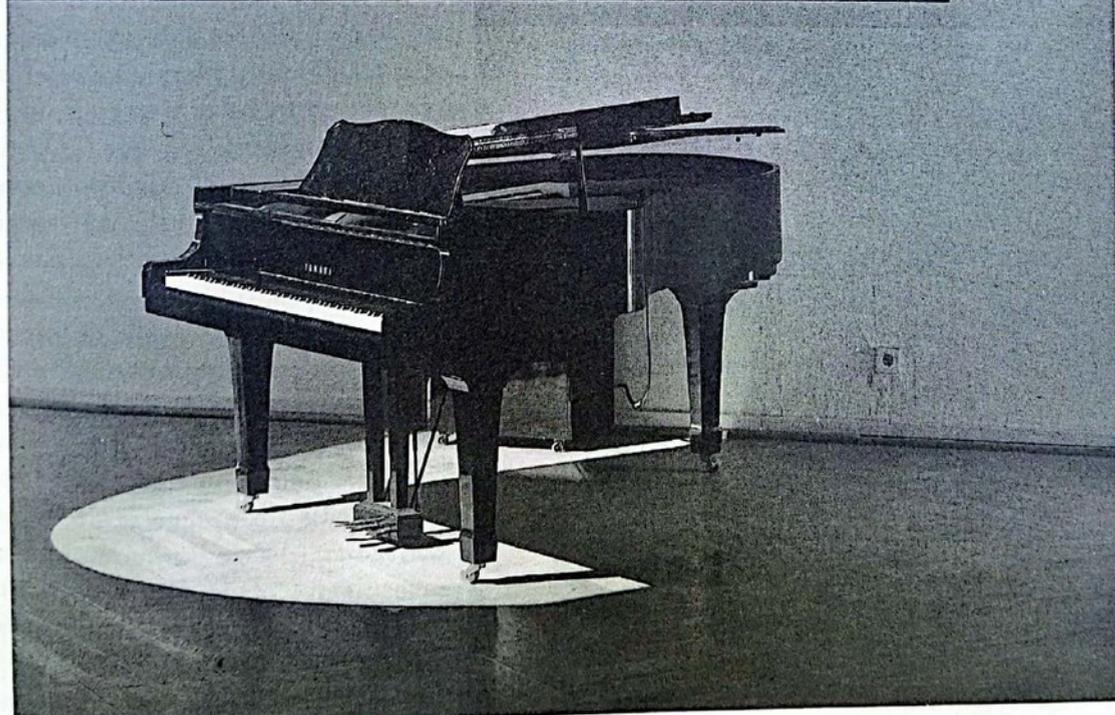
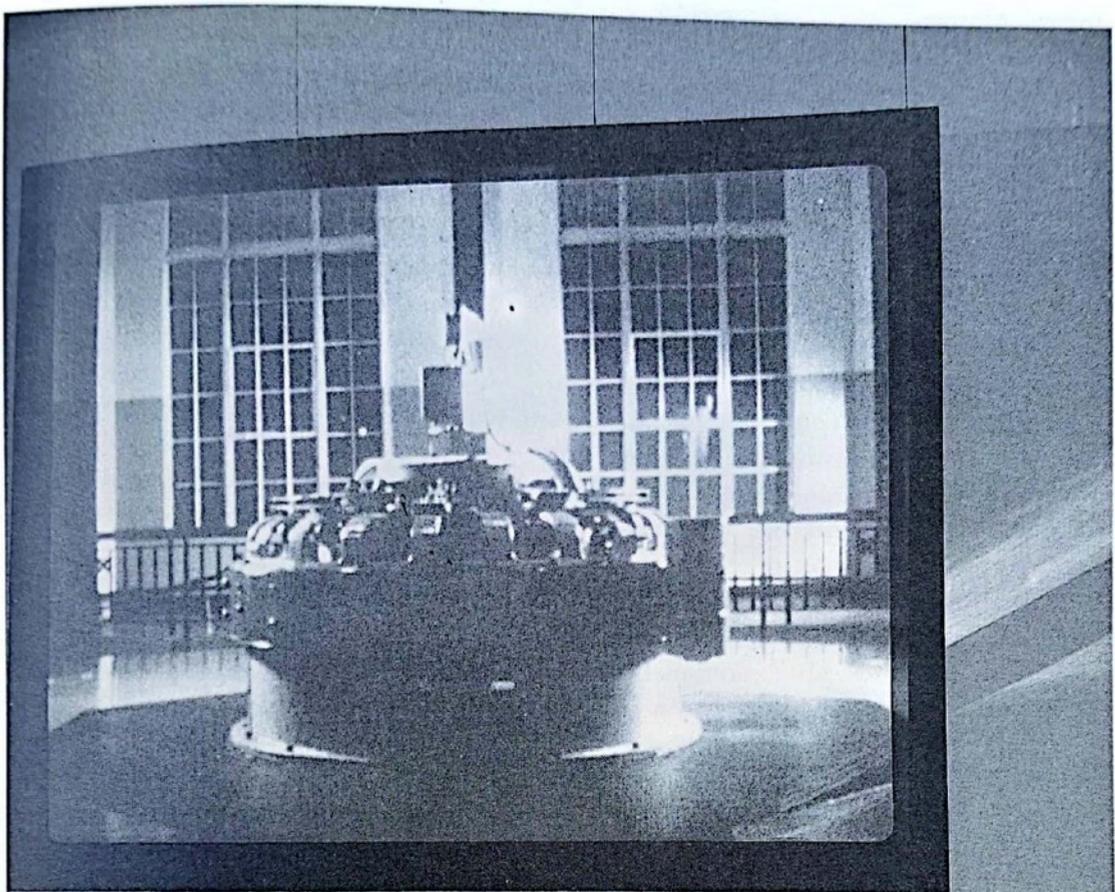
Uno de los primeros gestos del arte conceptual en los años 60 fue hacer a un lado a su antecesor, el arte pop. Antes que seducir mediante lo icónico, a los conceptualistas les interesó distanciar al espectador por medio de los correlatos lingüísticos y el rigor del vacío. Abocados a construir formal y espacialmente una austeridad visual antipurista y sumamente ecléctica, los conceptualistas parecían anunciar –según el crítico Arthur Danto– el fin de la exclusividad de la pintura como vehículo de la historia del arte. Sin embargo, a medida que el arte conceptual desarrollaba su lenguaje, no faltó quien señalara la emergencia –algunas veces disfrazada, otras reprimida– de una narrativa pop. Como si el ajuste y el equilibrio racional de los comienzos se fueran soltando en una secuencialidad narrativa que no descartaba de plano cierto sensualismo visual ni se cerraba en un lenguaje puramente hermético o inaccesible. Pero las mieles de una reconciliación entre conceptualismo y pop no llegaron sin desfasajes: una vez que entró en el territorio de lo conceptual, la comunicabilidad pop se tradujo en una trágica ironía del lenguaje.

El artista argentino Jorge Macchi –incluido frecuentemente entre los neoconceptualistas– tomó este hilo que partía del arte conceptual y se enredaba en su fantasma pop para anudarlo en cada una de sus obras. Heredero del conceptualismo de cuño filosófico que surgió en Estados Unidos y de su respuesta argentina en clave sociológica de fines de los 60, Macchi se aleja de

ellos a partir de las nociones de juego, narración y entropía. Como el dibujo de un empapelado que anuncia un orden pero después se dispersa en el papel, el relato es el principio artificial que organiza los trabajos de Macchi y que, a la vez, se disemina hasta desaparecer. El espectador ya no choca con el hermetismo del concepto sino que es atraído hacia ese simulacro de relato, donde termina extraviándose.

Casi toda la obra de Macchi puede leerse como la persecución de relatos u órdenes aberrantes (delicados y horrosos) en la belleza doméstica y tipográfica del universo de los medios gráficos. Es lo que ocurre en *Charco de sangre*, donde la Bodoni Book, una delicada tipografía, es utilizada una y otra vez para repetir la frase del título. Macchi sabe que el golpe de gracia no lo da la dramatización caligráfica sino la neutralidad de la fuente y la consecuente literatura paupérrima y sensacionalista mostrada en la adjetivación que describe “el charco”. La búsqueda paciente del artista en el ámbito del lenguaje cristalizado de los medios termina mostrando una voz narrativa única –repetitiva, exhausta, adulterada– que todavía puede seguir procesando acontecimientos. En *The speakers corner*, así llamado en irónica referencia a los voceros





[1]

la escultura modernistas estaban acabadas. Sin embargo, en una filípica "dialéctica" que marcaba la diferencia, Kosuth agregó que esos medios específicos estaban ahora desplazados y elevados en la idea general del Arte, y este Arte con mayúscula era de aquí en más el medio-objeto apropiado para artistas de avanzada. Presentada como el final de la historia del arte hegeliana (modernista y de la otra), esta posición era en cambio su epítome: el arte que trasciende hacia la filosofía, hacia el arte *como* filosofía. El filósofo Arthur Danto tuvo una epifanía similar, que también fechó a mediados de los años 60 en su primer encuentro con la *Brillo Box* de Warhol, y en una serie de libros comenzados en los años 80 hizo suya esa visión de la trascendencia (Danto, 1997). Según su argumentación, Warhol perfeccionó la pregunta duchampiana de "¿Qué es el arte?" y de ese modo, deliberadamente, condujo el arte hacia el autoconocimiento filosófico. Pero el arte ya no tenía ningún trabajo filosófico por delante: su lógica esencial se había desvanecido, y a partir de ahora podría hacer lo que quisiera; ser evaluado, si era el caso, por el crítico-filósofo de acuerdo con su grado de interés filosófico (vemos, entonces, quién es el privilegiado en esta versión). Este "fin del arte" se presenta como benignamente liberal —el arte es pluralista, su práctica pragmática y su campo multicultural— pero esta posición es no tan benignamente neoliberal, en el sentido de que su relativismo es lo que exige la ley del mercado.

Más a la izquierda, en los años 80 emergieron también otras dos interpretaciones del final. La primera, una interpretación post-estructuralista, apareció con un tono triunfal: el arte no va más, la "representación" lo es todo; la historia y la teoría del arte están subsumidas en la historia y la teoría de las representaciones, para ser comprendidas en términos de producción textual y recepción psicológica. (Los estudios visuales han adoptado esta interpretación, con revisiones que vinculan la representación a las prácticas

sociales.) La segunda interpretación, marxista, era más desesperada: aquí el arte no aparece subsumido en la categoría teórica de la representación sino abrumado por el dominio práctico de "la imagen", forma primaria de la mercancía en una economía del espectáculo, de la cual el arte ya no puede fingir que se distingue (Burgin, 1986; Jameson, 1991, 1998; Anderson, 1992). No discrepo con algunos aspectos de ambas exposiciones, pero conceden demasiado y demasiado rápido, y quisiera recuperar algo de lo que dan por perdido. Tampoco niego que nuestra condición es en gran parte una especie de "post mortem": vivimos en la estela no sólo de la pintura y la escultura modernistas sino también de las deconstrucciones posmodernistas de estas formas; en la estela, no sólo de las vanguardias de preguerra, sino también de las neovanguardias de la posguerra. Pero existen otras respuestas a esta condición fuera del triunfalismo o la desesperación, o incluso de la melancolía (y en última instancia, no debemos patologizar aún más el asunto). Lo que busco aquí es proponer otro tipo de pregunta: ¿qué viene después de esos finales, o acaso (si es que no sucedieron realmente) en su lugar? Así como después de 1989 los de la región del Mekong lloraban la muerte del socialismo, ¿no será que estos funerales son para el cadáver equivocado?

*

Desearía repasar brevemente esta condición "post mortem", empezando por las consecuencias del modernismo y el posmodernismo. En otra parte he aludido a una "dialéctica del modernismo" que críticos formalistas como Clement Greenberg y Michael Fried extrajeron de la pintura de avanzada, de Manet a Frank Stella. Esta "dialéctica" acataba la unidad formal y la continuidad histórica y, como la historia del arte premodernista según Wölfflin, estaba regida por una doble dinámica de continuo "desfallecer" en la percepción y de resolución de problemas en

Funeral para el cadáver equivocado

A pesar de las previsiones más funestas, el arte sigue con vida. Si algo ha muerto, en todo caso, son los relatos con los que habíamos intentado domesticar los vaivenes de su historia y su variedad. Agotado el recurso a los "neos" y a los "pos", artistas, críticos, historiadores y espectadores, empantanados en la doble estela del posmodernismo y la neovanguardia, se preguntan cómo definir el arte contemporáneo en su empecinada sobrevida. El crítico norteamericano Hal Foster, remiso al facilismo de la indiferencia o al paradigma del no-paradigma, propone en este ensayo una taxonomía tentativa de las nuevas tendencias que revitalizan al arte actual.

Hal Foster

"Es evidente que nada que concierna al arte sigue siendo evidente", escribió Adorno en 1969. "Ni su vida interior, ni su relación con la palabra, ni siquiera su derecho a existir... De diversas maneras, la expansión se presenta como contracción." Hoy, más de treinta años más tarde, ¿se cerrará acaso sobre sí este aserto para incluir su propia e implícita presunción acerca del "fin del arte"? Dichó de otro modo, ¿será "el fin del arte" otra de las cosas acerca del arte que "ya no son tan evidentes"?

En un sentido trivial, por supuesto, ese final nunca llegó, pero es que "el fin del arte" nunca significó un freno real para pinturas, esculturas, películas, novelas y demás; lo que estaba en juego era la innovación formal y la significación histórica de estos medios. Para muchos creyentes, el arte había servido como índice esencial de la cultura, la época, o (en su potente formulación hegeliana) la realización del Espíritu en la Historia. Sin embargo, hace tiempo que el arte ya no posee semejante peso simbólico: hoy se ha despojado no sólo de su papel de mojón en

la historia sino también de su preocupación por la historicidad —es decir, por su necesario proceso de elaboración de los problemas heredados de la historia—. Y se podría ir más lejos: el arte contemporáneo ya no parece "contemporáneo", en el sentido en que no posee una toma privilegiada del presente, ni "sintomático", al menos no más que tantos otros fenómenos culturales. Si, como dijo una vez Heinrich Wölfflin, el primer principio de la historia del arte consiste en que "no todas las cosas son posibles en cualquier momento", esta premisa hoy se ve desafiada, para bien y para mal, y a consecuencia de ello, para algunos comentaristas, la historia del arte está tan *kaput* como el arte mismo.¹

Adorno brindó su interpretación del "fin del arte" en una época en la cual esas proclamas —que también concernían al fin de la ideología y la filosofía— llegaban raudas. En 1965, por ejemplo, el artista minimalista Donald Judd afirmó que "en cierto modo la historia lineal se ha desovillado", y poco después el artista conceptual Joseph Kosuth anunció que la pintura y

Jorge Macchi nació en Buenos Aires en 1963, donde vive y trabaja. Estudió en la Escuela Nacional de Bellas Artes y, desde 1993, ha sido invitado a distintos programas de residencia en Europa. Entre sus numerosas exposiciones individuales se destacan su última muestra en Rotterdam (2002), y *Fuegos de artificio y Música incidental* (2002 y 1998), ambas en la Galería Ruth Benzacar. Participó además en 12 views en el Drawing Center (New York, 2001) y en la Bial de La Habana (2000), entre otras muestras colectivas.

Datos de las obras:

El naufragio, 2002. Papel. 15 cm de diámetro (tapa).

Monoblock, 2000. Obituarios del diario *La Nación*. 50 x 35 cm.

Corazón, 2002. Impresión lambda. 40 x 32 cm.

Monoblock (detalle).

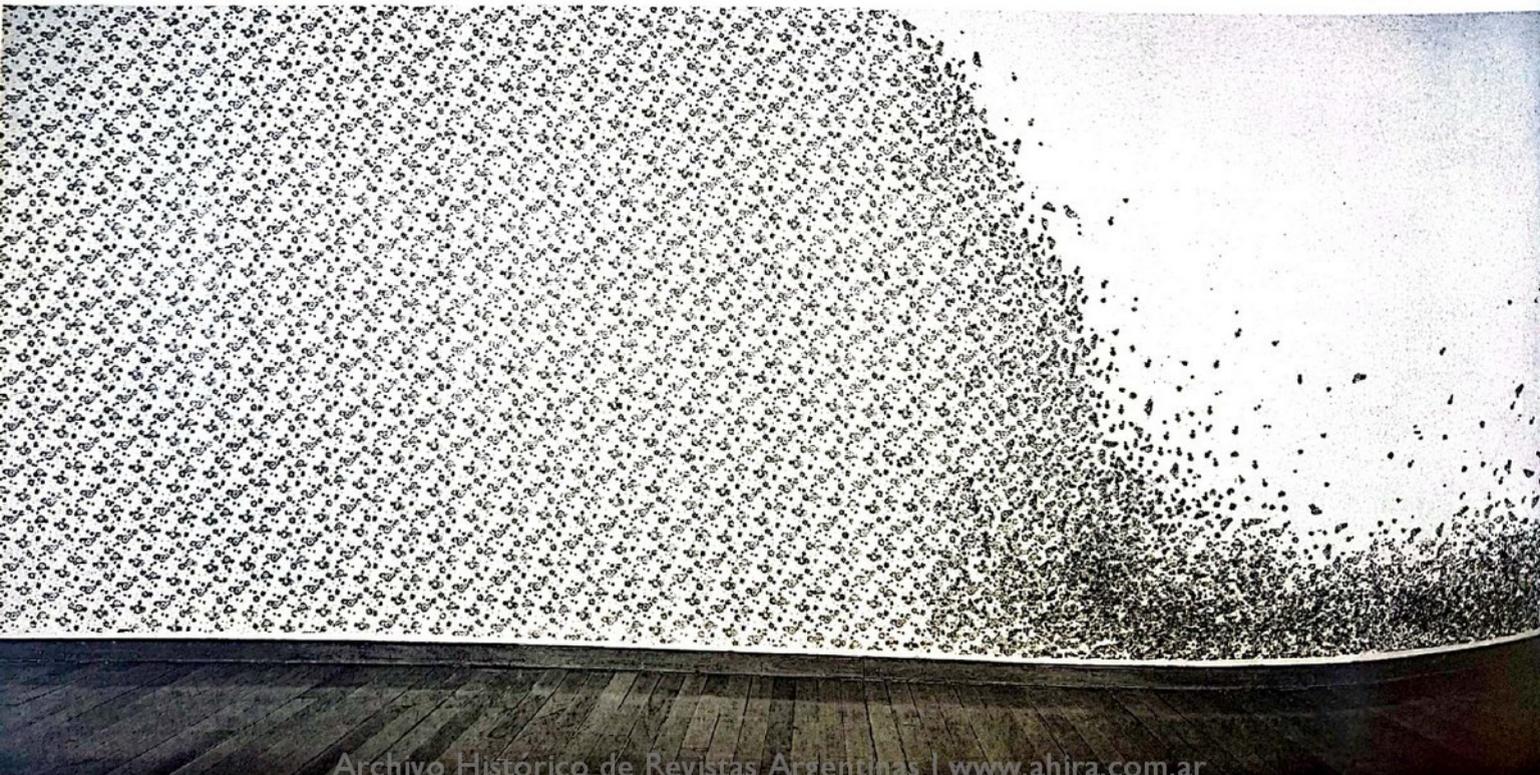
The speakers corner, 2002. Recortes de periódicos, alfileres. 130 x 170 cm.

Dos adioses, 2000. Recortes de periódicos, alfileres. 25 x 15 cm.

