

Año XI - Nº 32
abril-junio
1988
A 10

PUNTO DE VISTA

REVISTA DE CULTURA.

Debate sobre la
**PLURALIDAD MODERNIDAD
POLÍTICA Y PSICOANÁLISIS
CULTURALES**

S E P A R A T A

Cornelius Castoriadis

Transformación social y creación cultural

DIBUJOS: EDUARDO STUPIA

CENTRO DE ESTUDIOS DEL CLUB DE CULTURA SOCIALISTA

El Club de Cultura Socialista organizará, durante 1988, un centro de Estudios específicamente dedicado a la problemática del cambio y la transformación. Esta iniciativa coordinará los esfuerzos de intelectuales, políticos e investigadores nacionales e internacionales a fin de crear un ámbito de estudio y difusión, de enseñanza e investigación, de discusión y diseño de proyectos.

Partimos de la convicción de que es necesario renovar la cultura de izquierda en la Argentina y de que ello será posible sólo si comprometemos a sus mejores intelectuales en una tarea al mismo tiempo académica y política. El Centro de Estudios sistematizará en un currículum orgánico perspectivas que conciernen a la producción y el fortalecimiento de alternativas socialistas en el marco de una dinámica democrática.

El Centro de Estudios incorporará como base de su programa un elenco de cuestiones relacionadas con la economía, la sociedad, el Estado, la cultura, no sólo en sus dimensiones nacionales sino también en lo que resulta de las experiencias internacionales de cambio; no sólo en el análisis de prácticas y propuestas de gobiernos y partidos sino también de los horizontes de transformación emergentes de la dinámica social; no sólo en un corte sobre el presente, sino en la historia del socialismo, la discusión de nuestras tradiciones ideológicas y el cruce de estas tradiciones con otras líneas de pensamiento científico y filosófico.

El Centro de Estudios se propone como espacio de enseñanza e investigación, regido por los estándares más exigentes, sensible a la experimentación y a la discusión sustantiva de valores, proyectos y políticas; atento a los reclamos de la sociedad en un marco donde sea posible considerarlos con la urgencia de ofrecer proposiciones originales e imaginativas.

Con el Centro de Estudios, el Club de Cultura Socialista inicia una etapa importante de proyección pública. Como el Club, el Centro será un espacio pluralista, abierto al diálogo con todas las perspectivas democráticas sobre el cambio. El Centro reconoce su afinidad con un patrimonio histórico socialista y, actualizando ese legado, se propone incidir sobre la sociedad y la política argentinas que hoy requieren planteos innovadores frente a las cuestiones abiertas de la transformación socio-económica y la profundización de la democracia.

Calendario 1988

Inscripción: del 1º al 13 de abril

Primer cuatrimestre: 13 de abril-7 de julio

Segundo cuatrimestre: 3 de agosto-27 de octubre

Para toda información, dirigirse al Club de Cultura Socialista, Bartolomé Mitre 2094, primer piso, teléfono 953-1581, de martes a viernes de 18 a 21 horas.

PUNTO DE VISTA

puede adquirirse

en el Interior:

Río Cuarto: Librería Lema, Sobremonte 617.

General Roca: Oimhue Libros, Av. Roca 1594.

Mar del Plata: Don Quijote Libros, Rivadavia 2409
— Erasmo 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 SA, Paraná 750, Montevideo.

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 30.

En el exterior, vía superficie: 25 dólares; vía aérea: 30 dólares.

Punto de vista recibe toda su correspondencia, giros y cheques a nombre de Beatriz Sarlo, Casilla de Correo 39, Sucursal 49(B), Buenos Aires, Argentina. Teléfono: 953-1581.

Coordinación gráfica: Mónica Urrestarazu.
Impresión: Talleres Gráficos Litodar, Viel 1444, Buenos Aires. Registro de la Propiedad Intelectual en trámite.

La responsabilidad debida

"In dreams begins responsibility."

William B. Yeats

Pongamos en relación dos tipos de fenómenos. Por un lado, las leyes "de punto final" y "de obediencia debida", que fueran recientemente promulgadas.* Por el otro, esa locución que, desde hace varios años, se ha incorporado al discurso común de nuestro medio: "yo, argentino".**

En un sentido —el que aquí nos interesa— son variaciones en torno a un mismo tema: el de la responsabilidad.

En un caso, la certeza incommovible que parece brindar la defensa de los valores auténticos que conforman nuestro ser nacional, occidental y cristiano ha terminado oficiando de justificación última para crímenes de lesa humanidad. En el otro, una propensión casi idiosincrática a "lavarse las manos" se ha visto singularmente fortalecida por el auge local de una serie de especialidades: pedagogos, psicólogos, sanitarios y trabajadores de la salud han venido multiplicando las explicaciones razonables que vuelven cada vez más comprensible por qué se puede hacer el mal sin intención.

Adviértase que, en ambas instancias, opera finalmente un dispositivo similar: el recurso a una búsqueda de motivaciones que permitan exculpar la violación de la ley. Por eso se parecen también las soluciones que se proponen: bajo el nombre de educación o de tratamiento, se invoca siempre a la prevención como el medio idóneo para un adecuado engrandecimiento de las capacidades yoicas.

En lo que sigue, partiremos de algunas elaboraciones críticas acerca de los vínculos entre crimen y responsabilidad para ocuparnos expresamente, después, de la manera en que este último tema es abordado en diversos escritos de Freud y de Lacan.

* "...se extinguirá la acción penal contra toda persona que hubiere cometido delitos vinculados a la instauración de formas violentas de acción política hasta el 10 de septiembre de 1983" (del art. 1o. de la ley de Punto Final). "Se presume sin admitir prueba en contrario que quienes a la fecha de comisión del hecho revistaban como oficiales jefes, oficiales subalternos, suboficiales y personal de tropa de las Fuerzas Armadas, de Seguridad, policiales y penitenciarias, no son punibles por los delitos a que se refiere el artículo 1o. de la ley 23.049 por haber obrado en virtud de obediencia debida" (del art. 1o. de la ley de obediencia debida).

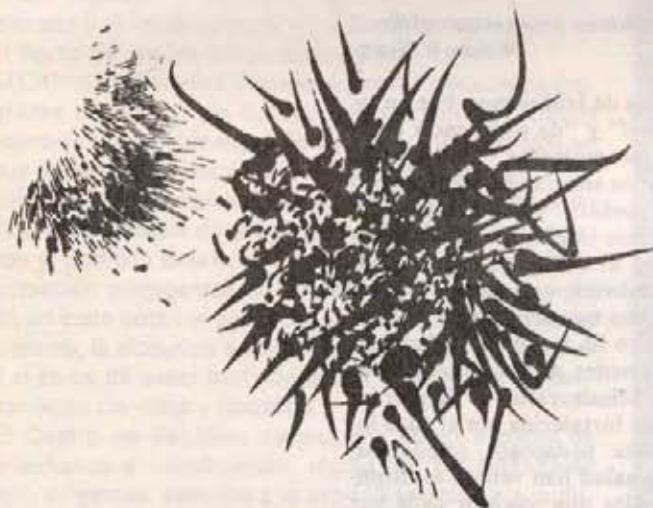
** El "yo, argentino" debe ser leído como una fórmula —esto es, como una pequeña forma— que resume enunciados tales como "no me di cuenta", "lo hice sin querer", "yo qué tengo que ver", "y a mí por qué me miran", etcétera.

1. Crimen y castigo¹

Como se sabe, el criterio jurídico de adscripción de la responsabilidad criminal depende de específicas pruebas legales. Esto es, se establece un "set" de reglas para el uso de los adjetivos "responsable" o "no responsable". En este sentido, será penable aquel sujeto al que sea posible adjudicarle la "intención" de cometer un acto criminal. La intención se considera ausente si el individuo en cuestión no *sabía* lo que estaba haciendo.

Es precisamente este uso del verbo mentalista "saber" en las pruebas de responsabilidad criminal el que lleva a conceptualizar el problema más como una cuestión psicológica que legal. Hace aquí su entrada, entonces, el experto psiquiatra. Un conocimiento "especial" o habilidad "particular", facultarán al psiquiatra para decidir sobre el saber del inculcado acerca del acto que ha cometido.

¿Cómo dar cuenta de este saber? En la medida que el acusado pueda responder las preguntas sobre la historia, fines, detalles y circunstancias de sus acciones, se decidirá *por convención* que él *sabe* todo lo que se requiere *saber* para ser juzgado. El problema es que las reglas generales del



lenguaje no especifican "cuánto" ni "cómo" debe un hombre *saber* para que la palabra *saber* sea aplicada.

El pedido de auxilio al experto psiquiatra para que asista a la Corte atañe justamente a este punto: el del *saber*. Se utiliza, entonces, el paradigma "químico": así como determinados tests permiten saber si hay o no cianuro en la sangre, así también el uso de ciertas técnicas haría posible saber si el sujeto es o no responsable de sus actos. La expresión "examen mental" indica este paradigma.

Leifer señala el riesgo que esto implica: una subversión de la autoridad de la Corte para las pruebas psiquiátricas en tanto la determinación de la responsabilidad es un procedimiento legal y no un procedimiento médico, que está gobernado por normas jurídicas y no por reglas médicas.

Por otro lado, la misma introducción de la figura jurídica de "no responsable" por cuestiones de enfermedad mental supone una cierta paradoja: se considera "criminal" al que ha violado la ley y "no responsable" al que ha violado las reglas de la "salud mental". Al criminal considerado responsable le corresponde el castigo penal; al "no responsable por razones de insania", el encierro psiquiátrico —y éste no considerado como un castigo, puesto que la privación de la libertad es interpretada entonces como "tratamiento"—.

¹ Las observaciones que siguen están parcialmente inspiradas en Leifer, 1969.

Esta supuesta "humanización" de los procedimientos legales a partir del modelo médico de alivio del sufrimiento y restauración de la salud, *encubre* la restricción de autoridad del cuerpo legal e intenta exculpar al insano dictaminando que en lugar de castigo le corresponde "tratamiento". Como se advierte, la ilusión es llegar a diferenciar dos órdenes a través de términos distintos que, en la remisión de uno al otro, implican una similar consecuencia: la privación de la libertad.

Se trata de una solución de compromiso que inocula dos creencias: la primera, que los procedimientos están basados en la autoridad de la ciencia, más que en reglas y juicios contingentes de los hombres; la segunda, que los "juicios morales" enunciados en un lenguaje "supuestamente médico-científico" pierden arbitrariedad y son más humanos". Leifer sostiene que "cuando la justicia legal es sustituida por la justicia psiquiátrica, la regla de la ley es reemplazada por la regla del experto y la regla del experto es simplemente una versión técnica de la regla del hombre".

Bastan estas breves consideraciones para dejar planteado un complejo conjunto de problemas: el lugar del saber y de la intención; la pretensión humanitarista del discurso médico; la oposición "criminal"/"no responsable"; la correlativa degradación de la autoridad legal para administrar justicia y proveer del castigo como sanción al acto delictivo; y, por último, *el modo en que tiende a desdibujarse el sentido de la responsabilidad en la sociedad moderna.*

2. De Edipo a Dostoievski

Desde el origen, el descubrimiento freudiano de las neurosis ubica en un primer plano el conflicto. Este conflicto aparece bajo diversos rostros: sentimientos de culpa, necesidad de castigo, imperativos torturantes; y todos muestran sin ambages su índole escandalosamente moral. Recuérdese que el mito de la horda primitiva le permitió a Freud ubicar el comienzo del hombre y de la cultura precisamente en la emergencia del crimen y de la ley, vinculando el origen de esta última al asesinato del padre.²

Al plantear la Ley y el Crimen como las coordenadas estructurales para el nacimiento del hombre estamos destacando la emergencia del deseo como normativante del sujeto: deseo del Bien supremo que la Ley prohíbe: interdicción de la madre como objeto sexual.

En la misma vena, *El malestar de la cultura*³ halla el origen de la conducta moral en la angustia de castración, angustia ante el padre que marca el pasaje del padre gozador de la horda al padre de la ley. De esta manera, Freud enfatiza la función normativa que tiene la angustia de castración e insiste en que la verdadera función es la de unir y no la de oponer ley y deseo.

Si, por su parte, Lacan puso después el énfasis en la *dimensión trágica del deseo*⁴ no fue por cierto para crear ninguna ilusión de benevolencia, suavidad y docilidad de éste, ni para convertir al psicoanálisis en la ciencia del deseo —y menos aun en la religión del deseo—.

De ahí la sostenida ejemplaridad de Edipo como prototipo del héroe trágico. Fue, dirá Lacan, quien "inocente", "inconsciente", cumplió sin saberlo en esa "especie de sueño" que fue su vida, "la renovación de las situaciones que van del crimen a la restauración del orden".⁵ Es quien asume el castigo y aparece castrado al final: ha pagado, ha cumplido, ha retribuido su deuda. No es sólo aquel que ha "querido, deseado el asesinato de su padre y la violación

² Ver Freud, 1980: 142-148.

³ Freud, 1968a: 46-65.

⁴ Ver Lacan, 1983a: *passim*.

⁵ *Id.*, 111.



de su madre", sino que esto se produce en el inconsciente.⁶ Frente al deseo, para Lacan un único imperativo es lícito: "No ceder en cuanto al propio deseo".⁷

Imperativo que, como dice C. Soler, termina en una aporía si —como han hecho algunos de sus discípulos— esa máxima se convierte en un mandato superyoico, porque "¿cómo puede un deseo, definido como inarticulable, y por lo tanto inconsciente, aunque articulado, un deseo respecto al cual de lo que se trata es de evaluarlo a través de los dichos y actos de un sujeto, fundar él mismo una evaluación de sus actos?"⁸

Con este imperativo Lacan buscaba poner legítimamente en cuestión a esa conocida pastoral analítica que incluye el reforzamiento del yo y otras bonanzas. De manera análoga, para no incurrir en una nueva aporía conviene rescatar el tema de la responsabilidad de esa otra pastoral que hoy utiliza al deseo y al inconsciente para exculparse por los dichos y actos propios. Más aun: importa comprender que en la formulación "es culpable aquel que cede ante su deseo", la culpabilidad se articula con la ausencia de castigo, es decir, del pago de la deuda.

Freud es claro cuando en su trabajo sobre *Dostoievski y el parricidio*⁹ afirma que sólo es ético quien reacciona ya frente a la tentación interiormente sentida. Lo esencial de la eticidad consiste así en la renuncia; lo contrario es perpetuar la tradición de los bárbaros de los tiempos de las invasiones: asesinaban y como penitencia pagaban una multa, simple ritual que permitía llevar a cabo nuevos asesinatos.*

Para extrañeza de sus discípulos,** Freud ubica a Dostoievski del lado de los criminales: su compulsión al juego sería semejante a la conducta de los bárbaros. Hay en el escritor un fuerte sentido de culpabilidad, que Freud refiere a la culpa edípica; sin embargo, no había castigo y es esto lo que hacía de él un criminal.

Paradójicamente, ahí donde se podría pensar que Freud le recrimina a Dostoievski no haber renunciado suficientemente a sus deseos en favor de la comunidad, parecería que su criminalidad va de la mano de un sometimiento total a la autoridad y de un temor reverencial a los zares y a Dios. "He ahí su punto débil", dice Freud, y agrega: "Dostoievski falló en ser un maestro y libertador de los seres humanos, se asoció a sus carceleros, el futuro cultural de los hombres tendrá poco que agradecerle".¹¹

La cita sirve para evocar un contraste revelador. Edipo comete un crimen sin saberlo, pero descubierta su culpa se impone a sí mismo el castigo. Hamlet, por el contrario, siente su culpa como supraindividual: "Desprecia a los demás no menos que a sí mismo". Dostoievski, identificado con el parricida, enaltece al criminal y saluda su acto con beneplácito.¹²

Sólo que no hay que confundirse: la renuncia como valor ético fundamental que Freud formula en *Dostoievski* y

el parricidio no apunta a enaltecer la figura del asceta, en el que señala un incremento notable del sentimiento de culpa; se dirige, en cambio, a sostener el deseo.

3. Sueño y responsabilidad

Desde sus primeros trabajos, Freud se detiene en el síntoma, el chiste, el lapsus, el sueño, etcétera, tomando como única materialidad del inconsciente la materialidad de la palabra.

Todas estas formaciones son hechos de lenguaje y modos privilegiados de emergencia de la verdad del sujeto.

Vamos a detenernos en una de ellas —los sueños— que, desde el punto de vista del sentido común, pareciera la menos pertinente para un análisis de la responsabilidad. ¿Es válido pretender, acaso, que hasta nos hagamos responsables de nuestros sueños?

En una carta del 5 de diciembre de 1898, contemporánea a su lectura de los materiales sobre los sueños que serán la base del capítulo "La literatura científica sobre los problemas oníricos", Freud le confiesa a Fliess "que leer es el



terrible castigo impuesto a todo el que pretende escribir. Le sustrae a uno todo lo propio al punto que, a menudo, ya ni recuerdo qué hay de nuevo en lo que me propongo exponer, aunque todo ello sea nuevo".¹³

La observación tiene su fundamento. Precisamente en el apartado de dicho capítulo que se refiere a los sentimientos éticos en el sueño, Freud establece en sólo tres carillas un debate sobre el tema entre más de veinte autores. En este inventario, que como él mismo dice, no pretende agotar "todas" las teorías, revisa precisamente la controversia acerca de si la responsabilidad afecta solamente a algunos actos de la persona, o bien si afecta a todos sus actos, por ejemplo, los actos fallidos, los sueños.¹⁴

Freud cita la historia del emperador romano que hizo ejecutar a uno de sus súbditos, confeso de haber atentado contra él en sueños. El emperador sostenía que quien así soñaba debía abrigar análogos pensamientos en su vigilia.

Heidelbrandt —quien según Freud hizo "la más perfecta y rica contribución a la investigación de los problemas oníricos"— es, simultáneamente, quien más ahonda esta mezcla de negación y afirmación con respecto a nuestra responsabi-

¹³ Freud, 1968b: 823.

¹⁴ Ver Freud, 1948a: 289.

* Según la ley de punto final, se extingue la acción penal contra quienes cometieron delitos aberrantes, pero el artículo No. 6 de dicha ley deja abierta la posibilidad de llevar adelante acciones civiles en su contra. Según se ve, también en este caso es factible librarse de un asesinato pagando multa.

** Ver la carta que le envía Freud a Reik en relación con este trabajo.¹⁰

⁶ *Ibid.*, 114.

⁷ Lacan, 1980: clase del 6/7/1960.

⁸ Soler, 1984: 187n.

⁹ Freud, 1979a: 175.

¹⁰ Freud, 1979b.

¹¹ Freud, 1979a: 175-176.

¹² *Id.*, 185-187.



lidad moral por el contenido de los sueños.¹⁵ Después de referirse con una frase significativamente jurídica ("circunstancias atenuantes") al "contenido inmoral de los sueños", confiesa que tampoco nos es posible negar en absoluto toda responsabilidad por los pecados y faltas que en ellos cometemos. "A mi juicio", concluye Heildelbrandt, "hablamos aquí, siquiera sea inconscientemente, el lenguaje de la verdad".¹⁶

¿Hay o no responsabilidad? El caso de este autor ilustra que las respuestas en uno u otro sentido no logran evitar desplazamientos e inconsecuencias. Concluye Freud: nadie sabe, por lo visto, "en qué medida es bueno o malo, ni puede negar haber tenido alguna vez sueños inmorales".¹⁷

Por eso, después del "terrible castigo" de leer una literatura tan voluminosa —y de pasarle revista— va a allanarle el camino al recuerdo de eso "que hay de nuevo en lo que me propongo exponer". Lo hace con un giro que sólo resulta sorprendente en apariencia: pone en relación a los sueños inmorales con los absurdos, desde que ambos tienen un rasgo común —despiertan nuestra extrañeza—.¹⁸

Clave inicial de lectura: en *La interpretación de los sueños* no hay rastro alguno de exoneración. Adviértase que aun cuando trata sueños como el de Irma o el de la enfermera —sueños que, en definitiva, procuran quitar responsabilidad— Freud señala que no hay alternativa: será preciso responsabilizarse por el deseo de quitarse responsabilidad.*¹⁹

* En el *Seminario No. 2*,²⁰ Lacan trabaja el sueño de la inyección de Irma. Comenta que Freud considera un gran éxito el haber podido explicarlo por el deseo de librarse de su responsabilidad en el fracaso del tratamiento de Irma. Lacan se sorprende de lo paradójico que resulta que, siendo Freud quien desarrolla la función del deseo, inconscientemente se limite a presentar un sueño enteramente explicado por la satisfacción de un deseo preconscious-consciente. Compara la interpretación de Freud a la historia del caldero agujereado. Se le reprocha a una persona haber devuelto el caldero agujereado. La persona responde lo siguiente: 1) que lo ha devuelto intacto; 2) que el caldero ya estaba agujereado cuando se lo prestaron; 2) que nunca lo tomó prestado. Comenta Lacan que si Freud considera este sueño como el sueño de los sueños, el sueño inicial, es porque siente haber dado este paso y demuestra con creces después de su exposición que lo dio. Para Lacan, si había alguna responsabilidad en juego en el sueño de la inyección de Irma es la responsabilidad que Freud presentía, por ser éste el momento decisivo en que era descubierta la función del inconsciente. Esto fue vivido por Freud en un atmósfera angustiante, con la sensación de haber hecho un descubrimiento peligroso. Como en el cuento del caldero, aquí no hubo crimen, puesto que, en primer lugar, la víctima —el sueño lo dice de mil formas— ya estaba muerta, es decir, ya estaba enferma de una enfermedad orgánica que Freud precisamente no podía tratar; en segundo lugar, el asesino Freud era inocente de toda intención de hacer el mal; y, en tercer lugar, el crimen en cuestión fue curativo, porque esa enfermedad, la disteria —hay un juego de palabras entre disteria y difteria— es justamente lo que liberará a la enferma: todo el mal, los malos humores se irán con ella.

Hacia el final del capítulo en el que analiza este sueño, Lacan escribe la interpretación. "Soy aquel que quiere ser perdonado por haber osado empezar a curar a estos enfermos, a quienes hasta hoy no se quería comprender y se desechaba curar. Soy aquel que quiere ser perdonado por esto. Soy aquel que no quiere ser culpable de ello, porque siempre es ser culpable transgredir un límite hasta entonces impuesto a la actividad humana. No quiero ser eso. En mi lugar están todos los demás. No soy allí sino el representante de ese vasto, vago movimiento que es la búsqueda de la verdad, en la cual yo por mi parte, me borro. Ya no soy nada. Mi ambición fue superior a mí.

Es así como encuentra en los sueños punitivos o de castigo, o bien la realización de deseos del superyó o bien la deformación necesaria de cualquier sueño desiderativo, y establece la misma relación que tienen los síntomas de la neurosis obsesiva producidos por formación reactiva, con la historia.

Los sueños de castigo, nos dirá, deben ser concebidos como formaciones reactivas *contra* los deseos oníricos: el yo irritado por la satisfacción inconsciente del deseo vuelve a erigirse aun durante el sueño; podría haber despertado al sujeto, pero halló en la formación del sueño de castigo un recurso que le permitió evitar la perturbación del reposo.

Si, como veremos más adelante, la responsabilidad es el castigo, los sueños de castigo implican ya un reconocimiento inconsciente de la responsabilidad por el deseo en juego. Pero no hay que ver en esto ninguna idea utilitarista. Freud es claro en la crítica: la única función del sueño, dice, es la de evitar la interrupción del dormir; el sueño nunca procura resolver o solucionar problemas de la actividad diurna, pues éstas son atribuciones del pensamiento preconscious.

Cuando se pregunta por la responsabilidad moral por el contenido de los sueños, dice primero algo consistente por completo con su teoría: "será preciso someter estos sueños



[los manifiestamente inmorales] a la interpretación, comprobándose que [...] en el fondo no contenían nada malo"; y agrega, no son más que "bravatas inocentes". Les añade, sin embargo, un segundo grupo de sueños de los que dice textualmente: "Otros, en cambio —confesémoslo: la inmensa mayoría—, realmente significan lo que pregonan y sin embargo no han sido deformados por la censura. Son expresiones de impulsos inmorales, incestuosos y perversos, o de deseos homicidas y sádicos. Frente a algunos de estos sueños, el soñante reacciona despertándose angustiado; en tal caso, la situación ya no da lugar a dudas. La censura ha dejado de actuar, el peligro fue advertido demasiado tarde

La jeringa estaba sucia, no cabe duda. Y precisamente en la medida en que lo he deseado en demasía, en que he participado en esa acción y quise ser yo, el creador, no soy el creador. El creador es alguien superior a mí. Es mi inconsciente, esa palabra que habla en mí, más allá de mí".²¹ Vuelta de tuerca en que Lacan reubica el tema de la responsabilidad, esta vez en relación con el deseo inconsciente.

