

PUNTO DE VISTA

REVISTA DE CULTURA
AÑO X NUMERO 29
ABRIL-JULIO
DE 1987
A 5.⁵⁰

LOS GRAMSCIANOS ARGENTINOS
COTIDIANEIDAD Y POLITICA
LA NARRACION CINEMATOGRAFICA
THOMPSON Y ANDERSON
POLEMICA EN EL MARXISMO INGLES
XUL SOLAR UTOPISTA

ESCRIBEN:

Aricó / Jelin / Vila /
Filippelli / Rubione / Sazbón
Ilustraciones de: Ana Eckell

SEPARATA
GUIA DEL POSTMODERNISMO
ANDREAS HUYSEN

DIARIO DE
POESÍA Periódico
Literario, Quincenal
de 1987



SINTEISIS:

- NABOKOV, LOLITA Y LA POESIA:** 11 páginas dedicadas al autor de "Lolita" y su costado poético.
- NEOBARROCO EN LA ARGENTINA:** ¿Existe un barroco moderno? ¿Se deja definir con el trabalenguas de Severo Sarduy: "kitsch-camp-gay"?
- NUEVA POESIA USA:** "Autorretrato en un espejo convexo", poema fundante del postmodernismo.
- AÑO POETICO 87:** Lo que viene.
- ... Y TODOS LOS CONCURSOS**

Suscripción en el exterior: España: 3000 pesetas. Otros países: US\$ 20. (Cheques en pesetas o dólares a la orden de Daniel Samoilovich.)

PUNTO DE VISTA puede adquirirse

en el interior:

- Río Cuarto:** Librería Lema, Sobremonte 617.
General Roca: Qimhue Libros, Av. Roca 1594.
Mar del Plata: Don Quijote Libros, Rivadavia 2409.
Erasmus Librería, San Martín 3303.
Córdoba: Librería Rayuela, Colón 678.
Catamarca: Librería Raúl Achával, República 516.
San Luis: Librería Mediterráneo, Pringles 1018.
Tucumán: Librería Información Inoperante,
Rivadavia 692.
Rosario: Librería Libro-Libre, Córdoba 1773.

en el uruguay:

Distribuidora A la Vista S.A., Paraná 750, Montevideo.

PUNTO DE VISTA REVISTA DE CRÍTICA
Nº 29 ABRIL-JULIO DE 1987
\$ 25

**LOS GRAMSCIANOS ARGENTINOS
COTIDIANEIDAD Y POLITICA
LA NARRACION CINEMATOGRAFICA
THOMPSON Y ANDERSON
POLEMICA EN EL MARXISMO INGLES
XUL SOLAR UTOPISTA**

ESCRIBEN:
Aricó / Jelin / Vila /
Filippelli / Rubione / Szabón
Ilustraciones de: Ana Eckel

AÑO X, Nº 29 abril-julio de 1987.

Consejo de dirección:

- Carlos Altamirano
José Aricó
María Teresa Gramuglio
Juan Carlos Portantiero
Hilda Sabato
Beatriz Sarlo
Hugo Vezzetti

Directora:

Beatriz Sarlo

Diagramación:

Carlos Tirabassi

Suscripciones:

- En la Argentina: un año: A 22.
En el exterior: seis números por correo aéreo: u\$s 25.

Los dibujos que ilustran este número pertenecen a Ana Eckel.

Punto de Vista recibe toda su correspondencia, cheques y giros a nombre de Beatriz Sarlo. Casilla de Correo 39, Sucursal 49 (B), Buenos Aires, Argentina. Teléfono: 47-5082.

Punto de Vista es impresa en Talleres Gráficos Litodar, Viel 1444, Buenos Aires. Hecho el depósito que marca la ley. Registro de la Propiedad Intelectual en trámite.

LOS GRAMSCIANOS ARGENTINOS



1 No creo poder ofrecer aquí* un trazado satisfactorio —todo lo provisional que se quiera, pero con las determinaciones suficientes para contornear el fenómeno— de lo que tentativamente llamaré la "geografía" de Gramsci en América Latina. Las razones de esta imposibilidad son de distinto orden y todas ellas plausibles. Enunciaré algunas, no para demandar de ustedes indulgencia, sino como un modo indirecto de desbrozar el camino que nos facilite construir el objeto de nuestra indagación. Indagación que, a no dudar, es una de las preocupaciones del seminario que hoy nos convoca. Así presentada, mi comunicación debería haber sido, en realidad, un resultado antes que una introducción. Admitámosla, por lo tanto, únicamente como una primera aproximación y ¿por qué no? el inicio de una búsqueda que sospechamos de profundas implicaciones políticas además de teóricas.

Una dificultad inicial está vinculada a la magnitud del propio fenómeno. El conocimiento de las obras de Gramsci es de temprana data en el subcontinente y la traducción y difusión en idioma español de sus escritos de la cárcel adquirió dimensiones tales que sería difícil encontrar en otras áreas idiomáticas —excepto, claro está, la de origen— algo equiparable. Basta consultar el repertorio bibliográfico redactado por Elsa Fubini en oportunidad del coloquio de Cagliari (1967) para advertir que fue precisamente en América Latina donde los *Cuadernos de la cárcel* aparecieron por primera vez traducidos ya no sólo al español, sino pocos años después al portugués. Es posible pensar que la situación pudo haberse modificado luego de esa fecha, pero si mi información es correcta sólo dos editoriales, y una de ellas latinoamericana (Ediciones Era, de México) encararon la publicación de una edición crítica de los *Cuadernos*... Y no creo cometer una injusticia si privilegio la significación político-cultural del proyecto mexicano respecto del francés, puesto que veo en el primero una expresión más del fenómeno de difusión que estoy analizando, y el segundo en cambio posiblemente se deba a razones menos puntuales. Sólo así podría explicarse ese encuentro, hoy tan poco usual, entre un investigador empeñado en nadar contra la corriente y un editor capaz de privilegiar una obra de cultura aun a riesgo de una desafortunada inversión.

Si estuviéramos en condiciones de presentar aquí un repertorio latinoamericano semejante al realizado por Elsa Fubini, nos sorprendería advertir que no hay prácticamente país alguno de América donde no se hayan publicado textos de Gramsci o comentarios sobre su obra. Y en tres de ellos, Argentina, México y Brasil, las ediciones son o fueron numerosas, reiteradas y de gran circulación. El pensador comunista italiano se ha introducido en la cultura latinoamericana hasta un grado tal que muchas de sus categorías analíticas integran el discurso teórico de los científicos sociales, de los historiadores, críticos e intelectuales en general, y hasta penetraron, casi siempre de manera abusiva, el lenguaje común de las agregaciones políticas de izquierda o democráticas. ¿Quién podría razonar sobre los grandes o pequeños problemas de nuestros países sin apelar a palabras tales como hegemonía, bloque histórico, intelectuales orgánicos, crisis orgánica y revolución pasiva, guerra de posición o de movimiento, sociedad civil y sociedad política, estado ampliado, parlamentarismo negro, transformismo?... No es que pretenda con este señalamiento sostener la peregrina idea de que exista entre nosotros una apropiación cabal y crítica del pensamiento de Gramsci, y ni siquiera que exista

* Primera parte de la comunicación presentada en el Seminario Internacional sobre "Las transformaciones políticas de América Latina: la presencia de Gramsci en la cultura latinoamericana", organizado por el Instituto Gramsci en Ferrara, Italia, los días 11, 12 y 13 de setiembre de 1985. Por razones de espacio suprimimos las notas que acompañan este trabajo, pues aun cuando precisan hechos y aclaran citas, su exclusión no impide una comprensión del mismo.

un conocimiento aceptable de sus hipótesis fundamentales. Pero es innegable que la extrema proliferación del vocabulario gramsciano indica un fenómeno cultural que rebasa el ámbito siempre restringido del mundo académico para involucrar al más amplio de la política y de sus lenguajes. Se puede comprender así por qué tórnase difícil trazar un mapa satisfactorio de las áreas de difusión del gramscismo sin disponer de aquellos trabajos previos destinados a recoger y ordenar informaciones que, como las terminológicas, son fundamentales para este tipo de estudios.

Una segunda dificultad se desprende del origen político, antes que académico, de tal difusión. Podría afirmar, sin temor de equivocarme al respecto, que la primera tentativa en cierto modo "orgánica" de incorporación del pensamiento de Gramsci a la cultura política de la izquierda surgió en el interior del partido comunista argentino. Formó parte de una propuesta, nunca claramente explicitada, de renovación ideológica y cultural que encontró en Agosti su más inteligente y consciente impulsor. Pensador y ensayista de prestigio entre la intelectualidad tradicional argentina, miembro conspicuo del grupo dirigente del comunismo, Héctor P. Agosti fue de hecho en los años cincuenta el punto de agregación de un movimiento intelectual tendencialmente gramsciano. Las vicisitudes de la formación y expansión de este movimiento; sus conflictivas relaciones con direcciones partidarias que bloqueaban por temor toda circulación de ideas; su marginación del más mínimo poder de decisión aun sobre asuntos referidos al propio campo de trabajo; su enfrentamiento y ruptura con el partido en los años 60; las nuevas publicaciones y empresas culturales y políticas que contribuyó a generar; su fragmentación y dispersión ulterior; en fin, toda esta compleja trama de un debate ideal y político que condujo a la ruptura de una vinculación histórica entre intelectuales radicalizados y partido comunista fue el terreno fértil en el que se implantó el conocimiento de Gramsci en la Argentina y en el que las iluminaciones del pensador italiano contribuyeron a darle un perfil propio.

El Gramsci de los comunistas argentinos

2. Para una primera aproximación al problema podríamos trazar una coordenada de la difusión de Gramsci en América introduciendo dos fechas límites: desde la publicación de las *Cartas de la cárcel* en Buenos Aires hasta el Seminario de Morelia sobre "Hegemonía y alternativas políticas en América Latina" (México, 1980). Poco antes, en setiembre de 1978, la Universidad Nacional Autónoma de México acababa de realizar un coloquio dedicado exclusivamente a Gramsci con la participación de Christine Buci-Glucksmann, María Antonieta Macchiochi, Giuseppe Vacca y Juan Carlos Portantiero. Pienso que ambas fechas son emblemáticas porque ilustran el itinerario del pensamiento de Gramsci. Reivindicado como propio por un sector de los comunistas argentinos, al cabo de treinta años se convierte en punto de referencia de científicos sociales y de dirigentes políticos de izquierda que, reunidos en Morelia, acuerdan sobre la actualidad y pertinencia de las categorías estratégicas gramscianas para el análisis de las condiciones de cambio de las sociedades americanas. No debe sorprender, en consecuencia, que colocado en ese plano de excepción el pensamiento de Gramsci fuera por todos admitido como el instrumento privilegiado para experimentar "una forma de trabajar en la teoría que contribuyera a suturar la brecha abierta entre análisis de la realidad y propuestas teóricas y políticas de transformación".

Pero ¿cuál fue, en realidad, el Gramsci de los comunistas argentinos? Apenas la pregunta se plantea no puede menos que admitirse que se funda en un equívoco. Porque en sentido estricto nunca hubo una incorporación de magnitud

tal que justificara plenamente la pregunta. La aceptación de su figura sólo se dio a expensas del virtual desconocimiento de la especificidad de su obra. Como comunista era considerado un marxista-leninista más y la naturaleza singular de su trabajo teórico, el modo particular en que asimiló y reconstituyó el pensamiento de Marx, pero también el de Lenin, nunca fue motivo de reflexión en un organismo que, como el argentino, se caracterizó siempre por su enclaustramiento en un doctrinarismo sin fisuras. En el momento en que hubo un tímido intento de emprender esta tarea de reconocimiento, la respuesta fue la clausura administrativa del debate y la sanción a los protagonistas. De ahí que con mayor propiedad debería señalarse que la labor inicial de hacer conocer a Gramsci fue, en realidad, una actividad ajena a la tradición y a la cultura de los comunistas argentinos y sólo comprometió a un sector muy limitado de sus intelectuales. Sin embargo, y aun dentro de esos límites, una experiencia semejante no hubiera podido producirse sin el estímulo y el respaldo de una personalidad como la de Agosti.

Fue Agosti quien dirigió la publicación de los *Cuadernos de la cárcel* por la Editorial Lautaro y comprometió a algunos de nosotros en la tarea de traducirlos, anotarlos o prologarlos. Para todos nosotros fue, a este respecto, un precursor. Hoy, al cabo de los años, y una vez aquietadas las pasiones de una ruptura que se evidenció irreparable, no podríamos desconocer la deuda intelectual que con él contrajimos. En los críticos años cincuenta pudimos acceder tempranamente a Gramsci —diría que en el momento mismo en que nos enteramos de su existencia— porque Agosti desbrozó el terreno. Desde el inicio nos introdujo a una lectura de los cuadernos que en él fue siempre una "traducción", es decir, una manera de vertir en un lenguaje nacional aquellos instrumentos de interpretación histórico-políticos que se presumían aptos para iluminar aspectos de nuestro pasado a los que una crisis profunda hacía emerger. Su *Echeverría* constituye acaso el ejemplo más acabado —y visto desde el presente, el más emblemático— de una forma de proceder con los textos gramscianos. Sus aciertos y sus errores tienen en mi opinión la virtud de ilustrarnos acerca de cuáles fueron en sustancia los obstáculos que esta "traducción" nunca pudo superar.

A través de su labor como director de *Cuadernos de cultura* —publicación dedicada a los temas teóricos y culturales—, en su condición de consejero de algunas editoriales de izquierda vinculadas a la organización partidaria, o como animador de una de las más interesantes experiencias periódicas encarada por los comunistas en una breve estación de vigencia del estado de derecho en el país (el semanario *Nuestra palabra* publicado en rotograbado entre los años 1958 y 1960), Agosti abrió una ventana a la cultura marxista italiana. Es evidente que esta tarea de difusión acompañó la notable "apertura" al mundo cultural italiano que en los años cincuenta se produjo en el país, al calor de la singular experiencia política de la península y de la vivacidad sorprendente de su literatura y de su cinematografía. De todos modos, si analizamos en particular el caso para nosotros emblemático de *Cuadernos de cultura*, podemos recortar con bastante aproximación el período de su mayor interés por la experiencia del marxismo italiano, que son justamente los años que van de la declinación del peronismo a la ruptura con los intelectuales gramscianos a mediados de los sesenta. Si bien nunca hubo una marcada disposición a incluir escritos del propio Gramsci, el sentido de sus elaboraciones aparecía no obstante en materiales conexos que lo presentaban, además, como la figura central, el punto de referencia obligado de la cultura de izquierda italiana.

Entre la gran cantidad de material impreso que incorpora figuras notables de esa cultura, me detengo en dos extensos ensayos que iluminaron por esos años nuestra conciencia y que, en cierto modo, condicionaron nuestras lec-

turas futuras. Fabrizio Onofri nos introdujo con su *Examen de conciencia de un comunista* al problema intrincadísimo de los intelectuales, considerados no como categoría social sino como personas reales, con sus propios lenguajes, con sus convicciones ideológicas y sus formaciones particulares. Imposibilitado por recato de escribir "un hermoso ensayo" sobre los intelectuales comunistas, sobre su formación y sus errores en el camino de la conquista de una conciencia de clase proletaria —decía no sin una pizca de ironía—, limitábase a ofrecer el testimonio personal de su vida de intelectual, pensando que se podían encontrar en ella elementos que permitieran a sus compañeros de ideales y militancia universalizar, generalizar, convertir a las historias particulares de Pedro, de Juan o de Pablo, en documentos útiles para la historia si no de toda una generación, por lo menos de sus expresiones intelectuales.

En la reconstrucción de esta historia personal, de esta biografía intelectual pensada en cierto modo como la autobiografía de una joven generación que rechazó al fascismo y descubrió en los difíciles tiempos de la guerra el mundo de los trabajadores, en todo esto que Onofri relataba con emoción y desnudamiento podía encontrarse, pienso yo, la explicación del extremo interés con que lo leímos.

Pero si para los "jóvenes" de los que habla Onofri existía un camino —por más difícil que éste fuera— para romper sus ataduras de clase, y con éstas, su inconsciente deseo de hegemonizar a los trabajadores, para nosotros, jóvenes intelectuales comunistas crecidos también a la sombra del peronismo, ese camino no existía, aunque creyéramos lo contrario, o en todo caso no podía ser el mismo. La soldadura entre intelectual y clase obrera requirió de la mediación comunista; no sólo de ella, pero sí fundamentalmente de ella. En Argentina, en cambio, la adscripción al Partido Comunista no resolvía el problema. Muy por el contrario, lo complicaba; pero esto lo supimos luego.

La conferencia de Palmiro Togliatti sobre *El antifascismo de Antonio Gramsci*, publicada en 1953 por Cuadernos de Cultura, fue tal vez el primer texto de largo aliento que nos permitió disponer de una reconstrucción precisa de la evolución de las posiciones ideales y políticas del revolucionario italiano en el período anterior al de su arresto. La "Noticia" introductoria con la que Agosti la presentó tenía el mérito de ofrecer una información suplementaria para conocer el escenario histórico de las grandes luchas sociales en la Italia de la primera posguerra, que concluyeron con la derrota obrera, el derrumbe del Estado liberal y el ascenso del fascismo. Pero además —y esto es lo que interesa ahora recalcar—, proyectaba una orientación de lectura de los textos de Gramsci que constituyó para nosotros casi una palabra de orden. En una época en la que todavía no conocíamos la totalidad de los "cuadernos de la cárcel", Agosti nos invitaba a leerlos con asiduidad no sólo porque significaban "un aporte primordial para la elaboración de la teoría marxista de la cultura", sino también porque tenían "singular interés para los argentinos por la similitud de algunos problemas de la formación nacional de la cultura y de sus comunes fuentes liberales". La idea de la existencia de una "gran analogía" entre los problemas suscitados por el desarrollo cultural italiano —que Gramsci analiza con particular agudeza en los cuadernos— y los nuestros, sugerida en la "Noticia" de 1953, será en adelante reiterada con frecuencia por Agosti y desarrollada con cierta amplitud en su informe para la primera conferencia de intelectuales comunistas en 1956. Por estos años, y prologando a nuestro autor, dirá lo siguiente: "No hay igualdad, no hay siquiera presentación simétrica de las cuestiones; pero su similitud es indudable, comenzando por el divorcio entre los intelectuales y el pueblo-nación, que constituye uno de los datos típicos en el proceso social argentino".

Pero ¿de qué modo se deben o pueden asimilar en tér-



minos adherentes a nuestra realidad reflexiones y pensamientos que corresponden a otras realidades? ¿Cómo es posible desafiar el vértigo de las analogías sin incurrir en las traslaciones indebidas, o en las asimilaciones presurosas? Planteado el problema, las respuestas no faltaban. Tal vez un ejemplo de las dificultades que teníamos para incorporar "desde el ángulo visual del cerebro nacional" —según la vívida expresión que alguna vez usó Labriola— a las reflexiones gramscianas fue la lectura que hicimos de la conferencia de Togliatti. [...] En su conferencia, Togliatti evocaba problemas y situaciones que no pudimos dejar de aproximar a los nuestros: a comienzos de 1953 tradujimos el antifascismo de Gramsci en clave antiperonista, pero manteniendo no obstante una distancia crítica frente a la oposición liberal. Si el fascismo no era, como afirmaba Croce, simplemente una "peste intelectual y moral no ya de clase sino sentimental, de imaginación y de voluntad genéricamente humana", "un movimiento audaz, carente de toda fe, de todo sistema positivo de ideas, pero que renegaba de todo el pasado"; si el fascismo era, en realidad, además de todo esto un sistema nuevo de organización de las fuerzas políticas y sociales en torno a un Estado de nuevo tipo, ¿no ocurría algo semejante con el peronismo? ¿Era posible explicarlo sólo como manifestación de autoritarismo y manipulación? ¿Cómo saber lo que efectivamente significaba si esa explicación no nos satisfacía? La profunda diferencia metodológica que distinguía a Gramsci de Croce en la consideración del fenómeno fascista nos ayudó de algún modo a nosotros a evitar la pura y simple identificación del peronismo con dicho fenómeno, que fue el error de analogía en que terminaron entrampados los opositores al gobierno de Perón. Croce rechazaba como criticable y peligrosa una investigación por la cual "se quiere encontrar en una edad o en las edades precedentes las causas del malestar que se manifiesta en la edad siguiente". Pero, como bien mostraba Togliatti, este rechazo del ilegítimo uso en historia de la ligazón necesaria entre causa y efecto condujo al filósofo napolitano a explicar las cosas por lo irracional, por la peste del intelecto, de la mente o del sentimiento, todo lo cual servía de poco para dar cuenta del fascismo. Y cuando el fascismo se instale y retenga por años el poder, Croce rehusará hasta escribir la historia porque ¿cómo puede hacerse la historia de lo irracional, de la peste imprevista, de la

demencia? Lo mismo ¿no les sucedió a nuestros intelectuales liberales cuando identificaron al peronismo como una "segunda tiranía"? Su perplejidad frente al nuevo fenómeno ¿no fue semejante a la que frente al fascismo tuvieron sus pares italianos? Es curioso que, como éstos, se sintieran tentados a describir al peronismo —aunque antes lo habían hecho del mismo modo con el radicalismo— en términos de sentimientos políticos, pero no de razón.

Gramsci, a diferencia de Croce, adoptó un camino distinto; se propuso buscar en el complejo histórico del pasado la premisa y condición del presente fascista. ¿No debíamos nosotros recorrer un camino similar para poder explicarnos cómo pudo surgir en los años de la esperanzada posguerra una corriente ideal y un movimiento político como el organizado en torno al gobierno de Perón? Si del examen de la historia de Italia, de la crítica del Risorgimento y del Estado que de él resultó, emergía con claridad la responsabilidad de las clases dirigentes tradicionales en la imposición de un orden político que impidió la resolución de cuestiones vitales para el pueblo y la nación, ¿no fue el peronismo el resultado no querido de la decadencia de un orden tan ilegítimo como aquél? Y en este caso, ¿podíamos nosotros, comunistas, seguir prisioneros de una lógica política que nos colocaba objetivamente junto a esas mismas fuerzas de conservación que rehusaban admitir la necesidad de un cambio radical del orden económico-social, necesidad sobre la cual se constituyó, más simbólicamente que real, la premisa y la condición del peronismo?



Pienso que todas estas preguntas estaban planteadas en la sociedad argentina cuando el peronismo comenzó a dar muestras de agotamiento y su crisis futura se perfilaba en el horizonte. Su derrumbe precipitó un laborioso y contradictorio trabajo de reflexión que hizo posible pensarlo como algo más que ese "hecho maldito" clausurado en el interregno de la antihistoria. No creo que este intento de autocrítica que condujo a la mayoría de nosotros a considerar de otro modo al peronismo, si nos atenemos a lo que fue el debate intelectual en los años que van de su caída hasta el golpe militar de 1976, haya alcanzado su punto de consumación. Y no sólo por nuestra incapacidad de gravitar sobre los hechos, sino también y fundamentalmente por todo lo que la Libertadora abortó y dejó pendiente.

En la medida que la experiencia peronista no se extinguió con su caída, y que, por el contrario, mostró potencialidades impensadas de recomposición, la reflexión sobre lo que pasó y se creyó muerto debía medirse con la opacidad de un mundo irreductible a la dirección de cambio que creímos descubrir en los sucesos de setiembre de 1955. Más que la explicitación de la autocrítica de una sociedad encaminada a superar un pasado, el debate intelectual, en esencia, se redujo a la determinación de las razones por las que los intelectuales democráticos y la izquierda debían aceptar, como la única realidad posible, a ese nuevo peronismo reconstituido desde fuera del poder del Estado. Cuando en los incandescentes años sesenta se produce su encuentro existencial y político con un peronismo al que se quiso ver como revolucionario aun a pesar suyo, el resultado fue asumido como la conclusión necesaria de un largo camino que se inició, para poner una fecha, en el momento mismo en que Perón abandonó el país y, con él, a sus seguidores.

Sin embargo, no fue así como en ese momento imaginábamos habrían de ocurrir las cosas. El problema de la *superación* del peronismo estuvo planteado como una tarea primordial a encarar en el presente inmediato una vez que su vulnerabilidad se tornó evidente. Y hubo grupos de intelectuales democráticos que mostraron una aguda sensibilidad ante la cuestión. Aun más, no puede entenderse la fractura del Partido Radical y la constitución de lo que habrá de denominarse el "frondizismo"



sin poner de relieve que se trató, tal vez, de la operación ideológica y política más inteligente para hacerse cargo de una herencia considerada vacante y para encontrar una salida a la antinomia perversa que oponía a peronistas y antiperonistas. Buena parte del patrimonio ideal peronista de los años que corren fue tematizada y organizada en cuerpo de doctrina por ese formidable instrumento de fusión ideológica que fue la revista *Qué* dirigida por Frigerio.

Hoy, a más de treinta años de estos hechos y reflexionando un poco en voz alta, yo diría que algo semejante ocurría entre los jóvenes intelectuales que giraron alrededor de Agosti, considerándolo como una figura de renovación del comunismo argentino. Si pudimos leer esos textos del modo

abusivamente analógico en que lo hicimos, si buscamos en el filón gramsciano del marxismo europeo lo que estábamos convencidos que el nuestro no podía darnos, es porque la sociedad misma formulaba preguntas a las que nos sentíamos incapacitados de responder, aunque evocaban problemas de algún modo aproximables a aquellos con los que se había enfrentado Gramsci en sus reflexiones de la cárcel. Pero no fuimos sólo nosotros, intelectuales comunistas, quienes nos vimos impelidos a indagar en dimensiones culturales que no eran las propias un camino de aproximación. Muchos otros también lo hicieron y fueron otros sus modelos. Los intelectuales democráticos que animaron la experiencia de *Contorno*, para dar un ejemplo emblemático, encontraron en un Sartre apropiado con inteligencia y pasión un sustento acaso decisivo para su reexamen de la literatura argentina en su vinculación con una realidad histórica que era afectada en su interpretación tradicional. Un camino, por tanto, que desde la crítica literaria habría de llevarlos finalmente a la crítica política y a la izquierda. Este itinerario estuvo vedado para nosotros, obligados como estábamos a pensar en el interior de una estrecha y empobrecida cultura marxista-leninista. El encuentro con Gramsci fue, por esto, casi un hecho necesario, un tránsito obligado para poder repensar desde el interior de esa tradición, aunque cuestionándola, una realidad nacional a la que la caída del peronismo colocaba bajo una nueva faz, enigmática y prometedora. Todos pensábamos que se iniciaba un capítulo nuevo en la historia de la izquierda argentina en el que era posible proyectar, y trabajar en consecuencia, un encuentro con ese mundo de los trabajadores al que la experiencia peronista había apartado de su destino de clase. En suma, estábamos frente a una ocasión histórica de transformación a condición de una profunda renovación teórica y política de la izquierda y en primer lugar de los comunistas.

El privilegiamiento de la autonomía cultural y política del partido comunista —respecto de una tradición que mantenía confusas e indefinidas sus fronteras con la cultura liberal-democrática, y de una acción práctica oscilante y contradictoria en la determinación de sus aliados políticos— se impone como una necesidad dictada por la prevista descomposición del peronismo que seguiría a su caída. Pero tal autonomía suponía como es comprensible afectar una con-

tinuidad ideal que el liberalismo instituyó entre el nacimiento de la nación y la derrota de la tiranía de Rosas: la llamada "tradicción de Mayo", o "línea Mayo-Caseros" a partir de la cual toda la experiencia peronista no era sino la repetición de lo ya sucedido. Una segunda tiranía cuyo abatimiento aseguraba el relanzamiento de la nación. Y si algo caracterizó la labor de los intelectuales comunistas por esos primeros años del posperonismo, vista desde la perspectiva en que me coloco, fue una dedicación, antes poco usual, al examen de la tradición nacional, de las corrientes ideales que la conformaron y de sus momentos significativos. Es cierto que la pobreza de los instrumentos analíticos empleados y lo limitado de muchas de sus hipótesis empobrecieron sus resultados, pero vale la pena remarcar la magnitud del esfuerzo antes que sus adquisiciones culturales porque de todas maneras indican una dirección de búsqueda acertada. Se pretendía redefinir los contornos de una herencia democrática que pudiera ser diferenciada de la tradición liberal y de las corrientes nacionalistas, herencia de vital importancia para la formación de una cultura socialista. Y no debe sorprendernos que en esta batalla ideal volvíamos a encontrar los ecos del pensamiento de Gramsci como fundante de un criterio metódico de distinción que posibilitaba una confrontación productiva con aquellas corrientes predominantes en la cultura argentina. Sorprende que las lecturas sean las mismas y con finalidades semejantes. ¿No es Francesco De Sanctis, leído con las lentes de Gramsci y de Togliatti, la fuente inspiradora, tanto de Agosti como de Portantiero y algunos más, de un esforzado, aunque no siempre claro, trabajo de deslinde de una corriente democrática en la tradición nacional, separada del liberalismo "como cosas diferentes, no iguales y ni siquiera análogas"? Hoy resulta claro que las dificultades del procedimiento no eran sólo analíticas y que se desprendían en gran medida de las debilidades propias de los elementos que podían conformar tal corriente, pero que nunca lograron dar al pensamiento democrático una autonomía plena. La indefinición derivaba por tanto de una realidad que era más confusa de lo que pretendía el afán clasificatorio. Pero lo que interesa recalcar es que en el momento en que las necesidades políticas de una distinción irrumpen en el debate, es a Gramsci y a sus reflexiones sobre el Risorgimento que se recurre para fundarla *historiográficamente*. En *El mito liberal* (1950), que junto a *Nación y cultura* publicada el mismo año representa el momento de maduración de su cuestionamiento del nacionalismo y de la tradición liberal, Agosti recuerda la definición con la que De Sanctis exalta la posición democrática, contraponiéndola a la liberal, y que conocía a través de la utilización que de ella hizo Togliatti en su conferencia sobre el antifascismo de Antonio Gramsci publicada en español por *Cuadernos de Cultura*. "Donde hay desigualdad", afirma De Sanctis, "la libertad puede encontrarse escrita en las leyes, en la constitución, pero no es cosa real, porque persisten las clases; no es libre el campesino que depende del propietario, no es libre el cliente que continúa sometido al patrón, no es libre el hombre de la gleba que está sujeto al incesante trabajo de las campañas."

Con ambos libros Agosti se colocaba de tal modo en las antípodas de las posturas tradicionales del comunismo argentino que provocó desconcierto en sus filas. Si se revisan las publicaciones oficiales de esta formación política no puede dejar de asombrarnos el muro de silencio que se construyó a su alrededor y el menosprecio evidente de las esferas dirigentes frente a dos obras de excepcional nivel intelectual en comparación con la publicística comunista de la época. Excepto entre aquellos que seguíamos con interés sus trabajos, o en algunos intelectuales de la llamada "izquierda nacional", en el resto sólo hubo silencio u hostilidad. Un ensayista de formación marxista y de filiación peronista, Hernández Arregui, no pudo dejar de manifes-

tar su sorpresa frente a la postura de Agosti y trató de explicar cómo pudo manifestarse sin conflictos visibles. Según este autor, Agosti debió publicar en dos obras separadas un texto que en realidad constituía un libro único: "El cambio es tan súbito que ha debido publicar ambos trabajos, con un breve intervalo de tiempo, para preparar a una clientela poco flexible a estas viradas que chocan a la mentalidad momificada en moldes liberales de los grupos de izquierda." La explicación era poco convincente porque con toda razón pueden aducirse motivos más valederos referidos a la propia estructura del material para justificar el procedimiento editorial, pero de todas maneras ilustra sobre el efecto de sorpresa que tuvo su publicación. Hernández Arregui encontraba en ambas obras elementos de valor como la afirmación de que "la crisis de la cultura argentina es una crisis estricta del liberalismo argentino", pero no dejaba de expresar el fastidio que le provocaba el hecho de que al utilizar categorías y términos "nacidos en el país y al calor de la lucha nacional", Agosti se sirviera para esto de "un escritor extranjero como Antonio Gramsci". La observación no era sino una necesidad, pero de algún modo evidenciaba la escasa consideración que despertaba por esos años el pensamiento de Gramsci. Una década después serán jóvenes intelectuales peronistas, lectores entusiastas de las obras de Hernández Arregui, los que intentarán una apropiación de Gramsci en clave "nacional-popular"...

Esta propuesta de transformación de la línea tradicional de la cultura comunista nunca logró expandirse y, por el contrario, encontró al poco tiempo obstáculos insuperables tanto fuera como dentro del propio partido. En la medida en que por distintas razones era incapaz de explicitar las consecuencias que ella tenía sobre la política concreta de los comunistas, ni podía tampoco redefinir la matriz teórica sobre la que se fundaba, estaba condenada a ser una mera construcción ideológica y no una línea de trabajo político-cultural. Sin poder expandirse al trabajo directamente político, no podía ni siquiera mantener un dominio recortado al campo particular de la cultura. Y basta recordar un hecho para reconocer los fuertes condicionamientos que soportaba, aún en momentos de liberalización, el debate teórico y político entre los comunistas argentinos.

El hecho está referido directamente a Gramsci y a lo que fue, tal vez, la primera polémica sobre su pensamiento que se produjo fuera de Italia. En 1962, y con motivo del artículo de Oscar del Barco "Notas sobre Antonio Gramsci y el problema de la objetividad" enviado a *Cuadernos de Cultura* para su publicación, se produjo en el seno de la comisión cultural del partido una ardua discusión. La comisión acepta finalmente el criterio de Agosti y resuelve autorizar la inclusión del artículo en la revista, pero encarga a dos de sus miembros redactar una respuesta en la que se explicita "la proposición de la comisión", y por tanto del partido, sobre el tema. El tema era, por supuesto, el concepto gramsciano de objetividad —distinto, como sabemos, de las concepciones filosóficas de Lenin— y su relación con las *Tesis sobre Feuerbach* de Marx. La vinculación entre la cultura y la política era tan estrecha en los comunistas, se habían a tal grado aplastado sus esferas de autonomía que una discusión literaria, o sobre los fundamentos filosóficos del marxismo, despertaba rápidamente la suspicacia de una dirección política que pretendía, absurdamente, avanzar sin modificarse.

La política de relativa liberalización de ciertas esferas de la actividad partidaria, y de la cultura en primer lugar, fue a tal extremo la iniciativa de un núcleo reducido del grupo dirigente que prácticamente se evaporó apenas debió enfrentarse a los complejos mecanismos ideológicos y políticos que fragmentaron a comienzos de los sesenta al movimiento comunista mundial. La hipótesis de un proceso de disgregación del peronismo que posibilitara a los comunistas resolver el histórico problema de la conquista de las ma-

sas trabajadoras fue contradicho por los hechos. Como así también lo fue la inconsistente confianza, que siguió al fracaso de la primera, en un eventual "giro a la izquierda" del peronismo. Si hasta se llegó a especular con la constitución de un "partido único" de los trabajadores que reuniera lo que desde el 45 estaba separado, era lógico que en el campo específico de la cultura se impulsara poco a poco un ajuste de cuentas con una tradición a la que la izquierda peronista condenaba como liberal.

El derrumbe de todas estas ilusiones, que si en 1956 tenían algún viso de verosimilitud, en 1962 ninguno, ocurrió en un momento de quiebra de la homogeneidad ideológica del mundo comunista (conflicto chino-soviético, autonomización del PC italiano, etc.) y de expansión del castrismo y de la estrategia guerrillera en América Latina. Frente a la alternativa de una renovación ideológica y política de resultados finales inciertos para la suerte futura de la organización, pues la colocaba ante los riesgos de una fragmentación que no pudiera controlar, la dirección del PC optó por encerrarse en la defensa a ultranza de las posiciones más tradicionales. El halo de herejía que siempre rodeó a Gramsci se extenderá en adelante a otras figuras del comunismo italiano y en particular al propio Togliatti. No debe sorprendernos, entonces, que los comunistas argentinos se hayan siempre negado a publicar su "Memorial de Yalta", al que su lamentado deceso apenas terminado de redactar elevó a la categoría de testamento.

Cuando en 1963 el grupo de intelectuales cordobeses que dio vida a la experiencia de *Pasado y presente* fue expulsado del partido, y a esta sanción le siguieron otras que colocaron fuera del comunismo argentino a la mayoría de su sector universitario en Córdoba y a grupos de estudiantes e intelectuales de Buenos Aires, Rosario y Mendoza, se clausuró por largos años la tenue y controvertida presencia de Gramsci entre los comunistas. En adelante, ni siquiera será mencionado. Y aunque es posible afirmar que nunca Agosti renegó de la deuda intelectual que había reconocido tener con el pensador y revolucionario italiano, dejó si de manifestar la vocación entusiasta de otrora.

La experiencia de *Pasado y presente*

3. Al iniciar su publicación como revista trimestral de "ideología y cultura" en abril de 1963, *Pasado y presente* se propuso ser la expresión de un centro de elaboración cultural relativamente autónomo de la estructura partidaria y un punto de convergencia de los intelectuales comunistas con aquellos que provenían de otros sectores de la izquierda argentina. La revista, cuya primera serie concluye en setiembre de 1965, pretendía organizar una compleja labor de recuperación de la capacidad hegemónica de la teoría marxista, sometiéndola a la prueba de las demandas del presente. En tal sentido, y aunque esto no fuera muchas veces claramente expuesto en sus contribuciones, rechazábamos el "marxismo-leninismo" como patrimonio teórico y político fundante de una cultura de la transformación. Recuerdo que en el editorial del primer número, que fue el texto por el cual concluimos siendo expulsados del partido, afirmábamos con énfasis una convicción que, al cabo de los años transcurridos, pienso que caracterizó la verdadera y cabal nota distintiva de nuestra experiencia, en muchos sentidos semejante a la de algunas publicaciones de izquierda de la época. Decíamos allí: "La autonomía y la originalidad absoluta del marxismo se expresa también en su capacidad de comprender las exigencias a las que responden otras concepciones del mundo. No es abroquelándose en la defensa de las posiciones preconstituidas como se avanza en la búsqueda de la verdad, sino partiendo del criterio dialéctico que las posiciones adversarias, cuando no son meras construcciones, derivan de la realidad, forman parte de ella

y deben ser reconsideradas por una teoría que las totalice". Por una teoría, en fin, que pueda extraer de éstas "todo lo que de verdad, de conocimiento" efectivamente contengan. Y citábamos a un filósofo italiano, comunista también él, para recordar que "el marxismo triunfa usando las armas del propio adversario y enriqueciéndose de sus tesoros, no como botín de guerra, sino como premio de una reconocida victoria".

Esta convicción, que fue el principio metódico con el que elaborábamos nuestras hipótesis de trabajo, surgió del modo en que considerábamos las raíces del marxismo y de la influencia que sobre nosotros ejercían otros filones de la cultura europea a los que habíamos tenido acceso por razones del todo ocasionales debidas a las historias personales de los distintos miembros del grupo. Estuvimos así en condiciones de analizar a partir del marxismo corrientes tales como el existencialismo sartreano, Husserl, Lévi-Strauss y el estructuralismo, Braudel y la nueva historia, Freud y las corrientes analíticas modernas, porque encontrábamos en el marxismo italiano, y en Gramsci en particular, un punto de apoyo, el suelo firme desde el cual introducirnos, sin abjurar de nuestras ideas socialistas y de la confianza en la capacidad crítica del marxismo, en las más disímiles de las construcciones teóricas. Es verdad que estas nuevas corrientes del saber despertaron el interés de muchos intelectuales de formación marxista y que otras revistas de izquierda publicaron trabajos dedicados a analizarlas. Pero lo insólito en nuestro caso era el hecho de que pudiéramos juntar en *Pasado y presente* —para citar concretamente el número 9— uno de los primeros trabajos en español sobre Lacan, una encuesta obrera de Marx y el análisis del conflicto de los obreros de Fiat en Córdoba. Mencionando este hecho no postulo iniciar una discusión sobre la legitimidad de estos cruces filosóficos y culturales, sino simplemente reconocer que esto fue posible precisamente en virtud de que nuestro punto de partida sustentábase en el pensamiento de un marxista que admitía tales aperturas. En este sentido fuimos "gramscianos" y como tales reivindicábamos nuestra identidad en el ámbito del debate argentino. Y si para la ortodoxia comunista esa condición era en definitiva la prueba de nuestro "revisiónismo", para otros sectores de la izquierda expresaba un camino de búsqueda y una manera de encarar la dilucidación de los problemas teóricos y políticos que debía ser alentada, más allá de la opinión que le merecieran nuestras posiciones políticas concretas. En un artículo dedicado a comentar nuestra actividad, y en el que por vez primera se nos bautiza como los "gramscianos argentinos", la revista *Izquierda nacional* hacía la siguiente reflexión: "El surgimiento de una corriente intelectual de inspiración gramsciana en la Argentina forma parte de este proceso de esclarecimiento que divide a la intelectualidad marxista. Y puesto que la personalidad de Antonio Gramsci es una de las más ricas del siglo, no seremos nosotros quienes desdeñemos el valor de su producción intelectual y la importancia de su influencia. Por el contrario, creemos necesario destacar el carácter que deben asumir sus enseñanzas en el campo específico de nuestra realidad... El gramscianismo en nuestro país se manifiesta más en términos de autoconciencia del fracaso de la dirección del Partido Comunista, es decir, como crítica interna del mismo, que como aplicación consecuente del ejemplo dado por Gramsci en Italia. Sin embargo, el carácter que asume esta bifurcación o, mejor pensado, este soslayar el problema central del proceso revolucionario en la Argentina mediante la crítica de las direcciones políticas de la izquierda tradicional, no tendrán las consecuencias que en el pasado debieron padecer algunos intelectuales. Las viejas acusaciones... que debieron soportar varias generaciones, nada podrían en el presente. Irremediablemente para ellos, la nueva generación inicia una nueva etapa y, a lo sumo, podrán precipitar su incorporación a las luchas concretas en el terreno nacional". El articulista

(¿por qué me empecino en creer que se trataba de Ernesto Laclau?) coincidía con los redactores de *Pasado y presente* en que el problema central a resolver era "el de una reinterpretación de todo el pensamiento argentino desde y con el marxismo"; y se preguntaba: "¿A dónde van los jóvenes gramscianos?" Su respuesta era en condicional: "Ello depende de la influencia que como grupo de opinión sean capaces de ejercer".

¿Cuál fue la influencia real del grupo Pasado y Presente y de sus publicaciones? ¿Qué produjo en término de resultados una experiencia cultural que mirada desde el presente parece ser muy vasta, aun cuando estuvo acompañada de grandes errores políticos, de impacencias y equívocos, de notables limitaciones teóricas y de una evidente incapacidad de sostener con rigor y responsabilidad algunas de sus más fértiles intuiciones? El balance crítico todavía no ha sido hecho, pero se nos debería imponer a nosotros como una exigencia porque fuimos parte activa de ese proceso incontrolado que condujo a la sociedad argentina a una inimaginable espiral de violencia. Tal vez este seminario represente para nosotros, y sin que sus organizadores se lo hayan conscientemente propuesto, un estímulo eficaz para encarar el reexamen crítico de una experiencia que constituyó también un capítulo significativo de los avatares del gramscismo en América Latina.

Con esta finalidad me permito hacer aquí algunos señalamientos con el único propósito de darles a conocer ciertos elementos necesarios para la comprensión de esa "geografía del gramscismo" que me propuse esbozar. En primer lugar, debo recordar la relativa disponibilidad de la cultura argentina para abrirse a la influencia de las corrientes, movimientos y figuras de la cultura italiana de posguerra. En los años que siguieron a la caída del fascismo y al resquebrajamiento del control peronista sobre la libre circulación de los bienes culturales, pudimos acceder y compartir todo lo que de nuevo o renovado creaba en los difíciles años de la reconstrucción nacional una cultura que se había liberado de la opresión fascista y en la que el marxismo tenía una presencia singular, para no decir hegemónica. Gramsci acompañó en cierto modo la invasión del neorealismo filmico y a través de *Cinema Nuovo* seguimos los debates que provocaron sus reflexiones sobre los problemas estéticos y culturales. Leímos con pasión a Vittorini y pudimos conocer a través de Pratolini la tragedia que significó el fascismo para el mundo popular subalterno. A través de las traducciones de Attilio Dabini descubrimos a Carlo Levi y su *Cristo se detuvo en Eboli* nos evocó la existencia en nuestro propio país de pueblos que se aferraban con dignidad a su cultura primigenia. Años antes, el exilio provocado por las leyes

raciales trajo al país pensadores que, como Rodolfo Mondolfo o Renato Treves, nos hicieron conocer a Croce y al propio Francesco De Sanctis. Con Chiarini, Salinari y otros críticos nos enteramos del debate sobre el realismo. En las publicaciones periódicas dedicadas a la crítica cinematográfica de la época —que lamentablemente fenecieron sin nunca ser sustituidas— los nombres de Guido Aristarco y de Umberto Barbaro eran menciones casi obligadas. ¿Y qué decir del descubrimiento de Pavese? Cuando en 1961 nuestro compañero Portantiero se propuso analizar desde una nueva perspectiva la tradición de la literatura de izquierda en el país y la repercusión del peronismo en las élites intelectuales, hizo preceder su estudio —a modo de eso que hoy llamamos en la jerga académica "encuadre teórico"— de una extensa consideración sobre el problema del realismo que usufructúa del debate italiano. Y en *Realidad y realismo en la narrativa argentina*, recuerdo que uno de sus capítulos lleva precisamente un título que me parece indicativo de lo que para nosotros fue la incorporación de la cultura italiana y el conocimiento de Gramsci en particular: "La búsqueda de la realidad". Yo diría que en estas palabras está acotada la significación de un patrimonio teórico y cultural que contribuyó de manera decisiva a reconducir la cultura marxista de filiación comunista hacia lo concreto, hacia el encuentro de una realidad que, dolorosamente, nos resultaba ajena. Podría aducirse, y habría mucho de razón en eso, que no puede dejar de sorprender el hecho de que un núcleo de comunistas argentinos necesitasen de otro comunista italiano para descubrir "su" propia realidad. Pero ¿de qué otro modo podíamos afectar una tradición desde la que reconocíamos al mundo, y de la que comenzábamos a distanciarnos, salvo apoyándonos en alguien también partícipe de ella, pero con una mirada distinta? La izquierda socialista, o aun la llamada "nacional", arrancaron de otras tradiciones y recorrieron caminos diferentes a los nuestros —esto dicho sin abrir juicios sobre los resultados de su búsqueda—. Pero para nosotros, comunistas argentinos, las opciones eran escasas y es posible pensar que la que Gramsci nos ayudó a escoger, con todo lo errónea que ella pudo ser, nos permitió mantener abierta la criticidad de la perspectiva marxista y, con ésta, la vocación por escapar del doctrinarismo. La izquierda argentina, y más en particular la comunista, nació y creció sin la herencia de una gran tradición teórica nacional. No tuvimos en este campo figuras relevantes a las que en otros países, escasos por cierto, dieron inicio a un itinerario propio. No las hubo tampoco en América Latina, con la sola excepción de Mariátegui, pero a éste solo pudimos descubrirlo tardíamente y no tan paradójicamente a través



ESPACIOS DE CRITICA Y PRODUCCION
ES UNA PUBLICACION
DE LA SECRETARIA DE
EXTENSION UNIVERSITARIA
Y BIENESTAR ESTUDIANTIL DE
LA FACULTAD DE FILOSOFIA Y
LETRAS (UBA).

Suscripciones interior y exterior. M.T. de Alvear 2230, of. 102,
 Buenos Aires.

de Gramsci. En condiciones tales, ese era el camino que se nos ofrecía y lo tomamos.

4. La búsqueda de la realidad. Pero ¿cuál era esa realidad que buscábamos? Si recordamos que la revista se publicó en Córdoba, una ciudad del interior del país —característica que tal vez no diga nada a nuestros amigos italianos, pero que entre nosotros tiene significaciones particulares—. ¿hasta qué punto este hecho nos colocaba en cierto modo en la situación de "triples o cuádruples provincianos" de la que hablaba Gramsci? Pienso que buena parte de la gravitación que alcanzó a lograr la revista deriva de aquí. Un grupo de intelectuales y militantes de izquierda, comunistas y no comunistas, universitarios y no universitarios, protagonizaban una experiencia insólita. Pensaba los problemas políticos y teóricos de la izquierda desde un lugar de la provincia, esto es, desde un centro exógeno al único lugar donde históricamente se había situado la función de pensar. En realidad, Córdoba era algo más que una ciudad de provincia. Desde fines de los años 20 y fundamentalmente en los tiempos del gobierno peronista, fue el sitio de asentamiento y expansión de la industria automotriz en torno a tres grandes complejos que ocupaban a una parte significativa de su proletariado fabril. Un proletariado de reciente formación y que se nutría de jóvenes provenientes de la universidad y de las escuelas técnicas. A su vez, la propia estructura de la ciudad, el trazado de sus líneas de transporte urbano que obligaban al paso forzoso por el centro comercial y burocrático, donde en un pequeño radio estaban alojados la Casa de Gobierno, el Parlamento, la Catedral, el local de la Confederación General del Trabajo, la Universidad en sus distintas facultades, los locales partidarios, los medios de prensa y de radio y televisión, las librerías y salas de conferencias, todo esto y muchas otras cosas facilitaron una comunicatividad social y política de importancia excepcional. En los años 50 y 60, Córdoba fue el epicentro del conflicto social, la ciudad de la revuelta urbana llamada "cordobazo", del sindicalismo clasista, de convergencia de la izquierda peronista con la proveniente de la matriz socialista, de tímidos intentos de control obrero, de la democratización en los sindicatos de fábrica, de la más fuerte aproximación y hasta fusión entre obreros y universitarios, de la radicalización de los jóvenes católicos. Fue además —en los años 60— el lugar de nacimiento de la organización de los Montoneros y la zona de mayor crecimiento del ERP y, más tarde, el centro de la represión llevada a cabo por la dictadura militar. No deja de ser emblemático que haya sido esta ciudad el lugar en el que iniciaron su militancia política las tres figuras más importantes del sindicalismo de clase: Atilio López, Agus-

tín Tosco y René Salamanca, todos víctimas de la represión.

Esa era la ciudad en la que nació *Pasado y presente* y en estos sectores sociales encontró su mundo de lectores. ¿Porque éramos gramscianos al publicar la revista nos imaginábamos vivir en una Turín latinoamericana o accedimos a Gramsci porque de algún modo Córdoba lo era? Tal vez estábamos simplemente predestinados a serlo. En los incandescentes años 60, y desde una perspectiva leninista, leímos a Gramsci con pasión; aún más, aprendimos el idioma para leerlo en sus fuentes originales y acceder a los escritos anteriores a los Cuadernos y con la abundante literatura interpretativa que Italia nos proveía. Pero leímos también a Togliatti, Luporini, Banfi, Della Volpe, Colletti; tradujimos sus escritos y los hacíamos circular. Nuestro debate los incorporaba. De algún modo lo que estaba surgiendo en Córdoba era un movimiento social y político de características nuevas y en ese grupo en fusión las ideas de Gramsci circulaban como si fueran propias. Por estas razones creo que más allá de la discusión que hoy pueda hacerse sobre la validez del gramscismo, e independientemente de las dudas respecto del valor actual de sus categorías estratégicas, es indiscutible que tuvo para nosotros un formidable efecto liberador. Nos permitió reparar en problemas que antes se nos escapaban, porque no estábamos en condiciones de captarlos o porque no podíamos explicarlos. En una palabra, Gramsci nos permitió penetrar en los grandes problemas nacionales.

Y esto que parece obvio, o quizás hasta banal, para nosotros marxistas argentinos y latinoamericanos representa sin embargo un grueso problema. Si el marxismo era una verdad universal, la realidad, el mundo concreto no podía ser sino un epifenómeno. Para pensar la política no era necesario desentrañar las complejidades históricas y genéticas de una formación social cuyo destino ya estaba fijado de antemano. Entre historiografía y política existía un hiato tan evidente que el debate sobre su relación se transformaba casi en un punto dirimente entre el nacionalismo burgués y la izquierda. El discurso que enfatizaba la realidad nacional pertenecía casi con exclusividad al populismo. Cuando a un peruano genial se le ocurrió escribir el primero y tal vez el único libro marxista en la región, lo llamó precisamente *Siete ensayos de interpretación de la realidad nacional*. Y fue esta idea de la existencia de una "realidad nacional" propia e irreductible la que motivó la crítica malevolente y burlona de la Conferencia de los partidos comunistas de 1929, porque en opinión de los participantes de tal evento no existían realidades nacionales que diferencia-

FHARENHEIT 450 - Publicada por estudiantes de la carrera de Sociología - Nº 1: informe especial, la objetividad acorralada, Michel Foucault: Las redes del Poder, Fernando Savater: El mito de la crisis, una superstición sociológica. Tomas Abraham: Reflexiones sobre 'historia de la sexualidad', Rene Lourau: Autogestión e Institución, Alfredo Errandonea: Democracia tutelada e inestabilidad institucional.

• Número 2: Dedicado al tema Transformaciones de la subjetividad y Transformaciones sociales.

• Suscripciones: Azcuénaga 2212 - Olivos (1636) - Pcia. Buenos Aires

3 números: 9 A

6 números: 18 A

FAHRENHEIT

450

ran cada proceso y tornaran específicas las diferentes propuestas de transformación. Ciertamente es que me refiero a un hecho demasiado lejano en el tiempo. Pero si recordamos que en los años 40 y 50 la formación teórica y política de un comunista argentino —y no tengo por qué creer que era distinta la de otros latinoamericanos— se basaba exclusivamente en la lectura casi obligatoria de la *Historia del Partido Comunista bolchevique de la URSS*, no resulta difícil imaginar los obstáculos que había que superar para “descubrir” la nación. Nunca dispusimos de algo equivalente al sustrato histórico sobre el que se fundaron las propuestas estratégicas y políticas formuladas por los comunistas italianos en las *Tesis de Lyon*. Ninguna discusión sobre la validez o no de tales tesis puede opacar el efecto de deslumbramiento que tuvieron sobre nosotros cuando pudimos leerlas. Allí había una manera de situarse frente a los problemas, una forma de construir la acción política, que nosotros debíamos imitar. Es verdad que en todo esto hubo de parte nuestra mucha ingenuidad, límites teóricos e inexperience política, pero debemos recordar el hecho de que estábamos frente a la necesidad de desandar un camino para recorrer otros sin ningún maestro que nos guiara, sin tradiciones en las que apoyarnos, sin una corriente ideal lo suficientemente amplia como para corregir en la propia acción política una inexperience que nos era congénita.