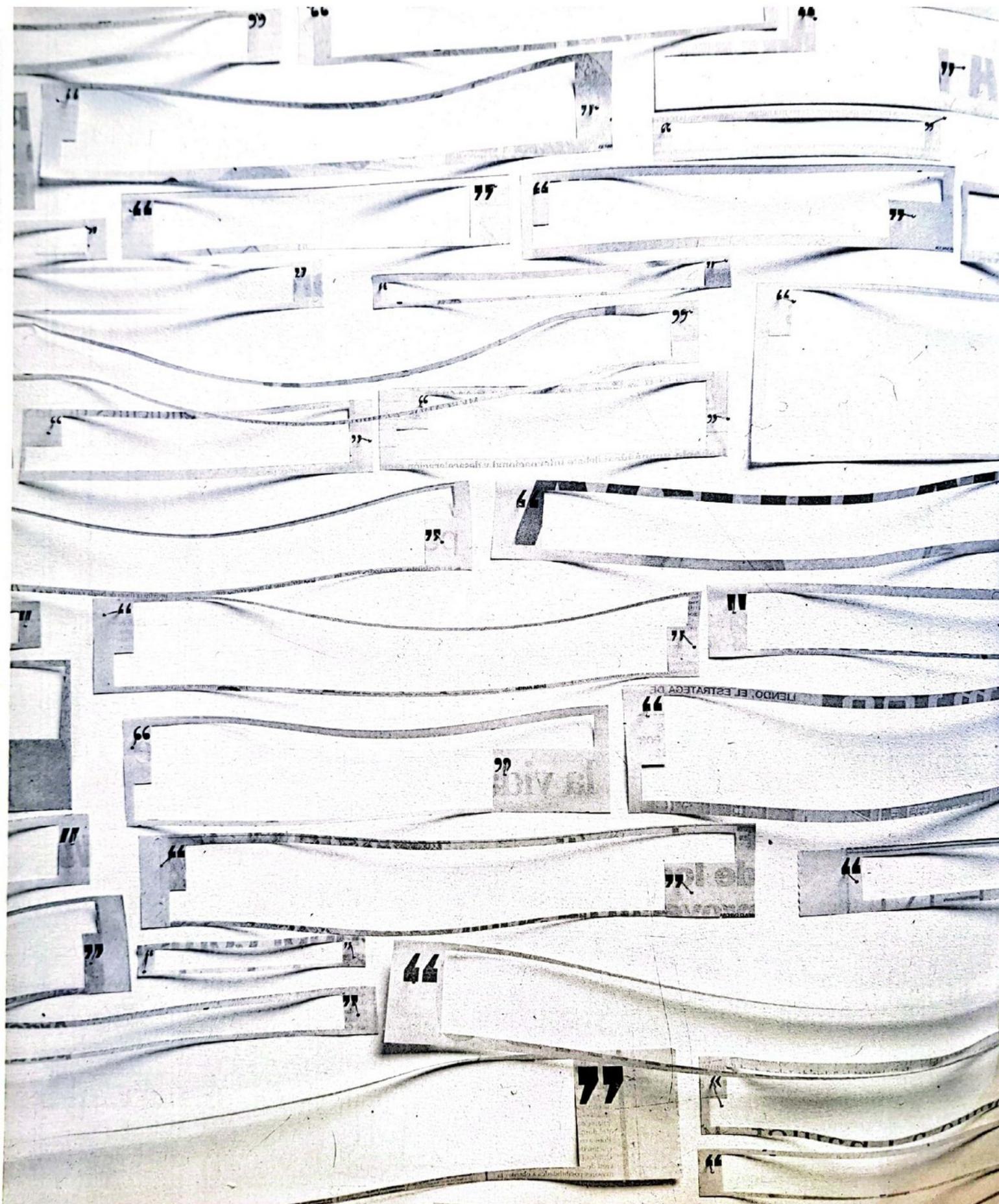
Ornamento, 2002. Pintura látex sobre pared. Instalación en la galería Ruth Benzacar, mayo 2002.

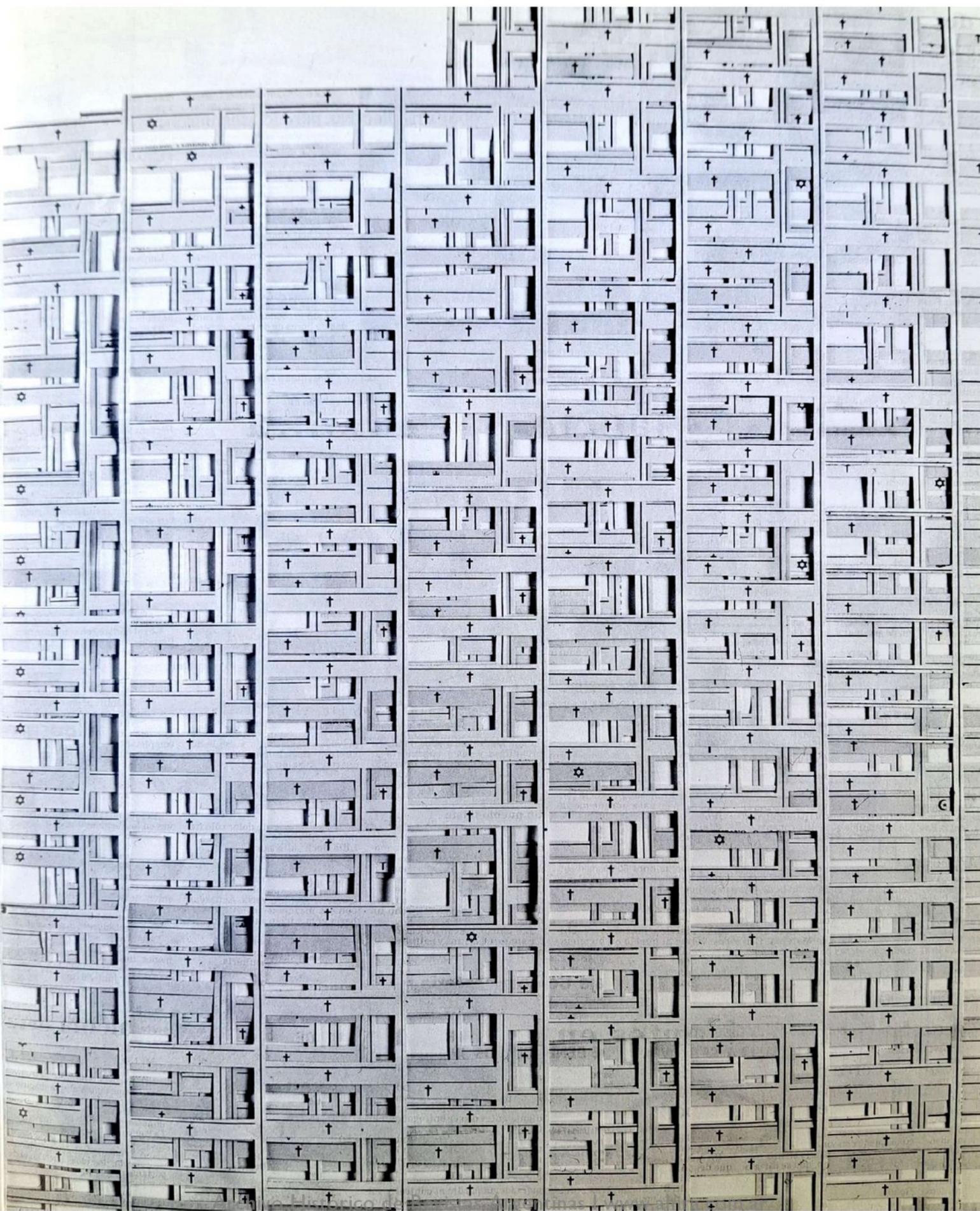
del Hyde Park, el juego consiste en determinar cuáles son las voces aludidas: antes que ausente o anónimo, el sujeto del discurso es más bien el "sospechoso" que tenemos en la mira y que vuelve a aparecer en los titulares como una única voz narrativa. Los titulares no anuncian nada salvo la pista que nos dejan: las comillas, cuyos usos posibles son infinitos (otra vez un procedimiento pop: la cita). Pero donde más se percibe el cruce del pop con la reflexión conceptual de Macchi es en *Publicidad*, que expone con vehemencia uno de sus dispositivos privilegiados: el cartel publicitario. Mediante el recurso de la puesta en escena (Macchi fue escenógrafo de obras de Spregelburd, Daulte y Tantanián), *Publicidad* desnaturaliza la eficacia icónica del cartel y al mismo tiempo exhibe su funcionamiento: máquina de deseo y dominación, de contingencia y mandato, de seducción y ajeteo. Toda la distancia de la mirada triturada en las ideas lingüísticas –un poco irónicas, un poco trágicas– que rigen el trabajo de Jorge Macchi.

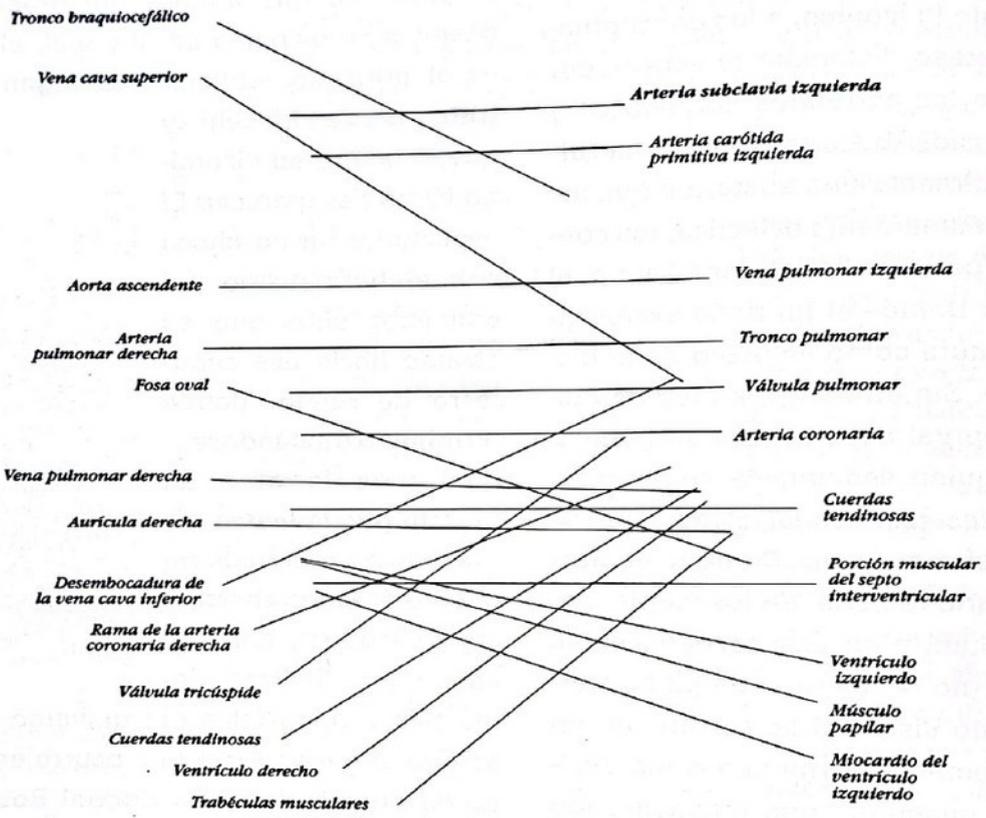
Teresa Riccardi







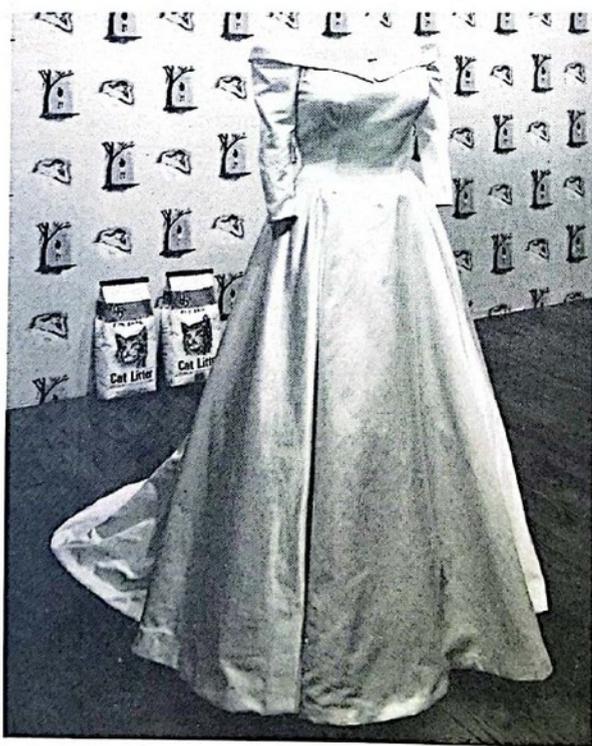




CORAZON

la forma. Al menos según esta versión —que ignoraba las consideraciones del mercado— esto es lo que llevó a la búsqueda incesante de variaciones estilísticas en la pintura modernista. Como hemos visto, en los años 60 el modernismo wölffliniano quedó varado, pero se lo mantuvo como florete de esgrima contra las experiencias que emergieron para enfrentarse con él, como el arte minimalista y el arte conceptual, el *process art* y el *body art*. Estas experiencias cuestionaron el modernismo, pero al hacerlo lo prorrogaban, al menos como referencia. En su decadencia, el modernismo irradiaba así una sobrevida que terminamos llamando posmodernismo (aquí el término sólo pertenece al arte crítico de este tipo.)

Este desdoblamiento de modernismo y posmodernismo puede apreciarse de una sola mirada en un mapa del arte creado expresamente para sitios específicos. “La escultura en el campo expandido” (1979) le permite a Rosalind Krauss presentar un relato estructuralista de este tipo



[2]

de arte: ni pintura modernista ni escultura modernista, emergió como el negativo de esas categorías y pronto se abrió a otras como “la arquitectura” y “el paisaje” y “la no-arquitectura” y “el no-paisaje”. Estos términos facilitan los puntos de referencia gracias a los cuales Krauss traza el gráfico de las prácticas de los “emplazamientos marcados” (Robert Smithson), las “construcciones-emplazamientos” (Mary Miss) y las “estructuras axiomáticas” (Sol LeWitt). Queda implícito en este relato que en un principio el arte posmodernista se “montó” en categorías modernistas, con toda la ambigüedad de la (in)dependencia implicada en el término, pero que pronto “tropeó” —torció— esas categorías, en el sentido de que las trató como experiencias completas o términos dados a manipular en cuanto tales. Ahora este mapa también registra modificaciones en relación con aquella época: a lo largo de las últimas tres décadas el “campo expandido” ha sufrido una lenta implosión, a medida que términos que alguna vez albergaron contradicciones fructíferas colapsaban gradualmente en compuestos sin gran tensión, como ocurre en las muchas combinaciones de lo pictórico y lo escultórico, o de arte y arquitectura, en las instalaciones de hoy en día; un arte que, en su mayor parte, calza bien en la invasiva cultura *“design-and-display”* que he criticado en otras oportunidades. Este es sólo un indicio de cómo el arte posmodernista, que surgió como desviación de categorías modernistas, ahora se ve a su vez rebasado.

En consecuencia, el modelo de un modernismo formalista desafiado por un posmodernismo en expansión ya no guía ni describe caminos significativos en el arte o la crítica. Y lo mismo debe decirse de su doble histórico, el modelo de una vanguardia de preguerra recuperado por una neovanguardia de posguerra (por ejemplo, los mecanismos dadaístas o las estructuras constructivistas retomadas por Fluxus o el minimalismo). Aquí otra vez el debate se remonta a mediados de los 60 cuando, para críticos

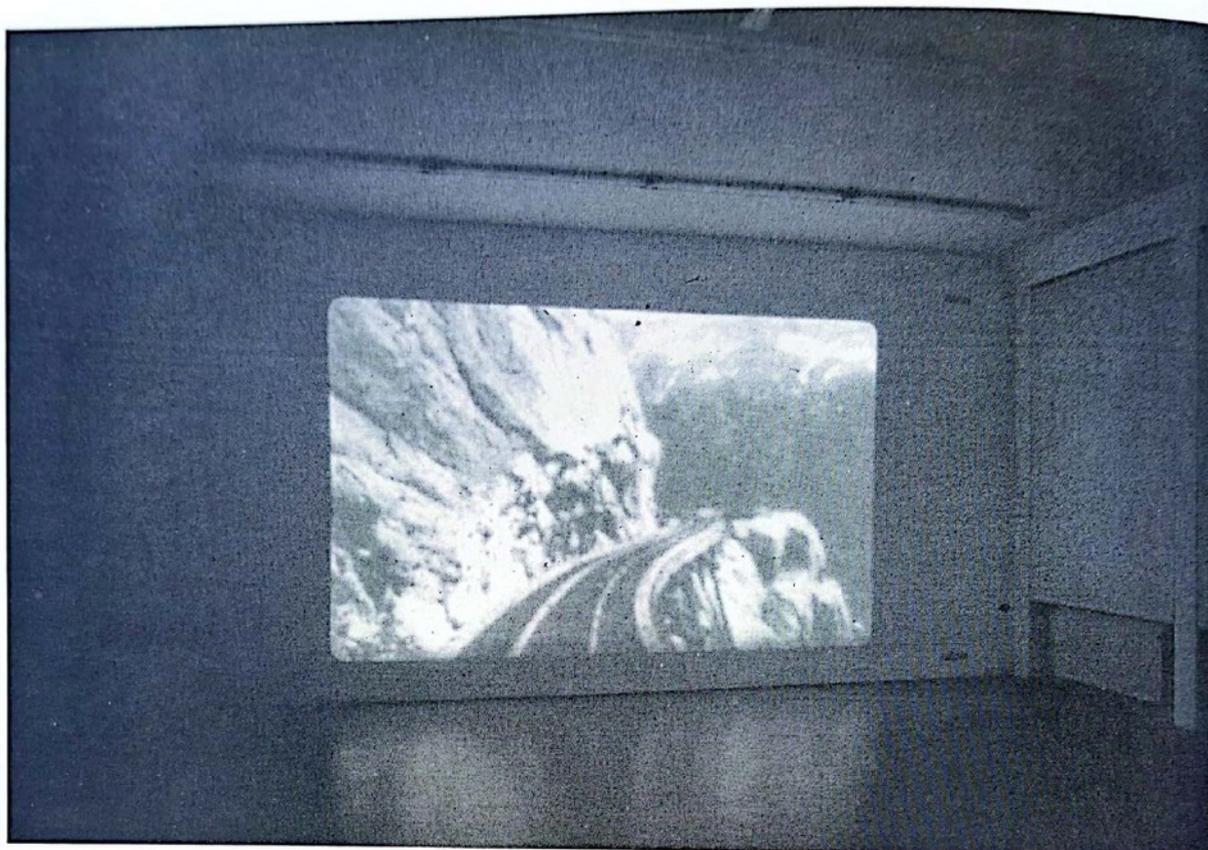


[3]

radicales como Guy Debord, la vanguardia ya estaba en bancarrota. “El dadaísmo buscó abolir el arte sin tomar conciencia de él”, escribió Debord en *La sociedad del espectáculo* (1967), “y el surrealismo buscó realizarlo sin abolirlo”. Para Debord los fracasos eran recíprocos, y cualquier intento de revivir esos intentos, como los diversos neodadás de los 50 y 60, había sido una farsa: mucho mejor era dar el proyecto por perdido. Esta opinión, que evoca la famosa frase de Marx en *El dieciocho brumario* (1852) —que la historia ocurre dos veces, la primera vez como tragedia, la segunda como farsa— fue recuperada por Peter Bürger en su influyente *Teoría de las vanguardias* (1974). De hecho, Bürger ampliaba la crítica. La repetición de la vanguardia-histórica en la neovanguardia no sólo había sido farsesca; también había invertido el proyecto original de reconectar el ejercicio de un

arte autónomo con la práctica de la vida cotidiana; antes que nada, lo recuperaba para la misma institución que el proyecto había desafiado.

Benjamin Buchloh ha expuesto las lagunas históricas en este debate, y yo he propuesto otro modelo para la repetición de la neovanguardia que no fuera meramente recuperativo (Buchloh, 2002; Foster, 1996). Más importante aún, los 70 y 80 fueron testigos de análisis críticos de la neovanguardia, y también los 90 y 2000 han sido testigos de diversos intentos de recuperar proyectos inconclusos de los 60 —es decir, de establecer otra relación “neo” de recuperación, en especial frente al arte conceptual y frente al *process* y el *body art*—. No obstante, este trabajo no ha demostrado todavía si planteos críticos como el arte conceptual y el *process* y el *body art* pueden convertirse en tradición (o sustitutos de la tradición) con suficiente coherencia



[4]

como para apuntalar prácticas contemporáneas. Es así que la recurrente estrategia de lo “neo” aparece hoy tan atenuada como exhausta se presenta la lógica adversa de lo “pos”. Ninguna de las dos alcanza como paradigma fuerte para experiencias críticas o artísticas, y en su lugar no puede instalarse ningún otro modelo. Para muchos, esto es positivo: permite la diversidad artística; la teoría “débil” es mejor que la fuerte, y así. Pero también cabe que nuestro paradigma del no-paradigma induzca a una indiferencia chata, una inconmensurabilidad estancada, un nuevo alejandrino, y que la caída posthistórica del arte contemporáneo no signifique una mejora respecto al antiguo determinismo histórico del arte modernista. Todos nosotros –artistas, críticos, curadores, historiadores, espectadores– necesitamos relatos que guíen nuestras experiencias actuales; historias situadas, no

grands récits. Sin esta guía permaneceremos empantanados en la doble estela del posmodernismo y la neovanguardia. En vez de negar esta especie de “*post mortem*”, por qué no admitirlo y preguntarnos “¿Y ahora qué viene? ¿Qué otra cosa?”.