²¹ *Id.*, 259.

¹⁵ *Id.*, 290.

¹⁶ *Ibid.*, 291.

¹⁷ *Ibid.*, 290.

¹⁸ *Ibid.*, 292.

¹⁹ *Ibid.*, 317.

²⁰ Lacan, 1983b: 223-259.



y el despliegue de angustia viene a representar el sucedáneo de la deformación omitida".²²

No deja de sorprendernos en esta tesis algo que Freud sostuvo y luego corrigió con respecto a los sueños de los niños, cuando afirmaba que los sueños infantiles frecuentemente eran francas realizaciones de deseos, como si hubiera sueños que pudieran "salvarse" de la deformación onírica.

Según Freud, la ubicación de los sueños manifiestamente inmorales cambia si pensamos que "la mayoría de los sueños —los inocentes, los exentos de afecto y los sueños de angustia— resultan ser, una vez anuladas las deformaciones impuestas por la censura, satisfacciones de deseos inmorales: egoístas, sádicos, perversos, incestuosos. Tal como sucede en la vida diaria estos delincuentes disfrazados son incomparablemente más numerosos que los que actúan a cara descubierta".²³

Freud encuentra en su memoria un fragmento del libro *Fantasías de un realista*, de Popper Lynkeus: "...pues el soñador es siempre el mismo hombre, tanto en sueños como despierto".²⁴ ¿Es o no preciso asumir, entonces, la responsabilidad por los contenidos malvados de los sueños? Freud responde: "Desde luego"; y agrega: "¿Qué otra cosa podría hacerse con ellos?", dado que "no pue-



den ser sino una parte de mi propio ser". El hecho de diferenciar "en buenas y malas tendencias", hace que deba asumir la responsabilidad por ambas categorías y esto incluye que "esto, negado por mí, no sólo 'está' en mí, sino que también 'actúa' ocasionalmente desde mi interior".²⁵

La responsabilidad queda así planteada en el lugar más alejado de la dominancia del yo, de las leyes del sentido común, de la pretensión objetivable. Abordarlo por el lado de los sueños, de los síntomas, es tan sólo reafirmar el "carácter paradójico, desviado, errático, descentrado, incluso escandaloso, del deseo".²⁶

Freud concluye sosteniendo dos esencias en el hombre:

²² Freud, 1968c: 135.

²³ *Op y loc. cit.*

²⁴ *Id.*, 143.

²⁵ *Ibid.*, 136.

²⁶ Lacan, 1976: 284.



la moral y la malvada. Nos dice que "el narcisismo ético del hombre debería conformarse con el hecho de que la deformación onírica, los sueños angustiosos y los punitivos representan otras tantas pruebas de su *esencia* moral, pruebas no menos evidentes que las suministradas por la interpretación onírica en favor de la existencia y la fuerza de su *esencia* malvada".²⁷

4. Del sentimiento de responsabilidad al asentimiento subjetivo*

Si la responsabilidad supone siempre la existencia de la ley y de la sanción, la asunción de la ley y la sanción exige la convergencia de dos órdenes: aquél que en función de la sociedad y del momento histórico categoriza determinado acto como criminal; y aquel otro que permite establecer en forma particular la relación entre la ley y la transgresión a través de un acto subjetivo.

En "Introducción teórica a las funciones del psicoanálisis en criminología", Lacan sostiene que "toda sociedad [...] manifiesta la relación entre el crimen y la ley a través de castigos", y agrega: "la responsabilidad, es decir, el castigo", enfatizando que "la realización del castigo [y, por tanto, de la responsabilidad] exige, sea cuales fueran sus modos, un asentimiento subjetivo".²⁸

Pero, entonces, ¿la responsabilidad es un sentimiento o es un acto subjetivo? En la literatura sobre el tema, "sentimiento" y "responsabilidad" son palabras que tienden a aparecer unidas: se habla de "sentimiento de responsabilidad". Sin embargo, Lacan reubica el tema, situándolo no en el ámbito oscuro y contingente de los sentimientos sino en el de la necesidad del *acto subjetivo*. No es éste el lugar para desarrollar las diversas formas de producirlo que constata el psicoanálisis: "no"; "no... pero". Sí, en cambio, para subrayar que ninguna de las articulaciones lógicas propuestas por Freud conlleva la posibilidad de sacarse de encima el peso y difícil fardo de la responsabilidad que a cada uno le cabe por lo que dice y hace. Como insiste Lacan, si de algo se trata en la experiencia psicoanalítica es precisamente de la búsqueda de la verdad del sujeto que entraña la noción misma de responsabilidad.

Es cierto que la historia, la antropología y la etnografía nos permiten concluir que la categoría de crimen es relativa a las costumbres y a las leyes vigentes en un espacio y en un tiempo determinados. Pero si este relativismo se opone a cualquier apriorismo formalista, no implica un deslizamiento hacia la arbitrariedad: en el contexto que sea, esa categoría tendrá un *valor absoluto*.

Toda sociedad contiene "una ley positiva, así sea ésta tradicional o escrita, de costumbre o de derecho"; y esto incluye la concepción misma de responsabilidad que el sujeto recibe de la cultura en que vive. Lacan anota: "ni el crimen, ni el criminal son objetos que se pueden concebir fuera de su referencia sociológica".²⁹

Casi medio siglo separa este texto del trabajo de Freud sobre "Indagación forense y psicoanálisis". Allí donde Freud dice "la terapia requiere que el propio enfermo al-

* Encontramos que la raíz latina *sentio, sensi, sentire* implica experimentar una sensación, pero, por otro lado, conlleva el sentido otorgado por la lengua jurídica, es la *expresión* de un sentimiento, decidir, votar. De allí *sententia*: decisión, empleado así en el derecho o por la retórica como frase. Parecería ser que cierto parentesco entre la raíz latina de *sensus*, como "percepción por los sentidos", y el germánico *sen*: "inteligencia", le otorguen a los vocablos "sentimiento" y "asentimiento" las acepciones de formulación judicial, otorgamiento de significado.

²⁷ Freud, 1968c: 136 (subrayado agregado).

²⁸ Lacan, 1978: 20-21.

²⁹ *Op y loc. cit.*

cance el convencimiento sobre el complejo determinante de su síntoma",³⁰ Lacan coloca en primer plano al *asentimiento subjetivo* como imprescindible para la significación de la punición.

A la vez, allí donde el recorrido de Freud de ninguna manera elude el tema de la responsabilidad limitándolo al yo metapsicológico, Lacan subraya el efecto que tiene en nuestra época una creciente desresponsabilización: la *deshumanización*.

Este es un tema que nos parece central, justamente en tiempos en que la desresponsabilización aparece inscrita casi siempre en discursos pretendidamente humanitaristas. Sucede que se ha ido perdiendo, nada más y nada menos, la significación *expiatoria* del castigo, que no debe confundirse con la concepción retributiva del "ojo por ojo". *Expiare* proviene del latín *expiare*, y no quiere decir solamente "pagar"; implica "purificar por expiaciones" y remite a *piare*; exactamente, "*hacer algo propicio*". (Por eso es menos extraño de lo que parece que, en uno de sus últimos escritos, Lacan haya conectado directamente la noción de *responsabilidad* al *savoir faire*, en su sentido literal de "saber hacer".)³¹

5. Autor y actor

La escuela de Bolonia, con la difusión de la tortura como recurso para lograr la confesión del inculcado, inició un derrotero que culminó en el siglo XIX: el hombre, en tanto no creíble, debía dar cuenta de motivos y de móviles comprensibles —comprensibles por todos—.

Podríamos decir que en esta indagación y acumulación de motivos se fue dejando de lado la pregunta: ¿quién es el sujeto cuestionado? A esto vino a agregarse la influencia del pensamiento de Jeremy Bentham, quien instaló en el derecho penal la concepción utilitarista del castigo. Desde esta perspectiva, el castigo funciona como ejemplar para la comunidad y pierde su significado retributivo para el ejecutor del crimen. La identidad personal se funda ahora sobre la similitud social, anulando la particularidad subjetiva.³²

No es extraño que la advertencia más fuerte de Lacan se haya dirigido al utilitarismo y a sus formaciones derivadas: el experto, la pedagogía, la psicología, las múltiples teorías de la prevención, los correccionales, etcétera.* La paradoja entre "criminal-prisión" *versus* "insano-tratamiento" —efecto de la inmisión del discurso médico en el legal— es así adscrita por Lacan a la pérdida del sentido mismo del castigo. En otras palabras, al erigir como máxima "es bueno

* Dos concepciones del castigo marcan la historia: 1) *La concepción retributiva*, según la cual quien ha hecho un daño debe sufrir una pena o castigo, proporcional al acto criminal. La severidad del castigo dependerá entonces de lo depravado de su acto. Podemos ubicar el castigo analógico en esta concepción. "El mérito del castigo analógico se debía a que el espectáculo de su aplicación evocaba en seguida su causa, confiriendo de este modo una legitimidad inmediata. Inversamente, la preparación del delito evocaba inmediatamente el castigo, intensificando el poder disuasivo de la punición."³³ 2) *La concepción utilitarista* sostiene, en cambio, que el castigo sólo se justifica por las consecuencias futuras que éste tenga para el orden social. Para Bentham "todo castigo es en sí mismo una fechoría", la utilización subsecuente es la que legitima la fechoría, convirtiendo lo negativo en su contrario. Ninguna crueldad en Bentham, sucede que la crueldad es gratuita, improductiva. Si el utilitarista se dice filántropo es porque a sus ojos el dolor, como toda cosa, debe servir.³⁴

³⁰ Freud, 1979c: 94.

³¹ Ver Lacan, 1976: clase del 13/1/1976.

³² Lacan, 1978: 46.

³³ Miller, 1987: 36-37.

³⁴ Cf. Rawls, 1955.

aquello que se considera útil para todos", el utilitarismo acabó operando la elisión del sujeto mismo sobre el que debe recaer el castigo.

El lazo que se establece entre el autor de un acto y la responsabilidad que le compete por su condición misma de sujeto es, en cambio, el punto de mira constante de Lacan. A propósito del sujeto sobre el que se opera en psicoanálisis, dirá precisamente en 1965: "de nuestra posición de sujetos somos todos responsables".³⁵ De esta manera, no intenta contribuir con algún nuevo criterio acerca de la naturaleza de la delincuencia, al modo en que lo haría el experto psiquiatra; procura, en vez, marcar cuáles son los límites legítimos del psicoanálisis.

El compromiso del sujeto no radicará, entonces, en una objetivación psicológica sobre los móviles y los grados de discernimiento que precedieron al acto en cuestión; por el contrario, su responsabilidad será circunscrita al castigo y de la realización de éste dependerá su misma subjetividad: se presentifica ahí en tanto otorga significación a la punición.

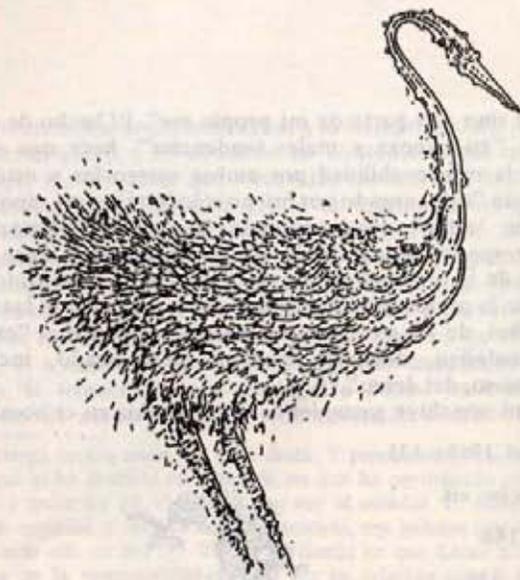
Cabe destacar que, en el "Dictamen de Halsmann", Freud ya postulaba en 1930 que "el complejo de Edipo, por su omnipresencia como dato estructural, no se presta a extraer una conclusión sobre *autoría* del crimen".³⁶ Si subrayamos el término *autoría* es porque el psicoanálisis abre algún nuevo camino justamente sobre el asunto del autor. Importa, por eso, distinguir varias nociones que tienden a ser confundidas: autoritarismo, autoridad, autor.

El autoritarismo constituye una degradación de la autoridad, con el abuso de poder que le es inherente. Se nos aparece aquí la figura del Gran Dictador, aquel que crea e imparte disposiciones por su propio arbitrio: es el reemplazo del poder como delegación de representatividad por la pura potencia de la fuerza. Nótese que, en cambio, en su función de discernir la responsabilidad de un individuo la Corte *no es* la ley, sino que la representa y preserva su cumplimiento dada la existencia misma de un sistema de leyes.

Es precisamente en relación con el autor donde la referencia a Freud y a Lacan se vuelve, de este modo, imprescindible. A lo largo de toda su obra, ambos persisten en establecer la *Spaltung* (división) del sujeto. Si el autor del crimen es su actor, nada nos permite, pues, aprehenderlo como un ser indiviso. Los "exámenes mentales", con sus pruebas de medición sobre el saber, no podrían dar cuenta

³⁵ Lacan, 1965: 343.

³⁶ Freud, 1979d: 250.





de la verdad de un saber que determina al sujeto y sobre el cual él nada sabe. Por todo lo dicho, sería contradictorio suponer que el asentimiento subjetivo que la experiencia psicoanalítica requiere para la significación del castigo implica, entonces, una ampliación de la conciencia.

No es un "conócete a ti mismo" lo que se enuncia. Como indicamos antes, Lacan vuelve a colocar en la "negación" freudiana uno de los modos privilegiados del arriamiento a una verdad. Con lo cual volvemos a nuestras observaciones del comienzo. Ante un "lo hice sin querer", el discurso preventivo de la psicología o de la pedagogía argumenta "de haberlo sabido, no lo hubiese hecho" y resuelve el problema en un camino de procrastinación: "en la medida en que disponga de ese conocimiento la próxima vez podrá ser pasible de alguna exigencia de responsabilidad".

Si, por el contrario, para la teoría psicoanalítica, el yo es función de desconocimiento, parafraseando a Freud diremos que es exactamente allí donde el psicoanálisis interviene para rectificar el argumento: al prescindir de la negación del "no quise hacerlo", extrae el contenido puro de la ocurrencia —"Entonces es responsable".³⁷

Como siempre, no es necesariamente humanitario quien pretende serlo. Vimos que si a algo conduce la desresponsabilización es a una deshumanización creciente. Pero demos un paso más: tampoco esto debe ser leído en clave ingenuamente redencionista. "A quienes creen en los cuentos de hadas no les agrada oír mentar la innata inclinación del hombre hacia 'lo malo', a la agresión, a la destrucción y, con ello, también a la crueldad".³⁸

Finalmente, el tema de la responsabilidad se inscribe en un espacio tenebroso. Freud sabe que no hay nido que valga para la felicidad; que la cultura produce malestar; que el odio es el precursor del amor; y que, en el inconsciente, "todos somos asesinos y por pequeñas cosas".³⁹ Más aun, cuando en 1931 comenzaba a crecer la figura de Hitler, Freud vaticinaba que a los seres humanos les resultaba fácil exterminarse unos a otros, hasta el último hombre; y agregaba: "ellos lo saben, de ahí buena parte de la inquietud contemporánea, de su infelicidad, de su talante angustiado..."⁴⁰

Pero es justamente por ello y no a pesar de ello que la responsabilidad se vuelve una cuestión prioritaria. Como todos los grandes pensadores, el fundador del psicoanálisis escribe en el modo de la *advertencia* antes que en el de la *predicción*. Por eso conviene oírlo, especialmente aquí y ahora.

Aun si se acepta que haya una "inexorable condición humana" y que *no todo* en ella sea modificable, las señales que en esta materia colocan, primero, Freud y después, Lacan, tienen un propósito muy claro: advertir la gravedad del peligro. Pero no sólo esto: formulan su advertencia en nombre de la *responsabilidad debida* y le cierran el camino a cualquier recurso a la *obediencia debida*. Si también nosotros nos situamos frente a esa "inexorable condición humana" en términos de una lógica del *no todo*, quizás todavía sea posible hacer *algo*.

⁴⁰ Freud, 1968a: 64-65.

Referencias bibliográficas

(Utilizamos dos ediciones castellanas de las *Obras completas* de Freud. La sigla AE indica la de Amorrortu, Buenos Aires, trad. J.L. Etcheverry; la sigla BN, la de Biblioteca Nueva, Madrid, trad. L. López-Ballesteros.)

- Bloch, O. y Wartburg, W., 1975. *Diccionario etimológico del idioma francés* (París, PUF).
- Corominas, J., 1980. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* (Madrid, Gredos).
- Ernout, A. y Meillet, A., 1985. *Diccionario etimológico del latín* (París, Klincksieck).
- Ferrater Mora, J., 1979. *Diccionario de filosofía* (Madrid, Alianza).
- Freud, S., 1948a. *La interpretación de los sueños* [1900], BN, I, 231-581.
- 1948b. *Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte* [1915], BN, II, 1002-1016.
 - 1968a. *El malestar en la cultura* [1930], BN, III, 1-65.
 - 1968b. *Cartas a Fliess. Manuscritos. Notas* [1898], BN, III, 630-882.
 - 1968c. *Aportaciones a la interpretación de los sueños* [1913-1929], BN, III, 81-167.
 - 1979a. *Dostoiévski y el parricidio* [1928], AE, XXI, 171-191.
 - 1979b. *Carta de Freud a Theodor Reik* [1929], AE, XXI, 192-194.
 - 1979c. *Indagación forense y psicoanálisis* [1906], AE, IX, 81-96.
 - 1979d. *El dictamen en la facultad en el proceso Halsmann* [1930], AE, XXI, 249-251.
 - 1979e. *La negación* [1925], AE, XIX, 249-257.
 - 1980. *Tótem y tabú* [1912], AE, XIII, 1-162.
- Lacan, J., 1976a. *Escritos I. La significación del falo* [1958], México, Siglo XXI, trad. T. Segovia, pp. 279-289.
- 1976b. *Seminario No. 23. Le Sinthome* [1975-76], París, *Ornicar?*
 - 1976c. *Escritos I. La ciencia y la verdad* [1965], México, Siglo XXI, trad. T. Segovia, pp. 340-362.
 - 1978. *Introducción teórica a las funciones del psicoanálisis en criminología* [1950], Buenos Aires, Homo Sapiens.
 - 1980. *La ética en psicoanálisis* [1959-60], Escuela Freudiana de Buenos Aires.
 - 1983a. *Lacan oral. Hamlet: un caso clínico* [1958-59], Buenos Aires, Xavier Bóveda, pp. 11-124.
 - 1983b. *Seminario No. 2. El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica* [1954-55], Barcelona, Paidós, trad. I. Agoff.
- Leifer, Ronald, 1969. *In the name of mental health: the social functions of psychiatry*, Nueva York, Science House.
- Miller, J.A., 1987. "La máquina panóptica de Jeremy Bentham" [1973], trad. C. de Santos, en *Matemas I*, Buenos Aires, Manantial, pp. 24-58.
- Rawls, J., 1955. "Two concepts of rules", *Philosophical Review*, LXIV: 3-32.
- Soler, C., 1984. "La ética del psicoanálisis", *Escansión*, 1: 183-192.

³⁷ Freud, 1979c: 253.

³⁸ Freud, 1968a: 44.

³⁹ Freud, 1948b: 1010.



Políticas culturales: democracia e innovación

I. Valores

La introducción de Néstor García Canclini a *Políticas culturales en América Latina* y el artículo de Bernardo Subercaseaux sobre políticas culturales¹ son dos estados de la cuestión excelentes que dibujan un mapa de la problemática tal como está siendo enfocada a esta altura de los años 80. Estas notas pretenden considerar algunos ejes abiertos en esos y otros trabajos. En particular: el carácter formal o sustantivo de las políticas culturales y, dentro de ese marco, las relaciones entre Estado, industria cultural e innovación.

Para el primero de estos tópicos, después de períodos en que la intención programática incluía posiciones fuertemente 'contenidistas' y valorativas, se proponen hoy políticas culturales inspiradas en una perspectiva formal. José Joaquín Brunner expresa esta posición sin reticencias: "En otras palabras, las políticas culturales democráticas son —en un sentido más general— políticas formales. Persiguen arreglos institucionales más que aplicar contenidos cognitivos a la sociedad. Persiguen crear estructuras de oportunidades (mercados, sistemas de elección, pluralidad de ofertas, variedad) y, al mismo tiempo, impedir (mediante contrabalances, procedimientos, formas de control, medidas de competencia, apertura de cierres, etcétera) que esas estructuras de oportunidades sean objeto de *social closure*, de cierre ideológico o de cualquiera otra forma de manipulación monopólica".² Se sobreimprime al campo de las políticas culturales una teoría política formal, que funciona como caución frente a todo desequilibrio de unos actores en detrimento de otros. La concepción formal de las políticas culturales es un recaudo indispensable frente a tenta-

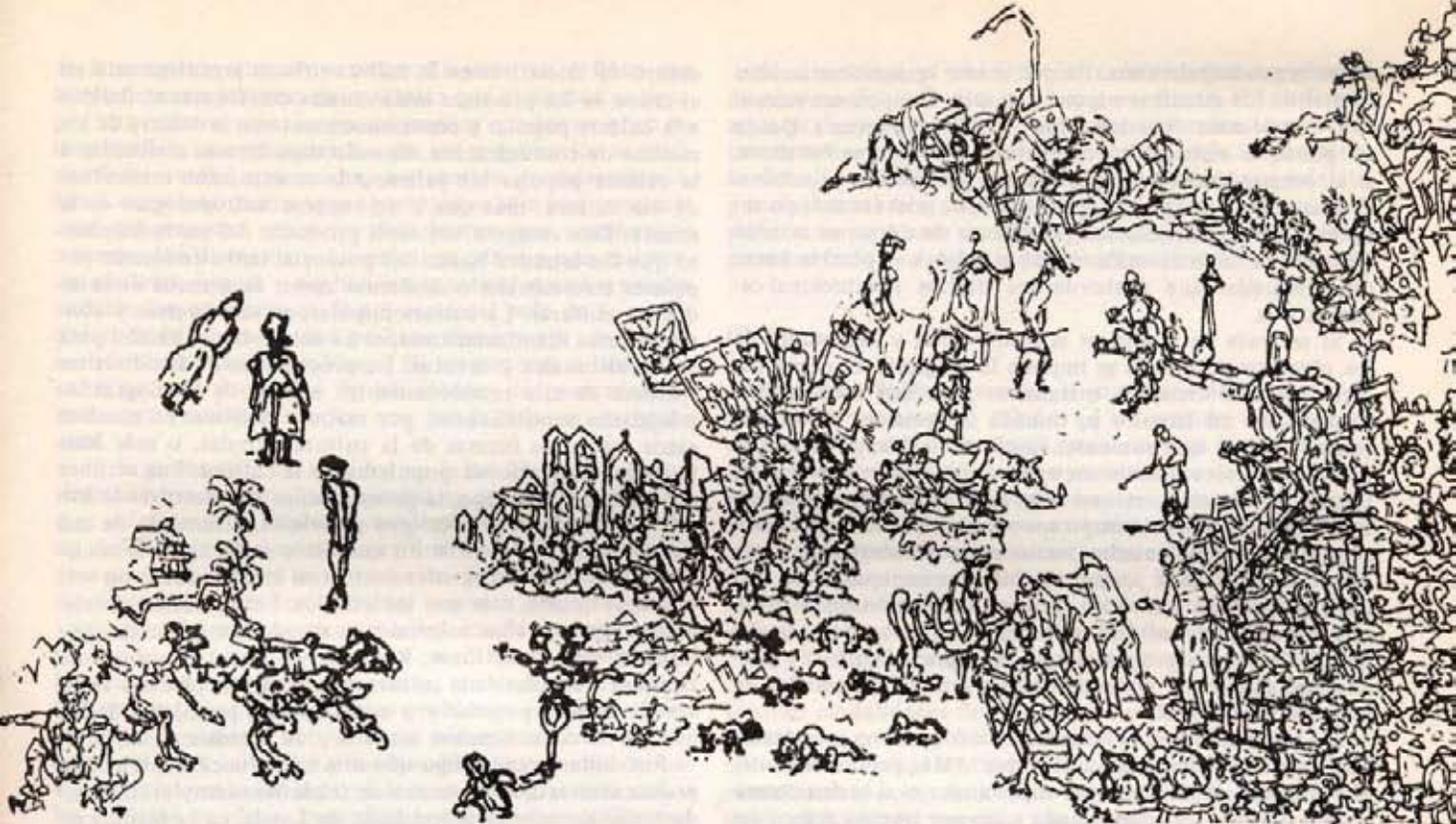
ciones totalizadoras y valorativas en sentido fuerte, vinculadas con ideas como las de proyecto cultural nacional, ser nacional e identidad nacional. Es bueno tomar distancia frente a postulados que demostraron ayer su carácter omnívoro cuando no autoritario. Sin embargo, el miedo del pasado no debería constituirse en un obstáculo para pensar el presente o el futuro.