Por estos motivos no pudimos evitar ser eclécticos; más un grupo arrastrado por la dilatación extrema del pensamiento y de la acción política de izquierda, que un núcleo formador de una nueva tradición de pensamiento. En una primera etapa de su existencia, *Pasado y presente* fue un órgano político y cultural de la izquierda cordobesa, con fuerte prestigio en ciertos medios intelectuales y vinculada al campo ideológico del leninismo castrista. Lo que nos diferenciaba de las demás corrientes similares surgidas del Partido Socialista, o de fraccionamientos del Partido Comunista, o de raíz católica, era nuestra filiación “gramsciana”. Reconociendo la potencialidad revolucionaria de los movimientos tercermundistas, castristas, fanonianos, guevaristas, etcétera, tratábamos de establecer un nexo con los procesos de recomposición del marxismo occidental que para nosotros tenían su centro en Italia. Eramos una mezcla rara de guevaristas togliattianos. Si alguna vez esta combinación fue posible, nosotros la expresamos.

Desde la tentativa de trabajar en el interior del Partido Comunista para renovarlo, o luego de nuestra expulsión, el descubrimiento de la potencialidad revolucionaria alojada en la sociedad argentina que pudiera ofrecer una base de sustentación para una izquierda colocada objetivamente fuera del sistema, hasta finalmente el reconocimiento de la emergencia del clasismo en las fábricas automotrices cordobesas y los problemas que él planteaba a una izquierda intelectual que buscaba un anclaje “orgánico” con los trabajadores, PyP fue la expresión de un grupo que pugnaba por individualizar un interlocutor de clase. El desaliento que sucedió al fracaso de la guerrilla castrista de mediados de los 60 y la caída del gobierno radical de Illia, nos evidenció el extremo aislamiento de un grupo colocado fuera del terreno concreto de la política.

La revista reanudó sus publicaciones por un breve período entre abril y diciembre de 1973. Más vinculada al proyecto de formación de una tendencia socialista, de izquierda, en el interior del movimiento peronista, la revista sucumbió con el fracaso estrepitoso de las ilusiones revolucionarias del pos'68. Su estación fue muy corta, aunque yo diría relevante en la medida en que influyó para bien pero también para mal, en la visión que tuvo cierta izquierda de toda la experiencia que va desde el “cordobazo” hasta el fracaso del segundo gobierno peronista. Según algunos —me refiero a J.J. Sebrelí, en particular— fue un “órgano oficioso” de montoneros en el sentido de que acogió algunas pro-

puestas de este movimiento y porque creyó descubrir en él una posibilidad concreta de recomposición del peronismo en un plano más avanzado. En realidad, si se leen con menos prejuicios que atención sus artículos y se advierten los debates internos del grupo que la constituía, tal definición resulta fuera de lugar. La revista mantuvo siempre fuertes reservas frente a un movimiento que militarizaba la política, que defendía una estructura organizativa groseramente autoritaria y que en los hechos mostraba un evidente desprecio por aquel movimiento social y político que había contribuido primero a crear y luego a destruir. De todas maneras lo que tornaba posible estas complicadas combinaciones ideológicas y políticas —en realidad, una exasperada búsqueda de un puerto donde anclar— nacía a su vez de dos circunstancias que es preciso señalar. De una parte, las características mismas del grupo, privado de ligazones políticas definidas y sobre todo dedicado a un trabajo de tipo ideológico cultural. De la otra, la matriz leninista-gramsciana que constituía la base de nuestras reflexiones.

Resumiendo, y consciente de la dosis de arbitrariedad que toda síntesis arrastra consigo, diría que la revista —y por consiguiente el grupo— se mantuvo siempre en el terreno del marxismo militante y de la izquierda socialista. Gramsci nos permitió fijar dos orientaciones que con mayor o menor nitidez estuvieron presentes en las dos series de la revista: a) la búsqueda del contexto “nacional” desde el cual pensar el problema de la transformación y del socialismo; b) la aceptación plena de la perspectiva socialista concebida como un proceso que se desarrolla a partir de la sociedad, de las masas, de sus propias instituciones y organismos. Estas dos ideas centrales contenían un potencial crítico que nos permitió mantener siempre una cierta distancia, tal vez más en el plano teórico que en el práctico, respecto a los discursos castristas, guevaristas, peronistas, maoístas o socialdemócratas. Tal distancia crítica fue defendida no como un límite, sino como una virtud. Rechazábamos con firmeza toda clase de “ismos”, si bien las flexiones del discurso político y frente a determinadas situaciones nos llevaban a aproximarnos a uno o a otro de los grupos que los representaban. Este rechazo se fundaba en una hipótesis de trabajo que mantuvimos constantemente, pero que en nuestro trabajo teórico y práctico nunca pudo arribar a la conquista de una autonomía efectiva.

El tipo de marxismo del que buscábamos apropiarnos, y para el cual venían de Gramsci los más altos estímulos y contribuciones, no intentaba encontrar en sí mismo su principio de validación; lo buscaba en su capacidad de medirse con los hechos de una realidad en transformación. Tal capacidad, sin embargo, no era la evidenciación de su supuesta condición de teoría verdadera, sino que derivaba de la incorporación en su propia estructura teórica de las adquisiciones de la ciencia y de la cultura modernas. Si se admite que son dos las categorías esenciales del análisis teórico de Gramsci —esto es, la *crítica* y la *historicidad*—, me atrevería a sostener que fueron precisamente éstas las que nosotros deseábamos privilegiar, sin haberlo nunca logrado del todo, en nuestra lectura de los hechos del mundo y en la problematización de la historia del marxismo. Pienso, por lo demás, que fueron ambas categorías las que traté de mantener presentes en mi tentativa de reconstrucción de las relaciones entre el pensamiento de Marx y América Latina, como un capítulo aparte de la vía crucis del marxismo.

En este sentido, y tal vez sólo en él, el saber marxista del que buscó apropiarse y que defendió la revista *Pasado y presente* era aquel en condiciones de soportar un diálogo productivo con el mundo y la cultura del presente. Esta suerte de visión laica, no ideológica del marxismo, contribuyó a hacer de nuestro grupo una realidad marginal, incómoda, inclasificable, de la cultura de izquierda en la Argentina.

DOS CARAS DEL MARXISMO INGLES EL INTERCAMBIO THOMPSON-ANDERSON



La reciente edición española de los *Arguments*¹ opuestos por Perry Anderson al alegato antialthusseriano de Edward Thompson —disponible asimismo en castellano—² permite conocer, en esta lengua, las piezas finales de un dossier iniciado veinte años atrás. En efecto, aunque Thompson, en distintas oportunidades, había manifestado su disgusto³ por lo que consideraba el teorismo elitista (de impronta francesa) y el amateurismo historiográfico de la "nueva" *New Left Review*,⁴ es en *The Poverty of Theory* donde realiza su postergada catarsis: el resultado, un brillante e immoderado pamphlet contra el althusserismo generalizado, es también un discurso del método (histórico) y una profesión de fe (socialista-humanista). A su vez, Perry Anderson, editor de la revista durante dos décadas y blanco más visible de los ataques thompsonianos, si bien replicó en su momento a algunos de éstos,⁵ fue sólo después de la aparición de *Poverty* cuando creyó oportuno puntualizar los distintos aspectos de la controversia en la forma de una contraargumentación teórica y política: su texto, que no omite cierta revisión de posiciones, combina el rigor crítico y la búsqueda ecuanimidad de un modo que vuelve natural el ademán amistoso dirigido al historiador de talento, al líder del desarme nuclear y al "mejor escritor socialista de Inglaterra".⁶

El rasgo más inmediato de este intercambio polémico es la desigual distribución de los lugares donde los discursos se organizan. Aquí, como en otras ocasiones, Thompson habla desde una práctica profesional asumida con excluyente orgullo: la historia, para él, no es sólo una dimensión eminente del conocimiento social, sino además depósito de valores y reserva de "tradiciones" que el presente activa. Anderson, de un modo también característico, razona desde un campo integrado, plural, en el que los logros sectoriales están continuamente abiertos a la convergencia crítica; autor de una variada serie de análisis políticos y teóricos, su vinculación con la disciplina histórica ha sido siempre mediata e instrumental.⁷ La distinción no es subsidiaria, ya que rige la dificultad del diálogo: son las presuntas iluminaciones del *métier* (que, en su caso, funden encuadres culturales y literarios, morales y políticos, jurídicos y económicos) las que fomentan en Thompson el recelo —o la condescendencia— frente a otros diseños constructivos (por ejemplo, teórico-formales) que se aventuren sobre su territorio.⁸ Recíprocamente, en el caso de la reflexión de Anderson, es su flexibilidad giroscópica, con la correspondiente rotación de temáticas y puntos de mira,⁹ la que impone el frecuente sesgo globalizador de sus intervenciones, con una notoria vocación por la síntesis articulada y la apertura programática. Y una de éstas, tan central para él como incómoda para Thompson, es la integración de los enfoques histórico y filosófico.¹⁰ En un caso, la angulación privilegiada y, en otro, el correctivo relevo de la perspectiva, es lo que moviliza las posiciones encontradas de estos autores. Ellas, no obstante, arraigan en un terreno común, que es la verdadera arena de la confrontación: tanto Anderson como Thompson actúan como organizadores culturales en el seno de la izquierda inglesa; es la disparidad de estrategias, herencias asumidas y opciones políticas la que los ha distanciado desde los años sesenta.

La polémica: primera época

En aquel momento quedó configurada el área más sensible del renovado disenso: aquella que agrupaba las múltiples dimensiones de la identidad político-cultural inglesa, entendida como "singular" por Thompson (renuente a cualquier cotejo puntual con otros desarrollos nacionales) y como "excepcional" por Anderson (cuyo irrenunciable puesto de observación era precisamente las regularidades históricas externas). En los mismos años en que aparecía la obra más importante de Thompson, *The Making of the English Working Class*¹¹ —señalando, por el relieve otorgado a las cultu-

ras de clase y en particular a las cambiantes modulaciones de la "experiencia" obrera, un nuevo punto de partida para la historia social—,¹² la renovada *New Left Review* iniciaba, con varios artículos de Anderson y Tom Nairn, una devastadora crítica del conservadurismo político, social y cultural inglés y sus secuelas de inmovilismo y conformismo en toda la estructura social: "en Inglaterra, una burguesía indolente produjo un proletariado subalterno".¹³ Pero mientras *The Making...* aún tenía por delante la fase más dilatada de su irradiación, los artículos de Anderson y Nairn produjeron, casi de inmediato, un fecundo intercambio polémico en la izquierda inglesa, debate en gran medida polarizado por la vivaz réplica de Thompson a la perspectiva *newleftist*.

"Origins of the Present Crisis", el texto de Anderson, se proponía esbozar los rasgos principales en la evolución de la estructura de clases de Inglaterra, un desarrollo atípico si se lo enmarcaba en el conjunto de los grandes países de Europa. Además de postular una serie de tesis sobre la compleja relación de subordinación que unió a la burguesía con la aristocracia en los orígenes y el posterior desarrollo del capitalismo inglés, Anderson señalaba un doble (y encadenado) desencuentro entre clases e ideologías revolucionarias: del mismo modo que la temprana revolución capitalista no pudo incorporar las conquistas del iluminismo —y su sustituto, el puritanismo radical, fue fácilmente derrotado (hasta el punto de que, "políticamente, el puritanismo fue una pasión inútil")—, así también la fase más combativa del proletariado inglés se desarrolló en ausencia de una ideología socialista "estructurada", pues para él el marxismo llegó demasiado tarde ("el *Manifiesto comunista* se redactó exactamente dos meses después del derrumbe del cartismo").¹⁴

Combinando libremente nociones sartreanas y gramscianas,¹⁵ Anderson mostraba que la simbiosis de aristocracia y burguesía había llevado a constituir una "clase dominante única" cuya homogeneidad virtual, permanentemente recreada, la configuraba como "totalidad destotalizada", un "bloque dominante que puede ser visto como una clase hegemónica" altamente estructurada y desestructurante de las clases medias: Inglaterra nunca conoció "un movimiento político importante de la pequeña burguesía".¹⁶ En cuanto a la clase obrera, luego de la derrota del cartismo y el posterior interregno "de amnesia y regresión", constituyó sus organizaciones más características orientada (via los fabianos) por el "emponzoñado" legado de la única ideología burguesa "distintiva y coherente, pero abortada" del siglo XIX: el utilitarismo. La paradoja de la clase obrera inglesa es que la opción corporativa en que se encarna ese utilitarismo va unida a una intensa conciencia de clase y a una cultura propia, "hermética", que le impiden acceder a una ideología universal y desarrollar una vocación hegemónica.¹⁷

La réplica de Thompson a la depresiva visión de la historia y la cultura británicas que figuraba en los artículos de Anderson y Nairn se ubica en un examen de la tendencia general de la "new *New Left*" tres años después del éxodo de sus fundadores. Tanto esta circunstancia como su propia condición de historiador lo hicieron suspicaz frente a la orientación intelectual que se abría camino en aquel "ambicioso trabajo" de análisis histórico y social. De ahí que el eje de su polémica, congruente con las tácticas premisas del reciente *The Making*, abarcara el rechazo de cualquier módulo analítico universalizante, la recuperación de una experiencia nacional irreductible y la defensa de una tradición cultural considerablemente más matizada que el compacto *survey* de la *New Left Review*. Desde su título, "The Peculiarities of the English" era una reivindicación orgullosa y desafiante. La "excepcionalidad" inglesa sólo podía esgrimirse a partir de una tipología artificial, pues "cada experiencia histórica es, en cierto sentido, única"; si las complejidades de la historia nacional chocaban con la simetría del modelo, era el modelo el que debía desecharse o refinarse.¹⁸

Pero más allá de estas generalidades defensivas, había un contraataque en regla a la asunción de un convencional

modelo de revolución burguesa. Por un lado, el caso de la Revolución Francesa elevado a paradigma debía descartarse, tanto por constituir una "experiencia gigantesca" pero única, como porque el ápice de su desarrollo: la jacobina fase igualitaria del año II, en modo alguno podía ser considerada indicativa de un rasgo intrínseco de la revolución burguesa cumplida (además de la improbable hegemonía de la burguesía industrial dentro de aquella). Con la "noción de tipicidad" asociada al caso francés, caía también la idea misma de "Revolución" como episodio dramático divisorio del curso histórico. Particularmente en el caso inglés, la revolución burguesa debía ser entendida en su "sentido epocal", como un amplio y diversificado conjunto de transiciones que tienen lugar a lo largo de varios siglos (entre el XVI y el XIX); se imponía, así, un más exacto modelo acumulativo en vez de "ese momento climático, la Revolución".¹⁹

La inconmensurabilidad de las experiencias nacionales comprendía también el vocabulario sociológico; era equívoco asimilar con el término "aristocracia" lo que en Francia era un estamento y en Inglaterra una "gentry" capitalista. De todos modos, esa aristocracia inglesa estaba lejos de ejercer el dominio omnímodo que Anderson y Nairn le atribuían. La prueba era el progresivo aburguesamiento y burocratización de diversas instituciones y el consenso utilitarista (y no reverencial) que preside en ciertos casos la supervivencia de las formas tradicionales. En cuanto al supuesto vacío cultural e ideológico burgués, una noción concisa y expresiva lo refutaba: la herencia democrática del protestantismo, el desarrollo de la economía política capitalista y la secular afirmación de la ciencia natural; asociado a las últimas (y con Darwin como figura paradigmática), un elemento básico de esa tradición es el "idioma empírico" de sus practicantes, al que sería abusivo confundir con la ideología empirista. No menos crítico se mostraba Thompson con el manejo andersoniano del concepto de "hegemonía", pero la discusión a este respecto era más reveladora de las incertidumbres de su lectura (en un momento en que la izquierda inglesa comenzaba a conocer el legado gramsciano) que realmente esclarecedora de la carencia o no de vocación hegemónica denunciada por Anderson en la clase obrera inglesa.²⁰

En la medida en que el conjunto de las censuras de Thompson estaba puntuado por frecuentes sarcasmos y fórmulas descalificatorias, su alegato suscitó una réplica aún más hiriente y demoleadora. En "Socialism and Pseudo-Empiricism", publicado el año siguiente por la *NLR*, Perry Anderson asumía la defensa global de los artículos inculcados, presentándolos como el esbozo de una "teoría integrada de la sociedad británica del pasado y del presente". La principal contraacusación a Thompson era, justamente, el mezquino desinterés que demostraba por el declarado propósito de esos textos —un intento de reconstruir esquemáticamente el pasado nacional con el fin de evaluar la "presente crisis"—; al leerlos como interpretaciones históricas acabadas sin tener en cuenta su provisoriedad ni mencionar su alcance contemporáneo, distorsionaba el "significado total" de la empresa.²¹

De todos modos, se consolidan los grandes temas de la controversia. Reforzando la argumentación general que él y Nairn habían desarrollado, Anderson insiste en las principales afirmaciones, partiendo ahora de las réplicas de Thompson. La noción de una revolución burguesa "epocal" no era sino "una hipótesis ptolemaica" en virtud de la cual sólo una burguesía clásica sería el vehículo del capitalismo. Mediante la distinción "entre un orden económico y las clases sociales" que lo impulsan o subvierten, quedaba abarcado el socialismo y su relación aleatoria con un proletariado industrial victorioso; Japón y Brasil en el primer caso, China y Cuba en el segundo, mostraban la necesidad de flexibilizar la tipología. Así, en Gran Bretaña, debía reafirmarse el papel primordial de la guerra civil del siglo XVII, aunque su marco no fuera plenamente el de una "revolución burguesa".²² En cuanto a las conquistas culturales de la burguesía

inglesa, Anderson descarta que la obra de Darwin sea una de ellas (tanto por el carácter relativamente "asocial" de las ciencias naturales como por el marco internacional en que se desarrollan), mientras que sí se puede acreditar como "verdadero producto" suyo el detestable social-darwinismo. Pero es el ejemplo de la economía política el que permite robustecer una de sus tesis principales, pues esa característica disciplina burguesa está en los antípodas de un pensamiento social totalizador. Por inspirarse más en el proceso natural que en la acción humana consciente, y en contraste con la fase heroica de la Ilustración, "la 'mano oculta' reemplazó a la 'voluntad general'"; fue una exposición "hipnótica, monoclar" del sistema económico, no una teoría total del hombre y la sociedad. Y las consecuencias posteriores se aprecian en este siglo, cuando es un hecho que la historia intelectual británica ha sido incapaz de confluir con alguna de las dos grandes tradiciones de "pensamiento social sintético", el marxismo o la sociología clásica. Entre las grandes naciones europeas, Gran Bretaña es la única que "no ha producido un Lenin, un Lúkačs, un Gramsci, ni tampoco un Weber, un Durkheim, un Pareto".²³

En la reconvención thompsoniana sobre el uso del término "hegemonía", Anderson encuentra la ocasión de una de sus críticas más impiadosas: al asimilar la hegemonía con el poder estatal, Thompson había revelado su "astronómica ignorancia" de la obra de Gramsci; es dudoso que haya leído una línea del autor que invoca, pues sus apломados "solecismos" son los de un hombre que "ya no puede aprender nada". Lo único que conoce del marxismo es la versión economicista difundida en la Gran Bretaña de la postguerra; es natural, pues, que careciendo de todo contacto con un "universo marxista más amplio" no capte el sentido de los trabajos de Anderson y Nairn, tributarios de la "principal tradición" del marxismo occidental.²⁴ Es ese limitado equipamiento teórico el que le hace descubrir un reduccionismo economicista allí donde es patente la desviación contraria; si "nuestras tesis" resultan vulnerables —señala Anderson aceptando una crítica de James Hinton—, es por su sesgo general *idealista* ("primacía de los factores políticos e ideológicos").²⁵ Pero más adelante reivindica la luckacsiana categoría de "totalidad" utilizada en su ensayo y los de Nairn para entender la situación presente a partir de la historia anterior; lo importante era oponer una visión totalizante al fragmentarismo de la historia académica (en el que incurre su actual contradictor). Como vía de acceso al presente, "el pasado es demasiado serio para dejárselo a los historiadores profesionales"; la prueba está en los análisis políticos de Thompson (último blanco del contraataque), donde el pasado sólo sirve para "comparaciones retóricas". El juicio de Anderson sobre esos textos acumulaba las imputaciones más irreversibles del artículo; en contraste con la imaginación histórica de Thompson, su aptitud como analista político era una muestra de "pobreza y abstracción" que el crítico no dejaba de documentar y, en el tramo final, las denuncias se sucedían en cascada: "subjetivismo errático", "inflada retórica", "tedioso populismo", "abstracción lacrimosa", "moralismo endémico", "nacionalismo mesiánico", "fosilización confesa", etcétera.²⁶

Si bien en las cuarenta páginas de "Socialism and Pseudo-Empiricism" se podían hallar puntuales autocríticas así como estimaciones positivas de algunos tramos de "The Peculiarities of the English", ellas no balanceaban la formidable requisitoria contra el "tipo de cultura socialista" que definía a Thompson y la "paranoia y mala fe" que había guiado su lectura de los artículos de la *NLR*.²⁷ Quince años después, Anderson lamentaría la "violencia inútil" de aquella réplica en un contexto en el que razonaba las bases de un nuevo entendimiento.²⁸ "Socialism..." no mereció en su época una respuesta de Thompson, si se exceptúan algunas rencorosas alusiones posteriores (1973) en la "Open Letter to Leszek Kolakowski"; al reeditar este último trabajo y "The Peculiarities..." (en *The Poverty of*

Theory and other essays), aclaró finalmente que no creyó justificado comentar un texto que no contenía argumentos nuevos.²⁹

Thompson y el althusserismo

Entretanto, la sustentación de un "internacionalismo teórico"³⁰ se había convertido en una consigna de la *New Left Review* y en el criterio ostensible del catálogo de *New Left Books*. En los dos casos, el grupo editorial difundió —en entrevistas, artículos, volúmenes— el pensamiento de un amplio contingente de autores marxistas (clásicos o contemporáneos) de diversas corrientes. Pero una de éstas se distinguiría por su mayor repercusión en el seno de la izquierda inglesa y la dilatación de una influencia que dio lugar a un polo de referencia propio, ajeno al pluralismo programático de la *NLR*. En los años 70, el althusserismo había adquirido en Gran Bretaña un arraigo incuestionable que reactivó las prevenciones de Thompson contra los elementos alógenos en la cultura socialista de su país.³¹ Después de denunciar en distintas ocasiones (y diferentes países) la influencia "nefanda"³² de la corriente althusseriana, Thompson publicó en 1978 su demorado ataque frontal; éste, sin embargo, no tomaba mayormente en consideración los múltiples trabajos inspirados por la escuela, sino la obra de su fundador, "el Aristóteles del nuevo idealismo marxista". En generosa profusión, las imputaciones dirigidas a Althusser abarcaban desde el cargo de olvidar la evidencia empírica hasta el de fundar una "policía ideológica"; y el althusserismo, cuya base social era la "lumpenintelectualidad burguesa", no constituía simplemente un ataque "a la razón misma" sino, con más especificidad, "el stalinismo teorizado como ideología". En cuanto a la distribución inglesa de los productos de la "Fabrik althusseriana", una responsabilidad especial le cabía a la *New Left Review* por su empeño de "los últimos quince años"; la edición de 1963 mantenía su poder invocatorio.³³

La admiración y la atracción que suscitan las cualidades literarias de *The Poverty of Theory* postergan, pero no cancelan, dos reservas importantes que se imponen al lector. La primera se refiere a la oportunidad del ataque anti-teoricista de 1978. La resonancia en los trabajos de Althusser data de 1965, cuando éste da a conocer dos importantes recopilaciones: *Pour Marx* y *Lire le Capital*.³⁴ En el decenio siguiente publica una serie de artículos y opúsculos que atenúan o redefinen el énfasis epistemológico de los primeros textos, haciendo ahora manifiesto su carácter de "intervenciones políticas" en la teoría,³⁵ finalmente, y dejando de lado los posteriores avatares de la posición de Althusser dentro del PCF (carentes de la misma repercusión), su producción filosófica culmina hacia 1974, en medio de las expresivas señales de su aclimatación contradictoria. Ese año, en efecto, es indicativo porque en su transcurso tanto los aportes como las debilidades de su original *oeuvre* son objeto de un triple y dilatado balance *althusseriano*: la complaciente exégesis magna de Saúl Karsz,³⁶ la ácida *mise au point* de un acólito de la primera hora, Jacques Rancière,³⁷ y la retrospectiva en forma de "autocrítica" del mismo Althusser.³⁸ (La "Defensa de tesis en Amiens"³⁹ del año siguiente puede leerse como un desdoblamiento y conclusión de esa retrospectiva y consolida la impresión de una obra cumplida.) Cuando cuatro años después Thompson retoma la cuestión *ab initio*, hace tiempo que la unidad de la corriente althusseriana se ha roto y que la crítica del absolutismo de la Teoría (acompañada por el inicial propulsor de ésta)⁴⁰ ha morigerado el desafío inicial,⁴¹ por otra parte ya neutralizado como propedéutica en las más variadas disciplinas universitarias. *Miseria de la teoría* parece, entonces, ensañarse con un perro muerto.

La segunda reserva tiene que ver con el registro específico en que se despliega la escritura de *Poverty*. Desde las pri-

meras páginas (pero sobre todo en las últimas), Thompson asume los supuestos agravios del teorismo althusseriano en una primera persona excluyente que vuelve su lenguaje más expresivo e idiosincrático que realmente argumentativo. Es conocido el sesgo subjetivo de las intervenciones de Thompson, así como el frecuente componente autorreferencial de sus escritos (donde la experiencia política o historiográfica del autor resulta siempre dirimente); esos rasgos pueden ser a veces funcionales o congruentes con una práctica intelectual antiacadémica, desmixtificatoria y centrada en un intransferible compromiso personal. En este caso, sin embargo, tratándose de las problemáticas relaciones entre historia y filosofía, los lectores que aspiren a un examen racional y objetivo encontrarán difícil compartir el tono de muchos pasajes de *Miseria...* —la pasión vindicativa, el anatema imperioso, la advertencia apocalíptica⁴² o siquiera entender esos desahogos, salvo como atributos (no de un tratamiento crítico del tema sino) del individuo Thompson. Igualmente thompsonianas (según un anterior análisis de su prosa polémica) parecen ser la "incontrolable necesidad de caricaturizar al oponente" así como "la tentación de un virtuosismo literario" que excede "toda proporción o prudencia", de modo que, en sus alegatos, "el estilo impone el contenido".⁴³ En definitiva, descartada la redundancia de muchas de las imputaciones y el problemático alcance de otras, aprendemos menos de la teoría incriminada que de las convicciones del incriminador. Pues no es casual que el texto gane en equilibrio y en densidad cuando el autor margina a Althusser del discurso y se ocupa de articular sus propias posiciones en los campos, para él coordinados, de la historiografía y del materialismo histórico.

El aspecto más estridente de los ataques cruzados del "antihumanismo teórico" al "humanismo socialista" y de éste a aquél ha sido siempre su apelación al sarcasmo reductor. En ese recíproco ejercicio disolvente, resultan clásicas la lectura de John Lewis por Althusser y, ahora, la de Althusser por E.P. Thompson. Sin embargo, en la medida en que tal forma de aniquilación supone una retórica medianamente eficaz, es notorio el desnivel entre las pesadas ironías del comunista francés a costa de su colega británico y el sutil y variado juego satírico al que se entrega Thompson con los textos de Althusser. De todos modos, la constante movilidad de los recursos empleados en *Miseria de la teoría*: parodia, caricatura, metaforización, teatralización, etcétera —antes practicados, por ejemplo, en "Peculiarities" (donde Anderson y Nairn figuraban como "Primeros Marxistas Blancos" entre los ignaros aborígenes de Gran Bretaña)—, se ejerce sobre una materia ya bastante configurada en esa dirección. Las modalidades formales del discurso althusseriano —su compacto idiolecto, su gestualidad clausal, sus evoluciones autísticas, su jerga siglática, etcétera—, propendían, en su estado natural, al autorretrato paródico.⁴⁴ Por eso, cuando Thompson se dedica a parodiar a Althusser, el resultado no puede ser más que un ejercicio pleonástico. El problema es que tanto este divertimento como, en el extremo opuesto, una demonización sin humor alguno,⁴⁵ aparecen como síntomas de desinterés o ceguera frente al contenido sustantivo de las ideas de Althusser: es decir, la apelación a una reestructuración de los estudios marxistas, con el consiguiente replanteo de diversos problemas filosóficos y teórico-sociales. Cualquiera sea la opinión que merezca este aporte (y mereció innumerables), es preciso formársela teniendo a la vista el conjunto de la argumentación y, por otro lado, el marco general de la cultura marxista, que Althusser, sin duda, contribuyó a diversificar. De allí que resulte dudosa gran parte de la operación de Thompson, que consiste en escarnecer el texto de aquél a partir de algunos segmentos disociados (dispositivo siempre facilitador, pero más cómodo en este caso, pues el manierismo de la Teoría es una evidencia superficial que basta transcribir) y en oponer a esas fracciones un contradiscurso humanista "cuyas conclusiones", como diría el au-

tor, ya "están contenidas en sus premisas".⁴⁶ En cualquier caso, queda por dilucidar la ocasión elegida por Thompson para este ataque frontal.

Poverty... es el estallido circunstanciado de un malestar del que Thompson había dado suficientes muestras en años anteriores. Inicialmente subsumido en el rechazado lote de teóricos importados por la nueva izquierda, Althusser se convirtió pronto para él en el epítome de la modernización aberrante del marxismo inglés. Tratado todavía con alguna condescendencia en la "Open Letter to Leszek Kolakowski" de 1973 (el antecedente más importante del arreglo de cuentas con la nueva cultura marxista), Althusser ya representa en 1976 "una excrecencia perfectamente desarrollada del idealismo".⁴⁷ La génesis de *Poverty...* está en razón de las fases de aclimatación del marxismo althusseriano en Inglaterra. El momento decisivo fue seguramente la emergencia de un postalthusserismo provocativo que llevaba a sus consecuencias finales la opción por la Teoría, desechando no sólo la posibilidad de una "Ciencia de la Historia" (la característica apuesta de Althusser) sino el propio objeto de la historia (relegado a un indecible juego de representaciones). El libro de Hindess y Hirst, que designaba como "empresa contradictoria [...] la noción de una historia marxista",⁴⁸ apareció en 1975 y actuó como un revulsivo del ya maduro resentimiento de Thompson. Más que un acto de agresión, *The Poverty of Theory* —aclaró el autor en un debate de 1979— fue "un contraataque" luego de una década de imputaciones althusserianas a la "tradición" historiográfica por él representada (los cargos que cita son: "empirismo", "humanismo", "moralismo", "historicismo" vacuidad teórica, etcétera).⁴⁹

Lo cierto es que, significativamente, en el mismo año en que Thompson haría conocer su alegato, el historiador Richard Johnson presentaba un panorama de tendencias en el marxismo inglés donde el althusserismo quedaba configurado como "segunda tradición", tan "naturalizada" ya en el país como para desvirtuar su encuadramiento de mero "fenómeno parisino".⁵⁰ En ese panorama, Thompson (proveniente de la antigua corriente histórica dobsiana, ahora acentuadamente diferenciada) era afiliado a un "culturalismo" antagónico al creciente asedio althusseriano.

"Culturalismo" no es un rótulo que conforme a Thompson (lo ha rechazado con vehemencia);⁵¹ de todos modos, el admitido énfasis que ha puesto en la "cultura" (con su conexas trama conceptual: modos y experiencias de vida, pautas morales, organización de valores, etcétera) nos conduce directamente al centro de su historiografía. No menos pertinente —dada la característica personalización de los enfoques thompsonianos— es la reorientación política que impulsó al historiador en esa dirección. Aquí la referencia clave es "1956" (fecha recurrente en sus excursus autobiográficos y cuya mención figura en las últimas líneas de sus tres sustanciadas polémicas —en la última ya, como "deuda saldada"),⁵² es decir, el momento en que la invasión soviética a Hungría cancela, para muchos comunistas como Thompson, las esperanzas de desestalinización despertadas por el reciente XX Congreso del PCUS. A fines del 56, y aún dentro del partido británico, Thompson publicó una requisitoria contra el estalinismo en la que impugnaba tanto "la mecánica personificación de fuerzas de clase inconscientes" como "la eliminación de criterios morales en los juicios políticos".⁵³ La profunda repugnancia que le inspiró la praxis stalinista parece haber constituido desde entonces el núcleo movilizador de una filosofía alternativa que sostiene, convergiendo o fusionándose, sus dos empeños mayores: la defensa de un "socialismo humanista" (entendido también como "comunismo libertario") y la construcción de una historiografía antideterminista y dialéctica.⁵⁴ Esta última, promotora de lo que se ha dado en llamar "historias desde abajo" o "historia del pueblo", da su mayor relieve a la descripción de las "experiencias" (el momento insuprimible de la interiorización de las construc-

ciones) así como de las condiciones de un actuar humano (*human agency*) siempre orientado por valores. Estos valores, sin embargo, son los que arraigan en las diferenciadas culturas de clase y no los "valores" integrativos propios del "sistema" global que postula la sociología parsoniana. El invencible disgusto de Thompson por la ciencia social funcionalista (y por su derivado operacionalismo) se une al rechazo del marxismo determinista (proveniente de Stalin o de Althusser) en la imputación conjunta de promover "una idéntica reificación del proceso" histórico.⁵⁵

Thompson inició su obra histórica (como miembro del brillante *Historians' Group* del Partido Comunista)⁵⁶ con un *William Morris* que, en 1955, alojaba "algunas devociones stalinistas" y también "una idea algo reverente del marxismo como ortodoxia aceptada".⁵⁷ Después de la ruptura del 56, su reflexión teórica y política estará marcada por una acentuada preocupación en la demarcación de áreas —y procesos— de la vida social resistentes a un tratamiento reduccionista y mediatizante. En esa vía, su bachelardiano "obstáculo epistemológico" (o, en los términos de Thompson, el heredado "pseudoproblema")⁵⁸ estaba constituido por la consensual distinción entre los niveles de la base y la superestructura, entendidos como articulaciones exhaustivas del todo social. Desde 1957, contrapuso a "la dicotomía base/superestructura" y [a] la noción determinista... de que las acciones de los hombres no hacen más que reflejar su ser social"⁵⁹ una serie de reservas críticas que aparecen de manera episódica e intersticial en varios de sus escritos polémicos. Uno de los puntos de ataque preferidos ha sido el carácter figurativo de la dicotomía y su inadecuación para un fructífero uso historiográfico: la dicotomía fue denunciada como metafórica inepta, "mecánica",⁶⁰ incapaz de restituir "la dialéctica de un proceso social cambiante"⁶¹ y también como fuente de error que contaminaba "las discusiones sobre ideología, estética, clase social".⁶² Si se suprime esa dialéctica —piensa Thompson—, se cae rápidamente en los vicios de un modelo que "explica" los hechos de un nivel en términos de un contexto causal extrínseco. El reduccionismo es precisamente ese desliz en la lógica histórica; su error no consiste en establecer interconexiones sino en sugerir, por ejemplo, que las ideas "son, en esencia, lo mismo que el contexto causal", que "pueden reducirse... a los 'reales' intereses de clase que expresan".⁶³

Desechada la dicotomía de base y superestructura —y las relaciones de fuerza asimétricas que le corresponden en la formulación clásica—, el canon de interpretación thompsoniano tenderá a moverse dentro de la dupla más flexible de "ser social/conciencia social", apta para registrar los pasajes de la "experiencia" y el entrelazamiento de determinación material y apropiación reflexiva. Esta es una relación dialógica⁶⁴ y, por tanto, "va en ambos sentidos"; en particular, la conciencia (presente bajo distintas formas culturales) ejerce una acción "retroactiva" sobre el ser: "del mismo modo que el ser es pensado, el pensamiento es vivido". Así, para preservar el dinamismo interno a la relación entre el ser social y la conciencia social —su diálogo, interacción o "intercambio dialéctico"—, Thompson desplaza el sujeto de la determinación originada en el ser social: es la "experiencia transformada [la] determinante",⁶⁵ en el sentido de que es ella la que presiona sobre la conciencia social y la moviliza planteándole nuevas cuestiones. Thompson entiende la determinación como "fijación de límites"⁶⁶ y no como imposición necesaria e independiente de la voluntad, optando así entre las variantes semánticas que, hacia la misma época, distinguía Raymond Williams⁶⁷ (el estudioso inglés más afín a sus enfoques y con el que comparte la perspectiva de un "materialismo cultural").⁶⁸ La experiencia es el ineludible "término medio"⁶⁹ entre el ser social y la conciencia social, así como entre la "presión determinante" del modo de producción y las demás actividades.

Cuando Thompson se refiere a la "experiencia", no la entiende necesariamente con una adscripción de clase, en

la medida justamente en que ciertas experiencias pueden configurar (o no), en determinadas circunstancias, a la clase misma. "Clase" no es una categoría estructural deducible de una determinación económica, sino una situación contingente cuya posibilidad de existencia depende de las formas en que se organice la *agency*; no deriva directamente de las relaciones "objetivas" de producción, sino de una eventual manera de experimentarlas. Cuando estas "experiencias comunes" llevan a algunos hombres a articular la identidad de sus propios intereses como "diferentes (y corrientemente opuestos) a los de otros hombres, se puede decir que la clase "aparece" (ya que ésta "no es una cosa, es un acaecer"). A su vez, la conciencia de clase es la incorporación de esas experiencias en términos culturales: como "tradiciones, sistemas de valores, ideas y formas institucionales".⁷⁰ La dimensión *relacional* del concepto se fue acentuando posteriormente. En la discusión con Anderson y Naim, además de criticar la "imagería antropomórfica" de su presentación de las clases,⁷¹ Thompson remarca: "la clase es una formación social y cultural... que no se puede definir abstracta o aisladamente, sino sólo en términos de relación con otras clases". El corolario de este énfasis será la prioridad histórica y teórica del concepto de lucha de clases sobre el de clase: quienes experimentan la explotación e identifican sus intereses como antagónicos con los prevalecientes "comienzan a luchar por estas cuestiones y en el proceso de lucha se descubren como clase": la conciencia de clase es el descubrimiento de ese hecho. De este modo, tanto la clase como la conciencia de clase "son siempre las últimas, no las primeras, fases del proceso histórico real".⁷²

La fundamentación thompsoniana de las clases, con el visible deslizamiento del concepto al área multidimensional del "modo de vida", ha suscitado diversas críticas en el campo marxista;⁷³ con pocas variantes, todas ellas centran la atención en la negativa de Thompson a reconocer posiciones estructurales de clase que no den lugar a relaciones intersubjetivas.⁷⁴ Thompson razona como si esa admisión supusiera automáticamente "que la clase es una cosa"⁷⁵ (por tanto, no una comunidad asumida y una acción regida por valores compartidos), idea a la que contraponen el significado que rescata de las obras históricas de Marx. Si a esta preferencia se une su valoración de la "dimensión histórica" de *El capital* (en detrimento del análisis crítico de las categorías económicas) y la recuperación del inicial proyecto marxiano de aplicar el materialismo histórico en todas las esferas de la vida social,⁷⁶ se advierte tanto el particular "camino hacia Marx" de Edward Thompson como el resultado de su visita a los textos: el imperativo de desechar la "trampa" de la Economía Política y prolongar, en cambio, el materialismo, ahora histórico y cultural.

En declaraciones muy ilustrativas sobre el modo en que enmarca su propia obra dentro de la historiografía marxista, Thompson ha manifestado situarse ante los textos marxianos con la intención explícita de cubrir sus lagunas y articular lo no dicho en ese discurso. En una especie de "lectura sintomática" invertida, observó que el "vocabulario" de Marx estaba formado en parte por silencios: supuestos no articulados y reflexiones no conscientes". Los *modos* en que el ser humano está "imbricado" en las relaciones de producción y las maneras en que "las experiencias materiales se moldean en formas culturales", la necesaria complementación de los modos de producción con los sistemas de valores "consonantes", toda el área, en fin, de la vida social interiorizada y de la conciencia moral y activa constituye para Thompson un pesado "silencio" del marxismo clásico. Desde *The Making* en adelante, su obra histórica conformaría, así, la integración de las partes ausentes ("intenté darle voz a ese silencio").⁷⁷

Si bien se ha puesto en cuestión la consistencia de estos encuadres con la perspectiva materialista de Marx, también es cierto que la heterodoxia de Thompson es una eventua-

lidad no rehuida, sino declarada (a veces, de manera estentórea).⁷⁸ No le preocupa una continuidad ideal con las grandes figuras fundadoras, sino un uso orientado y selectivo de su obra. Haciendo pie en una frase de la correspondencia de William Morris, ha manifestado su ambigüedad: "lo importante [es] que Marx está de nuestro lado, y no nosotros del lado de Marx".⁷⁹ Pero aún esa anexión debe fundamentarse, y Thompson ha vuelto continuamente sobre el tema. No, significativamente, en sus investigaciones históricas (con alguna excepción)⁸⁰ —las pocas referencias a Marx en *La formación...* son prescindibles—, sino en sus escritos polémicos, donde figuran diversas versiones del modo en que entiende la diseminación del marxismo.

La más extendida de ellas se encuentra en la "Open Letter" dirigida a Kolakowski. Allí distingue: 1) un marxismo como doctrina autosuficiente, completa y plenamente realizada en los textos clásicos; la variante admite distintas ortodoxias y lo que la tipifica es un sectarismo, en cada caso, excluyente; 2) un marxismo entendido como método: acepción potencialmente fructífera, pero que contiene tanto la posibilidad de un deslizamiento a la variante anterior —por su necesidad de fundamentación doctrinaria— como, inversamente, la de dar una cobertura amplia al eclecticismo y el oportunismo; 3) un marxismo visto como Herencia: básicamente, consistiría en la conversión de Marx a autor clásico; particularmente en Inglaterra, llevaría también a la inercia y al eclecticismo;⁸¹ 4) una última variante, superadora de los inconvenientes de las anteriores: el marxismo como Tradición. Esta orientación, a la que Thompson se adscribe, permite "pensar en una pluralidad de voces en conflicto que, no obstante, argumentan dentro de una tradición común". La cuestión consiste menos en demarcar a esta última que en "definir cómo uno se sitúa dentro de ella". La recuperación del método de análisis dialéctico ("la intuición [marx-engelsiana] del doble aspecto de las cosas, de las contradicciones del proceso") aplicado sobre todo a las relaciones entre el ser social y la conciencia social, la sustitución de las marxianas "leyes" por una *lógica* del cambio social y, en general, el recurso a los controles empíricos ("intrínseco al método del materialismo histórico") integran el credo marxista de Thompson.⁸² En *Poverty...*, reformula y restringe las variantes (en un sentido análogo a la bipartición de "The Peculiarities of the English").⁸³ la contraposición se da ahora "entre marxismo y tradición marxista", concebido el primero como sistema conceptual clausurado que, en su último avatar —al identificarse con la "Ciencia" y la "práctica teórica"—, revela su *rigor mortis*, y entendida la segunda como tradición de búsqueda abierta, empírica y autocrítica. Con su obvia afiliación a esta última, Thompson encadena el tema de la especificidad de su trabajo en aquella área de los "silencios" de Marx que explicaría el modo en que la estructura se transmuta en proceso, una intelección sólo accesible con las mediaciones de la experiencia, el sentimiento, la moralidad y los valores. Cumplida esta tarea de rescate de lo que —presente en el "capitalismo", pero no en el modo de producción capitalista— fue reprimido por Marx, "el sujeto vuelve a ingresar en la historia".⁸⁴

Los argumentos de Anderson

Así, al margen de la empeñosa tarea de demolición que motiva los desarrollos de *Miseria...*, éstos también dan cabida a una valiosa actualización del pensamiento de Thompson en los momentos en que el autor repasa las líneas de su edificio teórico. En el caso del libro de Anderson, más definitivamente articulado, su interés se distribuye entre el examen de la crítica a Althusser y la apreciación general de la obra de Thompson, evaluación cuya amplitud y penetración carece de antecedentes,⁸⁵ al mismo tiempo, el texto contribuye a fijar las preferencias teóricas y las opciones estratégicas de la producción andersoniana.

Los *Arguments* proceden, según la intención del autor, a un examen desdoblado: si, en primera instancia, se ocupan de determinar la validez de la impugnación a Althusser, más les importa cotejar el credo historiográfico de Thompson —tal como aparece expuesto en *Poverty...*— con su propia obra de historiador. (El tercer propósito tiene un alcance más restringido: se trata de una nueva vuelta de tuerca a la dilucidación del entredicho que enfrentó a Thompson con la *New Left Review*; básicamente, Anderson empareja las culpas y reformula con mayor precisión y equilibrio las imputaciones de entonces en un intento de resolver “parte de la falsa división”⁸⁶ que afectó a la “nueva izquierda” en los años sesenta.)

En cuanto al primer objetivo —el juicio sobre el ataque a Althusser—, Anderson lo asume manifiestamente “en ausencia de candidatos más indicados” (son conocidas las reservas que le merece la filosofía althusseriana),⁸⁷ pero, en términos más exactos, el impulso que lo mueve es la evaluación de una especial coyuntura: la confrontación, primera de cierto aliento en el campo marxista, de un historiador inglés con una filosofía “continental”. Por eso, mediando entre los respectivos marcos teóricos —y reconstruyendo sus contornos cada vez que lo vuelve necesario la doble circulación del análisis textual—, Anderson afirma un terreno de arbitraje que evoca de inmediato sus propias preocupaciones de síntesis entre los problemas específicos de la historiografía y la consistencia filosófica de los conceptos del materialismo histórico.

Para empezar, hay una básica zona de acuerdo entre el autor de los *Arguments* y el de *Poverty...*: tanto en su versión original como en las derivaciones independientes de algunos epígonos, la actitud del althusserismo frente a la práctica del historiador pone de manifiesto un perjudicial sesgo epistemológico que diluye la autonomía de la “evidencia empírica” con la que éste opera. En términos más generales, el spinozismo residual de la epistemología althusseriana (con su ocultación del problema de las “garantías” del conocimiento) hace que el esquema de la “producción” de conocimientos desdeñe peligrosamente la relevancia de los datos empíricos. Del mismo modo, son fallas de la construcción de Althusser que un historiador profesional hace bien en resaltar. El punto de mayor coincidencia de Anderson con las protestas de Thompson radica en su común disgusto por las derivaciones postalthusserianas del teorismo (es decir, la orientación de Hindess-Hirst); *reductio ad absurdum* —dicen al unísono—, pero esa reducción es, para Thompson, la de la lógica althusseriana y, para Anderson, sólo la de “algunas ideas” de Althusser.⁸⁸

En general, estas admisiones (espaciadas en el texto) le sirven a Anderson para señalar la otra cara de la moneda: el aspecto ignorado o desvirtuado por el crítico, generalmente en virtud de una lectura impaciente o capciosa. ¿Cuál es, en cada uno de los numerosos nudos problemáticos, el concepto o esquema alternativo que ofrece Thompson? Los errores que éste denuncia (y también los que ignora) tienen, muchas veces, su contrapartida en errores thompsonianos inversos. Si Althusser reduce la experiencia a un puro engaño, Thompson la eleva a instancia irrevocablemente creadora; si para Althusser la historia es un “proceso humanonatural sin sujeto”, Thompson ve en ella a “agentes siempre frustrados y siempre renacientes de una práctica no dominada” (fórmulas igualmente apodícticas y especulativas); en cuanto a las relaciones entre historia y teoría, la limitada cultura histórica de Althusser, así como su desdén por la historiografía profesional, encuentran su viciada réplica en el recelo thompsoniano hacia los filósofos y en un visible menosprecio por las innovaciones teóricas sobre el concepto de historia. Desechando la unilateralidad perniciosa de cada perspectiva, Anderson plantea con precisión la razón de su mutua indispensabilidad: “la historia marxista es imposible sin la construcción formal de unos conceptos teóricos que no son los de la ‘historiografía en general’; pero estos conceptos sólo producen verdadero conocimiento si se derivan de

una investigación histórica controlable y retornan a ella”.⁸⁹

Mientras que, respecto al segundo requisito (conceptos + historia), Anderson indica la existencia de investigaciones marxistas que lo toman en cuenta, el primero (historia + conceptos) es el eje de su evaluación de Thompson. Este es un aporte valioso del libro de Anderson, pues su análisis no apela a ningún reduccionismo o encasillamiento facilitador. Hay que tener presente que lo habitual en los estudios críticos de la obra de Thompson ha sido subsumir a ésta —en compañía de la de Eugene Genovese y Raymond Williams y, ocasionalmente, también de la corriente de los *History Workshops*— en un “culturalismo” cuyas premisas se atacan desde un modelo antagónico fuertemente marcado por las prevenciones althusserianas y “estructuralistas”.⁹¹ Anderson procede de otro modo: extrae algunas nociones básicas de la historiografía thompsoniana y, luego de explorar su consistencia, coteja los supuestos en que se apoyan con las exigencias teóricas más amplias de todo un sector del conocimiento histórico o político. El rechazo —pleno o condicionado— del tratamiento que da Thompson a sus temas no deriva tanto de la impugnación de un paradigma interpretativo (culturalismo, historicismo o cualquier otro), como más bien de su real inadecuación a los principios explicativos de un tramo preciso del desarrollo histórico. Por eso —y luego de acreditar a Thompson una preocupación sin par (entre los historiadores marxistas) por enfrentar los problemas conceptuales de la disciplina—, Anderson se demora en persuasivas distinciones semánticas y tipológicas a propósito de términos thompsonianos tan decisivos —y enlazados— como “experiencia” y “agency”; así, muestra deslizamientos de sentido o superposiciones categoriales que invalidan gran parte de la polémica antialthusseriana.

Pero el lugar obligado de cualquier valoración de las posiciones de Thompson es, sin duda, *The Making of the English Working Class*: una parte considerable de la crítica de Anderson versa sobre esta obra. El examen, que se concentra en la “estructura lógica” de la argumentación allí presentada, no encuentra justificadas las principales tesis sobre la clase obrera inglesa: la “codeterminación” de ésta por la acción [agency] y el condicionamiento; la conciencia como base de la noción misma y el año 1832 como término de su “formación” acabada. Anderson apela a la necesidad del control empírico de las postulaciones teóricas (el mismo reclamo de Thompson a los althusserianos, aunque la simetría no sea explícita): la falta de “coordenadas objetivas” sobre el modo en que el capitalismo industrial conformó a la clase trabajadora y sobre la misma dimensión de esta última no resulta compensada por la brillante descripción de la cultura obrera en el período estudiado.⁹² El comentario no alude a las explicaciones que dio Thompson respecto a la ausencia, en sus escritos, de “análisis económicos serios”;⁹³ pero lo cierto es que la razón alegada —a saber: que una tácita división del trabajo le permitía concentrarse en lo que hacía mejor— no suprime la impresión de una síntesis trunca, ya que *The Making* no incorpora ese otro cuerpo de datos como elementos de su propia explicación. Lo que reconstruye la “historia desde abajo” thompsoniana es una experiencia subjetiva cuyo enlace con las determinaciones materiales se postula, pero no se explicita. Por eso Anderson puede hablar de una gestación de la clase obrera como resultado de la “simple dialéctica” de sufrimiento y resistencia. Esto lleva a la segunda cuestión, de alcance más general: ¿son constitutivas de la clase las experiencias comunes (con su proyección en la reivindicación de intereses compartidos)? El autor de los *Arguments* se une a los críticos de tal concepción (principalmente Cohen) y muestra que cuando Thompson introduce, más adelante —en “La sociedad inglesa del siglo XVIII”— la lucha de clases como “concepto previo y más universal”, deja inalterada la dificultad básica inicial, que consiste en equiparar clase y conciencia de clase (la lucha de clases no sería más que una fase previa al definitorio “autoconocimiento colectivo” de la clase).⁹⁴ Esta segunda objeción forma sistema con la ante-

rior, pues lo que Anderson veía como "codeterminación" no demostrada de acción y condicionamiento se complementa ahora con una definición unidimensional que deja inexplicado el status teórico de los agrupamientos sociales carentes de "cultura" o tradiciones de lucha clasistas. En cuanto al muy específico tercer punto —la fijación de 1832 como culminación del proceso "formativo" de la clase obrera inglesa, el autor recuerda que el mismo Thompson relativizó tácitamente esa fecha (en el epílogo de 1968 a *The Making*) al reconocer que la unificación cartista de la clase quedó anulada en el período siguiente. En este contexto, hace notar que ya "The Peculiarities of the English" (1965) se distanciaba de *The Making* (1963) en la reducción del margen de iniciativa obrera y en la subsunción de la experiencia inglesa dentro del marco general de los países industrializados.

La evaluación de la principal obra de Thompson es uno de los motivos principales de los *Arguments*; otros son la discusión de la teoría marxista y la apreciación del pensamiento político de William Morris.

Para situar la polémica con la versión thompsoniana del legado marxista, hay que tener en cuenta que esta última se basa en una singular lectura de los textos de Marx que carece de antecedentes, ya sea en la corriente principal a la que Thompson se adscribe, la historiografía marxista inglesa, o en el materialismo cultural de Raymond Williams, su referente conceptual más asiduo. Ni en uno ni en otro (cf., por ejemplo, el trabajo que efectúa Hobsbawm con la noción de "conciencia de clase"; Rudé con "ideología"; Williams con "determinación") la inspección de categorías marxianas supone el rescate de un paradigma perdido o cree debilitado un proyecto intelectual por incompatibilidad con sus logros más maduros. Esta paradoja es original de Thompson, quien, de hecho, invierte el guión althusseriano de la odisea de Marx: cuanto más lejos de las obras de "ruptura", más próximo al universo de su rival ideológico. Así, mientras en la década de 1840 el esbozo del materialismo histórico era altamente prometedor, en los años siguientes Marx quedó envasado en lo que al comienzo imaginó una estación transitoria: la economía política (que debía ser rápidamente demolida) lo atrapó en el circuito infernal de sus categorías ahistóricas y el programa inicial quedó como un conjunto de hipótesis generales. El traspie de Marx, perfectamente localizable, consistió en ignorar la "línea conceptual invisible" más allá de la cual las abstracciones del "capital" (un objeto sectorial) carecen de pertinencia para el análisis del "capitalismo" (el proceso global). De allí que Thompson no participe del consenso que ve admirativamente en los *Grundrisse* la trama múltiple de enfoques críticos e innovadores imperfectamente representada en *El capital*. En su opinión, la abigarrada urdimbre de aquellos borradores constituyó para Marx una trampa mortal de la que a último momento lo salvaron (pero sólo en parte) el inspirador antiteleológico de Darwin —1859: *El origen de las especies*— y la inserción, en su texto —como fructífero contrapeso—, de hipótesis históricas; no obstante, dividido entre la viciada lógica de las categorías económicas y el dislocado injerto de historia concreta, *El capital* resultó "una inconsistencia monumental".⁹⁵ Esa es la razón de que el legado más firme de Marx no esté en aquellas partes de su obra con vocación de "sistema", sino en los principios generales del acercamiento materialista a un estudio plural de la sociedad; siguiendo la primera línea, se arriba a un marxismo árido y falaz (cuyo representante egregio es Althusser); prolongando la segunda, se edifica una "tradición" marxista de investigaciones históricas a la que caracteriza el permanente diálogo entre conceptos provisionales y datos empíricos. En definitiva, la vía thompsoniana lleva a identificar el materialismo histórico con una autocorrectiva práctica historiográfica.