Quisiera recordar otro acertijo propuesto por Adorno a mediados de los 60, y que sigue siendo el inquieto origen de gran parte del arte actual. Si su *Teoría estética* se abre con la preocupación acerca de la arbitrariedad del arte, su pregunta acerca de la relevancia de la filosofía abre su *Dialéctica negativa* (1966): “la filosofía, que alguna vez pareció absoluta, perdura porque el momento de su concreción pasó de largo”. Aquí Adorno responde a otra famosa ofensiva de Marx, aquella de la *Tesis sobre Feuerbach* (1845) acerca de que los filósofos sólo han interpretado el mundo, cuando lo que

importa es transformarlo. En un sentido, así como la filosofía perdió su momento de realización, la vanguardia desaprovechó su hora. Me pregunto si este paralelismo guió a Adorno y, aún más, si podríamos poner la palabra "arte" donde él dice "filosofía". En ese caso, ¿puede otorgársele al arte la ambigua sentencia que Adorno dicta para la filosofía, la posibilidad de "seguir con vida"? (Una vez más, esta es la posibilidad que críticos como Debord y Bürger cancelan en la misma época.) Si es así, ¿qué podrá significar este "seguir con vida" en el presente? No la visible repetición de mecanismos de vanguardia que adoptó mucho arte neovanguardista de los 50 y 60 (la pintura monocroma, el *collage*, los objetos *ready-made*), y acaso tampoco el atenuado procesamiento de esas estrategias que hizo mucho arte de neovanguardia de los 70 y 80 (como ciertos planteos institucionales arduos de descifrar aun para los iniciados). Tal vez este seguir con vida no sea tanto una repetición como un hacer desde cero o un simple arreglárselas con lo que viene después, un comenzar de nuevo y/o en otra parte.

*

En este punto sólo puedo esbozar algunas variedades de este "seguir con vida", a las que llamaré "traumática", "espectral", "no-sincrónica" e "incongruente". Como estas categorías tienden a cruzarse, la taxonomía es artificial, y mis diversos ejemplos —que incluyen filmes y ficción— no pretenden ser exhaustivos; no obstante, tal vez empiecen a evocar esta condición de venir después. Aun cuando las experiencias que tengo en mente suelen tratar los géneros o medios dados como cosa acabada, no hacen con ellos *pastiche* posthistórico. Al contrario, los destinan a transformaciones formales, siempre y cuando las transformaciones también digan algo a las preocupaciones extrínsecas. Así, estas prácticas indican una semiautonomía de género o medio, pero de un modo reflexivo que se abre a cuestiones sociales ("un mundo cerrado

abierto al mundo", como lo definió un artista contemporáneo). Y es así como, con frecuencia, desmienten las oposiciones entre intrínseco y extrínseco, adentro y afuera (Douglas, 1998). A través de transformaciones formales que encarnan también un compromiso social, este tipo de trabajo anima a restablecer una dimensión mnemónica al arte contemporáneo, y a resistir la omnipresencia del diseño en la cultura de hoy.

Mi primera interpretación del "seguir con vida" se relaciona con la experiencia *traumática*. Desde luego, para que la vanguardia pudiera recuperarse primero tuvo que perder el rumbo, y este salto, que comenzó con su abolición por los nazis y los estalinistas en los años 30, se profundizó con el trauma de la guerra y el holocausto en los 40. Más que una división histórica del arte, esta grieta provocó un bloqueo cultural, "una incapacidad de llorar la pérdida", que persistió largo tiempo. En nuestro tiempo, sin embargo, este fracaso (o negación) de la memoria ha impulsado un compensatorio imperativo de recordar —en forma de nuevos museos y todo tipo de estudios sobre el trauma—, un imperativo que a veces parece más automático que mnemónico. Tanto en la cultura popular como en el discurso académico, el "trauma" ha comenzado a flotar libremente como significante genérico de la estructuración, no sólo de la subjetividad, sino de la historia como tal. Algunos de los novelistas y cineastas más provocativos de hoy también conciben la experiencia según esta modalidad paradójica: una experiencia que no es vivida —al menos no concretamente—, que llega demasiado pronto o demasiado tarde para que la conciencia la registre, que sólo puede ser repetida compulsivamente o rearmada pieza a pieza después de los hechos. A menudo, para estos novelistas —pienso en Paul Auster, Russell Banks, Dennis Cooper, Don DeLillo, Steve Erickson, Denis Johnson, Ian McEwan, Toni Morrison, Tim O'Brien y W. G. Sebald, entre otros, y también en directores como Atom Egoyan— la narración avanza hacia atrás o se

mueve erráticamente, y la peripecia es un hecho que sucedió hace tiempo o no sucedió en absoluto, según la naturaleza ambigua del trauma como algo fantasmático o real.

Como cabría esperar, el arte contemporáneo que trata la "Cuestión Alemana" se aboca a lo traumático, sea en las ruinas del pasado nazi (evocado por Hans Haacke en su extraordinaria instalación *Germania* para la Bienal de Venecia de 1993, donde rompió el piso de mármol del pabellón de la época nazi), sea en la insepulta persistencia de este pasado en la Alemania reconstruida (evocada por Gerhard Richter en su igualmente extraordinario *Octubre 18, 1977*, una serie de pinturas de 1988 acerca de la banda Baader-Meinhof). De todas maneras, el ejemplo que tomo aquí es una instalación de 1989 de Robert Gober [2], que evoca el trauma del racismo norteamericano y desborda los límites del siglo pasado. Gober empapeló una sala con un motivo de penes y vaginas, anos y ombligos, bocetados en una línea blanca sobre fondo negro y puntuados con agujeros a la altura del pecho del espectador, y otra con dibujos esquemáticos de dos hombres, en celeste sobre un amarillo tenue: uno blanco y dormido (tomado de un aviso de pastel de carne de Bloomingdale's), el otro negro y ahorcado (de un *comic* tejano de los años 20). Si el primer fondo presentaba las diferencias sexuales como norma que en la vida cotidiana se pasa por alto, el segundo sugería que el antagonismo racial es otra de las estructuras ocultas de nuestros cuidados diarios. Cada sala se dividía a su vez en dos registros: en el centro del primero, una bolsa de *donuts* sobre un pedestal; en el centro de la segunda, un vestido de bodas flanqueado por bolsas de piedritas sanitarias para gatos "Fine Fare Cat Litter" a lo largo de la pared. (Todos los objetos y las imágenes parecían productos comerciales, pero en realidad estaban hechos a mano). Así, de un espacio a otro y de las imágenes a los objetos, Gober ponía en juego una serie de oposiciones: masculino y femenino, novio y novia,

blanco y negro, vestido immaculado y comida vencida, pureza y polución, sueño y realidad, y, sobre todo, diferencia sexual y diferencia racial.

No obstante, en vez de situar estas oposiciones una contra otra, Gober entremezcló los términos en un conjunto que evoca las complejidades del miedo, el deseo y el dolor arraigadas en el imaginario político de raza y sexualidad. La instalación invitaba al espectador a deshacer ese viejo nudo americano en la forma de una alegoría profanada. ¿Cuál es la relación entre los dos hombres? ¿El hombre negro acecha al hombre blanco? ¿El blanco sueña al negro? Si es así, ¿entonces el hombre blanco conjura al negro en el odio, la culpa o el deseo? ¿Es la mujer sugerida por el vestido de bodas el objeto de la disputa? De ser así, ¿es ella el pretexto de la violencia, una de las paradas del deseo o ambas cosas? ¿Qué papel juega la fantasía heterosexual en las políticas raciales? ¿Y la fantasía racial en las políticas heterosexuales? ¿Y cómo es que la homosexualidad y la heterosexualidad entran en juego? Por último, ¿cómo desarticula uno todos estos términos, cómo los clarifica a fin de cuestionarlos? Traumáticamente muda, la instalación deja deslizar que nuestros traumas de identidad y diferencia son tan colectivos como individuales, y que nuestro pasado racista-homofóbico perdura en el presente como una pesadilla.

La instalación de Gober desarrollaba ciertos elementos de Duchamp, como el de la novia de *La novia desnudada por sus solteros* (1915-23) —con su extenso cristal dividido en dos partes—, y el diorama de la diferencia sexual de *Etant donnés* (1946-66), con su maniquí desplegado en un paisaje, ambos expuestos en el Museo de Arte de Filadelfia. Por lo tanto, existía a la sombra, no sólo de una historia traumática, sino de un arte que hizo historia. La primera ayudaba a intensificar la segunda, la segunda a contextualizar la primera, y en el camino ambas salían transformadas del modo recíproco al que me he referido.² Por supuesto, este "ensombrece" que obran los precedentes artísticos es primordial;

es el elemento básico que le permite a cualquier arte constituirse como tal, como una disciplina que tiene con qué perdurar. Pero en el arte contemporáneo el "ensombrecer" aparece a menudo de manera literalmente *espectral*. Así se anuncia en numerosos títulos. (Hay "fantasmas" en Paul Auster, Jim Jarmusch y en Rachel Whiteread, para citar ejemplos de la ficción, el cine y el arte). También opera formalmente al nivel del género o del medio. El ensombrecer al que aludo tiene poco de la "angustia de las influencias" descrita por Harold Bloom respecto de la poesía modernista; aunque tampoco tiene mucho del "éxtasis de las influencias" de los posmodernistas



[5]

que cultivan la metaficción animosa, en la línea de novelistas de la academia como John Barth y Robert Coover, o del nuevo cine de género cargado de homenajes hecho por directores como Martin Scorsese y Brian de Palma.³ El ensombrecer que está en juego hoy en día es más delicado: una suerte de relación entre silueta y sombra al modo en que *Mrs. Dalloway* (1925) contornea y sobrevuela *Las horas* (1998) de Michael Cunningham.⁴

Esta espectralidad anima la obra reciente de Jim Jarmusch, sobre todo *Dead Man* (1995) y *Ghost Dog* (2000); ambas existen a la sombra de viejos géneros. Contratado por un gángster de poca monta, "Ghost Dog" es un asesino negro que vive según el antiguo código de los guerreros japoneses. *Ghost Dog*, por lo tanto, es una amalgama de películas de gángsters y samuráis que "viene después" de estos géneros, de un modo que la hace a la vez arcaica y exótica, extrañamente viva. *Dead Man* mantiene una relación análoga con el *western*. El relato del viaje hacia el Oeste de un joven de Cleveland llamado William Blake es un repositorio de temáticas

genéricas de *westerns* mudos o *anti-westerns*: un hombre blanco amigo de un guía indio, un inocente perseguido por criminales cazadores de recompensas, el Oeste retratado como un rapaz campo de muerte. Si es cierto que *Dead Man* se vale del *western* como un más allá, también lo es que nace de la muerte del *western*; y sus dos protagonistas son asimismo espectrales: el guía nativo "Nobody" confunde a William Blake con el espíritu de un muerto —el del gran visionario romántico que regresa de la otra vida. En varios niveles, la película es un viaje espiritual en busca de los muertos. "Después del final de la Historia, el espíritu se presenta volviendo [*revenant*]", escribe Derrida acerca de la "fantontología" [*hauntology*], considerada "la influencia dominante en el discurso de hoy" y que, según él, "caracteriza, tanto al hombre muerto que regresa, como al fantasma cuyo esperado retorno se repite una y otra vez" (Derrida, 1994)⁵

En el arte contemporáneo, la persistencia fantasmal está especialmente presente en el trabajo de Rachel Whiteread que, a fines de los 80,

comenzó a realizar moldes de objetos cotidianos como bañeras y colchones, armarios y habitaciones, en caucho y resina, yeso y hormigón. Como los objetos se utilizan como moldes, las obras son los vaciados de esas piezas; y en consecuencia son sencillos en términos de producción y ambiguos en términos de referencia. Porque si bien sus esculturas están basadas en objetos utilitarios y lugares cotidianos, niegan su propia función y solidifican el espacio en una masa; y si bien parecen sólidos y enteros, se presentan también como fragmentarios y espectrales. Y lo que es todavía más ambiguo, estas huellas literales sugieren trazos simbólicos, recuerdos de infancia, familia y comunidad: conjuran “el espacio cultural del hogar” como un sitio de comienzos abrumado por finales, un sitio acechado por la ausencia (Bird, 1995). Es por este motivo que su trabajo se asocia con frecuencia a lo siniestro, es decir, al regreso de cosas familiares enrarecidas por la represión, y algunas veces sus máscaras mortuorias de objetos familiares y espacios maternos logran convertir lo hogareño en *unheimlich*. Pero a fin de cuentas no evocan el regreso de lo reprimido sino más bien la persistencia de lo perdido: de hecho el efecto que producen es menos *unheimlich* que *homeless*. Estas piezas no son sólo psicológicas, sino que “llevan las marcas de la historia escritas sobre el cuerpo social” (Bird, 1995). En este sentido también provocan el doble efecto reflexivo al que aludíamos antes: evocan tanto los objetos minimalistas como los signos del pop, y los convierten en algo fantasmal: espíritus del pasado social.

Esto es especialmente cierto en su trabajo más conocido, *House* (1993) [3], molde de hormigón del interior de una casa destinada a la demolición en un barrio de trabajadores al este de Londres. Su impresión negativa de estas habitaciones vacías estaba marcada no sólo con los contornos de las ventanas, marcos de puertas y trazados básicos, sino también con las huellas de los viejos habitantes; así es como se la expuso en

un parque durante un tiempo, como un fantasma no correspondido. Su gran provocación consistía en ligar lo psíquico y lo social de este modo, en emparentar los “espacios perdidos de la infancia” con la cultura perdida de la clase trabajadora del este de Londres, ambos amenazados por un progreso rapaz. Acaso sus enemigos captaron esta conexión —el consejo local primero aprobó la obra y después votó a favor de su demolición— o tal vez rechazaron una escultura pública que no idealizaba la vida social o monumentalizaba la memoria histórica. En todo caso, *House* es una escultura pública que no renuncia a perdurar, aunque ya no exista físicamente.

*

Hay una tercera estrategia para quienes han “llegado después”: la puesta en escena de formas *no-sincrónicas*. Esta práctica emplea géneros pasados de moda, como en las proyecciones de diapositivas de James Coleman, los “dibujos para proyectar” de William Kentridge, las siluetas narrativas de Kara Walker y las instalaciones fílmicas de Stan Douglas [1 y 4].⁶ La estrategia aquí consiste en crear un nuevo medio a partir de los restos de viejas formas y mantener unidas las diferentes instancias temporales en una única estructura visual. Una vez más, en los más logrados opera una doble reflexividad: un medio es (re)constituido de manera recursiva y sin embargo permanece abierto al contenido social, de modo tal que nos recuerda, además, que “la forma” no es otra cosa muchas veces que “el contenido” que se ha sedimentado históricamente. En sus dibujos para proyectar, por ejemplo, Kentridge ensambla la vieja tradición del dibujo satírico (William Hogarth, Honoré Daumier, George Grosz, Ben Shahn, etc.) con una técnica arcaica de animación fílmica (mecanismos como el cierre y la apertura del iris de la cámara, los intertítulos y el acompañamiento musical). Kentridge sincroniza estas formas *no-sincrónicas* y las utiliza para mostrar aspectos

desconocidos de la vida bajo el *apartheid* en su Sudáfrica natal. Esta manera artesanal de proyectar dibujos subraya así momentos perdidos de la historia del arte (anteriores a la industrialización del cine, por ejemplo) que sirven como analogías formales de momentos perdidos de la historia social; perdidos en el sentido de suprimidos, saltados, o relegados.

Lo “pasado de moda” está quizás demasiado ligado a las asociaciones surrealistas como para captar esta última conexión entre formas relegadas e historias. Los surrealistas, escribe Benjamin en su ensayo de 1928 sobre el movimiento, fueron

los primeros en percibir las energías revolucionarias que aparecen en lo “pasado de moda” [veraltet], en las primeras construcciones de hierro, las primeras fábricas, las primeras fotografías, los objetos que han comenzado a extinguirse, los pianos de cola, los vestidos de hace cinco años, restaurantes en boga en el momento en que la moda ha comenzado a abandonarlos... Traen consigo la considerable fuerza de una “atmósfera” oculta en estas cosas, hasta un punto en que explotan.

Una disposición tan extraña de cosas no puede ser la materia de un medio renovado; al contrario, parte del proyecto surrealista consiste en “hacer explotar” las categorías convencionales de los objetos culturales. Por lo tanto infiere una tabulación material de los medios artísticos que buscará trastornar, lo cual no es precisamente nuestro problema aquí. Existe, además, el otro dilema acerca de que lo “pasado de moda” pueda a su vez haber pasado de moda, recuperado como mecanismo por el mismo proceso que alguna vez cuestionó: la marcada obsolescencia de la moda y de otro tipo de artículos. Sin embargo, un aspecto de lo pasado es aún válido —el empleado por casi todos los artistas mencionados hasta aquí—, y el surrealismo es otra vez en este punto la piedra de toque. “Balzac fue el primero en hablar de las ruinas de la burguesía”, escribe Benjamin en un comentario posterior sobre los surrealistas. “Pero sólo el surrealismo las exhibió. El desarrollo de las fuerzas de producción redujo los símbolos de deseo del siglo anterior a escombros aún antes que hubieran caído los monumentos que los representaban”. Los “símbolos de deseo” aquí son las maravillas capitalistas de la burguesía del siglo diecinueve en la cima de su autoconfianza, como “los pasajes y los interiores, las exposiciones y los panoramas”. Estas estructuras fascinaron a los surrealistas casi un siglo después, cuando el desarrollo capitalista posterior los convirtió en “restos de un mundo soñado” o en “escombros aún antes de que cayeran los monumentos que los representaban”. Para Benjamin, “habitar” estos espacios pasados era para los surrealistas como ponerse en contacto con “las energías revolucionarias” allí atrapadas.

Lecturas

Las citas o referencias indicadas entre paréntesis pertenecen a: Arthur Danto, *Philosophical Disenfranchisement of Art* (Nueva York, Columbia University Press, 1986) y *After the End of Art* (Princeton, Princeton University Press, 1997); *Después del fin del arte*, Buenos Aires, Paidós, 1999); Victor Burgin, *The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity* (Atlantic Highlands, Humanities Press International, 1986); Fredric Jameson, *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism* (Durham, Duke University Press, 1991); *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Buenos Aires, Paidós, 1992) y *The Cultural Turn* (Londres, Verso, 1998; *El giro cultural*, Buenos Aires, Manantial); Perry Anderson, *A Zone of Engagement* (Londres, Verso, 1992; *Los fines de la historia*, Barcelona, Anagrama, 1992); Benjamin Buchloh, *Neo-Avantgarde and Culture Industry* (Cambridge, MIT Press, 2000); Hal Foster, *The Return of the Real* (Cambridge, MIT Press, 1996); Stan Douglas y Scott Watson en *Stan Douglas* (Londres, Phaidon Press, 1998); Jacques Derrida, *Specters of Marx* (Nueva York, Routledge, 1994; *Espectros de Marx*, Madrid, Trotta, 1995); Joe Bird en James Lingwood, comp., *House* (Londres, Phaidon Press & Artangel Trust, 1995); Jimmie Durham en Laura Mulvey et al. compiladores, *Jimmie Durham* (Londres, Phaidon Press, 1995). El ensayo “La escultura en el campo expandido” de Rosalind Krauss apareció por primera vez en español en Hal Foster, comp., *La posmodernidad* (Barcelona, Kairós, 1985). El texto clásico dedicado a lo no-sincrónico recomendado por Foster es Ernst Bloch, “Non-contemporaneity and Obligation to its Dialectic” (1932), en *Heritage of Our Times* (Berkeley, University of California Press, 1991). Las referencias bibliográficas a textos más conocidos, nombrados o fechados en el ensayo, se han omitido. En las *Notas* se incluyen todos los comentarios del autor incluidos en las notas al pie del original. De W. G. Sebald se publicaron en español *Los emigrados*, *Los anillos de Saturno* y *Vértigo*.