Una política formal se funda sobre un supuesto también formal: las agencias culturales, los organizadores públicos y privados encontrarían su campo en estado de balance de fuerzas o de desbalances que una intervención formal sobre el corte sincrónico podría remediar. Diría, por el contrario, que el espacio cultural está tan o más desequilibrado que el económico y el político, y que las garantías de 'igualdad de oportunidades' operan en un campo atravesado por desigualdades producto de la historia y del poder inmenso de las industrias culturales. Más que evitar los desequilibrios la intervención pública podría, en la mejor de las hipótesis, intervenir en los desequilibrios preexistentes; más que 'impedir la clausura de las oportunidades', sentar las condiciones para que las oportunidades tiendan a ser igualitarias. La perspectiva formal es un marco indispensable para una política cultural democrática, pero parece demasiado abstracta. ¿Cómo definir igualdad de oportunidades? ¿En qué momento y a partir de qué base *desigual* se elabora una política que propenda a la igualdad de oportunidades? Por otra parte, ¿cuáles son los sectores cuyas oportunidades se consideran desiguales? ¿cuáles son los criterios para definir, si no para medir, las desigualdades? Historizando el estado del campo, ¿cómo compensar las desigualdades que emergen de un pasado y de la acumulación de desigualdades pretéritas? Por otra parte, cuando se dice 'igualdad de oportunidades', el concepto, aun en el marco más formalizado, tiene en su base valores: el de la igualdad para hombres y mujeres, 'ignorantes' y 'letrados', habitantes de la ciudad y campesinos, en primer lugar. Valor que es evidente sólo en el marco de concepciones no simplemente liberal-formales, sino sustantivas y democráticas. Las políticas más formales también traducen valores cuando defienden el libre flujo de informaciones, la integración territorial por las comunicaciones o el respeto de las identidades culturales constituidas.³

¹ Néstor García Canclini (comp.), *Políticas culturales en América Latina* (incluye artículos de Guillermo Bonfil, José Joaquín Brunner, Jean Franco, Oscar Landi y Sergio Miceli), México, Grijalbo, 1987. La introducción de García Canclini lleva como título: "Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano". Bernardo Subercaseaux, "El debate internacional sobre políticas culturales y democracia", Santiago de Chile, CENECA, 1986.

² José Joaquín Brunner, "Políticas culturales y democracia: hacia una teoría de las oportunidades", en García Canclini, Néstor (comp.), *Políticas culturales en América Latina*, México, Grijalbo, 1987, p. 198. En mi problematización del carácter formal de las políticas culturales, soy consciente de que quedan abiertas todas las cuestiones referidas a la posibilidad (o imposibilidad) de fundar, racionalmente, los valores que subyacen a la acción política.

³ El carácter formal expuesto por Brunner, es retomado, con modificaciones, por Oscar Landi. En verdad, su posición oscila entre



Si las políticas culturales formales actúan predominantemente sobre las modalidades de producción y circulación de los bienes simbólicos, se supone que el contenido y la forma de estos bienes quedan librados, por completo, a la iniciativa de los agentes implicados. Las formas institucionales garantizarían, con la incertidumbre propia de la democracia, los contenidos y las formas simbólicas. La cuestión es cómo suceden efectivamente las cosas: los agentes entran en este juego libre de formas institucionales desde posesiones de capital productivo y simbólico bien diferenciadas, que influyen no sólo sobre la igualdad de oportunidades desde un punto de vista institucional, sino también en el nivel de los contenidos. Limitar las políticas a funcionar como garantías de la igualdad formal de los agentes que intervengan supone una abstracción o grado cero de desigualdad cultural y material. En el proceso cultural los sujetos no son efectivamente iguales ni en sus oportunidades de acceso a los bienes simbólicos ni en sus posibilidades de elegir incluso dentro del conjunto de bienes que están efectivamente a su alcance. Nadie es libre en el mercado y, mucho menos, en el de la industria cultural. El capital cultural aumenta las condiciones de libertad proporcionalmente a su posesión, con lo cual la existencia de recaudos únicamente formales en la política cultural conduciría, en el mejor de los casos, a desplegar las elecciones según el grado de posesión previa de cultura. El mercado de bienes culturales es más poderoso hoy incluso que las agencias estatales y ese

una afirmación de este carácter y calificaciones fuertemente tensionadas por valores. El adjetivo 'culturoso', extraído directamente de la lengua oral, entra en el discurso de Landi como si estuviera dotado de poder descriptivo cuando, en realidad, exhibe la pesada fuerza de las ideas recibidas. Perteneció al mismo registro peyorativo de 'izquierdoso', y si uno quisiera definirlo con un sinónimo a la moda la expresión sería 'psicobolche'. No sé qué quiere decir Landi, cuando emplea la palabra: "Se instala así un malentendido (no de aquellos que permiten seguir viviendo): lo culturoso *versus* lo masivo, no muy bien distinguido de lo popular" (Oscar Landi, "Campo cultural y democratización en la Argentina", en *Políticas culturales...*, cit., p. 162). Por qué, me pregunto, Landi elige esta oposición en la cual uno de los términos tiene definiciones más o menos precisas y el otro está gobernado por un sufijo de marca peyorativa. El adjetivo me parece significativo: indica hasta qué punto el debate en el campo de las políticas culturales está vinculado con valores, posiciones políticas, ideas recibidas que operan sobre el sentido común incluso de los intelectuales.

Punto de Vista

mercado se rige, como es lógico, por los principios de maximización del beneficio y segura recuperación de las inversiones. Hace poco, el director artístico de un canal de televisión declaraba: "Nadie va a invertir diez millones de dólares para hacer programas que no den plata".⁴ Como lo señala Heriberto Muraro, los sectores más pobres de la población son los que menos posibilidad de elección tienen frente a una oferta sensiblemente más chica que la destinada a los sectores medios y altos.⁵

La libertad reforzaría tendencias existentes: en verdad, la libertad refuerza a la libertad y la determinación a la determinación, también en el campo de la cultura. La definición formal de políticas culturales abre una serie de problemas, al mismo tiempo que garantiza que no se los resuelva mediante imposiciones ideológicas. Lo malo en una política cultural no es su relación con valores, sino que éstos no sean objeto de discusión permanente, incluidos los valores inscriptos en el marco más amplio definido por Brunner.

Oscar Landi presenta una versión atenuada del esquema formal. Cree que las políticas culturales debieran ocuparse "menos de los contenidos de la cultura y más del problema de las oportunidades y formas de participación de las diferentes voces de la sociedad".⁶ En la proposición se alude a la búsqueda de nuevos principios de organización cultural: éste sería su aspecto formal, pero la frase de Landi exhibe,

⁴ Hugo Moser, director artístico de canal 2, en *La Nación*, febrero 19 de 1988.

⁵ "El mayor peligro potencial reside, a juicio del autor, no tanto en una fragmentación de la audiencia (que podría ser defendida como un rasgo de pluralismo), sino en una creciente desigualdad comunicacional de los públicos locales; desigualdad que tendría a subrayar y consolidar las crecientes diferencias existentes en materia de ingresos y oportunidades educacionales. Por un lado, una minoría de la población —cerca de una cuarta parte de los hogares— dotada de los recursos necesarios para acceder a todos los medios: diarios, revistas, radio, cine, TV abierta, videocable y videocassetes. En el otro extremo, una masa de cerca de un tercio de la población limitada a la TV abierta y la radio, con contactos esporádicos con la prensa escrita o las nuevas tecnologías, es decir, separada por una barrera cultural del resto de la comunidad". Heriberto Muraro, *Invasión cultural, economía y comunicación*, Buenos Aires, Legasa, p. 33.

⁶ Landi, *op. cit.*, p. 154.

en su segundo miembro, de qué modo la democratización formal de los circuitos supone una serie de opciones valorativas (en el caso: 'participación', 'diferentes voces'). Desde mi punto de vista no hay inconveniente en estas opciones, si al proponérselas se explicitan sus presupuestos de valor. Precisamente, porque las políticas culturales (como, en mi opinión, toda política) son portadoras de opciones no sólo formales. Y si la cuestión es sobre valores es posible hacer una discusión que desborde los límites institucional-organizativos.

Si se trata de modificar la distribución y el formato de los circuitos culturales se impone la pregunta de cómo hacerlo sin una discusión sustantiva. ¿Por qué modificar el formato de un circuito y, tomada la decisión, desde qué pautas? Si hay que aumentar la oferta de bienes culturales para los sectores que tienen menor acceso o menos posibilidades de elección, es casi imposible aumentar esa oferta sin debatir al mismo tiempo sus contenidos. Cuando Landi, a mi juicio correctamente, recomienda estrategias de participación, en ellas se juegan también los contenidos de una política cultural y no sólo recursos institucionales o técnicos. En política, cultural o de cualquier otra esfera, la discusión de valores y contenidos es siempre dificultosa y puede estar erizada de malentendidos. Pero las dificultades no la hacen innecesaria.

De todas maneras, el mismo Landi ofrece una muestra de que para él existen esos contenidos: "Más profundamente, el problema abierto en estas transiciones es si la democratización política irá acompañada o no por nuevos principios de organización del campo cultural, que a nuestro entender debería ubicar al vasto y heterogéneo espectro de la cultura popular como su polo dinámico".⁷ Por un lado, principios 'formales' de organización; por el otro, agentes concretos que deberían impulsarlos o bajo cuyo impulso esos principios deberían conformarse.

Landi propone la cultura popular como polo dinámico, no se entiende bien si del campo cultural o de los nuevos principios de organización de ese campo. Opto por un sentido restringido de la anfibia: que los nuevos principios tengan a la cultura popular como su polo dinámico. Se supone un estado de la cultura popular que le permitiría convertirse en ese factor de cambio y dinamización cultural; o que la cultura popular encierra esas virtualidades. Es indecible cuál de los dos presupuestos rigen la afirmación y no se explicita cuál sería esta cultura popular (en singular) que desempeñaría ese papel dinámico. Podría tratarse de:

1. la obra de productores culturales individuales o grupales (pero no colectivos) que se dirigen o atraen a un público popular o masivo.
2. las formas de la cultura popular en sus variantes urbanas o rurales, más o menos contaminadas, en el caso argentino, por los medios de comunicación de masa.
3. los productos de los medios de comunicación de masa y la industria cultural que conserven o desarrollen rasgos de la cultura popular, sea cual fuera la definición que se elija;
4. tomando 'cultura' en un sentido más afín a las perspectivas antropológicas, las modalidades, tradiciones, ritos, estrategias, uso productivo de los espacios y de los mensajes culturales, vinculados con los sectores populares que, en este caso, proporcionarían sus contenidos al 'polo dinámico'.

Pasando por alto la ausencia de definición de 'cultura popular', me permito algunos comentarios. Supongamos que 'polo dinámico' sea pensado sólo como centro/s de iniciativa y productividad culturales. ¿Cuál sería, entonces, el papel asignado a esta entidad llamada 'cultura popular' sin más precisiones? Para responder a la pregunta habría que interrogarse sobre los contenidos y las formas simbólicas de ese polo, que Landi no define.

Si tuviera que avanzar una hipótesis con ciertas posibilidades de demostración, diría que lo más próximo a un

centro de iniciativas en la cultura urbana argentina está en el cruce de las prácticas intelectuales con formas atribuidas a la cultura popular y contaminaciones con la cultura de los medios de comunicación. Cuando digo formas atribuidas a la cultura popular me refiero a la construcción intelectual de esa cultura, más que a un registro antropológico de la misma. Este *compositum* sería producto del reconocimiento que los letrados hacen del potencial tanto de formas populares tradicionales o modernas como de géneros de la industria cultural. La cultura popular, en sus diversas y contradictorias manifestaciones, es un centro de incitación para los intelectuales y artistas. La proposición de Landi es un síntoma de este reconocimiento: emerge de ideologías intelectuales sensibilizadas, por razones políticas en muchos casos, hacia las formas de la cultura popular, o más bien hacia las dimensiones populares de la cultura. Las razones son varias. Entre ellas, la preocupación por devolver la iniciativa cultural a los sectores populares, arrancarla de sus nichos de élite y confiar en que otros sectores de la sociedad pueden ser sus agentes junto con los letrados, o en versiones extremas, más que los letrados. Esta posición proviene de largas batallas culturales (realizadas, por ejemplo, por intelectuales como Ford, Romano y Rivera) de rescate de zonas subvaluadas de la cultura argentina, vinculadas a veces con la cultura popular y a veces con los productos de los medios de comunicación masivos y de la industria cultural.

Sin duda, cuando digo que esta construcción intelectual podría convertirse en centro de iniciativas estoy modificando sensiblemente la proposición de Landi, en la medida en que reconozco el carácter construido de una entidad y los principios y valores que rigen las operaciones que a propósito de ella se realizan.

II. Sujetos

Raymond Williams se refirió, en *Towards 2000*, al pesimismo de las élites culturales que, a través de sus instituciones, enfrentan una lucha perdida de antemano contra la cultura industrializada y promovida por el capitalismo, con la convicción de que "sólo puede ganarse el pasado".⁸ Esta convicción intelectual está en la base de dos tipos de respuesta ante la industria y la cultura de masas: la celebración, o por lo menos la suspensión de la crítica, a partir del descrédito de las posiciones que, hace ya muchos años, Umberto Eco calificó de apocalípticas; o una postura relativamente nueva, expansiva en la última década, según la cual la libertad de producción de sentidos por parte del receptor de los mensajes culturales despoja a estos mensajes de gran parte de su peso semántico e ideológico convirtiéndolos en meros soportes de una resemantización inevitable. Esta posición alcanza hoy límites difíciles de demostrar desde un punto de vista empírico, cuando se invierten las teorías anteriores sobre el poder de los medios, imaginando a un receptor cuya libertad es virtualmente irrestricta.⁹ Quienes suscriben la tesis de esta hiperactividad de los sujetos se preocupan menos por los contenidos de los mensajes culturales, en la medida en que éstos se convierten en pantallas proyectivas de otros contenidos y valores, sobre la base de un trabajo de producción de sentidos diferentes y, en ocasiones, francamente contradictorios con los enunciados en el mensaje. Se trata de una versión extrema de las teorías

⁸ Raymond Williams, *Towards 2000*, Londres, Chatto and Windus, 1983, p. 134 (hay traducción castellana: Barcelona, Grijalbo, 1984).

⁹ Un ejemplo extremo de esta posición puede leerse en: Oscar Landi, "El trabajo del lector" (Jorge Rivera y Eduardo Romano, comps., *Claves del periodismo argentino actual*, Buenos Aires, Tarsco, 1987) donde sin apreciables bases empíricas define como actividades del lector, en general, aquellas que parecen corresponder, en la práctica, a lectores cultos, especializados en la decodificación de lo no dicho por la noticia de prensa.

⁷ Landi, *ibid.*, p. 156.

de la recepción que, en su origen literario, no definen una libertad tan amplia sino que postulan que el sentido es siempre una construcción, lo que no implica considerar poco relevantes los materiales con los que esa construcción se realiza. Si es verdad que no hay un sentido predeterminado, tampoco puede decirse que el sentido es sólo una construcción del receptor sobre los desechos en que convierte al mensaje; los discursos y las prácticas ofrecen una resistencia material, formal y simbólica a la actividad de los sujetos individuales o colectivos. Desplazarse del polo de la pasividad al de la hiperactividad no hace sino invertir, en una simetría sin salidas, el problema. Ni los lectores cultos ni los consumidores populares de los medios de comunicación enfrentan mensajes con los que puede hacerse cualquier cosa.

Si la producción de sentidos no es tan libre como lo sostiene la hermenéutica local, quedan en pie todos los problemas referidos a la importancia, por lo menos relativa pero no desdeñable, de los mensajes, los tipos de discurso, los géneros y los marcos de enunciación. Las políticas culturales tienen que ver con objetos, instituciones, procesos y tendencias de producción y de recepción. No existen garantías en el polo de la producción como tampoco es posible hipotetizarlas, de manera absoluta, en el de la recepción. La cantidad y entidad de estos problemas es variada, pero me interesa plantear uno de ellos, emergente de la relación entre políticas culturales y medios de comunicación de masas, especialmente los medios de las tecnologías audiovisuales. Se trata de cómo comunicar la innovación no sólo tecnológica sino también formal entre los diferentes espacios culturales de una sociedad.

En mi opinión, éste debería ser una preocupación de las políticas culturales democráticas. Largas discusiones de política cultural han tenido que ver con el patrimonio.¹⁰ Esta tensión patrimonialista, también focalizada en la cultura de élite en sus formas tradicionales, indispensable como rasgo de una política que tienda a fortalecer bases nacionales de identificación, contraposición o debate, tiene de todas maneras limitaciones, señaladas por Augustin Girard,¹¹ en la medida en que descuida o se rinde ante las formas emergentes de las tecnologías comunicativas de punta.

¹⁰ Al respecto afirma García Canclini: "En los países capitalistas donde el Estado ha desplegado una política más diversificada respecto de la cultura (México y Brasil), su acción se concentra en conservar las diversas formas de patrimonio: defender y restaurar el pasado (arquitectura, monumentos) y rescatar aquellas actividades artísticas que representan los valores más altos de la nación, pero cuya baja rentabilidad en el mercado hace difícil su supervivencia (desde el folklore a la música y la plástica modernas)". En: Néstor García Canclini, "Cultura política. Nuevos escenarios para América Latina", *Nueva Sociedad*, número 92, noviembre-diciembre de 1987, p. 127.

¹¹ "Después de muchos años de desarrollo voluntarista en muchos países, se ha llegado a la conclusión de que las instituciones culturales sólo logran aumentar el público de las obras artísticas marginalmente, al paso que, en ese mismo lapso, la población mostraba más claramente su preferencia por obras producidas por las industrias culturales: en diez años, el público del disco se ha duplicado sobradamente, en casi todos los estratos de la población, a la vez que el de los conciertos se estancaba y seguía siendo elitista. Y sin embargo, las propias instituciones culturales recurren a procedimientos de comercialización, empleando medios a menudo considerables. Al igual que en los sectores de la educación o de la sanidad, llega un momento en el cual las instituciones gastan sumas cada vez mayores para conseguir unos beneficios cada vez más marginales. [...] Cabe, pues, plantearse el problema de la eficacia de la política cultural: en casi todos los países, las políticas culturales más activas se esfuerzan por establecer unas instituciones que en la práctica sólo sirven para favorecer aún más a quienes son ya los privilegiados de la cultura y del dinero, y que se limitan a facilitarles el acceso a unas formas de cultura que dominan, al mismo tiempo que se advierte, en la parte menos privilegiada de la población, una cierta 'explosión' de la vida cultural, pero en forma de un

Si el melodrama y el folletín fueron los grandes géneros discursivos del siglo XIX, si el cine construye el imaginario en la primera mitad de este siglo, las comunicaciones a distancia definen efectivamente la presente etapa. Ahora bien, la radio, la televisión y el video son hoy, y cada vez más, los principales medios de información y esparcimiento. Esto plantea un problema de fondo que una política cultural no meramente formal debería estar en condiciones de encarar.

III. Innovación

Raymond Williams escribe, a propósito del impacto de las nuevas tecnologías: "Nada, en un sentido u otro, está determinado por la tecnología, pero un rasgo importante de los nuevos sistemas es ofrecer oportunidades de nuevas relaciones culturales, que los viejos sistemas no proporcionaban". En cada etapa de incorporación de tecnologías culturales se ha producido un contraste, sigue Williams, entre cultura de élite y comunicación masiva: "En cualquier fase, se escuchan objeciones respecto de las nuevas tecnologías, objeciones que en su base tienen una posición social y política".¹² Las nuevas tecnologías amplían las posibilidades discursivas, prácticas y simbólicas pero, al mismo tiempo, generan modalidades de explotación y difusión, sobre todo ligadas al mercado y las industrias culturales, que será preciso revisar con un sentido crítico, que pueda evitar las racionalizaciones populistas (que son en verdad muchas veces una aceptación del mercado y sus productos) sin convertirse necesariamente en una nueva traducción del pesimismo de élite.

La televisión es un medio hegemónico no sólo desde un punto de vista tecnológico. Además de su capacidad de renovación de técnicas y formatos y producción y reproducción, ha tenido un impacto considerable sobre formas estéticas y discursivas que la precedieron: el cine, hoy, en sus variantes más ligadas al mercado, recibe planteos estilísticos, convenciones, códigos ensayados exitosamente en la televisión. La estética y los géneros televisivos se imponen obturando o haciendo impracticables opciones diferenciadas de su retórica.

En un 'espacio televisivo' gobernado por los intereses de mercado (la libre competencia que reclama la Comisión Empresaria de Medios de Comunicación Independiente -CEMCI-) se vuelve cada vez más impracticable la experimentación en video, pese a que sus costos han bajado sensiblemente en los últimos diez años. El video de arte y el experimental no encuentran salidas por las redes televisivas y se llega a la paradoja de que ese formato y esa técnica sean proyectados en salas similares a las cinematográficas. Las investigaciones realizadas en los años sesenta y setenta, los videos de Paik, Tambellini o Godard, críticos respecto de la propia tecnología y de sus sistemas de representación, no encuentran directivos más o menos dispuestos a su difusión, ni siquiera en los horarios más inverosímiles.¹³ La hegemonía formal e ideológica de la televisión relega

consumo alimentado por las industrias culturales." En: Augustin Girard, "Las industrias culturales: ¿obstáculo o nueva oportunidad para el desarrollo cultural?", en AAVV, *Industrias culturales; el futuro de la cultura en juego*, México, FCE-UNESCO, pp. 28 y 29.

¹² *Towards 2000*, cit., p. 147 y p. 133.

¹³ A fines de los años setenta la compañía de televisión por cable de Nueva York, la Manhattan Cable, aceptó pasar por uno de sus canales los videos de la Artist Television Network, grupo de productores independientes del barrio de Soho. Este tipo de experiencias no se repitieron. En Francia, la red pública emitió varias horas de videos de Godard, lo mismo que el Channel 4 de Gran Bretaña, que sigue propugnando una alternativa importante en el medio televisivo. La relación polémica del video de arte con la televisión fue expuesta en una frase de Nam June Paik: "Nuestra tarea es la crítica de la televisión pura". Véase, en este mismo número, el ar-

la experimentación y las soluciones alternativas como inevitables dentro de un mercado que, en el caso argentino, pauta también las políticas de los canales estatales. Las posibilidades del video, que podría ser experimentación de punta formal y tecnológicamente, están obturadas por el mercado. Los canales de televisión estatales, en la Argentina, carecen de departamentos de video arte y, por otra parte, se desprecupan de manera ciertamente inadmisiblemente de la calidad, incluso dentro de los estándares comerciales, de sus técnicos y sus emisiones. Con excepciones, la calidad técnica, aun en los formatos más convencionales, es inferior a la brasileña y a la mexicana.

Pero lo que me parece un dato de mayor importancia es la ocultación sistemática de la innovación formal tanto en las estaciones comerciales como en las estatales. Sin duda, tal situación es corriente en otros países. No por eso se hace menos necesario interrogarse a través de qué políticas puede recomunicarse la innovación estética e ideológica con el medio más influyente en la sociedad contemporánea.¹⁴ La cuestión de la calidad no es ajena a una política de democratización de los medios. Por el contrario, diría que es central, porque los medios audiovisuales y en especial la televisión tienen un impacto descomunal sobre sectores que no poseen otras alternativas de elección en el mercado de los bienes simbólicos. No se trataría entonces sólo de plantearse políticas de competencia con ese impacto sino de inducir cambios en las estrategias ideológico-estéticas.