La réplica de Anderson no se demora en la reivindicación del proyecto maduro de Marx —la crítica de la economía política—. Sin eludirla, le basta recordar a Thompson

la pertinencia del área donde se concentró el trabajo de aquél y el carácter que, en ese marco, reviste el modo de producción capitalista como "nuevo objeto histórico". Anderson y Thompson coinciden en rechazar el principio de autoridad. Si, a pesar de su declarado desinterés en escrutar la letra de Marx, Thompson se deja arrastrar a continuas y densas citas de éste (y de Engels), Anderson, por su parte, deja de lado lecturas alternativas. Un singular contraste existe en el sosiego marxológico de los *Arguments*, que asumen una matriz clásica evocada con bastante laconismo, y la reiterada invocación de páginas marxengelsianas en un texto que impugna el fundamentalismo doctrinario; de hecho, *Poverty...* las moviliza para hacer patente las tergiversaciones de Althusser. Moderado en la refutación de esta denuncia, Anderson, en cambio, es enfático en la defensa de las innovaciones —conceptuales y terminológicas— de la escuela atacada: "hallazgos analíticos" como la combinación de elementos invariables (productor, no productor, medios de producción) y relaciones básicas (apropiación, propiedad) aparecen como avances decisivos —y perfeccionables (cf. la referencia a Cohen)— por "el tipo de clarificación conceptual sistemática"⁹⁶ que introducen en los estudios sociales. Contra el escepticismo de Thompson, esas conquistas reales han permitido impulsar importantes investigaciones empíricas; Anderson exhibe la productividad del althusserismo citando los trabajos de Poulantzas, Aglietta, Therborn, Estabert-Baudelot, Wright, Rey, etcétera, en un esfuerzo por convencer al crítico de lo infundado de sus anatemas (la "plaga para el espíritu", el ataque a "la razón misma", etcétera).

En un desarrollo más específico en torno a la *vexata quaestio* de "base/superestructura", Anderson muestra que las laboriosas revisiones de la metáfora —su sustitución por otra "vegetativa", u "orgánica", etcétera— no pueden cancelar la distintiva nota de la *asimetría* de los niveles una vez que se ha aceptado la primacía de las determinaciones económicas en la historia. Thompson se encuentra en el caso de que no niega esa primacía, pero se impacienta con los "malditos niveles"⁹⁷ que la ponen de manifiesto. De esta manera, olvida la insistente demarcación de Althusser entre el objeto de conocimiento y el objeto real. El ejemplo que alega para desbaratar la construcción althusseriana —la ubicuidad del Derecho en la Inglaterra del siglo XVIII— revela la presencia efectiva del Derecho en distintas esferas en la sociedad, pero no suprime la necesidad de conceptualizarlo como nivel específico de la formación social; la misma enumeración que hace Thompson (resumiendo los resultados de su *Whigs and Hunters*) indica el predominio incontestable del Derecho como sistema ideológico. Con su característico trabajo de cotejo y enlace entre descripciones históricas y puntualizaciones teóricas, Anderson conecta la riqueza empírica de los hallazgos de Thompson (y de Douglas Hay) con los enunciados programáticos de Althusser y Poulantzas.

Donde, en cambio, es más visible el apartamiento del enfoque de Thompson de una posible integración con los conceptos althusserianos —y aun marxistas— es en los tópicos culturalistas centrados en la experiencia y la apelación a valores. En particular, la temática de la moralidad —uno de los principales énfasis de *Poverty...*— conduce a Thompson, en algunas ocasiones, a entender la historia como recuento de opciones morales individuales que el presente debe reasumir o condenar. La contraposición de Swift y Walpole, presentada tanto en ese libro como en *Whigs and Hunters*, da ocasión a Anderson para evaluar los retratos del escritor y del político y matizar críticamente sus perfiles. Pero la figura histórica que Thompson admira por su "apelación a la conciencia moral como agente vital del cambio social" es William Morris, de quien compuso una gran biografía intelectual y política.⁹⁸ Los capítulos finales del libro de Anderson (posteriores a la refutación del supuesto "stalinismo" de Althusser y a la dilucidación del diferendo entre Thompson y el grupo de la *New Left Review*) tienen

como eje una apreciación del socialismo y el utopismo de Morris. Partiendo de las opiniones del biógrafo, el examen se extiende a una visión general del papel de la utopía en el pensamiento socialista, asociando este tema con el más amplio de la estrategia política.

Para Thompson, la trayectoria socialista de Morris y su desaprovechada herencia ejemplifican el desencuentro de dos tradiciones intelectuales: la crítica romántica del capitalismo (moralmente fundada) y la política del marxismo ortodoxo (basada en el socialismo científico). La imposibilidad de su fructífera unión estaba inscrita en la naturaleza del aporte morrisiano: una fundamentación moral de la práctica transformadora para la cual el socialismo partidario sólo podía demostrar indiferencia u hostilidad. La significación de esa ocasión perdida se revela plenamente en el desarrollo histórico posterior: no sólo el marxismo careció de una dimensión moral para sostener su práctica revolucionaria sino que, en el plano teórico, demostró su ceguera ante el papel de los valores, la imaginación y el sentimiento en la acción social. Citando aprobatoriamente (en el epílogo a la edición revisada de *William Morris*) al ensayista francés Miguel Abensour, autor también de una obra sobre el utopista inglés, Thompson hace hincapié en la temática del deseo como un núcleo de la perspectiva morrisiana absolutamente inasimilable para un marxismo irreversiblemente cientista. En resumen, como "no se puede reducir el deseo al conocimiento",⁹⁹ el marxismo debería abandonar sus pretensiones omnicomprensivas y aceptar que un amplio segmento de la cultura le estará siempre vedado.

El juicio de Anderson sobre estas tesis encadenadas se articula en sucesivos momentos analíticos a partir de la observación liminar de que las relaciones entre Morris y el marxismo deben dar lugar a una explicación histórica y no ontológica. Thompson ha revelado poco discernimiento al adoptar, con el tópico del deseo, las turbias resonancias de una moda característica del "irracionalismo parisino".¹⁰⁰ (Hay una sutil ironía en este reproche al furibundo denotador de las modas de ese origen: recuérdese la nube de langostas "provenientes de París" que cruzaba el canal de la Mancha y "en un instante" devastaba el paisaje cultural inglés.)¹⁰¹ En particular, la oposición entre deseo y conocimiento tiende a clausurar una inspección racional del contenido de la utopía. Mientras, en este terreno, Thompson relega a la ciencia y la teoría política frente a la imaginación y la literatura creadora, Anderson cree posible superar ese veto y reconstruir histórica y políticamente los marcos del pensamiento utópico de Morris; y también, entender la escasa huella de tal pensamiento en el socialismo del siglo XX. Por eso, le resulta más instructiva la lectura del otro libro importante sobre Morris aparecido en los años 70: una obra del comunista francés Paul Meier (traducción, *William Morris, the Marxist dreamer*) descalificada por Thompson sin mayor fundamento.

Como el trabajo de Meier es un estudio detallado de la principal novela utópica de aquél, *Noticias de ninguna parte*, es posible —siguiendo al autor— evaluar los principales rasgos de la imaginada sociedad futura y cotejarlos con las ideas (explícitas o deducibles) de Marx y de Engels. El resultado es muy ilustrativo, pues mientras algunos aspectos (la abundancia material permitida por una tecnología avanzada; la desaparición del Estado, el derecho y las fronteras nacionales; la extendida igualdad y la autorregulación de la vida social) parecen compatibles con la prospectiva marxengelsiana, otros se distancian de ésta considerablemente. El renacimiento del trabajo artesanal, la cristalización de las fuerzas productivas, la insularidad de la ciencia, el desmantelamiento de la educación, la falta de interés por la historia y la literatura, etcétera, contrastan con las deducciones teóricas y las preferencias tácitas de los fundadores del materialismo histórico y, por otro lado, contribuyen a precisar la singularidad de la fantasía de Morris. Dos rasgos, sobre todo, muestran las limitaciones de su genio: una inclinación a invertir, en términos rígidos,

la presente valoración del trabajo manual y el trabajo mental, elevando abruptamente al primero y degradando o marginando al segundo; y, en particular, la "represión" de la historia del capitalismo, fundada en un rechazo de las producciones de la civilización burguesa que excede aún las prevenciones de la tradición romántica a la que Morris pertenecía. En este punto, según Anderson, reside el equívoco de Thompson cuando juzga que un comunismo como el de Morris, derivado de la lógica de esa tradición, necesariamente produciría un utopismo político-moral inaccesible al marxismo. Pues lo que hace la novela de Morris (deklaradamente escrita contra el futurismo neobenthamista de Bellamy en *Looking backward*) es reproducir una antinomia —entre romanticismo y utilitarismo, exaltación de la labor artesanal o paraíso de la organización industrial— que el materialismo histórico se propuso superar, fomentando las condiciones que lleven a su común "muerte piadosa" (según la frase de los *Grundrisse*).

En cuanto al ulterior destino del utopismo de Morris —clausurado, según Thompson, por un marxismo hostil a su contenido moral—, debe entenderse —en la óptica de Anderson— por la excentricidad de sus rasgos quietistas en una época dominada por los problemas científicos e industriales o directamente, como en la URSS, por el objetivo de un crecimiento económico acelerado. Pero un aspecto central de ese utopismo —el enlace del ideal social con la práctica transformadora— reaparecerá, sin embargo, en la nueva "relación entre política utópica y política cotidiana"¹⁰² que propone en nuestros días Rudolf Bahro, cuya *Alternativa* supone (al revés de Morris) el desarrollo de la ciencia moderna y la complejidad creciente de la sociedad industrial, mientras por otro lado (y a diferencia del marxismo clásico) concede a la política un papel relevante en la gestión social.

Mientras Thompson paradigmática a Morris como el utopista genial en quien el impulso ético y las facultades imaginativas proponen un modelo inalcanzable para el plúmbeo socialismo partidario, Anderson se extiende más en la valoración de la otra mitad de su pensamiento político, inexplicablemente descuidada por el biógrafo en sus articulaciones significativas. Así, en una innovadora recapitulación de la reflexión *estratégica* morrisiana, pone de relieve en el marginado socialista inglés una capacidad de penetración política unida a una lúcida intransigencia revolucionaria que, para su época, son absolutamente originales: en la historia del marxismo, las exhortaciones y pronunciamientos de Morris constituyen "el primer combate frontal con el reformismo".¹⁰³ El juicio es importante, porque adjudica a Morris un discernimiento superior al que mostraron Marx y Engels a propósito de la base política que sustentaba la moderación del movimiento obrero británico. Más familiarizado con el bastión de las ilusiones reformistas —"el parlamento democrático y burgués"—, Morris pudo contemplar "al reformismo cara a cara, mientras que Marx y Engels meramente lo atisaban con el rabillo del ojo".¹⁰⁴ y su denuncia de tales expectativas figura en una serie de escritos de los años 80, una década antes de que el debate sobre las posturas reformistas se generalizara en torno a la polémica del "revisionismo". Asimismo, sus programas o conjeturas revolucionarias atestiguan una imaginación histórica (en 1887, por ejemplo, propicia un "doble poder" que sólo se hará realidad en este siglo) cuyos alcances no son menores a los de su imaginación utópica; incluso en la novela de ese carácter —*Noticias...*—, el "gran cambio" evocado retrospectivamente es, de hecho, el desemboque exitoso de una verosímil lucha de clases.

Cotejado con el de Thompson, el acercamiento de Perry Anderson a la obra de Morris parece ilustrar la distancia entre un "énfasis en la cultura" y un "énfasis en el poder", según el señalamiento que hizo el mismo Thompson para condenser las diferencias de orientación entre él y Williams por un lado, y Anderson por otro.¹⁰⁵ La distinción, aceptada —con algunos matices— en las páginas finales de los *Argu-*

ments,¹⁰⁶ puede servir para recordar la permanencia de un núcleo movilizador en los diversos trabajos del autor. Pero conviene descomponer la síntesis de Thompson: el "énfasis en el poder" propio de Anderson y la *New Left Review* ha consistido, más exactamente, en la apelación a una reflexión histórica y política capaz de sostener una recuperación contemporánea del pensamiento estratégico como centro dinámico de la teorización marxista. La misma naturaleza del empeño reclamaba una inspección crítica de las diversas herencias transmitidas, así como la afirmación de una perspectiva internacional en la captación de los problemas y de las situaciones. Fijado ese horizonte, los enlaces mediadores podían retrotraer considerablemente la atención hacia elementos formativos de la sociedad moderna inmersos en un pasado imperfectamente discernido hasta entonces. En todo caso, tal propósito conectaba la preocupación política por la historia con una lectura histórica del presente político.

En la obra en curso de Anderson, tributaria de ese programa, pueden distinguirse tres zonas de interés (que a veces solapan sus contenidos): 1) la excepcionalidad político-cultural inglesa; 2) el cambio en el estado internacional de la teoría marxista; 3) las premisas políticas y los lapsos de consolidación de las revoluciones (burguesas y socialistas).

1) Uno de los tempranos rasgos de la analítica andersoniana ha sido el comparatismo, la convicción de que el acceso al objeto en examen está mediado por la aprehensión de la estructura que lo abarca: el conocer por las diferencias. Los trabajos que, en los años 60, focalizaban el contraste de la sociedad y la cultura inglesas con otros países de Europa, participaban del enfoque opuesto al que Anderson llamará más tarde "parroquial".¹⁰⁷ El móvil de esos estudios fue la urgencia política de comprender un presente poco alentador: la sociedad británica de este siglo constituía un "caso único" entre las principales naciones europeas por su incapacidad de generar "un movimiento socialista de masas o un partido revolucionario significativo".¹⁰⁸ En "Components of the National Culture", escrito poco después de los artículos sobre los que giró la polémica con Thompson (a su vez centrados en la excepcionalidad británica), Anderson retomó y desarrolló algunos de sus esquemas, preocupado ahora (gramscianamente) por la carencia de una cultura revolucionaria autónoma y la falta de una matriz intelectual que representase "una alternativa decisiva y hegemónica frente al *statu quo* cultural". En la medida en que lo urgente era diseñar la "cartografía" del terreno donde se empeñarían los combates, el artículo buscaba fijar la estructura de la cultura británica, pasando revista a una serie de disciplinas (desde la historia al psicoanálisis) que constituían, globalmente, un "complejo superestructural" y, por tanto, un factor de hegemonía.

En cada caso, la "experiencia comparativa" con otras culturas nacionales exhibía la reiterada insularidad y clausura del pensamiento inglés, incapaz de articular síntesis originales o de incorporar productivamente otras ajenas. Puesto que el inmovilismo y el conformismo cultural se correspondían con la legitimación del *statu quo* social y el culto a la tradición, la génesis social del paisaje intelectual británico debía buscarse en las falencias históricas de la burguesía inglesa (sobre las que versaba "Origins of the Present Crisis"). Al desistir de una remodelación completa de la sociedad, esa burguesía había carecido del impulso para producir una síntesis reflexiva, un sistema conceptual globalizador (como los que se insinuaron en el Siglo de las Luces). Ninguna réplica de la sociología clásica —la teoría global por excelencia— floreció en Inglaterra, cuya cultura, debido a esa laguna, se caracterizaba por tener "un centro ausente". Más aún: "una profunda e instintiva aversión a la categoría de totalidad" marcó la trayectoria de la burguesía: cuando ésta buscó integrarse al orden social, tal categoría resultaba superflua y, luego, cuando ya se había fusionado con la aristocracia agraria, pensar en términos de "totalidad" era peligroso. De ese momento da-

taba una configuración sistemática del campo cultural dirigida contra cualquier pensamiento crítico; la misma inmigración "blanca" recibida (ya que la "roja" —Marcuse, Brecht, etcétera— se desplazó a otros países), a pesar de haber enriquecido ese campo, reforzó (y teorizó) sus limitaciones y prejuicios característicos: la "mística del sentido común" de Wittgenstein, el "individualismo metodológico" de Popper, la ahistórica teoría política de Berlin, etcétera, consolidaron la ortodoxia reinante, mientras la productividad de sus creadores compensaba el decaído ímpetu de la *intelligentsia* nacional.¹⁰⁹

El balance negativo de Anderson rescata, sin embargo, dos disciplinas que se han servido del concepto de totalidad. Con la antropología funcionalista (de todos modos, fundada por un extranjero: Malinowski), la sociedad británica, renuente a pensarse a través de ese concepto, lo desplazó a los pueblos colonizados; el resultado fue una "teoría auténtica", aunque no invulnerable (Leach sería el polémico renovador de la disciplina). Pero, sobre todo, la crítica literaria fue un "refugio" típicamente inglés de la noción de totalidad: sólo en Inglaterra esa especialidad concibió, con Leavis, la ambición de convertirse en el centro de los estudios humanísticos. Actuando, en ese sentido, como un sucedáneo de las ciencias que deberían haber asumido una perspectiva globalizante, la crítica literaria produjo, finalmente, con Raymond Williams, un "pensamiento socialista totalizador" que permitió enfrentar al utilitarismo y al fabianismo laboristas. La significación de este juicio debe medirse, a su vez, en relación con otra postulación de Anderson (una de las que habían irritado a Thompson): el desarraigo del marxismo en la cultura inglesa, complementario de la ausencia de una sociología clásica. Mientras, fuera de sus fronteras, estas dos tradiciones tenían su natural terreno de confrontación teórica, Gran Bretaña estaba exenta de esa tensión: "es el único país importante", dice Anderson, "que no ha producido un solo pensador marxista".¹¹⁰

2) La necesidad de revertir la marginación de la izquierda inglesa respecto a la evolución del marxismo en el último medio siglo, así como la intención de establecer un ámbito internacional de discusión socialista orientaron a mediados de la década del 60, la labor editorial de la renovada *New Left Review*; su propósito constructivo se resume en la posterior síntesis de Anderson: "no creíamos en el marxismo en un solo país".¹¹¹ Pero la continuidad del empeño de la *NLR* reveló también que las carencias nacionales en ese terreno (denunciadas en "Components") no eran exclusivas de Gran Bretaña. Las *Consideraciones sobre el marxismo occidental* (1974-76) fueron una "continuación" del tratamiento del caso inglés en una escala europea, con el fin de arribar a una "mayor equidad de juicio"¹¹² respecto al destino internacional del marxismo contemporáneo. Un antecedente del uso de la fórmula "marxismo occidental" para indicar la diseminación histórica de corrientes antagónicas a la matriz clásica figuraba ya en los artículos que, desde 1966 en adelante, hizo conocer Sebastiano Timpanaro,¹¹³ un pensador estimado por Anderson.¹¹⁴ Pero los temas y, sobre todo, el comparatismo articulador de las *Consideraciones* van más allá de la perspectiva del autor italiano.

Partiendo de una amplia escansión entre la tradición clásica (extinguida con el encumbramiento de Stalin) y las orientaciones marxistas que arrancan de los años 20, el enfoque de Anderson se organiza en torno a dos ejes enlazados: el vínculo entre teoría y práctica y el tipo de producción intelectual que caracteriza a las diferentes figuras estudiadas. Respecto al segundo punto, el "marxismo occidental", globalmente considerado, invierte la trayectoria de Marx, pues *regresa* de la economía y la política para afinarse en la filosofía. En cuanto a la firme unidad de teoría y práctica que tipificó a los "clásicos" —dirigentes políticos, parlamentarios u hombres de Estado, además de pensadores creativos—, ella sólo subsiste durante un breve

interregno en los generadores del "modelo" futuro (Gramsci, Lukacs y Korsch); después de su encarcelamiento o exilio, el signo perdurable del marxismo occidental será el divorcio entre producción teórica y práctica política (en una época en que "la unidad revolucionaria entre teoría y práctica" tampoco existía dentro del comunismo organizado). Una de las consecuencias de ese divorcio fue la sustitución de sus términos por una nueva relación ("de asimilación y rechazo, préstamo y crítica") entre el marxismo y las teorías burguesas. Los interlocutores o inspiradores de Luckacs (Weber, Simmel), Gramsci (Croce), Sartre (Heidegger, Husserl), Althusser (Bachelard), etcétera, delimitaron, así, en gran medida el marco de sus reflexiones. Otra consecuencia fue que la remisión a los fundadores del materialismo histórico tendió a diversificarse: mientras se rechazaba la herencia filosófica de Engels, se buscaba un linaje adecuado para Marx: las propuestas — que iban desde Spinoza (Althusser) hasta Kant (Colletti) — se unían generalmente a un énfasis epistemológico que desembocaba en un "metodologismo obsesivo", ya que un supuesto común era la necesidad de precisar el descubrimiento marxiano de las reglas de la investigación social. Entre los demás rasgos, brevemente enumerados, figuran: la exacerbación del tecnicismo filosófico, el predominio de la estética o las superestructuras culturales como objeto de estudio, la inclinación al pesimismo: "el método como impotencia, el arte como consuelo y el pesimismo como quietud".¹¹⁵

Uno de los atractivos de *Consideraciones* reside en el pormenor de su recorrido a través de autores y obras: los inesperados diagramas de correspondencias y afinidades (Althusser-Adorno, Colletti-Sartre, Sartre-Althusser) o la indicación de la significación polivalente de un grupo de pensadores (Spinoza, Hegel, Nietzsche, Freud, Bachelard) para el marxismo occidental, van unidos a un señalamiento crítico de las dicotomizaciones abusivas que practicaron algunos filósofos (Althusser y Colletti) en torno a la presencia de Hegel en los marxismos distintos del propio. El énfasis general del libro, sin embargo, apunta a la correlación entre los contenidos del marxismo occidental y las condiciones históricas que lo produjeron (revoluciones fallidas, conquistas fascistas, consolidación stalinista). En la situación presente — confía el autor, teniendo a la vista el ejemplo del mayo francés — parece visible una reunificación de la teoría y de la práctica, con la consiguiente "transformación" del marxismo y una vitalización del pensamiento estratégico. En una previsión más modesta, referida a las desigualdades internacionales de desarrollo de la producción teórica marxista, Anderson auguraba también un incremento de la cultura marxista en los países anglosajones.

Unos diez años después de la redacción de *Considerations*, Anderson publicó *In the Tracks of Historical Materialism*, serie de conferencias pronunciadas en Estados Unidos. La más significativa de ellas indaga en el eclipse del marxismo francés (considerado representativo y orientador del marxismo latino europeo), correlativo del extendido predominio del pensamiento "estructuralista", analizando el eje filosófico común a ambas corrientes bajo el par "estructura y sujeto". Anderson propone, discute y rechaza la hipótesis de que en torno a estas categorías se hubiese entablado un real debate teórico en el que el estructuralismo (o su prolongación con el prefijo "post") habría terminado por vencer al marxismo en su propio terreno. Pero sí conlleva la dimisión de los principales filósofos marxistas ante el desafío estructuralista: Sartre deja sin respuesta el ataque lévi-straussiano a sus posiciones (en *El pensamiento salvaje*) y Althusser acepta una "fatal e íntima dependencia" respecto a una corriente que lo precede y lo sobrevive; en el caso de Sartre, además, su mayor obra marxista (*Crítica de la razón dialéctica*) se frustra por el congelamiento del proceso de desestalinización, que constituía el concreto referente histórico de la prosecución del trabajo.¹¹⁷ En definitiva, el desencadenante epocal de la crisis latina del marxismo fue, según el autor, el fracaso de las

iniciativas eurocomunistas y el consecutivo desaliento (unido al suscitado por la disipación del espejismo de la Revolución Cultural china) en los intelectuales de esos países.

En cuanto a la discusión de la filosofía francesa prevaliente, Anderson considera sobre todo las producciones de Foucault, Derrida, Lévi-Strauss y Lacan, tratando de correlacionar el corte político del 68 con la emergencia de un "post"-estructuralismo. Sin embargo, las menciones textuales que cita para fundamentar las diferencias de tono y perspectivas resultan poco convincentes: o bien descuida el hecho de que sus fuentes son anteriores al 68 o, cuando lo admite, consigna esas referencias como "anticipatorias" de tendencia futura. En cualquier caso, son de interés las puntualizaciones críticas que establece (después de otros)¹¹⁸ a propósito de la "absolutización del lenguaje"¹¹⁹ que caracterizó masivamente a la producción intelectual del período. Anderson contrasta estos desbordes con el tratamiento del lenguaje y la comunicación en la filosofía de Habermas, cuya afinidad con las preocupaciones del estructuralismo francés señala en otra sección.

Las conferencias luego recogidas en *In the Tracks...* se proponían confrontar las tendencias de la producción marxista de los últimos años con los pronósticos adelantados en las *Consideraciones...* En este sentido, la apreciación de Anderson es matizada: si bien, contra las expectativas de entonces, no surgió un pensamiento estratégico revolucionario (y más que de "miseria de la teoría" habría que hablar de una "miseria de la estrategia"),¹²⁰ en cambio se vio ampliamente confirmada la predicción de una expansión de la cultura marxista en el área anglosajona y, asimismo, la que auguraba un regreso al énfasis clásico en los estudios económicos y políticos. Las nóminas que acompañan el registro de este hecho son realmente probatorias del fuerte impulso adquirido por los estudios marxistas en Inglaterra y, subsidiariamente, en Estados Unidos durante los años 70 y 80. (Al margen del cómputo de Anderson, la presencia ostensible de las orientaciones marxistas en la discusión académica norteamericana ha sido registrada, en el sector de la ciencia política, por un destacado representante de su *establishment*, David Easton).¹²¹ Esta comprobación, que por lo demás se amplía (con menor espectacularidad) al área germana, le permite a Anderson confinar la validez de la publicitada (por *Time*, entre otros) "crisis del marxismo" a los países latinos, entre los cuales Francia fue el escenario de una "verdadera *débandade*" de antiguos acólitos. Cabe agregar que, como lo prueba el mismo intercambio Thompson-Anderson, ese inflexible sintagma carece de resonancia en Inglaterra: en toda su discusión sobre el marxismo, los polemistas nunca lo evocan, ni siquiera para desecharlo.

En el epílogo agregado al texto de las conferencias, Anderson discute las relaciones entre marxismo y socialismo (en una época en que la obviedad del enlace ha sido cuestionada desde diversos frentes: feminismo, utopismo, etcétera) y concluye que el marxismo debe conservar "su favorable punto arquimédico: la promoción de acciones subjetivas capaces de estrategias eficaces para desplazar las estructuras objetivas".¹²²

3) La tercera área de interés (que, en algunos sentidos, abarca a las anteriores) está representada por un dilatado examen del pensamiento político de Gramsci ("Las antinomias de Antonio Gramsci") y, asimismo, por el considerable trabajo de sistematización de los rasgos que diferencian internamente, e individualizan a escala mundial, al absolutismo europeo (*El Estado absolutista*).¹²³ La atracción ejercida por las innovaciones teóricas de Gramsci acompañó — y fundó, en gran medida — los análisis políticos de la sociedad inglesa que produjo Anderson (acompañando a Nairn) en los años 60; más adelante, las *Consideraciones...* registraron el valor de sus contribuciones y la singularidad de su trayectoria en el marco del "marxismo occidental", pero sólo en "Las antinomias..." aparece un

estudio circunstanciado de sus ideas políticas características. Este estudio, según el típico tributo que rinde la *NLR* a los marxistas (o socialistas) de relieve, toma la forma de un análisis crítico, en este caso del aporte de Gramsci a la estrategia revolucionaria en Occidente. Mediante un detallado examen de la cambiante función del concepto de hegemonía en los *Cuadernos de la cárcel* (según la cuidada edición de Gerratana), Anderson indica las aporías a las que conducen las oposiciones gramscianas y los riesgos de una lectura reformista de las tesis del autor, a contramano de su inspiración y propósitos. A pesar de su acercamiento filológico a los textos estudiados, "Las antinomias..." trasciende el análisis inmanente para situar histórica y políticamente las propuestas de Gramsci: tanto reconduciéndolas a los debates anteriores y contemporáneos a la redacción de los *Cuadernos...*, como proyectándolas a las exigencias presentes de un pensamiento estratégico.

No menos gramsciana ha sido la inspiración de *El Estado absolutista*, aunque esta génesis resulte velada por la localización histórica remota del objeto de estudio. El libro constituye un ambicioso intento de análisis comparado de las estructuras y funciones de los Estados que rigieron a las sociedades en transición al capitalismo, enfatizando la distribución geográfica en la que había asentado Gramsci sus tesis sobre las diferentes relaciones entre el Estado y la sociedad civil: Oriente y Occidente.¹²⁴ Más allá de los logros específicos de esta obra —varias de cuyas tesis han sido resistentes (por ejemplo, la postulación de la dependencia jurídica como constitutiva de los modos de producción precapitalistas o la derivación del modelo de organización estatal del absolutismo a partir del carácter modificado de la extracción del excedente)¹²⁵ lo significativo es que el libro constituye el remanente (frondosamente expandido) de un abandonado proyecto de discusión de la estrategia revolucionaria en Occidente, diagramado en la época del mayo francés.¹²⁶ Anderson ha aceptado la sugerencia de que las "implicaciones teóricas y políticas" de los argumentos de la obra (aludidas, pero no especificadas en su prólogo) conducían a un estudio análogo de la temporalidad de constitución de las sociedades socialistas y su respectivo tipo de Estado.¹²⁷

Por lo demás, en una ponencia "Acerca de las relaciones entre el socialismo existente y el socialismo posible"¹²⁸ el mismo Anderson presentó un esquema comparativo de las transiciones al capitalismo y al socialismo (a escala mundial), donde la atención recaía en los lapsos históricos que

mediaban entre el derrocamiento de un régimen y el establecimiento pleno de la nueva forma política "típica". La generalización de la democracia burguesa, en los años siguientes a la Segunda Guerra Mundial, era posterior en cuatro siglos al inicio de las revoluciones burguesas; en el caso de las revoluciones proletarias de este siglo, y a pesar de la "tremenda aceleración del tiempo histórico" que suponía su desarrollo, también se insinuaba un prolongado proceso hasta arribar al socialismo "tal como lo definiera Marx". Perder la esperanza en el destino de estas revoluciones basándose en la actual "ausencia de democracia socialista" era como lamentar la falta de democracia burguesa en 1630 y concluir que "la Revuelta de los Países Bajos no tuvo nada que ver con el capitalismo genuino".¹²⁹ En otro lugar, Anderson ha evocado el diferimiento del "cambio de poder" político respecto a una "revolución socioeconómica" anterior, a propósito de la analogía que establece Trotsky (en 1936) entre la futura "revolución política" antiburocrática en la URSS y el desplazamiento de las formaciones dirigentes en la Francia de 1830 y 1848 (éste suponía la Revolución de 1789 como aquella la de 1917).¹³⁰

La convicción de Anderson, en definitiva, es que no se puede abordar el problema de las revoluciones socialistas y de los Estados que ellas originaron sin una penetración "realmente sólida" en la naturaleza de las revoluciones y Estados anteriores: "en esta perspectiva, se puede llegar también a una posición política más serena y equilibrada que la que es habitual hoy en día".¹³¹ En los *Arguments* hay un eco de esta última postura cuando, en la discusión sobre el stalinismo, Anderson reivindica la necesidad de "una minuciosa investigación histórica o sociológica" de las sociedades "del Este" que supere las limitaciones de la "crítica moral" de Thompson.¹³² Pero una dimensión crucial en la real evolución de esas sociedades es el contexto internacional y las relaciones de fuerza que en él se establecen; dentro de este ámbito más amplio, la presencia protagónica de Thompson en la campaña europea por el desarme nuclear ha suscitado el elogio sin reservas de Anderson, quien, en esta ocasión, celebra un "liderazgo moral y político" que en aquél va acompañado por el pleno uso de sus facultades "como teórico e historiador".¹³³ En el mismo año en que aparecieron los *Arguments*, Thompson aceptó la mano tendida por Anderson al final de su libro: con la publicación de un importante artículo sobre el avance del "exterminismo", demostró él también su voluntad de "explorar juntos nuevos problemas"¹³⁴ en el ámbito de la *New Left Review*.¹³⁵

¹ Perry Anderson: *Arguments within English Marxism*, NLB/Ver-so Editions, Londres, 1980. Versión castellana: *Teoría, política e historia. Un debate con E.P. Thompson*, Siglo XXI de España, Madrid, 1985; debe manejarse con sumo recelo esta traducción, pródiga en erratas, omisiones y tergiversaciones (algunas de las especialmente peligrosas figuran en págs. 15, 17, 30, 40, 55, 58, 83, 110, 114, 124, 132, 135, 139, 151, 157, 173, 181, 211, 217, 220, 223, 224).

² E.P. Thompson: "The Poverty of Theory: or an Ortery of Errors" (en: *The Poverty of Theory and other essays*, Merlin Press, Londres, 1978). Versión castellana: *Miseria de la teoría*, Crítica/Grijalbo, Barcelona, 1981; la traducción, en general correcta, deja perder a veces algunas ironías del autor (cuando Thompson cita *La formación histórica de la clase obrera* y *La ideología alemana*, lo hace como obras de autor anónimo). Por lo demás, la edición no reproduce las láminas del original (el motor de la historia, por ejemplo), ilustrativas del "planetario" althusseriano mencionado en el subtítulo.

³ Cf. "The Peculiarities of the English" y "An Open Letter to Leszek Kolakowski", en *The Socialist Register* de 1965 y 1973, respectivamente. Reeditados en *The Poverty...*, cit.

⁴ Publicación que en 1960 lo contó como cofundador y de la cual, pocos años después, se consideró excluido al reestructurarse la dirección. La versión thompsoniana de este alejamiento figura en

la "Open Letter" cit.: *The Poverty...*, págs. 101-105; la de Anderson, en los *Arguments*, págs. 135-140 (versión castellana: págs. 149-155). No son las dos únicas versiones. En la introducción de Paola Splendore a su traducción de *The Long Revolution* se puede leer: "A propósito del estructuralismo y de los ataques de Althusser al humanismo marxista, surgieron en Inglaterra vivaces polémicas; en su transcurso, algunos intelectuales de relieve más ligados al Partido Comunista inglés, como E.P. Thompson [sic], tomaron distancia de la *New Left Review*, en tanto que Williams mantuvo posiciones más abiertas y conciliadoras". Cf. Raymond Williams: *La lunga rivoluzione. Variazione culturale e tradizione democratica in Inghilterra* [orig.: 1961], a cura di Paola Splendore. Officina Edizioni, Roma, 1979, pág. 11.

⁵ Perry Anderson: "Socialism and Pseudo-Empiricism", *New Left Review*, No. 35, Londres, enero-febrero 1966.

⁶ *Teoría, política e historia* (en adelante: *Teoría*), pág. 1.

⁷ El estudio histórico más ambicioso de Perry Anderson, que versa sobre las estructuras y rasgos diferenciales del Estado absolutista, se sitúa declaradamente en un "nivel secundario" respecto a la historiografía propiamente dicha. Tanto *El Estado absolutista* (Siglo XXI, México, 1979; orig.: 1974) como su "prólogo", *Transiciones de la antigüedad al feudalismo* (Siglo XXI, México, 1979; orig.: 1974) son vistos por el autor menos como "verdaderos escritos de historia" (pues les falta "la erudición y el rigor académico" del especialista)

que como análisis basados "simplemente en la lectura de las obras disponibles de los historiadores modernos, lo que es un asunto muy diferente". Cf. *Transiciones*, págs. 1-2; *El Estado absolutista*, pág. 2.

⁸ "La filosofía puede —y debe— supervisar, afinar y auxiliar la conversación [entre las disciplinas]. Pero si dejamos que la filosofía trate de abstraer los conceptos respecto de las prácticas y construya a partir de ellos un Hogar para la Teoría independientemente de éstas, y además lejos de todo diálogo con el objeto de la teoría, entonces tendremos... ¡el teatro de Althusser!" Cf. *Miseria de la teoría* (en adelante: *Miseria*), pág. 76.

⁹ Además de sus estudios históricos de mayor aliento (cf. n. 7), Perry Anderson ha producido monografías sobre el colonialismo portugués, la conformación histórica de las clases en Inglaterra, la cultura nacional británica, las tendencias de largo plazo de la producción teórica marxista, la historiografía del Partido Comunista británico, el pensamiento de Gramsci, las orientaciones filosóficas contemporáneas; artículos sobre la socialdemocracia sueca, la política del Mercado Común, el Partido Comunista italiano, la crítica trotskista del stalinismo, los orígenes del "modernismo", etcétera, además de análisis políticos coyunturales (la izquierda en los años 50, el wilsonismo, etcétera).

¹⁰ Cf. Perry Anderson: *El Estado absolutista*, cit., pág. 1; *Consideraciones sobre el marxismo occidental* [orig.: 1976], Siglo XXI de España, Madrid, 1979, págs. 133-135; *Teoría*, págs. 72-73; *In the Tracks of Historical Materialism*, Verso Editions, Londres, 1983, págs. 20-22 (versión castellana: *Tras la huella del materialismo histórico*, Siglo XXI de España, Madrid, 1986).

¹¹ E.P. Thompson: *The Making of the English Working Class*, Victor Gollanz Ltd., Londres, 1963; reed. con un epílogo: Penguin, Harmondsworth, 1968 (versión castellana: *La formación histórica de la clase obrera. Inglaterra: 1780-1832*, 3 t., Laia, Barcelona, 1977).

¹² Cf. Raphael Samuel: "History and theory", en R. Samuel (ed.): *People's History and Socialist Theory*, Routledge and Kegan Paul, Londres, 1981, págs. XV-XVI.

¹³ Perry Anderson: "Les origines de la crise présente", *Les Temps Modernes*, año 20; No. 219-220, París, agosto-setiembre 1964, pág. 248. (Orig.: "Origins of the Present Crisis", *New Left Review*, No. 23, enero-febrero 1964). Los artículos de Tom Nairn "The British Political Elite", "The English Working Class" y "The Anatomy of Labour Party" aparecieron en los números 23, 24, 27 y 28 de la *NLR* (1964).

¹⁴ "Les origines..." cit., págs. 407, 412.

¹⁵ Uno de los participantes del posterior debate, Nicos Poulantzas, cuestionará —desde su consolidada posición antihistoricista— tanto la utilización "acrítica" de los conceptos sartreanos como, sobre todo, la versión lukaacsiana de la hegemonía (= "conciencia de clase") que encuentra en los análisis de Anderson y Nairn. Cf. N. Poulantzas: *Hegemonía y dominación en el Estado moderno*, Cuadernos de Pasado y Presente, No. 48, Córdoba, 1969, págs. 112-115, 123-126. Una apreciación de conjunto de la polémica puede encontrarse en la "Introducción" de Ernesto Laclau a Perry Anderson: *La cultura represiva. Elementos de la cultura nacional británica*, Anagrama, Barcelona, 1977 (orig.: 1968).

¹⁶ "Les origines..." cit., pág. 411.

¹⁷ *Id.*, págs. 425-429.

¹⁸ E.P. Thompson: "The Peculiarities of the English" cit. (en adelante: "Peculiarities"), págs. 35, 37.

¹⁹ *Id.*, págs. 45, 47, 78.

²⁰ *Id.*, págs. 47-48, 52-54, 57-61, 72-74.

²¹ Perry Anderson: "Socialism and Pseudo-Empiricism", cit., págs. 39, 32.

²² *Id.*, págs. 9, 41.

²³ *Id.*, págs. 19-20, 22.

²⁴ *Id.*, págs. 27-31. Esta tradición es objeto de una digresión cuyo tema será retomado y ampliado posteriormente (en las *Consideraciones sobre el marxismo occidental*). Para Anderson, los momentos decisivos de ese marxismo estuvieron marcados por respuestas dialécticas a diversas formas de idealismo: en el primer Lukacs, en Gramsci, en Sartre, resuenan los ecos de sus interlocutores o ancestros idealistas; sólo en el presente (1966) están apareciendo signos de una contratendencia: "la obra de Althusser contiene esa promesa" (a pesar de su adscripción parcial a la pauta general). "Socialism...", pág. 32.

²⁵ James Hinton: "The Labour Aristocracy", *New Left Review*, No. 32, pág. 77. Cit. por Anderson: "Socialism...", pág. 30.

²⁶ "Socialism...", pág. 33-35, 37, 39.

²⁷ *Id.*, págs. 33, 3.

²⁸ *Teoría*, pág. 154.

²⁹ E.P. Thompson: *The Poverty of Theory and other essays*, cit., pág. 399. La otra razón fue que sus "amigos políticos" desalentaron tal "polémica divisionista" (*ibid.*).

³⁰ *Teoría*, pág. 165.

³¹ Su vehículo eran "los francófilos británicos que, durante unos quince años, han venido promoviendo un supuesto 'renacer del marxismo' en este país". Cf. *Miseria*, pág. 300.

³² [Michael Merrill]: "Una entrevista con E.P. Thompson" (en adelante: "Entrevista"), en: E.P. Thompson: *Tradición, revuelta y conciencia de clase. Estudios sobre la crisis de la sociedad preindustrial*, Crítica/Grijalbo, Barcelona, 1979, pág. 311. (La entrevista se realizó y publicó en Nueva York en 1976; cf. *Radical History Review*, III, 4.)

³³ *Miseria*, págs. 12-14, 209, 280, 300.

³⁴ Maspero, París. *Pour Marx* agrupa artículos de Althusser de los años 1960 a 1965 (versión castellana: *La revolución teórica de Marx*, Siglo XXI, México, 1967). Los dos tomos de *Lire le Capital* comprenden exposiciones presentadas en 1965 en la Ecole Normale Supérieure (París) por L. Althusser, F. Balibar, J. Rancière, R. Establet y P. Macherey. La versión castellana reproduce la edición de Maspero de 1967, que sólo conserva los textos (modificados) de los dos primeros: *Para leer El Capital*, Siglo XXI, México, 1969.

³⁵ Entre otros: *Lénine et la philosophie*, "Bulletin de la Société Française de Philosophie", año 62, No. 4, París, octubre-diciembre 1968; *Réponse à John Lewis*, Maspero, París, 1973. (Versión castellana: *Lenin y la filosofía*, Era, México, 1970; *Para una crítica de la práctica teórica. Respuesta a John Lewis*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1974.)

³⁶ Saúl Karsz: *Théorie et politique: Louis Althusser*, Fayard, París, 1974. "Un souci constant de définition l'anime", informa la contratapa del libro.

³⁷ Jacques Rancière: *La leçon d'Althusser*, Gallimard, París, 1974. (Versión castellana: *La lección de Althusser*, Galerna, Buenos Aires, 1975.)

³⁸ Louis Althusser: *Éléments d'auto-critique*, Hachette, París, 1974. (Versión castellana: *Elementos de autocritica*, Laia, Barcelona, 1975.)

³⁹ "Defensa de tesis en Amiens" (junio 1975), en Louis Althusser: *Posiciones (1964-1975)*, Grijalbo, México, 1977 (orig.: 1976).

⁴⁰ La "déviation théoricieste" es el leit-motiv de la autocritica de Althusser en los *Éléments...*, cit.

⁴¹ Que esos rasgos también eran válidos en Gran Bretaña se desprende de las consideraciones críticas de Stuart Hall (quien, por lo demás, fuera el primer director de la *NLR*, en 1960-61) a propósito de la oportunidad de la polémica antiteoricista de Thompson. Cf. S. Hall: "In Defence of Theory", en R. Samuel (ed.): *People's History...*, cit., pág. 379.

⁴² Ejemplo: "Debemos liberar nuestras mentes *ahora mismo*: si esa ideología llega jamás a reivindicar su participación en el poder, será demasiado tarde": "esta noción de Teoría es como una plaga que se ha abatido sobre el espíritu". *Miseria*, págs. 248, 254.

⁴³ Cf. "Socialism and Pseudo-Empiricism", cit., pág. 24. Anderson lamenta que Thompson ceda a su "propensión por la 'frase' a expensas de la verdad" (*id.*).

⁴⁴ Con los años, llegó puntualmente al clásico del género en el libro de Saúl Karsz (cf. n. 36).

⁴⁵ En una rápida amalgama, Thompson sugiere que un "infierno feroz" como el de Camboya puede contar, entre sus fuentes, con una "dosis de arrogancia althusseriana". Cf. *Miseria*, págs. 287-288.

⁴⁶ *Id.*, pág. 107.

⁴⁷ "Entrevista", pág. 311.

⁴⁸ Cf. Barry Hindess, Paul Q. Hirst: *Los modos de producción precapitalistas* (orig.: 1975), Península, Barcelona, 1979, pág. 314.

⁴⁹ E.P. Thompson: "The Politics of Theory", en R. Samuel (ed.): *People's History...*, cit., pág. 401. El texto es la versión ampliada de una intervención de diciembre de 1979. Cf. también *Miseria*, pág. 10.

⁵⁰ Richard Johnson: "Edward Thompson, Eugene Genovese, and Socialist-Humanist History", *History Workshop Journal*, No. 6, otoño 1978, pág. 79.

⁵¹ E.P. Thompson: "The Politics of Theory", cit., págs. 396-408; *Miseria*, pág. 260.

⁵² Cf. "Peculiarities", pág. 88; "An Open Letter...", cit., pág. 187; *Miseria*, pág. 295.

⁵³ E.P. Thompson, "Through the Smoke of Budapest", *The Reasoner*, No. 3, noviembre 1956. Cit. en Bryan D. Palmer: *The Making of E.P. Thompson: Marxism, Humanism, and History*, New Hogtown Press/University of Toronto, Toronto, 1981, págs. 47 y 51.

⁵⁴ Cf. "Peculiarities", págs. 78-79; "An Open Letter...", págs. 118-119; "Entrevista", pág. 317; *Miseria*, págs. 174-178.

⁵⁵ *Miseria*, págs. 130-131.

⁵⁶ Una evaluación de conjunto de la historia, intereses y opciones del grupo puede encontrarse en Bill Schwarz: "The People's in History: The Communist Party Historians' Group, 1946-56", en R. Johnson, G. McLennan, B. Schwarz, D. Sutton (eds.): *Making Histories. Studies in History-Writing and Politics* (publicación del Centre for Contemporary Cultural Studies), Hutchinson, Londres, 1982.

⁵⁷ E.P. Thompson: *William Morris. Romantic to Revolutionary*, Pantheon Books, Nueva York, 1976, pág. 769. Las expresiones corresponden al "Postscript: 1976" de esta versión revisada del libro de 1955. Cf. también "Entrevista", pág. 305.

⁵⁸ Cf. "Peculiarities", pág. 79.

⁵⁹ B.D. Palmer: *The Making of E.P. Thompson*, cit., pág. 48.

⁶⁰ E.P. Thompson: "The Long Revolution, II", *New Left Review*, No. 10, julio-agosto 1961, pág. 28. Cit. en "An Open Letter...", pág. 120.

⁶¹ "Peculiarities", pág. 79.

⁶² "An Open Letter...", pág. 120. Thompson sugiere que, en vez de una metáfora de "ingeniería de la construcción", serían preferibles metáforas biológicas, orgánicas, vitalistas, generativas, aunque también éstas son deficientes, pues "excluyen la dimensión humana". Cf. "Peculiarities", pág. 79 y "An Open Letter...", pág. 121.

⁶³ "Peculiarities", pág. 80.

⁶⁴ Cf. *Miseria*, pág. 21. El otro "diálogo" se da entre la teoría y los datos empíricos (*Miseria*, págs. 33, 67, 69). La epistemología de Al-

thusser resultaría incapaz de comprender "los dos 'diálogos'" (*Miseria*, pág. 58).

⁶⁵ Cf. *Miseria*, pág. 20-21: "Peculiarities", pág. 79.

⁶⁶ Cf. *Miseria*, pág. 172: "La sociedad inglesa del siglo XVIII: ¿lucha de clases sin clases?", en E.P. Thompson: *Tradición, revuelta y conciencia de clase*, cit., pág. 35.

⁶⁶ Raymond Williams: *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*, Oxford University Press, Nueva York, 1976, págs. 87-91 (voz "Determine"); pero, sobre todo, cf. del mismo autor: *Marxismo e letteratura* (orig.: 1977), Laterza, Bari, 1979, págs. 110-118 (cap. "Determinazione"). El significado desechado por Thompson es el que Williams adjudica al "determinismo abstracto".

⁶⁸ Algunas premisas y desarrollos comunes a las obras de Thompson y de Williams (la deconstrucción de "base/superestructura"; la refutación sobre los conceptos de ideología y falsa conciencia; el central énfasis en la experiencia, el sentimiento (*feeling*) y los valores; la recuperación de la crítica social romántica; la sensibilidad al testimonio "epocal" de poetas y escritores; la matizada evaluación de la cultura política obrera, etcétera) merecerían ser objeto de un discriminado estudio contextual. Este debería mostrar las razones de la mayor vulnerabilidad del manejo thompsoniano de los *topoi* propios del materialismo cultural, quizás como consecuencia de una cierta rigidez del propio marco intelectual que no se encuentra en Williams. Un vasto documento de la permeabilidad de este último al cuestionamiento de distintos aspectos de su amplia obra y, por tanto, una muestra de su aptitud autocrítica, puede encontrarse en R. Williams, *Politics and Letters. Interviews with New Left Review*, New Left Books, Londres, 1979. Análogamente, un acabado ejemplo del constante impulso de Williams a volver sobre sus propios textos con una mirada evaluativa y un propósito de reformulación o actualización, es *Towards 2000* (Chatto and Windus, Londres, 1983), donde lee retrospectivamente *The Long Revolution* escrito en 1959 y procede a "su directa reconsideración y, luego, [a] su radical extensión y revisión". Uno de los aspectos revisados es la "perspectiva 'nacional'" de aquel ensayo, "demasiado estrecha incluso para entender la nación en cuestión". Cf. R. Williams, *Hacia el año 2000*, Crítica/Grijalbo, Barcelona, 1984, págs. 30-31.

⁶⁹ Cf. *Miseria*, pág. 160.

⁷⁰ Cf. *La formación histórica de la clase obrera*, cit., t. I, pág. 8; "Peculiarities", pág. 85.

⁷¹ En los artículos de Anderson y Naim, las clases estarían dotadas de los "atributos de identidad personal, con voluntad, objetivos conscientes y cualidades morales". En éste y en otros lugares del texto, Thompson repite la deconstrucción del proceso de metafóricación que efectuara a propósito de "base y superestructura" con el mismo reclamo historicista de que los procesos complejos no pueden quedar subsumidos en síntesis figurativas o cristalizadas en "metáforas personalizadas": "When, in discussing class, one finds oneself too frequently commencing sentences with 'it', it is time to place oneself under some historical control... To reduce class to an identity is to forget exactly where *agency* lies, not in class but in men". Cf. "Peculiarities", págs. 69 y 85-86.

⁷² Cf. "Peculiarities", pág. 85; "La sociedad inglesa del siglo XVIII", cit., pág. 37.

⁷³ Richard Johnson: "Thompson, Genovese and Socialist-Humanist History", cit., págs. 90-91 y 94-95; Paul Hirst: "The necessity of theory", *Economy and Society*, vol. 8, No. 4, noviembre 1979, págs. 422-423; Stuart Hall: "In Defence of Theory", cit., pág. 384; Richard Johnson: "Against absolutism", en R. Samuel (ed.): *People's history...*, cit., pág. 392; Gregor McLennan: "E.P. Thompson and the discipline of historical context", en Johnson, McLennan, Schwarz, Sutton (eds.): *Making Histories*, cit., págs. 110-113; G.A. Cohen: *Karl Marx's Theory of History. A Defence*, Clarendon Press, Oxford, 1978, págs. 73-77; Perry Anderson: *Arguments*, págs. 31-32, 38-43, 46-49 (*Teoría*, págs. 34-35, 42-47, 51-54). Por otro lado, puede encontrarse una inteligente defensa de la posición de Thompson en el artículo de Ellen Meiksins Wood "El concepto de clase en E.P. Thompson", *Cuadernos políticos*, No. 36, México D.F., abril-junio 1983 (orig. en *Studies in Political Economy*, No. 9, otoño 1982. La autora integra el consejo de redacción de la *New Left Review* desde 1984).

(1979), el diálogo propiciado tuvo un momento culminante en la entrevista que la NLR efectuó al escritor (*Politics and Letters*, cit.). Pero antes o después de ella, Anderson evocó en diferentes oportunidades el testimonio de Williams. En los *Arguments*, por ejemplo, para oponer, con ventaja, su aceptación del "ensanchamiento de la cultura marxista británica" (*Teoría*, pág. 143) a los *parti-pris* que estorbaban una actitud análoga en Thompson; y en un anterior panorama de la "cultura nacional", para eximir a su figura del agobio dictamen que hacía recaer sobre ésta: Williams había sido "el hombre capaz de crear un pensamiento socialista totalizante" en medio de una cultura que, "en todos sus sectores, reprimía la idea de totalidad y la actitud de la razón crítica" (P. Anderson: *La cultura represiva*, cit., pág. 122. Hay otra versión española de este texto, aparecido originalmente en la NLR, No. 50, julio-agosto 1968 y al año siguiente en la recopilación *Student Power*.) Cf. P. Anderson: "Componentes de la cultura nacional", en Alexander Cockburn y Robin Blackburn (eds.): *Poder estudiantil. Problemas, diagnósticos, actores*. Tiempo Nuevo, Caracas, 1970.

¹⁰⁷ Sin mencionar a Williams, Anderson reconoce que la "distribución del peso" de cada tipo de interés, difería, en efecto, de uno a otro, si bien Thompson tenía su propia concepción del poder y, por otro lado, las cuestiones culturales estaban presentes entre los temas de la NLR. Cf. *Teoría*, pág. 227.

¹⁰⁸ "En efecto, los estudios monográficos limitados a un país frecuentemente tienden a pasar por alto precisamente lo que es más propio de ellos, es decir, la *differentia specifica* que los distingue de sus vecinos, una especificidad que sólo es posible captar estudiando una pluralidad de casos más que un caso singular." Cf. P. Anderson: "Remarks on History and Sociology", comunicación presentada en el coloquio sobre "Exploración de las conexiones entre la historia y las demás disciplinas de las ciencias sociales", Unesco/Flasco, México, D.F., 20-25 de abril, 1980; mimeo., págs. 12-13.

¹⁰⁹ *Teoría*, pág. 165.

¹¹⁰ P. Anderson: *La cultura represiva*, cit., págs. 25, 27, 30, 42, 58.

¹¹¹ *Id.*, págs. 37, 40, 105, 111, 122.

¹¹² *Teoría*, pág. 165.

¹¹³ *Consideraciones sobre el marxismo occidental*, cit., pág. 2.