Notas

- 1 Dos aclaraciones: en primer lugar, se trata aquí de el "fin del arte" como un indicador en la historia, y las expectativas han sido muy fuertes en este sentido; en segundo lugar, el arte puede seguir representando la contemporaneidad para algunos, pero no la define.
- 2 Más precisamente, el truco formal del arte del pasado (es decir, el uso de la imagen enigmática del cuerpo vía el surrealismo y Duchamp) afecta a las políticas contemporáneas de raza y sexualidad, y viceversa.
- 3 Debo la expresión "éxtasis de las influencias" a mi colega de Princeton Elaine Showalter.
- 4 Hay muchos matices de este ensombrecer. En *Los nombres* (1982) Don DeLillo le hace decir a un personaje: "Si yo fuera escritor... cómo me alegraría oír que la novela está muerta. Cuán liberador trabajar en los márgenes, fuera de una percepción centralizada. Ser el fantasma de la literatura. Perfecto." W. G. Sebald reflexiona sobre un estado similar en *Los anillos de Saturno* (1995): "Al mismo tiempo me sentí totalmente liberado y profundamente abatido".
- 5 Apenas una generación atrás los grandes pensadores de la modernidad —Marx, Freud y Nietzsche— fueron devueltos al presente —por Althusser, Lacan, Derrida, Foucault, Deleuze y otros— con efectos resonantes. Hoy, después del supuesto final del marxismo, los ataques a Freud y las revelaciones sobre Nietzsche, estas figuras perduran más espectacularmente, y con frecuencia se las esconde de maneras insidiosas (por ejemplo, Marx relanzado como filósofo, Freud como crítico literario). Estas sombras no parecen acechar demasiado o a muchos, y los intelectuales se concentran ahora en "huellas" y "vestigios". En *El crepúsculo de los dioses*, Nietzsche escribió sobre la influencia de los "hombres póstumos"; ¿nos habremos convertido en los post-póstumos?
- 6 Estas prácticas demuestran que los nuevos medios no son necesariamente tecnofuturistas y antimnemónicos, sino todo lo contrario.
- 7 Esta posición se distancia de la melancolía modernista de un Godard o un Wenders sobre la "muerte del cine"; busca movilizar esta "muerte".
- 8 Estos artistas sugieren una equivalencia artística de la "literatura menor" definida por Deleuze y Guattari en su estudio *Kafka: por una literatura menor* (1975): "las tres características de la literatura menor son la desterritorialización del lenguaje, la conexión entre lo político y lo individual, y el agenciamiento colectivo de la expresión".

Pero puede que sea más preciso —y menos utópico— decir que los surrealistas registraban los signos mnemónicos cifrados en estas estructuras, signos que de otro modo no podrían haber llegado al presente. Este despliegue de lo no-sincrónico ejerce presión sobre las dimensiones totalizantes de la cultura capitalista y cuestiona su reclamo de atemporalidad; pero también desafía a esta cultura con sus propios símbolos de deseo, y le pide que recuerde sus desechados sueños de libertad, igualdad y fraternidad. Esta dimensión mnemónica de lo pasado puede ser desenterrada y aprovechada aún hoy.

Por supuesto, lo que cuenta como pasado de moda ha cambiado radicalmente. No hace mucho el cine era el medio del futuro; ahora es un indicador privilegiado del pasado reciente, y por lo tanto un elemento primario en una protesta no-sincrónica contra la totalidad presentista de la cultura del diseño.⁷ En este sentido, el primer cine es para artistas contemporáneos como Stan Douglas y Janet Cardiff lo que los primeros pasajes eran para los surrealistas: un repositorio de viejas sensaciones, fantasías privadas y esperanzas colectivas —"escombros de un mundo de ensueño". Tanto en términos de presentación como de la temática de mi trabajo," dice Douglas, "he atendido a las utopías fallidas y las tecnologías obsoletas. En gran medida, mi intención no es redimir estos hechos pasados sino reconsiderarlos: entender porqué estas utopías no se realizaron, qué fuerzas mayores hicieron de un momento local un momento menor, qué había allí de valioso, qué puede ser útil todavía hoy" (Douglas, 1998). Para citar sólo un ejemplo en su obra, *Overture* (1986) [4] es una instalación fílmica que combina secuencias de archivo de la Edison Company de 1889 a 1901 con textos en audio de *En busca del tiempo perdido* (1913-22) de Marcel Proust. La vieja película fue tomada con una cámara montada sobre una locomotora mientras avanzaba por precipicios y túneles en British Columbia; el texto de Proust es una meditación sobre el estado de semi conciencia que existe entre sueño y vigilia. Hay seis pasajes de Proust y tres secciones de película (en las que las imágenes de túneles se prolongan con fondos negros) editadas de modo tal que cuando las secuencias fílmicas vuelven a aparecer se combinan con distintos textos, poniendo a prueba nuestro sentido de la repetición y la diferencia, la memoria y el desplazamiento. *Overture* no sólo trata de la transición del sueño a la vigilia, y el renacimiento de la conciencia que es también un regreso a la mortalidad, sino también con "el pasaje de una forma narrativa de un medio, la novela, a otro, el cine. En ese cruce de caminos, una oportunidad utópica se abre y se cierra a la vez" (Watson, 1998). A la vez yuxtapone momentos de fricción —en la experiencia subjetiva y en la historia cultural— en los que otras posibilidades de la propia identidad y la expresión se vislumbran, se pierden y se vuelven a vislumbrar.

“Las formas obsoletas de comunicación”, dice Douglas, “se convierten en un código de comprensión del mundo que se nos ha perdido”. Recuperar estas formas significa “acercarnos a momentos en los que la historia pudo haber tomado otro rumbo. Vivimos en los restos de esos momentos, y para bien o para mal, su potencial aún no se ha agotado” (Douglas, 1998).

Si la estrategia de lo no-sincrónico supone vincular indicadores de distintas épocas, entonces la estrategia de lo *incongruente*, la cuarta y última que mencionaremos, lleva a yuxtaponer rastros de diferentes espacios. Pienso en los proyectos híbridos y los *tableaux* de David Hammons, Jimmie Durham, Félix González-Torres, Rikrit Tiravanija y Gabriel Orozco. A menudo transitorio y más cerca de la *performance*, este trabajo proyecta una suerte de crítica lírica: mezcla cosas encontradas con inventadas, reencuadra espacios dados y a menudo deja a su paso enigmáticos *souvenirs* en el espacio específico.

Más arriba sugerí que en gran medida el campo expandido del arte posmoderno ha implosionado y que la recuperación de mecanismos del arte de neovanguardia se ha atenuado. Paradójicamente ayudado por la distancia histórica y/o las diferencias geopolíticas, estos artistas han convertido otra vez este campo implosionado en un punto de partida para una práctica expansiva, en la cual se recuperan ciertos aspectos del arte posmoderno y de neovanguardia. Por ejemplo, como la posmoderna “escultura en el campo expandido”, la escultura poscolonial en el campo incongruente se define, al menos en un principio, por la negativa: “Ni monumento, ni pintura, ni fotografía”, dice Durham de sus objetos inclasificables. Más bien, como otros artistas de neovanguardia antes que él, busca un “discurso ex-céntrico del arte” que postule “interrogantes acerca de qué clase de

9 Podríamos mencionar una última interpretación no tan sangünea de lo “*post mortem*”. W. G. Sebald ha propuesto su propio término para la clase de sentimiento que provoca esta condición –“vértigo” [*Schwindel*]– en su novela de 1990 que lleva ese título. Es decir, el estado mental de la vida “en medio de los restos de nuestra civilización después de su extinción”, como lo describe en *Los anillos de Saturno* (1995). Se trata de una melancolía que, paradójicamente, se ha distanciado de su objeto perdido, porque hay demasiados objetos perdidos por rastrear, tantos que producen vértigo. (Otra vez: “Al mismo tiempo me sentí totalmente liberado y profundamente abatido”.) En un sentido, lo vertiginoso es una combinación de lo no-sincrónico y lo incongruente, de los desplazamientos o desorientaciones tanto en el tiempo como en el espacio; y las narraciones de Sebald encarnan este vértigo y a la vez tratan de superarlo. Como Gerhard Richter en su *Atlas* –un compendio de fotografías, privadas y públicas– Sebald construye su trabajo a partir de archivos de pasados personales impulsados por pasados públicos. El resultado es un género inclasificable que es tanto ficción como no-ficción, y que perdura más allá de estos géneros así como los textos pre-modernos vivieron antes de ellos. De un especial interés resulta aquí su uso de fotografías banales y viejas huellas de viajes, como en las novelas surrealistas (pasajes de tren, recibos de hotel, anotaciones de diarios), trazos que anclan sus excursiones hacia la historia, la literatura y la fantasía. No obstante, y esta es la clave del vértigo de lo que viene después, estos registros son tan “anémicos” como “mnemónicos”. Encarnan la dialéctica entre dos términos que Benjamin Buchloh también encuentra en el *Atlas* de Richter, en la que los dos se entrecruzan, y en el que por ejemplo lo fotográfico pertenece a ambos, ambiguamente, a la vez. Como dice Sebald en *Los emigrados* (1992), en una paradoja crucial para el vértigo, “los últimos rastros que la memoria destruye”. Esta destrucción nunca es absoluta, y de hecho la memoria es engendrada a veces por esta destrucción: “Cuando ocurre un cambio en nuestra vida espiritual y surgen fragmentos como éstos”, dice en *Los anillos de Saturno*, “creemos que lograremos recordar”. Pero esto es rápidamente rectificado: “En realidad, desde luego, la memoria nos falla. Demasiados edificios han caído, demasiados escombros se han apilado, las capas y depósitos son imponderables”.



[6]

Imágenes

1. Stan Douglas, *Pursuit, Fear, Catastrophe: Ruskin, BC*, 1993. Instalación. Film loop 16 mm con Yamaha Disklavier, p. 41.
2. Robert Gober, *Wedding Gown, Cat Litter and Hanging Man / Sleeping Man*, 1989. Instalación, p. 42.
3. Rachel Whiteread, *House*, 1993, p. 43.
4. Stan Douglas, *Overture*, 1986. Instalación. Film loop con banda sonora, p. 44.
5. Gabriel Orozco, *The DS*, 1993. Auto suturado, cuero y tela, p. 47.
6. Gabriel Orozco, *Island within an Island*, 1993, p. 51.

Hal Foster es profesor de Arte y Arqueología en la Universidad de Princeton. Es coeditor de la revista *October*. Entre sus obras publicadas se destacan la compilación de ensayos de varios autores *La posmodernidad* (Barcelona, Kairós, 1985) y sus ensayos *Compulsive Beauty*, *The Return of the Real* y *Design & Crime (And other Diatribes)* (Londres, Verso, 2002) de donde fue tomado este artículo, especialmente cedido por el autor a milpalabras para su primera publicación en español.

cosa puede ser [el arte], siempre dentro de la situación política de la época" (Durham, 1995).⁸ Esta formulación afecta a los otros también; y, como es de esperarse, "los interrogantes de la investigación" están enmarcados en mecanismos de neovanguardia que se renuevan a través del desplazamiento o el extrañamiento. Hammons, por ejemplo, puso en venta en la calle objetos sentimentales que establecen una relación paródica con el intercambio de bienes (zapatos de muñecas encontrados al azar, bolas de nieve de varios tamaños), y Tivranija ofreció "regalos" a galerías que proponen una alternativa al nexo capitalista del arte (por caso, platos tailandeses de su propia elaboración). Una vez más, una doble reflexividad está en juego aquí: "qué clase de cosa puede ser el arte... dentro de una situación política".

Ni el monumento ni la foto: a menudo Gabriel Orozco mezcla estas categorías con la vida mundana. Juega subversivamente con los procedimientos más tradicionales de la escultura, como el moldeado y el cincelado. En *Yielding Stone* (1992) hizo rodar una bola de plastilina en la calle para que se le pegaran al azar restos de basura urbana. Aquí la tradición del molde se reinventa como práctica casi automática, de modo tal que no es el artista el que deja su marca en la obra sino el mundo cotidiano. En *La DS* (1993) [5] Orozco no modificó el proceso de la escultura sino el objeto. En lugar de utilizar materiales convencionales como la madera o la piedra, cortó un viejo Citroën DS por la mitad, retiró un tramo y volvió a pegar las dos partes: aquí la tradición de la talla se reformuló con una práctica casi *ready-made*, en la que se combinan también destrucción y reconstrucción. En esta práctica de objetos incongruentes en un campo implosionado, Orozco puede transferir los atributos de un medio a otro, como en *Yielding Stone*, donde el aspecto indicial asociado a la fotografía se convierte en propiedad de la escultura. Así también un proceso escultórico puede dar lugar a un cuadro fotográfico, como en *Island within an Island* (1993) [6] donde la estrategia (des)composicional de la instalación artística dirige la fotografía —en este caso una imitación del *skyline* de Manhattan en el fondo, con escombros en primer plano—. Plegando un medio sobre otro, un espacio sobre otro, una isla sobre otra, Orozco obtiene a menudo placeres críticos a partir de ironías de desplazamiento y dispersión en otro sentido dolorosas. Después de los hechos del 11 de septiembre de 2001, este trabajo de mímica subversiva alcanza un nuevo significado como imagen recordatoria, de lo que viene después y de lo que sigue con vida.⁹

Traducción: Matías Serra Bradford

WORDS WORDS 2003

El programa de literatura contemporánea británica
del British Council Argentina



www.britishcouncil.org.ar

El Goethe-Institut Inter Naciones,
un foro para el diálogo con artistas e intelectuales de
Argentina y Alemania.

Temporada 2003:

El documentalista **Harun Farocki**: videogramas del capitalismo tardío.
Cineastas turcos de Alemania / **Afiches de la UFA** / **Seminarios en Internet sobre cine alemán** / La Constitución : ¿Carta Magna o modelo para armar? **Jutta Limbach**, ex presidente de la Corte Constitucional de Alemania / **Encuentro de editores europeos** / Coloquio sobre crisis de la representación / El pintor **Sigmar Polke** y su música de origen desconocido / **Videoescultura**: historia de un género / **Aporte alemán al IV Festival de Teatro de Buenos Aires** / **4 x 4**: cuatro directores argentinos en busca de cuatro autores alemanes.

www.goethe.de/buenosaires
Corrientes 319
1043 Buenos Aires
Tel: 4311 8964/8
goethe@buenosaires.goethe.org



Un puente a Alemania y su cultura

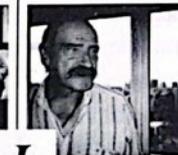
**GOETHE INSTITUT
INTER NATIONES
BUENOS AIRES**

LAS OBRAS MAS RECIENTES DE CUATRO AUTORES INELUDIBLES

Fogwill
Runa



Alberto Laiseca
*Las aventuras
del profesor
Eusebio
Filigranati*



Marosa
di Giorgio
Rosa Mística
relatos eróticos



Hugo Padeletti
Canción de viejo
(Premio Fondo
de las Artes 2003)



interzona

Lavalle 750 19B (C1047AAP) - Ciudad de Buenos Aires - Tel.: 4326-2403 - www.interzonaeditora.com

PUNTO DE VISTA

03.

Borges / Serge Daney / Última poesía

Escriben: Vezzetti / Altamirano / Sarlo /
Ballent / Pastormerlo / Porrúa /
Pigoullé / Blanco

Simurg

Últimos títulos



José Gabriel Cevallos
Ivo El Emperador



Muntadas con/texto
Una antología crítica

Artes y servicios. Literatura y medios digitales

¿Afecta a la literatura el desarrollo de los medios digitales? No poco, si se piensa en ciertos escenarios de la palabra imposibles de describir en los términos que se han aplicado a los de lo impreso o lo oral. Quizás en los ámbitos que organizan estos medios no haya ni lectores ni oyentes, ni autores ni ejecutantes, ni textos ni vocalizaciones. Para especular sobre el cambio de las artes verbales en un tiempo signado por lo digital, dice este artículo, es preciso imaginar otras figuras de sujetos y de objetos literarios.

Reinaldo Laddaga

¿Literatura y medios digitales? ¿Qué tiene que ver una cosa con la otra? ¿Podría el desarrollo de estos medios afectar a la suerte de las artes verbales? Creo que sí. ¿Por qué?

Cuando decimos, como aquí, "literatura", nos vienen a la mente ciertas cosas. Si en el momento de decirlo tenemos un libro en la mano, no es imposible que lo abramos y, con esas ideas en la mente, avancemos a lo largo de alguna de sus líneas. ¿Para qué? ¿Qué nos conduce en este juego de avanzar y no avanzar, de avanzar contra quién sabe qué corriente? ¿Qué puede, en este caso, motivarnos? La motivación es importante. Es que sabemos que el lenguaje es inmotivado, en el sentido de que no hay ninguna correspondencia entre el orden de las frases y el orden de las cosas en el mundo: sabemos que entre lenguaje y mundo no hay nada, ni siquiera un abismo, y que entonces hay literatura. Por eso usamos de inmediato la palabra al enfrentarnos, por ejemplo, con secuencias que pareciera, "quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo", donde tiene lugar la "inminencia de una revelación, que no se produce". La frase es de Borges (para quien "esta inminencia de una revelación, que no se produce, es el hecho estético"), y fue escrita en uno de esos altos momentos de la vida del curioso universo en

que vivían los Borges, Beckett, Lispector o Blanchot. Universo de signos a veces pesados, de indicios y síntomas, configuraciones que se entreabren y manifestaciones que se entrecieran. Universo de entreluces que demandaba que se lo habitara y recorriera de cierto modo.

Que demandaba una cierta soledad. Una distancia, digamos, un encierro. Un entrecierro. Que exigía que uno, lector, pudiera ponerse, aunque sólo fuera por un momento, a suficiente distancia del murmullo general, del espacio de las vocalizaciones cotidianas, abrumadas de nombres y de cuerpos, y que permaneciera, a lo sumo, en la compañía más o menos espectral de los miembros de alguna de las "comunidades interpretativas", la primera de las cuales quizá fuera una de éstas, salvajes, que tendían a formarse, por ejemplo, en la escuelas secundarias: grupúsculos de lectores en cuyo seno se generaban las destrezas y los deseos que dejábamos jugar, más tarde, al retirarnos en el entrecierro de algún libro. Que, en efecto, la escuela fuese tantas veces el ámbito de nuestras primeras lecturas intensas —especialmente aquellas más antiescolares— no carece de importancia: hay un vínculo específico entre ciertas formas del deseo de las letras y la educación más o menos pública.

La literatura, tal como la conocemos, con todo su cortejo de presuposiciones contestadas,

¿corresponde tanto a la época de las disciplinas que su disolución la afectaría? La pregunta es importante, porque en muchos aspectos este universo se encuentra en descomposición ("globalización" es uno de los nombres del proceso). Esto puede ser motivo de lamento. Pero en ese caso, ¿qué es lo que se lamenta? ¿Que se pierda la costumbre de ciertos placeres? No parece. Es que la literatura no ha sido nunca solamente un asunto de placer: entre las cosas que nos vienen a la mente cuando decimos "literatura", cuenta la idea de que la literatura es una parte de la formación del... ¿ciudadano? Sí, del ciudadano, que es una forma de humanidad que vino a la tierra junto con el lector. ¿Será posible que haya relación entre una cierta disipación de la figura del ciudadano y la del lector? Es posible. Y considerar esta posibilidad es particularmente importante, porque cantidades crecientes de individuos están hoy en condiciones de ciudadanía hipercompleja, viviendo entre dos territorios o dos lenguas. O en una, pero en circunstancias en que se vuelve difícil, para quien sea, identificarse de modo inequívoco en relación con un mapa más o menos simple de su entorno de humanos y no humanos.