La industria cultural excluye, en el caso de la televisión, de manera sistemática, alternativas formales, discursivas, ficcionales e informativas. Acá precisamente reside uno de los desbalances que sería preciso encarar con políticas públicas: para hacerlo, la discusión de cuestiones sustantivas es imprescindible. Renunciar a modificar esta situación implica condenar a la sociedad, pero fundamentalmente a los sectores con menor posibilidad de elección, al encierro en un mercado donde la libertad es una ficción jurídica.

La cuestión afecta también al manejo de la información que constituye una base fundamental para encarar políticas democráticas de participación. El formato flash o video clip que prevalece en la mayoría de los noticiosos en combinación con el formato folletín con el que se encara el relato de alguna noticia central debería por lo menos ser sometido a revisión. En teoría, la posibilidad de informarse a

título de Gary Renolds sobre los videos de Godard; también: Bonnet, Dols, Mercader y Muntadas, *En torno al video*, Barcelona, Gili, 1980.

¹⁴ En la actualidad la Universidad de Buenos Aires está comenzando a encarar un programa de educación a distancia que incluye televisión y radio. Cierta perplejidad es inevitable al preguntarse con qué recursos formales, estéticos, narrativos, se encargarán los programas, cuando el estado de la televisión argentina, excepto algunos casos de dirección, no hace prever la modernidad y eficiencia requeribles para un proyecto experimental que tiene indudable importancia.

través de un noticioso televisivo se completa con la lectura de los diarios. Pero los promedios de circulación cotidiana indican que sectores importantes encuentran en la televisión y la radio las únicas fuentes informativas. La capacidad de decisión, en sociedades complicadas como lo son las modernas, está inevitablemente ligada a la cantidad y la calidad de la información que se reciba. Los intelectuales, cuando hacen la celebración *camp* del folletín que le proporciona su modelo al noticioso, no aprobarían un periódico que les transmitiera las noticias bajo la forma de novela experimental. Se sabe, somos antropólogos de los Otros.

La información (política, económica, técnica) necesaria para tomar o discutir decisiones públicas es cada vez más completa; posiciones que reivindicuen miméticamente las formas 'populares' (que en muchos casos emanan, en la Argentina, de las ocurrencias de los medios de comunicación masivos), pese a sus intenciones explícitas, pueden terminar defendiendo modalidades primarias y deficientes de socializar conocimientos indispensables para encarar las cuestiones que afectan a los sectores populares en su vida diaria: hemos visto de qué modo manejan los medios (los privados ganan en una carrera de excesos y parodias) el *show* de la toma de tierras y los conflictos entre sectores populares sobre asentamientos; la seguridad pública, el funcionamiento de las instituciones educativas o asistenciales, etcétera. No hay, por otra parte, un modelo de contrainformación dirigido y pensado para los sectores populares y, en este aspecto precisamente, son las capas medias e intelectuales las que acceden a noticias y formatos informativos variados y diferentes de los de los grandes medios de comunicación audiovisuales.

Los medios son, por otra parte, grandes máquinas conformadoras y trasmisoras de cultura política. La versión de lo político que ponen en escena tiene una influencia que la actividad productora de sentido de su público no permite, responsablemente, subestimar. En este sentido una política cultural que no esté atada a las tendencias de mercado tendería como función recomunicar a la sociedad con las innovaciones y con los proyectos de transformación o de recomposición. En síntesis, hacer visible en la televisión, esto es: el medio de más alta visibilidad de la sociedad contemporánea, los avatares, problemas y actores de la esfera pública y no sólo, como sucede con demasiada frecuencia, de la micronoticia política.

Se plantearon aquí dos cuestiones. Una tiene que ver con la innovación estética e ideológica, la otra con la información y sus modalidades de circulación social. Ambas cuestiones encuentran a los sectores populares librados fundamentalmente a las estrategias de la industria cultural privada. Si el espacio entre innovación tecnológica, formal, intelectual, estética, no es modificado por las políticas culturales, si el Estado sólo organiza la intervención de los actores en sus formas institucionales, serán precisamente los sectores populares quienes tengan al mercado y a sus ofertas como úni-

PRIMERO LA LIBRERÍA DESPUÉS EL BAR / AHORA EL FORO.
 FORO GANDHI - NUEVA SOCIEDAD INICIA SUS ACTIVIDADES EN LA VIGILANCIA QUINCENARIA DE JUDIO RELO ANTES, EL 15, INAUGURAMOS CON UN BRINDIS, MÚSICA, TEATRO, CINE, SEMINARIOS, CONFERENCIAS; ESTAS SON OBRAS ALGUNAS DE LAS ACTIVIDADES QUE SE DESARROLLARÁN EN EL FORO. EN SEPTIEMBRE CUANDO HOJEA UN LIBRO O MIENTRAS TOMA UN CAFE, SE PUEDE INFORMAR LE LAS PRIMERAS PROGRAMACIONES, VENIR SE ADELANTAMOS ALGUNAS; EL TÍTULO DE LUIS BOADA: FUNCIONARÁ EL TALLER DE "DESTATUALIZACIÓN" DE HUBERDO PA. LOS DIOS ACTUARÁN LOS VEGUARDOS SE INICIARÁN OTROS SEMINARIOS: HISTORIA CRÍTICA DEL PSICANÁLISIS EN LA ARGENTINA DIRIGIDA POR GERMAN GARCIA. "HISTORIA CRÍTICA DE LA PSICOTERAPIA EN LA ARGENTINA" POR HUGO LOZANZA LEY "PARA UN REEXAMEN DE GRAMSCI" POR JOSÉ ARCE, TAMBIÉN SE DADA INICIO AL CICLO "LOS GRANDES PROBLEMAS ARGENTINOS": INFORMARSE E INQUIRIRSE

gandhi
 LIBROS - CAFE - FORO

MONTEVIDEO 453
 Tel. 46 1994
 BUENOS AIRES

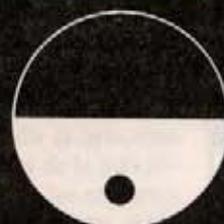


ca posibilidad, es decir, como opción impuesta. Las capas medias, los intelectuales, en particular, tienen recursos materiales y culturales que los liberan parcialmente de la voz monótona de los grandes medios: el periodismo alternativo, un fenómeno básicamente de capas medias, demuestra, con su vitalidad, en el caso argentino, que las iniciativas opuestas o contradictorias con las de los monopolios de la industria son comunes en sectores no poco importantes del mundo intelectual y su periferia. Pero estas iniciativas no tienen demasiadas posibilidades de penetrar el tejido social en otros sectores. Su fragmentariedad, en el caso de las radios alternativas, está en la base de sus cualidades y, también, por el momento, de los límites de su alcance.

Es de suponer que, durante 1988, el parlamento argentino discutirá una nueva ley de comunicaciones. El proyecto presentado por el ejecutivo contempla la pluralidad y diferentes figuras jurídicas para el acceso a las ondas. El CEMCI ha reaccionado frente a este proyecto, porque siente que se amenaza el verdadero monopolio que un número restringido de permisionarios tiene sobre las transmisiones televisivas y, en cada región y ciudad, sobre las radiales. Defender esta pluralidad es parte de un ordenamiento formal. Pero tal estrategia, planteada en el proyecto de ley, no puede, de ser aprobado, sino tener en cuenta también cuestiones sustantivas: ¿a quiénes se preferirá en el acceso a las ondas de alcance regional y local? ¿cuáles garantías, no sólo económicas sino de programación vinculada a la comunidad y sus intereses, pesarán en la adjudicación de las ondas? ¿qué hará el Estado con los medios radiales y televisivos que todavía tiene en sus manos: limitarse a responder el chantaje de CEMCI que los considera aparatos pesados e ineficientes¹⁵ o disponerse a una reforma profunda de los medios estatales que implica enfrentarse con los intereses comerciales y responder al lugar común de que no es posible una televisión cultural? Hoy parece imprescindible encarar la fundación de canales públicos autárquicos en cuyo manejo estén implicadas diferentes instancias de la sociedad y la política y modificar el control del Estado sobre las comunicaciones de acuerdo con un modelo más abierto donde los partidos y las organizaciones culturales o comunitarias hagan oír su opinión. Un Consejo Nacional de Comunicaciones debería incluir representantes de estos actores como efectivos balances de un manejo poco transparente (y muchas veces poco audaz e imaginativo) por parte de los gobiernos.

El título general de esta encrucijada tiene que ver con la capacidad que las políticas culturales demuestran para recomunicar a la innovación, en todos sus sentidos, con la sociedad. Lo nuevo no puede ser patrimonio de circuitos solamente intelectuales o de un público de élite, así como la problemática de la identidad cultural no puede definirse desde un centro que adjudique sus valores y sus lugares a elementos de dimensiones y orígenes diferentes. La integración cultural presenta también aspectos vinculados no sólo con la reafirmación de la identidad sino con la comunicación de los diferentes estratos sociales: los intelectuales y los sectores medios y populares pueden descubrir, mantener y ampliar zonas en que las especializaciones, los gustos, los deseos, los saberes dialoguen. Me ha preocupado, en estas notas, imaginar que hay alternativas posibles y políticas sensibles a lo nuevo en todos sus sentidos, no sólo en una perspectiva tecnológica. Esta tarea no ha sido encarada por la industria cultural tal como hoy la conocemos en la Argentina. Se trata de una encrucijada en donde se juega la recomunicación de los estratos diferenciados de una sociedad donde el Estado no puede resignarse sólo a administrar lo existente. El espacio de 'lo público', en los medios de comunicación, aun está por explorarse.

¹⁵ Véase al respecto la solicitada publicada en *Clarín* el 16 de febrero de 1988 por CEMCI (Comisión Empresaria de Medios de Comunicación Independientes).



puntosur
editores

PUNTOSUR ENSAYOS

- José Aricó, *La cola del diablo. Itinerario de Gramsci en América Latina*
- Hugo Vezzetti, *El nacimiento de la psicología en la Argentina*
- Oscar Landi, *Reconstrucciones. Las nuevas formas de la cultura política*
- Ana María Ezcurra, *Iglesia y transición democrática. Ofensiva del neoconservadurismo católico en la Argentina*

PUNTOSUR LITERARIA

dirigida por Jorge B. Rivera

- Elvio Gandolfo, *Sin creer en nada. Trilogía*
- Héctor Tizón, *Fuego en Casabindo*
- Rodolfo Rabanal, *No vayas a Génova en invierno*

PUNTOSUR LA IDEOLOGIA ARGENTINA

Colección dirigida por Oscar Terán

- José Aricó, *La tradición socialista*
- Oscar Terán, *Alberdi póstumo*
- José Carlos Chiaramonte, *La ilustración argentina*
- Hugo Vezzetti, *Psicoanálisis y cultura en la Argentina*

Visite el stand 21 en la Feria
Internacional del Libro

GARY REYNOLDS

Los videos de Godard



Después de la ruptura con la producción comercial de cine, en ocasión del mayo francés de 1968, Godard, junto a Anne Marie Miéville, realizó, entre 1976 y 1985, una serie de videos que abarcan sus primeros ensayos de sonido e imagen y reportajes sobre la comunicación: *Sur et sous la communication (Six fois deux)* y *Deux enfants*, entrevistas a dos niños franceses. Estos dos extensos trabajos (diez y seis horas, respectivamente) son reflexiones, meditaciones reposadas, sobre la producción y consumo de imágenes y, al mismo tiempo, en entrevistas afables a personas cuyas costumbres y puntos de vista no son habitualmente reflejados por los medios. Dirigió, también en video, *Scenário du film Passion*, que consiste en las reflexiones de Godard sobre la realización de su film *Passion* y *Soft and Hard (A soft conversation on hard subjects)* que muestra a Godard y a Miéville en el decorado familiar de su casa dialogando sobre el lenguaje, el arte y la televisión.

Las claves en las preocupaciones de Godard y de Miéville están expuestas en escala reducida en *Scenário*, que es tan fascinante en el planteo de sus temáticas como en su desarrollo visual. Es un comentario televisivo sobre la producción de *Passion* y tiene, en principio, dos elementos atractivos: la belleza de las imágenes y sonidos provenientes del film original y los comentarios de Godard en su habitual estilo aforístico. Godard es visto en silueta,

Punto de Vista

delante de la pantalla de video donde se proyectan imágenes del film, mientras hace comentarios (dirigidos a la pantalla) y gestos muy similares a los de un director conduciendo una orquesta sinfónica. El mismo manipula las imágenes a su voluntad desde el switcher, haciéndolas aparecer y desaparecer (*fade in, fade out*), sobreimprimiéndolas o congelándolas, acompañando así sus observaciones habladas.

Godard comienza la obra revelando una aproximación no convencional al cine; en este sentido dice: "Como el mundo, a un guión primero hay que verlo, luego escribirlo". De esta manera, privilegia lo visual sobre lo escrito y lo relaciona con ciertos elementos temáticos del film: el personaje de Isabelle Hupert tartamudea no pudiendo encontrar su propia voz y el director del film dentro del film (Jerzy Radziwilowicz) no puede encontrar una historia para su película. Jerzy es un *alter ego* de Godard, que llega a su película sin ninguna historia, como una pantalla en blanco. "Uno se encuentra frente a lo invisible... una gran superficie blanca como la página de Mallarmé." Para comenzar por algo, por alguna cosa, Godard se apropia de imágenes; pero esta vez no las toma del cine de género policial como en *Sin aliento* o de la comedia musical como en *Band à part*, sino de la historia del arte, Tintoretto, Delacroix, Goya.

El cuadro de Tintoretto que aparece en la pantalla tiene una significación especial para Godard porque los gestos ahí representados son los del amor. Más aún, "se requiere mucho trabajo en el set (la fábrica, en el argot de Godard) para lograr la imagen de amor que hay en un Tintoretto". De esta manera, Godard se aproxima, una vez más, al tema que lo acompañó durante tantos años: la relación entre trabajo y amor. Para encarar el tópico sobre la división entre amor y trabajo en la sociedad capitalista, Godard apela a las conexiones entre los gestos de amor representados en las figuras de Tintoretto y los movimientos que hace una costurera en su trabajo. "Isabelle no debe encontrar un personaje sino un movimiento." Luego, una vez encontrado el tema, sólo falta llenarlo con peripecias: una huelga en una fábrica y una filmación en un estudio, donde los obreros de la fábrica son contratados como extras de la película, permite trabajar el vínculo de ambas situaciones.

El mundo metafórico del trabajo artístico y el amor se yuxtaponen al trabajo obrero y a la huelga. Como es su *Punto de Vista*

costumbre, Godard mezcla amor y trabajo (en los romances entre la obrera y el director de cine, la mujer del patrón y el mismo director) así como en la atmósfera fabril del set. En la introducción de *Scenário*, escenas de la más absoluta ficción, tomadas de los maestros del barroco y del romanticismo, están contrastadas con los movimientos cotidianos de un obrero en su trabajo. Acá se demuestra cómo la ficción de un film puede tocar la realidad. Hacia el final, Godard sintetiza sus métodos. "El cine es el encuentro de la realidad y una metáfora... o de lo documental y lo fictivo. Uno busca por todos lados y la ficción reconduce a lo documental."

Soft and Hard (A soft conversation on hard subjects) tiene muchos puntos de contacto con *Scenário*, por su formato íntimo e informal de una conversación llena de digresiones. Toma elementos del cine familiar, con planos congelados de Godard simulando jugar tenis y cuadros detenidos de Miéville frente a la tabla de planchar; testimonios de actitudes hogareñas que repiten el interés sobre el movimiento que caracterizan a *Scenário*. Pero el tape es fundamentalmente un intercambio verbal entre ambos, puntuado ocasionalmente con intercalaciones de fotos fijas de escenas de películas que amplían el significado de las palabras y nos informan acerca de ciertos temas presentes en el trabajo de video anterior.

En la sección introductoria de *Soft and Hard...*, Godard y Miéville se responden mutuamente en un diálogo sobreimpuesto. "Todavía seguimos buscando la huella de nuestro lenguaje." Esto se relaciona con encontrar un lenguaje para nuestro tiempo, así como el lenguaje clásico, claro y racional —donde las palabras y las cosas coinciden— abrió paso a la incomodidad de Broch en *La muerte de Virgilio*.¹ Godard repite: "La pérdida de esperanza del arte y sus intentos de crear lo impercedero con medios perecederos, con palabras, sonidos, piedras, colores, de manera tal que un espacio dotado de una forma pueda durar a través del tiempo".

De todas maneras y, como siempre, en Godard está el otro lado de la dialéctica y se expresa más tarde en el diálogo con Miéville: "Lo que realmente me gusta de las imágenes es su carácter inaccesible. Se podría decir que me gusta la televisión porque no muestra nada". Esto suena como una aceptación de la distancia, como una aceptación de la imagen como algo irrevocable, exterior y otro. Y ciertamente, la imagen inestable de la televisión no aparecería como "la forma imperce-

- D. Lowe: Historia de la percepción burguesa
- T. Todorov: La conquista de América
- M. Aglietta: El fin de las divisas
- Mc Carthy: La teoría crítica de J. Habermas
- Gadamer: La dialéctica de Hegel
- Lechner: La conflictiva y nunca acabada construcción del orden deseado
- Joekes: La mujer y la economía mundial
- H. Pipitone: El capitalismo que cambia
- Rawls: Justicia como equidad
- Labastida: Los nuevos procesos sociales y la teoría política contemporánea
- E. Pound: Personae
- Fokkema: Las teorías de la literatura del siglo XX
- Joachim Berendt: El jazz
- Gauthier: Veinte lecciones sobre imagen y sonido
- Barthes: Fragmentos de un discurso amoroso
- F. Dolto: Seminario de psicoanálisis de niños II
- Richards: Filosofía y sociología de la ciencia
- Rudé: Europa desde las guerras napoleónicas a la revolución del 48
- Popper: Lógica de la investigación científica

20 % de descuento

Apel, Habermas, Castaneda, Bataille, Lautréamont, Novalis, Sade, Genet, García Ponce, Pacheco, Poniatowska, Lowry, Gelman, Girri, Mollna, Cavafis, Carpenter, 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, Art, Galeano.

dera", que es eterna y fuera del tiempo. Esta ambigüedad permite a Godard mantener su distancia y criticar la imagen mientras la celebra. Pero, asimismo, afirma que el sujeto se ha perdido en la televisión habitual: no existe el Yo sino el nosotros, no habla una voz individual sino la voz de la institución. El sistema es el que habla y sólo puede repetir, como en un círculo vicioso, el mismo mensaje prescripto que, por repetición, se hunde en un ausencia total de significados.

La cuestión de los sujetos hablantes está abordada muy directamente en las otras dos series de programas, *Six fois deux* y *Deux enfants*. Estos trabajos son largos estudios sobre la comunicación y entrevistas a gente que habitualmente queda al margen de los medios de comunicación. En el primer programa de *Six fois deux*, titulado *Photos et cie.*, un fotógrafo profesional describe las condiciones de una fotografía, tomada por él mismo: se trata de una guerra. Aunque la foto es sorprendente por su violencia, y efectivamente no resulta de una puesta en escena, fue tomada mediante procedimientos y de acuerdo con fórmulas y rutinas profesionales. Lo implícito es que un proceso totalmente convencional sólo puede producir imágenes predecibles. Al mismo tiempo, como en una clase, la fotografía es mantenida en la pantalla durante el larguísimo comentario, ilustrando el efecto de saturación que tiene una visión sostenida y la pérdida de impacto que puede sufrir una imagen terrible. De modo que la excesiva insistencia de una imagen convencional carece doblemente de sentido.

El programa continúa contraponiendo al lenguaje oficial del periodismo gráfico al de un fotógrafo y cineasta *amateur*. La entrevista se titula *Marcel*, quien trabaja sin las restricciones, básicamente económicas, de los cineastas profesionales. Presumiblemente, hay un potencial menos programá-

tico en las imágenes de un amateur y éste es el punto que ha preocupado a Godard. Su comentario en *Soft and Hard...*, "estoy interesado en las películas filmadas por gente que no va al cine", revela su interés por el lenguaje de aquellos que son inocentes frente al sistema cinematográfico que limita las opciones de lo que se puede hacer. Al mismo tiempo, Godard ve en el video un medio menos reglamentado que el cine y, por eso, más abierto a la innovación, y en el que los no profesionales pueden ser escuchados. Las entrevistas con el granjero Louison, con Marcel y con otros en *Six fois deux*, y con los niños, Camile y Arnaud, en *Deux enfants*, son esfuerzos por recoger esas voces silenciosas y hacerlas oír. Hace un tiempo, en 1967, Godard le decía a Jean Collet que los temas ausentes del cine francés contemporáneo eran "películas sobre campesinos, obreros, estudiantes y niños. En este campo la televisión podría hacer un gran aporte". En estos dos videos él lleva adelante ese proyecto.

La forma con que Godard encara las entrevistas ofrece a los reporteados más tiempo del que necesitan para responder y les permite digresiones mayores a las que están acostumbrados. Luego retoma esas digresiones como material para nuevas preguntas. Esa técnica zigzagueante le permite al entrevistado tener más control de la situación y poder hablar más auténticamente desde su propia perspectiva. Es un método particularmente apropiado para el video, en el cual largas sesiones, con un mínimo de trabajo de edición, constituyen un proceso más directo y, al mismo tiempo, más barato que el cine. Más aún, la cámara permanece fija, insistentemente, sobre el sujeto como único foco de atención, sin diluir la concentración mediante el convencional modo de cortar regularmente al entrevistador. La situación se parece a un monólogo donde es posible que el sujeto se constituya en pro-

ductor y no meramente consumidor de televisión. Godard no está tan lejos de Hollywood como él dice en *Scenarío*, como tampoco está nunca demasiado lejos de Brecht, al que se evoca en *Six fois deux*. Sus entrevistas parecen estar estructuradas siguiendo la *teoría de la radio* de Bertold Brecht, en la cual el sistema electrónico le permite al oyente no sólo oír sino también hablar y no lo aísla sino que multiplica sus contactos.

El ritmo de *Six fois deux* y de *Deux enfants* proviene de planos interminables registrando una sola cosa, la fotografía de *Photos et cie.* o un niño en *Deux enfants* que colman la paciencia del espectador más decidido. Estas imágenes obstinadas son luego rotas por un montaje acelerado de secuencias de imágenes extraídas de la prensa masiva (o de películas), que interrogan o amplían la imagen persistente anterior. La estructura de interrupciones es intranquilizadora incluso para el espectador mejor predispuesto: sin embargo, hay momentos de *collage* técnicamente brillante. Las imágenes son arrojadas unas contra otras como forma del comentario del texto básico. Puede compararse con los comentarios de Godard sobre *Passion* en *Scenarío* o con el paneo de la cámara sobre las bellezas naturales que rodean su casa y que acompañan sus comentarios sobre el arte en *Soft and Hard...* Las imágenes y el texto hablado no configuran sus únicos recursos: también emplea textos escritos bajo la forma de títulos, citas y anotaciones del guión, que aparecen en la pantalla con y sin imágenes detrás de un estilo que, verdaderamente, mezcla los medios.

Sin duda, la obra en video de Godard y Miéville es una redefinición de las posibilidades de este medio, particularmente en relación al cine. Luego se producirán otras mezclas de estas dos técnicas y tecnologías como, por ejemplo, en *Sans soleil* de Chris Marker. (Traducción: R.F.)

	ARTE Y	
	DISEÑO	
	PRODUCCION	
	GRAFICA	
	26-7335	
CARLOS TIRABASSI		

Cornelius Castoriadis

Transformación social y creación cultural

SEPARATA
PUNTO DE VISTA

Hasta donde se sabe, los genes humanos no han sufrido deterioro, por lo menos hasta ahora. Pero sabemos que las "culturas", las sociedades, son mortales. Se trata de una muerte que no es ni general ni necesariamente instantánea: la relación con una nueva vida, de la cual puede ser la condición, es un enigma siempre singular. La "decadencia de Occidente" es un tema antiguo y, en el sentido más profundo, falso. Ese eslogan querría también encubrir las potencialidades de un nuevo mundo que la descomposición de "Occidente" provoca y libera; querría, en todo caso, cubrir nuevamente el problema de ese mundo y sofocar el hecho político con una metáfora botánica. Nosotros no intentamos establecer que esta flor, como las otras, se marchitará, se marchita o se marchitó. Intentamos comprender lo que en este mundo histórico-social muere, cómo muere y, de ser posible, por qué. También intentamos encontrar aquello que puede estar a punto de nacer.