¹¹⁴ Los artículos fueron luego reunidos en *Sul materialismo* (1970). Versión castellana: *Praxis, materialismo y estructuralismo*, Fontanella, Barcelona, 1973. En lo que se refiere al marxismo occidental "actual", el autor enumera: "marxistas gramscianos y togliattanos, marxistas hegeliano-existencialistas, marxistas neopositivistas, freudianizantes, estructuralizantes..." (pág. 18).

¹¹⁵ Además de las referencias en las *Consideraciones* (págs. 77, 114), cf. *In the Tracks of Historical Materialism*, cit., donde Anderson adjudica a Timpanaro (junto a Peter Dews) la "inspiración general" de su tratamiento de las escuelas estructuralistas (pág. 8).

¹¹⁶ *Consideraciones*, cit., págs. 29, 41, 69, 72, 115-116. En ese panorama, Gramsci, tributario de algunas notas distintivas del marxismo occidental, se aparta de otras en algunos aspectos centrales: no fue un filósofo, estudió científicamente un material empírico, dedicó a la reflexión política todas sus energías y, cuando se ocupó de las superestructuras culturales, lo hizo —a contramano de la tendencial preferencia por las elaboraciones estéticas— para entender su eficacia en el orden social, es decir, también como un problema político. Pero, sobre todo, fue el único de los "marxistas occidentales" que vinculó sus preocupaciones a algunas típicas de la tradición clásica: "el análisis de la maquinaria política del Estado burgués y la estrategia de la lucha de clases necesaria para derribarla" (*Id.*, pág. 59). Su noción de hegemonía es, así, la primera y más importante de las "innovaciones temáticas" de los autores considerados.

¹¹⁷ *In the Tracks...*, cit., pág. 38.

¹¹⁸ Anderson, que desde su juventud siguió con "obsesivo" interés la obra de Sartre ("Diálogo", cit. en n. 124), tuvo luego acceso a los manuscritos del segundo tomo (inédito) de la *Crítica*. Cf. *In the Tracks*, pág. 70; *Teoría*, págs. 57-59.

¹¹⁹ *In the Tracks*, pág. 45.

¹²⁰ *In the Tracks*, pág. 45.

¹²¹ *Id.*, pág. 28.

¹²² En un reciente panorama de las tendencias de la ciencia política en EE.UU., Easton se refiere al "revival of Marxist thinking" producido en la década del 70; este "renacimiento americano" refleja, a su vez, la fragmentación del marxismo europeo y, por eso, se encuentran "representadas todas las escuelas marxistas: la teoría crítica, la humanista, la cultural, la estructural, así como la ortodoxa"; la más influyente, al parecer, es "el marxismo estructural, tal como lo desarrollaron Althusser y Poulantzas". Cf. David Easton: "Political Science in the United States. Past and Present", *International Political Science Review* (órgano de la International Political Science Association), vol. 6, No. 1, 1985, págs. 144-145.

¹²³ *In the Tracks*, págs. 32, 105-106.

¹²⁴ Perry Anderson: "The Antinomies of Antonio Gramsci", *New Left Review*, No. 100, noviembre 1976-enero 1977, págs. 5-78 (versión castellana: *Las antinomias de Antonio Gramsci*, Fontanella, Barcelona, 1978); *El Estado absolutista*, cit.

¹²⁵ A propósito de la génesis de *El Estado absolutista*, explicó Anderson: "Mi problema inicial eran las famosas páginas de Gramsci sobre el Estado en Oriente y Occidente, que siempre me impresionaron muchísimo... ¿Cómo explicar la diferencia entre estas dos zonas de Europa? Era una cuestión, para mí, sumamente directamente política; ese fue mi punto de partida. Entonces, comencé a estudiar retrospectivamente la historia del continente para ver en qué momento cristaliza esa diferencia..." (Diálogo del autor con Perry Anderson, julio 1982; en adelante, "Diálogo").

¹²⁶ Cf. *El Estado absolutista*, cit., págs. 12-15, 414, 440-442. La primera tesis fue discutida por G.A. Cohen en *Karl Marx's Theory of History*, cit., págs. 247-248; la segunda, por Theda Skocpol en *Stati e rivoluzioni sociali. Un'analisi comparata di Francia, Rusia e Cina* (orig. ing.: 1979), Il Mulino, Bolonia, 1981, págs. 92-93.

¹²⁷ La redacción del esbozo completo abarcaba las siguientes secciones: el Estado absolutista; las revoluciones burguesas; los Estados capitalistas; las revoluciones socialistas; los Estados obreros. "Pero una vez que escribí esto, sentí la necesidad de profundizar cada sección, hacer más lecturas, repensar todo eso y entonces he quedado solamente con el primer capítulo, que iba alargándose incontrolablemente..." ("Diálogo", cit.)

¹²⁸ "Diálogo", cit.; *El Estado absolutista*, pág. 5.

¹²⁹ Presentada en el coloquio "Socialismo real, socialismo posible", organizado por el Movimiento al Socialismo (MAS) venezolano en Caracas, mayo de 1981.

¹³⁰ Potencia citada, págs. 2, 4-5.

¹³¹ Perry Anderson: "Trotsky's Interpretation of Stalinism" (texto de una conferencia en París, 1982), *New Left Review*, No. 139, mayo-junio 1983, pág. 54. En cuanto al paralelo puntual de los dos ciclos revolucionarios, Anderson recompono libremente una mención que figura en *La revolución traicionada*; cf. la edición de Proceso [Buenos Aires], 1964, págs. 247-248.

¹³² "Diálogo", cit.

¹³³ *Teoría*, pág. 133.

¹³⁴ *Id.*, pág. 229 (Estos juicios figuran en el "Post-scriptum a la edición española.")

¹³⁵ *Id.*, pág. 228.

¹³⁶ E.P. Thompson: "Notes on Exterminism, The Last Stage of Civilization", *New Left Review*, No. 121, mayo-junio 1980. El artículo fue incluido posteriormente en la recopilación de temas del mismo carácter *Zero option* (1982). Versión castellana: "Notas sobre el exterminismo, la última etapa de la civilización", en E.P. Thompson *Opción cero*, Crítica/Grijalbo, Barcelona, 1983, págs. 72-119. La aceptación explícita del autor a la invitación de Anderson figura en la pág. 111.

ANDREAS HUYSSSEN

GUIA DEL POST MODERNISMO

SEPARATA
PUNTO DE VISTA

Este artículo fue publicado en *New German Critique*, número 33, otoño de 1984. Versiones anteriores fueron presentadas en el XVII Congreso Mundial de Filosofía en Montreal, agosto de 1983, y en una conferencia sobre postmodernismo, organizada en la Cornell University por Michael Hays, abril de 1984. La traducción es de Segunda Epigonalli.

LIBRARY
PUNTO DE VISTA

Un cuento

En el verano de 1982, visité Documenta 7, en Kassel, Alemania; se trata de una exposición periódica que reúne las últimas tendencias del arte contemporáneo, cada cuatro o cinco años. Mi hijo Daniel, que entonces tenía cinco, me acompañó y, sin quererlo, logró lanzar ante mí el último grito del postmodernismo. Al acercarnos al Fridericianum, museo que albergaba la exposición, vimos una enorme pared de piedras, que parecían azarosamente amontonadas junto al museo. Se trataba de una obra de Joseph Beuys, figura clave de la escena postmoderna en la última década. Al aproximarnos, nos dimos cuenta de que miles de piedras basálticas estaban dispuestas en una formación triangular, cuyo ángulo más agudo apuntaba hacia un árbol recién plantado: lo que Beuys denomina una escultura social y que, en términos más tradicionales, podría denominarse arte aplicado. Beuys había realizado un llamamiento a los ciudadanos de Kassel, una lúgubre ciudad de provincia reconstruida en cemento después de su destrucción por los bombardeos de la última guerra, a fin de que plantaran un árbol con cada una de las siete mil 'piedras de plantar' que él había colocado allí. El llamamiento, por lo menos al principio, había sido acogido con entusiasmo por sectores populares que, por lo general, no se interesan en las últimas bendiciones del mundo del arte. A Daniel le encantaron las piedras y comenzó a subir, bajar y caminar sobre el muro. ¿Esto es arte?, me preguntó al pasar. Le hablé de la política ecológica de Beuys y también de la muerte lenta que amenaza los bosques alemanes a causa de la lluvia ácida. Mientras se movía entre

las piedras y me escuchaba más o menos distraído, expuse algunos conceptos simples sobre el arte como producción, la escultura como monumento y antimonumento, el arte para trepar y, por fin, el arte para desvanecer, ya que las piedras, después, desaparecerían a medida que la gente comenzara a plantar los árboles.

Más tarde, en el museo, las cosas sucedieron de manera diferente. En la primera sala vimos una columna dorada, en verdad un cilindro de metal totalmente recubierto de hojas doradas (se trataba de una obra de James Lee Byars), y una larga pared también dorada, de Kounellis, con una percha que sostenía un traje y un sombrero. ¿El artista, como un Wu Tao-Tse de los últimos días, habría desaparecido en la pared, metiéndose en su obra y abandonando fuera el traje y el sombrero? Con toda la sugestión que emanaba de la yuxtaposición de la percha, banal, y la preciosidad de esa brillante pared sin aberturas, algo parecía claro: "Am Golde hängt, zum Golde drängt die Postmoderne".

En otra sala, encontramos la mesa espiral de Mario Merz, hecha con vidrio, acero y arenisca, de cuyo parámetro sobresalían tronquitos con apariencia de arbustos. Sin duda, era otro ejemplo del intento de mezclar los materiales duros, típicos del modernismo, con otros más 'naturales', en el caso, arena y madera. Tenía connotaciones que evocaban a Stonehenge y al ritual, todo ello domesticado y puesto en escala de living-room. Quise abarcar al mismo tiempo el eclecticismo de materiales de Merz, el eclecticismo nostálgico de la arquitectura postmoderna y el pastiche expresionista de la pintura neuen Wilden, exhibida en otro edificio de Documenta. Traté, en una palabra,

de encontrar un hilo conductor en el laberinto del postmodernismo. Y, de repente, las pautas aparecieron con claridad: cuando Daniel trató de tocar la superficie irregular de la obra de Merz, los laterales de las piedras y las planchas de vidrio, un guardián se acercó corriendo y gritando: ¡No toques! ¡Esto es arte! Poco después, cansado de tanto arte, Daniel quiso sentarse sobre los sólidos cubos de madera de Carl André, pero se lo impidieron porque el arte no está para sentársele encima.

Entonces, nuevamente, el viejo concepto de arte: no tocar, no pisar. El museo era un templo, el artista su profeta, la obra una reliquia objeto de culto: el aura había sido restaurada. Los guardianes, por supuesto, seguían las instrucciones de Rudi Fuchs, organizador de Documenta: "Liberar al arte de las diversas presiones y perversiones sociales que soporta".¹ Los debates de los últimos quince o veinte años sobre los modos de ver y experimentar el arte moderno, sobre la construcción de las imágenes y los nexos entre arte de vanguardia, iconografía de los medios de comunicación y la publicidad, parecían haber sido barridos: el espacio estaba expedito para un nuevo romanticismo. Todo concuerda demasiado bien con la celebración de la palabra profética de Peter Handke, con el aura de lo 'postmoderno', en la escena artística neoyorquina, con la autoestilización del cineasta como autor en *Burden of dreams*, el reciente documental sobre la filmación de *Fitzcarraldo*, de Werner Herzog. Piénsese en las imágenes finales de *Fitzcarraldo*, esa ópera cantada en un

barco, sobre el Amazonas. Los organizadores de Documenta por un momento pensaron ponerle como título a la exposición *Bateau Ivre*. Pero mientras que el vapor deteriorado de Herzog era, en verdad, un *bateau ivre* (una ópera en la selva, un barco atravesando montañas), Kassel era un *bateau ivre* que tendría a ponerse sobrio por su pretenciosidad. Veamos este párrafo extraído de la introducción de Fuchs al catálogo: "Con todo, el artista es uno de los últimos practicantes de una individualidad distintiva". Y, de nuevo, el *Originalton* de Fuchs: "Aquí, entonces, comienza nuestra exposición; aquí está la euforia de Hölderlin, la silenciosa lógica de T.S. Eliot, el inconcluso sueño de Coleridge. Cuando el viajero francés que descubrió las cataratas del Niágara volvió a Nueva York, ninguno de sus sofisticados amigos quería creer su historia fantástica. Le preguntaron cómo podía probarla. La prueba, respondió, es que las he visto".²

Las cataratas del Niágara y Documenta 7: también nosotros las hemos visto antes. La naturaleza como arte, el arte como naturaleza. El aura que Baudelaire perdió en un populoso boulevard ha sido reencontrada y olvidamos a Baudelaire, a Marx y a Benjamin. El gesto es abiertamente antimoderno y antivanguardista. Sin duda, podría argumentarse que, citando a Coleridge, a Eliot y a Hölderlin, Fuchs trata de revivir el dogma modernista, pero sería una más de las nostalgias postmodernas, otro viaje sentimental hacia una época en que el arte era todavía arte. Lo que distingue, en verdad, a esta nostalgia y, en última instancia, la convierte en

¹ Catálogo, *Documenta 7*, Kassel, Paul Dierichs, 1982, p. XV.

² *Ibid.*

antimoderna, es la pérdida de ironía, reflexividad y duda, su alegre abandono de toda conciencia crítica, su ostentosa autoconfianza y la puesta en escena de la convicción (visible incluso en la disposición espacial del *Fridericianum*) de que debe existir un reino de pureza artística, un espacio donde se superen esas "desdichadas presiones y perversiones sociales" que el arte se ha visto obligado a soportar.³

Esta última senda en la trayectoria del postmodernismo, corporizada a mi juicio en Documenta 7, descansa en una total confusión de códigos: es antimoderna y fuertemente ecléctica, pero se viste como para retornar a la tradición moderna; es antivanguardista porque ignora la preocupación, crucial para la vanguardia, acerca de un arte nuevo en una sociedad diferente, pero pretende ser de vanguardia en su presentación de las últimas corrientes; y, en un cierto sentido, en anti-postmoderna en su abandono de toda reflexión sobre los problemas planteados por el agotamiento del modernismo, problemas que el arte postmoderno, en sus mejores ejemplos, había tratado de abordar estética e incluso políticamente. Documenta 7 es el perfecto *simulacrum*: eclecticismo fácil, mezclado con amnesia estética e ilusiones de grandeza. Representa el tipo de restauración postmoderna de un modernismo domesticado, que parece

ganar terreno en la era de Kohl-Thatcher-Reagan y repite los ataques conservadores a la cultura de los años 60, que ahora han crecido en violencia y cantidad.

El problema

Si esto fuera todo lo que pudiera decirse sobre el postmodernismo, no valdría la pena hablar. Me detendría en este punto para unirme al formidable coro de los que se lamentan por la pérdida de calidad y proclaman la decadencia del arte desde 1960. Trataré, sin embargo, de argumentar de manera diferente. El reciente fanatismo de los mass media por el postmodernismo en arquitectura y arte ha llevado al fenómeno a un primer plano, tendiendo a oscurecer una historia larga y compleja. Mucho de lo que sigue se basa en la premisa de que lo que, en un nivel, parece la última chifladura, un espectáculo vacío y publicitario, es parte de una lenta transformación cultural en las sociedades occidentales, un cambio en la sensibilidad, que el término 'postmoderno', por el momento describe adecuadamente. La profundidad y naturaleza de tal transformación pueden ser objeto de debate, pero es preciso reconocer que se trata de una transformación. No estoy pensando en la existencia de un paradigma terminado de cambio cultural social y económico;⁴ ello sería insostenible. Pero, en sectores impor-

³ Esta no es, por supuesto, una evaluación 'correcta' de la exposición ni de todas las obras exhibidas. Debe quedar claro que me interesa aquí la dramaturgia de la exposición, la forma en que se conceptualizó y fue presentada al público. Para una discusión más amplia de Documenta 7, véase: Benjamin H.D. Buchloh, "Documenta 7: A Dictionary of Received Ideas", *October*, 22, 1982, pp. 105-126.

⁴ Sobre el punto, véase Fredric Jameson, "Postmodernism or the Cultural Logic of Capitalism", *New Left Review*, 146, 1984, pp. 53-92, cuyos intentos de identificar el postmodernismo con un nuevo estadio de desarrollo de la lógica capitalista, sienten exagerados.

tantes de nuestra cultura se ha producido un cambio notable en la sensibilidad, en las formaciones discursivas y prácticas, que puede caracterizarse como conjunto de supuestos, experiencias y propuestas postmodernos. Lo que todavía debe investigarse es si esta transformación ha producido formas estéticas realmente nuevas o si sólo recicla técnicas y estrategias del mismo modernismo, reinscribiéndolas en un contexto cultural diferente.

Hay, por supuesto, buenas razones para explicar por qué el intento de considerar seriamente lo postmoderno encuentra tantas resistencias. Resulta tentador descartar muchas de las manifestaciones del postmodernismo como engaños perpetrados sobre la avidez del público, por el mercado de arte neoyorquino, en el que se construyen y se hunden los prestigios más rápidamente de lo que los artistas pintan: testigo de ello, la pincelada enloquecida de los nuevos expresionistas. También es fácil detectar que una zona importante de la cultura interarte, mixed-media y de performance, que pareció tan vital, está dando vueltas sobre sí misma y causando la impresión de la eterna recurrencia del *déjà vu*. Tenemos buenas razones para permanecer escépticos ante el revival del *Gesamtkunstwerk* wagneriano como espectáculo postmoderno en Syberberg o Robert Wilson. El actual culto a Wagner puede en verdad ser fruto de la feliz colusión entre la megalomanía postmoderna y la de un premoderno al borde de la modernidad. Sigue la búsqueda del Graal.

Pero es demasiado sencillo ridiculizar el postmodernismo de la escena artística neoyorquina o de Documenta 7. Un rechazo total nos tornaría ciegos ante el poten-

cial crítico del postmodernismo, que, en mi opinión, también existe, aunque sea difícil identificarlo.⁵ La noción de obra de arte como crítica está presente en algunas de las más reflexivas condenas al postmodernismo, acusado de haber abandonado la actitud crítica que caracterizó al modernismo. Sin embargo, las conocidas ideas sobre el arte crítico (*Parteilichkeit* y vanguardismo, *art engagé*, realismo crítico, estética de la negatividad, rechazo de la representación, abstracción, reflexividad) han ido perdiendo gran parte de su poder explicativo y normativo en las últimas décadas. Este es precisamente el dilema del arte en la era postmoderna. No obstante, no encuentro razones para rechazar totalmente la idea de un arte crítico. Las presiones para hacerlo no son nuevas; fueron gigantescas desde el romanticismo y, si la postmodernidad hace que sea extremadamente difícil defender la vieja noción del arte como crítica, nos espera la tarea de redefinir las posibilidades de crítica en términos postmodernos en vez de relegarla al olvido. Si se discute al postmodernismo como condición histórica y no sólo como estilo, es posible liberar el momento crítico presente en la postmodernidad misma, agudizar sus filos, que a primera vista parecen romos. Lo que no va más es la apología o la ridiculización. El postmodernismo debe ser rescatado de sus campeones y de sus detractores. El presente ensayo intenta contribuir en ese sentido.

En grandes zonas del debate sobre

⁵ Para una diferenciación entre postmodernismo crítico y afirmativo, véase la introducción de Hal Foster a *The Anti-Aesthetic*, Washington, Bay Press, 1984. Hay traducción castellana.

la postmodernidad, se ha afirmado una pauta de pensamiento muy convencional. Por un lado se dice que el postmodernismo es una continuación del modernismo, en cuyo caso toda oposición es ociosa; por el otro, se proclama una ruptura radical respecto del modernismo, que luego es evaluada en términos positivos o negativos. La cuestión de la continuidad o la discontinuidad no puede discutirse bien en la prisión de esta dicotomía. Cuestionar la validez de los esquemas dicotómicos de pensamiento ha sido uno de los mayores logros de la deconstrucción derrideana. Pero la noción postestructuralista de una textualidad infinita, en última instancia, invalida toda reflexión histórica significativa sobre periodizaciones más breves que la larga duración de la metafísica de Platón a Heidegger o la expansión de la modernidad desde mediados del siglo XIX hasta el presente. El problema presentado por los esquemas macrohistóricos en relación con el postmodernismo reside en que impiden poner en foco el fenómeno.

Tomaré, como consecuencia, un camino diferente. No trataré de definir al postmodernismo en lo que es. El término 'postmodernismo' nos pone en guardia contra tales pretensiones, en la medida en que plantea al fenómeno como relacional. El modernismo, aquello respecto de lo que rompe el postmodernismo, sigue inscripto en la palabra con la que denominamos nuestro distanciamiento. De tal modo que, conservando el carácter relacional del término, comenzaré por el *Selbstverständnis* de lo postmoderno tal como ha conformado a diferentes discursos desde la década del 60. Lo que intento es trazar un mapa en gran escala de lo postmoderno, que incluya varios territorios

y donde las diferentes prácticas artísticas y críticas postmodernas encuentren su lugar estético y político. En la trayectoria del postmodernismo norteamericano, marcaré varias fases y direcciones. Mi primer objetivo es subrayar algunas de las situaciones y presiones históricas que han conformado los recientes debates culturales y estéticos, pero que han sido negadas o sistemáticamente ignoradas en la teoría crítica *à la américaine*. Aun ocupándome de aportes en arquitectura, literatura y artes visuales, pondré en primer lugar el foco sobre el discurso crítico acerca de lo postmoderno: el postmodernismo en relación con el modernismo, la vanguardia, el neoconservatismo y el postestructuralismo. Cada una de estas constelaciones representa un nivel distinguible de lo postmoderno y será presentada como tal. Finalmente, algunos datos centrales de la *Begriffsgeschichte* del término se relacionarán con un elenco más amplio de cuestiones surgidas en los debates recientes sobre el modernismo, la modernidad y la vanguardia histórica.⁶ En mi opinión, la pregunta crucial es hasta qué punto el modernismo y la vanguardia, como formas de una cultura contestataria, estuvieron conectadas conceptual y prácticamente con la modernización capitalista y/o con el vanguardismo comunista, su hermano gemelo. Espero po-

⁶ Un intento anterior de realizar la *Begriffsgeschichte* del postmodernismo en literatura puede verse en varios artículos de *Amerikastudien*, 22, 1977, pp.9-46, que incluye una valiosa bibliografía. Véase también: Ihab Hassan, *The Dismemberment of Orpheus*, Madison, University of Wisconsin Press, 1982, segunda ed., en especial el nuevo "Postface 1982: Toward a Concept of Postmodernism", pp. 259-271. El debate acerca de la modernidad y la modernización en historia y ciencias sociales es demasiado amplio para regis-

der mostrar la dimensión crítica del postmodernismo en su cuestionamiento radical de los presupuestos que unían a la vanguardia y el modernismo con la mentalidad modernizadora.

El agotamiento del movimiento moderno

Permítaseme comenzar por algunas precisiones sobre la migración y trayectoria del término "postmodernismo". En crítica literaria se puede retroceder hasta los últimos años de la década del 50, cuando Irving Howe y Harry Levin lo usaron para lamentarse sobre la decadencia del movimiento moderno. Howe y Levin se remitían nostálgicamente a un pasado que les parecía más rico. "Postmodernismo" fue usado por primera vez, con énfasis, por críticos de los 60 como Leslie Fiedler e Ihab Hassan, que, sin embargo, no coincidían acerca de lo que fuera una literatura postmoderna. Recién en los 70, el término se generalizó, referido primero a la arquitectura, luego a la danza, el teatro, la pintura, el cine y la música. Pero, mientras que la ruptura postmoderna era bastante visible en arquitectura y artes visuales, la noción de un corte postmoderno en literatura es más difícil de afirmar. En algún momento

trarlo aquí; un excelente resumen de la literatura existente es el de Hans-Ulrich Wehler, *Modernisierungstheorie und Geschichte*, Gotinga, Vandenhoeck y Ruprecht, 1975. Sobre la cuestión de la modernidad y las artes, véase Matei Calinescu, *Faces of Modernity*, Bloomington, Indiana University Press, 1977; Marshal Bertram, *All that is solid melts into air*, Nueva York, Simon and Schuster, 1982; Eugene Lunn, *Marxism and Modernism*, Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1982; Peter Bürger, *Theory*

de la década del 70, el "postmodernismo", no carente de cierta protección norteamericana, migró hacia Europa vía París y Frankfurt. Kristeva y Lyotard lo recogieron en Francia, Habermas en Alemania. En Estados Unidos, mientras tanto, los críticos comenzaron a discutir el cruce del postmodernismo con el estructuralismo francés en su peculiar versión americana, basados a menudo en el supuesto de que la vanguardia teórica de algún modo debía ser homóloga a la vanguardia en literatura y arte. Cuando se difundía el escepticismo acerca de la existencia de una vanguardia artística, la vitalidad de la teoría, pese a sus muchos enemigos, no era puesta en duda. Incluso hubo quien pensó que las energías culturales que habían animado los movimientos artísticos de los 60, fluían ahora por el cuerpo de la teoría, abandonando la empresa estética. Si tal observación es, en el mejor de los casos, impresionística y bastante injusta con las artes, parece, sin embargo, razonable pensar que con la lógica postmodernista del *big bang* de una expansión irreversible, el laberinto postmoderno se hacía cada vez más impenetrable. A comienzos de la década del 80, la constelación modernismo/postmodernismo en las artes y modernidad/postmodernidad en la teoría social se había convertido en uno de los espacios de mayor

of the Avantgarde, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984. También es importante para el debate la obra reciente de historiadores culturales sobre algunas ciudades en particular y su cultura, e.g. Carl Schorske y Robert Waissenberger sobre Viena fin de siglo, Peter Gay y John Willett sobre la República de Weimar, y, como discusión del anti-modernismo americano a comienzos de siglo, T.J. Jackson, *No Place of Grace*, New York, Pantheon, 1981.

beligerancia de la vida intelectual en Occidente. Y el espacio es beligerante precisamente porque hay muchas más cosas en juego que la existencia o inexistencia de un estilo artístico o la corrección de una línea teórica.

En la arquitectura norteamericana puede verse, como en ninguna otra parte, la ruptura con el modernismo. Nada puede estar más lejos de Mies van der Rohe y sus superficies vidriadas funcionales, que el gesto de cita histórica errática que prevalece en tantas de las fachadas postmodernas. Tómese, por ejemplo, el rascacielos de AT y T de Philip Johnson, articulado en su sección media neoclásica, las columnas romanas en planta baja y el remate Chippendale en lo alto. Una creciente nostalgia por formas de vida pretéritas recorre con fuerza la cultura de las últimas dos décadas. Es tentador desestimar este eclecticismo histórico, propio no sólo de la arquitectura, sino del arte, el cine, la literatura y la cultura de masas más recientes, como equivalente cultural de la nostalgia neoconservadora por el pasado y signo manifiesto de la declinante creatividad del capitalismo tardío. ¿Esta nostalgia por el pasado, esta búsqueda muchas veces expoliadora y ansiosa de tradiciones utilizables, la creciente fascinación frente a culturas premodernas y primitivas, se originan sólo en la perpetua necesidad de las instituciones culturales por lograr espectáculos emocionantes y perfectamente compatibles con el *statu quo*? ¿O quizás expresan también una insatisfacción genuina y legítima respecto de la modernidad y la fe no cuestionada en la perpetua modernización del arte? En este último caso, en el cual creo, sería bueno preguntarse de qué modo la búsqueda de tradiciones alternativas, emergentes o re-

siduales, puede ser culturalmente productiva al no rendirse ante las presiones del conservatismo que reclama para sí el concepto mismo de tradición. No postulo una defensa de todas las manifestaciones de recuperación postmoderna de las tradiciones, en nombre de su adecuación con el *Zeitgeist*. No deseo que se me malentienda, porque no pienso que el rechazo postmoderno de la estética moderna y su aburrimiento frente a Marx, Freud, Picasso, Brecht, Kafka y Joyce, Schönberg y Stravinsky, sean índices de un progreso cultural importante. Cuando el postmodernismo simplemente se dedica a hundir el modernismo, sólo obedece a las demandas del aparato cultural, para legitimarse como lo radicalmente nuevo, repitiendo los prejuicios filisteos que el modernismo debió enfrentar en su momento.

Pero aun cuando las propuestas postmodernistas no resulten convincentes —tal como aparecen, por ejemplo, en los edificios de Philip Johnson, Michael Graves y otros—, ello no significa que la adhesión ininterrumpida a un conjunto más viejo de propuestas modernistas garantice la emergencia de edificios u obras de arte más convincentes. El reciente intento neoconservador de reimplantar una versión domesticada del modernismo como única verdad válida en nuestro siglo —evidente, por ejemplo en la exposición de Bechmann en Berlín en 1984 y en muchos artículos de Hilton Kramer en *New Criterion*— es una estrategia que apunta a enterrar las críticas políticas y estéticas de ciertas formas del modernismo, que se afianzaron desde la década del 60. Pero el problema del modernismo no es sólo que puede integrarse con una ideología artística conservadora. Después de todo, eso

sucedió en escala ampliada durante los años 50.⁷ El mayor problema hoy diagnosticable es, en mi opinión, la cercanía de muchas formas del modernismo a la mentalidad de la modernización, sea ésta capitalista o comunista. El modernismo, por supuesto, no fue nunca un fenómeno monolítico, sino que incluyó *al mismo tiempo* la euforia modernizadora del futurismo, el constructivismo y la *Neue Sachlichkeit*, junto con vigorosas críticas a la modernización a través de diversas modalidades modernas de "anticapitalismo romántico". Me interesa, entonces, no lo que el modernismo *fue en realidad*, sino más bien cómo se lo percibió retrospectivamente, qué valores y conocimientos vehiculizó y cómo funcionó ideológica y culturalmente después de la segunda guerra. Una imagen definida de modernismo se convirtió en punto de resistencia para el postmodernismo; y esa imagen debe ser reconstruida para comprender la problemática relación postmoderna con la tradición modernista, así como sus pretensiones de diferenciarse de ella.

La arquitectura proporciona los ejemplos más concretos de los temas en debate. La utopía moderna corporizada en los edificios de la Bauhaus, de Mies, Gropius y Le Corbusier, formaba parte de un esfuerzo heroico, posterior a la primera guerra y la revolución rusa, por reconstruir

según nuevas imágenes una Europa devastada, y convertir los edificios en partes vitales de la renovación social. Un nuevo Iluminismo exigía diseños racionales para una sociedad racional, pero esta nueva racionalidad estaba recubierta por el fervor utópico que, en última instancia, la reconducía hacia el mito: el mito de la modernización. El vigoroso rechazo del pasado era un componente esencial del movimiento moderno, y de su programa de modernización a través de la estandarización y la racionalización. Es sabido de qué forma la utopía naufragó en sus propias contradicciones internas y frente a la política y la historia.⁹ Gropius, Mies y otros debieron exiliarse, Albert Speer ocupó sus lugares en Alemania. Después de 1945, la arquitectura moderna perdió gran parte de su visión social y fue convirtiéndose progresivamente en una arquitectura del poder y la representación. Más que señal y promesa de una nueva vida, los proyectos modernistas se convirtieron en símbolo de alienación y deshumanización, destino que compartieron con la línea de montaje, ese otro agente de lo nuevo que había sido recibido con entusiasmo exuberante, en la década del 20, tanto por el leninismo como por el fordismo.

Charles Jencks, uno de los cronistas más conocidos de la agonía del movimiento moderno y portavoz de la arquitectura postmoderna, fija la derrota simbólica de la arquitectura

⁷ Sobre la función ideológica y política del modernismo en los 50, véase Jost Hermand, "Modernism Restored: West German Painting in the 1950", *New German Critique*, 32, 1984; y Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art*, Chicago, Chicago University Press, 1983.

⁸ Una discusión profunda de este concepto puede verse en Robert Sayre y Michael Löwy, "Figures of Romantic Anticapitalism", *New German Critique*, 32, 1984.

⁹ Un excelente debate de la política arquitectónica en la República de Weimar figura en el catálogo de la exposición *Wem gehört die Welt: Kunst und Gesellschaft in der Weimarer Republik*, Berlín, Neue Gesellschaft für bildende Kunst, 1977, pp. 38-157. V'

pp. 38-157. Véase también: Robert Hughes, "Trouble in Utopia", en *The Shock of the New*, Nueva York, Alfred Knopf, 1981, pp. 164-211.

moderna el 15 de julio de 1972 a las tres y media de la tarde. Ese día y a esa hora se dinamitaban varios bloques de las viviendas Pruitt-Igoe, en San Luis (construidas por Minoru Yamasaki en los años 50) y su destrucción aparecía en todos los periódicos de la tarde. La moderna máquina de vivir, como la había denominado Le Corbusier en el período de euforia tecnológica, se había vuelto invivible y el experimento modernista aparecía obsoleto. Jencks se esfuerza por diferenciar la primera visión del movimiento moderno respecto de los pecados cometidos en su nombre más tarde. Pero, en términos generales, acuerdo con los que, desde la década del 60, atacaron el modernismo y su oculta dependencia de la metáfora maquinística como modelo primario de todo edificio. Y Ya es un lugar común en los círculos postmodernistas propagar la reintroducción de dimensiones simbólicas multivalentes, la mezcla de códigos y la reapropiación de tradiciones locales y regionales.¹⁰ Jencks aconseja a los arquitectos mirar hacia dos direcciones simultáneamente: "A los códigos, de cambio lento, presentes en los significados étnicos del vecindario, y a los códigos rápidamente cambiantes de la moda arquitectónica y el profesionalismo".¹¹ Tal esquizofrenia es sintomática del momento postmoderno en arquitectura; y podría preguntarse si no es aplicable a todo el movimiento cultural, que tiende cada vez más a privilegiar

lo que Bloch llamó *Ungleichzeitigkeiten* (no sincronismos),¹² en detrimento de lo que Adorno, el teórico *par excellence* del modernismo, describió como *der fortgeschrittenste Materialstand der Kunst* (el estado más avanzado del material artístico). Todavía debe debatirse cuándo y dónde tal esquizofrenia postmoderna representa una tensión creativa que produce edificios ambiciosos y logrados, y cuándo se precipita en una mezcla incoherente y arbitraria de estilos. Tampoco debería olvidarse que la mezcla de códigos, la reapropiación de tradiciones regionales y el uso de dimensiones simbólicas diferentes a las de la máquina, no fueron elementos completamente desconocidos por los arquitectos del estilo internacional. Para llegar a su postmodernismo, Jencks debió exacerbar irónicamente las mismas perspectivas de la arquitectura moderna sin cesar.

Uno de los documentos más significativos de la ruptura postmoderna con el dogma moderno es el libro de Robert Venturi, Denise Scott-Brown y Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*. Al releer este libro y los trabajos anteriores de Venturi,¹³ sorprende la cercanía de las estrategias de Venturi a la sensibilidad pop de aquellos años. Una y otra vez, los autores utilizan, como inspiración para su trabajo, la ruptura pop respecto del

¹² Para el concepto de *Ungleichzeitigkeit*, véase Ernst Bloch, "Non-Synchronism and the Obligation to its Dialectics", y Anson Rabinbach, "Ernst Bloch's Heritage of our Times and Fascism", en *New German Critique*, 11, 1977, pp. 5-38.

¹³ Robert Venturi, Denise Scott-Brown, Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*, Cambridge, MIT Press, 1972. Véase también el trabajo anterior de Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York, Museo de Arte Moderno, 1966.

¹⁰ El hecho de que tales estrategias pueden, políticamente, tomar diferentes caminos, lo muestra Kenneth Frampton en su artículo "Towards a Critical Regionalism", en *The Anti-Aesthetic*, pp. 23-38.

¹¹ Charles A. Jencks, *The Language of Postmodern Architecture*, Nueva York, Rizzoli, 1977, p. 97.

canon austero del modernismo pictórico, y la adhesión acrítica a lo comercial de una cultura consumista. El paisaje de Las Vegas fue para Venturi y su grupo lo que Madison Avenue para Andy Warhol, o las historietas y el western para Leslie Fiedler. La retórica de *Learning from Las Vegas* predica la glorificación del desnudo de afiche y el golpe bajo de la cultura de casino. Irónicamente, Kenneth Frampton lee a Las Vegas como "un verdadero estallido de la fantasía popular".¹⁴ Me parece gratuito ridiculizar nociones tan peculiares acerca del populismo cultural. Hay algo evidentemente absurdo en afirmaciones de este tipo, aunque es preciso reconocer el poder que ejercieron al hacer estallar los reificados dogmas del modernismo y reabrir un elenco de cuestiones que el evangelio modernista de los 40 y los 50 había obturado: el tema del ornamento y la metáfora en arquitectura, de la figuración y el realismo en pintura, de la narración y la representación en literatura, del cuerpo en música y teatro. En un sentido amplio puede llamarse pop a la escena en la cual se formó un concepto de lo postmoderno. Y, desde el comienzo, las direcciones más significativas del postmodernismo desafiaron la incesante hostilidad modernista hacia la cultura de masas.

Postmodernismo en la década del sesenta: ¿una vanguardia americana?

Quisiera esbozar ahora una diferenciación histórica entre el postmodernismo de los 60 y el de los 70 y 80. El eje de mi argumentación es,

¹⁴ Kenneth Frampton, *Modern Architecture. A Critical History*, Nueva York y Toronto, Oxford University Press, 1980, p. 290.

en síntesis, el siguiente: el postmodernismo de los 70 y los 80 rechazó y, a la vez, criticó, una cierta versión del modernismo. En contra del modernismo 'clásico' codificado en las décadas anteriores, el postmodernismo del 60 trató de revitalizar la herencia de la vanguardia europea, dotándola de una forma americana, en lo que podría llamarse el eje Duchamp-Cage-Warhol. Hacia los 70, este postmodernismo vanguardista de los 60 había agotado su potencial, aunque algunas de sus manifestaciones se prolongaran en la década siguiente. Lo nuevo de los años 70 fue, por un lado, la emergencia de una cultura del eclecticismo, un postmodernismo ampliamente afirmativo que abandonaba todo reclamo crítico, toda negación o transgresión; y, por el otro lado, un postmodernismo alternativo que definía la crítica, resistencia y transgresión del *statu quo* en términos no modernistas ni vanguardistas, más de acuerdo con los cambios políticos de la cultura contemporánea. Me extenderé al respecto.

¿Cuáles eran las connotaciones del término postmodernismo en los 60? De un modo muy general, puede decirse que, desde mediados de la década del 50, la literatura y el arte presenciaron una rebelión protagonizada por una nueva generación de artistas como Rauschenberg y Jaspers Johns, Kerouac, Ginsberg y los beatniks, Burroughs o Barthelme, contra la hegemonía del expresionismo abstracto, la música serial y el modernismo literario 'clásico'.¹⁵ Los críticos se

¹⁵ Me interesa aquí fundamentalmente la *Selbstverständnis* de los artistas y no la cuestión de si su obra superó realmente el modernismo y si fue políticamente 'progresiva'. Sobre la política de la rebelión beatnik, véase Barbara Ehrenreich, *The Hearts of Men*, Nueva York, Doubleday, 1984, pp. 52-67.

unieron muy pronto a esta rebelión de los artistas: Susan Sontag, Leslie Fiedler e Ihab Hassan, de maneras diferentes y en distinto grado, defendieron lo postmoderno. Sontag fue la defensora del camp y la nueva sensibilidad; Fiedler elogió la literatura popular e Ihab Hassan, más próximo a los modernos, postuló una literatura del silencio, intentando mediar entre la "tradición de lo nuevo" y los cambios literarios de posguerra. Por entonces, el modernismo se había consolidado como canon académico, de los museos y de las galerías de arte. En ese canon, la escuela neoyorquina de expresionismo abstracto representaba el epítome del largo camino de la modernidad, comenzado en París en 1850 y que desembocaba inexorablemente en Nueva York (la victoria americana en el campo de la cultura siguió a las victorias bélicas de la segunda guerra). Hacia 1960, artistas y críticos compartían la sensación de que las cosas estaban cambiando. La ruptura postmoderna con el pasado era vivida como una pérdida: las pretensiones, del arte y de la literatura, de transmitir valores y verdades humanos parecían agotadas, la fe en el poder constitutivo de la imaginación moderna se mostraba engañosa. O era percibida como el último paso hacia una liberación total del instinto y de la conciencia, un paso hacia la aldea global de McLuhan, el nuevo edén de la perversidad polimórfica, el Paraíso Ya, como el Living Theater lo proclamaba sobre sus escenarios. Por eso, críticos como Gerald Graff identificaron bien dos tendencias de la cultura postmoderna de los 60: la tensión apocalíptica y desesperada y la celebración visionaria, que conjuntamente habían existido en el modernismo.¹⁶ Aunque esto es verdad, no toma en

consideración un punto importante. La ira de los postmodernistas se dirigía no tanto contra el modernismo como tal, sino contra una imagen austera del modernismo 'clásico', tal como lo practicaban el New Criticism y otros custodios de la cultura moderna. Tal perspectiva, que evita la falsa dicotomía entre continuidad y discontinuidad, es propuesta en un ensayo retrospectivo de John Barth. En "The Literature of Replenishment", publicado en 1980 en *The Atlantic*, Barth critica su propio ensayo de 1968, "The Literature of Exhaustion", que, en su momento, pareció colocarse en la perspectiva apocalíptica. Barth dice que ese primer ensayo abordaba "el real agotamiento no del lenguaje o la literatura sino de la estética del modernismo clásico",¹⁷ y continúa refiriéndose a los textos de Beckett y *Pálido fuego* de Nabokov como últimos portentos modernistas, diferentes de las obras postmodernistas de escritores como Italo Calvino y Gabriel García Márquez. Críticos culturales como Daniel Bell, por otro lado, afirman simplemente que el postmodernismo de los 60 fue "la culminación lógica de las intenciones modernistas",¹⁸ punto de vista que reescribe la melancólica observación de Lionel Trilling sobre los manifestantes que, en 1960, practicaban modernismo callejero. El tema, aquí, es que jamás se consideró que el modernismo 'clásico' pudiera

¹⁶ Gerald Graff, "The Myth of the Postmodern Breakthrough", en *Literature against Itself*, Chicago, Chicago University Press, 1979, pp. 31-62.

¹⁷ John Barth, "The Literature of Replenishment", *Atlantic Monthly*, enero de 1980, pp. 65-71. Hay traducción castellana en revista *Quimera*.

¹⁸ Daniel Bell, *The Cultural Contradictions of Capitalism*, Nueva York, Basic Books, 1976, p. 51.

encontrar un lugar adecuado en la calle; que su función alternativa fue reemplazada en los 60 por una muy diferente cultura de la confrontación en la calle y en las obras artísticas; y que esta cultura de la confrontación transformó las nociones ideológicas heredadas acerca del estilo, la forma y la creatividad, la autonomía artística y la imaginación, a las que por entonces el modernismo había sucumbido. Críticos como Bell y Graff juzgaron la rebelión de fin de los años 50 y comienzos de los 60 como una continuidad con la flexión nihilista y anarquista del modernismo; más que como una rebeldía post-moderna contra el modernismo clásico, la interpretaron como una profusión de impulsos modernistas integrados en la vida cotidiana. Y, de algún modo, tenían razón, excepto en que este 'éxito' del modernismo alteraba fundamentalmente los términos en los que podía percibirse la cultura moderna. De nuevo, lo que quiero señalar aquí es que la rebelión de los 60 no fue nunca un rechazo del modernismo *per se*, sino una revuelta contra la versión del modernismo que había sido domesticada, entraba a formar parte del consenso liberal-conservador, convirtiéndose, incluso, en arma de propaganda en el arsenal cultural y político de un anticomunismo de guerra fría. El modernismo contra el que se rebelaban los artistas ya no era percibido como una cultura alternativa. Ya no se oponía a una clase dominante ni a su visión del mundo y había perdido su pureza programática contaminándose con la industria cultural. Dicho de otro modo, la rebelión surgía precisamente del éxito del modernismo: del hecho de que, en Estados Unidos, Alemania y Francia, el modernismo se había

pervertido, convirtiéndose en una modalidad afirmativa de la cultura.

Me gustaría demostrar que la visión global por la cual los años 60 forman parte del movimiento moderno, que se extiende desde Manet y Baudelaire, si no desde el romanticismo, hasta el presente, no está en condiciones de captar los rasgos específicamente americanos del postmodernismo. No en vano el término adquirió su connotación enfática en Estados Unidos y no en Europa. Incluso diría que no podría haber sido inventado en Europa, donde, por muchas razones, entonces, hubiera carecido de sentido. Alemania Occidental se ocupaba por esos años de redescubrir a sus propios modernos, proscritos y quemados en el Tercer Reich. Lo que sucede en Alemania en los 60 es un cambio importante de un conjunto de modernos a otro: de Benn, Kafka y Thomas Mann a Brecht, los expresionistas de izquierda y los escritores políticos de los años 20, de Heidegger y Jaspers a Adorno y Benjamin, de Schönberg y Webern a Eisler, de Kirchner y Beckmann a Grosz y Heartfield. Se trataba de una búsqueda de tradiciones alternativas dentro de la modernidad, dirigida en contra de las versiones despolitizadas, pero políticas, del modernismo, que habían constituido parte importante de la legitimación cultural durante la restauración de Adenauer. En la década del 50, los mitos de los "dorados años veinte", la "revolución conservadora" y el *Angst* existencialista contribuyeron a obturar las realidades del pasado fascista. Desde las profundidades de la barbarie y las ruinas de las ciudades, Alemania Occidental trataba de reivindicar para sí una modernidad civilizada y encontrar

una identidad cultural a tono con el modernismo internacional, que ayudara a olvidar una Alemania depredadora y paria en el mundo moderno. En este contexto, ni las variaciones del modernismo en los 50, ni la lucha, en los 60, por una cultura alternativa, democrática y socialista, podían haber sido interpretadas como *postmodernas*. La noción misma de postmodernidad surgió en Alemania en los últimos años de la década del 70 y no en relación con la cultura de los 60, sino vinculada a los cambios en arquitectura, o en el contexto de los nuevos movimientos sociales y su crítica radical de la modernidad.¹⁹

También en Francia, los años 60 fueron un período de vuelta al modernismo más que de su superación, aunque por razones diferentes a las de Alemania, que expondré en la última parte dedicada al postestructuralismo. En la vida intelectual francesa, el término "postmodernismo" no circulaba en los años 60 y todavía hoy no significa una ruptura importante con el modernismo, como en el caso norteamericano.

¹⁹ La connotación específica del concepto de postmodernidad en los movimientos pacifistas y antinucleares alemanes así como en el Partido Verde, no será abordada aquí, en la medida en que este artículo se ocupa básicamente del debate norteamericano. En la vida intelectual alemana, la obra de Peter Sloterdijk es relevante en estos tópicos, aunque Sloterdijk no use la palabra 'post-moderno'. Véase: Peter Sloterdijk, *Kritik der zynischen Vernunft*, Frankfurt del Meno, Suhrkamp, 1983, dos vol. Igualmente pertinente es la peculiar recepción alemana de la teoría francesa, especialmente de Foucault, Baudelaire y Lyotard; véase, por ejemplo, *Der Tod der Moderne*, Tubinga, Konkursbuchverlag 1983. Sobre el matiz apocalíptico de lo postmoderno en Alemania, véase Ulrich Horstmann, *Das Untier. Konturen einer Philosophie der Menschenflucht*, Viena-Berlín, Medusa, 1983.

Quisiera ahora esbozar las cuatro características fundamentales de la fase temprana del postmodernismo, que indican una continuidad con las tradiciones internacionales de lo moderno, pero que, al mismo tiempo (y esto me parece señalable) configuran al postmodernismo americano como movimiento *sui generis*.²⁰

En primer lugar, el postmodernismo de los 60 se caracterizaba por una imaginación temporal dotada de un poderoso sentido de futuro y de nuevas fronteras, de ruptura y discontinuidad, de crisis y conflicto generacional, una imaginación que podía recordar los movimientos europeos de vanguardia como Dada y el surrealismo, más que los del modernismo 'clásico'. El revival de Duchamp como padre del postmodernismo de los 60 no es, claro está, un accidente histórico. Y, sin embargo, la constelación histórica en la que se configura este postmodernismo de los 60 (de Bahía de Cochinos al movimiento por los derechos civiles, la insurgencia universitaria, el movimiento por la paz y la contracultura) convierte a esta vanguardia en algo específicamente americano, aun cuando su vocabulario, sus técnicas y formas estéticas no fueran radicalmente nuevos.

En segundo lugar, la fase temprana del postmodernismo incluía un ataque iconoclasta a lo que Peter Bürger define teóricamente como "la institución artística". Mediante ese término, Bürger se refiere, en primer lugar, a las modalidades según las que se percibe la función del arte en la so-

²⁰ La parte que sigue trabaja sobre argumentos desarrollados en mi artículo anterior, "The Search for Tradition: Avant-garde and Postmodernism in the 1970s", *New German Critique*, 22, 1981, pp. 23-40.

ciudad y, en segundo, a las formas en que se produce, distribuye y consume el arte. En *Theory of the Avantgarde*, Bürger afirma que el mayor objetivo de las vanguardias históricas europeas (Dada, el primer surrealismo, las vanguardias rusas post-revolucionarias)²¹ fue destruir o transformar la institución burguesa del arte y su ideología acerca de la autonomía. La perspectiva de Bürger frente a la cuestión del arte como institución en la sociedad burguesa, incluye la diferenciación correcta entre modernismo y vanguardia que, en nuestro caso, podría contribuir a ubicar las vanguardias americanas de los 60. Según Bürger, la vanguardia europea fue, básicamente, una ofensiva contra la elevación del gran arte y su separación de la vida, tal como se presentaba en el esteticismo decimonónico y su rechazo del realismo. Afirma que la vanguardia intentó reintegrar el arte en la vida o, para usar una fórmula hegeliano-marxista, sumir el arte en la vida; considera esta reintegración como la ruptura más importante respecto de las tradiciones estéticas del siglo XIX. La perspectiva de Bürger aplicada al debate americano, nos permite distinguir diferentes estadios y proyectos dentro de la trayectoria moderna. La acostumbrada igualación de vanguardia y modernismo no puede ser sostenida. Opuesto a la intención vanguardista de subsumir el arte en la vida, el modernismo siempre respetó nociones más tradicionales sobre la auto-

²¹ Peter Bürger, *Theory of the Avantgarde*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984. El hecho de que Bürger reserve el término *avantgarde* sólo para designar a estos tres movimientos podrá sorprender al lector norteamericano como un uso demasiado personal o limitado, a menos que coloque al argumento en la tradición de la estética alemana de este siglo, de Brecht a Benjamin y Adorno.

mía del arte, sobre la construcción del sentido y de la forma (no importa cuán indecible o ambiguo fuera el sentido) y sobre el estatuto especial de lo estético.²² El aporte políticamente importante de Bürger, para mi posición respecto de los 60, es el siguiente: la ofensiva iconoclasta de las vanguardias históricas a las instituciones culturales y las formas tradicionales de representación, supone una sociedad en la cual el gran arte juega un rol esencial en la legitimación de la hegemonía o, dicho en términos más neutrales, una sociedad donde el arte apoya al *establishment* cultural y sus pretensiones de saber estético. Las vanguardias lograron demistificar y debilitar el discurso legitimante del gran arte en la sociedad europea. Los diversos modernismos de este siglo, por otro lado, han conservado o restaurado versiones acerca del gran arte, tarea que, ciertamente, fue allanada por el fracaso, quizás inevitable, de las vanguardias históricas en integrar arte y vida. Sin embargo, afirmaría que fue especialmente el radicalismo de la vanguardia, dirigido contra la institucionalización del arte como discurso de la hegemonía, lo que se constituyó en fuente de energía e inspiración para los postmodernistas americanos de

²² Esta diferencia entre modernismo y vanguardia fue uno de los ejes de desacuerdo entre Benjamin y Adorno en la década del 30, debate al cual Bürger debe mucho. Enfrentado a la exitosa fusión de estética, política y vida en la Alemania nazi, Adorno condenó la intención vanguardista de sumergir el arte en la vida y siguió insistiendo, según la mejor tradición moderna, en la autonomía del arte. Benjamin, por otro lado, atento a los experimentos radicales de París, Moscú y Berlín de los años 20, descubrió una promesa mesiánica en la vanguardia, especialmente en el surrealismo, hecho que contribuye a explicar la extraña (y yo agregaría equivocada) apropiación de Benjamin por parte de la crítica, como crítico postmoderno *avant la lettre*.

los años 60. Quizás, por primera vez en la historia de la cultura americana, la rebelión vanguardista contra el gran arte, sus tradiciones y su función hegemónica, adquirió significado político. El gran arte, en los años 50, se había institucionalizado en el museo, la galería, el concierto, el disco y los libros de bolsillo. El modernismo entraba en este espacio, a través de las reproducciones masivas de la industria cultural. En la era Kennedy, la cultura alta comenzó a adquirir funciones de representación política, con las visitas de Robert Frost, Pablo Casals, Malraux y Stravinsky a la Casa Blanca. La ironía de este proceso reside en que cuando por primera vez los Estados Unidos poseían algo que se asemejaba a un arte institucional, en sentido fuerte, este lugar lo ocupaba el modernismo, precisamente aquella forma artística cuyo objetivo había radicado siempre en la resistencia a la institucionalización. Bajo las estrategias del happening, del pop, del arte psicodélico, del rock pesado, del teatro alternativo en las calles, el postmodernismo de los 60 intentó reconstruir el *ethos* alternativo que había vigorizado el arte moderno en sus primeras etapas, al parecer en curso de desaparición. El 'éxito' de la vanguardia pop, que por otra parte había surgido de la publicidad, la convirtió de inmediato en algo valioso para la industria cultural donde se sumergió mucho más de lo que hubiera podido hacerlo cualquier vanguardia europea. Pero, pese a esta cooptación a través del mercado, la vanguardia pop conservó cierto filo, por su proximidad con la cultura de confrontación de los 60.²³ Aunque debilitada en su potencial y en su eficacia, la ofensiva contra el arte como institución significó también una ofensiva contra las instituciones sociales hegemóni-

cas. Las violentas batallas sobre si el pop era o no arte, refuerzan esta perspectiva.

En tercer lugar, muchos de los primeros defensores del postmodernismo compartían el optimismo tecnológico que caracterizó a segmentos de las vanguardias de los años 20. Lo que el cine y la fotografía habían representado para Vertov y Tretyakov, Brecht, Heartfield y Benjamin, lo representaron la televisión, el video y la computadora para los profetas de una estética tecnológica en los 60. La escatología cibernética y tecnocrática de McLuhan y el elogio de Hassan a la "infinita dispersión de los medios masivos" y "la computadora como sustituto de la conciencia" combinaban bien con las visiones eufóricas sobre una sociedad postindustrial. Aun comparándolo con el exuberante optimismo tecnológico de los 20, es sorprendente descubrir cuán acriticamente la tecnología de los medios y el paradigma cibernético fueron adoptados tanto por conservadores, liberales e izquierdistas.²⁴

²³ Véase mi ensayo "The Cultural Politics of Pop", en *New German Critique*, 4, 1975, pp. 77-97. Desde una perspectiva diferente, Dick Hebdige desarrolló un argumento parecido acerca del pop inglés, en una conferencia pronunciada en el Center for Twentieth Century Studies, en la Universidad de Wisconsin.