Lectores, ciudadanos... Estas figuras tuvieron que esperar, para hacer su aparición sobre la escena, hacia el fin de la temprana modernidad, a que se encontrara suficientemente avanzada la descomposición de aquellos órdenes tradicionales que inscribían a los humanos en, por ejemplo, estamentos. Humanos que, por lo demás, de quien les hiciera el servicio de unas frases, no esperaban que indujera en ellos —a través de un despliegue de signos impresos— la inminencia de una revelación, sino otra cosa. Recitados, por ejemplo. Que alguien llegara a un sitio y compusiera en el instante, aunque sirviéndose de una serie de fórmulas que los individuos de la comunidad supuestamente sabían, una secuencia donde se volvía a contar tal o cual historia; pero también que vinculara sus desplazamientos al espacio y el tiempo en que el texto se recitaba, de modo tal que no se desplegara el

relato sin confirmar, a la vez, la organicidad de la comunidad que lo recibía y la naturalidad de su vínculo con la tierra.

Esta sería la versión idealizada de algo así como la "poesía tradicional". Por supuesto que tal cosa no podría tener lugar entre nosotros. Tal vez en esta forma pura no tuvo lugar nunca. Pero aun así es preciso retener que hace relativamente poco tiempo que la lectura solitaria y silenciosa acabó por convertirse en el ideal de recepción. Después de todo, en la primera modernidad europea el gran arte verbal era todavía la tragedia. Y si se lee con alguna atención a Sterne, se verá que concibe la narración como un incremento de la buena conversación, volátil y nebulosa como ella. Situación muy diferente de la de un Beckett, que comienza *El innombrable* de este modo: "¿Dónde ahora? ¿Cuándo ahora? ¿Quién ahora?" Porque en aquellas situaciones de recitado —que todavía, como señala Benjamin, podían ser evocadas en textos de la edad de lo literario— se empezaba por anunciar el dónde, el cuándo y el quién: por anudar el relato a cierto aquí y ahora desplegado en torno al recitante. "En principio, sino es siempre", escribía hace algunos años Paul Zumthor, el mensaje oral se ofrece a una audición pública; la escritura, por el contrario, a la percepción solitaria. Sin embargo, la oralidad no funciona más que en el seno de un grupo sociocultural limitado; la necesidad de comunicación que la impregna no apunta espontáneamente a la universalidad... Mientras que la escritura, atomizada entre tantos lectores individuales, asociada a la abstracción, no se mueve sin dificultades más que al nivel de lo general, si no de lo universal".

Lo que nos lleva a la cuestión de lo digital. ¿Por qué? Habría habido dos grandes tipos de arte verbal, nos dice Zumthor: una forma destinada a la audición pública, aunque restringida a "un grupo sociocultural limitado" (donde los actos de palabra se incorporan a una trama de gestos, imágenes, sonidos, y se anudan a un tiempo y un espacio específicos); y otra destinada a la lectura solitaria, pero extendida a un grupo sin límites precisos, que en su extremo

coincidiría con la humanidad en general (donde una secuencia de signos aparece en la neutralidad del blanco, y retira ese espacio delimitado de la trama en la que viene a situarse). Pero ¿habrá sólo esas dos formas? Es posible que no. No ahora. Es que tal vez en el dominio de los medios digitales pueda constituirse otra cosa: una forma de emisión destinada a la recepción pública (aunque las partes de este público no se encuentren en el mismo lugar sino a distancia), y sin embargo no restringida a “un grupo sociocultural limitado” (aunque tampoco abierta a cualquiera). Un arte verbal que no fuera ni oral ni escrito: ¿es impensable tal posibilidad?

Consideremos una situación no centrada principalmente en el despliegue de palabra: la de los juegos *on line* para varios participantes, donde se trata de que cada uno reaccione, en la pantalla, a los movimientos de otros jugadores que no ve, pero de cuya presencia necesariamente sabe. Podrá decirse que estos juegos incitan a una nueva forma de superindividualismo, y que en esos parajes nunca aparecerá ningún ciudadano. Pero ¿es verdaderamente así? Porque, si es cierto que de lo que se trata hoy es de desarrollar formas de ciudadanía hipercompleja, y ésta exige capacidad de interactuar a distancia, en principio no sería inconveniente que tales dispositivos se generalizaran. ¿Es posible imaginar siquiera un desarrollo de los juegos pasible de ser pensado en la tradición de las artes? Acaso la pregunta puede sonar a disparate, pero tal vez la respuesta no sea obvia, o sea menos obvia de lo que parece.

Es que un juego puede tener algo de conversación. Y quizás un juego suficientemente “desviante” ocasione enlaces parecidos a esas curiosas formaciones que se verifican cuando una conversación transcurre en una lengua que se conoce a medias, o en más de una lengua, o incluso cuando no se conoce bien el horizonte de expectativas y disposiciones del interlocutor o la interlocutora; algo que sucede cada vez más, sobre todo en espacios de alta diversidad de nacionalidades, etnias y culturas. Para no hablar de la Internet, donde hay entrecruzamientos

particularmente alambicados. Por eso no extraña que quienes ensayan producir arte destinado a la Internet recurran con frecuencia a formas de la conversación. Pienso, por ejemplo, en una pieza construida por un grupo de escritores, artistas, diseñadores y músicos alemanes, titulada *Unmovie*, que fue realizada para una exhibición llamada *Cine futuro*, montada en Karlsruhe, Alemania. La versión *on line* de la pieza puede encontrarse en <193.197.170.79>. Es simple. Ábrase una pantalla y se encontrará, sobre un fondo nebulosamente azul, una serie de vagas esferas desplazándose, aproximándose y repeliéndose. A veces aparece, desde el fondo más o menos tembloroso, alguna frase. Si hemos leído la presentación de la pieza sabremos que cada esfera es un personaje virtual, que a cada una se asocia un archivo que incluye breves fragmentos de, entre otros, Andrei Tarkovski, Bob Dylan y cierto monje zen. Y que un programa hace interactuar a estos personajes al azar, de modo que cuando algunos de ellos se aproximan entre sí sus archivos se activan y se presentan a la vista y al oído a la vez (porque las frases son vocalizadas). Es posible sumarse a este circuito; hay una esfera asociada a nosotros, que se puede mover usando los cursores. Cuando nuestra esfera se aproxima suficientemente a alguna otra, podemos proponer frases que se agregarán al diálogo automático, pero también lo modificarán. El placer aquí es táctil, en parte. De un tacto mediado, por supuesto, hecho de clicks. Pero tacto al fin. Y es un placer, si sucede, articulado a golpes de control.

¿Controlamos lo que sucede en esta pantalla? ¿Deberíamos desear hacerlo? Es difícil decirlo, sobre todo cuando los diálogos anárquicos activan una serie de claves que se dirigen a un archivo de secuencias de imágenes situado en la memoria de la pieza: un programa genera a partir de ellos una película casual, hecha de combinaciones de estos fragmentos, que puede verse mientras el diálogo prosigue. Tal vez no haya ninguna buena razón para considerar que un dispositivo así es parte de la descendencia de la literatura. Y, sin embargo, se trata de tomar

una situación de lenguaje, complicarla, desviarla y escenificarla de modo de provocar en quien participa en ella una experiencia intensificada: algo que en los dominios de la literatura se hace constantemente. Sólo que esto no es esa situación en que alguien nos habla, sino un diálogo en el cual participamos. Por supuesto que en gran medida es un diálogo con personajes artificiales. Pero ¿lo es? Sí y no. Ocurre que otros lectores, escritores o interactores pueden ingresar en la pantalla, emitir algún fragmento, y entonces quizá nos encontremos con que la pantalla se ha vuelto, repentinamente, un canal de contacto entre extraños.

Si eso sucede, la pantalla se habrá convertido en un espacio curiosamente personal (y nuestra lectura, de algún modo, en pública; pues sabemos que ahora hay más de dos ojos leyendo lo que leemos: experiencia de atención conjunta, aunque mediada, y forma de copresencia tan diferente de la de quienes se reúnen localmente para una comunicación oral, como de la de los lectores anónimos a los cuales se destina el impreso). Esto, a fin de cuentas, parece adecuado: porque, más o menos quietamente, el espacio de lo digital viene siendo lugar de despliegue de formas inauditas de exposición y transporte de lo personal. Formas en las que las palabras se dirigen a quien sea de maneras que no parecen responder a las figuras clásicas de lo privado o lo público. En estas "sociedades de la revelación de sí" (John B. Thompson) en que vivimos, en este mundo de pantallas, nunca dejamos de encontrarnos con fragmentos de lenguaje que vienen a nosotros como si quisieran alcanzarnos personalmente, que se nos acercan como si quisieran ahuecar en el espacio una intimidad quizá desesperada. De ahí la peculiar, frágil belleza de tantas páginas personales, o la de ciertas piezas de arte que recurren a su retórica: véanse los

sitios de Mouchette (www.mouchette.org), o de Nungu (www.nungu.com), que, por alguna razón, me hacen pensar en Barthes. El Barthes de la exhibición de sí: *Barthes par lui-même*.

Pienso en Barthes, también, porque en él uno imagina una disipación del autor menos mallarmeana que la de, digamos, Foucault. Una



disipación en lo personal que se advierte, por lo demás, en gran parte de la poesía que se puede leer y escuchar hoy en Argentina y en otros lugares. Y que también tiene lugar en ciertos *weblogs*, esos sitios donde alguien realiza un comentario continuo de lo que aparece en su horizonte de información, nos da los vínculos con las regiones de la red de donde provienen sus momentáneos trofeos y nos propone dar alguna respuesta. Véase, por ejemplo, el sitio de Richard Stallman, uno de los actores centrales del movimiento de programación en *open source*, que es el modelo de algunos de los procesos más interesantes en el campo. Claro que este sitio no es literario. Pero tal vez no importe tanto. Y es que quizás ya no podamos seguir diferenciando del mismo modo entre lo literario y lo que no lo es. Esto sucede aun en sitios de la red más directamente vinculados al universo de lo impreso.

Lecturas

Los siguientes son algunos de los libros que informaron la redacción de este artículo: Nora Cattelli, *Testimonios tangibles. Pasión y extinción de la lectura en la narrativa moderna* (Barcelona, Anagrama, 2001); Roger Chartier, *Culture écrite et société: l'ordre des livres, XIV-XVIII siècle* (Paris, A. Michel, 1996); David Crystal, *Language and the Internet* (New York-Oxford, Cambridge University Press, 2001); Scott Lash, *Critique of Information* (Londres, SAGE, 2002); Geert Lovin, *Dark Fiber: Tracking Critical Internet Culture* (Cambridge, Mass., MIT Press, 2002); Karl Ludwig Pfeiffer, *The Protoliterary: Steps toward an Anthropology of Culture* (Stanford, Ca., Stanford University Press, 2002); Jacques Rancière, *La parole muette: essai sur les contradictions de la littérature* (Paris, Hachette, 1998); Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale* (Paris, Seuil, 1983).

Reinaldo Laddaga es profesor en el Departamento de Lenguas Romances de la Universidad de Pennsylvania. Es autor de la novela *La euforia de Baltasar Brum* (Tusquets, 1999), del estudio *Literaturas indigentes y placeres bajos* (Beatriz Viterbo, 2000) y de numerosos ensayos sobre arte y literatura.

Uno de ellos ha sido instalado por Dave Eggers, que hace un par de años publicó una novela muy interesante, *A Heartbreaking Work of Staggering Genius*. Eggers publica desde hace unos años una revista llamada *McSweeney* (www.mcsweeneys.net), uno de los principales medios de difusión de la narrativa norteamericana más reciente. Váyase a la página de *McSweeney* en Internet y se encontrará que se bifurca en otra, la de una serie de talleres de escritura comunitaria llamado Venice 826; entre la revista y los talleres hay una serie de circulaciones a las cuales se conduce la atención del visitante. Otro es el sitio del grupo italiano de escritores y activistas llamado *Wu Ming* (www.wumingfoundation.com). El grupo publica vastos libros más o menos épicos; utiliza el sitio para difundir sus propias narraciones e imágenes, pero también materiales de agitación vinculados a la protesta global, como si ambas cosas estuvieran en contacto estrecho. Y, si se supone que la protesta alimenta precisamente las narraciones, éstas aparecen en el sitio como formaciones momentáneas abiertas de una manera u otra a la modificación, expuestas como habrán estado desde el comienzo a la inscripción del momento y del lugar en que se generaban. Es un poco como si se quisiera exhibir los textos junto con la maquinaria que les ha dado lugar, y mostrar que esa maquinaria existe en la proximidad de algunas otras: artefactos por los que se trata de componer relaciones personales en el mundo.

Claro que hay escenas de la palabra que no pueden desplegarse en este universo. Por ejemplo aquella en que unas frases "quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo" y causan la impresión de la "inminencia de una revelación, que no se produce". Pero toda constelación de arte verbal implica ganancias y pérdidas. El valor de estos desarrollos podrá discutirse, pero no sorprende que sucedan en un universo en donde cada vez con más frecuencia nos vemos en situaciones de sociabilidad que no corresponden, ni a las de las comunidades restringidas que se confirmaban en las formas de la oralidad tradicional, ni a las de las sociedades de ciudadanos que dieron lugar a las formas modernas de lo escrito: agrupaciones más temporarias, menos definidas por la pertenencia común a un territorio o incluso a una lengua, forzadas intimidades a distancia. Pienso que esta vasta recomposición de los imaginarios sociales, activada por ciertos desarrollos tecnológicos, está destinada a suscitar una cultura de las artes verbales que, si acaso no menos consistente que aquella formada a fines del siglo XVIII (en torno al énfasis en la singularidad y el valor de una literatura que culminaría en novelas, colecciones de poemas o de ensayos), se desplegará alrededor de otras figuras: organizaciones de mensajes para la circulación, para ser recibidos y reenviados, donde el momento de la exposición estética se articule con el de la producción de modos de contacto.



MINTON'S Jazz & Blues

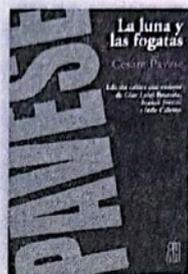
Más de 4000 títulos. La única disquería porteña con todo el pasado y el presente del jazz.

Cabildo 2280, local 71

4783-6226

mintonsjyb@hotmail.com

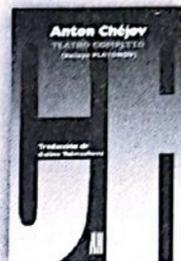
NOVEDADES AH



CESARE PAVESE
LA LUNA Y LAS FOGATAS



RAFAEL CIPPOLINI
MANIFIESTOS ARGENTINOS



ANTÓN CHEJÓV
TEATRO COMPLETO



Adriana Hidalgo editora

En todas las librerías.



bibliotecas
escritorios
vajilleros
barras de bar
muebles
de computación
equipamientos
para empresas
trabajos sobre
planos profesionales

MADERA NORUEGA & COMPANY

MUEBLES ARTESANALES DE MADERA

Camargo 940 (1414) Cap. Fed.
Tel./Fax: 4855-7161
maderanoruega@fibertel.com.ar

CONSÚLTENOS



La violencia del azar
Ensayo sobre literatura argentina
Cristina Iglesias
200pp.

Con una mirada precisa y audaz, la autora propone un mapa de relaciones que va desde los momentos fundacionales de la literatura hasta el presente

El mundo de la percepción
Siete conferencias
Maurice Merleau-Ponty
85pp.

Textos que entrelazan conocimientos y placer, redactados por Merleau-Ponty en 1948 para su difusión en la Radio Nacional de Francia



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



Vidrieras astilladas. Ensayos críticos sobre la cultura brasileña de los sesenta a los ochenta.
Flora Süssekind
Col. Vereda Brasil 6

La vorágine
José Eustasio Rivera
Prólogo de Susana Zanetti y notas de Adriana Juárez.
Col. La inteligencia americana 1

Ensayos selectos
Alejo Carpentier
Prólogo de Celina Manzoni
Col. Letras al Sur del Rio Bravo 6



Aira - Carrera - Puig - Mercado - Chejfec - Bizzio - Guebel - Molloy - Zanetti - Glantz - Pampillo - Premat - Martínez Estrada - Prieto - Kamenzain - Giordano - Zemborain - Lorenzano - Quintero Herencia - Ponte - Vecchio - Barrenechea ...

BEATRIZ VITERBO EDITORA

España 1150 - 2000 - Rosario - Argentina
info@beatrizviterbo.com.ar

www.beatrizviterbo.com.ar



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

El documental y yo

Dividido entre los rigores de la pedagogía y la libertad de la imaginación artística, tironeado por la pretensión realista del testimonio y las licencias más caprichosas de la ficción, el documental es un género maleable que se resiste a las definiciones categóricas. Partiendo de su propia experiencia, el documentalista Andrés Di Tella reflexiona aquí sobre algunas de las prácticas más controvertidas del género –el uso de la primera persona, el recurso a la actuación– que, desde sus primeros cultores a los más recientes, preservan su vitalidad.

Andrés Di Tella

1. Tres rabinos van en un taxi. El primero suspira y dice:

–Cuando pienso en Dios, me digo que realmente soy muy poca cosa.

El segundo rabino le dice al primero:

–Si tú eres muy poca cosa, entonces ¿qué soy yo? Yo no soy nada.

El tercer rabino le dice al segundo:

–Si tú no eres nada, entonces ¿qué soy yo? ¡Soy menos que nada! ¡Estoy por debajo de todo!

En ese momento el taxista, que es negro, se da vuelta y les dice:

–Pero, si ustedes hablan así, si dicen que no son nada, que incluso son menos que nada, entonces, ¿qué soy yo? ¡No hay ni palabras para describirme! ¡Yo no existo!

Entonces los tres rabinos lo miran y dicen:

–Pero ¿éste quién se habrá creído?

2. En 1953, Witold Gombrowicz empieza su diario, escrito para ser publicado en una revista polaca de París mientras él vivía en la Argentina, con una respuesta anticipada a la misma pregunta de los rabinos. En su primera entrada, correspondiente al lunes, anota simplemente: “Yo”. Y sigue así: Martes: “Yo”. Miércoles:

“Yo”. Jueves: “Yo”. Recién el viernes pasa a otro tema.

Más adelante, un miércoles, responde a una mujer que lo acusa de egocéntrico: “Esa mujer exige que me olvide de que soy yo, y sin embargo sabe perfectamente que cuando yo tenga un ataque de apendicitis, seré yo quien va a gritar, y no ella. La enorme presión a la que estamos sometidos actualmente desde todos los lados –para que renunciemos a nuestra propia existencia–, como todo postulado imposible de realizar, conduce sólo a la deformación y el falseamiento de la vida”. “En particular, un artista que se deje embaucar y dominar por este convencionalismo agresivo está perdido. No os dejéis amedrentar. La palabra yo es tan fundamental y primordial, tan llena de la realidad más palpable y por tanto la más honesta, tan infalible como guía y tan severa como criterio, que en lugar de despreciarla deberíamos caer ante ella de rodillas.”

3. Mi última película, *La televisión y yo*, tiene la particularidad de ser un documental en primera persona, lo cual todavía es considerado entre nosotros como una contradicción. En el

documental, partiendo de mis primeros recuerdos de la televisión, voy de la historia nacional a la historia familiar, ida y vuelta, de lo público a lo muy privado. Ya son dos los críticos (se ve que hablan entre ellos) que me han dicho que les parecía "muy temerario" que yo apareciera tanto en la película y que me hubiera expuesto tanto en lo personal. No era necesariamente una crítica pero yo lo interpreté como una variante del "¿éste quién se habrá creído?"

Uno de los primeros documentales en primera persona que vi era el de un joven cineasta japonés (no me acuerdo del nombre) que luego de estudiar en Londres volvía a Japón para enfrentar a su familia con su recién asumida homosexualidad. Era una primera película incómoda y no del todo lograda, pero el evidente riesgo personal puesto en juego le daba mucha fuerza. No me acuerdo (tampoco) qué cineasta norteamericana decía que el documental personal, para tener legitimidad y no ser una simple expresión de narcisismo, debe representar una especie de *coming out* del documentalista, como se dice de los homosexuales que se atreven a salir del ropero. Es decir, no debe ser un gesto gratuito para la persona del cineasta, debe haber algún riesgo, debe implicar una actitud que a un crítico pacato le resulte "temeraria". De cualquier manera, supongo que detrás de la censura a la expresión personal —tan argentina también—, detrás del miedo a hablar en nombre propio, hay una inquietud válida. ¿Por qué tiene que hablar en primera persona un documentalista? ¿Qué necesidad tiene de contarnos sus problemas?