Ni la primera ni la segunda parte de esta reflexión son gratuitas, neutras o desinteresadas. El problema de la "cultura" se enfoca aquí como una dimensión del problema político; y se puede decir también que el problema político es un componente del de la cultura en el sentido más amplio. (Por política yo no me refiero ni a la profesión del señor Nixon, ni a las elecciones municipales; el problema político es el problema de la institución global de la sociedad.) Es una reflexión lo más anti-"científica" posible. El autor no ha movilizado a un ejército de asistentes, ni ha utilizado decenas de horas de computadora para establecer científicamente lo que todo el mundo de antemano ya conoce; por

ejemplo, que a los conciertos de la música que se dice sería no asisten sino ciertas categorías socioprofesionales de la población. Es una reflexión, además, llena de trampas y de riesgos: se nos ha sumergido en este mundo y tratamos de comprenderlo y hasta de evaluarlo. Está bien; evidentemente, es el autor el que habla. ¿A título de qué? A título precisamente de receptor, de individuo participante en este mundo; con el mismo título con el que se autoriza a expresar sus opiniones políticas, a escoger lo que combate y lo que sostiene en la vida social de la época.

Lo que está a punto de morir hoy, lo que en todo caso está profundamente en duda, es la cultura "occidental": cultura capitalista, cultura de la sociedad capitalista, pero que va mucho más lejos que ese régimen histórico-social porque comprende todo lo que éste ha querido y podido recuperar de lo que lo ha precedido y, sobre todo, particularmente en el segmento "griego-occidental" de la historia universal. Aquella muere como conjunto de normas y de valores, como forma de socialización y de vida cultural, como tipo histórico-social de los individuos, como significado de la relación de la colectividad consigo misma, con aquellos que la componen, con el tiempo y con sus propias obras.

Lo que está naciendo, difícil, fragmentaria y contradictoriamente, desde hace más de dos siglos, es el proyecto de una nueva sociedad, el proyecto de autonomía social e individual. Proyecto que es creación política en su sentido más profundo, y del cual las tentativas de realización, desviadas o abortadas, han informado ya a la historia moderna. (Aquellos que de esas desviaciones quieren concluir que el pro-

yecto de una sociedad autónoma es irrealizable, son absolutamente ilógicos. Que yo sepa, la democracia no ha sido desviada de sus fines bajo el despotismo asiático, ni las revoluciones obreras de los Bororo la han degenerado.) Revoluciones democráticas, luchas obreras, movimientos feministas, de juventud, de minorías "culturales", étnicas, regionales, dan prueba todas del surgimiento y la vida continuada de ese proyecto de autonomía. El problema de su porvenir y de su "finalidad" — el problema de la transformación social en un sentido radical— queda evidentemente abierto. Pero también queda abierta o, más bien, debe ser nuevamente propuesta una cuestión que, en realidad, no es de ningún modo original; más bien ha sido regularmente recobrada por los modos de pensar heredados, aun si se quieren "revolucionarios"; la cuestión de la creación cultural en sentido estricto, la disociación aparente del proyecto político de autonomía y de un contenido cultural, las consecuencias pero sobre todo los presupuestos culturales de una transformación radical de la sociedad. Las páginas que siguen pretenden, aunque parcial y fragmentariamente, dilucidar esta problemática.

Uno

Tomo aquí el término cultura en una acepción intermedia entre su significado habitual en francés (las "obras del espíritu" y el acceso del individuo a ellas) y su sentido dentro de la antropología americana (que cubre la totalidad de la institución de la sociedad, todo aquello

que diferencia y opone por una parte a la sociedad y por la otra animalidad y naturaleza). Yo entiendo aquí por cultura todo lo que, en la institución de una sociedad, excede la dimensión conjuntista-identificatoria (funcional-instrumental) y que los individuos de esa sociedad invisten positivamente como "valor" en el sentido más general del término; en resumen, la *paideia* de los griegos. Como su nombre lo indica, la *paideia* contiene indisociablemente los procedimientos instituidos a través de los cuales el ser humano, en el curso de su fabricación social como individuo, es conducido a reconocer y a investir positivamente los valores de la sociedad. Esos valores no son dados por una instancia externa, ni descubiertos por la sociedad en sus yacimientos naturales o en el cielo de la Razón. Son, cada vez, creados por la sociedad considerada, como núcleos de su institución, señales últimas e irreductibles de su significación, polos de orientación del hacer y del representar sociales. Por tanto, es imposible hablar de transformación social sin afrontar la cuestión de la cultura en ese sentido —y de hecho, se le afronta y se "responde" hágase lo que se haga. (Así, en Rusia, después de octubre de 1917, la aberración relativa del *Proletkult* ha sido aplastada por la aberración absoluta de la asimilación de la cultura capitalista —y eso ha sido uno de los componentes de la constitución del capitalismo burocrático total y totalitario sobre las ruinas de la revolución—).

Nosotros podemos hacer más explícita y de manera más específica la relación íntima entre la creación cultural y la problemática social y política de nuestros tiempos. Podemos hacerlo mediante ciertas interrogantes, y lo que éstas pre-

suponen, implican o acarrear — como comprobaciones de hecho, aunque fueran discutibles, o como enlaces de sentido— :

— ¿Acaso no subsiste el proyecto de una sociedad autónoma (como la simple idea de un individuo autónomo) en un sentido "formal" o "kantiano" porque parece no afirmar como valor sino la autonomía en sí misma? Para ser más preciso: ¿puede una sociedad "querer" ser autónoma? ¿para qué? O incluso autogobernarse — sí; pero ¿para qué?— La respuesta tradicional es, las más de las veces, para satisfacer mejor sus necesidades. La respuesta a la respuesta es: ¿qué necesidades? Cuando no existe el peligro de morir de hambre, ¿qué es vivir?

— Una sociedad autónoma podía "realizar mejor" los valores — o "realizar otros valores" (sobrentendido: mejores); ¿pero cuáles? ¿Y qué son valores mejores? ¿Cómo evaluar los valores? Interrogantes que toman su sentido pleno a partir de esta otra "de hecho": ¿existen todavía valores en la sociedad contemporánea? ¿Se puede acaso hablar todavía, como Max Weber, de conflicto de valores, de "combate de dioses" — o hay más bien hundimiento gradual de la creación cultural y aquello que no por haberse convertido en un lugar común es necesariamente falso, a saber: la descomposición de los valores?

Seguramente sería imposible decir que la sociedad contemporánea es una "sociedad sin valores" (o "sin cultura"). Una sociedad sin valores es simplemente inconcebible. Hay, evidentemente, polos de orientación del hacer social de los individuos y finalidades a las cuales el funcionamiento de la sociedad instituida está sujeto. Hay posteriormente valores en el sentido transhistóricamente neutro y abs-

tracto indicado antes (según un sentido por el cual, en una tribu de cazadores de cabezas, matar es un valor sin el cual la tribu no sería lo que es). Pero esos "valores" de la sociedad instituida contemporánea parecen, y son efectivamente, incompatibles con, o contrarios a lo que exigiría la constitución de una sociedad autónoma. Si el hacer de los individuos está orientado esencialmente hacia la maximización antagónica del consumo, del poder, del estatuto y del prestigio (los únicos objetos de investidura socialmente pertinentes en nuestros días); si el funcionamiento social está sujeto a la significación imaginaria de la expansión ilimitada del dominio "racional" (técnica, ciencia, producción, organización como fines en sí); si esta expansión es a la vez vana, vacía e intrínsecamente contradictoria, como lo es evidentemente, y si los humanos no están obligados a servirla sino mediante el empleo, el cultivo y el uso socialmente eficaz de móviles esencialmente "egoístas", en una forma de socialización en la que cooperación y comunidad no son consideradas y no existen sino bajo el punto de vista instrumental y utilitario,⁴ para abreviar: si la única razón por la cual no nos matamos los unos a los otros cuando nos plazca es el miedo a la sanción penal — entonces, no solamente no puede ser cuestión de decir que una nueva sociedad podría "realizar mejor" valores ya establecidos, incontestables, aceptados por todos, sino que es necesario ver claramente que su instauración presupondría la destrucción radical de los "valores" contemporáneos, y una nueva creación cultural concomitante a una transformación inmensa de las estructuras psíquicas y mentales de los individuos socializados.

Dos

El hecho de que la instauración de una sociedad autónoma exigiera la destrucción de los "valores" que orientan actualmente el hacer individual y social (consumo, poder, estatuto, prestigio —expansión ilimitada del dominio "racional"—) no me parece que requiera una discusión particular. Lo que sería conveniente discutir a ese respecto es la medida en que la destrucción o la usura de esos "valores" está avanzada, y la medida en que los nuevos estilos de comportamiento que se observan, sin duda fragmentaria y transitoriamente, en los individuos y en los grupos (especialmente los jóvenes) son precursores de nuevas orientaciones y de nuevos modos de socialización. No abordaré aquí este problema capital y enormemente difícil.

Pero la expresión "destrucción de valores" puede chocar y parecer inadmisibles tratándose de la "cultura" en el sentido más específico y más estrecho de las "obras del espíritu" y de su relación con la vida social efectiva. Es claro y evidente que yo no propongo bombardear los museos o quemar las bibliotecas. Mi tesis es más bien que la destrucción de la cultura, en ese sentido específico y estrecho, está ya ampliamente avanzada en la sociedad contemporánea, que las "obras del espíritu" ya están casi completamente transformadas en ornamentos o monumentos funerarios, que sólo una transformación radical de la sociedad podrá hacer del pasado algo que no sea un cementerio visitado en forma ritual, inútilmente y cada vez menos, por algunos parientes desconsolados y maniáticos.

La destrucción de la cultura existente (incluyendo el pasado) está a punto de realizarse en la misma medida en que la creación cultural de la sociedad instituida está a punto de desplomarse. Allí donde no hay presente, no hay tampoco pasado. El periodismo contemporáneo inventa cada trimestre un nuevo genio y una nueva "evolución" en tal o cual campo. Son esfuerzos comerciales eficaces para hacer girar la industria cultural, pero incapaces de disfrazar el hecho flagrante: la cultura contemporánea es, en una primera aproximación, nula. Cuando una época no tiene sus grandes hombres, los inventa. Por otra parte, ¿qué pasa actualmente en los diversos campos del "espíritu"? Se pretende hacer revoluciones, copiando e imitando mal —también mediante la ignorancia de un público hipercivilizado y neoanalfabeto— los últimos grandes momentos creadores de la cultura occidental, con lo que se hizo hace ya más de medio siglo (entre 1900 y 1925 o 1930). Schönberg, Webern, Berg ya habían creado la música atonal y seriada antes de 1914. ¿Cuántos, de entre los admiradores de la pintura abstracta, conocen las fechas de nacimiento de Kandinsky (1866) y de Mondrian (1872)? En 1920 el Dadá y el surrealismo ya habían aparecido. ¿Quién podría ser el novelista que se pudiera agregar a la enumeración: Proust, Kafka, Joyce? El París contemporáneo, cuyo provincianismo sólo es comparable con su presuntuosa arrogancia, aplaudió furiosamente a los audaces escenógrafos que copiaron atrevidamente a los grandes innovadores de 1920: Reinhardt, Meyerhold, Piscator, etcétera. Cuando se contemplan las producciones de la arquitectura contemporánea, se experimenta

el consuelo de pensar que, si no se derrumban solas de aquí a treinta años, de todos modos serán demolidas por obsoletas. Y todas esas mercaderías son vendidas en nombre de la "vanguardia" —aunque la verdadera vanguardia ya ha cumplido tres cuartos de siglo—.

Es cierto que, aquí y allá, todavía aparecen obras de gran intensidad. Pero yo me refiero al balance de conjunto de medio siglo. También es cierto que existen el jazz y el cine. ¿Existen o existían? Esta gran creación a la vez sabia y popular, el jazz, parece haber agotado ya su ciclo de vida hacia el principio de la década de los sesenta. El cine hace surgir otros problemas que no puedo abordar aquí.

Los anteriores son juicios arbitrarios y subjetivos. Es cierto. Propongo simplemente al lector que haga el siguiente experimento mental: que se imagine a sí mismo haciendo personalmente a los más célebres de los creadores contemporáneos la siguiente pregunta: ¿se considerarían ustedes, sinceramente, en el mismo nivel que Bach, Mozart, Beethoven o Wagner, que Jan Van Eyck, Velázquez, Rembrandt o Picasso, que Brunelleschi, Miguel Ángel o Frank Lloyd Wright, que Shakespeare, Rimbaud, Kafka o Rilke? Y que se imagine su reacción si el interrogado respondiera: sí.

Dejemos a un lado la antigüedad, la Edad Media, las culturas extraeuropeas y hagamos la pregunta de otro modo. De 1400 a 1925, en un universo infinitamente menos poblado y mucho menos "civilizado" y "alfabetizado" que el nuestro (de hecho: en una decena apenas de países en Europa, cuya población total era a principios del siglo XIX todavía del orden de 100 millones), se encontrará sólo un ge-

nio de primera magnitud por cada decenio. Y he aquí, después de cerca de cincuenta años, un universo de tres o cuatro mil millones de humanos, con una facilidad de acceso sin precedente a lo que, aparentemente, habría podido secundar e instrumentar las disposiciones naturales de los individuos —prensa, libros, radio, televisión, etcétera— que no ha producido sino un número ínfimo de obras de las que se pudiera pensar que de aquí a cincuenta años, se considerasen como maestras.

Por supuesto, la época no podría aceptar este hecho. Así, no solamente inventa genios ficticios, sino que ha innovado en otro campo: ha destruido la función crítica. Lo que se presenta como crítica en el mundo contemporáneo es la promoción comercial —cosa a todas luces justificable, vista la naturaleza de la producción que se trata de vender—. En el campo de la producción industrial propiamente dicha, los consumidores han empezado a reaccionar; y es que las cualidades de los productos son la mayor parte de las veces objetivas y evaluables. Pero no sería posible tener un Ralph Nader de la literatura, de la pintura o de los productos de la ideología francesa. La crítica publicitaria, que es la única que subsiste, continúa por lo demás ejerciendo una función de discriminación. Lleva hasta las nubes a *cualquier* producto en la moda de la estación y, por lo que se refiere a los demás, no los desaprueba, simplemente calla y se entierra en el silencio. Como la crítica ha sido alimentada en el culto de la "vanguardia", como cree haber aprendido que casi siempre las grandes obras han sido en un principio incomprensibles e inaceptables; y como su calificación profesional principal

consiste en la ausencia de juicio personal, no se atreve jamás a criticar. Lo que se le presenta cae de inmediato bajo una u otra de dos categorías: o bien es algo incomprendible ya aceptado y adulado, en cuyo caso lo alabará; o bien es algo nuevo incomprendible —y por tanto callará, por miedo a equivocarse en un sentido o en otro—. El oficio del crítico contemporáneo es idéntico al del becario, tan bien definido por Keynes: adivinar lo que la opinión media piensa que la opinión media pensará.

Estos problemas no se presentan exclusivamente en relación con el "arte"; conciernen también a la creación intelectual en sentido estricto. Apenas es posible hacer aquí algo más que rasguñar el tema mediante algunas interrogaciones. El desarrollo científico-técnico sin duda alguna continúa; puede que hasta se acelere en cierto sentido. Pero ¿acaso va más allá de lo que se podría llamar la aplicación y la elaboración de las consecuencias de las ideas ya adquiridas? Se han encontrado físicos para juzgar que la gran época creadora de la física moderna está ya detrás de nosotros —entre 1900 y 1930—. ¿No podría también decirse que, en este campo, se constata *mutatis mutandis* la misma oposición que en el conjunto de la civilización contemporánea, entre un despliegue cada vez más amplio de la producción —en el sentido de la repetición (estricta o amplia), de la fabricación, de la utilización, de la elaboración, de la deducción amplificada de las consecuencias— y la involución de la creación —el agotamiento de la aparición de grandes esquemas representativo-imaginarios nuevos (como lo fueron las intuiciones germinales de Planck, de Einstein, de Heisenberg), que

han permitido otras aprehensiones diferentes del mundo? Y en cuanto al pensamiento propiamente dicho, ¿acaso no es legítimo preguntarse por qué, después de Heidegger pero, en todo caso, ya con él, se convierte cada vez más en interpretación, interpretación que parece por lo demás degenerar hacia el comentario y el comentario del comentario? ¿No es cierto también que cuando se habla interminablemente de Freud, de Nietzsche y de Marx, se habla de ellos cada vez menos de lo que se ha dicho de ellos, se comparan las "lecturas" y las lecturas de las lecturas?

Tres

¿Qué es lo que en la actualidad muere?

Ante todo, el humus de los valores donde la obra de la cultura puede crecer y al que ella alimenta y engrosa en retribución. Las relaciones son más que multidimensionales: son indescriptibles. Aquí hay un aspecto evidente. ¿Puede existir creación de obras en una sociedad que no cree en nada y que no valora nada verdadera e incondicionalmente? Todas las grandes obras que conocemos han sido creadas en una relación "positiva" con valores "positivos". No se trata aquí de una función moralizadora o edificante de la obra; todo lo contrario. El "realismo socialista" se quiere edificante: por eso sus productos son nulos. No se trata tampoco simplemente de la *catarsis* aristotélica. Desde la *Iliada* hasta *El castillo*, pasando por *Macbeth*, el *Requiem* o *Tristán*, la obra conserva esta relación extraña, más

que paradójica, con los valores de la sociedad: los afirma al mismo tiempo que los pone en duda y los revoca. La libertad de escoger la virtud y la gloria al precio de la muerte conducen a Aquiles a constatar que más vale ser esclavo de un pobre campesino en la tierra que reinar sobre los muertos en los infiernos. La acción, que se quiere audaz y libre, hace ver a Macbeth que sólo somos pobres actores que gesticulan en una escena absurda. El amor pleno y plenamente vivido de Tristán a Isolda no puede completarse sino en y por la muerte. El choque que provoca la obra es despertar. Su intensidad y su grandeza son indisociables de una conmoción, de una vacilación del sentido establecido. Conmoción y vacilación que sólo pueden darse sí, y solamente sí, ese sentido está bien establecido, si los valores valen fuertemente, y así se consideran. El absurdo último de nuestro destino y nuestros esfuerzos, la ceguera de nuestra clarividencia, no destruían sino "educaban" al público de *Edipo rey* o de *Hamlet* —y a aquellos de nosotros que por singularidad, afinidad o educación, continuamos formando parte de éste — porque era un público que vivía en un mundo donde la vida era al mismo tiempo (y me atrevería a agregar: con razón) fuertemente investida y valorizada. Este mismo absurdo, tema preferido por lo mejor de la literatura y del teatro contemporáneos, no puede tener el mismo significado, ni su revelación tomar valor de conmoción, simplemente porque ya no es realmente absurdo, ya no hay ningún polo de no-absurdo al cual pudiera oponerse para revelarse fuertemente como absurdo. Es lo negro pintado sobre lo negro. De sus formas menos refinadas a éstas, desde la *Muerte de un viajante* has-

ta *Fin de partida*, la literatura contemporánea no hace más que decir, más o menos intensamente, lo que vivimos cotidianamente.

Muerta pues — otra cara de lo mismo — la relación esencial de la obra y de su autor con un público. El genio de Esquilo y de Sófocles es inseparable del genio del *demos* ateniense, como lo es el de Shakespeare del genio del público isabelino. ¿Privilegios genéticos? No; manera de vivir, de instituirse, de hacer y de hacerse colectividades histórico-sociales — y más particularmente, manera de integrar el individuo y la obra a la vida colectiva—. Sin embargo, esta relación esencial ya no implicaba una situación idílica, ausencia de fricciones, ni reconocimiento inmediato del individuo creador por la colectividad. Los burgueses de Leipzig sólo contrataron a Bach cuando estaban desesperados por no haber podido conseguir los servicios de Telemann. Lo que queda es que cuando menos contrataron a Bach, y que Telemann era un músico de primer orden. Evitemos un malentendido más: yo no digo que las anteriores sociedades estaban "indiferenciadas culturalmente", que en todos los casos el público coincidía con la totalidad de la sociedad. Los residentes de Lancashire no frecuentaban el Teatro del Globo y Bach no tocaba para los siervos de Pomerania. Lo que me importa es la copertenencia del autor y de un público que forma una colectividad "concreta", esta relación que, social, no es muy "anónima", no es simple yuxtaposición. No es tampoco aquí el lugar para emprender un rápido bosquejo de la evolución de esta relación en las sociedades "históricas". Baste constatar que con el triunfo de la burguesía capitalista, después del siglo XIX,

aparece una nueva situación. Al mismo tiempo que es proclamada formalmente (y de inmediato conducida por instituciones específicamente designadas, en particular la educación general) la "indiferenciación cultural" de la sociedad, se establece una separación completa, una escisión, entre un "público cultivado" al cual se dirige el arte "sabio" y un "pueblo" que, en las ciudades, está reducido a alimentarse de algunas migajas caídas de la mesa cultural burguesa y cuyas formas de expresión y de creación tradicionales son, por todas partes, tanto en la ciudad como en el campo, desintegradas y destruidas. Aun en ese contexto, subsiste todavía por algún tiempo — aunque el malentendido comience a deslizarse —, entre el creador y un medio sociocultural determinado, una comunidad de puntos de referencia, de marcas, del horizonte de la opinión. Este público alimenta al creador — no solamente en el sentido material — y se alimenta de él. Pero la escisión pronto se convierte en pulverización. ¿Por qué? Pregunta enorme a la cual no se puede responder con tautologías marxistas (la burguesía se convierte en reaccionaria desde que llega al poder, etcétera), y no puedo hacer otra cosa que dejarla sin respuesta. Se puede simplemente constatar que al venir después de seis siglos de creación cultural "burguesa" de una riqueza inaudita (¡qué extraño Marx! En su odio por la burguesía, y su servidumbre a sus últimos valores, alaba a la burguesía por haber desarrollado fuerzas productivas, y no se detiene ni un instante para comprobar que, después del siglo XII, a ella se le debe toda la cultura occidental), esta pulverización coincide con el momento en el cual, progresivamente vaciados de su inte-

rior, los valores de la burguesía son finalmente expuestos al desnudo, en eso que desde entonces se ha convertido su simple insipidez. Desde el último tercio del siglo XII el dilema está claro. Si el artista continúa compartiendo sus valores, cualquiera que sea su "sinceridad", comparte también la insipidez; si la insipidez le es imposible, no puede oponerse, ya sea Paul Bourget o Rimbaud, Georges Ohnet o Lauréamont, Edouard Detaille o Edouard Manet. Y yo pretendo que ese tipo de oposición no se encuentra en la historia precedente. Bach no es el Schönberg de un Saint-Saëns de su época.

Así, aparece el artista maldito, el genio incomprendido por necesidad y no por accidente, condenado a producir obras para un público potencialmente universal pero efectivamente inexistente y esencialmente póstumo. Y luego, el fenómeno se extiende (relativamente) y se generaliza: la entidad "arte de vanguardia" se constituye — y convoca a la existencia de un nuevo "público" —. Auténticamente, porque la obra del artista de vanguardia encuentra eco en ciertos individuos; y falta de autenticidad, porque no es necesario que pase mucho tiempo para constatar que las monstruosidades de ayer son las grandes obras de hoy. Extraño público que se crea en una apostasía social — los individuos que lo componen provienen casi exclusivamente de la burguesía y de las cunas que le son próximas — y que sólo puede vivir su relación con el arte que patrocina en la duplicidad, cuando no en la mala fe, que corre tras el artista, en vez de acompañarlo; que cada vez debe dejarse violar por la obra en vez de reconocerla; que, por más numeroso que sea, sigue pulverizado y molecular; y para quien, en el límite, el úni-

co punto de referencia con el artista es negativo; sólo lo "nuevo" es el valor que se busca por sí mismo, una obra de arte debe ser más "avanzada" que las precedentes.