²⁴ La fascinación de izquierda con los mass media quizás fue más aguda en Alemania que en los Estados Unidos. Fueron años en que las teorías de Brecht sobre la radio y el ensayo de Benjamin "La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica", se convirtieron en objeto de culto. Véase, por ejemplo, Hans Magnus Enzensberger, "Baukasten zu einer Theorie der Medien", *Kursbuch*, 20, marzo de 1970, pp. 159-186. La vieja confianza en el potencial democratizador de los medios aparece también en las últimas páginas de *La condición postmoderna*, de Lyotard, ya no aplicada a la radio, el cine o la televisión sino a la cibernética.

El entusiasmo ante los nuevos medios se vincula con el cuarto rasgo del primer postmodernismo. El intento vigoroso y acríptico de validar la cultura popular como desafío al canon del gran arte, tradicional o moderno. Esta tendencia 'populista' de los 60, con su celebración del rock y la música folk, de las imágenes presentes en la vida cotidiana y las múltiples formas de la literatura popular, encontró sustento en el contexto de una contracultura donde se propugnaba un abandono total de la anterior tradición norteamericana, que había sido crítica frente a la cultura de masas. La fascinación del prefijo 'post' en el ensayo de Leslie Fiedler sobre los "nuevos mutantes", produjo embriaguez y entusiasmo.²⁵ Lo postmoderno anunciaba un mundo "post-blanco", "post-macho", "post-humanista" y "post-puritano". Es fácil darse cuenta de que todos los adjetivos usados por Fiedler apuntan contra el dogma modernista y las nociones establecidas sobre la Civilización Occidental. La estética camp de Susan Sontag tuvo más o menos el mismo efecto. Aunque menos populista, era igualmente hostil al modernismo 'clásico'. Una curiosa contradicción atraviesa estos argumentos. El populismo de Fiedler repite precisamente la oposición entre gran arte y cultura de masas que, en las perspectivas de Clement Greenberg y Adorno, era uno de los pilares del dogma modernista que Fiedler se propone destruir. Fiedler, simplemente, cambia de bando y valida lo popular al tiempo que desprecia lo culto como 'elitista'. Y, sin embargo, el proyecto de Fiedler de

cruzar la frontera y cerrar el abismo entre gran arte y cultura de masas, así como su crítica a lo que más tarde se denominará 'eurocentrismo' y 'logocentrismo', son un hito importante para los subsiguientes desarrollos del postmodernismo. La nueva relación creativa entre gran arte y ciertas formas de la cultura de masas es, en mi opinión, una de las diferencias mayores entre el modernismo 'clásico' y el arte o la literatura de los 70 y los 80, tanto en Europa como en Estados Unidos. Y, precisamente, la afirmación de las culturas de minorías y su emergencia en la conciencia pública ha afectado la confianza modernista en la separación entre gran arte y cultura baja; tal segregación rigurosa carece de sentido *en el interior* de una cultura de minorías que ha existido siempre fuera del espacio dominante de la gran cultura.

En conclusión, diría que, desde una perspectiva norteamericana, el postmodernismo de los 60 presenta algunos rasgos de una vanguardia auténtica, aunque sean tan diferentes las situaciones políticas americana y de Berlín o Moscú en la segunda década de este siglo, cuando se forjó la tenue y efímera alianza entre vanguardias políticas y estéticas. Por razones históricas, el ethos del vanguardismo artístico como iconoclasia, como desafío al estatuto ontológico del arte en la sociedad moderna, como proyecto de una vida diferente, todavía no estaba agotado en los Estados Unidos de 1960. En cambio, desde una perspectiva europea, parecía el juego final de la vanguardia histórica, más que una ruptura y un avance hacia nuevas fronteras. Pero quisiera agregar que, desde mi punto de vista, el postmodernismo americano de los 60 fue, al mismo tiempo, una

²⁵ Leslie Fiedler, "The new Mutants" (1965), en *A Fiedler Reader*, Nueva York, Stein and Day, 1977, pp. 189-210.

vanguardia americana y el juego final del vanguardismo internacional. Y es realmente importante que la historia cultural analice tales *Ungleichzeitigkeiten* relacionándolas con constelaciones y contextos nacionales específicos. La idea que la cultura de la modernidad es esencialmente internacional —sus ejes desplazándose en el tiempo y el espacio, desde París a fin del siglo XIX a Moscú y Berlín en 1920 o Nueva York en 1940— está ligada a una teleología del arte moderno cuyo subtexto no dicho es la ideología de la modernización. En la era postmoderna, esta teleología y esta ideología son problematizadas no tanto en su potencial descriptivo del pasado, sino en sus pretensiones normativas.

El postmodernismo de las décadas del 70 y 80

De algún modo, lo que hasta ahora he diseñado es la prehistoria del postmodernismo. En realidad, el término postmodernismo empezó a circular en 1970, y el lenguaje usado en los 60 para hablar de arte, literatura o arquitectura provenía, previsiblemente, de la retórica vanguardista y la ideología de la modernización. Los cambios culturales de la década del 70, no obstante, son tan diferentes que exigen una descripción aparte. Una de esas diferencias profundas es la rápida disolución de la retórica vanguardista, de modo que hoy resulta posible hablar de una cultura genuinamente postmoderna y postvanguardista. Los elementos alternativos y críticos en la noción de postmodernismo sólo pueden ser captados por completo si se consideran los últimos años de la década del 50 como el punto de partida de un registro de lo postmoderno. Si el foco se coloca sólo sobre los 70, es difícil per-

cibir este momento alternativo, precisamente porque hay un cambio en la trayectoria del postmodernismo que puede ubicarse en algún punto de las líneas de falla entre los 60 y los 70.

A mediados de la década del 70, algunos presupuestos teóricos de los años anteriores habían desaparecido o se habían transformado. Se había perdido la tensión hacia una "rebelión futurista" (Fiedler). Los gestos iconoclastas del pop, el rock y la vanguardia sexual parecían exhaustos a causa de su creciente comercialización, que los privaba de un estatus vanguardista. El anterior optimismo tecnológico, mediático y de cultura popular, se había rendido frente a posiciones críticas más sombrías: la televisión vista como contaminación y no como panacea. En los años de Watergate y de la agonía en Vietnam, de la crisis del petróleo y las sombrías predicciones del Club de Roma, parecía muy difícil sostener la confianza y la exuberancia de los 60. Los movimientos de izquierda, contracultural y antibélico, comenzaron a ser denunciados como aberraciones de la historia norteamericana. Era fácil percibir que los 60 habían concluido. Pero es más complicado describir la escena cultural emergente, mucho más amorfa y dispersa que en el período anterior. Podemos empezar por comprobar que las batallas contra las presiones normativas del modernismo 'clásico' habían tenido éxito, quizás demasiado éxito. Mientras que la cultura de los 60 todavía podía ser descrita en términos de una secuencia lógica de estilos (pop, cinético, minimalista, conceptual, op) o en términos de la oposición moderna arte/no arte, tales instrumentos conceptuales perdían efectividad frente a los años 70.

La situación en los 70 parece caracterizarse por una máxima dispersión y diseminación de las prácticas artísticas, que trabajan sobre las ruinas del edificio moderno, sacándole ideas, saqueando su léxico y agregándole imágenes y motivos azarosamente elegidos a partir de culturas premodernas y no modernas, así como de la cultura de masas. No se abolieron, en realidad, todos los estilos modernos, sino que, como lo fraseó un crítico, "éstos continúan teniendo una suerte de vida a medias en la cultura de masas",²⁶ en la publicidad, el diseño de las cubiertas de discos, de muebles y bienes cotidianos, en las ilustraciones de la ciencia ficción, las vidrieras, etc. Otro modo de decir esto sería que las técnicas, formas e imágenes modernistas o de vanguardia están ahora guardadas en la memoria cibernética de nuestra cultura, listas para el uso. Pero la misma memoria también almacena el arte premoderno y los códigos, géneros e imágenes de las culturas populares y de la cultura de masas. Queda por investigar hasta qué punto esta enorme capacidad de almacenamiento y procesamiento de la información afecta a los artistas y su obra. Pero algo parece evidente: la línea firme que separaba al modernismo 'clásico' de la cultura de masas no es relevante para la sensibilidad crítica y artística postmoderna.

La exigencia categorial de segregación neta entre 'alto' y 'bajo' ha perdido su poder de persuasión y, en consecuencia, estamos en mejores condiciones para entender las presiones políticas y las contingencias históricas que dieron forma a las posiciones clásicas del modernismo. En

²⁶ Edward Lucie-Smith, *Art in the Seventies*, Ithaca, Cornell University Press, 1980, p. 11.

mi opinión, el primer momento de lo que denominé la línea firme de división puede situarse en la era de Stalin y Hitler, cuando la amenaza de un control totalitario sobre toda la cultura forjó un elenco de estrategias defensivas para proteger a la alta cultura en general y no sólo al modernismo. Así, críticos conservadores como Ortega y Gasset afirmaban que la alta cultura debía ser protegida de la "rebelión de las masas". Y críticos de izquierda, como Adorno, insistían en que el arte verdadero es el que resiste su incorporación a la industria cultural capitalista, definida como la administración global de la cultura desde arriba. Incluso Lukács, el crítico de izquierda *par excellence* del modernismo, desarrolló su teoría del gran realismo burgués no al unísono, sino enfrentado con el dogma zdanovista del realismo socialista y su mortal práctica de la censura.

No es una coincidencia que la codificación occidental del modernismo como canon del siglo XX tuviera lugar en las décadas del 40 y 50, inmediatamente antes y durante la guerra fría. No reduzco las grandes obras del modernismo, a través de una simple crítica ideológica de su función, a un dispositivo dentro de las estrategias culturales de la guerra fría. Quiero decir, más bien, que la era de Hitler, Stalin y la guerra fría produjeron versiones del modernismo, tales como las de Clement Greenberg y Adorno,²⁷ cuyas categorías estéticas no pueden ser to-

²⁷ Una lúcida discusión de la teoría de Greenberg sobre el arte moderno en su contexto histórico, puede leerse en T.J. Clark, "Clement Greenberg's Theory of Art", *Critical Inquiry*, 9:1, setiembre de 1982, pp. 139-156. Una visión diferente sobre Greenberg, en Ingeborg Hoesterey, "Die Moderne am Ende?", *Zeitschrift für Aesthetik*

talmente escindidas de las presiones de ese período. Y es en este sentido, según creo, que la lógica del modernismo esgrimida por esos críticos ha llegado a ser un callejón sin salida, al postularse como rígida prescripción estética, tanto para la producción artística como para la evaluación crítica. Cuando la confrontación entre 'mal' realismo socialista y 'buen' arte del mundo libre comenzó a perder su peso ideológico, en la era de la *détente*, toda la relación entre modernismo y cultura de masas, así como el problema del realismo, pudo comenzar a frasearse de manera menos reificada. Este tópico surgió en los 60, por ejemplo en el pop art y las varias formas de literatura documental; pero sólo en los 70, se generalizó la actitud de los artistas que tomaban materiales y formas del universo cultural popular o de los *mass media*, trabajándolos con estrategias modernistas o vanguardistas. El nuevo cine alemán representa esta tendencia, en especial los filmes de Rainer Werner Fassbinder, cuyo éxito en Estados Unidos podría explicarse precisamente en estos términos. Tampoco me parece una coincidencia que la diversidad de la cultura de masas fuera reconocida y analizada por los críticos que estaban tratando de apartarse del dogma moderno, que consideraba monolíticamente a toda la cultura de masas como *Kitsch*, psicológicamente regresivo y destructor de almas. Las posibilidades de la mezcla experimental de la cultura de masas y el

modernismo pareció prometedora y produjo algunas de las más exitosas obras de arte y literatura de los 70. Innecesario es decir que también protagonizó fracasos.

Especialmente el arte, el cine, la escritura y la crítica hechos por mujeres y artistas pertenecientes a minorías, con su recuperación de tradiciones ocultas o mutiladas, su empeño en explorar las formas de la subjetividad basadas en el sexo o la raza y su negación a verse incluidos en canonizaciones estandarizadas, agregaron una nueva dimensión a la crítica del modernismo clásico y contribuyeron a la emergencia de formas de cultura alternativa. Por este camino, hemos logrado descubrir la relación imaginaria del modernismo con el arte africano y oriental, como un nexo profundamente problemático; y también comenzamos a percibir la literatura latinoamericana sin tener necesariamente que elogiarla por logros modernistas que sus escritores habrían aprendido naturalmente en París. La crítica feminista ha iluminado de manera renovada el canon modernista. Sin sucumbir a un esencialismo femenino, que es uno de los costados más problemáticos del feminismo, se descubrieron las determinaciones y obsesiones masculinas del futurismo italiano, el vorticismismo, el constructivismo ruso, la *Neue Sachlichkeit* o el surrealismo, que antes estaban obturadas. Los escritos de Marie Louise Fleisser e Ingeborg Bachmann, la pintura de Frida Kahlo, sin estas inter-

und allgemeine Kunstwissenschaft, 29:2, 1984. Sobre la teoría adorniana del modernismo, véase Eugene Lunn, *Marxism and modernism*, Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1982; Peter Bürger, *Vermittlung-Rezeption-Funktion*, Frankfurt del Meno, Suhrkamp, 1979; Burkhardt Lindner y W. Martin Lüdke,

comps., *Materialien sur ästhetischen Theorie: Th.W. Adornos Konstruktion der Moderne*, Frankfurt del Meno, Suhrkamp, 1980. Puede consultarse también mi artículo "Adorno en Reverse: from Hollywood to Richard Wagner", *New German Critique*, 29, 1983, pp. 8-38.

venciones sólo hubieran sido conocidos por un puñado de especialistas. Estas nuevas perspectivas, por supuesto, pueden ser interpretadas de muchos modos, y el debate sobre el sistema de sexos y la sexualidad, la autoría femenina y la masculina y la crítica de la lectura en literatura, aún no ha terminado, mientras que sus consecuencias en la construcción de una nueva imagen del modernismo todavía no han sido elaboradas.

A la luz de estos desarrollos, es desconcertante que la crítica feminista se haya abstenido de participar ampliamente en el debate sobre el postmodernismo, al considerarlo no pertinente a sus preocupaciones básicas. El hecho de que hasta ahora hayan sido críticos hombres los que encararon el problema de la modernidad/postmodernidad, sin embargo, no significa que no concierna a las mujeres. Diría —y en este punto mi acuerdo con Craig Owens²⁸ es total— que el arte, la literatura y la crítica femeninas son una parte importante de la cultura postmoderna de los 70 y los 80, y demuestran la vitalidad de esa cultura. En verdad, existe también la sospecha de que el giro conservador de estos años tenga algo que ver con la emergencia socialmente significativa de varias formas de 'otredad' en la esfera cultural, que son percibidas, en conjunto, como amenaza a la estabilidad del canon y la tradición. Los intentos actuales de restaurar una versión 1950 del modernismo clásico apuntan en esa dirección. Y, en este contexto, la cuestión del neoconservatismo es políticamente central en el debate acerca de la postmodernidad.

²⁸ Véase Craig Owens, "The Discourse of Others", en Hal Foster, comp., *The Anti-Aesthetic*, cit., pp. 65-90 (hay traducción castellana).

Habermas y la cuestión del neoconservatismo

Tanto en Estados Unidos como en Europa, el fin de los 60 asistió a la difusión del neoconservatismo y a la emergencia de una nueva constelación caracterizada por los términos postmodernismo y neoconservatismo. Aunque su relación no fue nunca del todo expuesta, la izquierda los consideró mutuamente compatibles e incluso idénticos, argumentando que el postmodernismo era una arte afirmativo que podía coexistir pacíficamente con el neoconservatismo cultural y político. Hasta hace muy poco, la cuestión de lo postmoderno no era encarada seriamente por la izquierda,²⁹ sin mencionar a los tradicionalistas de la academia o el museo para quienes no hay nada nuevo bajo el sol desde la aparición del modernismo. La ironía de izquierda respecto del postmodernismo formaba sistema con su crítica orgullosa y dogmática de los impulsos contraculturales de la década del 60. Durante gran parte de la década siguiente, los rumores de los 60 eran, para la izquierda, un pasatiempo, aunque Daniel Bell los considerara su evangelio.

En la actualidad, no hay duda de que gran parte de lo que fue considerado postmodernismo en los 70 era, en verdad, afirmativo, no crítico, y, especialmente en literatura, muy parecido al modernismo que tan abiertamente repudiaba. Pero no todo era afirmativo, y descartar al postmodernismo como síntoma de la cultura capitalista en su etapa de declinación es reduccionista, ahistórico y demasiado parecido al ata-

²⁹ Las cosas han comenzado a cambiar con las últimas contribuciones de Jameson y *The Anti-Aesthetic* de Hal Foster.

que lukacsiano contra el modernismo. ¿Es posible hacer distinciones tan netas como para sostener, todavía hoy, que el modernismo es la única forma válida del "realismo"³⁰ de este siglo, el único arte adecuado a la *condition moderne*, reservando, al mismo tiempo, los mismos epítetos (inferior, decadente, patológico) para el postmodernismo? ¿No es curioso que muchos de los críticos que mantienen esta diferenciación sean los primeros en aclarar que en el modernismo está todo y que no hay nada nuevo en el postmodernismo?

Para no ser los Lúacs de la actualidad y oponer un 'buen' modernismo a un 'mal' postmodernismo, deberíamos tratar de rescatar a lo postmoderno de su colusión con el neoconservatismo, allí donde esta operación parezca posible. Deberíamos también reflexionar sobre si el postmodernismo no encierra contradicciones productivas y un potencial oposicional y crítico. Si lo postmoderno es una condición histórica y cultural (no importa cuán incipiente), entonces, las prácticas y estrategias oposicionales deberían ser ubicadas en el interior del postmodernismo, claro que no en sus fachadas relucientes, pero tampoco en un hipotético ghetto de arte 'progresiva' y 'correcta'. Así como Marx analizó dialécticamente la cultura de la modernidad en sus dos aspectos, progresivo y destructivo,³¹ la

cultura de la postmodernidad debería ser captada en sus logros y sus pérdidas, en sus promesas y sus perversiones. Podría ser una característica de lo postmoderno el hecho de que la relación entre progreso y destrucción de formas culturales, entre tradición y modernidad ya no puede ser hoy entendida como lo hizo Marx en el alba de la cultura moderna.

Fue, naturalmente, Jürgen Habermas quien, por primera vez, planteó el problema de la relación del postmodernismo con el neoconservatismo de un modo teórico e históricamente complejo. Es curioso que el efecto de las tesis de Habermas, que identificaban lo postmoderno con diversas formas de neoconservatismo, reforzara los estereotipos de izquierda en lugar de fisurarlos. En la conferencia pronunciada en la entrega del Premio Adorno,³² que se ha convertido en un punto central del debate, Habermas criticó a la vez al conservatismo (viejo, neo y joven) y al postmodernismo por no responder a las exigencias culturales en el capitalismo tardío, ni a los éxitos y fracasos del modernismo. Significativamente, la noción habermasiana de modernidad (la modernidad que desea ver continuada y completada) está purificada de los impulsos nihilistas y anarquistas del modernismo, del mismo modo que sus oponentes,

³⁰ Por supuesto, los que sostienen este punto de vista, no pronunciarían la palabra 'realismo', porque está manchada por tradicionales asociaciones con 'reflejo', 'representación' y transparencia de la realidad. Pero el poder persuasivo de la doctrina moderna debe mucho a la idea subyacente de que sólo el arte y la literatura modernas se adecuan a nuestra época.

³¹ Una obra que se mantiene en la órbita de la noción marxista de modernidad, vinculada a los impulsos políticos y culturales de los 60 es *All that is solid melts into air*, de Marshall Berman (Nueva York, Simon and Schuster, 1982).

³² Jürgen Habermas, "Modernity versus Postmodernity", en *New German Critique*, número 22, 1981, pp. 3-14. Incluido por Hal Foster en *The Anti-Aesthetic*.

por ejemplo Lyotard,³³ están decididos a borrar del postmodernismo estético todo rastro de modernidad ilustrada que provenga del siglo XVIII, precisamente allí donde Habermas encuentra una base para pensar la noción de cultura moderna. Más que resumir una vez más las diferencias teóricas entre Habermas y Lyotard —tarea que Martin Jay ha realizado admirablemente en un artículo sobre “Habermas and Modernism”—³⁴ quisiera señalar la importancia del contexto alemán para las reflexiones de Habermas, importancia que a menudo queda ocluida en el debate norteamericano, dado que Habermas mismo se refiere a ella sólo de paso.

El ataque habermasiano a los conservatismos postmodernos tuvo lugar en la *Tendenzwende* de mediados de los 70, esa ola conservadora que afectó a varias naciones occidentales. Podríamos citar análisis del neoconservatismo americano sin tener siquiera que desarrollar el tema de que las estrategias neoconservadoras, en orden a reimplantar una hegemonía cultural y borrar los efectos de los 60 en la vida política y cultural, son muy parecidas a las de Alemania Federal. Pero las contingencias nacionales de los argumentos habermasianos son igualmente importantes. Escribía en el momento final de un importante desarrollo de la vida política y cultural alemana, que comenzaba a

aplacarse en los 70, produciendo desilusiones tanto respecto de las esperanzas utópicas como de las promesas concretas de los procesos de 1968 y 1969. En contra de un cinismo creciente, que luego fue brillantemente diagnosticado y criticado en *Kritik der zynischen Vernunft*, por Peter Sloterdijk, como “falsa conciencia ilustrada”,³⁵ Habermas trata de rescatar el potencial emancipatorio de la razón iluminista, especialmente en contra de quienes están dispuestos a confundir razón y dominación, en la confianza de que al abandonar la razón nos liberaremos de la dominación. Todo el proyecto habermasiano de una teoría social crítica se mueve en torno de la defensa de una modernidad iluminada, que no es idéntica al modernismo estético de la crítica y la historia del arte. Se encara directamente con el conservatismo político (neo o viejo) y con lo que percibe, de manera no diferente a la de Adorno, como la irracionalidad cultural de un esteticismo postnietzscheano, corporizado en el surrealismo y en gran parte de la teoría francesa contemporánea. La defensa de la ilustración es, en Alemania, un intento de fracturar a la reacción de derecha.

Durante la década del 70, Habermas observó de qué modo el ar-

³³ Jean-Francois Lyotard, “Answering the Question: What is Postmodernism?”, en *The Postmodern Condition*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984, pp. 71-82.

³⁴ Martin Jay, “Habermas and Modernism”, en *Praxis International*, 4:1, abril de 1984, pp. 1-4. Ver en el mismo número, Richard Rorty, “Habermas and Lyotard on Postmodernism”, pp. 32-44.

³⁵ Peter Sloterdijk, *Kritik der zynischen Vernunft*. Los primeros dos capítulos del libro aparecen en *New German Critique*, 33, 1984. Sloterdijk trata de rescatar el potencial emancipatorio de la razón, por caminos muy diferentes de los de Habermas, caminos que, en verdad, podrían denominarse postmodernos. Una breve e incisiva discusión de la obra de Sloterdijk, publicada en inglés, es Leslie Adelson, “Against the Enlightenment: A Theory with Teeth for the 1980s”, *German Quarterly*, 57:4, 1984, pp. 625-631.

te y la literatura alemanas abandonaban los compromisos políticos explícitos de la década anterior (muchas veces mentada, en Alemania, como "segunda ilustración"); de qué modo la autobiografía y los *Erfahrungstexte* reemplazaban los experimentos documentales en narrativa y teatro; como la poesía y el arte políticos cedían el paso a una nueva subjetividad, un nuevo romanticismo y una nueva mitología; de qué modo una nueva generación de estudiantes y jóvenes intelectuales se aburrían de la teoría, la política de izquierda y las ciencias sociales, prefiriendo acudir a las revelaciones de la etnología y el mito. Aunque Habermas no se refiera directamente al arte y la literatura de los 70 —con excepción de las últimas obras de Peter Weiss, que son, en sí mismas, excepcionales— no parece arriesgado concluir que interpreta este cambio cultural a la luz de la *Tendenzwende* política. Quizás su caracterización de Foucault y Derrida como jóvenes conservadores sea tanto una respuesta a los desarrollos culturales en Alemania como a los teóricos franceses mismos. Tal hipótesis podría basarse en el hecho de que, desde fines de los 70, algunas formas de la teoría francesa influyeron mucho en las subculturas de Berlín y Frankfurt, sobre la generación más joven que se había alejado de la teoría política construida en Alemania.

Habermas sólo debía dar un pequeño paso para concluir que el arte postmoderno y la postvanguardia se adaptaban demasiado bien a las diferentes formas de conservatismo, predicando el abandono del proyecto emancipatorio de la modernidad.

Habermas se preguntaba: ¿de

qué manera se relacionan el postmodernismo y el modernismo tardío? ¿cómo se vinculan el conservatismo político, el eclecticismo y el pluralismo cultural, la tradición, la modernidad y la antimodernidad en la cultura occidental contemporánea? ¿hasta qué punto la formación cultural y social de los 70 puede ser caracterizada como postmoderna? Y, más aún, ¿en qué medida es el postmodernismo una rebelión contra la razón y el iluminismo, y cuándo tales rebeliones se convierten en reaccionarias? Esta última pregunta aparece, sin duda, cargada con el peso de la historia alemana reciente. Comparativamente, las perspectivas americanas usables sobre el postmodernismo, quedan, muy a menudo, completamente vinculadas a cuestiones de estilo y de poética; las pocas veces que se mencionan teorías sobre la sociedad postindustrial, se lo hace recordando que cualquier forma de pensamiento marxista o neomarxista es sencillamente obsoleta. El debate norteamericano incluye, esquemáticamente, tres posiciones. El postmodernismo es descartado como engaño, al tiempo en que se sigue sosteniendo al modernismo como verdad universal, punto de vista que refleja opiniones de los años 50. O el modernismo es condenado por su elitismo y el postmodernismo alabado por su populismo, perspectiva propia de los 60. O, finalmente, la proposición típica de los 70 de que "todo vale", que representa la cínica versión del consumidor capitalista de que "nada anda", pero que, por lo menos, reconoce que tampoco funcionan las viejas dicotomías. No es necesario agregar que ninguna de estas posiciones al-

canzaron el nivel de los interrogantes habermasianos.

Sin embargo, hay problemas, no tanto en las preguntas suscitadas por Habermas, como en algunas de las respuestas que propone. Así, su ofensiva contra Foucault y Derrida fue respondida con fuego graneado desde los cuarteles postestructuralistas, donde se invirtió la acusación y Habermas fue tachado de conservador. En este punto, el debate se redujo muy rápido a una pregunta tonta: "Espejito, espejito del vestidor, ¿quién de nosotros es el menos conservador?" Y, sin embargo, la batalla de los "los frankfurters contra las French fries" como alguna vez dijo Rainer Nägele, es interesante porque ilumina dos versiones completamente diferentes de la modernidad. La visión francesa comienza con Nietzsche y Mallarmé, vecina, por lo tanto, con lo que la crítica describe con el rótulo de modernismo. La modernidad para los franceses es, en primer lugar, aunque no de manera exclusiva, una cuestión estética vinculada con las energías producidas por la destrucción consciente del lenguaje y de otras formas de representación. Para Habermas, en cambio, la modernidad se remonta a las mejores tradiciones del iluminismo, a las que él trata de rescatar y reinscribir en el discurso filosófico actual bajo nuevas modalidades. En esto, Habermas se diferencia por completo de la generación anterior de la escuela de Frankfurt, de Adorno y Horkheimer quienes, en *Dialéctica del iluminismo*, desarrollaron una perspectiva sobre la modernidad mucha más próxima a la teoría francesa que a Habermas. Pero, aunque Adorno y Horkheimer juzgaron al iluminismo de manera mu-

cho más pesimista que Habermas,³⁶ mantuvieron en pie una noción sustantiva de razón y subjetividad, abandonadas por la mayor parte de la teoría francesa. Es probable que, en el contexto del discurso francés, se identifique simplemente al iluminismo con la historia de terror y cárcel que va desde los jacobinos, vía los *métaréclits* de Hegel y Marx, hasta el gulag. Creo que Habermas rechaza este punto, juzgándolo correctamente como limitado y, desde una perspectiva política, peligroso. Auschwitz, en verdad, no fue resultado de un exceso de razón iluminista —aunque estuviera organizado como una perfecta y racional fábrica de muerte— sino de un antiiluminismo violento, una afectividad antimoderna, que explotó a la modernidad para sus propios fines. Al mismo tiempo, la caracterización de Habermas de la visión francesa postnietzscheana de la *modernité*, como sólo antimoderna o, lo que da lo mismo, postmoderna, implica un juicio demasiado estrecho sobre la modernidad, por lo menos en lo que concierne a la estética.

En el barullo de la ofensiva habermasiana a los postestructuralistas franceses, los neoconservadores europeos y norteamericanos fueron olvidados; por eso me parece que tenemos que considerar lo que éstos dicen sobre el postmodernismo. La respuesta es bastante simple y directa: lo rechazan y piensan que es peligroso. Dos ejemplos: Daniel Bell, cuyo libro sobre la sociedad postindustrial ha sido profusamente citado por los defensores del

³⁶ Véase Jürgen Habermas, "The Entwinement of Myth and Enlightenment; Reading *Dialectic of Enlightenment*", *New German Critique*, 26, 1982, pp. 13-30.

postmodernismo como portador de pruebas sociológicas, niega al postmodernismo considerándolo una peligrosa popularización de la estética modernista. El modernismo según Bell tiene como único objetivo el placer estético, la gratificación inmediata y la intensidad de la experiencia, que promueven hedonismo y anarquismo. Esta versión torcida del modernismo aparece bajo la maldición de los "terribles" años 60 y no puede compatibilizarse del todo con el modernismo austero de Kafka, Schönberg o T.S. Eliot. De todos modos, Bell ve al modernismo como algo parecido a depósitos sociales de basura química que, durante los 60, comenzaron a desbordar contaminando el tronco central de la cultura y polucionándolo hasta su misma médula. En última instancia, afirma Bell en *Las contradicciones culturales del capitalismo*, el modernismo y el postmodernismo son ambos responsables de la crisis capitalista contemporánea.³⁷ ¿Bell, un postmodernista? Por supuesto que no en el sentido estético, porque, en verdad, comparte con Habermas el rechazo a la tendencia nihilista y esteticista de la cultura moderna/postmoderna. Pero, en sentido político amplio, Habermas puede tener razón. Porque la crítica de Bell a la cultura capitalista contemporánea está impulsada por una visión de la sociedad en la cual los valores y las normas de la vida cotidiana no sean infectados por el modernismo estético, una sociedad que, en el esquema de

Bell, podría llamarse postmoderna. De todas formas, tales reflexiones sobre el neoconservatismo como forma de un postmodernismo anti-progresivo y antiliberal, no son lo que deseo considerar, porque la fuerza del campo estético postmoderno impide que un neoconservador ni siquiera sueñe en identificar su proyecto como postmoderno.

Por el contrario, los neoconservadores culturales aparecen como los últimos campeones del modernismo. Así en el editorial del primer número de *The New Criterion* y en el artículo que lo acompaña, titulado "Postmodern: Art and Culture in the 1980s",³⁸ Hilton Kramer rechaza lo postmoderno y lo contrapone a una nostálgica propuesta de restaurar las exigencias modernas de calidad. Al margen de las diferencias entre Bell y Kramer, su posición respecto del postmodernismo es idéntica. En la cultura de los 70 sólo perciben la pérdida de calidad, la disolución de la imaginación, la decadencia de los patrones de valor, el triunfo del nihilismo. Pero la historia del arte no está en su agenda. Su agenda es política. Bell afirma que "el postmodernismo mina la estructura social, porque afecta el sistema de recompensas psíquico-motivacionales que la sustenta."³⁹ Kramer ataca la politización de la cultura que, en su opinión, los 70 habrían heredado de los 60, como "un asalto insidioso al espíritu". Y como Rudi Fuchs y Documenta, quiere encerrar el ar-

³⁷ Hay, por supuesto, otra línea de argumentación en el libro que efectivamente vincula la crisis de la cultura capitalista con el desarrollo económico, pero pienso que, como resumen de la postura polémica de Bell, la descripción realizada es válida.

³⁸ Editorial, "A Note on the *New Criterion*", *The New Criterion*, 1, setiembre de 1982, pp. 1-5; y Hilton Kramer, "Postmodern: Art and Culture in the 1980s", *ibid.*, pp. 36-42.

³⁹ Bell, *The Cultural Contradictions of Capitalism*, p. 54.

te en el armario de la autonomía y la seriedad 'alta', donde está destinada a defender el nuevo órgano de la verdad. Hilton Kramer, ¿postmodernista? No. Habermas se equivocó al trazar un nexo entre postmodernismo y neoconservatismo, aunque, nuevamente, la situación es más compleja de lo que parece. Para Habermas, modernidad significa crítica, iluminismo y emancipación humana y no está dispuesto a cuestionar su impulso político, porque hacerlo implicaría terminar para siempre con una política de izquierda. Por el contrario, la defensa neoconservadora, realizada por Hilton Kramer, del modernismo, por la que se lo priva de su filo contestatario podría aparecer como postmoderna, en el sentido de antimoderna. Lo que está en juego no es, en absoluto, si los clásicos del modernismo son o no grandes obras de arte. Sólo un tonto diría que no lo son. Pero surge un problema cuando su grandeza está jugada como modelo insuperable y utilizada para ahogar toda producción artística contemporánea. Cuando eso ocurre, el modernismo está al servicio del resentimiento antimoderno, figura del discurso que tiene una larga historia en las múltiples *querelles des anciens et des modernes*.

El único punto en el cual Habermas puede estar seguro de la aprobación neoconservadora, reside en su ofensiva contra Foucault y Derrida. Dicha aprobación, de todos modos, reposa sobre la seguridad de que Foucault y Derrida no sean vinculados al conservatismo. Y, sin embargo, Habermas no estaba equivocado al vincular la problemática postmoderna con el postestructuralismo. Más o menos desde el fin de los 70, los debates sobre el

postmodernismo estético y la crítica postestructuralista se han cruzado, en Estados Unidos. La incesante hostilidad neoconservadora tanto hacia el postestructuralismo como hacia el postmodernismo no prueban esto, pero es ciertamente sugerente. Así, el número de febrero de 1974 de *The New Criterion* contiene un informe de Hilton Kramer sobre la convención de los cien años de la Modern Language Association, realizada en diciembre en Nueva York, cuyo polémico título es "The MLA Centennial Follies". El principal blanco es precisamente el postestructuralismo francés y su traducción norteamericana. Pero el punto no es la calidad o la ausencia de calidad en las ponencias de la convención. Una vez más, la cuestión es política. Deconstrucción, crítica feminista, crítica marxista entran en el montón de los extranjeros indeseables, que han subvertido la vida intelectual norteamericana a través de las instituciones académicas. Leyendo a Kramer, podría creerse que se acerca un apocalipsis cultural y nadie se sorprendería si Kramer comienza a reclamar la imposición de una cuota para las importaciones de teorías foráneas.

¿Qué puede concluirse, entonces, de estas escaramuzas ideológicas para una descripción del postmodernismo? En primer lugar, que Habermas tuvo y no tuvo razón acerca de la alianza de conservatismo y postmodernismo: para resolverlo es necesario identificar si lo que está en discusión es la versión política neoconservadora de una sociedad postmoderna liberada de toda subversión estética (es decir hedonística, ya sea moderna o postmoderna) o si se trata de poner el

eje en la estética moderna propiamente dicha. En segundo lugar, Habermas y los neoconservadores tienen razón cuando insisten en que el postmodernismo no es tanto una cuestión de estilo como una cuestión política y cultural en sentido amplio. El lamento neoconservador acerca de la politización de la cultura desde los años 60 sólo logra ser irónico en este contexto, en la medida en que ellos mismos tienen una concepción política de la cultura. En tercer lugar, los neoconservadores no se equivocan al señalar continuidades entre la cultura oposicional de los 60 y la de los 70. Pero su fijación obsesiva en los años 60, que tratan de expulsar de los libros de historia, los enceguece ante las diferencias y la novedad de la escena cultural de los 70. Y, en cuarto lugar, la ofensiva de Habermas contra el postestructuralismo y los neoconservadores norteamericanos plantea la cuestión sobre la actitud a tomar frente a la fascinante trama de postestructuralismo y postmodernismo, fenómeno mucho más relevante en Estados Unidos que en Francia. Retomaré ahora esta cuestión al analizar el discurso crítico del postmodernismo norteamericano en las décadas del 70 y el 80.

Postestructuralismo: ¿moderno o postmoderno?

La hostilidad neoconservadora hacia el postmodernismo y el postestructuralismo es insuficiente para establecer un vínculo sustantivo entre ambos; incluso la dificultad de establecerlo puede ser mayor de lo que aparece a primera vista. Desde los últimos años de la década del 70, emergió, ciertamente, un consenso acerca de que así como el

postmodernismo representaría la 'vanguardia' actual en el arte, el postestructuralismo sería su equivalente en la 'teoría crítica'.⁴⁰ Tal paralelo se apoya en las teorías y prácticas de la textualidad y la intertextualidad, que tornan más borroso el límite entre texto crítico y literario; desde este punto de vista, no es extraño que los nombres de los *maîtres à penser* franceses se repitan con sorprendente regularidad en el discurso sobre lo postmoderno.⁴¹ En un nivel de superficie, el paralelo parece obvio. Tal como el arte y la literatura postmodernas han ocupado el lugar del modernismo, en tanto tendencias más importantes de nuestra época, así la crítica postestructuralista ha superado los logros de su gran predecesor, el New Criticism. Y tal como los New Critics, según cuenta la historia, defendieron el modernismo, el postestructuralismo —como

⁴⁰ Uso el término "teoría crítica" como es hoy corriente, en referencia a una cantidad de perspectivas teóricas e interdisciplinarias en humanidades. En un comienzo, Teoría Crítica era un término mucho más restringido, referido a la teoría de la escuela de Frankfurt, desde 1930. Hoy, sin embargo, la teoría crítica de la escuela de Frankfurt es sólo una parte de un campo en expansión de teorías críticas, y ello, en última instancia, favorecerá su reinscripción en el discurso crítico contemporáneo.

⁴¹ Lo mismo no sucede a la inversa. Los practicantes norteamericanos de la deconstrucción no están muy ansiosos por entrar en el debate sobre lo postmoderno. En verdad, los deconstruccionistas americanos, en la línea de De Man, no están dispuestos a proponer diferenciaciones entre modernidad y postmodernidad. Cuando De Man se plantea directamente el problema de la modernidad, como en su ensayo fundamental "Literary History and Literary Modernity", en *Blindness and Insight*, proyecta hacia el pasado rasgos y perspectivas del modernismo, de modo tal que, en última instancia, toda literatura se convierte, en esencia, en moderna.

una de las más vitales fuerzas de la vida intelectual en los 70— debe aliarse con el arte y la literatura de su época, es decir: el postmodernismo.⁴² En realidad, esta línea de razonamiento, prevaleciente aunque no siempre explícita, nos da un primer dato acerca de qué modo el postmodernismo todavía vive a la sombra de los modernos. Ya que no hay razón teórica ni histórica para convertir el sincronismo del New Criticism con el modernismo clásico en norma o dogma. La mera simultaneidad de formaciones discursivas artísticas o críticas no significa *per se* que éstas deban superponerse, a menos que los límites entre ambas sean intencionalmente cruzados, como sucede en la literatura modernista y postmodernista y en el discurso postestructuralista.

Y sin embargo, aunque el postmodernismo y el postestructuralismo norteamericanos se superpongan y mezclen, están muy lejos de ser idénticos y ni siquiera homólogos. No pongo en duda que el discurso teórico de los 70 causó un impacto profundo sobre la obra de gran número de artistas tanto en Europa como en Estados Unidos. Lo que sí parece discutible es el modo según el cual este impacto es definido, automáticamente en el caso de Estados Unidos, como postmoderno y, en consecuencia, absorbido dentro de la órbita del discurso crítico que subraya las rupturas radicales y la discontinuidad. En

⁴² Una nota de precaución se vuelve necesaria aquí. El término postestructuralismo se ha convertido en algo tan amorfo como 'postmodernismo' y abarca un abanico de perspectivas teóricas bastantes distintas. A los efectos de lo que quiero plantear, las diferencias pueden ser provisoriamente puestas entre paréntesis, para enfocar algunas similitudes entre los proyectos postestructuralistas.

realidad, tanto en Francia como en Estados Unidos, el postestructuralismo está mucho más cerca del modernismo de lo que habitualmente admiten los defensores del postmodernismo. La distancia que existe entre el discurso del New Criticism y el postestructuralismo (constelación ésta que es pertinente en Estados Unidos, pero no en Francia) no es igual a la que separa modernismo y postmodernismo. En mi opinión, el postestructuralismo es, en primer lugar, un discurso de y sobre el modernismo,⁴³ y si queremos descubrir lo postmoderno en el postestructuralismo, deberá buscarse en las modalidades según las que diferentes formas de postestructuralismo abrieron nuevas problemáticas ante el modernismo, reinscribiéndolo en las formaciones discursivas de nuestra época.

Quisiera agregar algo más sobre la idea de que el postestructuralismo puede ser percibido como teoría del modernismo. Me limitaré aquí a algunos puntos relacionados con mi análisis de la constelación modernismo/postmodernismo de los 60 y 70; principalmente en lo que concierne al esteticismo y la cultura de masas, a la subjetividad y a los sexos.

Si es verdad que la postmodernidad es una condición histórica suficientemente diferenciada de la modernidad, es sorprendente comprobar con qué profundidad el discurso crítico postestructuralista —con sus obsesiones con la escritura,

⁴³ Esta zona de mi planteo se inspira en el trabajo sobre Foucault de John Rajchman, "Foucault, or the Ends of Modernism", *October*, 24, 1983, pp. 37-62; y en la discusión de Derrida como teórico del modernismo realizada por Jochen Schulte-Sasse, en su introducción a Peter Bürger, *Theory of the Avant-garde*.

la alegoría, la retórica y su desplazamiento de la revolución poética a la estética— está hundido en esa misma tradición moderna a la que, por lo menos desde la perspectiva americana, superaría. Una y otra vez, los escritores y críticos postestructuralistas norteamericanos privilegian la innovación estética y el experimento; apuestan a la autorreflexividad no del autor-sujeto sino del texto; excluyen a la vida, la realidad, la historia y la sociedad de la obra de arte y de su recepción, y construyen una nueva autonomía, basada sobre la pristina noción de textualidad, un nuevo arte por el arte, que parece el único posible después del fracaso del compromiso. La perspectiva de que el sujeto se constituye en el lenguaje y de que nada existe fuera del texto, privilegia a la estética y la lingüística, a las que el esteticismo promovió siempre para fundar sus pretensiones imperiales. La lista de 'no va más' (realismo, representación, subjetividad, historia, etcétera) es tan larga en el postestructuralismo como lo fue en el modernismo, y muy parecida.

Varios ensayos recientes han denunciado la domesticación norteamericana del postestructuralismo francés.⁴⁴ Me parece insuficiente declarar que, en la transferencia a Estados Unidos de la teoría francesa, ésta perdió el filo que tenía en Francia. Aun en Francia, las implicaciones políticas de ciertas formas de postestructuralismo son objeto de un álgido debate.⁴⁵ No sólo las presiones institucionales de la crítica literaria norteamericana despolitizaron

⁴⁴ Jonathan Arac, Wlad Godzich, Wallace Martin, comps., *The Yale Critics: Deconstruction in America*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983.

⁴⁵ Véase el artículo de Nancy Fraser en *New German Critique*, 33, 1984.

a la teoría francesa; la tendencia esteticista *dentro* del postestructuralismo le abrió camino a su particular recepción americana. No es casual que el corpus políticamente más débil de la escritura francesa (Derrida y el último Barthes) haya sido privilegiado en los departamentos de literatura de Estados Unidos, en detrimento de proyectos más tensionados políticamente, como los de Foucault, Baudrillard, Kristeva y Lyotard. Pero incluso en la teoría francesa más autoconsciente desde el punto de vista político, la tradición del esteticismo moderno —mediada por una lectura selectiva de Nietzsche— es una presencia tan poderosa que la noción de una ruptura radical entre lo moderno y lo postmoderno no tiene mucho sentido. Sorprende además que, pese a las diferencias apreciables entre los varios proyectos postestructuralistas, ninguna aparece sostenida, de manera sustancial, por obras de arte postmodernistas. Casi nunca se refieren a obras postmodernistas. Este dato, en sí mismo, no debilita el poder de la teoría. Pero se produce una especie de doblaje fallido allí donde el lenguaje postestructuralista no se sincroniza con los movimientos de los labios del cuerpo postmoderno. No hay duda de que el centro del escenario de la teoría crítica está ocupado por los modernistas 'clásicos': Flaubert, Proust y Bataille, en Barthes; Nietzsche y Heidegger, Mallarmé y Artaud, en Derrida; Nietzsche, Magritte, Bataille, en Foucault; Mallarmé, Lautréamont, Joyce y Artaud, en Kristeva; Freud, en Lacan; Brecht, en Althusser y Macherey y así *ad infinitum*. Los enemigos todavía son el realismo y la representación, la cultura de masas y la estandarización, la gramática, la comunicación y las presiones, hipotéticamente todopoderosas, del Estado moderno.

Me parece que deberíamos comenzar a considerar la idea de que, más que proporcionar una *teoría de la postmodernidad* y un análisis de la cultura contemporánea, la teoría francesa nos propone, en primer lugar, una *arqueología de la modernidad*, una teoría del modernismo en su época de agotamiento. Es como si el potencial creador del modernismo hubiera migrado a la teoría y alcanzado plena autoconciencia en el texto postestructuralista: la lechuza de Minerva abre sus alas a la caída de la tarde. El postestructuralismo proporciona una teoría del modernismo caracterizado como *Nachträglichkeit*, tanto en el sentido histórico como psicoanalítico. Pese a sus nexos con la tradición esteticista del modernismo, practica una lectura de éste sustancialmente distinta de la realizada por los News Critics, por Adorno y por Greenberg. Ya no se trata del modernismo de "la hora de la angustia", el modernismo torturado y ascético de Kafka, el modernismo de la negatividad y la alienación, la ambigüedad y la abstracción, el modernismo de la obra cerrada. Se trata, más bien, de un modernismo jugueteo en sus transgresiones, que teje infinitamente la trama textual, un modernismo confiado en su rechazo de la representación y la realidad, en su negación del sujeto, la historia y el sujeto de la historia; un modernismo dogmático en su refutación de la presencia y en su interminable elogio de la falta y la ausencia, de los desplazamientos y las huellas que engendran, hipotéticamente, no angustia, sino, en términos de Barthes, *jouissance*, *bliss*, *goce*.⁴⁶

⁴⁶ En inglés el término *jouissance* se traduce por *bliss*, que no conserva las connotaciones corporales y hedonísticas de la palabra francesa.

Pero, si el postestructuralismo puede ser visto como el *revenant* del modernismo bajo el manto de la teoría, entonces es esto precisamente lo que lo hace postmoderno. Se trata de un postmodernismo que se produce no como rechazo del modernismo. El dilema del modernismo residió en su incapacidad, pese a sus buenas intenciones, de armar una crítica eficaz de la modernización burguesa. El destino de las vanguardias históricas prueba de qué modo el arte moderno, incluso cuando se aventuraba más allá del arte por el arte, terminaba retrocediendo hacia el reinado de lo estético. Así, el gesto postestructuralista, en la medida en que abandonó toda pretensión de crítica que supere los juegos de lenguaje, o la dimensión epistemológica y estética, parece por lo menos plausible y lógico. En verdad, libera al arte y la literatura de su carga de responsabilidades —cambiar la vida, la sociedad, el mundo— que provocaron el naufragio de las vanguardias, aunque continuaron vivas, en Francia, durante los años 50 y 60, corporizadas en Jean Paul Sartre. Así considerado, el postestructuralismo parece concluir el destino del proyecto moderno, que, aun en los casos en que se limitara a la esfera estética, mantuvo siempre la ambición de redimir a la vida moderna a través de la cultura. En el corazón de la condición postmoderna, está la idea de que tales visiones hoy son insostenibles; y ello debilitaría el intento postestructuralista de recuperar el modernismo estético hacia fines del siglo XX. De todos modos, algo suena a falso cuando el postestructuralismo se presenta, como sucede en Estados Unidos, como la última 'vanguardia' de la crítica, asumiendo irónicamente, en una *Selbstverständnis* institucional,

una postura teleológica cuya crítica ya ha realizado.

Pero aun donde esta pretensión de vanguardismo académico no sea el tema, podemos preguntarnos si la autolimitación, teóricamente fundada, de ceñirse al lenguaje y la textualidad, no ha sido un precio demasiado alto; y si esta autolimitación (con todo lo que implica) no es la causa de que el modernismo postestructuralista parezca una atrofia del viejo esteticismo más que su transformación innovadora. Y digo atrofia, porque el esteticismo fin de siglo europeo todavía esperaba fundar un reino de la belleza, opuesto a lo que percibía como las vulgaridades de la vida burguesa, un paraíso artificial totalmente hostil a las políticas oficiales y al chauvinismo conocido en Alemania como *Hurratriotismus*. Esta función alternativa y oposicional del esteticismo, sin embargo, no pudo mantenerse cuando el capitalismo absorbió lo estético bajo una forma mercantil en el diseño, la publicidad y el packaging. En la era de la estética-mercancía, el esteticismo es cuestionable tanto en su poder alternativo como en sus tácticas de hibernación. Insistir en la función opositiva de la *écriture* y la ruptura de los códigos lingüísticos en un momento en que cualquier publicidad baraja estrategias domesticadas del vanguardismo y el modernismo, me parece repetir la sobreestimación de la función transformadora del arte en la sociedad, que es el rasgo del viejo modernismo. A menos que la *écriture* sea practicada como un juego de cuentas de vidrio en un aislamiento feliz, resignado o cínico respecto de la esfera que los no iniciados siguen llamando realidad.

Considérese el último Roland Barthes.⁴⁷ *El placer del texto* se ha con-

vertido en una fórmula canónica del postmodernismo para muchos críticos americanos, que prefieren olvidar que, hace veinte años, Susan Sontag había proclamado una erótica del arte destinada a reemplazar el rígido programa de la interpretación académica. Sean cuales sean las diferencias entre la *jouissance* de Barthes y la erótica de Sontag (las rigidices del New Criticism y del estructuralismo son sus respectivos *Feindbilder*), el gesto de Sontag, en ese momento, era bastante radical, precisamente porque insistía en la presencia y en la experiencia sensual de los hechos culturales; también porque afectaba un código social legitimado cuyos valores fundantes eran la objetividad, la distancia, la frialdad y la ironía; y porque inauguraba la huida de los elevados horizontes de la alta cultura hacia las fronteras del pop y el camp.

Barthes, por su parte, se ubica en la seguridad de la alta cultura y el canon modernista, manteniéndose equidistante de la derecha reaccionaria, que promueve placeres antiintelectuales y el placer del intelectualismo, y de la izquierda aburrida que se inclina por el saber, el compromiso, el combate y el desdén del hedonismo. La izquierda pudo haber olvidado, como dice Barthes, los cigarros de Marx y Brecht.⁴⁸ Pero, aunque los cigarros sean significativos del hedonismo, Barthes se olvida de la inmersión constante y consciente de Brecht en la cultura popular y de masas. La distinción muy antibrechtia-

⁴⁷ No quiero reducir a Barthes a las posiciones de sus últimas obras. Sin embargo, el éxito americano de su obra permite tratarlo como un síntoma o, si se quiere, una "mythologie".

⁴⁸ Roland Barthes, *El placer del texto*, México, Siglo XXI.

na entre *plaisir* y *jouissance*, que Barthes hace y deshace,⁴⁹ reitera uno de los tópicos más gastados de la estética moderna y de la cultura burguesa en sentido amplio: existen los bajos placeres de la *canaille*, por ejemplo la cultura de masas; y la *nouvelle cuisine* del placer del texto y de la *jouissance*. Barthes mismo describe la *jouissance* como "práctica de mandarines",⁵⁰ como un retiro consciente; y se refiere a la cultura de masas con los términos más simplificadoros, tales como "pequeño burgués". De este modo la *jouissance* depende de la adopción de una perspectiva tradicional sobre la cultura de masas, compartida con la derecha y la izquierda, que Barthes rechaza al unísono.

Esto se hace aún más explícito cuando llegamos al siguiente pasaje de *El placer del texto*: "La forma bastarda de la cultura de masas es una repetición humillada: contenidos, esquemas ideológicos, contradicciones borrosas se repiten, cambiando las formas superficiales: nuevos libros, nuevos programas, nuevas películas, nuevos objetos, pero siempre el mismo significado".⁵¹ Palabra por palabra, tales afirmaciones fueron escritas por Adorno en los años 40. Pero en el caso de Adorno, todo el mundo concuerda en que se trata de una teoría del modernismo y no del postmodernismo. ¿O no? Dado el voraz eclecticismo del postmodernismo, últimamente se ha puesto

⁴⁹ Véase Tania Modleski, "The Terror of Pleasure: The Contemporary Horror Film and Postmodern Theory", ponencia presentada en una conferencia sobre cultura de masas, Center for Twentieth Century Studies, Universidad de Wisconsin, abril de 1984.

⁵⁰ Barthes, *cit.*

⁵¹ *Ibid.*

de moda incluir a Adorno y Benjamin en el canon postmodernista *avant la lettre*: en verdad un sorprendente caso de textos que se escriben a sí mismos sin la interferencia de ninguna conciencia histórica. Y sin embargo, la proximidad de ciertas posiciones barthesianas básicas con la estética modernista, tornaría plausible tal correlación. Pero en ese caso, quizás valga la pena dejar de hablar de postmoderno por completo y considerar la escritura de Barthes como realmente es: una teoría del modernismo que logra liberarse de la carga de desilusión política posterior a 1968, convirtiendo esa bosta en *jouissance* estética. La melancólica ciencia de la Teoría Crítica ha sido milagrosamente transformada en un gay saber, aunque siga siendo, en verdad, una teoría de la literatura moderna.