Después de haber trabajado durante más de diez años en documentales, aquí y en el exterior, empecé a chocarme con las paredes del género. Me frustran cada vez más las limitaciones que los documentalistas nos imponemos a nosotros mismos para expresar nuestras preocupaciones a través de la palabra y las historias de otros. Cuando hice *Prohibido*, en 1997, que era una investigación sobre lo que pasó con la

cultura argentina durante la dictadura militar de 1976-83, me vi en grandes dificultades para obtener testimonios de parte de aquellos periodistas, intelectuales o artistas que hubieran colaborado de alguna forma con el régimen. Finalmente conseguí dos o tres testimonios valiosos, por ejemplo el de Kive Staiff, quien tuvo la valentía de defender su controvertida gestión al frente del Teatro San Martín, el principal teatro oficial del país, confesando que había perdido



amigos que lo acusaron de "colaboracionista". Mi intención no era la de "escrachar" a Staiff, o a algún otro, sino más bien examinar las decisiones que tomó cada uno para seguir trabajando y produciendo en circunstancias desde luego difíciles. Yo de hecho lo que hago cuando recojo testimonios es tratar de ponerme en el lugar de esa persona que me está transmitiendo su

experiencia, tratar de comprender, hasta de preguntarme qué hubiera hecho yo. Mis "entrevistas" son verdaderas conversaciones, intercambios en los que yo hablo tanto como el que está del otro lado de la cámara. Sólo que, hasta ahora, dejaba caer mi parte de la conversación al piso de la sala de montaje.

De cualquier manera, en *Prohibido* casi nadie quería dar la cara. Las llamadas telefónicas, los mensajes en contestadores, las negociaciones con secretarías o allegados, las garantías exigidas y ofrecidas, la intermediación de terceros para convencer a un posible entrevistado, las



esperas y las citas fallidas, los encuentros casi clandestinos, *off the record*, las conversaciones sesgadas, las preguntas indirectas, las mentiras decorosas... En fin, las peripecias y tribulaciones de la investigación y de los intentos frustrados por conseguir testimonios que no conseguí, todo eso quizá habría sido más interesante como relato que simplemente ofrecer —como hice— los magros resultados que obtuve, por más valiosos que éstos fueran. Todo documental sobre el pasado nos habla, más que nada, del presente. Contar mis problemas para hacer la película —mi fracaso— también hubiera sido revelador de

por qué, tantos años después, la sociedad argentina se resiste a dar cuenta de lo que realmente sucedió en esos años. Pero sólo se me ocurrió esa posibilidad después de terminada la película.

4. Cualquiera con alguna experiencia en hacer documentales tiene conciencia de que frente a la cámara del documentalista hay actuaciones. Sin querer entrar en una discusión complicada, se podría incluso aceptar el argumento de que en la vida cotidiana todos actuamos y asumimos identidades más o menos ficticias, de acuerdo con las circunstancias. Sería raro que no lo hiciéramos delante de una cámara. Esta es una discusión vieja como el documental. En mi propia experiencia, filmar a alguien es caminar sobre un piso bastante resbaladizo, donde la presencia de la cámara puede suscitar cierta falsedad en el comportamiento pero también dar lugar a revelaciones que sin la cámara no se producirían. Toda mi "técnica" documental tiene que ver con saber jugar en un vaivén entre conciencia y olvido. La conciencia de que estamos filmando genera en el sujeto una entrega de sí difícil de conseguir sin el compromiso con el acto documental. Por otro lado, hay que conseguir olvidar por momentos la cámara, de lo contrario el peso de ese compromiso puede resultar inhibitorio. Y en ese vaivén entra en juego la actuación.

Probablemente haya sido Robert Flaherty, uno de los pioneros del género, el que inauguró la práctica del documental "actuado". Flaherty no sólo no tenía reparos en pedirle a Nanook el esquimal que repitiera para la cámara situaciones de su vida cotidiana, sino que tampoco se privaba de pedirle que interpretara actividades que nunca había hecho ni visto, como ir a cazar un lobo marino con arpón, o de inventar relaciones entre los personajes que no eran las reales (la "mujer" de Nanook parece que en realidad era una amante esquimal de Flaherty). No es un dato menor el hecho de que Flaherty hubiera

filmado un documental anterior en Alaska cuyo material se quemó en un incendio. O sea que de alguna manera todo era como una repetición o reconstrucción. *Nanook el esquimal* (1922) no deja de ser un testimonio histórico de una forma de vida que ya en tiempos de Flaherty estaba en vías de extinción.

Es posible argumentar que Flaherty fue, en realidad, un precursor del neorrealismo, pero sus métodos "inescrupulosos" cayeron en desgracia dentro de la tradición documental. El momento fundacional del documental moderno fue alrededor de 1960 en Estados Unidos, cuando surgió la utopía del *direct cinema*, que se proponía reducir al mínimo la intervención del cineasta y reflejar la realidad tal cual es. La fantasía fue posible por la creación de nuevos equipos portátiles más livianos y una película más sensible, que permitían filmar cámara en mano con sonido sincrónico y menos luces artificiales en casi cualquier lugar. En esa fantasía, la cámara del documentalista se transformaba en una "mosca en la pared", capaz de observar y registrar los acontecimientos como si no estuviera allí.

Pero al mismo tiempo que creaba el mito de la objetividad y la no intervención del equipo filmador en la práctica del documental, el cine directo tuvo el efecto paradójico de estimular la actuación en los documentales. En su versión más rigurosa, el cine directo no permitía interrogar o dar indicaciones a los sujetos del documental, por lo que los incitaba a tomar la iniciativa. La elección de protagonistas para documentales empezó a tener visos de *casting* donde lo que se buscaba eran personalidades extrovertidas que se comportaran espontáneamente delante de la cámara y actuaran por *motu proprio*, sin necesidad de ser dirigidos. Como mínimo, tenían que poder hacer de cuenta que la cámara no estaba allí.

Y en realidad, algunos de los filmes más memorables de esa escuela tienen como sujetos a *performers*, como Bob Dylan, que con sus provocaciones y ocurrencias hace su propia puesta

en escena en *Don't Look Back* de D. A. Pennebaker. O como John Fitzgerald Kennedy y su hermano Robert que, cada uno en su película (*Comicios* y *Crisis* de Robert Drew), prácticamente inventaron el prototipo del político mediático telegénico que no para nunca de actuar para las cámaras. O personajes como las dos excéntricas damas de sociedad, que también montan su propio show en el clásico de los hermanos Maysles, *Grey Gardens*. La ausencia de entrevistas y la reducción o eliminación de la narración en *off* también obligó a los cineastas a narrar con secuencias de imágenes, con el mismo lenguaje del cine de ficción, armando en el montaje situaciones dramáticas de acciones y reacciones, a base de planos y contraplanos que no siempre correspondían estrictamente a la misma situación real. De ahí que las mejores películas del *direct cinema* se parezcan mucho a ficciones, pese a la declaración de fe documental de sus creadores.

Es como el cuento de Groucho Marx del tipo que va al psiquiatra porque su mujer está loca y cree que es una gallina. El psiquiatra le dice que le mande a la mujer y que él le va a solucionar el problema. Pasa un tiempo y el hombre vuelve al médico.

- ¿Qué pasa? ¿No se curó su mujer?
- Sí, se curó. Ya no se cree más una gallina.
- ¿Y cuál es el problema ahora?
- El problema es que necesito los huevos...

Los métodos de Flaherty habían caído en desgracia, pero como en el cuento de Groucho, los documentales seguían necesitando actuaciones.

5. Casi al mismo tiempo que aparecía el *direct cinema* en Estados Unidos, en Francia se daba a conocer el *cinéma vérité*. Los dos términos se han confundido con posterioridad y muchas veces se denomina a uno con el nombre del otro. Pero en un principio se trataba de dos ideas bien distintas. En el *cinéma vérité* no se juega a la invisibilidad de la cámara, sino que se parte del principio de que un documental no es

otra cosa que un encuentro entre los que filman y los que son filmados. La figura clave del *cinéma vérité* es Jean Rouch, un etnógrafo marcado por el ejemplo de Flaherty, que como hemos visto no tenía reparos en mezclar registro y recreación en el documental. Pero Rouch también era aficionado al surrealismo (fue amigo de Breton y Buñuel), y a su manera llevó a la práctica cinematográfica la creencia surrealista en el poder expresivo de la improvisación y el azar, de los sueños y las fantasías.

En *Yo, un negro* (1958) los sujetos documentales eran amigos africanos de Rouch que se inventaban un personaje e improvisaban situaciones a partir de esa identidad: el protagonista, por ejemplo, es un muchacho que trabaja en el puerto pero que asume la identidad de Edward G. Robinson, el actor de Hollywood. Al visionar el material filmado, el muchacho fue improvisando un monólogo que funciona como la voz *off* de sus pensamientos. Este juego, extremadamente simple y sofisticado a la vez, que mezcla actuación y registro cotidiano, revela mucho más sobre la existencia y la subjetividad de estos jóvenes africanos que lo que habría resultado de un tratamiento más objetivo. Para Rouch, lo que revela un documental no es "la realidad" en sí sino la realidad de una especie de juego que se produce entre unas personas delante -y detrás- de una cámara. Es por eso que Godard, gran admirador de Rouch, señaló a propósito de *Yo, un negro* que "todo gran film de ficción tiende hacia el documental, así como todo gran documental tiende hacia la ficción".

En *Crónica de un verano*, realizada en 1961 con los nuevos equipos que permitían grabar en la calle con imagen y sonido sincrónicos, Rouch dio un paso más. Ahora es el propio cineasta el que aparece en pantalla, aunque tímidamente, en conversaciones "previas" con los sujetos del documental, en este caso jóvenes parisinos que se preguntan por la felicidad (también se trata de amigos y allegados de Rouch y de su *coéquipier* Edgar Morin). En la primera

conversación, Rouch y Morin le proponen a una muchacha participar de "un experimento de cine verdad" (otro juego). Al finalizar el rodaje, Rouch y Morin proyectan el material compaginado para los participantes, que se muestran poco conformes con su actuación en el filme o, tal vez, con sus propias vidas. Después de la proyección, realizada simbólicamente en el Museo del Hombre de París, templo de la antropología, vemos a los cineastas que se pasean por el museo mientras Rouch concluye: "El problema es que nosotros también estamos con ellos en la bañadera". Es decir, la mosca no está en la pared sino en la sopa.

6. De *Crónica de un verano* a esta parte, se podría decir que los documentalistas hemos terminado por perder la timidez. (Un amigo documentalista, sin embargo, sostiene que hacemos documentales porque somos tímidos y preferimos mezclarnos con la gente y manejarlos con equipos mínimos en situaciones íntimas, en un rincón oscuro, en vez de estar en medio de un set iluminado, con docenas de técnicos, actores y equipos pendientes de nuestras órdenes.) Hablaba antes de la actuación de los sujetos documentales. Se podría pensar ahora que el documentalista también ha empezado a actuar.

Ciertas intervenciones de Claude Lanzmann en *Shoah*, su monumental indagación sobre el exterminio de los judíos, hacen pensar en una forma de actuación, cuando provoca a un entrevistado o se enoja con otro, cuando interrumpe un relato para generar suspenso, o cuando le miente a un ex oficial nazi a quien está filmando con cámara oculta ("Le doy mi palabra de que no usaremos su nombre", le miente). En la práctica, lo exhiba en la película o no, siempre hay un grado de actuación en el documentalista, que actúa para producir en los personajes del documental efectos que le permitan contar su historia. La actuación es parte esencial de la puesta en escena del documental. Basta

pensar simplemente en la práctica habitual de la entrevista, donde el documentalista finge ignorar lo que ya sabe para permitir que se lo cuente el protagonista o testigo de un hecho "por primera vez".

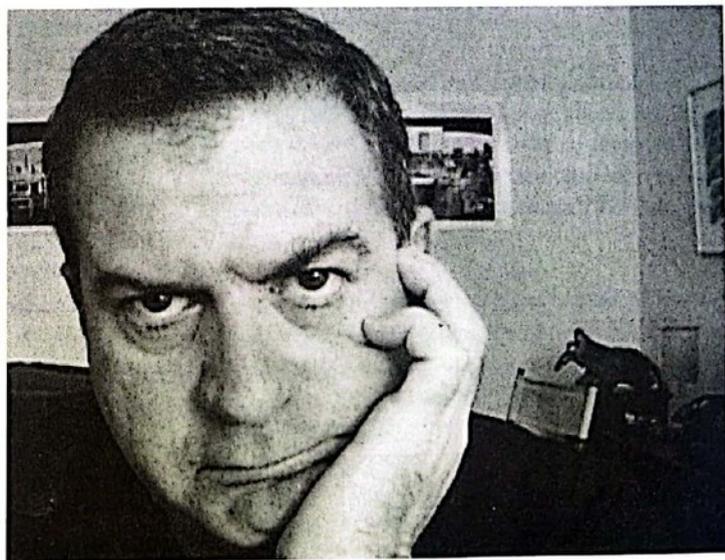
Michael Moore se hace el tonto muchas veces en *Roger and Me*, en aras de conseguir su objetivo que es dejar en evidencia a los responsables del desempleo en los Estados Unidos, simbolizados por el "Roger" del título, el inaccesible gerente de General Motors. A menos que el objetivo de Moore a veces sea simplemente hacer reír al espectador, al punto que se lo critica por haber inaugurado el género del *stand-up documentary*, en referencia irónica a los *stand-up comedians* tipo Seinfeld. Sea como fuere, se trata de un documentalista que actúa. Los espectadores sabemos que Michael Moore no es ningún tonto. Ross McElwee, en la inclasificable *Sherman's March*, hace de cuenta que está buscando novia mientras investiga la historia del general Sherman y el legado de la guerra civil en la cultura del Sur americano donde él nació. ¿O será al revés? De la presencia de la historia en el presente, el tema de la película pasa a ser el de su relación con las mujeres y, al mismo tiempo, el de la relación de alguien que filma con aquellos que filma. (McElwee después continuó el experimento en *Time Indefinite*, donde finalmente se casa... ¡con su asistente!)

Avi Mograbi es otro documentalista que actúa de provocador, en sus crudas vivisecciones de la sociedad israelí contemporánea (*Happy Birthday, Mr Mograbi!*, *August*). Cuando Mograbi deliberadamente enciende una violenta discusión respecto de a quién le toca el turno en una sala de espera, cuando se pelea con un policía que no lo deja cruzar la calle porque está por pasar un auto oficial, o cuando filma a un adolescente palestino que le tira piedras, busca revelar realidades conflictivas que no podría registrar sin su actuación. Y cuando, en su monólogo a cámara, se pone una toalla en la cabeza y hace la imitación de su mujer diciéndole lo que

tendría que estar filmando, da a entender por la vía del humor que él ya no puede creer ingenuamente en los mandatos del documental.

Pero para mí, el premio a la Mejor Actuación de un Documentalista corresponde al inglés Nick Broomfield, que en una inolvidable escena de *The Leader, His Driver & His Driver's Wife* hace enojar a un dirigente fascista sudafricano, Eugene Terreblanche, en las últimas épocas del *apartheid*. Broomfield obtiene la entrevista después de muchos contratiempos, gracias a su amistad con el chófer del líder, pero llega cinco minutos tarde a la cita. Ante las exageradas re-priminaciones del sudafricano, Broomfield sale con la excusa ridícula de que llegó tarde porque estaba tomando el té, poniendo su mejor cara de inglés, lo cual solo hace que Terreblanche pierda los estribos. "Pero solo llegamos cinco minutos tarde", insiste Broomfield... Nada en el discurso del dirigente fascista hubiera delatado tanto su autoritarismo y estupidez como la ira provocada por la actuación de Broomfield.

7. En el trabajo de estos documentalistas, como en el *cinéma vérité* de Rouch, aparece la idea de que la actuación, en vez de llevar a la ficcionalización o falsificación, puede por el contrario



Pilar Calveiro. Legados de la experiencia y la narración

Detenida por la dictadura militar en 1977, Pilar Calveiro estuvo secuestrada varios años en diversos centros de detención clandestinos. Tras ser liberada, inició una investigación sobre los campos de concentración en la Argentina y su significado en la sociedad. El resultado fue una tesis universitaria escrita en tercera persona, con los saberes de las ciencias sociales y la vibración de quien tuvo una experiencia y desea transmitirla. De esa tesis surgió el libro *Poder y desaparición (Los campos de concentración en Argentina)*, publicado en 1998 en nuestro país en la colección "Puñaladas" que dirige Horacio González y reeditado el año pasado en México como *Desapariciones. Memoria y desmemoria de los campos de concentración argentinos*. Según señaló Juan Gelman en su prólogo, el libro contiene dos relatos: "El primero es el que cuaja negro sobre blanco, analítico, pensante, aparentemente despersonalizado. Aparentemente. El relato segundo, invisible a los ojos, es el que sostiene una escritura que jamás decae, alimentada por una pasión indemne a pesar de la tortura". En esta entrevista realizada en la ciudad de México, donde Pilar Calveiro reside actualmente, se habla sobre la recuperación de la memoria a través del relato, propio y ajeno, de la experiencia del horror.

Sandra Lorenzano

SL: La máquina de la historia escribe sobre cada uno de nosotros un complejo palimpsesto, desigual, heterogéneo. Alguien decía que lo que nos define es qué hacemos con esa marca, de qué manera convivimos con ella; cómo hacemos para que las cicatrices no sean simplemente el recuerdo de algo lejano sino un modo de hacer presente nuestra historia. Los "pretéritos presentes" de los que habla Andreas Huyssen. La memoria no guardada en un archivo sino funcionando en lo cotidiano, acompañándonos sin paralizarnos. Sólo así la memoria es resistencia, sólo así despliega su potencial desestructurante, su incomodidad. Esa memoria incómoda es la que permite que una sociedad crezca en la tolerancia,

en la solidaridad; que crezcan los resquicios del placer y la fuga y desaparezcan aquellos por donde podrían colarse el mal absoluto, el horror absoluto.

PC: Creo que el tema de la memoria se impone a cualquier sobreviviente, es una necesidad para el que sobrevive. En mi caso, a través de los textos que empiezo a escribir, de los cuales *Desapariciones* es sólo una parte, intento entender cuál es el proceso histórico, en términos de historia política, que desemboca en el fenómeno de los campos de concentración. Lo que busco, entonces, es comprender aquello de lo que yo misma había formado parte, a través de un ejercicio de memoria. Y estoy hablando de una memoria



Entre el 3 y el 10 de diciembre de 2002 el taller, realizado en Luján, reunió a los argentinos Carlota Beltrame (Proyecto Sigurdun) y Sandro Pereira (El Ingenio), de Tucumán, Carina Cagnolo (Cielo Teórico, Córdoba), Leo Batistelli (Villa Remanso, Rosario), Gustavo López (revista y espacio VOX, Bahía Blanca), Daniel Besoytaorube y Mario Germín (Fondo Internacional de Arte Contemporáneo, Mar del Plata), Ana Gallardo (Lelé de Troya), Marcelo de La Fuente (La Casona de los Olivera) y Santiago García Aramburu (Espacio Duplus), de Buenos Aires, y a quien escribe estas líneas en representación del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad Nacional de Misiones. También estuvieron Greg Streak (Pulse, Durban, Sudáfrica), Sue Williamson (Public Eye, Ciudad del Cabo, Sudáfrica), Goddy Leye (The Art Bakery, Camerún), e Irene Banchemo, Marina de Caro y Flavia da Rin por la organización convocante.

La intensidad del trabajo y la productividad de los debates permitieron a todos los participantes constatar, más allá de las especificidades de cada proyecto, la enorme coincidencia en cuanto a los problemas a enfrentar, las carencias y debilidades pero también las fortalezas de las diferentes iniciativas, derivadas de su voluntad de independencia y autogestión, y la notable comunidad de intereses y motivos que las impulsaron. Tal vez estas coincidencias puedan resumirse en una pregunta: ¿por qué los artistas deciden dejar la comodidad de sus talleres y el trabajo en solitario para embarcarse en proyectos que suponen un costo de energía que siempre será restado a la dedicación a

su propia obra? Una de las respuestas más claras que se escucharon en Luján fue la de Ricardo Basbaum, invitado en calidad de conferenciante. Basbaum, uno de los artistas más interesantes de la actual escena brasileña y promotor de varios proyectos colectivos en Río de Janeiro, dijo: "El artista se vuelca hacia el espacio público a partir del compromiso con su propia poética". Para Basbaum, la complejidad del sistema del arte contemporáneo sumerge al artista en un cúmulo de contradicciones que lo impulsan a desarrollar una serie de competencias —como teórico, curador, crítico, operador cultural— y a involucrarse activamente en disputas de lenguaje, poder y política. A través de esas nuevas prácticas, hace visibles las controversias internas del "mundo del arte", en las cuales decide intervenir, y así promueve formas de legitimación que ya no son las del mercado. La diferencia estriba, por supuesto, en que el artista incorporará las nuevas funciones de acuerdo con la particular visión surgida de su praxis: lo hará de manera "artística", como una extensión de su obra, y, como puntualiza Basbaum, centrándose en la red de relaciones interpersonales que lo llevan a trabajar en conjunto con sus pares, volviendo productivas estas "políticas de la amistad".