Pero "avanzada" ¿respecto de qué? ¿Es acaso Beethoven más "avanzado" que Bach? ¿Es Velázquez retrógrado en relación con Giotto? Las transgresiones de ciertas pseudorreglas académicas (las reglas de la armonía clásica, por ejemplo, que los grandes compositores, empezando por el mismo Bach, "violaron" muy a menudo; o las de la representación "naturalista" en pintura, que finalmente ningún pintor respetó jamás) son valoradas por sí mismas — con pleno desconocimiento de las relaciones profundas que unen siempre, en una gran obra, la forma de la expresión y lo expresado, en la medida en que esta distinción pudiera hacerse—. ¿Era acaso Cézanne un imbécil que pintaba las manzanas más y más cúbicas porque las quería cada vez más parecidas y cada vez más redondas? ¿Son realmente música ciertas obras atonales sólo porque son atonales? Yo no conozco, en toda la literatura universal, sino una sola obra que es creación absoluta, demiurga de otro mundo; obra que toma en apariencia todos sus materiales de ese mundo e, imponiendo a su disposición y a su "lógica" una imperceptible e inalcanzable alteración, crea realmente un universo que no se asemeja a ningún otro, y que descubrimos gracias a ella, en lo maravilloso y lo pavoroso, y que tal vez siempre hemos habitado en secreto. Es *El castillo*, novela de corte clásico, incluso banal. Pero la mayor parte de los literatos contemporáneos se contorsionan para inventar nuevas formas cuando no tienen nada que expresar, ni

nuevo ni antiguo; y cuando su público los aplaude, hay que entender que lo que aplaude son las ejecuciones de los contorsionistas.

Ese público de "vanguardia" así constituido actúa retornando el golpe (y en sinergia con el espíritu de la época) sobre los artistas. Ambos se conservan unidos únicamente por la referencia pseudo-"modernista", simple negación, que no puede alimentar sino la innovación a cualquier precio y por ella misma. Ninguna referencia contra la cual medir y apreciar lo nuevo. Pero ¿cómo podría haber verdaderamente algo nuevo si no hay verdadera tradición, tradición viviente? ¿Y cómo podría el arte tener como única referencia al propio arte sin convertirse enseguida en simple ornamento o bien en juego en el sentido más banal del término? En cuanto creación de sentido, de un sentido no discursivo, no sólo intraducible por esencia y no por accidente al lenguaje común sino creador de un modo de ser inaccesible e inconcebible para éste, el arte nos enfrenta además a una paradoja extrema. Totalmente autárquico, autosuficiente, no sujeto a nada, no es entonces sino como devolución al mundo y a los mundos, revelación de éste como un no-ser perpetuo e inagotable mediante la aparición de lo que, hasta entonces, no era ni posible ni imposible: del otro. Tampoco presentación en la representación de las ideas de la Razón irrerepresentables discursivamente, como lo deseaba Kant; sino creación de un sentido que no es ni Idea, ni Razón, que está organizado sin ser "lógico" y que crea su propio referente como más "real" que cualquier "real" que pudiera ser "re-presentado".

Ese sentido tampoco es "indisociable"

de una forma: es forma, sólo es en y por la forma (lo que no tiene nada que ver con la adoración de una forma vacía, por sí misma, característica del academicismo invertido que es el "modernismo" actual). Ahora bien, lo que muere también hoy en día son las formas mismas, y posiblemente las categorías (géneros) heredadas de la creación. ¿O no es posible preguntarse legítimamente si la forma novela, la forma cuadro, la forma pieza de teatro, se sobreviven a sí mismas? Independientemente de su realización concreta (como cuadro, fresco, etcétera), ¿vive todavía la pintura? No hay que irritarse fácilmente frente a estas preguntas. La poesía épica está bien muerta desde hace siglos, si no milenios. ¿Ha habido, después del Renacimiento, escultura grandiosa, fuera de algunas excepciones recientes (Rodin, Maillol, Archipenko, Giacometti...)? El cuadro, como la novela, como la pieza de teatro, implican completamente a la sociedad de la que surgen. ¿Qué ha sido, por ejemplo, de la novela de hoy? Desde la usura interna del lenguaje hasta la crisis de la palabra escrita, desde la distracción, la diversión, la manera de vivir el tiempo o, más bien, de no vivirlo del individuo moderno, hasta las horas pasadas frente a la televisión, ¿no conspira todo hacia el mismo resultado? ¿Podrá alguien que ha pasado su infancia y adolescencia mirando la televisión cuarenta horas a la semana leer *El idiota* o un *Idiota* de la época? ¿Podrá tener acceso a la vida y a la época novelesca, colocarse en la libertad-receptividad necesarias para dejarse absorber por una gran novela, haciendo algo por sí mismo?

Pero puede ser también que esté a punto de morir lo que hemos aprendido a llamar la "obra de cultura" en sí: el "objeto"

durable, destinado por principio a una existencia temporalmente indefinida, individualizable, asignada por lo menos en derecho a un autor, a un medio, a una época precisa. Cada vez hay menos obras y cada vez hay más productos que comparten con los demás productos de la época el mismo cambio en la determinación de su temporalidad: destinados no a durar sino a no durar. Comparten también el mismo cambio en la determinación de su origen: ya no hay ninguna esencialidad en su relación con un autor definido. Comparte, en fin, el mismo cambio de estatuto de existencia: ya no son singulares o singularizables, sino ejemplares indefinidamente reproducibles del mismo tipo. *Macbeth* es, por supuesto, una instancia de la categoría tragedia, pero es sobre todo totalidad singular: *Macbeth* (la obra) es un individuo singular — como las catedrales de Reims o de Colonia son individuos singulares—. Una pieza de música dudosa, los grupos que veo al otro lado del Sena, no son individuos singulares sino en sentido "numérico", como dicen los filósofos.

Trataré de describir los cambios. Puede ser que me equivoque, pero en todo caso yo no hablo desde la nostalgia de una época en la cual un genio designado por su nombre creaba obras singulares a través de las cuales era plenamente reconocido por la comunidad (frecuentemente muy mal llamada "orgánica") de la que formaba parte. Este modo de existencia del autor, de su obra, de su forma y de su público es, evidentemente, en sí mismo, una creación histórico-social que se puede, fácilmente, localizar y fechar. Aparece en las sociedades "históricas" en sentido estricto, sin duda ya en aquellas del "despotismo oriental", seguramente desde

Grecia ("Homero" y seguidores) y culmina en el mundo greco-occidental. No es el único, ni tampoco — aun desde el punto de vista "cultural" más estrecho— el más válido. La poesía demótica neogriega valida ampliamente a Homero, así como el flamenco o el ganelan validan cualquier gran música, las danzas africanas o balinesas son con mucho superiores al ballet occidental y la estatuaria primitiva no va a la zaga de ninguna otra. Más todavía: la creación popular no está limitada a la "prehistoria". Ha continuado por largo tiempo, paralelamente a la creación "sabía", debajo de ésta, alimentándola sin duda la mayor parte del tiempo. La época contemporánea está destruyendo a las dos.

¿Dónde situar la diferencia entre el arte popular y lo que se hace hoy en día? Desde luego que no en la individualidad asignada al origen de la obra — desconocida en el arte popular—; ni en la singularidad de la que no es valorada como tal. La creación popular "primitiva" o ulterior permite en verdad, y hasta hace activamente posibles, una variedad infinita de realizaciones, al mismo tiempo que hace un lugar a la excelencia particular del intérprete que nunca es simple intérprete sino creador en la modulación: cantor, bardo, bailarín, alfarero o bordadora. Pero lo que la caracteriza, por encima de todo, es el tipo de relación que sostiene con el tiempo. Aun a pesar de que no está explícitamente hecha para durar, de hecho dura de todas maneras. Su durabilidad está incorporada en su modo de ser, en su modo de transmisión, en el modo de transmisión de las "capacidades subjetivas" que la llevan, en el propio modo de ser de la colectividad. Por eso, se sitúa exactamente

en el punto opuesto de la producción contemporánea.

Ahora bien, la idea de lo durable no es ni capitalista ni greco-occidental. Las estatuillas prehistóricas de Altamira y de Lascaux dan prueba de ello. Pero ¿por qué, entonces, es necesario que exista lo durable? ¿por qué es necesario que haya obras en ese sentido? Cuando se desembarca por primera vez en el África negra, el carácter "prehistórico" del continente antes de la colonización salta a la vista; ninguna construcción en mampostería, excepto las hechas por los blancos o los que los imitaron. Y, sin embargo, ¿por qué es necesario que por fuerza haya construcciones de mampostería? La cultura africana se ha manifestado tan duradera como cualquier otra, o más; hasta la fecha, los esfuerzos continuados de los occidentales para destruirla no han tenido éxito. Esta cultura dura de otra manera, a través de otras instrumentaciones y sobre todo mediante otra condición; y al tratar de destruir esta condición, la invasión del Occidente está creando esa monstruosa situación de que el continente pierda su cultura sin adquirir otra. Permanece, donde lo hace, a través de la continua investidura de los valores y los significados sociales imaginarios propios de las diferentes etnias, que continúan orientando su hacer y su representar sociales.

De allí — y es la otra cara de las constataciones "negativas" formuladas antes sobre la cultura oficial y sabia de la época— parece no solamente que un cierto número de condiciones para una nueva creación cultural se reúnen en este momento, sino que una cultura tal, de tipo "popular", está a punto de surgir. Innumerables grupos de jóvenes, con algunos instrumen-

tos, producen una música que en nada se diferencia de la de los Stones o la de Jefferson Airplane — excepto por los azares de la promoción comercial—. Cualquier individuo con un mínimo de gusto que haya contemplado pinturas y fotografías puede producir fotos como las mejores. Y, ya que se ha hablado de construcciones de mampostería, nada nos impide imaginar materiales inflables que permitan a cualquiera construir su casa y cambiarla de forma, si así lo desea, cada semana. (Se me ha informado que en Estados Unidos experimentan con estas posibilidades utilizando materiales plásticos.) No comento las promesas, conocidas, discutidas, ya en curso de materializarse, de la computadora casera barata; cada una con su música aleatoria — o no—. No será muy difícil programar la composición y la ejecución de una imitación de un *Nomos* de Xenakis o hasta de una fuga de Bach (eso aparecería más difícil en el caso de Chopin).

Sin embargo, sería hacer trampa tratar de balancear el vacío de la cultura sabia actual con esa que intenta nacer como cultura popular y difusa. No es solamente que esta extraordinaria amplificación de las posibilidades y de la habilidad alimente también sobre todo la producción "cultural" comercial (desde el estricto punto de vista de la "toma de cuadros", la película más pobre de Lelouch no es inferior a aquello que copia). Y lo que pasa es que nosotros no podemos redondear el misterio de la originalidad y de la repetición. Desde hace cuarenta años, esta pregunta me acosa: ¿por qué el mismo trozo, digamos la Sonata N^o 33 de Beethoven, escrita por cualquier contemporáneo, sería considerada como un juguete, y como obra maestra imperecedera si fuera descubierta de re-

pente en un granero de Viena? (Está bien claro que la serie que culmina con la Opus 111 está muy lejos de agotar las posibilidades de aquello que Beethoven "descubrió" al final de su vida — y que ha quedado sin secuela en la historia de la música.) Yo no he sabido que nadie reflexionara seriamente sobre el problema que surgió con el descubrimiento, hace algunos años, de la serie de "falsos Vermeer" que durante mucho tiempo engañaron a todos los expertos. ¿Qué es lo que era realmente "falso" en esos cuadros — aparte de la firma que sólo interesa a los comerciantes y a los abogados —? ¿Hasta dónde la firma forma parte de la obra pictórica?

No conozco la respuesta a esta pregunta. Puede ser que los expertos se equivocaran porque juzgaron muy correctamente el "estilo" de Vermeer, y pasaron por alto su fuego. Y puede ser que este fuego esté en relación con lo que hace que, sin que haya para eso "ninguna razón en nuestras condiciones de vida sobre esta tierra", nosotros nos creamos "obligados a hacer el bien, a ser delicados y hasta corteses" y que "el artista ateo" se crea "obligado a volver a empezar veinte veces un trozo cuya admiración poco importará a su cuerpo comido por los versos, como el lienzo de muro amarillento que pintó con tanta ciencia y refinamiento un artista para siempre desconocido con el nombre de Vermeer". Proust — retomando casi literalmente un argumento de Platón — creyó encontrar el índice de una vida anterior y ulterior del alma. Yo veo allí simplemente la prueba de que nosotros no nos convertimos realmente en individuos sino por la dedicación a otra cosa diferente de nuestra existencia individual. Y si esa otra cosa no existe sino para nosotros, o para nadie — es lo mis-

mo— no hemos salido de la existencia individual, simplemente estamos locos. Vermeer pintaba por pintar —y eso quiere decir: para hacer alguna cosa por alguno o algunos, y esta cosa sería la pintura—. Al no interesarse rigurosamente sino en su cuadro, entronizaba en una posición de valor absoluto a la vez a su público inmediato y a las generaciones indefinidas y enigmáticas del futuro.

La cultura "oficial", "sabía", de hoy, está dividida entre aquello que guarda de la obra como duradera, y su realidad, que no llega a asumir: la producción en serie de lo consumible y lo perecedero. Por ese hecho, se encuentra entre la hipocresía objetiva y la mala conciencia, que agravan su esterilidad. Esta debe aparecer como que crea obras inmortales y al mismo tiempo proclamar las "revoluciones" a una frecuencia acelerada (olvidando que toda revolución bien concebida comienza por la demostración práctica de la mortalidad de los representantes del Antiguo Régimen). Sabe perfectamente que los inmuebles que construye no valen casi nunca (ni estética ni funcionalmente) lo que un iglú o una habitación balinesa —pero se sentiría perdida si se le reconociera—. Cuando los atenienses regresaron a su ciudad, después de Salamina, encontraron el Hekatompedon y los demás templos de la Acrópolis incendiados y destruidos por los persas. No los restauraron. Utilizaron lo que de ellos quedaba para igualar la superficie de la roca y rellenar los cimientos del Partenón y de los nuevos templos. Si Nuestra Señora fuera destruida por un bombardeo, es imposible imaginar por un instante a los franceses haciendo otra cosa que juntar piadosamente los restos, intentando una restauración o dejando las

ruinas como estaban. Y tendrían razón. Más vale, en efecto, un minúsculo resto de Nuestra Señora que diez torres Pompidou.

Y el conjunto de la cultura contemporánea está dividido entre una repetición que sólo sería académica y vacía, en cuanto separada de aquello que antes aseguraba la continuación-variación de una tradición viviente y sustancialmente ligada con los valores sustantivos de la sociedad, y una pseudoinnovación archiacadémica en su "antiacademicismo" programado y repetitivo, reflejo fiel, por una vez, del desplome de los valores sustantivos heredados. Y esta relación, o ausencia de ella, con los valores sustantivos es también uno de los puntos de interrogación que pesa sobre la cultura neopopular moderna.

Cuatro

Nadie puede decir lo que serán los valores de una nueva sociedad o crearlos en su lugar. Pero nosotros debemos contemplar "con sobriedad de los sentidos" lo que es, perseguir las ilusiones, proclamar con firmeza lo que queremos: salir de los circuitos de fabricación y difusión de los tranquilizantes, en espera de poder romperlos.

Descomposición de la "cultura"; y, cómo no, cuando por primera vez en la historia la sociedad no puede pensar ni decir nada sobre sí misma, sobre lo que es y lo que quiere, sobre lo que para ella vale y lo que no vale —y ante todo, sobre la cuestión de saber si se quiere como sociedad y como cuál sociedad—. Se debate ahora la

cuestión de la socialización, del modo de socialización y de lo que eso implica en cuanto a la sociedad sustantiva. Ahora bien, los modos de socialización "externa" tienden cada vez más a ser modos de de-socialización "interna", la privatización más extrema. Sería una falacia decir que la responsable es la naturaleza técnica de los medios como tal. Es cierto que esa televisión se ajusta como un guante a esa sociedad, y sería absurdo creer que se cambiaría algo si se modificara el "contenido" de las emisiones. La técnica y su utilización son inseparables de aquello de lo que son vectores. Lo que está en proceso de juicio es la incapacidad-imposibilidad de la sociedad actual no solamente y no tanto de imaginar, inventar e instaurar otro uso para la televisión, sino de transformar la técnica televisiva de modo que pudiera hacer que los individuos se comuniquen y participen en una red de cambios — en vez de aglomerarlos pasivamente en derredor de algunos polos emisores—. ¿Y por qué? Porque desde hace ya mucho tiempo la crisis ha roído la socialidad positiva como valor sustantivo.

Está, además, la cuestión de la historicidad. La heteronomía de una sociedad — como la de un individuo — se expresa y se instrumenta también en la relación que instaaura con su historia y la historia. La sociedad puede ser ligada a su pasado, repetirlo — creer que lo repite — interminablemente; como las sociedades arcaicas o la mayor parte de las sociedades "tradicionales". Pero existe otro modo de heteronomía nacido ante nuestros ojos: la pretendida *tabula rasa* del pasado que es en verdad — porque nunca hay *tabula rasa* — la pérdida de la memoria viviente de la sociedad, en el mismo momento en el que se hipertro-

fía su memoria muerta (museos, bibliotecas, monumentos clasificados, bancos de donaciones, etcétera), la pérdida de un lazo sustantivo y no sujeto a su pasado, a su historia, a la historia — dicho de otro modo: su propia pérdida—. Ese fenómeno es sólo un aspecto de la crisis de la conciencia histórica del Occidente que acaeció después de un historicismo-progresismo llevado al absurdo (bajo la forma liberal o bajo la forma marxista). La memoria viviente del pasado y el proyecto de un porvenir valorizado desaparecieron juntos. La cuestión de la relación entre la creación cultural del presente y las obras del pasado es, en el sentido más profundo, la misma que la de la relación entre la actividad creadora autoinstituyente de una sociedad autónoma y la ya dada de la historia, que no se podrá jamás concebir como simple resistencia, inercia o sujeción. Nosotros vamos a oponer, tanto al falso modernismo como a la falsa subversión (que se expresan en los supermercados o en los discursos de ciertos izquierdistas descarnados), una continuación y una re-creación de nuestra historicidad, de nuestro modo de historización. No habrá transformación social radical, nueva sociedad, sociedad autónoma, más que por y en una nueva conciencia histórica, que a la vez implique una restauración del valor de la tradición y otra actitud frente a ella, otra articulación entre ésta y las tareas del presente-porvenir.

Ruptura con la servidumbre al pasado en tanto pasado, ruptura con las ineptitudes de la *tabula rasa*; ruptura también con la mitología del "desarrollo", los fantasmas del crecimiento orgánico, las ilusiones de la acumulación adquisitiva. Negaciones que no son sino la otra cara de una

SEPARATA

PUNTO DE VISTA

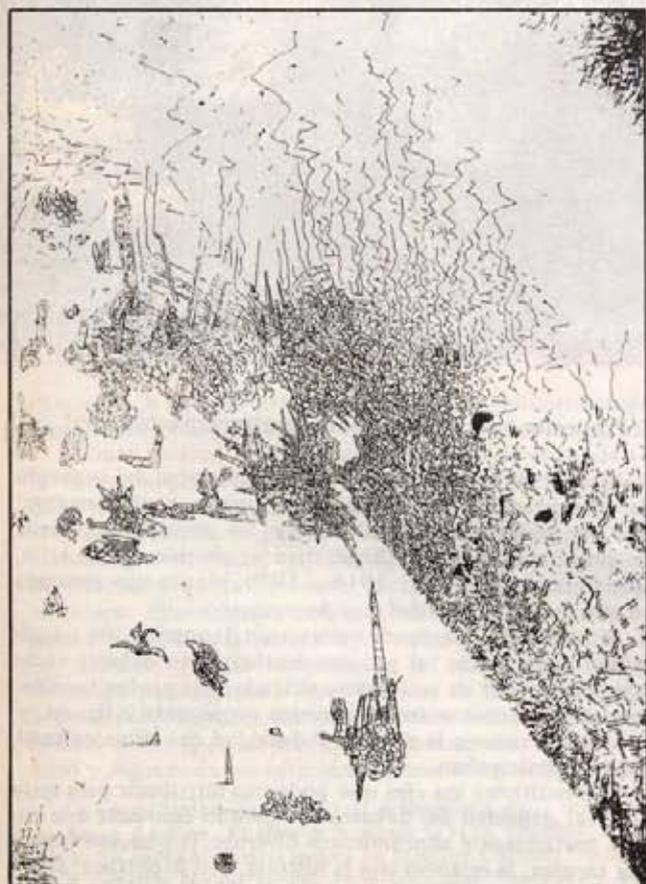
posición: la afirmación de la socialidad y de la historicidad sustantivas como valores de una sociedad autónoma. De la misma manera en que tenemos que reconocer en los individuos, los grupos, las etnias, su verdadera alterabilidad (lo que no implica que tengamos que conformarnos, porque eso sería, otra vez, una manera de desconocerla o de abolirla) y organizar a partir de ese reconocimiento una verdadera coexistencia; de la misma manera, el pasado de nuestra sociedad y de las otras nos invita a reconocerlo, en la medida (incierto e inagotable) en que podemos conocerlo, como algo diferente a un modelo o un contraste. Esa elección es indisociable de aquella que nos hace desear una sociedad autónoma y justa, en la que los individuos autónomos, libres e iguales, viven en el reconocimiento recíproco. Reconocimiento que no es solamente una simple operación mental, sino también y, sobre todo, *afecto*.

Y aquí renovemos nuestro propio lazo con la tradición:

"Parece que las ciudades se mantienen unidas por la *philia*, y que los legisladores se ocupen más de la *philia* que de la justicia... A los *philoí*, la justicia no les es necesaria pero los justos necesitan de la *philia* y la justicia más alta participa de la *philia*... Los *philiae* de los que hemos hablado [sc., los verdaderos] están en la igualdad... En la medida en la que haya comunión-comunidad, en la misma medida habrá *philia*; y también, justicia. Y el proverbio «todo es común para los *philoí*» es correcto, porque la *philia* está en la comunión-comunidad." (*Ética a Nicómaco*, VIII, 1, 7, 9.)

La *philia* de Aristóteles no es la "amistad" de los traductores y de los moralistas. Es el género del cual la amistad, el amor, el afecto paternal o filial, etcétera, son las especies. La *philia* es el lazo que une el afecto y la valoración recíprocas. Y su forma suprema sólo puede existir en la igualdad —igualdad que, en la sociedad política, implica libertad, que nosotros hemos llamado autonomía—.

Ante las puertas de la Ciudad. Zarathustra o su mono



Punto de Vista

"Esta homogeneización académica de lo moderno como categoría [es como] la felicidad de los autores de manuales escolares cuando con el 'Renacimiento' han podido poner juntos un mago como Giordano Bruno con un filólogo como Lorenzo Valla."

Franco Rella¹

Desencantamiento del mundo contemporáneo, unidimensionalidad de la vida moderna, sinsentido del progreso, tecnificación omnipresente, Razón totalizadora: apenas algunas de las cuestiones frente a las cuales reacciona "Perplejidades de la modernidad", artículo de Ricardo Forster que publicara *Punto de vista* en su número anterior; cuestiones que indudablemente forman parte de un universo de problemas candentes y de búsquedas en las cuales también nos sentimos comprometidos, y que aún siendo muy actuales no pueden dejar de reconocer una larga tradición de reflexiones que involucra cantidad de disciplinas diversas a lo largo de todo lo que va del siglo.

Que "Perplejidades..." comience justamente con las impresiones de Baudelaire sobre París no significa otra cosa que partir de ese reconocimiento, señalando, simultáneamente, una de las preocupaciones centrales: la localización de todas aquellas cuestiones en el seno de los procesos de transformación de ciudad en metrópoli.

Hasta aquí todo ensambla en una entonación común con parte de la mejor crítica preocupada por los temas de la modernidad (y pensamos en un arco que en el tiempo y los enfoques puede ir desde Simmel hasta Morris Berman), algunos de cuyos textos toma Forster para exponer sus ideas.

Pero sólo hasta aquí, hasta esta engañosa entonación

¹ Franco Rella, de una entrevista en revista *Materiales* No. 5, marzo de 1985, PEHCH/CESCA, Buenos Aires.

común. De ahí en más —y la cesura entre el “hasta aquí” y el “de ahí en más” tal vez sea lo que motiva nuestro interés por el debate— el artículo se dedica a un verdadero aplanamiento de las figuras y de los problemas de una modernidad emblemática en las vanguardias de entreguerras, sólo explicable a partir de una incomprensión de las relaciones y las mediaciones entre la producción intelectual y la producción de la ciudad, incomprensión que lo lleva a atribuirles a las vanguardias responsabilidades centrales en la pérdida de riqueza vital de la ciudad moderna, y a ubicar en un momento anterior a su irrupción toda la variedad y el “colorido” que su vocación racionalizadora habría arrollado.