Barthes y sus fans norteamericanos rechazan abiertamente el concepto moderno de negatividad, reemplazándolo por juego, placer, *jouissance*, es decir con formas críticas afirmativas. Pero la distinción misma entre la *jouissance* provocada por el texto moderno o "escribible" y el mero placer emergente del "texto que llena, contiene, euforiza",⁵² reintroduce, por la ventana, la división conocida entre alta y baja cultura y la correspondiente valoración constitutiva del modernismo clásico. La negatividad de la estética de Adorno se fundaba en las perversiones espirituales y sensuales de la cultura de masas y en su ininterrumpida hostilidad frente a una sociedad que necesitaba tales perversiones para reproducirse. La eufórica apropiación norteamericana de la *jouissance* barthesiana se funda en la ignorancia de tales pro-

⁵² *Ibid.*

blemas y en el disfrute, similar al de los actuales yuppies, de los placeres del *connoisseur* ilustrado y su nobleza textual. Esta puede ser una de las razones por las que Barthes ha triunfado en la academia de la era Reagan, como el hijo amado que por fin abandonó su viejo radicalismo y vuelve a entregarse a los más refinados placeres de la vida, quiero decir, del texto.⁵³ Pero los problemas con las teorías del modernismo negativo no se resuelven deslizándose desde la angustia y la alienación hacia la felicidad de la *jouissance*. Ese deslizamiento empuña las experiencias de la modernidad, articuladas en el arte y la literatura modernas; queda preso en el paradigma modernista, porque se limita a invertirlo; agrega muy poco al conocimiento de la postmodernidad.

Así como las distinciones teóricas de Barthes entre placer y *jouissance*, el texto legible y el escribible, permanecen dentro de la órbita de la estética moderna, también los conceptos postestructuralistas acerca de la autoría y la subjetividad reiteran oposiciones conocidas por el modernismo. Sólo haré unos pocos comentarios al respecto.

Refiriéndose a Flaubert y al texto escribible, es decir moderno, Barthes dice: "El (Flaubert) no cierra el juego de códigos (o sólo lo cierra parcialmente), de modo que (y ésta es sin duda la prueba de la escritura) nunca se sabe si es responsable de lo que escribe (si hay un sujeto detrás

⁵³ Así el destino del placer según Barthes fue largamente discutido en una mesa redonda de la reunión anual del MLA, en 1983; una hora después, en un panel sobre el futuro de la crítica, varios expositores exaltaron el surgimiento de una nueva crítica histórica. Esta me parece una importante línea de conflicto en la escena crítica norteamericana actual.

de su lenguaje); porque el ser de la escritura (el significado del trabajo que la constituye) reside en impedir que nunca pueda responderse a la pregunta *¿quién está escribiendo?*"⁵⁴

Una similar denegación de la autoridad subjetiva puede encontrarse en Foucault, quien termina su influyente ensayo sobre "¿Qué es un autor?" con la pregunta retórica "¿Qué importa quién habla?" El foucaultiano "murmullo de la indiferencia"⁵⁵ afecta tanto al sujeto hablante como al que escribe, y su posición se carga de fuerza polémica con la afirmación ampliamente antihumanista, heredada del estructuralismo, sobre la "muerte del sujeto". Nada de esto supera demasiado la crítica modernista de las categorizaciones románticas o idealistas tradicionales de autor, autenticidad, originalidad, intencionalidad, subjetividad autocentrada e identidad individual. Yo, como postmoderno que ha atravesado el purgatorio moderno, preguntaría cosas diferentes. ¿La "muerte del sujeto/autor" no está unida, por simple inversión, a la ideología que glorifica invariablemente al artista como genio, ya sea por razones de mercado, por convicción o por costumbre? ¿La modernización capitalista misma no ha fragmentado y disuelto la subjetividad y el autor burgueses, de modo que atacar estas nociones se vuelve un movimiento quijotesco? Y, por último, el postestructuralismo, cuando niega por completo al sujeto, ¿no está boicoteando la posibilidad de desafiar una *ideología del sujeto* (blanco, varón, de capas medias) y de desarrollar nociones diferentes y alternativas de subjetividad?

⁵⁴ Roland Barthes, *S/Z*, México, Siglo XXI.

⁵⁵ Michel Foucault, "¿Qué es un autor?"

Negar validez a las preguntas sobre quién escribe o quién habla, no es una posición radical en 1984. Simplemente duplica, en el nivel de la estética y la teoría, lo que el capitalismo como sistema de relaciones de cambio produce en la vida cotidiana: la negación de la subjetividad en su mismo proceso de constitución. El postestructuralismo, entonces, ataca la apariencia de la cultura capitalista —el individualismo en sentido amplio— pero no capta su esencia; como el modernismo, está más sincronizado que opuesto a los reales procesos de modernización.

Los postmodernos han reconocido este dilema. Enfrentan la letanía modernista sobre la muerte del sujeto, abriendo caminos hacia nuevas teorías y prácticas de habla, escritura y acción de los sujetos.⁵⁶ La pregunta acerca de cómo los códigos, textos, imágenes y otros artefactos culturales constituyen la subjetividad, se plantea como pregunta histórica. Y hablar de subjetividad ya no entraña el estigma de caer en la trampa de la ideología burguesa o pequeñoburguesa; el discurso de la subjetividad se ha liberado de las amarras del individualismo burgués.

⁵⁶ Este cambio por el que se vuelve hacia cuestiones vinculadas a la subjetividad, está también presente en algunos de los últimos textos postestructuralistas, por ejemplo en los ensayos de Kristeva sobre lo simbólico y lo semiótico y de Foucault, sobre la sexualidad. Acerca de Foucault, véase Bidy Martin, "Feminism, Criticism, and Foucault", *New German Critique*, 27, 1982. Sobre la relevancia de Kristeva en el contexto norteamericano, véase Alice Jardine, "Theories of the Feminine", *Enclitic*, 4:2, 1980; y "Pre-Texts for the Transatlantic Feminism", *Yale French Studies*, 62, 1981. Véase también Teresa de Lauretis, *Alicia doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1984, especialmente el cap. 6: "Semiotics and Experience".

No es casual que interrogantes sobre la subjetividad y la autoría vuelvan, vengadores, en el texto postmoderno. Después de todo, *si* que importa quién está hablando.

En resumen, nos encontramos frente a la paradoja de que el corpus teórico del modernismo y el postmodernismo, desarrollado en Francia desde los años 60, ha pasado a ser, en Estados Unidos, la base de la teoría postmoderna. En cierto sentido, este pasaje es lógico. Las lecturas postestructuralistas del modernismo son tan nuevas y sugerentes que pueden ser consideradas como una superación de la vieja percepción del modernismo; por este camino la crítica postestructuralista norteamericana se rinde ante las verdaderas presiones de lo postmoderno. Pero, frente a cualquier conjunción fácil de postestructuralismo y postmodernismo, debería insistirse sobre la no identidad básica de ambos fenómenos. También en América, el postestructuralismo proporciona una teoría del modernismo y no una teoría de lo postmoderno.

En cuanto a los teóricos franceses en particular, se refieren poco al postmodernismo. *La condición postmoderna* de Lyotard es una excepción.⁵⁷ Lo que los franceses analizan es el texto moderno y la modernidad. En el caso en que hablen de lo postmoderno, como sucede con Lyo-

⁵⁷ J.F. Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979; hay traducción castellana.

⁵⁸ La traducción inglesa de *La condition postmoderne* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984) incluye un ensayo, importante para el debate estético: "Answering the Question: What is postmodernism?" En cuanto a la posición de Kristeva, véase su artículo "Postmodernism?", *Bucknell Review*, 25:11, 1980.

tard y Kristeva,⁵⁸ el problema parece haberles sido propuesto por sus amigos americanos, y su discusión casi inmediatamente tiende a volverse hacia las dimensiones estéticas de lo moderno. Para Kristeva, la cuestión del postmodernismo reside en como puede escribirse en el siglo XX y como puede hablarse sobre esta escritura. Afirma que "esa literatura se escribe a sí misma más o menos conscientemente para expandir lo significativo y, en consecuencia, la esfera humana".⁵⁹ A partir de la fórmula batailleana de la escritura como experiencia de los límites, considera la gran escritura desde Mallarmé y Joyce, Artaud y Burroughs como "la exploración de típicas relaciones imaginarias, como la relación con la madre, a través del aspecto más radical y problemático de esta relación, el lenguaje".⁶⁰ Kristeva realiza una aproximación nueva y fascinante a la literatura moderna, concebida como intervención política. Pero no da demasiadas pistas para trabajar sobre las diferencias entre modernidad y postmodernidad. Por eso, no puede sorprender que Kristeva todavía comparta con Barthes y los teóricos clásicos del modernismo, una común aversión a los medios cuya función, afirma, es colectivizar todos los sistemas de signos, uniformando a la sociedad contemporánea.

Lyotard, que como Kristeva y a diferencia de los deconstruccionistas es un pensador político, define lo postmoderno en su ensayo "Answering the Question: What is Postmodernism?", como un estadio recurrente dentro del modernismo. Retoma la teoría kantiana de lo subli-

me en tanto teoría de lo no representable, esencial a la literatura y el arte modernos. Su interés en rechazar la representación es grande y se vincula al terror y el totalitarismo, enfrentados con su programa de experimentación radical en el arte. A primera vista, la vuelta a Kant parece plausible en el sentido que la autonomía kantiana de lo estético y la noción de "placer desinteresado" están en el inicio de la estética moderna, en ese cruce esencial donde se diferencian las esferas, que ha sido tan importante de Weber a Habermas. Y sin embargo, el retorno a lo sublime kantiano, olvida que la fascinación del siglo XVIII con lo sublime del universo expresa justamente un deseo de totalidad y representación del cual Lyotard se horroriza y critica permanentemente en la obra de Habermas.⁶¹ Quizás el texto de Lyotard dice aquí más de lo que desea. Si, históricamente, la noción de sublime alberga un secreto deseo de totalidad, entonces lo sublime de Lyotard, quizás, pueda ser leído como un intento de totalizar la esfera estética, fusionándola con todas las otras esferas de la vida, y de este modo borrar las diferenciaciones entre lo estético y el mundo de vida, sobre las cuales había insistido Kant. De todos modos, no es casual que los primeros modernos alemanes, los románticos de Jena, construyeran sus estrategias estéticas fragmentarias justamente sobre un rechazo de lo sublime que, para ellos, se había convertido en signo de la falsedad de la adaptación burguesa a la cultura absolutista. Aún hoy, lo sublime no ha

⁶¹ En verdad, *La condición postmoderna* es un sostenido ataque a las tradiciones intelectuales y políticas de la Ilustración, corporizadas, para Lyotard, en la obra de Habermas.

⁵⁹ Kristeva, "Postmodernism?", p. 137.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 139.

perdido sus lazos con el terror, al cual, según la lectura de Lyotard, se opondría. ¿Qué sería más sublime e irrepresentable que el holocausto nuclear, con la bomba como último significativo? Pero, al margen de la cuestión sobre si lo sublime es o no una categoría estética adecuada para la teorización del arte contemporáneo, queda claro, en el ensayo de Lyotard, que lo postmoderno como fenómeno estético no se diferencia de lo moderno. La diferenciación histórica esencial, propuesta por Lyotard, es entre los *métaréclits* de la liberación (en la tradición francesa de modernidad ilustrada) y la totalidad (en la tradición hegeliano-marxista alemana), por un lado, y el discurso experimental moderno basado en los juegos de lenguaje, por el otro. La modernidad ilustrada y sus presuntibles consecuencias se enfrentan con la estética del modernismo. Lo irónico, como lo señaló Jameson,⁶² es que el compromiso de Lyotard con la experimentación radical, políticamente, "está muy cerca de la concepción acerca de la naturaleza revolucionaria del modernismo clásico, que Habermas heredó de la escuela de Frankfurt".

Sin duda, existen razones históricas e intelectuales específicas en la resistencia francesa a reconocer al postmodernismo como problema histórico de fines del siglo XX. Al mismo tiempo, la fuerza de la relectura francesa del modernismo se conformó bajo las presiones de los años 60 y 70, sugiriendo, en consecuencia, muchas preguntas claves sobre la cultura de nuestra época. Sin embargo, poco ha hecho para explicar la emergente cultura postmoderna, y es ciega frente a muchos de los me-

jores proyectos artísticos de la actualidad. La teoría francesa de los 60 y 70 ofreció emocionantes fuegos de artificio que iluminaron un sector importante de la trayectoria moderna, pero, como sucede con los fuegos de artificio, se han apagado. Este punto de vista es sostenido nada menos que por Foucault quien, a fines de los 70, criticó su temprana fascinación con el lenguaje y la epistemología, en tanto proyecto demasiado limitado: "La incesante teorización de la escritura que presenciamos en la década del 60 fue, sin duda, un canto de cisne".⁶³ El canto de cisne del modernismo, pero, como tal, también un momento de la postmodernidad. La perspectiva de Foucault del movimiento intelectual de los 60 como canto de cisne, se acerca más a la verdad que su versión norteamericana, en los años 70, como última vanguardia.

¿Dónde el postmodernismo?

Todavía está por escribirse la historia cultural de los años 70 y los diferentes postmodernismos artísticos, literarios, cinematográficos, arquitectónicos, del video, del ballet y de la música, deberán ser considerados separadamente y en detalle. Sólo pretendo ofrecer un marco a los efectos de vincular algunos cambios políticos y culturales postmodernos, cambios que desbordan la trama conceptual 'modernismo/vanguardia' y que, hasta ahora, no han sido incluidos en el debate sobre la postmodernidad.⁶⁴

⁶³ Michel Foucault, "Verdad y poder", citado según la edición inglesa: *Power/Knowledge*, Nueva York, Pantheon, 1980, p. 127.

⁶⁴ La mayor excepción es Craig Owens, "The Discourse of Others", en Hal Foster, comp., *The Anti-Aesthetic*, cit., pp. 65-98.

⁶² Véase Fredric Jameson, "Foreword" a Lyotard, *The Postmodern Condition*, cit., p. XVI.

En mi opinión, las artes actuales —en el sentido más amplio, se reconocan o no postmodernas— no pueden ser consideradas sólo como otra fase en la secuencia de los movimientos de modernismo y vanguardia que comenzaron en París en 1850, manteniendo su ethos de progreso cultural y vanguardismo hasta 1960. En este nivel, el postmodernismo no puede ser visto simplemente como una secuela del modernismo o como el último acto de rebelión infinita del modernismo en contra de sí. La sensibilidad postmoderna de nuestra época es diferente a la vez del modernismo y del vanguardismo, precisamente porque abre la cuestión de la conservación de las tradiciones culturales como cuestión estética y política. No siempre lo hace con éxito, y muchas veces lo hace con cálculo. Sin embargo, mi punto central acerca del postmodernismo contemporáneo es que opera en un campo de tensiones entre tradición e innovación, conservación y renovación, cultura de masas y arte alto, en el cual los segundos términos ya no aparecen automáticamente privilegiados por encima de los primeros; un campo de tensiones que ya no puede ser captado según las categorías opuestas de progreso y reacción, izquierda y derecha, presente y pasado, modernismo y realismo, abstracción y representación, vanguardia y Kitsch. Tales dicotomías, centrales en el proyecto moderno, se han deshecho y éste es uno de los cambios que traté de describir. También podría hacerlo en los siguientes términos: el modernismo y la vanguardia estuvieron siempre estrechamente relacionados con la modernización social e industrial. Es cierto que como cultura opositiva, pero, sin embargo, pulsaban su energía de las crisis producidas por la modernización y el progreso. La mo-

dernización —como se creía aun cuando todavía no se usaba la palabra— debía ser atravesada. Existía una visión de emergencia en otra parte. Lo moderno era un drama representado a escala mundial en los escenarios europeos y norteamericanos; su héroe fue el mítico hombre moderno, el arte moderno, su impulso, tal como Saint-Simon podía divisarlo en 1825. Tales visiones heroicas de la modernidad y del arte como fuerza de cambio social (o como resistencia a un cambio indeseado) son restos del pasado, admirables sin duda, pero no sintonizados con las sensibilidades actuales, con la excepción de una sensibilidad apolítica, que parece repetir inversamente el heroísmo moderno.

Visto en esta luz, el postmodernismo, en sus niveles profundos, no representa sólo una nueva crisis en el ciclo perpetuo de explosiones, agotamientos y renovaciones que caracterizó el camino de la cultura moderna. Representa más bien un nuevo tipo de crisis de esa misma cultura moderna. Esto, naturalmente, ya fue dicho: el fascismo fue una crisis gigantesca de la cultura moderna. Pero el fascismo nunca fue, como pretendía, una alternativa a la modernidad, y nuestra situación es hoy muy diferente a la de la agonía de Weimar. Sólo en la década del 70, se pusieron en foco los límites históricos del modernismo, la modernidad y la modernización. La creciente sensación de que no vamos a *completar* el proyecto de la modernidad (según la frase de Habermas) y que ello no significa necesariamente que caigamos en la irracionalidad o en la desesperación apocalíptica; la sensación de que el arte no persigue sólo cierto telos de abstracción, no representación y sublimidad: todo ello abrió una cantidad de posibilidades para

los proyectos creativos actuales. Y, de algún modo, cambió nuestras perspectivas sobre el propio modernismo. Más que resignarnos a una historia unilateral y unidireccional del modernismo, que lo interpreta como desarrollo lógico encaminado hacia una meta imaginaria y, en consecuencia, sustentado en un elenco de exclusiones, hemos comenzado a explorar sus contradicciones y contingencias, sus tensiones y resistencias internas a ese mismo movimiento "hacia adelante". El postmodernismo no vuelve obsoleto al modernismo. Por el contrario, lo ilumina con una luz nueva, se apropia de muchas de sus estrategias estéticas insertándolas en otras constelaciones. Lo que es obsoleto son las codificaciones del modernismo en el discurso crítico, cuando, subliminalmente, se fundan en una perspectiva teleológica del progreso y la modernización. Irónicamente, estas codificaciones normativas y reduccionistas prepararon el camino para el repudio del modernismo que se conoce con el nombre de postmodernismo. Enfrentado con el crítico que pontifica que tal novela no está en lo último de las técnicas narrativas, que es regresiva, pasada de moda y poco interesante, el postmodernista tiene razón cuando rechaza el modernismo. Pero este rechazo afecta sólo a esa dimensión del modernismo codificada en un dogma estrecho, y no al modernismo como tal. De cierta manera, la historia del modernismo y el postmodernismo es como la historia de la liebre y la tortuga: la liebre no puede ganar porque siempre hay muchas tortugas. Pero la liebre sigue corriendo más rápido...

La crisis del modernismo es más que una crisis de las tendencias unidas a la ideología de la moderniza-

ción. En la era del capitalismo tardío, es también una nueva crisis de la relación del arte y la sociedad. En su momento más exagerado, el modernismo y el vanguardismo atribuyeron al arte un estatuto privilegiado en el proceso de cambio social. Incluso el retiro esteticista de las preocupaciones acerca del cambio social permanece unido a éste por su rechazo al *statu quo* y la construcción de un paraíso artificial exquisitamente bello. Cuando el cambio social parecía irrealizable o tomaba giros indeseados, el arte seguía siendo la única auténtica voz de crítica y protesta, aunque se cerrara sobre sí misma. El modernismo clásico testimonia lo dicho. Admitir que éstas fueron ilusiones heroicas —ilusiones también necesarias en la larga lucha del arte por una supervivencia digna en la sociedad capitalista— no implica negar la importancia del arte en la vida social.

Pero el conflicto del modernismo con la sociedad de masas y con su cultura, así como la ofensiva vanguardista contra el gran arte en tanto sostén de la hegemonía cultural, siempre tuvo lugar sobre el pedestal mismo del gran arte. Y, ciertamente, allí se instaló la vanguardia, después de su fracaso, en los años 20, de crear un espacio más comprensivo para el arte en la vida social. Pedir hoy que el gran arte baje de su pedestal y se ubique en otra parte (cualquiera que sea) supone plantear el problema en términos obsoletos. El pedestal ya no ocupa el espacio privilegiado que antes detentaba, al tiempo que la cohesión de la clase que erigió estos monumentos es también cosa del pasado. Prueba de ello son los recientes intentos conservadores, en varias naciones occidentales, por restaurar la

dignidad de los clásicos de nuestra civilización, de Platón a Adam Smith y los modernistas, y mandar a los estudiantes a que lean estos textos básicos. Esto no significa que el pedestal del gran arte se haya desintegrado, pero ya no es lo que fuera. Desde la década del 60, las actividades artísticas son algo mucho más difuso y difícil de encerrar en categorías seguras o instituciones estables, como las academias, los museos o, incluso, las galerías de arte. Para algunos, esta dispersión de las prácticas culturales y artísticas implica una pérdida desorientadora; otros la viven como una nueva libertad, una liberación cultural. Ni unos ni otros están equivocados por completo, pero deberíamos reconocer que no fueron sólo la teoría o la crítica recientes las que privaron a las perspectivas monovalentes, exclusivas y totalizadoras del modernismo, de su función hegemónica. Fueron las prácticas de artistas, escritores, cineastas, arquitectos y actores: ellos nos impulsaron más allá de una visión estrecha del modernismo y nos dieron nuevas perspectivas sobre él.

En términos políticos, la erosión del triple dogma modernismo/modernidad/vanguardismo puede ser contextualmente relacionado con la emergencia de la problemática del "otro", que se ha afirmado en la esfera socio-política y en la cultural. No voy a referirme aquí a las variadas maneras de considerar el o lo "otro", desde las diferencias en la subjetividad, el sexo y la sexualidad, la raza, las clases sociales, las *Ungleichzeitigkeiten* temporales y espaciales y sus dislocaciones. Pero quiero mencionar por lo menos cuatro fenómenos recientes que, en mi

opinión, son y seguirán siendo constitutivos de la cultura postmoderna.

Pese a todas sus nobles aspiraciones y logros, debemos reconocer que la cultura de la modernidad ilustrada fue siempre (aunque no exclusivamente) una cultura de imperialismo interno y externo, lectura esta ya realizada por Adorno y Horkheimer en la década del 40, que tampoco resultaría extraña a aquellos de nuestros abuelos que se comprometieron en la lucha contra la modernización a toda costa. Tal imperialismo, interno y externo, micro y macro, ha comenzado a ser desafiado en lo político, lo económico y lo cultural. Todavía no sabemos si estos desafíos nos conducirán hacia un mundo más habitable, democrático, menos violento, y es fácil ser escéptico. Pero el cinismo ilustrado proporciona respuestas tan insuficientes como el entusiasmo bobalicón frente la naturaleza y la paz.

El movimiento feminista ha protagonizado algunos cambios importantes en la estructura social y las actitudes culturales, que deben ser defendidos frente al grotesco revival actual del machismo americano. Directa o indirectamente, el movimiento feminista ha impulsado el surgimiento de las mujeres como fuerza autoconfiada y creativa en el arte, la literatura, el cine y la crítica. Las modalidades según las cuales hoy se plantean cuestiones concernientes al sexo y la sexualidad, la lectura y la escritura, la subjetividad y la enunciación, la voz y la performance, son impensables sin el impacto del feminismo, aunque muchas de estas actividades tengan lugar en los márgenes o, incluso, fuera del movimiento. La crítica feminista contribuyó sustancialmente a revisar la historia del modernismo, no sólo rescatando autoras

olvidadas, sino también leyendo a los autores modernos de manera nueva. Esto también puede aplicarse a "las nuevas feministas francesas" y su teorización de lo femenino en la escritura moderna, aunque se empeñen en mantener una distancia polémica respecto del feminismo americano.⁶⁵

Durante la década del 70, la problemática ecológica y ambiental se profundizó, superando el estadio de *issues* individuales, hasta convertirse en una crítica profunda de la modernidad y la modernización, dimensión que es política y culturalmente mucho más fuerte en Alemania que en los Estados Unidos. Una nueva sensibilidad ecológica se manifiesta en subculturas regionales, en modos de vida alternativos y en los nuevos movimientos sociales; pero afecta también al arte y la literatura de diversas formas: la obra de Joseph Beuys, algunos proyectos paisajísticos, la nueva poesía de la naturaleza, la vuelta hacia tradiciones locales y la recuperación de dialectos, etc. Especialmente debido a la creciente sensibilidad ecológica, comenzaron a observarse críticamente los nexos entre algunas formas de modernismo y la modernización tecnológica.

Se ha ampliado nuestra conciencia de que otras culturas, no europeas ni occidentales, no deben ser dominadas o conquistadas sino puestas en relación con la nuestra, tal como lo sugería Paul Ricoeur hace veinte años; la fascinación estética y erótica con "Oriente" —tan importante en la cultura occidental, en primer

lugar para el modernismo— ha sido profundamente problematizada. Esta conciencia deberá traducirse en un perfil de trabajo intelectual diferente del modernista, que siempre habló desde la confianza de estar ubicado en el filo del tiempo y poder expresar a los otros. La noción foucaultiana de intelectual local y específico, opuesta a la de intelectual "universal", típica de la modernidad, abre posibilidades para escapar del dilema y el encierro dentro de nuestras tradiciones culturales, reconociendo sus límites.

En conclusión: es fácil descubrir la emergencia de una cultura post-moderna en estas constelaciones políticas, sociales y culturales. Será una cultura de resistencia, incluso de resistencia ante la facilonería del post-modernismo del "todo vale". Esta resistencia será siempre específica y contingente al campo en el que opere. No puede ser definida simplemente en términos de negatividad o no identidad a la Adorno; ni son suficientes las letanías acerca de proyectos colectivos y totalizadores. Al mismo tiempo, la misma noción de resistencia es problemática en su oposición simple a la de afirmación. Después de todo, existen formas afirmativas de resistencia y formas resistentes de afirmación. Este parece más un problema semántico que práctico. Y no debe impedirnos realizar juicios. Es imposible prescribir qué dosis de resistencia puede incorporarse a la obra de arte de manera tal que satisfaga las necesidades políticas y las estéticas, de los productores y de los receptores. Pero ha llegado la hora de abandonar la dicotomía insalvable de estética y política que dominó, por demasiado tiempo, al modernismo y la dimensión esteticista del postestructuralismo. No se

⁶⁵ Véase Elaine Marks e Isabelle de Courtivron, comps., *New French Feminism*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1980. Un panorama crítico de las teorías francesas de lo femenino, puede encontrarse en Alice Jardine, citada en nota 56, y en su ensayo "Gynesis", *Diacritics*, 12:2, 1982, pp. 54-65.



trata de eliminar la tensión productiva entre lo político y lo estético, entre la historia y el texto, entre el compromiso y el arte. Se trata de acentuar esa tensión, para redescubrirla, y ponerla a foco tanto en el arte como en la crítica. El paisaje postmoderno nos rodea, aunque sea perturbador. Abre y, al mismo tiempo, limita nuestro horizonte. Es nuestro problema y nuestra esperanza.

SEPARATA

PUNTO DE VISTA

ELIZABETH JELIN Y PABLO VILA

COTIDIANEIDAD Y POLITICA



Son raras las ocasiones en que es factible indagar sistemáticamente los contenidos de sentido de sectores sociales subordinados, la cultura popular, a partir de expresiones y testimonios de los propios actores, anclados en su cotidianeidad. Para hacerlo, se requiere encontrar la manera de develar las matrices culturales y los contenidos propios de un sector social, suspendiendo, dentro de lo posible, las conceptualizaciones y preguntas analíticas del investigador. La vida cotidiana es, en este sentido, un espacio privilegiado para esta indagación, en tanto ámbito en el que se hace el tránsito entre el mundo privado-familiar y los espacios públicos, ámbito donde se construyen las formas de participación y las modalidades de apatía, mecanismos sociales de mediación entre lo social y lo político y el individuo.

La investigación realizada en este caso se basó en la toma de fotografías de la vida cotidiana y en entrevistas grupales con ellas. A partir de observar las imágenes de la cotidianeidad (vivienda, barrio, tiempo libre, servicios, la calle, etcétera), los entrevistados hablaron sobre muchos temas, entre ellos la política, la democracia y el conflicto.¹ Al no utilizar la entrevista tradicional como método de recolección de datos, pudimos sortear ciertos discursos estereotipados acerca de la realidad social.

En efecto, el mecanismo pregunta-respuesta implica un condicionamiento importante de la respuesta, que se da en el mismo registro que la pregunta. O sea, la pregunta y la circunstancia en que se hace condicionan la respuesta. No preguntar directamente —una foto también es un interrogante, aunque no verbal y más ambiguo— permite la expresión más libre, tal vez no menos ideológica pero sí menos mediatizada por los códigos verbales. La entrevista a partir de conversar sobre fotos permite un diálogo más espontáneo, en la medida en que pone en juego sensibilidades extrañas a las suscitadas por el método de la entrevista coloquial.²

Pero, además, hay un efecto de congelamiento de la imagen, producido por la fotografía, que tiene mucho que ver con el tipo de diálogo que recogimos. La foto es exactamente lo opuesto a las formas habituales de mirar la cotidianeidad: detiene la imagen que usualmente es sólo una en una larga secuencia de escenas que transcurren sin solución de continuidad. De esta manera, si bien el hecho de mirar fotos en grupos no era una actividad extraña a los entrevistados, sí lo era el tipo de fotografías que se les mostraba. Justamente, en ellas se trató de captar escenas de la vida diaria, de lo cotidiano —como dijo una mujer de barrio, “hasta la mugre de mis cacerolas se metieron a fotografiar...”— Ellos no hubiesen sacado esas fotos. Las fotos que tomamos en nuestra vida cotidiana son de ceremonias y rituales, de los “grandes” acontecimientos. Práctica extracotidiana, subraya la superación de la rutina, el alejamiento de lo habitual: sólo es fotografiado aquello concebido como digno de ser conservado, mostrado y admirado. También se toman fotos de los chicos, para registrar en la imagen fija del retrato el paso del tiempo, manteniendo un recuerdo de lo que fue, tomando “precauciones” contra la huida del tiempo, arrancándole huellas. Pero no se toman fotos de la vida habitual,

¹ La fotógrafa que formó parte del equipo de investigación es Alicia D'Amico. Se llevaron a cabo cerca de cincuenta entrevistas colectivas con un conjunto de 600 fotografías. Estas entrevistas se realizaron en diversas instituciones locales de barrios populares: sociedades de fomento, unidades básicas, lugares de trabajo, casas particulares, clubes de madres, escuelas, etcétera.

² Por este motivo es que los resultados iniciales por nosotros obtenidos mediante técnicas cualitativas, difícilmente son comparables con aquellos que surgen de encuestas de opinión: el discurso de sentido común está tan fuertemente contextualizado que no es contradictorio que un mismo sector social (y hasta un mismo actor) coloque en una encuesta en primerísimo lugar de prestigio y poder a los partidos políticos y que en otro momento y con otra técnica los cuestione profundamente.

de lo que hacemos todos los días. Nadie fotografía su propia casa, salvo que quiera mostrar un cambio. Y esto es así porque lo cotidiano, la rutina, lo habitual, no requieren de ningún acto que los solemnice, porque allí (se supone) no hay nada “digno” de eternizar.³

Elegimos para este artículo extraer las visiones que los sectores populares tienen de la política, de la democracia y del conflicto social. En este período de construcción de la democracia, se están conformando los escenarios, los actores y las reglas de juego de la cultura política. ¿Sobre qué bases? Sobre una confrontación muy peculiar de formas de hacer política preexistentes, de nuevas modalidades y de imágenes de lo que es lo humanamente aceptable. En todo este debate y en la confrontación, se escuchan más algunas voces que otras. Y hay voces que quedan calladas. En este trabajo, damos la palabra a la cotidianeidad de los sectores populares. En la política, estos sectores son, en el mejor de los casos, “representados”. La representación puede ser eficiente y útil en términos de presentar demandas y de traer al escenario público los intereses de ese sector social. Pero los mecanismos de la representación no son aptos para la expresión de significados, de sentidos de la acción, de modalidades de interpretación. La representación institucional actúa como una traducción a un lenguaje neutro y universal, entendible por otros, en el que se pierden las especificidades significantes, las sutilezas y modalidades propias de cada sector social, lo que hace a su identidad y su cultura. Penetrar en este nivel de los significados, permite indagar la relación entre los sectores subalternos y la democracia, echando luz sobre áreas poco conocidas en esta temática.

Temas cruciales para la construcción de una cultura política democrática, son también difíciles de indagar, sea directa o indirectamente. Directamente, porque tendríamos que saber primero si nuestras categorías analíticas de intelectuales politizados son también las que maneja el grueso de la población. Indirectamente, porque la gente tiende a hablar muy poco de estos temas de manera espontánea en sus diálogos cotidianos.

Lo que sigue no es el resultado de encuestas por muestreo representativo, ni de la indagación explícita y sistemática de estos temas. Es indicativo de las maneras como los sectores populares perciben y piensan la política y el conflicto social en su discurso cotidiano, extraído a partir de conversaciones donde cualquiera fuera el tema propuesto, la gente tiende a centrar su atención en sus preocupaciones más diarias: el trabajo, las esperas y las colas, los hijos, las mejoras del barrio, etcétera. Están presentes, entonces, las contradicciones propias del sentido común, no sólo entre personas diferentes con opiniones y orientaciones ideológicas contrastantes, sino también las contradicciones lógicas en que incurre cualquier persona en su vida diaria. Además, se trata, en el mejor de los casos, de un mapa de representaciones y significados, no pretendiendo ser ni exhaustivo ni representativo en sentido estadístico. Sí pretendemos la representatividad de las imágenes centrales de la cultura política popular.

Una visión lejana de la política

El primer tema es la aparentemente simple pregunta ¿qué es la política? ¿Por qué lo de “aparente”? Porque las reacciones con respecto a la política son siempre respuestas a una cierta visión de lo que un grupo social considera que

³ El lugar de la fotografía en la vida cotidiana es analizado en profundidad por Pierre Bourdieu en *La fotografía, un arte intermedio*, México, Editorial Nueva Imagen, 1973.

Roland Barthes, a su vez, plantea la relación entre la sensación de muerte y el mirar las imágenes congeladas de la fotografía. Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1982.

es política y "hacer política", y esta visión está social e históricamente determinada.

En cada sociedad y en cada momento histórico varían los límites y las formas de hacer política, y la particularidad de las sociedades latinoamericanas respecto de las del mundo desarrollado es que no existe un límite claro, socialmente reconocido, entre lo político y lo no-político. Por un lado, esto se explica por la temprana y permanente presencia del Estado en la conformación de las clases y la dinámica social. En efecto, la relación con el Estado en la cotidianeidad —reclamar, demandar protección, verse influido directamente por decisiones estatales— es visualizada a veces, como parte del quehacer político, pero varía la amplitud de actividades definidas como políticas: desde lo exclusivamente partidario en términos de pujas por el control del aparato estatal, hasta todo lo que directa o indirectamente tiene relación con el Estado y sus políticas. Pero por otro lado, lo que para unos son temas políticos, para otros son cuestiones éticas; lo que unos perciben como asuntos sociales, otros lo viven como problemas personales; lo que en algún momento se ve como problema corporativo, en otro se ve como político; lo que es vivido como "charla de vecinos" nunca podría ser confundido con la política; la acción fomentista puede no ser vista como política, etcétera.

—¿Por qué no querías poner la foto de las Madres de Plaza de Mayo?

—¿Sabés por qué? Porque Mario lo ve muy político a eso.

—¿Sí, más que nada lo veo una política terrible a eso! Están haciendo política con... con una cosa que realmente no... Creo que no se debe hacer política con el dolor de la gente..."

"Cuando nosotros fuimos a Plaza de Mayo... Cuando empezaron a gritar: ¡Viva Perón! ¡Viva Perón!, pegué media vuelta... digo yo: me voy. ¿Qué tenemos que salir con los partidos políticos...? ¡Nosotros íbamos por lo nuestro, no íbamos por un partido político! Nosotros vamos a defender nuestro sudor, nuestro laburo, la gaita que nos puedan dar de más. ¡Nosotros para pedir un aumento no podemos salir gritando por los peronistas, por los socialistas, noooo! Eso se tiene que acabar."

Lo que trasuntan estos testimonios nos va acercando a la concepción que los sectores populares urbanos tienen sobre lo político, anclado principalmente en la política partidaria y secundariamente en el aparato del Estado. La política es visualizada, además, como perteneciente a otro plano de la realidad, muy distante de la cotidianeidad.

"... pienso que los funcionarios, sea del bando que sea, no... yo siento que no interpretan las necesidades de uno... que es un juego, que nosotros no tenemos nada que ver con los juegos que se hacen arriba y que nosotros somos personas que estamos viviendo acá."

La distancia entre el "acá" y el "arriba" parece gigantesca: acá está la realidad, la que se vive todos los días, en cambio allá... se juega con la realidad, con una ilusión de realidad. Esta distancia (que tiene otras múltiples formas verbales: ir "detrás" de la Municipalidad, "elevar" un pedido, que "venga" gente del gobierno "acá") queda además reflejada en un desfase entre los discursos que "bajan" de la política y las vivencias sociales. Una brecha entre la sociedad civil y la sociedad política, donde el discurso político no representaría las experiencias de la gente común.

A diferencia de la política, la acción de los movimientos sociales estaría dirigida hacia aquellas cuestiones que "indudablemente", "naturalmente", "sin discusión" competen a todos: el barrio, los cristianos, los jóvenes, etcétera. De ahí que dichos movimientos sean vistos primero como "no políticos", ya que no cabría en su seno lucha ideológica alguna, porque la "verdad" de su reclamo es más que evidente; y luego como mucho más cercanos a la cotidianeidad de los actores.

He aquí una primera diferencia de las prácticas cotidianas y de los movimientos sociales con la política que es, además, una fuerte crítica a la misma: la política oculta, esconde la verdad que, por "naturaleza", es transparente. Y tal ocultamiento es en función de intereses, que no son los del conjunto.

"Pero, vos ¿cómo la entendés, que si yo soy peronista, y vos sos radical, y el otro es intransigente, y así, no? ¿Vos no vas a saber cuál es la verdad, cuál es la que está bien y la que está mal? ¡Vos tenés que saber! Entonces, ¿cómo puede ser que si yo te digo que esto es negro, hay cuatro o cinco que te la quieren pintar que es blanco? Esto es lo que yo no alcanzo a entender, si estamos viendo que es negro, ¿es negro! Para vos, para mí, para todos... ¡No nos van a cambiar los colores!"

Estrechamente ligada con lo anterior aparece la imagen de que gran parte de lo que se dice es con fines exclusivamente electorales, que luego, una vez en el poder, son promesas sistemáticamente incumplidas.

"... a lo mejor subía otro y tampoco hacía nada!... ¿Y entonces, todo lo que hablé? ¿Yo sabés lo que haría? Agarraría el discurso, ¿viste?, que dio ahí en la 9 de Julio... que lo escuche, ¡a ver qué dice el tipo! ¿Se acuerda de esto?: vamos a terminar con la... con el hambre, ¿te acordás que dijo? de hoy pa'mañana juró que se iba a terminar... ¡y sigue muriendo gente...!"

Esta visión de la política se complementa con otra serie de referencias que terminan por conformarla como el ámbito de lo "intrínsecamente malo": por dividir y usar a la gente en su provecho.

"... por eso es que yo siempre estoy negativa con que pongan... bandería, porque nos es negativo para nosotros. Yo me refiero a la política barullera que vienen acá... acá cuatro, cinco monos a gritar, qué sé yo... ¡Viva Perón!, y entonces, es lo que te hace... hay otros que tienen otras ideas y eso es negativo para nosotros."

La política, mediante la bandería, dividiría. Eso sería lo malo de la política. Porque pareciera haber una alta valoración del consenso, de la "unidad", de que "todos estemos de acuerdo".

"Perdón, yo quisiera decir una cosa: está hablando una persona, ¿por qué la otra persona que quiere hablar no levanta la mano?, así vamos a escuchar todos y nos vamos a poner de acuerdo."

Todo lo contrario acontece en el ámbito de la política, donde la contraposición de los intereses, la percepción de los contrastes, está en la raíz misma de la identidad política: escuchar a todos no va a disolver tales contrastes, sino que, por el contrario, los va a hacer más explícitos.

La política, además, usaría a la gente, se aprovecharía de ella en su propio beneficio.

"... no queremos seguir siendo engañados, entonces el que viene al barrio (a llevar a cabo algún tipo de trabajo voluntario), que venga como es... Cuando estos tipos vieron que no podían hacer nada, cuando vinieron los "malvineros", que no podían hacer lo que ellos querían, se les acabó el amor por los pobres. Cuando nosotros le cortamos un poco esto, que no queríamos que nos politizaran, se les acabó el amor por los pobres y yo no quisiera tener otra desilusión de ésas. O sea, ellos venían con una... a enseñarle a los pibes, pero también a servirse de los pibes."

Pero también es el ámbito propiciatorio de la ventaja personal:

"... le importa un pito el país! Y así como él, todos, ¿viste? ... Saben que están ahí arriba y la curran..."

—¿Si es lo que más les importa a todos! Qué les va a importar el país..."

La política como intrínsecamente mala, tan distante de las prácticas cotidianas de los sectores populares, que divide en lugar de unir, que no dice la verdad y es aprovechada para obtener beneficios personales, arrastra con su estigma a todo el sistema político y con éste, también a la democracia, que es identificada como la "democracia de los políticos", no como "mi/nuestra" democracia. Tan distante como la política, corre con la pesada carga de gobernar, mediar en los intereses contrapuestos, resolver la crisis económica y, además, autolegitimarse.

La democracia y el discurso de sentido común

No casualmente la mayoría de los testimonios recogidos, que hablan a favor de la democracia, se refieren a su función "desocultadora", como si en este caso, la democracia



hiciera lo inverso de lo que se achaca a la política: destapar, liberar, etcétera.

"Pienso que con la democracia la gente se dio más cuenta, creo que antes no se tomaba tanto en cuenta. Así viendo la foto de éste que está pidiendo olla popular, pienso que se ve más ahora que antes. Ponéle en el '79, '78, si alguien se dedicaba a hacer eso iba sobre y capaz que nunca más..."

Sin embargo, la mayoría de los comentarios, al ubicar la democracia en la política, trasladan inmediatamente las críticas de la segunda a la primera.

Democracia lejana y distante, prácticamente se desarrolla en otro plano respecto de la cotidianeidad, de ahí la incompreensión que muestran los entrevistados respecto de sus mecanismos.

"... podemos elegir a un funcionario que yo lo veo está muy lejos de nosotros. No sé si tienen buenas o malas intenciones, pero están tan arriba, tan arriba..."

"Pero acá se trata, qué sé yo... No hablemos mal del gobierno, porque acá tenemos un municipio que es peronista... Yo hablo a veces con Cacho (el concejal) y le digo: 'Cacho, ¿qué pasa con esto?, ¿qué pasa que el gobierno es peronista?'"

"Mirá, yo creo que en estos momentos democracia todavía no he visto, porque veo más burocracia que otra cosa..."

No se "ve" la democracia, aun en los casos de municipalidades peronistas, y esto causa asombro, creemos, porque lo que no se "ve" es "mi/nuestra" democracia, sino únicamente la de "ellos", la de los partidos.

Muchas de las críticas que se le hacen al gobierno son reclamos por el incumplimiento de lo que "naturalmente" debería solucionar un gobierno eficiente, técnicamente experto.

"... lo primero que dice el gobierno es que no tiene plata. Que saben como es todo, que la gente no come, que hay problemas, pero no hay plata..."

"¿Cómo el ministro de Economía, que dice que 'sabe que el empleado gana poco, pero...' ¿Y entonces? ¿Para qué sos ministro, si tampoco tenés la solución? ¡Andate!"

"Yo voté para qué... no para que éstos después me vengan a hacer una encuesta a mí a ver si me conviene tal cosa, o tal cosa... ¿el tiene que decidir? ¿o ellos son los que tienen que decidir? ¿Para qué los voté yo? ¿Para que yo piense por ellos?"

Pero también, obsérvese que aquello que los entrevistados recuerdan del discurso preelectoral de Alfonsín tiene una connotación diferente: terminar con el hambre, no pagar la deuda con el hambre del pueblo, etcétera, son todas alusiones a la dimensión específicamente dirigida a los sectores populares de dicho discurso: ahora, sus destinatarios reclaman por su incumplimiento. Seguramente Alfonsín dijo muchas más cosas en ese famoso discurso. La unilateralidad del recuerdo no es, creemos, para nada azarosa.

Por otro lado, queda claro que la democracia es lenta, implica tener mucha paciencia, esperar plazos y elecciones.

"Yo quisiera preguntar una cosa, ¿no? No quiero hablar porque no sé expresarme. ¿Qué función cumple el concejal Pepe acá en el barrio?"

- Ah, eso es lo que iba a decir yo.
- Perdón, eso se remueve con un voto.

¿Ah, sí? ¿Cuándo?
La próxima vez... un concejal es electo por un voto y así como no te gusta un gobierno esperás hasta que llegue el momento de votar y lo removés.

¿Pero cuándo?"

Sin embargo, los plazos de la democracia parlamentaria aparecen como demasiado largos para las acuciantes necesidades de los sectores populares urbanos, y ante la falta de otros mecanismos participativos por parte del Estado, la salida queda restringida a los espacios de cotidianeidad de que se ocupan los movimientos sociales.

En estos términos, la democracia queda ligada a la estigmatización de que era objeto la política.

"... ahí tenés el Congreso, que los dos últimos años ¿qué laburó? Dos meses trabajaron, y no sacaron nada, porque no hicieron un pito. Sacaron boludeces... ¡ahora vienen a sacar lo del divorcio! ¿Para qué?, porque le conviene, viste a la gente... ¡a ellos! Pero hablame de la guita, hablame de la deuda externa, hablame de las cosas que a mí me van a servir, ¡qué me importa a mí los problemas esos que... sacan cada boludeces que!... ¿Entendés? Entonces ¡todo esto es una mentira! Yo pienso que ya no podés

biciclear más a nadie! Vos te la comés porque vos... ¡porque vos querés! Pero la realidad y la verdad..."

Están en otro lado...

Menudo problema el de esta democracia recién nacida, que debe luchar contra toda una concepción negativa de la política, que la incluye; que debe elaborar, junto con las reglas de juego, un fundamento normativo por medio del cual dichas reglas adquieren sentido; que se inserta en el seno de una sociedad surcada de prácticas cotidianas sumamente autoritarias; que debe luchar con un imaginario colectivo que otrora estuvo estrechamente ligado a experiencias políticas donde los mecanismos institucionales eran pensados en términos instrumentales.

Así no parece casual escuchar con cierta reiteración por parte de algunos entrevistados: "Yo estoy con la democracia, pero..."

Política, parlamento y democracia son conjunta o separadamente cuestionados en el discurso de sentido común de los sectores populares urbanos y el aludido "pero" es un serio llamado de atención a las prácticas que ha asumido como propias la naciente democracia en la Argentina.

"Me acuerdo de un cartel que decía: 'Nosotros estamos con la democracia, ella está con nosotros'. Esto le caería bien a Alfonsín. Creo que nadie quiere la dictadura, pero veo que no..."

Conflicto, resignación y acción colectiva

La lejanía de la política suele ir acompañada de la formación de un "nosotros" o de un "yo" más cercano al propio sujeto. ¿Cómo vincular la situación personal de cada uno con el contexto social, económico y político? En primer lugar, hay un claro reconocimiento de la situación de crisis, y cómo ésta afecta las vidas y proyectos individuales de cada uno. La sociedad argentina tiene una alta valoración del esfuerzo personal para la movilidad social. La idea de progreso es una idea que se refiere a uno y a su familia. Y muchas veces todo —hasta el impacto de la política— se lee en esta clave, la del avance en el bienestar, en la propia generación o en los hijos.

Por otro lado, la presente situación de crisis no encuentra razones en el plano del esfuerzo personal, sino que tiene otras causas, quizás incomprensibles; ciertamente inmanejables. Entonces, sobreviene la desesperanza: en el pasado se podía ascender con el esfuerzo, ahora ya no.

"... antes había más posibilidades, las cosas eran... con lo que ganabas te alcanzaba y con un sacrificio podías hacer algo..."

Frente a esto, la respuesta básica es la desesperanza en cuanto al presente y al futuro, ya que en estas circunstancias de crisis el esfuerzo personal o familiar no alcanza:

"... porque uno puede poner mucha voluntad, señora, pero a veces no se puede, porque no nos dejan."

La relación con el gobierno, nacional y municipal, aparece a menudo en este tema, en forma de queja, de reclamo por haber sido olvidados o abandonados por el Estado, quien debía haber tomado más en cuenta las necesidades de la gente.

"¡Estamos abandonados a la buena de Dios acá! No le importa nada al gobierno, solamente para cobrarnos impuestos, para eso sí."

"... yo soy un convencido de que en una familia, la culpa es del padre... tiene que haber alguien que te indique a vos el rumbo, como... lo que tenés que hacer, que tome la responsabilidad. En este caso, nosotros, ¿qué es?... Es el gobierno..."

"... esa impotencia que vos no podés hacer nada... ¿con quién hablás? ¿a quién le decís?"

Este reclamo o reproche —verlo como una familia patriarcal no hace más que reafirmar esta visión— no está formulado como una lucha entre fuerzas que pretenden apropiarse de algún bien deseado, ni como conflicto de poder. Más bien, como pedido de ayuda o como sensación de orfandad. Se trata de una doble orfandad. Por un lado, la ausencia de interlocutor en el Estado, ligado a la distancia que la gente siente en relación a los funcionarios y al gobierno



(distancia exacerbada durante el régimen militar) y a un recuerdo de mayor cercanía y protección en los "tiempos de Perón". Por otro lado, una orfandad de derechos, la convicción de haber perdido algo que antes se tenía. Lo que se pide es, en todo caso, su restitución.

"Yo pienso que acá... nosotros tendríamos que tener tu terreno y tu casa, aunque la tengamos que pagar, no importa, pero tenerla... Derecho a vivir bien como... que haya trabajo, un suponer, que haya fábricas aunque laburés diez o quince horas, que vos decís que laburás con ganas, que tenés tu casa, como la gente... que no te falta nada, ¿me entendés?"

"No es un sueño, yo creo que es un derecho que la economía alcance para todos, ¿no? Un poco el concepto de justicia, dar a cada uno lo que le corresponde. Yo creo que eso (la miseria) no tiene que existir."

"Yo creo que todo chico tiene derecho a tener su infancia, ¿no?"

Pero a pesar de la queja y el reconocimiento de las dificultades y la crisis, en muchos testimonios no se visualiza la existencia de conflicto alguno, político o social.⁴

"... son los contrastes que tiene la vida... en un lado la riqueza, en otro la pobreza."

Contraste no es conflicto, y desgracia no es injusticia.⁵ En esta clave cotidiana de pensamiento nadie explota a nadie y las cosas son como son. Sin embargo, aún en este tipo de visión no conflictiva hay que dar algún tipo de respuesta a las desigualdades sociales, y para ello la gente recurre a argumentos que se ubican claramente en el espacio de la desgracia.

En primer lugar, aparece una interpretación de la desigualdad social en clave de acontecimiento natural:

"... se sobreentiende que no somos todos iguales, porque si no no podría ser el mundo. ¿no? No podría caminar todo esto si fuéramos todos iguales."

Esta naturalización del acaecer social en la vida diaria tiene un correlato inmediato en una visión de que las cosas pasan porque sí, no las hace alguien sino que meramente acontecen. De más está decir que si no las hace un sujeto, imposible va a ser definir un causante de la situación. Y la única posibilidad que queda es la resignación.

Las desigualdades sociales también son vistas como diferencias en el nivel de consumo entre "ellos" y "nosotros", proponiendo como solución el esfuerzo personal para una equiparación que es visualizada como posible. Este argumento también se usa para diferenciarse de los que están en peor situación que la propia, que serían los que no se esfuerzan lo suficiente.

"¿Y por qué vive ahí? ¿Por qué vive de esa manera? Si nosotros que somos fabricantes, digamos, pudimos comprar, pudimos tener algo, algo como la gente y darle una educación a los hijos, ¿por qué esa gente sí trabaja igual que nosotros no lo hizo? Porque no quiso."

Pero, como se vio antes, el recurso del esfuerzo aparece como agotado, y sólo queda la resignación.

En resumen, la identificación de desigualdad con desgracia en los razonamientos de la cotidianeidad se podría explicar por la combinación de tres percepciones: primero, la inutilidad del esfuerzo personal; segundo, la visión de la política y el Estado como lejanos y distantes; y tercero, la dificultad en definir el carácter de los conflictos sociales. Contribuye a ello una lógica interna de las prácticas sociales ligadas a la vida diaria, por la cual la idea de conflicto se di-

⁴ Cabe aquí una aclaración: no deben confundirse afirmaciones del lenguaje cotidiano con prácticas sociales. Desde este punto de vista, la ausencia de otros claramente opuestos, o aún de indicaciones de conflicto, puede —y de hecho lo hace— coexistir con una manifiesta presencia de conflictos en todos los planos de la sociedad: desde las huelgas hasta la violencia social, pasando por distintas formas cotidianas de enfrentamiento, los conflictos surcan la realidad social y aún en el lenguaje cotidiano suelen aparecer, implícitamente, imágenes de oposiciones sociales, ya que en los distintos nombres que usan los sectores populares para referirse a ellos mismos (pobres, humildes, pueblo, trabajadores, marginados) tácitamente se hace referencia a otros (ricos, oligarquía, burguesía, etcétera). De esta manera, aunque parezca paradójico, coexisten discursos no conflictivos con prácticas y discursos conflictivos, aún en un mismo actor.

⁵ Las injusticias son producidas, están originadas por alguien: se hace posible visualizar a un sujeto que perjudica a otro. Las desgracias, en cambio, meramente ocurren, no hay quien las produzca, aunque sí hay un perjudicado. En tren de buscar una explicación, ésta recae en la naturaleza o en el azar. Por el contrario, las injusticias se pueden remediar, alguien puede "hacer justicia". Además, es posible imaginar un futuro deseable, distinto al presente, donde reine la justicia. Pero nada ni nadie puede solucionar las desgracias; a lo sumo pueden ser prevenidas.

luye, porque la "lucha" por la diaria subsistencia es procesada en clave individual-familiar, y no en forma grupal.

Esta lógica de la cotidianeidad contrasta con lo que seguramente ocurre en otros ámbitos de conformación de la identidad (políticos, sindicales, etcétera) caracterizados por una solidaridad específica y una visión conflictiva (conviene aquí recordar que el conflicto es el que pone a prueba las solidaridades, y dichas solidaridades son la garantía de la identidad). Sólo cuando aparecen aspectos de la cotidianeidad ligados a un conflicto puntual que supera notoriamente los emprendimientos individuales (provisión de servicios públicos, problemas de tenencia de tierras, etcétera) aparece la tríada conflicto-solidaridad-identidad, generalmente ligada a algún movimiento social. Por lo tanto, no es de extrañar que del par desgracia-injusticia, el discurso cotidiano se vuelque más al primero de los términos que al segundo.