En este sentido, la calidad de la reflexión y la oportunidad del taller organizado por Trama constituyeron por sí mismos un programa de acción conjunta de los proyectos participantes. Esa acción se dirige ahora hacia un trabajo en red que potenciará sin duda los cambios en gestación.

Podría objetarse que la emergencia de lo que se describe aquí no es una novedad de gran efecto en el resto del sistema, ni mucho menos algo que merezca una palabra de tanto espesor como "revolución." Tal vez. Pero para quienes participamos, se confirmó la certeza de que había que salir, de alguna forma, de cualquier forma, de la "capilla", la "parroquia". ¿Por qué estos términos de connotación religiosa suelen aplicarse al arte? Porque —aunque ya no se acostumbra— para idénticos propósitos también utilizamos "vanguardia". Repertorio discursivo de la élite: Milicia, Religión, eternos agentes del poder.) Salir de los "círculos", trazar una línea de fuga desde lo cerrado hacia una "planicie" múltiple que rediseñe las relaciones del sistema artístico a partir de una cooperación y un intercambio genuinos. Una revolución modesta, quizás, silenciosa y ardua, pero que según todo indica ya se ha puesto en marcha.

Francisco Alf-Brouchoud

Una modesta revolución en marcha

En diciembre de 1999, la revista española de arte internacional *Lápiz* consagró un número especial al arte argentino contemporáneo. Como epílogo al recorrido propuesto por la publicación, realizado por importantes críticos argentinos, la curadora española Rosa Olivares, coordinadora de la edición, dedicó un artículo titulado *No más tangos, por favor* a la escena nacional de artes visuales. En un tono polémico, a la vez que elogiaba la independencia y originalidad de los artistas argentinos, Olivares hacía una descripción crítica del reducido circuito local —mercado y galerías casi inexistentes, museos inadecuados, ausencia de espacios de intercambio e información para artistas y críticos, sobre todo fuera de Buenos Aires— y aludía a la arbitrariedad de que “pocas personas detentan todo el poder y las decisiones artísticas, tanto para decidir quiénes exponen en los museos como para conceder becas, ayudas, cargos, estancias en el extranjero, participaciones internacionales”. Hacia el final de su panorama, Olivares preanunciaba, con acierto, “inminentes cambios e inevitables nuevas situaciones”, provocados precisamente por la pequeñez del sistema del arte argentino, con inexorable destino de implosión. Tres o cuatro años después, ciertamente, los cambios sobrevinieron, pero no se limitaron al microcosmos

artístico, sino a todas las dimensiones de la vida institucional e incluso privada de la sociedad argentina, a la que colapsaron por completo, iniciando una deriva en la que aún hoy permanecemos.

Sin embargo, en el específico campo de las artes visuales, el cambio venía preparando ya sus condiciones, y el primer plano de la crisis no hizo más que catalizarlo. Las coordenadas de esta transformación responden a una serie de factores, algunos propios del *Zeitgeist* globalizador —cuyas olas también llegan a estas costas—, pero además deben su dinámica a la entrada en escena de actores y efectos locales novedosos para lo que constituía el *statu quo* imperante hasta hace muy poco.

Desde que el arte alcanzó su estatus autónomo, lo que se denomina “sistema del arte” se fue volviendo cada vez más complejo, a la par que ha ido asignando a cada una de sus partes (en las que, de hecho, podrían distinguirse “clases” dominadas y dominantes, siguiendo la lógica del Bourdieu de *La distinción*) funciones más específicas. Estas funciones se distribuyen de acuerdo con las relaciones de poder internas que determinan la estructura del conjunto, derivadas a su vez de su entrecruzamiento y sus vínculos con el capital económico y de las posiciones relativas en el mercado del arte. Museos, galerías, coleccionistas, bienales, ferias de arte, críticos, *sponsors*, artistas y público son los actores de

un universo concreto que en las últimas dos décadas se caracterizó en la Argentina por su carácter concentrado y hermético: no sólo limitaba el acceso de los artistas a posibilidades de formación y promoción, sino también la circulación de sus obras. A esto, durante el período menemista, hay que sumar el predominio de un individualismo que obturó las iniciativas colectivas.

La novedad de la situación actual podría enunciarse como un “remapeo” de las artes visuales argentinas. Uno de sus disparadores es la intensificación de las actividades formativas de jóvenes artistas en diversas regiones del interior del país, al margen de los asfixiantes circuitos académicos tradicionales (un proceso el que los Encuentros de Producción y Análisis de obra propiciados por la Fundación Antorchas han jugado un papel determinante). Otro, el surgimiento de numerosos proyectos independientes o mixtos, gestionados por artistas de cada región, que intentan crear nuevos espacios, más horizontales y democráticos, desde los que producir y pensar el arte contemporáneo.

Fue la percepción de estas tendencias en curso lo que decidió a *Trama*, el programa internacional de intercambio y confrontación artísticos concebido por artistas argentinos independientes y coordinado por Claudia Fontes —y pionero en el apoyo a dichas tendencias— a organizar un taller de investigación en gestión cultural para artistas.

Lecturas

La televisión y yo se exhibió en varios festivales internacionales, incluido el Festival de Cine Independiente de Buenos Aires, y se estrenará este año. Sobre el documental, en español, pueden consultarse el clásico e informativo *El documental* de Erik Barnouw (Barcelona, Gedisa, 1998) y *La representación de la realidad* de Bill Nichols (Barcelona, Paidós, 1997), más sofisticado pero también discutible. En inglés, hay una muy buena compilación de documentos históricos, textos más teóricos y reportajes (por ejemplo, a Nick Broomfield): *Imagining Reality: The Faber Book of Documentary*, de Kevin Macdonald y Mark Cousins (Londres, Faber & Faber, 1996). Sobre la dramaturgia de la vida cotidiana, todavía se puede disfrutar del anacrónico pero revelador análisis del sociólogo Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life* (Anchor, 1959). Se puede acceder por internet a las ponencias de un seminario que tuvo lugar en el Centro de Capacitación Cinematográfica de México, Escenarios de Fin de Siglo: Nuevas Tendencias del cine Documental: http://ccc.cncart.mx/memorias/f_memo.htm. Debo el comentario sobre el *coming out* del documentalista a una conversación con Vanesa Ragone.

Imágenes

Los retratos que acompañan este artículo son de los documentalistas Nick Broomfield (p. 61) y Avi Mograbi (p. 65).

La otra foto pertenece al filme *Chronicle of Summer* (1961) de Jean Rouch.

Andrés Di Tella dirigió tres films de largometraje: *Montoneros, una historia* (1995), *Prohibido* (1997), y *La televisión y yo* (2002). También realizó la dirección artística del largometraje colectivo *Historias de Argentina en Vivo* (2001). Diseñó artísticamente el Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires y dirigió sus dos primeras ediciones. Actualmente dirige el Princeton Documentary Festival en Estados Unidos.

dejar ver un grado de autenticidad, o revelar una verdad, no menos válida que la "verdad" de una persona en ausencia de las cámaras. Pero hay algo más en la actuación de Broomfield. En los últimos años, Broomfield se ha empeñado en mostrar cada vez más lo que otros documentalistas escondemos, básicamente, nuestros fracasos. Sus documentales se convierten casi en un manual de todo lo que no debería haber en un documental: son películas constituidas casi integralmente por conversaciones telefónicas, discusiones previas y posteriores a las entrevistas, peleas entre el director y el equipo, escenas dilatadas con personajes secundarios que tratan de ayudar u obstaculizar su trabajo. (Es decir, justamente lo que yo no supe incorporar en *Prohibido*, y es quizás por eso que me impactó tanto la obra de Broomfield.)

Lo que está haciendo Broomfield al mostrarse delante de la cámara y al contar sus problemas, es una actuación. Pero podría decirse que lo que está "actuando", en cierto sentido, es nada menos que la realización de un documental. Su actuación nos muestra que quiere hacer un documental, de acuerdo con el concepto tradicional de dar cuenta, en forma transparente, de una serie de hechos reales. Realmente quiere contarnos la verdadera historia del líder sudafricano, o la de Kurt Cobain y Courtney Love en *Kurt & Courtney*, o la de Margaret Thatcher en *Tracking Down Maggie*. Pero al mismo tiempo, mediante su propia intervención, da cuenta del inevitable fracaso de esa empresa, revelando todas las negociaciones que siempre tienen lugar entre el documentalista y la realidad que quiere filmar. La verdad del documental, en todo caso, no es otra cosa que el resultado de esas negociaciones. La actuación se convierte así en una táctica que pone en duda las pretensiones del documental, la fantasía de la mosca en la pared, y ofrece a cambio una actitud más honesta, y a esta altura del partido, tal vez más creíble.

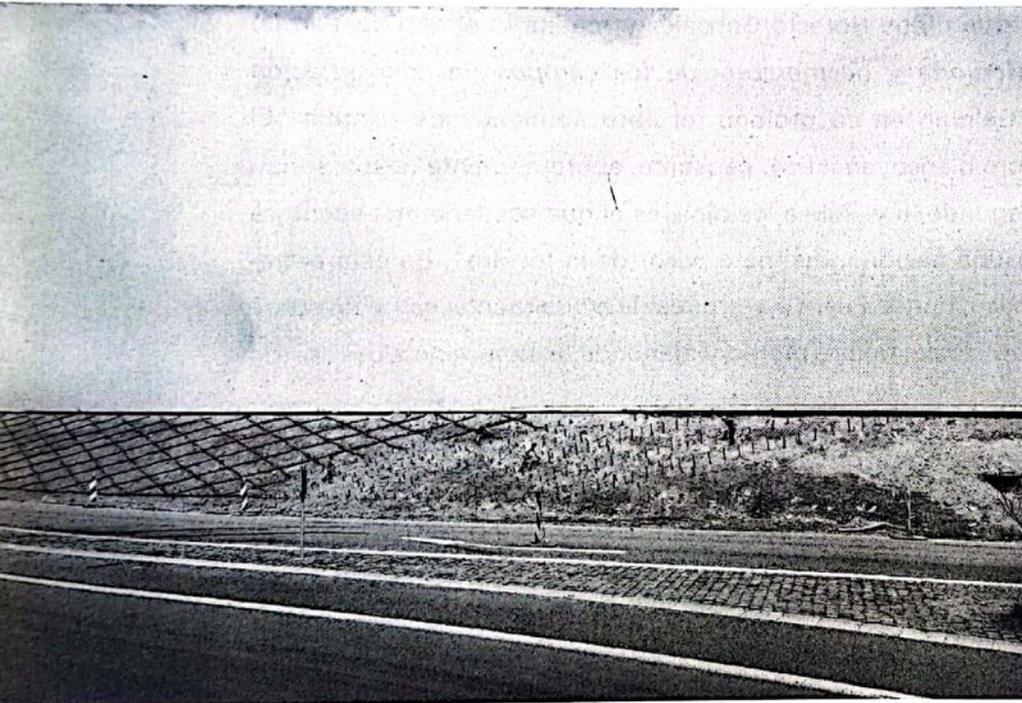
De cualquier manera, escandalizarse por la presencia del director y su expresión personal en una película documental, en una época en que la combinación de lo autobiográfico y lo documental representa una de las corrientes más vitales de la literatura y el arte —basta pensar en W. S. Sebald o Tracy Emin— da una pauta de lo poco que se reflexiona entre nosotros sobre este maltratado género, que en mi opinión, dicho sea de paso, está ofreciendo de lo mejor que tiene para ofrecer el cine hoy. Pero esa es otra historia.

8. Una fábula hindú cuenta la historia de un hombre de horrible fealdad que atravesó a pie el desierto. Vio algo que brillaba en la arena. Era un trozo de espejo. El hombre se agachó, agarró el espejo y lo miró. Nunca antes había visto un espejo.

—¡Qué horror!— exclamó—. ¡No me extraña que lo hayan tirado!
Tiró el espejo y siguió su camino.

que no es sólo individual, sino que es, sobre todo, la posibilidad de contar con los otros con quienes uno ha compartido ese proceso, esos otros que están pero también esos que no están; es, de alguna manera, la posibilidad de asumir en tu voz esas otras voces.

SL: "Nadie puede dar testimonio sino el testigo", escribió alguna vez Paul Celan. Pero, ¿quiénes son los verdaderos testigos? ¿Acaso los que no sobrevivieron? Hay en el testimonio, como dijo Giorgio Agamben, una "laguna" —la de la muerte—, un núcleo de lo indecible alrededor del



cual se tejen las palabras. Y sin embargo, quien ha regresado con vida del horror siente el deber ético de relatar su experiencia, aunque los "verdaderos" testigos no estén. Así, quien asume la responsabilidad de testimoniar también por ellos sabe que tiene que dar testimonio de la imposibilidad de testimoniar.

PC: Cuando Primo Levi o Elie Wiesel dicen que el verdadero testigo es el que no está, hay un primer modo de entenderlos y es considerando

que estaban hablando de aquel a quien se dio en llamar "musulmán", es decir de aquel que había perdido la posibilidad de pensarse. Yo creo, y ésta es una segunda manera de entenderlos, que también hablaban de aquel que había traspuesto la puerta de la cámara de gas, experiencia que ningún sobreviviente había vivido. Esa parte de la historia que te falta, por el solo hecho de haber sobrevivido, es la parte final, el estar de cara no a la posibilidad sino a la realidad de tu muerte. En este sentido, yo podría compartir la idea de que el verdadero testigo es el que no está,

porque hay una parte que no viste, hay una fracción que, aunque apenas sea eso, resulta decisiva. En cambio, respecto a que la figura del "musulmán" sea la del que ha perdido la posibilidad de testimoniar, estoy más bien de acuerdo con el planteo de Agamben, que muestra cómo alguien que fue "musulmán" puede ya no serlo. En este otro sentido, entonces, no comparto la idea de que el verdadero testigo es el que no está. Yo creo que el verdadero testigo, en realidad, es un testigo colectivo que se forma con uno y otro y otro: todos juntos lo conforman. No hay ningún "verdadero" testigo, porque no hay ningún ángulo que sea completo, que agote la experiencia. El

acto de testimoniar es un acto colectivo, y por lo tanto, se podría decir que todo testimonio individual es siempre incompleto.

SL: ¿Y el que escucha el testimonio?

PC: Me parece que la función de escuchar es una función fuertemente disminuida en nuestra sociedad, y eso no ocurre solamente en relación con el sobreviviente de la experiencia de los campos de concentración. A pesar de todo, creo que la escucha es posible. Yo sí la encuentro posible;

si no, no tendría sentido el testimonio, no tendría sentido escribir ni tendría sentido hablar. Creo que se puede hacer que la experiencia que de alguna manera es carne en uno llegue a los otros; que uno pueda no sólo ser escuchado por los otros sino construido *con* los otros. Mi apuesta es ésta, o sea: mi apuesta al escribir o al estar ahora charlando de esto tiene que ver con la convicción de que hay una escucha y de que existe la posibilidad de abarcar al otro en esta experiencia, así como yo me siento abarcada por otras experiencias que no he vivido en mi propia carne. Cuando tenía doce o trece años, leí el *Diario* de Ana Frank. Yo no había vivido entonces la experiencia de Ana Frank ni nada semejante; sin embargo, tomar contacto con la lectura del *Diario* fue para mí absolutamente conmovedor, tanto que el primer texto que escribí en mi vida fue sobre ese libro para un periódico escolar. Estoy segura de que hubo una escucha desde mis doce años, en el nivel en el que esas páginas podían despertar ciertos ecos en mí, y por lo mismo estoy convencida de que hay una escucha cuando yo hablo de mi experiencia.

SL: A pesar de la oscuridad, el silencio y la inmovilidad que parecen dominar los campos de concentración, a pesar del intento de quebrar al otro volviéndolo sólo un cuerpo sin identidad, sin nombre, sin rostro, sin historia, la vida reaparece en las mínimas fugas individuales y colectivas. Después de esa instancia, ¿qué tipo de materiales fueron importantes para la elaboración que hacés en tus escritos de tu experiencia?

PC: Para poder elaborar mi experiencia de sobreviviente, fue muy importante para mí la lectura de lo que se había trabajado sobre los campos de concentración nazis; es un tema por el cual siempre sentí mucho interés, mucho antes de vivir la experiencia de la ESMA. Dentro de los textos que me resultaron iluminadores, en el sentido de ayudarme a comprender lo que había vivido, están fundamentalmente los de Hannah Arendt, los de Adorno, y algunas reflexiones de

Bruno Bettelheim sobre su condición de sobreviviente. Probablemente éstos son los textos que en mí resonaron con más fuerza. También la obra de Primo Levi, aunque no me reconocí inicialmente en su relato. Desde el principio me sobrepasó un poco su idea de que el campo de concentración logra la aniquilación del humano; mi experiencia no fue ésta, nunca me reconocí con esa parte de los textos de Levi, donde lo humano desaparece en el espacio del campo de concentración. Ciertamente mi experiencia no es comparable con la de Levi ni con la de ningún otro; pienso además que el caso de los campos de concentración nazis tiene peculiaridades y características verdaderamente únicas. Otra perspectiva que me resulta muy atractiva es la de Agamben; sobre todo cuando habla de esa dimensión de lo humano apareciendo en las rendijas, que es lo que yo creo haber encontrado también en los testimonios de los campos de concentración argentinos y en mi propia experiencia.

SL: ¿Qué relación entablás con aquellos libros que tocan el tema de los campos de concentración en la Argentina?

PC: En realidad siento que dialogo con otros libros aunque no hablen exactamente de lo mismo. A mí me parece que el diálogo está presente con los textos en los que se involucra el cuerpo, en los que yo siento que el que habla —hable desde donde hable, hable de lo que hable— está metiendo su cuerpo. Un diálogo quiere decir que hay cosas que aparecen en otros libros en las que yo no había pensado, cosas con las que estoy de acuerdo, cosas con las que no. Un diálogo quiere decir tomar un libro apasionadamente y escribir en los márgenes. Por ejemplo, tu libro sobre narrativa argentina y dictadura no habla exactamente de lo mismo que yo y sin embargo sí está hablando de lo mismo. También me pasó eso con el último libro de Hugo Vezetti sobre dictadura y memoria social en la Argentina. Hay otro tipo de textos con los que yo no siento ninguna posibilidad de diálogo. Los describiría como textos en los que el que

escribe no está o está como contando unas historias que son de otros; o sea, no está asumiéndose como parte de una historia que lo involucra y lo cuestiona, que lo pone en un lugar que es de cuestionamiento, que lo pone a sí mismo entre signos de interrogación. Hay gente que habla de esta historia como si siempre la hubiera tenido clara, y la verdad es que nadie la tuvo clara; hay gente que habla de esta historia como si no hubiera tenido ninguna responsabilidad y todos nosotros tuvimos responsabilidad. Ahí yo no siento ningún tipo de diálogo, más bien frente a esos textos me enoja. Hablan desde una posición de autoridad que a mi juicio tiene que ver con cierta hipocresía. En cambio, meter el cuerpo en lo que escribís te lleva a cuestionarte sobre vos misma, a preguntarte sobre tu propio lugar, sobre tu papel y tu responsabilidad, y cuando uno hace eso tiene que sacar afuera la parte magullada, la que no es elegante, en la que uno estuvo pésimo. Yo no creo en el relato en el que todo eso no aparece.

SL: En el prólogo, Juan Gelman escribe que tu libro es sin duda una hazaña. La valentía inusitada está, justamente, en la sobriedad, el pudor y el rigor en el análisis. Porque con tu retraimiento tras la escritura en tercera persona, el protagonismo pasa a ser de las palabras, del propio texto a la vez reflexivo y testimonial, de las voces de los otros. Y sin embargo, aunque el libro sea más un análisis o un testimonio social que un testimonio personal, el cuerpo y la historia de Pilar Calveiro están en cada página. ¿Cómo llegaste a la elección de esa tercera persona?