Efectivamente, según Forster, a una modernidad que era “complejidad” y “mezcolanza” (leídas a través de Baudelaire, Benjamin, Franco Rella y Marshall Berman) se le habría superpuesto una “segunda modernidad” (“malsano triunfo”) que, a través del tandem “novedad-fugacidad-progreso” habría impuesto sus características de “linealidad” y “despliegue de la razón conquistadora”, convertidas obsesivamente en programa por las vanguardias (basándose en Cacciari y Tafuri). Pero si el “ideal constructivo” de las vanguardias se impuso a aquella “modernidad colorida”, en un artista “excepcional” como Klee se podrían encontrar pervivencias, simbolizándose esta “dialéctica desgarrada” en su visión de lo cristalino: orden racional y puro a la vez que cualidad metafísica y trascendente (esto último tomando a Subirats).

Así podría sintetizarse, con los riesgos que implica,² la línea conceptual central de Forster, a partir de la cual plantea su propuesta: frente al “reconocimiento de la crisis de las vanguardias estéticas”, “frente al desencantamiento del mundo provocado por la modernidad secularizadora”, se trataría de buscar la forma de “aportar a su reencantamiento” (utilizando conceptos de Rella y alguna imagen nietzscheana).

Nosotros también creemos que buena parte de nuestros problemas más actuales encuentran una resonancia enriquecedora en las reflexiones, los temas, las preocupaciones de los protagonistas de las vanguardias; pero no aceptamos que los tanteos y las búsquedas de respuestas a esos problemas deban pasar por una lectura desatenta de su poco lineal *iter* histórico.

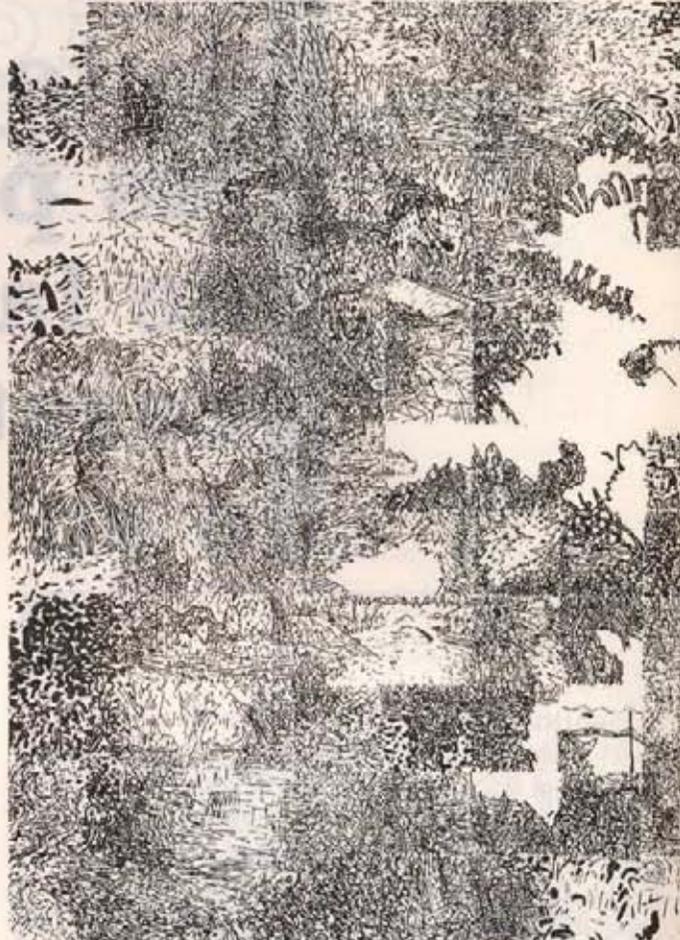
Y no es este el caso de promover una discusión entre historia y teoría, o entre investigación y ensayo. Esperamos que vaya a quedar suficientemente claro que no pretendemos oponer, con prurito de especialistas, ninguna “realidad” de la historia a las “abstracciones” de la teoría, ni “rigor metodológico” alguno a la “liviandad” del ensayo. Se trata de algo más elemental en este caso: las hipótesis del ensayo —al menos cuando se recurre tan explícitamente a la historia para su enunciación— creemos que deben apoyarse en hechos históricos controlables para producir efectivo conocimiento, efectivas transformaciones incluso de la propia investigación histórica, de la que se sirven y a la que alimentan.

No estamos de acuerdo con una visión compacta de las vanguardias y sus temas, no sólo por su reduccionismo, no sólo por su desconocimiento de las particularidades de los hechos, sino, y fundamentalmente, por su improductividad. A través del examen cuidadoso de sus obras, de sus textos, de las discusiones de sus protagonistas, encontramos una fuente altamente sugerente de problemáticas tensas, de aperturas a nuevos horizontes de búsquedas, de cuestionamientos radicales, de radical heterogeneidad, de todas aquellas cuestiones, en fin, que tal vez por la excepcional lucidez con que se plantearon, aún mantienen gran parte de su potencial.

² Con “los riesgos” aludimos a que el mismo texto de Forster es pródigo en frases que podrían contradecir esta esquematización. Sin embargo, creemos que la misma emerge con claridad del conjunto del texto, y esperamos demostrarlo en el presente artículo.

Pero tal vez lo más paradójico de la visión que criticamos es que atravesase indemne la vitalidad de los mismos textos que usa como referencia, que termine seducida por el encanto de los disfraces que ellos ya habían condenado al desván del “burdel del historicismo”: la recuperación de un romanticismo comunitario-organicista y la reedición —en clave “progresista”— de una serie de lugares comunes de la historiografía que lograron notoriedad gracias a los teóricos del macarthismo y de la guerra fría, pueden ser los resultados más extremos de esta operación de inversión que realiza Forster.

Intentaremos ver, a lo largo del artículo, cómo se ha llegado a una interpretación de este tipo, y los peligros que acechan detrás de respuestas así encontradas o —antes quizás— de preguntas así formuladas.



1. Proyectos vanguardistas y modernización estructural

El artículo adopta una acepción tradicional del concepto de “vanguardia”, concepto determinado históricamente: las “vanguardias históricas” fueron los protagonistas de la renovación figurativa y lingüística producida en las artes, aproximadamente entre 1910 y 1930, renovación centrada en una formalización del mundo moderno.

Si bien esta idea puede valer como denominación o indicación genérica de tal proceso histórico, no debería encubrir, en carácter de concepto unificador, las profundas diferencias existentes entre las diversas propuestas y figuras, y no debería reducir la riqueza y densidad del clima cultural del que participaban.

Son múltiples los ejes que podemos introducir para verificar tal densidad del debate, obteniendo con cada uno de ellos particiones y alineamientos diversos: la posición frente a la técnica, la relación con la historia, con la política, el diseño de la ciudad, la vinculación con el capital, etcétera.

De todos ellos, nos interesa en especial la posición frente a la técnica, ya que este tema se encuentra inscrito en un debate central para el momento en la cultura centroeuropea, el de la contradicción Arte-Vida o Forma-Mundo, debate que el artículo parece desestimar, presentándonos una única noción de técnica, carente de espesor y, además, absolutamente escindida de la cultura.³

Según Forster, "el diseño de la metrópoli contemporánea, al menos a partir de las teorías vanguardistas de Loos, Gropius, Mies, Le Corbusier, etcétera, se vincula directamente con el gigantesco despliegue de la revolución técnico-industrial que remodeló el paisaje de la vida cotidiana". Como demuestran las investigaciones históricas de los últimos treinta años, es absolutamente equívoco —e improductivo— empaquetar bajo una misma denominación a todas las ten-



dencias, a la vez que atribuirles —en forma indiscriminada— una misma relación con la "revolución técnico-industrial".

¿Cómo igualar, bajo un mismo proceso de reducción de la forma arquitectónica, la apelación fundamentalmente ética de Loos —quien, por otra parte, jamás elaboró una teoría de la ciudad— con la vocación tipificadora y técnico-constructiva de Mies? ¿Cómo igualar la "maquinolatría" de Gropius y de Le Corbusier, cuando el primero propone vincularse directamente con la producción mientras el segundo mantiene la sólida mediación de la Cultura? Pero, además, ¿cómo desconocer la ausencia de unidad en las propias figuras y en el interior de los movimientos: la aparente contradicción entre los desnudos exteriores de la obra de Loos en su prédica "antiornamento" y la sensualidad y riqueza de sus interiores; la conocida ambigüedad de

³ La contradicción Arte-Vida está desarrollada, entre otras obras, en Georg Luckács, *El alma y la forma* (1911), Grijalbo, México, 1969. Un trabajo sobre la misma en Massimo Cacciari, "Dialéctica de lo negativo en las épocas de la metrópoli", en AAVV, *De la vanguardia a la metrópoli*, Gili, Barcelona, 1972.

Gropius frente al proceso productivo; los distintos momentos de la extensa producción de Le Corbusier; las profundas diferencias entre la primera y la segunda Bauhaus; los conflictos insalvables en el seno de los CIAM? Y podríamos continuar citando infinidad de ejemplos que apunten a la complejidad del tema, pero queremos detenernos en algunos de los que nos propone el propio texto.

Uno de ellos se refiere a Hilberseimer y a Le Corbusier, cuyo rasgo común sería el de la apelación a un "trazado geométrico", que Forster iguala sin más a "matematización" y "racionalización" de la ciudad y de la arquitectura, en la búsqueda de alineaciones que vinculen tal geometrización con la descualificación de la metrópoli. Pero sabemos que la noción de "geometría", en el debate cultural del momento, no tenía el mismo significado que le asigna hoy el lenguaje corriente. Una cita del propio Hilberseimer, en polémica con Le Corbusier, aclara este punto: "La actual ciudad no muere por falta de geometría, como cree Le Corbusier, sino por el simple hecho de que no es orgánica".⁴ Hilberseimer aplica los términos "geometría-organicidad" en el sentido de "Forma-Vida", "Arte-Mundo", indicando que la forma geométrica de Le Corbusier apunta a una línea de relación con la Cultura, específicamente con la tradición artística occidental de la Gran Forma, con todas las connotaciones inseparables que la geometría tenía en esa tradición —el número de oro, los sistemas de proporciones, los trazados reguladores, etcétera—.

Hilberseimer, entonces, no propone Forma, ya que re-proponerla significaría para él la imposibilidad de sumergirse a fondo en un Mundo (Técnico) que necesariamente destruye la unicidad formal. Lo que Hilberseimer propone con su Ciudad de Rascacielos es una "estructura", que resulta equívoco identificar y evaluar como propuesta formal y, más aún, alinear junto a otras propuestas de características morfológicas supuestamente similares.

Otros casos planteados por el texto son las posiciones de Hannes Meyer y de Paul Klee, que Forster presenta como alternativas. En realidad, las palabras que se citan de ambos hacen referencia al mismo debate y sugieren —al menos en ese punto, ya que son indudables las diferencias en otras cuestiones— la misma posición.

Dice Meyer "¿Arte o Vida? [...] Pensar en la construcción en términos funcionales y biológicos, dar forma al proceso de la vida, lleva lógicamente a la construcción pura" (analizando desde tal debate el propio núcleo técnico de la disciplina, la construcción, que no pertenece a ella, sino a la Vida). Dice Klee "Bien está el formar y mal la forma. La forma es el fin, es muerte. El formar es movimiento, es acción. El formar es la vida".

De ninguna manera, entonces, se pueden entender estas palabras de Klee como excepción con respecto al pensamiento de todo un sector de las vanguardias que compartía las búsquedas por abandonar la Forma para sumergirse en la Vida.

Finalmente, en el texto se identifica la arquitectura de la Bauhaus con una arquitectura de la técnica. Sin embargo, es allí donde mejor aparecen las distintas posiciones que se abren después de aceptar la Vida: la famosa xilografía de la catedral de Feininger que hace de portada al manifiesto inaugural, habla más en la técnica elegida para representarla que en su contenido figurativo. Ni una fotografía ni un collage: la xilografía remite a una técnica específica, artesanal, retomada en su pureza: la nostálgica pureza de las comunidades precapitalistas. El texto que la acompaña explicita esta idea de retomar un momento en el que aún la división del trabajo no hubiera estallado, en el que aún pudiera tener un sentido hablar de técnica específica de tal oficio-arte.

⁴ Ludwig Hilberseimer, *Grosstadtarchitektur*, Stuttgart, 1927 (hay traducción española).

Todas las referencias de Gropius —como la citada en el texto— hacia la “obra de arte unitaria”, “gran arquitectura” o “arquitectura integral”, deberían vincularse, por una parte, con el proyecto de unidad de las artes, pero, por la otra, con esta sugerente utopía de reformulación de una comunidad y una armonía perdidas, antes que con un “ideal ascético y funcionalista” o un “modelo urbanístico vinculado con el modelo fabril”. ¿Qué mejor ejemplo que el Totaltheater, de Gropius y Piscator, para analizar la particular articulación entre recomposición de la comunidad, búsqueda de espacios desalienados y alternativos a la metrópoli, mediación de la tecnología moderna y reunificación de las artes?

En contra, por lo tanto, de la subsunción de las técnicas concretas en el mundo tecnológico, esta técnica que se propone rechaza, por un lado, las abstracciones metafísicas de la tradición idealista de la cultura occidental, de la pureza y de autonomía construidas por esa tradición. Pero, por otro lado, como ya señalara Pasqualotto, construye otra pureza, otra aura, que intenta resistirse al puro dato de que el aspecto técnico específico del quehacer artístico ya no existe más en las formas y en los modos que connotaban su naturaleza en el arte tradicional.⁵

Si esta acepción de la técnica se identifica con la primera Bauhaus, la resistencia a la “tecnología omnipresente” parecería continuar. Dal Co expone en una sugerente interpretación la “otra cara” de la famosa anécdota de Moholy Nagy: cuando éste, en un alarde tecnológico, dicta por teléfono la forma de su nueva obra, antes que sumergirse en un mundo técnico —como se interpretó tradicionalmente— podría estar realizando un intento extremo de mantener el control del artista sobre los procesos que escapan de sus manos.⁶

Pero hemos aclarado que estas consideraciones son válidas para una caracterización de las vanguardias de tipo tradicional como la que se utiliza en el artículo. En realidad, tal caracterización es insuficiente para comprender procesos capitales del tema que nos ocupa; no es capaz de dar cuenta, por ejemplo, del doble carácter a la vez cáustico y afirmativo de la producción artística. ¿Cómo entender, desde ese punto de vista, que las tendencias más constructivas de la arquitectura, como la Nueva Objetividad y De Stijl, se nutran de personajes (como Van Doesburg, el propio Gropius, Taut, etcétera) provenientes de Dada o del expresionismo, las corrientes más corrosivas de las vanguardias artísticas?

Para abordar estos problemas, sin los cuales no se pueden comprender los procesos y propuestas del período, creemos productivo introducir una diferenciación entre “vanguardias” y “arquitecturas de punta”.⁷

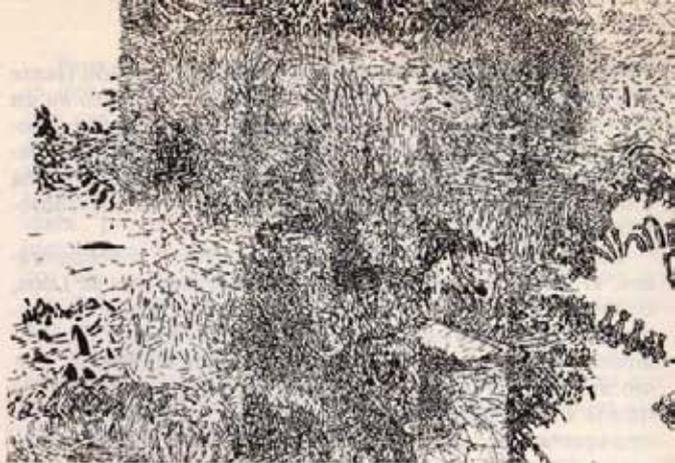
Mientras que las vanguardias se caracterizan por su tarea destructiva, negativa, corrosiva de órdenes o instituciones, la arquitectura, por su ligazón con la producción —y por ende con el poder— o las demandas sociales —y por ende con programas estrictos—, no puede asumir sino en pequeña parte este rol de ruptura. Por definición, es una actividad constructiva, afirmativa y, por sobre todo, heterónoma.

Esta distinción es clave para entender las mediaciones que existen entre la elaboración de propuestas intelectuales

⁵ Giangiorgio Pasqualotto, *Avanguardia e tecnologia. Walter Benjamin, Max Bense e i problemi dell'estetica tecnologica*, Officina, Roma, 1972.

⁶ Francesco Dal Co, *Abitare nel moderno*, Laterza, Roma, 1982.

⁷ Esta distinción fue propuesta por Manfredo Tafuri y es central en sus análisis sobre el tema. Ver *Teorías e historia de la arquitectura*, Laia, Barcelona, 1972, y *La esfera y el laberinto. Vanguardias y arquitectura de Piranesi a los años setenta*, G. Gili, Barcelona, 1984. Con el tiempo se han ido convirtiendo en nociones corrientes en la historiografía de la arquitectura; ver, por ejemplo, Gac Aulenti y otros, “Vanguardia y profesión”, *Arquitectura bis*, enero-abril 1980, Barcelona.

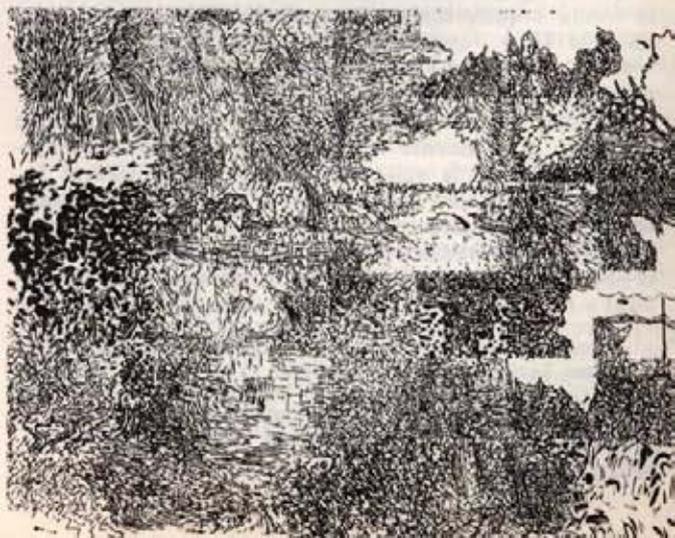


(la “vanguardia”, en el ámbito protegido del cabaret) y la intervención en la ciudad real (la “arquitectura”, llevando al espacio de la producción los lenguajes y las técnicas ensayados por las operaciones de vanguardia). Del Cabaret Voltaire a las *siedlungen* de Das Neue Frankfurt hay distancia: en el medio se articulan las elecciones políticas, las resistencias sociales, la renta del suelo, la industria de la construcción (y ni hablar de la distancia que existe entre Das Neue Frankfurt y la Frankfurt actual).

Sumergirse en la ciudad fue una elección consciente de una parte de la vanguardia que, a su vez, produjo diferentes alineaciones entre sus protagonistas —Martin Wagner y la gestión socialdemocrática de Berlín; Ernst May y las brigadas de voluntarios a la URSS; Le Corbusier y los sindicatos franceses—. Una vez inmersa en el mundo de la producción, la “vanguardia” no puede seguir eligiendo con la misma libertad, necesariamente pierde su carácter de sujeto que controla el “proyecto” para pasar a formar una parte más de la inmensa trama de decisiones, conflictos, poderes, técnicas, que hacen a la ciudad real. Dentro de esa trama, ¿qué puede quedar de la capacidad corrosiva del cabaret? “Arquitectura o Revolución” —la célebre sentencia de Le Corbusier— no habla sólo de su acentuada vocación por el *establishment*.

En el texto que analizamos, la ausencia de diferenciación entre estas operaciones de carácter diverso y la desestimación de las articulaciones que tal diferenciación comporta, hacen que Forster pueda enfrentarse a la “perplejidad” de que la ciudad actual sea a la vez el éxito y el fracaso de las vanguardias. Pero lo que produce la aparición de esta perplejidad es, en realidad, una operación llevada a cabo por el propio texto: vincular directamente, sin mediaciones, vanguardia y ciudad (y pasar por alto —cuando se habla de “cooptación por el poder”— la radical conmoción que se produjo a partir del 30 hasta la posguerra).

Y esta “perplejidad” puede llevarnos a pensar, si tensáramos el razonamiento que conduce a ella, que si existe una relación directa Meyer-metrópolis actual que nos disgusta, se trataría de reemplazar Meyer por Klee. Sabemos que es-





tamos llevando el razonamiento de Forster demasiado lejos; sólo queremos indicar el doble equívoco a que su reducción conduce: no le permite comprender ni el rol de la producción intelectual ni el carácter de la ciudad actual.

2. La modernidad como construcción historiográfica

Lo que Forster realiza, en realidad, de acuerdo con lo que venimos analizando, es la reedición de críticas tradicionales a las características y roles atribuidos —también tradicionalmente— a los protagonistas de las vanguardias.

Esas críticas —que en el campo de la arquitectura se comienzan a dar en los años 50— efectúan una operación particular: encuentran razón de ser otorgando estatuto de realidad a aquello contra lo que pretenden reaccionar. Lo que en ningún momento se cuestiona es que aquello que combaten —“el modernismo”— es, en realidad, una completa construcción historiográfica, realizada por un grupo de teóricos y cristalizada después de la Segunda Guerra Mundial.⁸

Hace ya mucho tiempo que se vienen despejando las precisas razones políticas y culturales por las cuales la crítica “militante” de los 30, de teóricos como Giedion, Pevsner o Hitchcock, en un verdadero *tour de force*, se lanza a un resorte de la historia de las vanguardias —asombroso por lo absolutamente parcial— creando figuras estereotipadas y lineales, en función de avalar la existencia de un Movimiento Moderno, homogéneo, progresista, heroico, rechazado y vencido por el poder político o la especulación.⁹

Versiones que, a medida que se produce su alistamiento

⁸ Cuando decimos “realización de una construcción historiográfica” no lo hacemos en los términos con los cuales siempre admitimos que el hacer historia —o escribir este artículo— es en todos los casos realizar una construcción.

⁹ Los principales textos con los cuales se realizó la “construcción” son H.R. Hitchcock y P. Johnson, *The international style*, Nueva York, 1932; Nicolaus Pevsner, *Pioneers of the Modern Movement*



en la guerra fría, se van transformando: lo que en un primer momento fue la ya ideológica igualación entre la derrota sufrida a manos del capital y a manos del “socialismo real”, fue virando al cambiar en esa ecuación el término “capital” por el término “fascismo”. De ahí en más hubo arquitectura “democrática” —la moderna, que ya se identificaba con el “*international style*” y ciertas premisas urbanísticas de la Carta de Atenas— y “totalitaria”.¹⁰

Imágenes que pudieron construirse a partir de la absoluta exclusión de amplios sectores de experiencias vinculadas a la producción y al Estado; de la negación de la “profunda duplicidad de las opciones intelectuales”; de la focalización de los análisis arquitectónicos en aspectos estéticos, estilísticos o culturales; de la reducción de las valencias o la directa sepultura en el anonimato de aquellas figuras que no daban el perfil necesario.¹¹

Las críticas que surgen en los 50, entonces, invierten la valoración pero sin modificar —ni poner en tela de juicio siquiera— la construcción: diciendo “mal-mal” donde antes se había dicho “bien-bien” (Rella), descubren que el lado “negativo” de la arquitectura contemporánea se ajustaba a aquellas imágenes que avalaban decididamente la modernización social, el progreso y el avance técnico.

Tal vez Francastel haya extremado con mayor crudeza el tipo de crítica que se llegó a realizar en algunos sectores —ésta, no casualmente en sede francesa, anticipando muchos temas de Foucault y la igualación entre Razón y totalitarismo que recorre gran parte del texto de Forster—: “¿Es que Le Corbusier se da cuenta que entra en Büchenwald al son de violines?”, se pregunta Francastel en 1956. “El universo de Le Corbusier es el universo concentracionario”, concluye.¹²

Las figuras míticas de las décadas heroicas se desploman: habían estado totalmente erradas. Gropius —ya en Estados Unidos y comprometido hasta el fondo en este proceso de doble reducción— pregunta: “Está bien, me habré equivocado completamente, pero ¿qué tienen ustedes para ofrecerme como alternativa?”