Conclusión

La coyuntura actual es de crisis. Habitualmente se habla de la crisis de la identidad colectiva popular ligada a la crisis que está atravesando el movimiento peronista. Pero para la cotidianeidad de los sectores populares, se trata de una crisis doble: la de su identidad política colectiva, pero también la de su proyecto personal-familiar. En el discurso cotidiano esto está claro. El temor a la caída, a la movilidad descendente, es poderoso. La ausencia de oportunidades de progreso es definida en términos de proyectos familiares frustrados. Y no se ven líneas de cambio. De ahí la desesperanza, la desilusión.

Y esta desesperanza se da también en un contexto cultural en que la política no ofrece canales colectivos. Si antes se votaba al peronismo (y se sentía pertenecer a ese movimiento político) en buena parte por sentir la coincidencia entre proyecto familiar y oportunidades ofrecidas o instrumentalizadas a través de ese movimiento para la realización de ese proyecto, ahora el proyecto es visto como un deseo imposible de ser realizado. Y ninguna alternativa política parece ofrecer certezas de poder cambiar las condiciones de su factibilidad. El peronismo en crisis, incluyendo la dimensión de las identidades colectivas de "los peronistas", sin Perón y sin maneras de encontrar banderas de unidad. El radicalismo que, ajeno aun cuando muchos lo votaran, no se hizo cargo de los temas de la justicia social y las oportunidades de ascenso de los sectores populares.

Entonces, la política es visualizada como lejana, como campo de acción de otros sujetos. Aun entre activistas y en el ámbito de locales partidarios en barrios populares, el discurso que se escucha es el de la desesperanza ligada al proyecto propio y el de la lejanía de la política. Discurso alienado, donde la distancia entre Estado y política por un lado, y destino personal y vida cotidiana por el otro, es enorme.

En este contexto, sin embargo, las salidas solidarias y colectivas aparecen, pero ligadas a problemas concretos, del barrio y de la cotidianeidad, a ser resueltos en parte por acciones colectivas más cercanas a las organizaciones "propias", del barrio, del lugar de trabajo, que por lo visualizado como propiamente político.

He aquí, entonces, la urgencia de comprensión del significado y del espacio de los movimientos sociales, más ligados a la cotidianeidad de los sectores populares en esta realidad en crisis. De ahí, también, el desafío histórico que se presenta en este momento de transición a la democracia. Es a través de ellos que se hace necesario establecer las mediaciones entre la cultura de la cotidianeidad y las formas de articulación y representación institucionalizadas en la política y el Estado. Para aventurar una conclusión, es en la ampliación de esos espacios donde la participación popular puede comenzar a transformarse para poder, eventualmente, tener una presencia mayor en el Estado democrático.

ESCRITURA Y NARRACION EN EL CINE

Estas notas se proponen reflexionar sobre algunos problemas del lenguaje del cine. Aunque pensadas desde la perspectiva de quien hace cine, se dirigen, quizás fundamentalmente, a los que miran películas. De algún modo, quieren presentar al espectador algunas cuestiones que no sólo definen el estilo de un film, sino que también inciden poderosamente en la forma en que ese film propone, induce, sugiere o exige ser visto. Son, en consecuencia, notas de escritura filmica, preocupadas por los efectos y modalidades de la visión. Su carácter polémico se explica y se disculpa en el hecho de que no son sólo proposiciones descriptivas.



¿El montaje soberano?

"El montaje es la organización de los planos de un film en determinadas condiciones de orden y duración." (Marcel Martin.)

Esta definición de montaje que recoge, en lo esencial, la de la mayoría de los teóricos, al precisar que el único objeto sobre el que se ejerce el montaje son los planos, incurre en una concepción del montaje estrecha y sometida a los procesos tecnológicos del cine.²

El montaje, entendido en este sentido restringido del término, consiste en poner unas tras otras las escenas filmadas, empalmándolas según la estética y el tipo de narración de cada director, y otorgándole a cada una el tiempo que más le conviene. En la mayoría de los casos el ritmo y el equilibrio de una película dependen de que este trabajo esté bien hecho, pero, en ese sentido restringido, el montaje no es más que una complicada y minuciosa tarea de puesta a punto de una película, un trabajo que no es creador en sí mismo.

Si una persona camina hacia la cámara comenzando en plano general hasta que sólo su rostro ocupa toda la pantalla, pocos afirmarían que se trata de un efecto de montaje. Y, sin embargo, el personaje, al acercarse a la cámara ha pasado por todos los planos posibles de un montaje de acercamiento a un objeto, el decorado ha sido visto de muchas maneras diferentes a partir del agrandamiento del personaje, el correlativo empujamiento visual de los fondos y el inevitable cambio de foco sobre el personaje a medida que se acerca. Dicho de otra manera, esa escena, que no tiene ningún corte, tiene, sin embargo, muchos planos. En toda fragmentación visual y espacial producida por efectos plásticos elementales (cambio de foco, contrastes de luz, entradas y salidas de campo) hay operaciones de montaje que se realizan en el interior mismo de esa unidad llamada plano.

¿Cuál es el motivo entonces para que la idea de que el montaje de planos juega el papel determinante en el lenguaje del cine sea, prácticamente, parte del sentido común colectivo? Sin duda, las causas son muchas y de entidad variada: el descubrimiento del montaje como especificidad narrativa por parte de Griffith, seguido del profundo desarrollo teórico de los directores rusos de la década del 20; el uso del primer plano como sustituto de la palabra durante el cine mudo (encuadre que casi siempre debe ser usado en montaje con otros planos), que termina por convertirse en norma artística del cine,³ y el montaje funcional de Hollywood posterior a 1930, cuya única finalidad era garantizar la continuidad de la acción en películas que 'cuentan historias', son algunos de los motivos de este malentendido.⁴

El significado, en el cine, resulta de la asociación de dos imágenes que, relacionadas entre sí, suscitan en el espectador una idea o un sentimiento, ajenos, o no necesariamente implicados en cada una de ellas. Ahora bien, es indudable que ese efecto puede ser obtenido por el recorrido de un *travelling*, el giro de una panorámica o incluso por la puesta en escena de un plano fijo donde dos acciones simultáneas actúan una sobre otra. En todos los casos se trata de relacio-

nar o yuxtaponer (para usar una palabra cara a los partidarios de la teoría del montaje) imágenes, descriptivas o narrativas. Sin duda, los puristas del montaje no vacilarían en afirmar que en los ejemplos dados, donde no ha habido corte entre escena y escena, no hay yuxtaposición, ya que ocurren en el mismo espacio. Sin embargo, se equivocan, ya que se trata de una yuxtaposición en el tiempo, elemento esencial del cine moderno. Hoy, la puesta en escena en secuencia asegura la sucesión del film y, por supuesto, la sucesión rítmica de los planos; pero, sobre todo, define la escritura de la obra y su desarrollo temático, dramático y temporal. Ya no es posible pensar que sólo los planos colocados unos detrás de otros determinan la significación del film, porque la secuencia se ha convertido en un elemento constitutivo de la narración cinematográfica con igual legitimidad que los planos.

Plano secuencia y montaje interno

El llamado 'plano secuencia' de los directores modernos es una forma de montaje, y sería erróneo pensar que esta manera de relacionar imágenes, cercana al tiempo real de la representación, hace desaparecer la significación de las imágenes, logradas a través de cortes en la acción. Por el contrario, la filmación en continuidad temporal no fraccionada genera una nueva cualidad que no es consecuencia del montaje de planos, o no lo es, al menos, necesariamente. Por ejemplo: si se quiere mostrar que un personaje sentado a la mesa observa un objeto cualquiera que se encuentra encima de ella, se puede, sin recurrir al montaje, por corte e intercalación de otro plano, otorgar una cierta libertad a la mirada del personaje e integrar el objeto mirado a la mirada misma. Al usar la profundidad de campo, otro elemento esencial del cine moderno, basta con poner la cámara, el personaje y el objeto más atrás. El objeto, privilegiado por la disposición espacial de la puesta en escena (que en el cine no es sino la puesta de cámara), adquiere un valor de la misma importancia del que hubiera resultado de un primer plano del objeto, colocado en el montaje con posterioridad al primer plano de la mirada del personaje. En lugar de ser función de un plano de detalle, introducido arbitrariamente en la continuidad dramática, psicológica o poética de la secuencia, esa cualidad depende de una posición otorgada al objeto y al personaje en la organización espacial, pero también temporal, del campo filmico: en lugar de establecerse sólo en la duración de cada plano aislado, se convierte en una coincidencia y en una implicación de otro orden.

La combinación de los distintos elementos, narrativos o no, es el resultado de principios organizadores elegidos deliberadamente *antes o durante* la filmación. Más aun, la construcción, el desarrollo de la acción, el ritmo, son rasgos determinados durante la concepción teórica del film. Si esto es así, lo decisivo no es el hecho material-técnico del montaje sino las elecciones previas. Para decirlo más rotundamente: una película no depende del montaje sino de la elección y organización de sus estructuras formales. No se

¹ Se llama 'montaje soberano', o época del montaje soberano, al estilo de estructura narrativa usado por los directores soviéticos durante el período mudo, que desarrollaba básicamente las teorías que sobre el montaje en el cine tenían Eisenstein y Pudovkin. En este caso, como licencia, y por extensión, se usa para describir cualquier teoría sobre el montaje que pretenda pensarlo como estética fundamental del cine.

² La palabra *plano*, muy utilizada y muy cómoda en la producción de películas, tiende a generar confusiones precisamente por su origen empírico. Se la usa en términos de tamaño (plano general, primer plano); en términos de movilidad (plano fijo y los distintos movimientos) y en términos de duración, es decir, como *unidad de montaje*. En estas notas, salvo en los casos específicos en que se habla de los tamaños de los planos, está usada como *unidad de montaje*.

³ Un cine que asumía y buscaba su especificidad en el lenguaje de las imágenes y en la expresividad máxima de los medios visuales. Un cine sin palabras, cuyos medios expresivos estaban provistos de un cierto grado de irrealidad, donde la falta del sonido y del color favorecía la irrealidad de la narración y de la representación.

⁴ La aparición del sonido fue llevando al montaje hacia el realismo, eliminando, poco a poco, tanto el expresionismo plástico de los creadores alemanes de entre guerras (Murnau, Pabst, Wiene, Lang), como las relaciones simbólicas entre las imágenes que definían al cine soviético de ese mismo período (Eisenstein, Pudovkin, Kulechov, Vertov) y al ritmo puro de la vanguardia francesa (Gance, Vigo, Clair). Así, hacia fines de los años 30, casi todos los films estaban plantificados según los mismos principios y la técnica característica era el plano y contraplano, cómoda y ser-vicial, tanto para el director como para el espectador.



trata de negar la existencia de un margen suficiente para introducir *a posteriori* modificaciones necesarias, pero no de entidad diferente, y mucho menos superior, a las modificaciones que antes de filmar se hacen de la puesta en escena. Un film no se 'realiza' *a posteriori* en la mesa de montaje, ni siquiera en los llamados 'filmes de montaje' de Eisenstein, quien, por otro lado, tenía escrito el montaje antes de la filmación. En la medida en que responde a una concepción intencionada, todo montaje es un montaje *a priori*.

Otro de los mitos de las teorías del montaje soberano es el del ritmo.⁵ Generalmente se lo piensa a uno como consecuencia del otro. De ahí la idea tan difundida no sólo en los tratados de cine, sino en la mayoría de las películas comerciales actuales, de que fragmentar una secuencia en la mayor cantidad de planos de corta duración produce inevitablemente un ritmo narrativo más intenso. Se confunde ritmo con velocidad o se cree que el ritmo cinematográfico, al igual que en la música, es una cuestión de métricas. Es cierto que el montaje ayuda a concretar la duración de los distintos planos o secuencias y su duración proporcional. Pero la intensidad de un plano no depende exclusivamente de su duración relativa sino también de la cantidad de movimiento que hay en él. Dos planos de idéntica duración real pueden dar impresiones diferentes de duración según sean sus formas (encuadre, composición) y sus contenidos explícitos. Lo que importa en el ritmo es menos su duración que la impresión que tenemos de esa duración. Y esto no sólo tiene que ver con la duración relativa y con el movimiento, sino también con el tamaño de los planos. En una escena de masas, por ejemplo, un plano general tiene más movimiento que un plano cercano, pero ese mismo movimiento va a ser más intenso en el plano cercano que en el general. De donde, si ambos planos tuvieran la misma duración real, el plano general parecería más largo al tener menos intensidad.

⁵ En este sentido tiene mucho que ver el criterio de ritmo canonizado por el cine norteamericano de tomas cortas y cortes rápidos de acciones en movimiento.

Entre el plano general y el primer plano, los encuadres no suponen meramente una diferencia de escala ni un campo espacial más o menos amplio. Cada uno de los tamaños del plano constituye con lo representado una forma que le es propia y actúa de manera diferente ante la percepción. El primer plano es más concreto como percepción mientras que el plano general es más concreto como inteligencia. Dicho de otra manera, las características de los planos amplios son inversas a las del primer plano. Los planos amplios nos convierten en observadores de las cosas, nos alejan del drama, en la medida en que ponen distancia entre lo filmado y el espectador. Nuestra participación se vuelve intelectual y la emoción surgirá, o bien de la comprensión o bien de los valores estéticos y las cualidades plásticas. Las partes que componen naturalmente un plano general se combinan en una totalidad más compleja que la representación fraccionada de cada una de ellas. En el primer plano, en cambio, la comprensión pasa básicamente por la emoción y el impacto. En cierto sentido, se podría afirmar que el primer plano, generalmente, supone una fuerte indicación al espectador sobre cómo, cuándo y qué debe ver. Y lo fundamental: los primeros planos siempre necesitan del montaje exterior al cuadro, mientras que los generales, rara vez. En cuanto al ritmo, en los planos abiertos es función exclusiva del contenido, ya sea de la interpretación o de la concepción global de la puesta en escena, mientras que en los primeros planos es función única del montaje.

El ritmo cinematográfico no obedece a leyes formales como en la música, sino que es una estructura determinada inevitablemente por el contenido. Escribía Merleau-Ponty: "Solamente por la acción, por su movilidad épica, dramática o psicológica, el ritmo que sostiene una acción puede ser percibido como ritmo. De otro modo no es más que una forma vacía que nada justifica y que carece de efecto".

Escribir en el cine

Otro elemento estrechamente ligado a los problemas del montaje en el cine es el de la profundidad de campo.

Si bien la impresión de profundidad no es exclusiva del cine, sin embargo la combinación de procedimientos utilizados por él, a partir de la ilusión de movimiento, es singular.⁶ En realidad, lo que está en juego es la nitidez de la imagen. Si es amplia, el escalonamiento de los objetos sobre el eje, vistos nitidamente, vendrá a reforzar la percepción del efecto de perspectiva: si es corta, sus mismos límites manifestarán la profundidad de la imagen. De esta manera, se modifican las relaciones entre el campo y el fuera de campo cinematográfico.⁷ A pesar que uno es visible y el otro no, la alternancia entre lo que queda dentro o fuera del campo visual, como producto del desplazamiento de la cámara, dará por resultado que ambos pertenezcan a un mismo espacio imaginario. O sea, el espacio filmico comienza, lejos de estrecharse como en los films de montaje, a ampliarse progresivamente. Esta nueva y distinta integración y exploración del fuera de campo introduce en el cine una nueva dimensión temporal, como bien han demostrado las películas de Antonioni, Bresson o Tarkovski. No se trata sólo del tiempo propio de una escena filmada sin cortes, sino también el juego temporal que introducen las escenas en el futuro cercano del film. La temporalidad que se apodera de nuestra visión está en estrecha relación con la exploración del espacio en campo y fuera de campo e instaura en el cine un nuevo tipo de dramatismo y suspenso. Podremos reconocer, entonces, que nuestra visión tiene un tiempo. No se trata ya, meramente, de que la película nos impone un tiempo sino que a nosotros nos lleva tiempo ver: existe una duración de la visión. Mientras que el montaje nos sugería el tiempo, la filmación en continuidad espacial y temporal y en profundidad de campo filma el tiempo. Dirá Tarkovski: "La figura es el elemento primero del cine y es algo que existe en el tiempo; su aspecto dominante es el ritmo que expresa el transcurso del tiempo en el interior del plano". Habrá entonces un ritmo interno al plano, ritmo que permite, además, poner en escena diferentes ritmos en un mismo plano. Finalmente, planos y movimientos, de personajes o de cosas, que se mueven en diferentes lugares del cuadro.

Con *El ciudadano*, de Orson Welles, surge lo que, desde entonces, podrá llamarse 'cine moderno'. Escenas enteras son registradas en un solo plano, incluso, a veces, fijo, y los efectos dramáticos del montaje se cambian por el desplazamiento de los actores, por los de la cámara y, finalmente, por la unión de los dos. Los primitivos del cine ya filmaban de esta manera, pero no como una elección, sino como resultado de las limitaciones técnicas de esa época.⁸ Los directores modernos usan por primera vez de una manera consciente y libre el plano secuencia y la profundidad de campo. A esta actitud consciente se refiere precisamente Jean Renoir: "Cuanto más avanzo en mi oficio, más me siento inclinado a hacer la puesta en escena en profundidad con relación a la pantalla; y cuanto más lo hago más renuncio a las confrontaciones entre dos actores (plano y contraplano) cuidadosamente colocados delante de la cámara como ante un fotógrafo".

Sin duda, la búsqueda de la composición en profundidad trae aparejada una supresión parcial del montaje, reemplazado por movimientos de cámara y frecuentes entradas a cuadro de los actores. Es decir, un deseo de respetar el espacio dramático y, naturalmente, también la duración. Por eso se dijo más arriba que el plano secuencia de los directores modernos no renuncia al montaje sino que lo integra a su plástica. La cualidad estética de esta forma de narración reside en los efectos incomparables que se obtienen de la unidad de la imagen en el tiempo y en el espacio, porque no es indiferente que un hecho sea mostrado por fragmentos o por medio de su unidad espacial y temporal.

La profundidad de campo no constituye sólo un progreso formal sino que afecta a las relaciones intelectuales del espectador con la imagen y modifica, por añadidura, el

sentido de lo visto. En el cine de montaje el espectador sigue una sola dirección, la del director que al ir manejando las imágenes a través de los cortes, elige por el espectador lo que éste debe ver y cuándo. El plano secuencia planificado en profundidad de campo, en cambio, implica necesariamente una actitud intelectual más activa e incluso una participación del espectador en la puesta en escena. Se le requiere un más alto grado de atención libre, de la que depende, en parte, que la imagen tenga un sentido. Con el montaje sucede lo contrario: al fraccionar las secuencias en diversos planos cuya significación es, generalmente, unívoca, se controla la posible ambigüedad de las imágenes y se les atribuye un solo sentido. A través del montaje, las imágenes significan menos por lo que muestran que por su organización y por las relaciones de duración de los planos entre sí. En el famoso ejemplo de Leo Kulechov, uno de los grandes teóricos del montaje de los años 20, cuando al plano de un actor de mirada indefinida le sucedían alternativamente planos de un plato de sopa, un cadáver y una mujer semidesnuda, demostrando así que la misma expresión del actor servía para significar indistintamente hambre, angustia o deseo, se puede ver claramente cómo el montaje sirve para que los espectadores vean lo que realmente no existe en la imagen. El sentido no estaría entonces en la imagen sino en lo que el montaje proyecta sobre la conciencia del espectador.

El plano secuencia y la profundidad de campo, en cambio, juegan con la ambigüedad posible de las imágenes. La incertidumbre que se experimenta ante el significado de las películas de Welles, Antonioni, Bresson, Godard o Tarkovski está esencialmente inscrita en la estructura misma de sus imágenes. No se trata de que estos cineastas no se sirvan, también, del montaje de planos, sino que su utilización limitada, en medio de formas narrativas basadas en el registro en continuidad espacial y temporal, le da un nuevo sentido y se convierte en una modalidad abstracta de la imagen. Con la aparición del cine moderno, como ha dicho Pasolini, "el director ahora 'escribe' directamente en cine. La imagen del plano único, su estructura plástica, su organización en el espacio y el tiempo, dispone así de más medios para dar inflexiones y explorar desde dentro la realidad. El cineasta ya no es sólo un competidor del pintor o del dramaturgo, sino que ha llegado a igualarse con el novelista".

⁶ Es evidente que cualquier espectador de cine se relaciona con la imagen plana de la pantalla como si existiera realmente una tercera dimensión. A pesar de las limitaciones, esta analogía supone una impresión de realidad específica del cine y que se manifiesta fundamentalmente en la ilusión de movimiento y en la ilusión de profundidad.

⁷ Se llama *campo* al fragmento visible de un espacio más amplio que existe sin duda a su alrededor; y *fuera de campo* al espacio invisible que prolonga lo visible fuera del marco de la pantalla. El *fuera de campo* está indisolublemente ligado al *campo* puesto que tan sólo existe en función de éste. O sea, el conjunto de personajes, decorados, etcétera que, aun no estando incluidos en el *campo*, le son asignados por el espectador.

⁸ La utilización que se ha hecho de la profundidad de campo ha variado mucho en el curso de la historia del cine. Las películas de Lumière, por ejemplo, tenían mucha profundidad de campo como consecuencia de la luminosidad de las primeras lentes y de la filmación en exteriores diurnos con mucha luz. Aquella nitidez de la imagen contribuía a acercar esas primeras películas a sus ancestros pictóricos. Durante el período del fin del cine mudo y comienzos del sonoro, la profundidad de campo prácticamente desapareció de las pantallas. La total renovación del conjunto de los aparatos técnicos, sumados a la aparición de otros criterios respecto de las condiciones de credibilidad de la representación cinematográfica, fueron las razones de este cambio.

XUL SOLAR



UTOPIA Y VANGUARDIA

Razonaré en el siguiente trabajo sobre una zona de la producción de Xul Solar: la relativa al lenguaje. En particular me han interesado los textos (muchos dispersos en publicaciones efímeras, otros aún inéditos) que comienzan a conocerse a partir de la década del 20. Aquellos que, fuera de algunos de carácter circunstancial, tocan lo literario y lo lingüístico.¹

Dentro del conjunto relacionado con el lenguaje es posible distinguir entre un grupo de escritos de corte literario (en la línea producida por los grandes místicos: Jacob Bohme, Swedenborg, William Blake o San Juan de la Cruz, esto es, textos que narran visiones fruto de una experiencia interior extrema. *San Signos* agrupa a varios de ellos) y otro en los que Xul especifica con detenimiento las características de su idioma para uso universal: la panlengua y el neocriollo que se podría aplicar en el continente sudamericano.²

¹ En la revista "Martín Fierro" se hallan las siguientes colaboraciones de Xul Solar: en los números 10 y 11 de octubre de 1924, un estudio sobre Emilio Pettorutti; en el número 41 de 1927 una traducción: "Algunos piensos cortos de Cristian Morgerstern" (aforismos, versión de Xul Solar).

² "Soy campeón del mundo de un juego que nadie conoce todavía: el panajedrez; soy maestro de una escritura que nadie lee todavía; soy creador de una técnica, de una grafía musical que permitirá que el estudio del piano, por ejemplo, sea posible en la tercer

En rigor, lo que hace Xul es proponer sus invenciones lingüísticas (como lo hiciera con el resto de sus creaciones) sin realizar ninguna tarea persuasiva. Tal vez convencido de la inutilidad de sus obras, no hizo otra cosa que exponer lúdicamente fantasías. Pero juegos en los que tendía a completar, reparar o mejorar la realidad.

Como es sabido, los esotéricos inventos y la personalidad de Xul Solar han suscitado opiniones y comentarios que van desde la admiración hasta la indiferencia.

Borges siempre se refirió a Xul con entusiasmo. Vio en él a un místico al modo de Swedenborg. En el año 1949 exaltó las extrañas pinturas de su amigo en un breve catálogo dedicado a su obra. No hay que olvidar que las viñetas de los primeros libros de Borges son de Xul. Pero lo realmente importante es el magisterio de este personaje polifacético en la teoría lingüística del primer Borges. Este escritor, en 1924, en la revista *Proa*, redacta un artículo titulado "El idioma infinito", que está dedicado a Xul, al que reconoce como su mentor. No hace mucho, Borges, en un re-

ra parte del tiempo que hoy lleva estudiarlo. Soy director de un teatro que todavía no funciona. Soy el creador de un idioma universal: la panlengua, sobre bases numéricas y astrológicas, que contribuirá a que los pueblos se conozcan mejor. Soy creador de doce técnicas pictóricas, algunas de índole surrealista y otras que llevan al lienzo el mundo sensorio, emocional, que produce en el escucha una audición musical. Soy creador de una lengua para América Latina: el neocriollo con palabras, sílabas, raíces, de las dos lenguas dominantes: el castellano y el portugués." ("Mundo argentino", 5 de agosto de 1951.)

portaje en el que se le pregunta sobre Gironde, afirmó que *En la masedula* había sido un plagio de Xul Solar. Lo que pocas veces dijo Borges es de qué modo había incidido en él. Ya volveremos sobre esto y "el idioma infinito".

En *Adán Buenosayres*, *summa* del movimiento martinfierrista, Xul aparece representado en el astrólogo Shultze, Virgilio del viajero poeta Adán-Dante, en la oscura ciudad de Cacodelfia. El infierno que visitan, como quien los divierte con su ocurrencia "neocriollo", es obra del que "anda innovándolo todo", como dice el ingeniero Valdez. Este mismo personaje de la novela de Marechal comenta burlescamente del astrólogo: "Primero el idioma de los argentinos, después la etnografía nacional, ahora la música, ¡Ojo! Ya lo veo con una llave inglesa en la mano, queriendo aflojar los bulones del sistema solar".

Pero más allá de las diferentes recepciones de los trabajos de Xul, básicamente centradas en la valoración de su obra plástica, me parece necesario repensar las propuestas lingüísticas de Xul, pues en ellas hay una dimensión imaginaria (no menos intensa y compleja como cualquiera de sus otras producciones) tan vehementemente lanzada hacia el futuro que vale la pena examinarla para verificar de qué modo aquellas fantasías se anclaron en lo real.

Esta es la perspectiva utópica que me interesa en Xul. En su doble aspecto: proyectadas hacia un tiempo feliz; ligadas a una tradición utópica: la de los lenguajes imaginarios. La primera deja al descubierto la utopía del lenguaje (poético) que es inseparable, como dije, de la teoría del lenguaje en el joven Borges y de alguna inquisición que este mismo autor efectuara sobre el idioma analítico en un volumen de ensayos. Utopía que trasmudada se puede leer en el "plagio" de Gironde y que es lejana condición del gíglico de *Rayuela*. La segunda hace legibles textos hasta ahora inclassificados. Ahora tienen linaje y sentido: son esos textos de Xul los primeros en la literatura argentina de los numerosos lenguajes artificiales fantaseados en el mundo.

Pero quiero precisar qué entiendo por utópico. Es conocida la carga peyorativa que adquirió esta palabra en el vocabulario político durante años. Utópico se asoció a imposible, falso, irrealizable, fuera del mundo real. En el marxismo del siglo XIX se lo contrapuso a científico. En nuestros días se señaló que en el corazón de las utopías hay un núcleo autoritario que las torna peligrosas.

Novelas del deseo o resolución imaginaria de un tiempo de caos, las utopías tienen un costado sombrío que es conveniente tener presente. No obstante, prefiero destacar la zona más fecunda de ellas: su dimensión imaginaria. Es allí donde se conjuga la esperanza con lo real.³ Las utopías, variedad de los sueños diurnos, prefiguran un tiempo mejor cuya realización motoriza a los hombres. Paradójicas porque aunque siempre están presentes en cualquiera que sea el diseño de felicidad que se trate, contienen tal conjunto de prescripciones y de minuciosas regulaciones, con el propósito de asegurar ese bienestar, que concluyen, muchas veces, encarcelando aquello que desean liberar. Sin embargo, hay un resto de las utopías que se efectiviza. Este siempre amplía el horizonte de las posibilidades humanas. Por eso, de aquello que está por suceder se siente nostalgia. El verdadero principio, dice Ernst Bloch, no está atrás sino en el futuro, en el porvenir.

II

Xul fue un utopista del lenguaje y claramente pertenece a esa tradición que, básicamente desde el siglo pasado (de las casi cuatrocientas lenguas artificiales que se inventaron en cuatro siglos, ciento cuarenta y cinco se idearon

³ En nuestro país es conocida la huella de los utopistas como Pierre Leroux, Saint-Simon o Fourier en Echeverría, Alberdi y Sarmiento, para tomar sólo a unos pocos.

entre 1880 y 1914, es decir que el cuarenta por ciento, se creó en solamente treinta y cinco años) imaginó que un único idioma facilitaría la unión entre los hombres. El sueño de una denominación común está enraizado en el mito de la lengua adánica. Como es conocido, en la Biblia se narra que la confusión lingüística entre los hombres arranca con la construcción de la torre de Babel. Este mito, complementario del anterior, establece un antes, en el que todos hablaban un mismo idioma: la lengua adánica y un después, a partir del cual sobrevino la pluralidad y por ende la discordia. La hipótesis de comienzos del siglo XIX de un tronco lingüístico formado por una lengua común (el indogermánico o indoeuropeo) reverdeció los sueños de hallar la lengua originaria. Hubo quienes creyeron encontrarse ante la posibilidad real y concreta de reconstruir el idioma de la felicidad. El camino que siguieron otros lingüistas fue simétricamente inverso. En vez de buscarlo en el principio, lo que hicieron fue inferirlo del fin de la historia, donde supusieron que reinaría la concordia entre los hombres. Ahora bien, lo que vale la pena destacar es que la aceleración en la procura de un lenguaje universal que confraternice a la humanidad se llevó a cabo a partir de la segunda mitad del siglo pasado: momento en el que se intensificaron los esfuerzos por unir a los hombres con denominadores comunes.

Dije que hubo centenares de idiomas artificiales. Fundamentalmente hay tres modalidades: *los a priori*, totalmente inventados; *los a posteriori*, toman elementos de las lenguas naturales y procuran imitarlas, y *los sistemas mixtos*, mitad a priori, mitad a posteriori.

El más famoso de todos ellos es el esperanto (quiere decir "esperanza"), inventado por Lázaro Zamenhoff mediante la unión de raíces latinas, neolatinas y anglogermánicas. Esta lengua internacional, como afirmé, no fue la única pero sí la más renombrada. Etienne Cabet propició en su novela utópica *Viaje por Icaria* (1840) una lengua universal sin que fuera necesario eliminar las lenguas nacionales. Otro socialista utópico, Joseph Dejacque (francés, 1821-1864), autor de una narración, *El humanisferio*,⁴ concibe una sociedad peculiar. Los hombres viven en el humanisferio, mezcla de falansterio foureriano y de constelación humana sin ningún tipo de jerarquía, gobernados por el movimiento de leyes inmanentes a la materia. Las mismas que gobiernan los astros. Superadas las fronteras nacionales y organizados los hombres en agrupaciones y con la superación de razas y sometidos al cruzamiento continuo e ilimitado, surgiría una raza única que hablaría una lengua única. Y, como dice Dejacque: "En ella se dirá más en una palabra de lo que se podría decir en las nuestras en una frase".

En la cita de ese autor se encuentra un rasgo permanente de los lenguajes utópicos: la eliminación de las redundancias mediante la concentración de elementos imprescindibles. La aglutinación es el procedimiento privilegiado: por ejemplo, cantar, he > cantaré.

Vale la pena señalar que el ideal de lengua fantaseado por Dejacque será una de las hipótesis más firmes del tan famoso como controvertido lingüista Nicolás Marr a comienzos de este siglo. En efecto, coincidente con la visión evolutiva del lenguaje, éste supuso que la humanidad iba del plurilingüismo al monolingüismo. A través de un proceso de hibridación, la lengua futura se iría conformando mediante el concurso de la riqueza de las lenguas muertas y de las vivas.

⁴ Hay tres modalidades de idiomas artificiales: *los a priori*: totalmente inventados, por ejemplo: el spokill, lengua con fonemas simbólicos creada por el doctor Nicolás en 1887-1904; *los sistemas mixtos*: mitad a priori, mitad a posteriori, por ejemplo: el volapük, lengua inventada por Schleyer en 1879-1880; *los a posteriori*: toman elementos de las lenguas naturales y procuran imitarlas, por ejemplo: el esperanto, de Zamenhoff, en 1887, que está compuesta sobre el indoeuropeo, en forma extensa.

⁵ Hay una traducción publicada por "La protesta", en Buenos Aires, en el año 1927, en la colección Los Utopistas.

Resumiendo, entonces: las utopías del lenguaje forman parte de los tópicos vigentes en el ideario de los movimientos internacionalistas del siglo XIX. Cuando digo 'internacionalista' me refiero a los movimientos sociales básicamente europeos que proclamaban la igualdad y la fraternidad entre los hombres. Fundamentalmente laicos, sus principios fueron levantados por muchos de carácter religioso. Por ejemplo, la teosofía, de enorme gravitación en esos años. En *El nuevo orden* (1919), Rudolf Steiner escribe que "la más vigorosa resistencia contra la estructuración ternaria del organismo social, la opondrán actualmente las comunidades humanas basadas en las culturas nacionales de lengua común. Esta oposición deberá ceder al designio que, por las necesidades vitales de nuestro tiempo, la humanidad ha de fijarse como un todo, cada vez más conscientemente, pues ella se dará cuenta de que cada uno de sus componentes sólo podrá crearse una existencia verdaderamente digna de un ser humano, si busca el fecundo vínculo con otras comunidades".⁶ El ideario internacionalista en un escritor como el teósofo Steiner, de quien no puede decirse que fuera materialista, habla de qué manera se convirtieron en moneda corriente ideas que eran reivindicadas por algunos sectores sociales. Finalmente, véase cómo es registrado esto en las estrofas del himno esperantista.⁷

Ahora bien, creo legítimo y absolutamente pertinente intersectar esa tradición con el conjunto de textos mencionados de Xul. Sin embargo, no se me escapa que sería un reduccionismo excesivo pretender que fueran sólo eso.

III

Desde mi perspectiva, puedo advertir que el lenguaje inventado por Xul se articula con un discurso de tipo esotérico religioso que se expande a toda su producción. Pero además de la intencionalidad que le confiriera a sus textos, puedo inferir de sus búsquedas lo siguiente: a) una respuesta a la problemática del lenguaje en nuestro país, pero sobre todo de las zonas urbanas: la llamada 'babelización' de Buenos Aires. En este sentido las utopías de Xul están tan fuertemente contextualizadas que asumen (*malgré lui*) el proceso de la mezcla lingüística inmigratoria. Finalmente, resultan un lugar donde se representa el hibridaje, pero un hibridaje controlado. b) Como una resolución imaginaria al conflicto de la lengua nacional. Resolución disparatada, tal vez, pero que coloca la cuestión en un plano donde sí bien se admitía la diferencia, por otro se la controlaba. Esto es, ante la pidginización del lenguaje argentino, Xul concibe una lengua hecha con todos y para todos, pero cuyo secreto código le pertenece. c) Como una utopía de integración lingüística. La propuesta de unir el castellano y el portugués presupone ideas de complementación de los dos bloques más numerosos de hablantes. e) Es una utopía que se ubica en la zona de las utopías lingüísticas más creativas del pensamiento liberal argentino: la que va desde el joven Alberdi, pasando por la reforma de la ortografía de Sarmiento, hasta Lucien Abeille, quien en 1900 sostuvo la posibilidad de un idioma nacional de los argentinos, resultado del dejar hacer lingüístico, esto es, colocando el uso por encima de la norma. Xul, por el contrario, es la contra-utopía de Abeille. f) Es una utopía con un fuerte contenido

⁶ Steiner, Rudolf, *El nuevo orden social*, Buenos Aires, Editorial Kier, 1983.

⁷ "Fuertes son los muros seculares entre tantos pueblos separados; mas serán deshechos sus sillares, por sagrado amor, despedazados.

Un idioma neutro es el cimiento que permite a todos comprenderse, y por eso nuestro movimiento a los pueblos ha de extenderse."

religioso, variante del mito de Babel. Pero aquí la torre mal-dita era Buenos Aires. Espacio del pecado en la que Xul pudo revivir la mezcla y el caos. ¿Qué otra cosa podía hacer que no fuera intentar una lengua adánica?

IV

En un análisis más detallado de las construcciones lingüísticas de Xul lo que se advierte es, precisamente, eso: que son construcciones, artefactos, fruto de un trabajo de composición. No hay que olvidarse de que Xul inventa cinco sistemas de escritura pictórica. Esto es, de montaje (en el sentido que tenían los ideogramas para Eisenstein) sostenidos por una ideología lingüística basada en una combinatoria. Desde este punto de vista, se puede advertir la eficacia de esta utopía. Pues los trabajos con la aglutinación (con todas sus variantes simétricamente inversas: reduplicaciones, paralelismos, hipérboles, etcétera) de Gironde tienen en Xul a uno de sus precursores, con el agregado de que también lo fue, con ese lenguaje, de la experiencia erótica.

En la literatura occidental este procedimiento había sido usado por Lewis Carroll en el *Snark* ('snake' más 'shark') o por Joyce en *Finnegans Wake* ('fin' más 'again' más 'wake', u otra combinación que los lectores sepan hacer). Es interesante advertir que el procedimiento compositivo de este último autor (Carroll derivó finalmente hacia los lenguajes formalizados) es el mismo que el de los utopistas del lenguaje. *Finnegans...* es el intento, sospecho, más desafortunado de aunar la narración de la historia humana con el lenguaje que ella misma fue gestando. En Joyce, como en Xul, ambos políglotas, hay una lengua en común: la uglósia.

V

Lo que me parece destacable es que el acrecentamiento de fantasías lingüísticas es cronológicamente coincidente con el proceso de semantización del espacio en la poesía moderna, desde Mallarmé hasta nuestros días. El espacio es un lugar en el que la significación se realiza. La palabra no es solamente pronunciable, de modo tal que la poesía abandona la linealidad del significante y se somete a la diagramación como si fuera un afiche. Pero si damos una vuelta de tuerca más a la cuestión, podemos decir que no sólo el verso, la estrofa, el poema, están sometidos a la *dispositio* compositiva sino también la palabra. Esto es: la palabra es un microespacio sometido a las destrezas del montaje. De esta manera, la palabra en la poesía moderna se aproxima al ideograma. Esto es lo que hace Xul, esto es lo que hace Gironde. Por eso, utopía del lenguaje poético. Porque la *tekné* del poeta en la palabra aparece como un dato insoslayable, desde Xul Solar, en la poesía argentina.

Otro aspecto de la utopía de Xul se conecta íntimamente con las teorías del lenguaje del primer Borges. En "El lenguaje infinito" publicado en "Proa" en 1925, este autor se plantea cómo salir de las opciones que se ofrecían al escritor: o la de los liberales galicistas o la de los casticistas. Propone lo que sugiere Xul (además le reconoce la coautoría), esto es: multiplicar y variar el lenguaje. Este argumento, con algunas modificaciones, está en *El idioma de los argentinos*, de 1928. El idioma no es un repositorio de vocablos, cuyo caudal es necesario mantener, sino un *arte combinatorio*. Esto es Xul y es Gironde en acción. La creación debe ser, fundamentalmente, léxica, la sintaxis puede ser la misma. En "El idioma analítico de John Wilkins", de 1942, Borges retoma la cuestión, aunque satíricamente. En "El congreso", por último, de 1971, enunciada como utopía, Borges retoma a la fantasía de un lenguaje unificador. Los congresales de la humanidad son reunidos en un estancia. El narrador, Alejandro Ferrari, viaja a Londres para estudiar la lengua para la ocasión: el esperanto.

Marzo de 1987

El carisma como discurso

Silvia Sigal y Eliseo Verón, *Perón o muerte. Los fundamentos discursivos del fenómeno peronista*. Buenos Aires, Legasa, 1986, 243 págs.

En un ensayo breve, destinado a atraer la atención sobre el giro que en las últimas décadas estaría operándose en el campo de las ciencias sociales, el antropólogo norteamericano Clifford Geertz habla de un verdadero proceso de "refiguración del pensamiento social". Con el término "refiguración" no sólo registraba la novedad, sino que proponía, también, una interpretación: nuevas analogías, nuevas metáforas —la interacción social como juego, la política como teatro, la sociedad como texto, etcétera—, inspiran nuevas representaciones del mundo social. Extraídas del lenguaje de la filosofía, de la lingüística y aun de la crítica literaria, aquellas figuraciones analógicas buscarían responder por el sentido de la acción, individual o colectiva, antes que investigar y medir las fuerzas que determinan los comportamientos, según el patrón (construido sobre otras analogías) que se había convertido en norma e ideal de las ciencias sociales.

No creo que haya que forzar demasiado las cosas para incluir el libro de Sigal y Eliseo Verón dentro de la familia de obras y trabajos asociados a ese giro, que ha recibido también el nombre de *symbolic* o *linguistic turn*. (Dicho sea al pasar: de entre los sociólogos argentinos na-

die ha hecho tanto como el propio Verón —incluso a través de las colecciones que dirigió años atrás— por conferir interés intelectual y dotar de instrumentos al análisis de la dimensión simbólica de la acción social.)

Perón o muerte tiene como objeto el discurso peronista o, más bien, el peronismo considerado como caso del discurso político. Lo cual inscribe al libro no sólo dentro de la familia mencionada, sino también en el ya largo debate acerca del movimiento popular por excelencia de la vida política argentina de los últimos cuarenta años. Y la pregunta que, según los autores, fue el punto de partida de la investigación —¿qué había ocurrido en la Argentina entre 1973, 1974 y, más particularmente, qué había ocurrido con la JP, polo principal de la izquierda peronista?— no hace más que reforzar su inclusión en el debate local.

En la introducción, Sigal y Verón se anticipan a algunas de las objeciones —que tienen por descontadas— suscitara esta consideración del peronismo *sub specie* discursiva. Allí mismo explica por qué el esfuerzo por comprender aquella coyuntura y el sentido de unos actos políticos que prologaron el estallido de violencia posterior y el genocidio que fue su desenlace, los llevó a explorar la estructura de los discursos de Perón. También en la introducción, en fin, que se abre a una gran variedad de cuestiones, exponen el enfoque y los criterios que guiaron los análisis subsiguientes. Permítaseme, entonces, una ligera síntesis de ese enfoque y esos

criterios ya que aclaran el esquema del libro como su objeto.

Para Sigal y Verón poner de relieve, y elucidar, el campo discursivo que se halla implicado en los procesos políticos, no significa privilegiar el "decir" sobre el "hacer", según protestarían quienes piensan que es este último el que cuenta a la hora de la explicación, como si el hacer hablara por sí solo y al margen de toda referencia a la trama simbólica en que encuentran alojados los actores. Pero, comprender una acción —la de índole política, en este caso— supone incluirla en esa trama para aprehender su sentido. Ahora bien, no se trata tampoco de ofrecer una interpretación del sentido intencionado —cuya raíz sería la conciencia, la subjetividad, etcétera— de los actores. El sentido por el cual habría que interrogarse es el que genera la red interdiscursiva, el intercambio de mensajes, que involucra a los actores del proceso político. Ese sentido es aprehendido o construido por el observador analista.

De modo que el análisis del discurso se situaría más allá de la alternativa entre objetivismo y subjetivismo. Los discursos políticos son acontecimientos o estructuras materiales, al igual que otros fenómenos del mundo social, que manifiestan (o trabajan con) el imaginario de una sociedad. Analizarlos, sin embargo, al menos con arreglo a enfoques de los autores, no es dar cuenta de representaciones o ideas. (La sospecha hacia las ideas, que es casi un reflejo profesional de los sociólogos, se ve reforzada en este caso por la sospecha —sobrentendida, aunque reconocible— frente a toda concepción representacionista de la discursividad.) Dar cuenta de un discurso no es, pues, hablar de sus contenidos, sino, antes que nada, determinar y analizar el dispositivo que rige los enunciados, o sea, su *dispositivo de enunciación*. ¿De qué se trata? De la configuración, inherente no sólo al discurso político, que todo enunciador organiza al hablar y a través de la cual articula una imagen de sí mismo, del interlocutor, de la posición relativa de estos personajes (y, en el caso del discurso político, también de la imagen y la posición de otros elementos: el enemigo, el aliado, etcétera). Si bien el análisis así orientado no renuncia ni juzga superfluos el examen de los enunciados temáticos —la justicia social o la unidad nacional, por ejemplo—, los considera bajo el régimen, por así decirlo, del dispositivo

de enunciación en que aparecen. En realidad, un mismo dispositivo puede aparecer regulando diferentes mensajes que contienen enunciados variables. Más aún: es en el plano del dispositivo de enunciación donde se pueden leer las relaciones del discurso con sus condiciones sociales de producción. De ahí que, si se quiere esclarecer esa configuración básica del discurso, no baste el análisis inmanente de sus propiedades: es necesario ligarlo a sus condiciones específicas de producción. Una de esas condiciones, en el caso particular de los discursos políticos, es el sistema político en que ellos se enuncian.

Volviendo ahora al objeto que se dieron Sigal y Verón, el del peronismo en tanto fenómeno discursivo, los autores encuentran que abordar el discurso de Perón por el lado de sus temas, a lo largo de las tres décadas en que conservó el papel de enunciador de la palabra legítima dentro del movimiento que lo tuvo como líder, no llevaría, en última instancia, más que al siguiente resultado: en el transcurso de ese tiempo algunos temas se mantuvieron, otros se modificaron y otros, en fin, desaparecieron. La continuidad tampoco provendría de una ideología: no se podría hablar de una ideología peronista del mismo modo que se habla del liberalismo, comunismo, etcétera. Lo que en cambio aparece como un núcleo perdurable, como eje invariable a pesar de la variación de los enunciados, es justamente el dispositivo de enunciación, tal y como se formó en los comienzos (1943-1945) y se consolidó bajo el primer gobierno peronista.

No obstante, para determinar cómo funciona socialmente un discurso político —cuál es el eco que halla en sus destinatarios, cuál es el sentido que éstos actualizan en la recepción— no es suficiente el análisis de la producción discursiva. Entre el momento de la producción del discurso y el momento de su recepción (o momento del "reconocimiento", según la denominación que los autores consideran más apropiada teóricamente), no hay una relación mecánica de mera derivación.

Dicho de otro modo: es en el juego interdiscursivo —que se opera entre esos dos momentos donde surge el sentido cuya lógica procura aprehender el analista de los discursos sociales. Y aquí es donde encuentra su lugar, en el planteo, la peripecia de la JP Montoneros. Si el proyecto y el discurso de esta tendencia radicalizada tienen como condición de producción la

larga vigencia del peronismo como portador de la identidad popular, ese discurso puede ser considerado, a su vez, como una "configuración de efectos" del dispositivo de enunciación en que habían buscado insertarse.

Tal es, en términos muy sumarios, el programa expuesto en la introducción y dentro del cual Sigal y Verón han encuadrado su objeto, el corpus de textos analizados y las hipótesis de interpretación. En consonancia con dicho programa aparece, también, el esquema interpretativo del libro, que se divide en tres partes. La primera de ellas —"La enunciación peronista"—, que es la que más trae a la memoria el espíritu de los análisis estructuralistas de mitos y relatos, está consagrada a dar cuenta del dispositivo que regula los discursos de Perón a lo largo de su vida como líder del movimiento. El sistema político democrático sería la condición de producción clave de esa estructura discursiva básica, que se constituyó a través de un proceso cuyas etapas y transiciones los autores leen en los textos de las intervenciones públicas de Perón de 1943 a 1945. Como sería imposible seguir en este espacio todas las inflexiones del análisis de Sigal y Verón, me limitaré a dar una somera versión de la línea interpretativa.

El "modelo de llegada" llaman los autores a la fórmula con que Perón presenta y define su ingreso en escena. Si a la fórmula se la puede encontrar en el primer discurso que el líder pronuncia en 1973, tras volver a la Argentina después del largo exilio, Perón no la emplea por primera vez. Se trata de un esquema cuya aparición se remonta a los comienzos, a los discursos de los años "fundacionales" de lo que será el peronismo. En esos primeros mensajes Perón es también alguien que llega. ¿De dónde? Del cuartel, como humilde soldado, miembro de una institución, el Ejército, que se encuentra más allá del tiempo ordinario de la política ordinaria, es decir en el tiempo mítico de la Patria. ¿A dónde llega? Al Estado, que se halla bajo las vicisitudes del tiempo ordinario y por ello pudo caer en manos de políticos desaprensivos que ignoraron la suerte de los trabajadores, componentes fundamentales del Pueblo, otra entidad que, como la del Ejército, integra el universo de la Patria. ¿Cuándo llega? En un momento crítico, como parte del Ejército que ha salido del cuartel ante aquella perversión del Estado y los peligros que representa para la unidad y la suerte de la Patria la situación de abando-

no a la que han sido relegados los trabajadores. ¿Para qué llega? Para traer la justicia social.

La movilización discursiva de estos elementos del imaginario social (Patria, Ejército, Pueblo, etcétera), por cuyo intermedio Perón construyó una imagen de su intervención y de aquellos a quienes destinaba sus palabras, fue dando lugar a una progresiva serie de asimilaciones. En el discurso del 17 de octubre de 1945, Sigal y Verón hallan el punto de cristalización de ese proceso de asimilaciones que resumen así: "como humilde soldado, encarna el deber patriótico que inspira al Ejército; el deber patriótico lo lleva a abrazar al Pueblo, como primer trabajador; al abandonar su rol militar y convertirse en 'simple ciudadano', su palabra no hace más que expresar la verdad-realidad de la Nación a construir". Ahora bien, del despliegue discursivo en que halló su forma la identidad de un nuevo actor social —los trabajadores identificados como peronistas—, lo que subrayan con más énfasis los autores es el lugar que adquirió Perón en el dispositivo de enunciación que había engendrado ese mismo despliegue: el lugar de un enunciador "abstracto", asimilable a las entidades abstractas de patria y pueblo, pero que, a diferencia de éstas, tiene cuerpo y voz, es decir, puede encarnarlas y enunciar por ellas. Este lugar de enunciación, que sería uno de los rasgos perdurables de la estructura discursiva del peronismo, formaba sistema con el pacto que unía al pueblo con su líder que había llegado para redimirlo.

El otro elemento constante que Sigal y Verón desprenden de sus análisis del dispositivo inherente a los discursos de Perón —un elemento que se halla en línea, podría decirse, con el anterior—, es lo que llaman "vaciamiento del campo político". Ya cuando, como ocurre bajo sus primeros gobiernos, hace de la condición de peronistas prácticamente coextensiva de la condición de argentinos; ya cuando, como ocurre a su vuelta en 1973, amplía el "nosotros" para incluir más allá del peronismo a los políticos de otra filiación, el mecanismo de vaciamiento es el mismo. Es decir, no hay lugar para el adversario, así como no hay lugar legítimo para el conflicto entre proyectos alternativos, dentro del campo político. Entre el "nosotros" y el "ellos" —una distinción que Perón traza como todo enunciador político— no existe un terreno compartido. El cambio que introdujo, con importantes consecuencias políticas, el reemplazo

de la consigna: "Para un peronista, no hay nada mejor que otro peronista", por la otra: "Para un argentino, no hay nada mejor que otro argentino", no habría alterado aquel rasgo del dispositivo de enunciación. Cuando la condición de peronista pasa a ser sólo una de las formas de ser argentino, el discurso que incluirá a los políticos ajenos al justicialismo dentro del "nosotros" redefinido, vaciará al mismo tiempo de todo antagonismo político a ese campo de pertenencia. Y fuera de ese espacio común —donde las diferencias son insignificantes o no pertinentes—, no hay proyecto político, sino la presencia oscura de la antipatria, los intereses inconfesables, la delincuencia.

Tras definir los rasgos de la "enunciación peronista" que consideran invariables —a través de un vaivén en el análisis, de los mensajes de la década del 40 a los de treinta años después—, los autores ofrecerán en la segunda parte un cuadro de las condiciones y las formas de circulación del discurso de Perón después de su derrocamiento en 1955, en el período de su exilio. La distancia y la ausencia —del cuerpo y de la voz—, reforzadas por la prohibición de emitir declaraciones políticas que pesó sobre él durante varios años, no harían más que confirmar el lugar excepcional que Perón ocupaba en la estructura discursiva del peronismo. Sigal y Verón pondrán de relieve ese lugar intransferible de enunciación analizando los procedimientos que emisores "segundos", a menudo divergentes en sus enunciados, emplearon para legitimar su palabra remitiéndose a una palabra anterior de Perón. Cartas, cintas grabadas o el "contacto" (ser recibido por el líder), los mensajes mediados y sus portadores, estarían siempre en situación precaria, expuesta al desmentido de otros personajes y otros portadores.

De esta segunda parte del libro —posiblemente la mejor y que, a diferencia de la anterior, refiere los discursos a un cierto contexto político—, quisiera destacar dos hipótesis que hacen de puente con la tercera. Una de ellas, inspirada en los trabajos de Alain Touraine sobre América Latina, atribuye un alto grado de autonomía a los conflictos del campo político respecto del mundo social y a la dinámica ideológica respecto del campo político, en el período de la historia argentina que va de 1955 a 1966. Esa doble autonomía sería aún más marcada en la coyuntura previa y posterior a las elecciones de 1973, lo que tornaría posi-

ble una historia de esos años independiente de los antagonismos y las alianzas de clase.

La otra hipótesis concierne al carácter virtualmente irrestricto o abierto del discurso peronista en términos de enunciados, en el sentido de que toda nueva formulación de Perón se incorpora a la doctrina aun cuando contradiga otras formulaciones contenidas en ella. Con arreglo a esta hipótesis —que no es sino otro modo de subrayar que no reside en la coherencia ni en la continuidad de los temas el núcleo invariante de ese discurso—, los autores sitúan lo que llaman la "segunda palabra de Perón". Esto es, el conjunto de aquellos mensajes en que reivindica el socialismo nacional, afirma la disyuntiva entre liberación o dependencia, celebra a Castro o a Mao, apoya la lucha armada, etcétera. Esta segunda palabra, articulada en el exilio, se superpone y coexiste con la primera, la de la doctrina consagrada durante el gobierno justicialista. Pero lo importante es que aquellas variaciones —incluidas junto a otras con las que no guardaban afinidad— hallarían un espacio de "reconocimiento": el de la juventud, proveniente de las clases medias, movilizadas y en creciente proceso de radicalización política, que buscaba eliminar las distancias con el pueblo uniéndose al peronismo. Este fermento ideológico y político, radicado en un mundo juvenil atraído por las revoluciones del Tercer Mundo y el discurso tercermundista, generaría las condiciones de lectura y recepción de la segunda palabra de Perón.