PC: Yo no llegué, más bien la idea de la tercera persona me llegó a mí, digamos, fue la forma en la que salió. Yo escribo el texto como un trabajo académico, como una tesis de maestría que me impone la distancia de la tercera persona, que me impone una postura de tipo analítica. Sin embargo, yo *elijo* escribir una tesis de maestría en la que hablo de esto. Además, me siento cómoda en ese lugar. En textos posteriores, en artículos, en entrevistas, tiendo a tomar ese lugar

de la tercera persona porque en cierto sentido es cómodo. Cuando hablo desde el lugar de la tercera persona, siempre por supuesto estoy hablando de *mi* experiencia, pero estoy conectando mi experiencia con otras experiencias. Ahí hay una primera cuestión que me resulta interesante: mi voz en diálogo con otras voces. Es como abrir el abanico de testimonios, el abanico de experiencias; entonces la propia voz se hace una voz plural, se hace más voces. También las voces de los que no están de alguna manera se están recogiendo en el propio relato, en el propio sentimiento. Por otro lado, yo siento que el testimonio directo puede resultar abrumador; si yo ahora me siento frente a ti y te cuento mi experiencia, la experiencia de Pilar Calveiro en los distintos campos de concentración por los que pasé, de alguna manera esa historia resulta abrumadora. Si pongo en primer lugar mi propio sentimiento, mi propio dolor, lo único que le cabe al que está enfrente es el horror. Sin embargo, existe también la posibilidad de hacer un relato desde otro ángulo, de hacer una construcción de lo vivido que en lugar de dejar al otro en el lugar del horror que finalmente lo excluye, lo pueda incorporar, lo pueda abarcar. Se trata de un relato que propicia en el otro una escucha participativa, que lo ayuda a la propia reflexión al sacarlo del lugar del anonadamiento y el espanto. Por otra parte, para el que habla salirse de la propia vivencia y tomar contacto con otras vivencias, tratar de explicarlas y explicarse, es también asumir una responsabilidad. Creo que es una responsabilidad del sobreviviente hacer de esta experiencia algo que se pueda pasar a los otros, a los contemporáneos, a los que vienen después, y que sea vista como algo que se puede usar, y que, por lo tanto, tiene sentido conocer. Esto permite también salir del lugar del puro dolor que me parece absolutamente negativo en términos individuales y por supuesto inútil en términos sociales, que te encierra en el lugar de víctima. Sin duda, uno de los elementos más negativos para

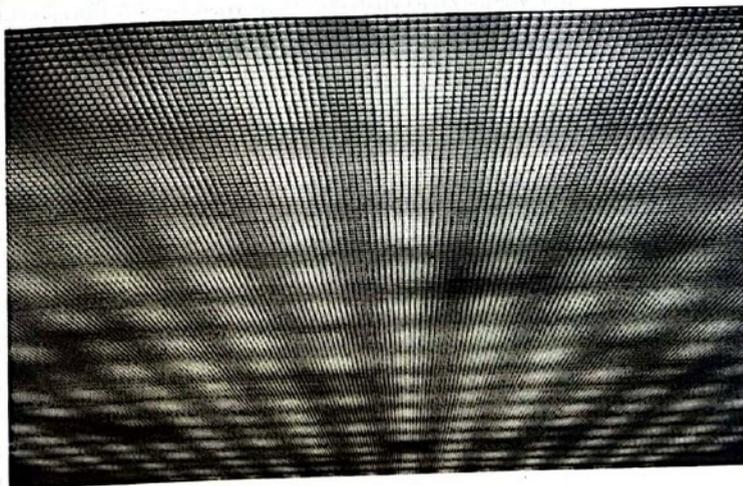
la comprensión de este fenómeno es la oposición entre víctimas y victimarios. Hay ahí algo que obtura, que no permite la comprensión.

SL: En tu libro, señalás que el sobreviviente "transita en una zona vaga de incredibilidad". Tu opción por el ensayo testimonial viene a desmontar, entre otras cosas, ese hecho.

PC: El trabajo de *Desapariciones* en realidad está formado por tres partes, de las cuales el libro publicado es sólo una, la última. Hay una parte en la que analizo la historia política previa al golpe de Estado del 76 y la responsabilidad de los distintos sectores políticos de la Argentina para que esto fuera posible. Me interesa trabajar cómo lo autoritario surge desde el conjunto de la sociedad, obviamente con distintos niveles de responsabilidad, y cómo es algo que se ha tejido largamente y que viene de muy atrás. Hay un segundo capítulo en el que trabajo la historia de la guerrilla y tomo en particular el caso de Montoneros. Analizo la historia de este grupo y cómo termina reproduciendo el modelo autoritario; analizo las dinámicas militaristas en su interior, el tipo de organización autoritaria, disciplinaria y jerárquica que se va generando. Evidentemente, en todo esto yo estoy poniendo en tela de juicio mi propia responsabilidad como militante, y lo que fue la experiencia de la militancia en general. El tercer y último capítulo es el de los campos de concentración. A mi juicio, para entender ese fenómeno hay que ubicarlo en el contexto de una sociedad autoritaria que va gestado ciertas dinámicas que lo hacen posible, que lo sostienen. Por eso mismo creo que el juicio a las Juntas fue algo fundamental y siempre hago mucho énfasis en la importancia que tuvo en nuestra sociedad. Fue el modo de hacer innegables los hechos; tuvo que haber un acto de reconocimiento social de esta verdad y tuvo que haber también un acto de reparación social. El Estado reconoció que había sido un crimen de Estado y asumió su responsabilidad. Durante mucho tiempo me quemó la pregunta de por qué si nosotros como sociedad

podimos hacer esto que los otros países de América Latina no pudieron hacer —ni los chilenos ni los uruguayos pudieron; sus sociedades dijeron no—, por qué, sin embargo, teníamos el nivel de fragmentación y de descomposición política que vive nuestro país. Qué pasaba, por qué ese acto de reparación en términos simbólicos no había generado una suerte de "sanación", digamos, aunque fuera en algún nivel. Una de las cosas que probablemente haya ocurrido es que, para muchos sectores, el hecho de realizar los juicios puede haber funcionado, más que como un proceso de toma de responsabilidad, como un proceso de designación de culpables. Como si hubiera habido un borramiento de todas las otras responsabilidades y lo que aparece a cambio es la designación de un culpable. Tiendo a pensar que esto es lo que ha pasado y por eso trato de poner el acento hoy en lo otro, en ponernos de frente a esta pregunta incómoda que es "¿Y a mí qué responsabilidad me toca?". Sabemos que no existe la posibilidad de mirar a víctimas y victimarios como a dos perfectamente diferentes y excluyentes, sino que ahí hay una historia bastante más compleja, en donde las responsabilidades recaen en muchos, en distintos, y cada uno tiene que hacer este proceso de asumir su propia responsabilidad.

SL: Tu palabra sobrevive a "las tinieblas del discurso mortífero" de las que también habló



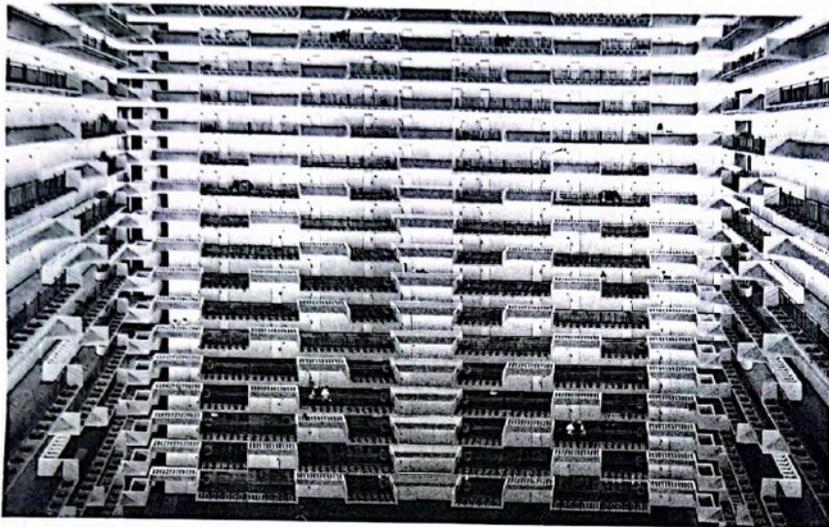
Celan. Y vuelve a la luz para romper cualquier versión maniquea o convencional sobre la dictadura argentina; para astillar los dualismos reductores; para tomar distancia y redibujar los perfiles de víctimas y verdugos; para ayudarnos a entender el terror que paraliza, el silencio de la sociedad, los caminos que tomaron las diferentes resistencias; para recordarnos que amnistía y amnesia provienen de amnesia, que significa "olvido"; para enseñarnos modos de "conservar la memoria, encontrar los resquicios y sobrevivir" al poder.

PC: Es fundamental partir de la idea de que no hay una sola voz que pueda dar cuenta de esta experiencia; por lo tanto no hay una voz autorizada, hay muchas voces, y todas son parciales. Pero al mismo tiempo hay una cierta unidad en todo esto; yo siempre he sentido que los sobrevivientes conformamos una especie de grupo muy particular. Cuando digo sobrevivientes pienso ahora estrictamente en el grupo que sobrevivió al campo, no lo digo en el sentido más amplio que permitiría pensar que toda la sociedad argentina es una sociedad de sobrevivientes. En ese grupo, vemos que hay uno que se vuelve loco, otro que se agarra un cáncer y se muere, otro que se dedica al periodismo, otro que decide no hablar, otro que desaparece del mapa y nunca más se sabe de él, otro que se convierte en el testigo obsesivo, otro que escribe ficción, otro que hace matemáticas... Todo ese espectro conforma un mosaico único en el cual cada uno es sólo un pedacito. Es como una visión caleidoscópica, como si el fenómeno de supervivencia implicara todos esos pedacitos de las figuras móviles del caleidoscopio. Ésta es mi sensación sobre la supervivencia; entonces, obviamente, no puede haber un solo relato. La locura, el discurso matemático, el discurso maniático que se clavó en un relato que repite 500 veces por día, todos éstos, incluso los que supuestamente no aluden a esta experiencia, son el testimonio. Sin duda, la memoria es una construcción colectiva; aunque aparezca como relato individual es siempre social. Se trata entonces de un ejercicio

a muchas voces, donde lo que se busca no es armar un relato único, sin fisuras, sino hacer presente la contradicción, la diferencia, la tensión, de manera que todo esto, la ambivalencia, la ambigüedad, incluso el silencio, cobren así otra dimensión, más compleja, con muchos más planos.

SL: El testimonio es también, es sobre todo, un acto de resistencia. Es mostrar la propia integridad a pesar del dolor, es un gesto de vida frente a la muerte, y es un modo de enlazar pasado y presente. El testimonio está allí para hacer aparecer aquello que muchos preferirían también "desaparecido" tras los muros del olvido. "Sólo la actualización hace de la memoria un acto de resistencia porque impide congelar, fijar la historia en un relato domesticado", escribís en tu libro.

PC: La memoria no es algo que se trae del pasado, sino que ocurre por un grito del presente, por una necesidad del presente, de mi presente como sujeto que vive hoy, de nuestro presente social con las necesidades y urgencias que tenemos en la Argentina en este 2003, o en este mundo al borde de la guerra; es desde ahí que se construye la memoria. Se trata de una construcción siempre distinta, siempre otra, siempre renovada, siempre cambiante. No es que el relato cambie por un defecto de la memoria, sino que, por el contrario, es la virtud de la memoria la que le da esta posibilidad de cambio, esta capacidad de reconstruir, de poner el acento en algo que en otro momento no se consideró significativo, de moverse, de mover su foco, de mover los elementos, de pensar desde otros ángulos. La memoria es entonces un acto de presente que arranca desde las marcas. Hay marcas en el cuerpo individual y en el cuerpo social, y estas marcas que ha dejado la violencia y que están presentes en nuestro cuerpo como cicatrices son de alguna manera las que llaman a la memoria. La sola vista de esas cicatrices llama a esta memoria que está siempre rehaciéndose, que vuelve de manera distinta cada vez. En ese sentido, yo trato de diferenciar lo que entiendo



como memoria de lo que sería el relato maniático, es decir el relato fijado en una misma cosa que vuelve y vuelve como si no tuviera diálogo ni con su presente ni con su pasado.

SL: La historia reaparece cada jueves en la Plaza de Mayo, en los "escraches" de los HIJOS, en los tímidos gestos de la justicia... ¿No es necesaria también la memoria para mirar la crisis argentina actual?

PC: Con respecto a la presente crisis, me da la impresión de que se está viviendo una realidad distinta, con nuevos actores sociales y políticos. Pero también pienso, cuando pasan ciertas cosas, como cuando reprimen a los piqueteros, o cuando veo algunas declaraciones y algunas maneras en las que se expresa la bronca, que son todas formas que a mí me parecen reiteraciones, que no logran ponerse realmente en este nuevo lugar. Quizás eso tenga que ver con una falta de procesamiento político de la historia ya vivida. Me parece que resta muchísimo trabajo serio sobre la relación entre política y violencia. En general hay, más bien, una reivindicación de lo vivido con un discurso muy parecido al de los 70, lo que me parece nefasto y peligrosísimo; en otros casos, lo que vemos es un discurso "bienintencionado" que dice "Ay, qué horror la violencia". Se rehúye entonces, a mi juicio, un análisis serio de cómo se dio la relación entre violencia y política, qué implicó esa historia, qué conclusiones permite sacar; cómo pensar un vínculo que en la Argentina ha sido siempre tan fuerte, porque hemos tenido una política con altos niveles de violencia y en general con muy malos resultados. Creo que es importante pensar sobre esto, trabajarlo, intentar encontrar algunas pistas explicativas. Tengo la impresión de que a nosotros —aunque esto tiene que ver con un proceso mundial a nosotros nos pasó de una manera particularmente fuerte— nos dieron un gran golpe, literalmente, y todo lo que en los 70 estaba

Lecturas

El libro de Hugo Vezzetti al que se refiere Pilar Calveiro es *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina* (Buenos Aires, Siglo XXI, 2002). Giorgio Agamben reflexiona sobre el testimonio de los sobrevivientes en *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III* (Valencia, Pre-textos, 2000). Los libros de Hannah Arendt vinculados a esta temática son *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal* (Lumen, 1963) y *Orígenes del totalitarismo* (Taurus, 1974), y el de T. W. Adorno es *Minima moralia. Reflexiones sobre la vida dañada* (Taurus, 1987). En cuanto a los libros testimoniales, se mencionan el de Bruno Bettelheim (*Sobrevivir. El Holocausto una generación después*, Crítica, 1983), y las trilogías de Primo Levi (*Los hundidos y los salvados*, *Si esto es un hombre* y *La tregua*) y de Elie Wiesel (*La noche*, *El alba*, *El día*), ambas publicadas por Muchnik en los 80.

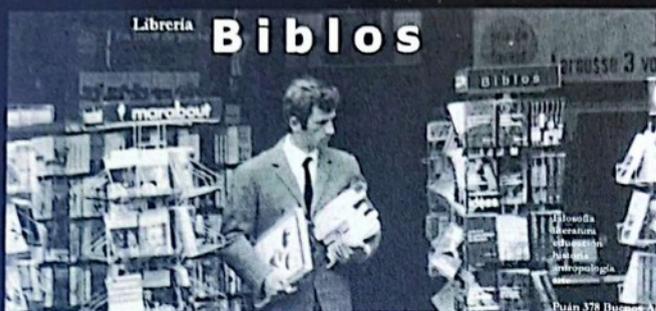
estructurado se hizo mil pedazos. Lo que aparece, entonces, son los fragmentos de lo que existía pero también otros fragmentos nuevos, y a mí me parece que ahí está lo más interesante. La Argentina es hoy, efectivamente, un país con una realidad distinta, con otras características, con otros actores; si uno piensa en los piqueteros, si uno piensa en los cartoneros, se trata de fenómenos sociales de otro orden. Sin duda, estamos frente a una parte de los costos de este gigantesco golpe que nos han dado, pero creo que estamos también a las puertas de algo nuevo que no sabemos qué características tendrá. Podría ser incluso algo más sordo pero también más atroz, ¿o no?

SL: La política del Estado "desaparecedor", el que busca crear cuerpos sumisos, cuerpos dóciles que se dejen incorporar a la maquinaria, tropieza una y otra vez con la "resistencia interna" de los seres humanos. En el terror, en el silencio impuesto, frente a los gritos de los torturados, en la muerte en vida a que están sometidos los "desaparecidos" puede aparecer de pronto la mirada del otro que le recuerde al prisionero su propia humanidad, su capacidad de reír, para salvarlo así de la "animalización" que pretende el campo. Algunos hicieron figuritas con miga de pan o naipes con pedacitos de papel, otros repitieron fragmentos de poemas...

PC: Aunque no soy una persona que tenga un gran sentido del humor, reconozco la importancia vital que tiene en una situación como la del campo de concentración, y en cualquier otra. El humor te reafirma como persona, ya que sólo los seres humanos nos reímos, ¿no es cierto? Es a Lila Pastoriza, que sí tiene un extraordinario sentido del humor, a quien le debo haberme podido reír en esa circunstancia. Lográbamos ver el lado ridículo de los militares, no sólo lo monstruoso; a través del humor los ridiculizábamos, y por supuesto también nos ridiculizábamos a nosotras mismas, a nuestro propio miedo, que al entrar en contacto con la risa se desvanecía un poco. En el libro cuento que los prisioneros armaban pareja, podían ser un hombre y una mujer, dos mujeres, dos hombres; así, entre dos, se recuperaba la confianza, la intimidad, la solidaridad... Para mí esa persona dentro de la ESMA fue Lila Pastoriza. La forma que tiene el libro se debe a que la experiencia del campo de concentración es necesariamente una experiencia que te remite a los otros, nadie sobrevive si no es con otros; se trata de una experiencia con muchas voces, que necesita ser pensada también con otros. Así fueron saliendo estas cosas que escribo; no es algo que surja de mi cabeza, sino que tiene que ver con las mil charlas que tuvimos hasta la madrugada con Lila, con Fernando, con Silvia, con muchísimos amigos cuando en el momento en el que recién salíamos esto era una obsesión, cuando intentábamos entender partes, cuando nos contábamos cosas... No busqué ninguna originalidad, sino que la escritura del libro se corresponde con una experiencia que es así: a muchas voces.

Sandra Lorenzano nació en la Argentina pero durante la última dictadura militar se exilió en México, donde vive en la actualidad. Doctora en Letras, es profesora en la Universidad Autónoma Metropolitana y dirige la colección de literatura erótica "Primer Sueno". Es autora de *Escrituras de sobrevivencia. Narrativa argentina y dictadura* (Beatriz Viterbo-Porrúa, 2000) y coordinadora del volumen *La literatura es una película. Revisiones sobre Manuel Puig* (México, UNAM, 1997).

milpalabras, letras y artes en revista



Filosofía, literatura, educación,
historia, antropología, arte

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



Santiago Arcos editor



Los Sospechados
Milita Molina



Aventuras de un novelista atonal
Alberto Laiseca



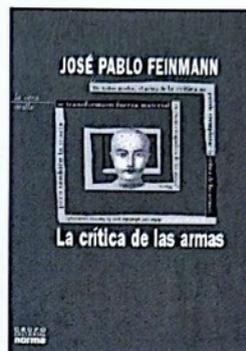
Literal, 1973-1977
Héctor Libertella (compilador)



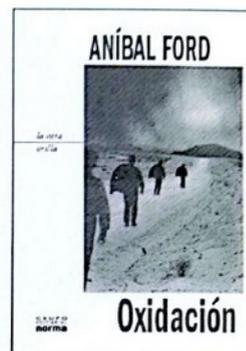
Indios, ejército y frontera
David Viñas

Próximamente: Nicolás Rosa, Leónidas Lamborghini,
Henry James, John Donne, Dante

colección *la otra orilla*



La crítica de las armas
José Pablo Feinmann



Oxidación
Aníbal Ford



El frasquito
Luis Gusmán



Oficios ingleses
Graciela Speranza



El común olvido
Sylvia Molloy



El secreto y las voces
Carlos Gamerro

GRUPO EDITORIAL norma

www.norma.com • (5411) 5236-5000