Pues bien, a las vicisitudes del afán de inscribir un proyecto de izquierda radical en el dispositivo de enunciación analizado, operación que tenía como actor a la JP Montoneros, se dedicará la tercera parte del libro. La operación —que desde el comienzo habría sido una mezcla indiscernible de creencia y "mala fe"— llevaba consigo una contradicción, que "se establece en la medida en que la enunciación de la Juventud se encuentra insertada en el dispositivo discursivo del peronismo. El problema consiste en las relaciones entre la palabra de Perón y la palabra de la Juventud Peronista y lo que está en juego es el vínculo de cada uno con la entidad Pueblo". ¿Qué hacer cuando el líder, el enunciador del pueblo peronista, de vuelta ya en la Argentina, no enuncia lo que la Juventud pretende y reclama? Sigal y Verón analizarán en las páginas de "El descamisado" y su sucesor, "El peronista", el complicado "trabajo discursivo" a través del cual

se desarrollaría la contradicción hasta el célebre acto en la Plaza, el 1º de mayo de 1974. Para los autores, la trama de ese trabajo discursivo y los mensajes efectivos de Perón constituyen una clave para comprender las conductas de la JP, conductas cuyo sentido sería indiosociable de la dinámica ideológica —muy atomizada bajo aquella coyuntura— y los mecanismos de "creencia" involucrados en ella.

La peripecia de la JP Montoneros en esos años no haría más que confirmar dónde radicaba el eje de la estructura discursiva del peronismo: en el lugar de enunciación de Perón. O sea: mientras viviera nadie podía, en su lugar, articular la voz del Pueblo. En la "Conclusión" los autores vuelven sobre ese eje para proponer una explicación del desenlace que, finalmente, tuvo el conflicto instalado en las filas del peronismo. Resumidamente: ya se vio que la palabra de Perón —en virtud del mecanismo de "vaciamiento" que operaba— no competía con palabras rivales dentro de un campo político compartido, y que en sus discursos el peronismo, como movimiento, se asimilaba al de Patria, que tenía en él a su enunciador. No obstante este dispositivo expropiatorio de las entidades colectivas, la identidad del peronismo no se definía con los enunciados positivos de una ideología. Lo que articulaba la identidad de los peronistas era la adhesión a la palabra de Perón, de modo que el movimiento, como la nación, podía, al menos virtualmente, albergar a todos, con sus diferencias, unidos en el reconocimiento al enunciador-líder. El que éste se abstuviera de conferir a la identidad del movimiento —y por la lógica del discurso, a la identidad de la nación— el contenido de una ideología, preservaría al discurso peronista de la clausura totalitaria. A comienzos de la década del 70, aquella virtualidad parecía estar en curso de realización: el peronismo albergaba a todos en su diversidad, no sólo a obreros e industriales, sino también a los jefes sindicales y a la Juventud radicalizada que los impugnaba, así como a la izquierda y a la derecha. Sin embargo, el proyecto de la JP Montoneros —el de una vanguardia que iba tras la revolución en nombre de la palabra de Perón— exigía de éste una definición que siempre se había negado a pronunciar, la del contenido ideológico del movimiento (y que, en el reclamo de la JP, significaba la identificación del peronismo con el "socialismo nacional"). Como Perón no renunciaría a la modalidad con que hasta entonces —y con tanta

eficacia— había ejercido su liderazgo, ni dispuso la institucionalización de un mecanismo de arbitraje para dirimir el conflicto entre posiciones rivales dentro de su movimiento, los contendientes se lanzarían a resolver con sus medios, y por todos los medios, la cuestión que la palabra legítima dejaba indecisa. Al final del recorrido por la discursividad peronista, Sigal y Verón responden en estos términos a la pregunta que había dado impulso inicial a la investigación.

Creo no haber omitido las hipótesis más importantes de este libro inteligente, sofisticado en el razonamiento y fino en la lectura del corpus escogido. Resulta casi inevitable asociarlo, así sea polémicamente, con el largo trabajo que Ernesto Laclau dedicó al populismo. Si Laclau construyó una teoría general del populismo como ideología para dar cuenta del peronismo, podría decirse que en el libro de Sigal y Verón hay una tesis, de alcance también general, acerca del liderazgo carismático — el discurso funda el lazo entre el líder y sus seguidores — que preside la explicación de aquel mismo fenómeno. Y si bien con premisas y conclusiones diferentes, los dos enfoques cumplen un mismo paso en el análisis: establecer la *forma* arquetípica — el tipo de interpelación, en un caso, el dispositivo de enunciación, en el otro — a la cual, en última instancia, puede ser remitido lo que aparece como cambiante y diverso.

Para concluir esta nota sobre *Perón o muerte*, quisiera añadir unos pocos comentarios al elaborado trabajo con que Sigal y Verón se han incorporado a la querrela interpretativa acerca del peronismo. Antes que nada, una observación referida a la introducción y a las conclusiones, o sea, a los pasajes del libro en que se hacen planteos programáticos y consideraciones generales en relación más o menos inmediata con el proyecto y el objeto del trabajo: creo que los autores entablan (y suscitan) más discusiones que las necesarias. Quiero decir: más de las necesarias para definir el enfoque y los criterios que orientan lo que se han propuesto. Por ejemplo, la afirmación de que el libro está destinado a "comprender", no a expresar el punto de vista (las "opiniones") de los autores sobre el peronismo, afirmación en línea con la metáfora de los "juegos de lenguaje" empleada más adelante para situar el orden al que pertenecen los argumentos desarrollados (inscriptos en el juego de la ciencia, frente al juego de la política, cada cual con sus reglas, etcétera).

Como quiera que se las considere —además de defensa o de autoridad—, la afirmación podría ser replicada con el propio libro. En efecto, sólo un lector distraído no registraría las ironías que en más de una ocasión acompañan los análisis del discurso de Perón, o tomaría por meramente descriptiva y no también prescriptiva, la caracterización del totalitarismo y la afirmación correlativa de que "honra al peronismo" no haber caído en él. Obviamente, no pretendo censurar que el libro exprese opiniones, ni los medios retóricos utilizados para exponerlas, sino señalar que siempre es posible demostrar que ni aun los discursos más distanciados y doctos acerca de los fenómenos del mundo social y político se hallan implicados, únicamente, en el juego de la ciencia.

Hay otro punto, sin embargo, que me parece más importante. No obstante la premisa de que un discurso político (en particular, su dispositivo de enunciación) debe ser interrogado en relación con sus condiciones específicas de producción, los discursos de Perón analizados con el objeto de definir su estructura invariable parecen transcurrir en una suerte de vacío social y político. Es verdad que los autores postulan el sistema político democrático entre esas condiciones específicas de producción. Pero, entre 1943 y 1945, es decir en los años que juzgan decisivos para la construcción discursiva de la posición que será propia e intransferible de Perón, ¿cómo podría haber sido el sistema democrático una condición específica de producción de ese discurso? Y, para otorgar pertinencia al postulado, ¿bastan las menciones hechas al pasar de que el peronismo gobernó — tras su consagración en los comicios de 1946 — sin eliminar las elecciones ni los partidos de oposición? En realidad, uno se inclina a pensar que la democracia pluralista opera, más bien, como un sistema de referencia para el propio análisis, un recurso conceptual para producir, mediante la diferencia, un esquema del discurso peronista.

Como quiera que sea, el dato es que la palabra, que tan afortunada ha de ser políticamente, parece pronunciada en un campo habitado sólo por las entidades del imaginario colectivo. Los autores nos dicen, tras el análisis del recorrido que fueron articulando los discursos de Perón, que su efecto fue el de constituir un nuevo actor social. Pero no nos hacen saber cuál era el contexto de la enunciación, y ninguna circunstancia, ningún acto como no

sea el de hablar, parecen necesarios para investir de autoridad a esa palabra ni para que ella sea escuchada. En contraste con la puesta entre paréntesis de las condiciones cuando el discurso es examinado "en producción", la explicación hace entrar en escena las circunstancias políticas (e incluso una hipótesis que ya mencionamos) para definir el contexto y las formas de circulación de la palabra de Perón, alejado del poder y en el exilio. Lo cual hace surgir otro interrogante: ¿por qué, no obstante los avatares políticos posteriores a setiembre de 1955 (entre ellos el pasaje del poder al exilio), es decir, el cambio en las condiciones de producción de la palabra autorizada, el dispositivo de enunciación permaneció intacto?

De las hipótesis del libro es posible extraer una respuesta: la estructura de ese dispositivo era (o estaba en) el núcleo de la alianza entre el líder y su pueblo, era, en suma, constitutiva del peronismo. De ahí su persistencia. De ahí también, podría agregarse, que después de 1955 y en relación con las nuevas condiciones, no se asista sino a diversas modalidades de *realización* del esquema constitutivo, modalidades que pueden incluir innovaciones en el plano de los enunciados (la "segunda palabra", por ejemplo), sin alterar el dispositivo de enunciación. A su vez, y siguiendo con el razonamiento, si el análisis de la formación discursiva de la alianza originaria sólo registra el despliegue de la palabra pública de Perón, cabe inferir que ello se debe a la cualidad de generar creencia y reconocimiento que poseía ese verbo. Planteado de otro modo: sí, de acuerdo con los autores, Perón construyó una suerte de relato heroico (y mítico) que hacía de su intervención en la escena política argentina un acontecimiento extra-ordinario, no es menos extra-ordinario el poder que adquiere ese relato en el análisis. Así, es el discurso el que se reviste de los atributos que la teoría de la dominación carismática asigna a los jefes dotados de la gracia del carisma.

Pues bien, aunque no expuesta como tal, sino más bien como esbozo, me parece que en el centro del libro hay una tesis, cuyo nombre podría construirse parafraseando el subtítulo de la obra: los fundamentos discursivos de un liderazgo carismático. Lo cual, después de todo, no deja de ser un homenaje, rendido en el lenguaje desencantado de una teoría del discurso, al célebre encanto del lenguaje de Perón.

Balance y crítica de la historia latinoamericana

Tulio Halperin Donghi, *Reforma y disolución de los imperios ibéricos, 1750-1850*, Madrid, Alianza Editorial, 1985.

Este libro de Halperin, como todas sus obras históricas de alcance general, aunque más aún que su *Historia contemporánea de América Latina* (1969), es un texto de análisis y reflexión, a partir de esa notable capacidad suya de reunir la información actualizada sobre los distintos planos del desarrollo histórico, compararla, y juzgar acerca de la validez de las interpretaciones existentes, así como establecer o sugerir otras. Mencionamos con esto una de las principales virtudes del libro, fruto de la disciplina de trabajo del historiador: la atención al flujo de informaciones de la historiografía latinoamericana de los últimos años, para algunas áreas, como México o Brasil, particularmente intensa, unida a la capacidad de confrontarla y analizarla en conjunto. Quien conozca las obras de historia argentina del autor podría añadir que el esfuerzo de atención a los avances de esa historiografía es una de las condiciones de sus mejores logros en ese otro campo, el de la historia nacional; tan empobrecido en toda América Latina por las limitaciones localistas del interés de los historiadores.

En cuanto a esta nueva obra suya es de notar, asimismo, su característica agudeza de reflexión respecto de acontecimientos o procesos históricos parciales, y de la significación que poseyeron para el conjunto de la evolución económica y social de cada país o región. Como se observa, por ejemplo, en el tratamiento del problema de los costos de la minería mexicana, o del de la decadencia de la minería del oro brasileña, en el plano de la historia económica. O, respecto de la historia política, en su exposición de la experiencia bolivariana o de los conflictos del liberalismo mexicano. Por otra par-

te, destaca también el propósito de explorar los reales conflictos de intereses en episodios célebres — los de la Nueva Granada en 1781, la rebelión de Tupac Amaru, la inconfianza mineira en Minas Gerais... —, de manera de evitar los esquemas provenientes de una reducción de esos conflictos a supuestos intereses de clases a menudo no verificables o a supuestas perspectivas independentistas que aparecerían más tarde.

Si quisiéramos un ejemplo de esto que apuntamos podríamos escoger su análisis de las reformas borbónicas en la primera parte del libro ("El ocaso del orden colonial"). En él incorpora las últimas discusiones sobre el sentido y el valor de esas reformas, adoptando la perspectiva más reciente de rechazo del aura brillante que le había asignado hasta hace poco la historiografía sobre el siglo XVIII iberoamericano, pero delimitando críticamente los alcances de esta perspectiva. Así, hace centro en la evaluación del conflicto peninsulares-criollos, y pone en duda el criterio reciente de considerarlo más una "invención retrospectiva" de la historiografía del siglo XIX para explicar la independencia, que un real conflicto del momento previo a ella. Ese criterio innovador se ha apoyado en el rechazo de la tradicional visión de las reformas borbónicas "como una exitosa revolución desde lo alto, en que una nueva élite desplaza a otra más antigua" (página 86). Halperin admite la existencia de una integración de peninsulares y criollos, a través de los linajes, aunque advierte también que esa integración, en cuanto era frecuentemente buscada para subsanar, en unos, la falta de poder que entrañaba su marginalidad a los altos cargos administrativos, y, en otros, la falta de recursos económicos, no impedía percibir, por eso mismo, las desventajas en que quedaban los miembros criollos de esas familias cuando no lograban insertarse en la economía. Pero, una vez reconocida así la existen-

cia de un conflicto real, afirma a continuación que el resentimiento de los criollos hacia los peninsulares no alcanzó a inspirar acciones temibles para la monarquía. Puesto que la intensificación del conflicto sería "un efecto más que una causa de la creciente dimensión conflictiva de la relación entre élite colonial y metrópoli" (página 86). La conciencia de esa dimensión conflictiva se acentuará a medida que aumente la percepción del colapso del orden vigente. Pero la divergencia que se generaría entre los partidarios de apresurar el colapso, los defensores del orden antiguo, y los que tomaban distancia ante la crisis, no está anticipada en los conflictos desatados por las reformas anteriores. Es decir, que no debe verse a los protagonistas de esos conflictos como anticipaciones de los sectores que estarán en pugna cuando la independencia. De manera que "... hay razones para que esta etapa crepuscular del viejo orden aparezca, más que como una en que se dibujan las líneas secretas de un orden futuro, como un agitado, confuso intermedio entre éste y aquél" (página 88). Análisis que confluye en una tesis, no nueva en él, según la cual la independencia de las colonias ibéricas fue fundamentalmente un fruto del colapso de las metrópolis. "La crisis y disolución del orden colonial", afirma "no proviene de la reacción americana a esas reformas, sino de que — aun después de éstas — las metrópolis ibéricas son incapaces de sobrevivir a los desafíos mortales de un conflicto europeo y mundial súbitamente intensificado por la liberación de energías guerreras..." provocada por la Revolución Francesa (página 10).

Sin limitarse a esa reevaluación tanto de las viejas como de la nueva interpretación del valor y efectos de las reformas borbónicas, avanza sobre otras de las interpretaciones en juego. Las de los que llama "fundadores románticos y positivistas de la historiografía latinoamericana" — es obvio que se incluyen sus prolongaciones recientes —, y que critica por haber trasladado la de sus maestros europeos ubicando las líneas de conflicto en las que dividían a sectores sociales definidos por sus actividades económicas. En su lugar, señala que esas líneas de división pasan por dentro de los linajes de que están compuestas las élites latinoamericanas luego de las reformas borbónicas. Y, dado que esos linajes cubren distintas esferas de actividades económicas y burocráticas, los conflictos que potencialmente podrían desatarse por esos

intereses contrapuestos hubieran podido ser tan disruptivos que bastaba la conciencia de ello para evitarlo.

Con no menor agudeza, su comparación de las reformas borbónicas portuguesas con las españolas le permite reconocer ciertas diferencias importantes, no sólo por su significación para la época sino también por su efecto posterior: las reformas de Pombal, a lo inverso que las españolas, buscaron apoyarse en las élites locales brasileñas e integrarlas en el aparato administrativo; por otra parte, las reformas pombalianas, mucho más que las españolas, buscaron crear una clase mercantil y empresaria poderosa, asociada al imperio mediante específicos privilegios: objetivo en el que la decisión portuguesa de no diferenciar entre metrópoli y colonia, se muestra más rica en consecuencias (páginas 93 y ss.). Y a lo largo de la obra, los capítulos sobre Brasil seguirán dominados por la preocupación de precisar los factores que distinguen la evolución hispanoamericana de la brasileña, en la que subraya, luego del fin de la dominación portuguesa, la capacidad de sortear, con escasa violencia comparativamente con las colonias hispanas, las crisis que podrían haber truncado el proceso de afirmación de una independencia monárquica. El secreto de ese éxito político, acota, "... es menos la habilidad de eludir las tormentas que la de navegarlas sin naufragar" (página 113).

El siglo de historia latinoamericana que estudia, lo considera entonces Halperin dominado por dos tentativas de reestructuración del área. La primera, intentada por las metrópolis a través de esas discutidas reformas. La segunda, derivada del colapso de su dominación. Este segundo intento quedará también a mitad de camino, advierte, pero sin lograr asegurar la estabilidad que, pese a todo, había logrado el anterior. En la brillante síntesis de las distintas experiencias revolucionarias que elabora en la segunda parte del libro, sobresale nuevamente la capacidad para distinguir los conflictos de intereses reales bajo las fachadas del momento o tras las interpretaciones de los historiadores posteriores.

Pero moverse a través del caos de la vida política de los distintos estados surgidos luego de la independencia hispanoamericana —esa vida política cuya mayor posibilidad de ser rendida a algún denominador común pareció muchas veces residir en el concepto de anarquía— no es tarea sencilla. Una exposición de conjunto como ésta lograda por Halperin supone el reconoci-

miento de ciertas constantes, ciertos factores comunes, que le permitan ser algo más que un simple relato de conspiraciones, asonadas, golpes de estado o guerras facciosas... Merced a la perspectiva comparativa implícita en su obra, y a esa agudeza de juicio que lo lleva a trascender, tanto el relato interesado de los contemporáneos, como los esquemas de algunos historiadores posteriores, Halperin logra ahondar en ese aparente caos. Lo hace mediante algunos hilos conductores, como el fenómeno de la militarización derivada de la guerra de la independencia, el peso faccioso de los intereses de los complejos familiares, la colisión de la política de los nuevos estados con los intereses regionales, entre otros. En ellos, puede destacarse su análisis de la militarización (páginas 188 y ss.), como uno de los más ricos de este texto, por la visión del entrelazamiento de lo militar, lo político, lo social y lo económico, en ese legado de la guerra de la independencia que es la general presencia de la fuerza armada, fuese regular o miliciana, nacional o regional, en la vida de los nuevos países.

Es posible, sin embargo, que en otros aspectos el resultado no parezca totalmente satisfactorio; que los últimos capítulos puedan arrojar la impresión de relatar un sinfín de conflictos políticos algo carentes de sentido. Esto ocurre, en buena medida, por limitaciones de las fuentes, dado el estado actual de las investigaciones. Aunque probablemente no deje también a pesar de la tendencia del autor a eludir problemas de concepto de indispensable consideración; tendencia atribuible a su justificado disgusto hacia los sesgos teóricos cuyos efectos negativos sobre el análisis histórico han sido frecuentes en parte de la historiografía latinoamericana, y cuya crítica realiza en diversos lugares del texto, a alguno de los cuales hemos aludido. Pero, pese a este justificable rigor, ¿podríamos ir más allá en busca del sentido de ese flujo político-guerrero de fines de la primera mitad del siglo? En todo caso, limitémonos a señalar que aunque quisiéramos responder negativamente, la propia dinámica de un texto como éste revela algunos de los nudos frente a los que se interroga desde hace mucho tiempo la Historia, sin demasiados frutos, en cuanto a sus pretensiones de ciencia, y que conciernen a la cuestión. Nos referimos a algunas expresiones fundamentales, inevitables en toda obra histórica aunque sumidas en constante

ambigüedad, que remiten a ciertas lagunas conceptuales cuya crítica podría contribuir a la interpretación de procesos políticos como los que son objeto de este libro. Así, cuando Halperin dice "la sociedad hispanoamericana", o cuando más restringidamente alude a alguna "sociedad" nacional, se puede observar que no está clara la existencia de una realidad a la que correspondería el concepto. Pues, ni referido al conjunto de los países hispanoamericanos, ni aun a la mayoría de ellos por separado, es dado reconocer, en la primera mitad del siglo XIX, la existencia de algo más que un conjunto de sociedades locales, más o menos relacionadas por los flujos mercantiles, los residuos de viejas estructuras burocráticas, o los proyectos político-estatales aún inmaduros. Y es posible que un mayor ahondamiento en esta realidad diese también mayores frutos en el análisis de la complicada historia política de esos años. Puesto que, podríamos argüir, si los intentos de organizar estados nacionales —la etapa denominada en Argentina de "organización nacional"— tienen tan poco suceso, es justamente por la inexistencia o la inmadurez aún de algo que podría ser llamado una sociedad mexicana, o argentina, o venezolana. En lugar de esas sociedades nacionales, todavía en proceso de formación —procesos cuyas direcciones y futuros resultados serán, frecuentemente, distintos de los que los límites originales de muchos estados indicaban—, las sociedades imprecisamente denominadas regionales, se nos aparecen con mayor realidad.

Si nos apoyamos en los resultados, que hemos comentado más atrás, del análisis del autor en la primera parte de la obra; es decir, si advertimos que la independencia sobreviene no como un proceso de maduración social de las colonias, esa inexistencia de sociedades correlativas de supuestas naciones, se hace más comprensible. De la misma manera, también podríamos explicarnos mejor por qué, en ese caótico proceso de definir una identidad colectiva, la vertiente nacional coexiste con otras dos que la preceden en el tiempo y tienen en los comienzos mayor vigencia que ella: la hispanoamericana y la local. Pues la primera forma en que los insurgentes contra el poder metropolitano se piensan a sí mismos como algo distinto de los peninsulares, es bajo la especie del "español americano", categoría de raigambre colonial. Junto a este conato de identidad colectiva, muy fuerte en los comienzos

do, y estuvo preso en la cárcel de Caseros. No sabemos exactamente por qué, ni cuánto tiempo, ni en qué condiciones. Pero Alvaro Abós fue un preso político del doctor Guido por lo menos durante un domingo de abril de 1963. "Mi memoria vuelve una y otra vez a aquel domingo de abril de 1963, como si en algún recoveco del episodio estuviera escondido el secreto de esta historia personal". Instalado en el pabellón siete de la vieja cárcel, Abós repasa la historia de los últimos veinte años. Desfilan temas importantes, la Revolución Libertadora, la resistencia peronista, las 62 de pie, Vandor, Onganía, Rucci, Ezeiza, los montoneros, el último gobierno peronista, y sobre todo Perón. Si bien el ensayo político queda ahogado por la novela personal, hay un tema central de esta primera parte: el tema es el mito de Perón. Para desarrollarlo, Abós recurre a conceptos antropológicos extraídos de algunos pensadores clásicos del tema. Así Perón, "el Perón que yo viví", dice Abós, "(el Perón que para mí no nació en el 45 sino en el 55) fue el elemento central de una gran construcción mítica. Y el mito se acepta, se vive, se recrea en su integridad. El mito es acrítico".

No es original, pero es atractiva la lectura en clave mítica sobre la figura del viejo caudillo. El problema es que Abós le da un tratamiento muy poco riguroso. El tema llega a su propia degradación dos o tres páginas más adelante. Del mito en sentido antropológico, del mito como el lugar de los relatos desde donde se piensa lo impensable. Abós salta al mito en sentido cotidiano. Todos empleamos el término para señalar algo imposible de olvidar, que trasciende la historia, que se transforma en leyenda. Así, decimos que Tita Merello es un mito viviente. Abós dice que en 1983 cae el mito de que el peronismo era electoralmente invulnerable. O sea, el mito pasa a ser el lugar de lo falso, un engaño en el que no debemos caer, para terminar colocando al mito (lo mítico) en los términos del siglo XVIII: como lo otro de la razón. Razones o mitos: verdades o engaños, ésa es la opción. "Permanecer en el cálido refugio del mito —no importa si algo destartado— o salir a la luz del día y mirarlo de frente." Abós, por supuesto, prefiere la luz.

En realidad, creo que Abós nos cuenta —míticamente y en primera persona— su crisis como peronista. En un tiempo remoto (años 60) había paz y equilibrio entre Abós y el movimiento peronista. Trabajaban codo

con codo, compartían sueños, la felicidad vendría por añadidura. Luego, la tormenta nos trajo los años 70, la violencia, la corrupción, el desgaste, la muerte de Perón, la degradación del peronismo actual. El equilibrio se rompió. Abós no soportó tanta bajeza, tanta mezquindad..., dio media vuelta, pegó el portazo y le dijo "adiós". "Adiós" es por ello su gran artículo, el máspreciado de su producción, el más arrogante, el más personal, el que desafia todo. "Soporté fuertes presiones para que no se publicara", confiesa. Pero lo publicó, decidió dejar sin aire al peronismo por un instante. Era imprescindible alejarse de tanta vileza para recuperar algún día el equilibrio perdido. Y se fue. El mito quedó atrás.

El análisis de la derrota electoral del 30 de octubre y sus consecuencias para el peronismo, da lugar a una serie de reflexiones que componen la segunda parte del texto. Son "Los interrogantes del posperonismo". ¿Cuáles son estos interrogantes? Ante todo, la reformulación política del campo popular, al caer las certezas de un "sentido común político". A saber: que el campo popular estaba representado por el peronismo y que esa representación configuraba una mayoría electoral natural. Perdida esa mayoría "el posperonismo es el escenario en el cual juegan todos los actores políticos, incluso los no peronistas". Es, en efecto, un buen punto de partida para pensar la Argentina política actual.

Pero Abós no desarrolla este tema en los términos que él mismo propone. ¿Por qué perdió el peronismo en 1983? Este es un tema inseparable de por qué ganó Alfonsín, o de cómo se recompuso el tablero político luego de Malvinas, o de qué situación revistaba el "campo popular" más allá y más acá del peronismo. Pues no, la derrota del 30 de octubre fue "un ajuste de cuentas con Isabel", o es resultado de un fenómeno nuevo que Abós define como "peronismo plebeyo" que no encaja en la cultura política argentina de los 80. A este último estaría ligada la figura y el relativo éxito de Herminio Iglesias. Ni una palabra sobre el no-peronismo. Vuelvo a repetir: los temas que propone Abós son —a mi entender— absolutamente pertinentes: ¿es posible seguir pensando en términos de "movimiento"? ¿Hay raíces liberales en el peronismo? ¿Se abordó seriamente alguna vez el tema de la democracia? Son preguntas bien formuladas sobre las que Abós arriesga muchas veces hipótesis sugerentes, aun-

que están desprolijamente presentadas y muy teñidas por sus deseos personales. El problema es su tratamiento, casi siempre...

Por lo demás, creo que el libro adolece de repetición. Palabras, ideas y temáticas se repiten sin piedad. Pasando el texto por un cedazo, creo que allí se quedan, por lo menos, 80 de las 261 páginas que lo componen. Si, por otro lado, Abós nos ahorrara algunos artículos periodísticos demasiado coyunturales, o ciertos datos estadísticos de la tercera parte poco rescatables, restarían unas cien páginas para la polémica.

Finalmente, quisiera anotar —no sin arbitrariedad— algunas cuestiones que creo merecen ser discutidas. Porque Abós tiene pocas ideas pero fijas, y las repite hasta el cansancio. Podríamos resumirlas así:

1) El peronismo que hemos conocido ha cerrado su ciclo histórico. Hoy (1986) está en manos de una dirigencia que mayoritariamente participa de la versión "plebeya" del peronismo con la cual es necesario romper.

2) La izquierda marxista, y en especial la peronista, no interpretó bien ni al peronismo, ni a la dictadura, ni al pueblo, ni a la actual democracia, ni a toda la historia argentina.

3) La izquierda marxista, y en especial la peronista de los años 70, es cómplice, responsable, y provocadora de la violencia desatada antes y después del golpe de 1976. Fue aparatista, aventurera y suicida.

4) La mejor democracia —la única verdadera— es la que practican en forma cotidiana y anónima las comisiones internas y los delegados de personal que "en ese microcosmos de la sociedad global de la empresa, cuestiona diariamente la soberanía irrestricta del capital".

5) Hay una "operación rescate" posible para salvar al peronismo. Este rescate sólo puede protagonizarlo una coalición entre el sindicalismo de nuevo cuño y la generación intermedia de cuadros políticos peronistas que hasta ahora encontró sus caminos cerrados.

¿Valé la pena discutir estas ideas? ¿Es necesario al menos para el peronismo revisar críticamente estos items? Creo que sí. ¿Estas cuestiones tienen una relación orgánica con el trabajo de Abós? ¿Fueron *pensadas* globalmente y constituyen una reflexión de época? Creo que no. A lo sumo, podríamos suponer que, más que un síntoma del posperonismo, el texto de Abós es un síntoma de la posmodernidad.

Judíos y argentinos

Mario Szychman, *A las 20.25 la señora entró en la inmortalidad*. Ediciones del Norte, Hanover, 1981; Buenos Aires, Sudamericana, 1986.

Los cinco hermanos Pechof, judíos polacos, emigrados a la Argentina en los años 20, son pobres, marginales, humillados, y a veces, delincuentes. Tres novelas de Mario Szychman (publicadas a lo largo de doce años)¹ cuentan su historia. ¿Cuentan? ¿Su historia? Los signos de interrogación parecen necesarios, porque, en verdad, más que un relato, proponen el armado de un rompecabezas, cuyas piezas pertenecen a juegos diferentes. Por eso también vacilo al anotar su historia. Los Pechof tienen varias historias y el trabajo literario consiste precisamente en averiguarlas: *Crónica falsa* y *Los judíos del mar dulce*, o cómo llegar a la verdad, ese espejismo, esos restos a los que el tiempo vuelve imprecisos cuando no fabulosos.

Crónica falsa es la novela familiar de un huérfano. Bernardo, hijo de Natalio, uno de los cinco Pechof. Su padre fue fusilado el 9 de junio de 1956. Bernardo emplea siete años en la invención documentada de su historia familiar y de los sucesos en las horas previas al fusilamiento, entretejidos con pistas y recuerdos sobre los fusilados. Estas dos reconstrucciones dibujan sus respectivos espacios: lo privado y lo público, la familia y la política, el prostíbulo y el partido socialista, los judíos y los argentinos, los que hablan bien y los que hablan mal, criollos e inmigrantes. Casi podría decirse que las oposiciones pertenecen, en la ideología, a un registro clásico. En el medio, está el peronismo desplazando fronteras, haciendo borrosa la historia anterior.

Los Pechof y el peronismo, de eso también se trata en *Crónica falsa*, porque Natalio es fusilado, confundido entre peronistas. En *Los judíos del mar dulce*, porque la cronología tiene

un ritmo, que culmina la noche de la muerte de Eva Perón. En *A las 20.25...* porque su título cita la frase con la que, todos los días, la red nacional de radiodifusión recordaba esa muerte. Pero podría decirse más: pasar del peronismo a la historia de los últimos cincuenta años: "Un pasado del que querían adueñarse para liquidar el desarraigo", una historia ajena, llena de cuentos raros.²

La narración como trabajo con el recuerdo. Pero ¿hay en verdad recuerdos, huellas casi físicas del pasado? No se pueden recordar hechos ajenos, a menudo incomprensibles. Los Pechof inmigrantes tienen una historia judía, europea, que la amnesia ha afectado, terminando por confundirlo todo, como si para ser argentino hubiera sido preciso olvidar. Bernardo cuenta "cómo su padre le había borrado todas las pistas de su pasado en Polonia... hasta se había olvidado a propósito del *poilisch*".³ Sobre la amnesia, crecen los mitos (lo que fueron en Polonia, lo que son en Argentina), que Bernardo elige coronar con la versión paródica de un mito hebreo, el del arca de Noé, representada con techo de zinc, como los conventillos porteños, y llena de personajes de sainete: "Va la costurerita que dio el mal paso, el turco mercachifle, el gallego del almacén, el ruso prestamista, Juan Moreira, el doctor del comité".⁴ Claro, no se puede recordar lo que no se ha vivido. Hay que aprenderlo e incorporar códigos de referencia: cuentos infantiles, juegos de palabras, gestos, complicidades corporales y lingüísticas, canciones. Los Pechof, para poder recordar *en argentino*, tienen que olvidar *en polaco*, pero si olvidan *en polaco*, quedan sin lengua (sin pasado), es decir sin el medio y el objeto del recuerdo. ¿Qué hacer? Esta es la cuestión que Bernardo intenta resolver (y es también la pregunta *novelesca* de Szychman). Primero, para ubicarse, armar una cronología que recorra la historia argentina, década a década

desde 1840: inventarles a los Pechof varios pasados, varias familias argentinas que se cotejen y se controlen mutuamente: los Pechof de Buenos Aires y el casamiento de Jaime con una cristiana de linaje más o menos patricio; los Pechof del interior, con Jaime como estafador en el Chaco. Cada uno de los Pechof se construye varias máscaras, que cubrirán el rostro judío: Dora es sucesivamente esposa de un caudillo conservador, prostituta, Eva Perón. Bernardo hace pasar esas novelas familiares por su propio cuerpo, padeciéndolas como si las hubiera vivido, como si, por otra parte, alguna de ellas pudiera ser verdadera: "Sufrió torturas y se aprendió varios tics y achaques, provenientes de los recuerdos de un montón de gente que despobló la casa, o compartió de alguna forma la vida y el asesinato de don Natalio".⁵ Muere cuatro veces, como Lugones, como Gardel, como Eva, como su padre, fusilado en José León Suárez. Cada uno de los siete años que se toma para reconstruir la historia de su padre, vale por una década: el trabajo del recuerdo lo lleva desde la adolescencia a la vejez, en un curso marcado primero por las lecturas de Bakunin, luego por el socialismo, por la caída de Yrigoyen y las novelas de Upton Sinclair, finalmente por la perplejidad ante el peronismo.

Contar para entender: ¿cómo se puede ser judío en la Argentina? O quizá: ¿se puede ser judío y argentino? Bernardo construye su novela familiar con restos, materiales heterogéneos y ambiguos. Fotos, por ejemplo, que plantean el problema de juntar una cara, un gesto, un traje, con las palabras escritas en el diario de su padre, los cuentos siempre contradictorios de la madre o de los tíos, que mienten, falsifican, dicen una cosa por otra, todo el tiempo; decorados: montar por piezas, con maderas y cartón, la escena de la novela familiar, crearle al recuerdo la ilusión real; códigos culturales: el cine, desde películas de propaganda ("Argentina, tierra de promisión") a comedias norteamericanas. Todos los testimonios son inseguros. Al revés de lo que les pasa a los criollos viejos, para quienes la anécdota de un abuelo es una parte sólida y tangible de la historia, la vida de los Pechof se disgrega en diferentes versiones, carece de ese fundamento que asegura la verdad del pasado. Frente a los que tienen *crónicas verdaderas*, estos judíos sólo pueden aspirar, a través de las pesquisas de Bernardo, a una *crónica falsa*.

Ser judío: "Ni cinco generaciones nos quitan nuestra raza, viejo. Somos unos inadaptados".⁶ Todo el movimiento de las novelas de Szichman podría resumirse en un dilema: ¿dejar de ser judío asegura otra identidad o el esfuerzo de la mimesis está, de antemano, destinado al fracaso? Si un judío llega a despreciar a los otros judíos ("transfería la bronca de los goyes a sus propios parientes, odiándolos por su inseguridad, porque tenían caras blandas, y dientes torcidos, porque al sonreír mostraban las coronas de oro, por sus cuerpos barrigones"), ¿este sentimiento hará desaparecer su diferencia, confundiendo en el "crisol de razas", ese mito forjado como ideología escolar para la inmigración?

En principio, es necesario tomar distancias: del idisch, para que no se contamine la fonética, que es lo primero que se escucha y lo que más delata. Por eso Jaime, el más audaz de los Pechof en llevar adelante el proyecto de argentinización, habla como un porteño; mimetizado por completo, ha logrado borrar esa diferencia. Luego, extrañarse del pasado europeo, mirarlo como lo que debe ser: un pasado. Por eso Bernardo se pone a reconstruir la historia familiar y es su propio padre durante siete años; luego, imagina una película sobre esa historia: mezcla de documental y parodia, se cuenta allí de otro modo, es decir, con otro código de referencia, el ciclo de los Pechof.

De una narración a otra, de *Crónica falsa* a *Los judíos del mar dulce*, hay cambios de tono y perspectiva. El patetismo de la primera versión, en la que el padre de Bernardo muere fusilado, que imponía un registro melancólico (típico, por lo demás, de la novela de infancia y adolescencia en la literatura argentina), desaparece. Si la segunda novela sigue trabajando con el recuerdo y sobre materiales que conservan rastros de verosimilitud (social, política), la forma de trabajo es diferente. Szichman comienza la transformación de sus personajes en héroes cómicos. Algo insólito en la literatura argentina y doblemente insólito, si se piensa en Gerchunoff y Rozenmacher, también escritores judíos. Este tono es nuevo, y la cualidad que diferencia *A las 20.25*, la señora entró en la inmortalidad, que la hace original respecto del conjunto de textos publicados en estos años, es, precisamente, su comicidad. Son muchas las transformaciones que separan a estas tres novelas. Sin embargo, de una a otra se conservan los mismos nombres, se repiten situaciones exteriormente idénticas, co-

mo si Szichman trabajara cada narración con los materiales, incorporados textualmente, sin modificaciones, de la anterior (se repiten párrafos enteros, chistes, anécdotas). Pese a ello (o quizá por ello mismo), las diferencias se acentúan hasta que los Pechof de *A las 20.25*... no son ya la versión paródica de los Pechof de *Crónica falsa*, sino otros, realización narrativa de una de las varias vidas inventadas por ellos en *Los judíos del mar dulce*.

En cada una de las tres novelas, la narración se plantea una pregunta: ¿cómo recuperar la historia de Natalio, reconstruir su subjetividad, saber quién era su padre, para que Bernardo pueda decidir quién es él mismo?, en la *Crónica falsa*; ¿cómo contar la historia de toda la familia Pechof, de Polonia a la Argentina, con sus diversas variantes, saber quiénes eran para llegar a saber quiénes somos, nosotros, yo, los judíos, los inmigrantes?, en *Los judíos del mar dulce*. Las operaciones del relato se proponen resolver explícitamente estos enigmas. En *A las 20.25*..., si los enigmas permanecen, las preguntas, en lo manifiesto, cambian: se trata ahora de cómo enterrar a una sobrina muerta la misma noche que murió Eva Perón, y que se está pudriendo en el baño, porque todos los entierros han sido suspendidos hasta que no termine el duelo nacional. Esta situación absurda se articula, en paralelo, con otra pregunta: ¿cómo lograr que se muera realmente Itzik, el hermano que (desde su pronunciación hasta su cuerpo) delata a los Pechof como judíos, polacos, sin plata y sin cultura? Estas dos preguntas, de resolución, digamos, práctica (enterrar a un muerto, disponer de otro muerto) hacen girar el tono y la perspectiva de la última novela de Szichman respecto de las anteriores.

La política aparece citada explícitamente en su título; sin embargo, funciona sólo como recurso para introducir la línea narrativa principal.⁸ En efecto, como el velatorio de Evita proscribe todo otro velatorio, Jaime Pechof planea convencer a un médico antisemita (que es capaz de pasar por encima de la prohibición) de que ellos no son Pechof, sino argentinos viejos, la familia imaginaria de los Gutiérrez Anselmi. Este es el centro temático y formal de la novela: cómo cambiar la identidad judía por una hipotética identidad argentina.

¿Cómo hacerlo realmente? En tanto judíos, los Pechof estaban llenos de recuerdos, diarios, fotos, muebles, cosas viejas y verdaderas, auténticos sou-

venirs familiares. Como Gutiérrez Anselmi no tienen nada: ni subjetividad, ni pasado, ni objetos materiales sobre los que se anclen las reminiscencias. En cambio, otros argentinos verdaderos pueden exlúbir, como los Pechof judíos, una florescencia de recuerdos; basta rozar un objeto, abrir un armario, decir el nombre de un río, para que el flujo del pasado les venga a los labios y a la memoria, lleno de detalles, precisamente esos detalles que construyen el verosímil: "Entre los católicos ricos, Jaime había encontrado más infancia que en ninguna parte". Y no sólo infancia: "Jaime sabía que los Pechof sólo podían trocarse en Gutiérrez Anselmi desandando una tradición afincada en lámparas de pie, camas, platitos de porcelana, sillas, armarios, bibelots, vasos de té, remedios, alfombras y viajes. A los goim les resultaba fácil ir hacia un pasado católico porque provenían de él. Pero Jaime Pechof tenía que encerrarse en un cuarto y recrear la Argentina desde el año mil ochocientos cuarenta, intuyendo los momentos vacíos que debían rellenarse con leyendas de otros países, desechando distintas clases de futuro, y haciendo habituales situaciones que no habían presenciado sus abuelos".

El desarraigo. Los Pechof, al proyectar convertirse en Gutiérrez Anselmi, siguen un destino marcado por la ansiedad del extranjero: pierden su memoria de origen, sin ganar la presunta identidad criolla. Y además, todo hay que fabricarlo con artificios, a partir de discursos ajenos: Jaime, por ejemplo, copia el Almanaque Laffont (repleto de cuadros de costumbres porteñas) y lo reparte entre sus hermanos. Con estos restos miserables, con las lecciones que le da el manager, con fragmentos de un pasado fabuloso, los Pechof pierden su identidad, teniendo como quimera cambiarla. El dramatismo de la situación en su verdad social, tiene una resolución cómica que, por contraste, por parodia, profundiza este juego de diferencias. Todo separa a los judíos de los cristianos, desde los estados de ánimo a las enfermedades: los judíos tienden a la autoconmiseración y a sufrir de los intestinos; los cristianos son despóticos y sus hijos sólo tienen enfermedades elegantes, que se curan con penicilina. Los judíos tienen tics, los cristianos "maneras", (buenos) modales. Y, por supuesto, la forma de sus tragedias es diferente: "Toda gran familia ha tenido un éxodo en su pasado. ¿Qué clase de éxodo tuvimos noso-

zan las palabras alrededor de la muerte. Este tema cobra la forma anecdótica de todo el imaginario social, comenzando por el número de relatos -trece-, número asociado a la desgracia, pasando por enfermedades, suicidios o asesinatos.

El narrador no percibe otra voz que no sea la que le transmite esa presencia de la muerte que adquiere un carácter de obsesiva repetición. Creo que esos famosos versos de Quevedo: "y no hallé donde poner los ojos / que no fuera recuerdo de la muerte" sintetizan la temática del libro. Esta obsesiva repetición no significa, en este caso, un obstáculo para la escritura, y la palabra actúa como un conjuro que modifica la materia muerta en materia significante. La pregunta de Aguirre ("Antes de la fiesta") postula esta posibilidad: "¿Cómo puede ser que a todos esos huesos blancos y vacíos puedan llamarle ballena azul?" Los fantasmas se corporizan en palabras y resurgen produciendo múltiples significaciones, gestando imágenes luctuosas que siguen atrapando en un círculo del cual no se puede "circular" ("El color del fuego").

La aparición escrita de un secreto simboliza por su misma aparición la muerte del mismo. Lo escrito devela esas obsesiones y complica al lector en un mundo donde todo es indicio de muerte, incluso ese antiguo secreto que ya ha dejado de serlo.

Producido el intento de conjurar esos miedos, el texto despliega un ecléctico universo conformado por personajes viejos y enfermos, por animales pollo macumbeado, caballos de madera-, por lugares marginales -conventillos, inquilinatos-, universo agobiado también por prácticas supersticiosas y por una devoción enfermiza a santitos y vírgenes. Cualquier elemento que se elija lleva inevitablemente a recorrer el camino de diferentes muertes: la de la juventud, la de la salud, la de la razón, la del amor. Lo sexual no halla espacio en esta escritura y lo erótico es apenas un recuerdo antiguo evocado por algunos personajes. El deseo está puesto en saber, con

desapasionada curiosidad, sobre la muerte. Algunos intentan escapar de este *tanatos* y el erotismo aparece bajo formas escondidas; los espejismos en "La daga y el chacal" y los disfraces de "Moritat" son metáforas de ocultamiento de un deseo que no atina a descubrirse y recurre a la máscara.

El narrador rompe con algunas convenciones sociales con respecto al tema de la muerte, por ejemplo, el color negro, que si bien aparece deja lugar fundamentalmente al blanco: salinas, túnicas, espantajo, velas, un promiscuo mundo de objetos teñido por ese color. En "El jinete de piedra" es el verde el que anuncia la muerte, y en el último cuento, el color azul de la ballena unifica la visión de los huesos vacíos. Otras convenciones de carácter literario se mantienen, así los pétalos como una metáfora de la desintegración, aparecen recurrentemente. Algunas, como la cábala, que tienen un carácter social, también son incorporadas: si se escucha una canción, la muerte aparecerá ("Artista de varieté"), si se deja de cumplir una promesa algo funesto sobrevendrá ("La muerte prometida"). Lo convencional y su ruptura sirven para completar esta huella y presencia de la muerte.

Este énfasis en la inevitable desintegración lleva a generar personajes que no se asombran de la aparición de la muerte, la esperan, la presienten, y, en algunos casos, hasta la actúan. Son personajes generalmente viejos, y cuando el cuento abre su historia con algún personaje joven lo encontramos páginas más adelante, luego de que han transcurrido varios años. De esta vez inevitable rescata el narrador la sabiduría: de ella se aprende "un poco de historia y un poco de sexo" ("El jinete de piedra").

Algunos personajes llegan, escuchan una historia y se van: el aviador ("La muerte prometida"), el marinero ("Artista de varieté"); otros emprenden viajes en busca de un abuelo ("El jinete de piedra") o de un recuerdo ("Gardenia azul"); otros vuelven de un largo viaje: el legionista ("La daga y el chacal"). Polacos, turcos, brasileños, señalan la inmigración, también un largo viaje. Los que se van, los que llegan, los que están, se encuentran con la muerte como aquel personaje de Nietzsche que, intentando escapar de la muerte, la encontrará en Samarcanda. El viaje es sólo viaje hacia la otra orilla.

Si bien las historias se originan en la confesión de un secreto, que constituye la matriz anecdótica, ésta es desva-

lorizada por el narrador ("Esa sí era una historia de amor. De estafas y de amor. Nada misterioso. Más bien miserable") y son hasta tal punto miserables que una historia familiar cabe en el caparazón de una tortuga tuerta ("La cruz de la tarde").

Esta escritura no desiste de un esquema anecdótico pero lo construye y lo trasciende pacientemente venciendo lo miserable; en una sintaxis breve, en la cual muchas veces está elidido el verbo para detener la imagen de una económica descripción, en el juego de significantes, en el homenaje a otros escritores, algunos nombrados y otros callados pero presentes, en la producción de otra escena en la cual el actor/escritor es un desbordante Falstaff bajo la mirada del otro que lo reconstruye.

Esa reiterada obsesión temática alrededor de la muerte y de su secreto (¿quién puede decir de ella?) despliega diferentes recursos narrativos. La escritura se postula como una extensa cláusula causal ("Porque hubo sol. Porque no llueve"), como una posibilidad entre negaciones ("No es nieve, ni tampoco arena"), como una cadena asociativa -orzuelo, obispo, cardenal, iglesia, reina, corte, traición-, como un intento explicativo ("como si estuviera urgida..."), como una predicción ("La muerte entrará por tu boca..."), como una referencia objetual ("Plumas, pezuñas, hocicos"), como una metáfora en "La cruz de la tarde" y en "Artista de varieté", en los cuales cae el pelo y aparece una historia.

Línea a línea, la escritura semantiza con riguroso talento la muerte para poder transformar esos huesos blancos y vacíos -la página- en una ballena azul -la escritura-, transformación que sólo los viejos (¿escritores?) pueden enseñar.

¿Con qué sueña el sujeto de esta escritura luego de vencer la página en blanco? Con un metafórico teatro en otra orilla donde la visión de lo azul permite el retorno al pasado. No hay sueños de grandeza. Apenas un solitario oficio ejercido con loable responsabilidad.

LA CIUDAD FUTURA

revista de cultura socialista

Directores:

José Aricó
Juan Carlos Portantiero
Jorge Tula

Redacción:

Jorge Dotti
Ricardo Ibarlucea
Héctor Leis
Osvaldo Pedroso
Sergio Bufano

Azcúñaga 42 - piso 2 dpto. 3
(1029) Buenos Aires



NUEVA SOCIEDAD

NOVIEMBRE/DICIEMBRE 1986 Nº 86

Director: Alberto Koschutzyk
Jefe de Redacción: Daniel González V.

COYUNTURA: Carlos D. Mesa Gisbert: Bolivia. La dramática transición. Luis Vardesoto: Ecuador. ¿Hacia el derrumbe de la derecha? Franklin J. Franco: República Dominicana. Entre la libertad y el miedo.

ANÁLISIS: Darcy Ribeiro: Revolución en la educación. El sistema escolar brasileño. Enrique Neira: Colombia. las guerrillas y el proceso de paz. Carlos M. Vilas: Nicaragua: las organizaciones de masas. Problemática actual y perspectivas. Ferran Brunet: El Estado, la política, las clases sociales y el capital. Lawrence Nurse: Los sindicatos en el Caribe anglofono. Oscar Ugarteche G.: Lo interno de la deuda externa. Los casos de Bolivia y Perú.

POSICIONES: Alan García: No hay democracia sin antiperestroika.

TEMA CENTRAL: Samir Amin: ¿Socialismos particulares o nacionalismo burgués? A treinta años de Bandung. Karl Grobe-Hagel: China y Vietnam: dos revoluciones campesinas. ¿Que ha sido de ellas? Sidney de Miguel: Angola y Mozambique: ruptura y liberación. Volker Grabowsky: Corea del Norte: culto a la personalidad. Enrique Dussel: ¿Hay Teología de la Liberación en África y Asia? Emil C. Ndonde: Tanzania. ¿El fin del sueño socialista?

SUSCRIPCIONES (Incluido flete aéreo)

	ANUAL (6 nums.)	BIENAL (12 nums.)
América Latina	US\$ 20	US\$ 35
Resto del Mundo	US\$ 30	US\$ 50
Venezuela	Bs. 150	Bs. 250

PAGOS: Cheques en dólares a nombre de NUEVA SOCIEDAD.
Dirección: Apartado 61.712 - Chacao, Caracas 1060-A, Venezuela.
Rodamos no efectuar transferencias bancarias para cancelar suscripciones.

REVISTA IBEROAMERICANA

Organo del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana

Director-editor:

ALFREDO A. ROGGIANO

Secretario-tesorero:

KEITH McDUFFIE

Dirección:

1312 C.L. Universidad de Pittsburgh, Pittsburgh, PA 15260 USA.

Suscripción anual:

Países latinoamericanos: US\$ 25

Otros países: US\$ 30

Socios regulares: US\$ 35

Socios protectores: US\$ 50

Suscripción y ventas:

Cecilia Ruiz Javonovich

Canje:

Lillian Seddon Lozano

Dedicada exclusivamente a la literatura de Latinoamérica, la *Revista Iberoamericana* publica estudios, notas, bibliografías, documentos y reseñas de autores de prestigio y actualidad. Es una publicación trimestral.

HYPERTEXTA

Seul Sosnowski

5 PUEBLO COURT
GAITHERSBURGH
MD 20878 - USA

Tarifas de suscripciones

Bibliotecas e instituciones: US\$ 21

Suscripciones individuales: US\$ 15

Patrocinadores: US\$ 30

(Excepción: Año I, Nos. 1, 2 y 3: US\$25)

revista de crítica literaria latinoamericana

Dirección

ANTONIO CORNEJO POLAR

Avenida Benavides 3074

Urbanización La Castellana

Teléfono 456353

Lima - 18

PERU

libros - cafe

gandhi

Montevideo 453

Derrida: De la gramatología, ~~14,00~~ - 10,20

Saer: Nadie nada nunca, ~~5,20~~ - 4,35

Ducrot-Todorov: Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje, ~~15,50~~ - 10,90

Barthes: S/Z, ~~11,00~~ - 8,15

Eliot, Pound y otros: El oficio del escritor, ~~23,00~~ - 16,00

Vallejo: Poesías completas, ~~19,20~~ - 13,20

Rimbaud: Iluminaciones, ~~5,00~~ - 5,60

Uitti: Teoría literaria y lingüística, ~~15,40~~ - 12,30

Felisberto Hernández: Obras completas, 3 vols., ~~20,00~~ - 28,00

Todorov: Introducción a la literatura fantástica, ~~14,00~~ - 10,20

Walsh: Obra literaria completa, ~~11,20~~ - 7,80

Barthes y otros: Análisis estructural del relato, ~~23,30~~ - 16,30

Iñigo Madrigal: Historia de la literatura hispanoamericana, ~~28,00~~ - 22,80

Gramsci: Cuadernos de la cárcel, 6 vols., ~~38,00~~ - 39,00

Sadoul: Historia del cine, ~~29,20~~ - 20,40

Apel, Habermas, Castaneda, Bataille, Lautréamont, Novalis, Sade, Genet, García Ponce, Pacheco, Poniatowska, Lowry, Gelman, Girri, Molina, Cavafis, Carpentier, Benjamin, Adorno, Musil, Junger, Roth, Mann, Woolf, Burgess, Boll, Pessoa, Sontag, Gombrowicz, Eco, Grass, Kundera, Beauvoir, Yourcenar, Navokov, Sabato, Onetti, Caparrós, Soriano, Casullo, Briante, Rivera, Borges, Arlt, Galeano.

libros - cafe

gandhi

Montevideo 453



▲■●▲■●▲■● SUMARIO ▲■●▲■●▲■●▲

José Aricó: <i>Los gramscianos argentinos</i>	1	José Carlos Chiaramonte: <i>Balance y crítica de la historia latinoamericana, sobre "Reforma y disolución de los imperios ibéricos" de Tulio Halperín Donghi</i>	44
José Sazbón: <i>Dos caras del marxismo inglés: el intercambio Thompson-Anderson</i>	11	Luis Alberto Quevedo: <i>El peronismo en primera persona, sobre "El posperonismo" de Alvaro Abós</i>	46
Elizabeth Jelin y Pablo Vila: <i>Cotidianidad y política</i>	27	Beatriz Sarlo: <i>Judíos y argentinos, sobre "A las 20.25 la Señora entró en la inmortalidad" de Mario Szychman</i>	48
Rafael Filippelli: <i>Escritura y narración en el cine</i>	33	Nora Catelli: <i>El crítico y sus miradas, sobre "El texto y sus voces" de Enrique Pezzoni</i>	50
Alfredo Rubione: <i>Xul Solar: Utopía y vanguardia</i>	37	Elida Ruiz: <i>De lo blanco a lo azul, sobre "La muerte prometida" de Luis Gusmán</i>	51
LIBROS			
Carlos Altamirano: <i>El carisma como discurso, sobre "Perón o muerte. Los fundamentos discursivos del fenómeno peronista", de Silvia Sigal y Eliseo Verón</i>	40		