Hoy es evidente que las alternativas y las críticas se referían a los efectos de la difusión de la “arquitectura moderna” de William Morris to Walter Gropius, Londres, 1936; Sigfrid Giedion, *Space, Time and Architecture*, Massachusetts, 1941 (de los tres hay traducción española).

La deconstrucción más importante se comenzó a llevar adelante con Francesco Dal Co, “Hannes Meyer y la ‘venerable escuela de Dessau’”, introducción a la recopilación de escritos de Hannes Meyer, *El arquitecto en la lucha de clases*, G. Gili, Barcelona, 1972; Mario Manieri Elia, *William Morris y la ideología de la arquitectura moderna*, G. Gili, Barcelona, 1977; Giorgio Ciucci, “El mito Movimiento Moderno e le vicende del CIAM”, *Casabella*, 1980. Fuera de Italia, ver F. Collins, *Changing ideals in Modern Architecture*, Londres, 1965; Colin Rowe, *Modernism and architecture moderna*, Gili, Barcelona, 1978 (MIT, 1976); Alan Colquhoun, *Arquitectura y cambio histórico*, Gili, Barcelona, 1978; etcétera.

¹⁰ Sobre la relación de esta operación con la crisis del 30, el New Deal y la norteamericanización progresiva de la Europa occidental a partir de la Segunda Guerra Mundial da buena cuenta, entre otros, Maria Luisa Scalvini y Maria Grazia Sandri, *L'immagine storiografica dell'architettura contemporanea da Platz a Giedion*, Roma, 1984.

¹¹ Sobre las experiencias vinculadas con la producción y el Estado, ver, entre otros, M. de Michelis y Georges Teyssot, “Arquitectura y socialdemocracia”, *Materiales* No. 5 (cit.); *Vienna Rossa*, Electa, Milán, 1980; *Socialismo, ciudad, arquitectura, URSS*, 1917-37, AAVV, Comunicación, Madrid, 1973. La “profunda duplicidad...” es una cita de M. Manieri Elia, *William Morris...* (cit.) y hace referencia al lado negativo de las vanguardias que la historiografía omitió. Todas estas cuestiones se abordaron de conjunto por primera vez en M. Tafuri, F. Dal Co, *Arquitectura contemporánea*, Aguilar, Madrid, 1978.

¹² P. Francastel, *Art et technique*, París, 1956.

terna" más que a la producción y a las propuestas de las vanguardias en sí: Gropius y Villa Lugano son dos productos absolutamente diversos.

Durante los años 60 todos los movimientos arquitectónicos que surgen —desde el brutalismo sajón a los diversos populismos— están fuertemente marcados por aquella reacción contra el *international style* y la Carta de Atenas. En lo referente a la crítica, y en el punto de la relación con la tradición moderna, podemos encontrar tres posiciones que se van definiendo con nitidez hacia el final de la década y los comienzos de los 70:

— los que defendían las posiciones modernas tal cual habían sido erigidas en clisés, hablando de un "proyecto moderno inacabado". Tal el caso de Tomás Maldonado, heredero de una modernidad "a la Frankfurt" y protagonista él mismo del último "gran fracaso" de aquellas posiciones: la escuela de Ulm;¹³

— los que criticaban las figuras clisés —aceptándolas como tales— y se lanzaron a buscar propuestas nuevas o figuras alternativas a los Maestros del Racionalismo. Tal el camino de Jencks o Venturi, portaestandartes de algunas de las líneas centrales de la arquitectura postmoderna;¹⁴

— los que se dedicaron a demoler clisés y a revisar la cuestión de la modernidad —sus caminos "negados"— desde nuevas perspectivas. Tal el trabajo de la escuela de Venecia a partir del "descubrimiento" de Benjamin y la "Gran Viena".¹⁵

Llegados hasta este punto de lo que no es más que una sumarisima y fragmentaria revisión de algunos aspectos de la historiografía arquitectónica, se manifiesta una contradicción que consideramos como uno de los problemas capitales del artículo de Forster: ¿cómo una crítica que se apoya explícitamente en textos de la última corriente puede dar una versión de las vanguardias que suscribe en toda la línea los desarrollos y conclusiones de la segunda?¹⁶

Creemos que esto sólo puede realizarse mediante una fuerte inversión del universo de ideas, que se evidencia en recurrentes momentos del texto. Veamos algunos de los más notorios.

3. A la positivización de lo negativo

Forster acude a Cacciari para definir el paso de la ciudad

¹³ Una trayectoria ejemplar de este fracaso es la de Max Bense, ver G. Pasqualotto, *op. cit.* En nuestro medio, en este sentido, es ilustrativo el trabajo de Gui Bonsiepe, también de Ulm. Ver *Summa* No. 62, mayo de 1973.

¹⁴ Ver fundamentalmente Charles Jencks, *El lenguaje de la arquitectura postmoderna*, Gili, Barcelona, 1980; y R. Venturi y D. Scott Brown, *Complejidad y contradicción*, Gili, Barcelona, 1978. Una crítica de estas posiciones se puede encontrar en *Oppositions*, Nueva York, 1977; *Arquitectura bis* No. 22, Barcelona, 1978, y No. 48, 1984. En nuestro país, Pancho Liernur, "¿Post? modernismo", *Summa*, No. 160, marzo 1981, y "La arquitectura postmoderna", *Espacios* Nos. 4/5, Buenos Aires, 1986.

¹⁵ Para una imagen integral de la escuela de Venecia, ver revista *Materiales* No. 5 (cit.). Un interesante análisis también en José Quetglas, "Marx en Detroit, Tronti en Venecia", introducción a la primera edición española de *La ciudad americana*, Gili, 1976. Una mirada crítica en Helio Piñón, *Reflexión histórica de la arquitectura moderna*, Península, Barcelona, 1981.

¹⁶ Creemos que una clave —pero sería un tema a desarrollar— puede estar en la cita que Forster hace de "Guía del postmodernismo" de Andreas Huyssen, *Punto de Vista* No. 29, abril-julio 1987. Este último se base explícitamente en Jencks, pero a diferencia de Forster, parte de la aclaración que a él no le interesa lo que "el modernismo fue en realidad sino más bien cómo se lo percibió retrospectivamente". En esa pequeña diferencia radica toda una definición de "postmodernismo" en arquitectura.

a metrópoli, y es un momento importante del texto porque funciona como rótula para desplazarse de problemas filosóficos de la modernidad a su figuración urbana y arquitectónica.

En el artículo se cita de "Dialéctica de lo negativo en la época de la metrópoli", en el que el filósofo italiano realizó un análisis de las posiciones de la sociología alemana sobre el problema de la metrópoli —de Simmel a Benjamin— y en el cual su preocupación fue confrontar esos desarrollos filosóficos con la estructura material y productiva, en un ejercicio clásico de crítica a la ideología tal cual era entendida en esos años por los estudiosos venecianos.¹⁷

El paso de ciudad a metrópoli —de la cualidad a la cantidad— era central en ese discurso, ya que era el cambio estructural que permitía juzgar, en el campo intelectual y de la producción edilicia, a quienes habían sido capaces de dar respuesta desde dentro de esos procesos y a quienes se habían matenido por fuerza de ellos, ya sea "más acá" —con utopías románticas de recomposición de la ciudad— o "más allá" —con utopías de prefiguración de una ciudad "liberada"—. Posiciones estériles las dos últimas, a partir de cuya crítica en la escuela de Venecia se comenzó a trazar una nueva historia de la arquitectura, ocupada de la producción edilicia en el uso capitalista de la ciudad y el territorio. No más, a partir de ahí, el arquitecto o el artista como demiurgos, como cruzados contra el poder y la especulación.

Pero veamos cómo articula Forster tal línea argumental en su discurso.

La inserción de Cacciari en su texto va precedida de una frase de eminente carácter moral: "Dicho más tajantemente", escribe, "el discurso modernista se funda en la eliminación del otro, es la reducción de la diferencia, es el paso de la cualidad a la cantidad". Lo que para Cacciari es un proceso estructural que está "por fuera" de las determinaciones del intelectual y frente al cual éste toma partido, resulta convertido en "discurso"; igualando, por otro lado, mediante una operación de desplazamiento arbitrario, dos conceptos ("eliminación del otro" y "paso de la cualidad a la cantidad") que tienen niveles de significados absolutamente diversos.

Oponiéndose a los análisis venecianos que supuestamente toma, para los que la mayor parte de los "discursos modernistas" contradicen y ocultan los procesos estructurales —fundamentación básica de la necesidad de una crítica a la ideología—, Forster recupera en negativo la responsabilidad de los intelectuales de vanguardia en las profundas transformaciones de la ciudad, rectificando así el papel que el intelectual tuvo siempre en la historiografía tradicional (burguesa, hubiera dicho Cacciari entonces).¹⁸

Pero la imputación a las vanguardias de tal responsabilidad en la conformación de la metrópoli no se puede entender por fuera de la otra gran operación que se realiza —ya no sólo con los textos venecianos— en el artículo que criticamos: la idea de las "dos modernidades".

El concepto de Rella de modernidad como "mezcolanza" ("territorio surcado por innumerables líneas que conducen a diferentes sitios" glosa Forster) está situado inmediatamente después de la afirmación: "Estamos ante una encrucijada que bifurca sus caminos", paso inicial para arri-

¹⁷ Massimo Cacciari, "Dialéctica..." (cit.). Los tres artículos que reúne el volumen en castellano *De la vanguardia...* (cit.) rondan en torno a los mismos temas. M. Tafuri, "Para una crítica a la ideología arquitectónica", y F. Dal Co, "Futurismo y vanguardia en la ideología de la arquitectura soviética de los años 20".

¹⁸ Ha corrido mucha agua bajo el puente desde aquellos días de la crítica a la ideología. Los trabajos de Venecia se han profundizado y diversificado manteniendo la alta intensidad cultural aunque modificando sustancialmente la política. De ello dan cuenta los propios trabajos recientes y una breve pero significativa mención de Perry Anderson, *Tras las huellas del materialismo histórico*, Siglo XXI, Madrid, 1986, pág. 32.

bar luego a la conclusión de que existen "dos modernidades". Pero, y sin mencionar ya la contradicción literal ("innumerables líneas" y "bifurcación"), decir que existen "dos modernidades" ¿es lo mismo que decir que la modernidad es una conjunción de elementos opuestos, aun si los redujémos a dos?

Por ejemplo, si Marshall Berman, en la misma frase que cita Forster,¹⁹ en lugar de decir que la modernidad une y desune a toda la humanidad, dijera que hay una modernidad que une y otra que desune, ¿no cambiaría radicalmente su discurso? ¿No se vinculan en Berman las condiciones de la modernidad y las del capitalismo como para pensar que la unión y la desunión tienen que ver con el orden de la cadena de montaje y el desorden de las formas de consumo, con la socialización del trabajo y la apropiación desigual de su producto; contradicción ya implícita en la frase de Marx que Berman utiliza —borrando de paso tantas lecturas reductivas de las relaciones entre estructura y superestructura— como título de su libro: "Todo lo sólido se disuelve en el aire"?

Pero el paso que da más adelante para ratificar su idea de las "dos modernidades" en el desarrollo del urbanismo y del arte modernos no sólo implica una licencia ideológica sino una verdadera mixtificación de procesos históricos.

La gran contradicción que para Forster se da entre la "modernidad colorida" de Milizia y el ideal constructivo de las vanguardias, para Tafuri —de quien toma los ejemplos— no es más que un mismo proceso; y no se da en forma sucesiva (como plantea Forster que primero, en el siglo XVIII, hubo "polisemia significativa" y, luego, entre las dos guerras, "ciudad racionalizada") sino simultáneamente (el romanticismo de Milizia *versus* el rigorismo de Antolini en el setecientos y en el ochocientos; el regodeo con la forma del expresionismo *versus* el geometrismo del neoplasticismo en los 20); las "dos vías" que atravesaron permanentemente el arte y la arquitectura modernas, "la dialéctica inmanente a todo el desarrollo del arte moderno, que parece enfrentar a los que intentan bucear hasta las mismas raíces de la realidad para conocer y asumir sus valores y miserias, y a los que pretenden colocarse más allá de la realidad, para edificar *ex novo* nuevas realidades, nuevos valores, nuevos símbolos públicos".²⁰

Además de dar por reales tales enfrentamientos cuando uno de los planteos de Tafuri era considerar que se trataba de figuraciones de la ideología; además de poner en un mismo bloque a todas las vanguardias —Klee presentado como "excepción" no vendría más que a confirmar la regla— y de ofrecer una narración teleológica; al optar por el "bando" romántico, Forster omite dar cuenta entre otras cosas del efectivo papel que tuvieron las ideologías pintoresquistas para el desarrollo de las estrategias urbanas del capital.²¹

Pretender que hay "dos modernidades", entonces, que hubo la posibilidad de elección ("estamos ante una encrucijada que bifurca sus caminos") entre una "colorida" y otra "geometrante", no es más que enlazarse con toda una tradición de resistencia a la ciudad real; tradición que, lejos de

¹⁹ "...puede decirse que la modernidad une a toda la humanidad. No obstante, esta unión es paradójica, es una unión de la desunión..." M. Berman citado por Forster.

²⁰ Manfredo Tafuri, "Para una crítica..." (cit.), págs. 28-29 (el subrayado es nuestro). Leyendo este libro se pueden hacer muchísimas observaciones sobre el uso que de él hace Forster, desde que obvia el papel secundario de Milizia, que en realidad plagia a Lauer, hasta que no comprende el tipo de relación que realiza Tafuri entre función de la ideología, vanguardia y metrópoli. Un desarrollo posterior de estas hipótesis anticipatorias en *La esfera y el laberinto* (cit.).

²¹ Sobre el rol del pintoresquismo como instrumento de desarrollo metropolitano, cuyos mejores ejemplos sean tal vez la "ciudad jardín" inglesa y la "city beautiful" norteamericana, ver principalmente Paolo Sica, *Storia dell'urbanistica*, Laterza, Roma, 1984.

La Ciudad Futura

Revista de Cultura Socialista

Directores: José Aricó, Juan Carlos Portantiero y Jorge Tula

La Ciudad Futura: Los militares ante la sociedad

Héctor Schmucler: *Miedo y confusión*

Alvaro Abós: *La paradoja constitucional*

Carlos Altamirano: *Ideólogo*

Fernando Claudín: *Octubre, la Perestroika y el socialismo. Conversación con Claus Offe.*

Manuel Jesús Granados: *El PCP Sendero Luminoso*

Bartolomé Mitre 2094 — 1er. piso
Buenos Aires



NUEVA SOCIEDAD

ENERO/FEBRERO 1988

Nº 93

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

COYUNTURA: Irene Geis: Chile: cuando de votar se trata; Raúl Leis: Panamá: ¿y los sectores populares, qué?

ANÁLISIS: André Gunder Frank/Marta Fuentes: Para una nueva lectura de los movimientos sociales; Peter D. Phillips: La socialdemocracia en el Caribe; Washington Estellano: Bolivia. Hacia una segunda reforma agraria; David E. Lewis: ¿República asociada y en libertad? El futuro de Puerto Rico.

FORO LATINOAMERICANO: Ideología - democracia - partidos (III).

POSICIONES: El tino LaRouché. Un fastidio internacional que se convierte en amenaza impredecible.

TEMA CENTRAL: SER MUJER EN AMÉRICA LATINA: Patricia Bifani: Ursula Iguarán: mujer y mito; María Noemi Castillos Brito: Mujeres en la política, cómo y por qué; Laura Beatriz Gingold/Inés Vázquez: Madres de la Plaza de Mayo; Tosca Hernández: De las mariposas en la noche y de sus cas/zamientos; Ana Victoria Jiménez Álvarez/María Eugenia Santillán/Ana Luisa González Arávalo/Graciela Esquivel Vilches: La conciencia puntada a puntada. Testimonio sobre las costureras de México; Migdalenar Mazuera: Adorno, madre, acompañante, y...; Ana Silvia Monzón M.: El machismo. Mito de la supremacía masculina; Rosa del Olmo: Droga y criminalización de la mujer; María Elena Ramos: Mujer-Fotografía-Poder; Gustavo Rodríguez Ostría: Las compañeras del mineral.

SUSCRIPCIONES (incluido flete aéreo)

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

PAGOS: Cheque a nombre de NUEVA SOCIEDAD. Dirección: Apartado 61,712-Chacao-Caracas 1060-A - Venezuela. Rogamos no efectuar transferencias bancarias para cancelar suscripciones.

dar cuenta de "la tragedia de los hechos concretos", pretende recuperar la ciudad tal cual era antes de ser arrollada por la metropolización, mostrándola como paraíso perdido -sítio de la cualidad y las tradiciones- frente a la execrable realidad.

Las hipótesis de Tafuri, Cacciari o Rella, en un contexto que tiende a subjetivar lo estructural y a moralizar sobre ello, no pueden más que revertir sus significados.

Con esto no sólo se realiza la positivización de un pensamiento profundamente negativo, escamoteando la productividad de esas tempranas reflexiones sobre la condición metropolitana, sino que se actúa frente a ellas como en la metáfora nietzscheana que ya utilizara Cacciari: negándose "a traspasar la puerta de la metrópoli para no ver la columna de fuego que la consume". Actitud antimetropolitana -también presente en parte de la vanguardia- que creyendo tomar la palabra de Zarathustra repite el razonamiento de su mono.²²

4. Perplejidades en Buenos Aires

Pero sí, a lo largo de los puntos precedentes, hemos intentado mostrar cómo la utilización de la historia y de los textos que analizamos está teñida por completo por la necesidad de dar una imagen de las vanguardias y "su" modernidad que permita fijar un "inicio" de la situación que se requiere "reencantar" y "resignificar", en este último punto queremos hacer una brevisima reflexión sobre los límites que una propuesta operativa fundada en tales premisas se coloca a sí misma.

Creemos que la fuerte tensión que Forster le imprime al artículo por encontrar respuestas a problemas actuales, plantea una relación directa entre los modos de su recurrir a la historia y las propuestas con las que intenta responder; pero sabemos que no sería lícito borrar aquellos problemas a la luz de la crítica de las formas con que arriba a sus propuestas.

Las cuestiones que él identifica, y que mencionábamos al inicio del artículo, siguen estando allí, con una presencia

²² El entrecomillado es de Manierí Elia, *William Morris...* (cit.), pág. 9. La metáfora, muy utilizada en Venecia a partir de Cacciari, refiere a "Del pasar de largo"; en *Así hablaba Zarathustra*. Las interpretaciones en el sentido que apuntamos se pueden encontrar en M. Cacciari, *Metropolis*, Officina, 1973; Francesco Dal Co, *Abitare nel moderno* (cit.); y las entrevistas a los dos en revista *Materiales* No. 5 (cit.).

agobiante y cotidiana. Pero, ¿cómo buscar una "nueva chance" que no pase por el rescate nostálgico de una bastante menos que progresista tradición, pintoresca o trascendentalista?²³ ¿Cómo alertar, contra los renovados intentos de modernizantes que excluyen la dimensión humana de la técnica y que ya de por sí mantienen ausentes las efectivas condiciones en que podría desarrollarse aquí, con argumentos que no se conviertan en versión refleja y degradada de las advertencias surgidas en los países centrales a partir de la Segunda Guerra Mundial? ¿Cómo evitar que la actualización de esos problemas y su desplazamiento de su sede central a esta periférica, no garantice únicamente una pareja incompreensión de aquellas experiencias y estas condiciones?

Quizás un camino lo dé el mismo Forster sobre el final de su artículo. En la oración de cierre aparece una frase sobre la que nos parece importante reparar: "Frente al desencantamiento del mundo provocado por la modernidad secularizadora es posible, siempre desde la perspectiva de la resistencia, aportar a su reencantamiento, posar la mirada en otro horizonte".

Siempre desde la perspectiva de la resistencia. Aunque breve, parece una frase auspiciadora de algún tipo de programa posible. Pero para que nos muestre otro horizonte, creemos que esta mención exigua debería ser capaz de abrirse a todo el mundo de tensiones que modelan la constitución de la ciudad -y la vida- contemporánea; que debería permitirse confrontar con las "estructuras omnipresentes de dominio" que campean triunfantes y solitarias por la totalidad del artículo; que debería poder pensar, también, una figura de intelectual diversa a la tradicional que surge incommovible de sus postulados. Un intelectual que en base a una fuerte distancia crítica frente a los "bienes de la cultura", haciéndose cargo de su porción de "barbarie", sea capaz aún de ser más sagaz, de conocer más, de explicar mejor.

²³ Tal rescate tiene mucho peso en la teoría y en la práctica de la arquitectura de Buenos Aires, fundamentalmente en la relativamente reciente "revalorización" de los barrios. Sobre la misma, es ilustrativo ver las secciones de arquitectura de *Clarín* y su suplemento en el auge inmobiliario de las remodelaciones en San Telmo y Palermo. Para una crítica a estas "resignificaciones", ver A. Gorelik, "A la sombra de los barrios amados", en nuestro "Aporte para un estudio de la ciudad", I Jornadas del Instituto de Historia Mario J. Buschiazzo, FAU-UBA, y A. Ballent, P. Liernur y G. Silvestri, "Los Andes, realidad y utopía en la crítica de la arquitectura moderna en la Argentina", *Revista de arquitectura* No. 139, noviembre de 1987, SCA, Buenos Aires.

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 221 2 - Olivos (1636) - Pcia. Buenos Aires
3 números: 9 A
6 números: 18 A

FAHRENHEIT

450

El flujo y reflujo del poema

Hugo Gola, *Jugar con fuego. Poemas 1956-1984*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1987, 225 páginas.

La reunión en un solo volumen de la poesía escrita hasta el año 1984 por Hugo Gola permite, como casi siempre ocurre con esta clase de ediciones, observar los núcleos y las variantes de una escritura, aquellos movimientos que lleva a cabo sobre sí misma a la manera de un particularísimo viaje. En este caso, desde el primer libro, *Veinticinco poemas*, producido entre 1956-59, se nota un aspecto, en mi opinión, siempre decisivo en los textos de Gola: eso que Bachelard llama, en *El aire y los sueños*,¹ la "imaginación dinámica". Vale decir, una vinculación de la voz lírica con el espacio abierto y sus elementos, una dialéctica donde los vaivenes de la gravedad se desarrollan —según el enfoque bachelardiano— como "una ley psíquica". Es factible comprobar, en tal sentido, que muchas

imágenes podrían integrar sin desmedro la paciente y bella antología de ejemplos con que ilustra sus tesis el pensador francés.

"Quiero abrazar / lentamente / el aire", leemos en Gola; "creí que iba / y no era yo / sino un aire"; "azul el cielo / tus ojos / mis manos / límite azul / que subes / y que subes". Se trata de una imaginación ascensional, sin duda, pero sobre todo de una propuesta de espacialidad que abarca tanto al narrador como a la cosa nombrada, lo cual constituye una suerte de envoltura con el acto potencial de flotar en algo impalpable: "no quiero / sino tu son / tu liviana materia"; "llegará el día / que hasta la ligera llovizna / me diluya".

No obstante, desde ya se sabe que todo ascenso implica también la posibilidad de su opuesto, o sea, de la caída. Si en el libro inicial del escritor santafesino predomina con una nitidez gozosa y casi sin conflicto el rozamiento de la palabra con "este aire que te enciende", en sus dos publicaciones posteriores: *Poemas* (1960-63) y *El círculo de fuego* (1964-67), habrá de ponerse en evidencia la aparición de otro fenómeno: "Uno llega hasta aquí / y ya

no puede / como antes / mirar serenamente / [...] Todo cae / bajo una lluvia finísima / que invierte el movimiento / [...] que altera / la dirección / de todo / el movimiento". Es obvio que el poema dice exactamente lo que quiere: ahí está el efecto de una cosa que baja.

Para la lectura, sin embargo, el vaivén dista de ser brusco: caída y ascenso, ligereza y peso en el aire del poema, ingresan en una oscilación que parece volcada con calculada serenidad. Y naturalmente, la caída tiene que ver con un lento pasaje de la voz lírica, desde los espacios abiertos anteriores —asociados a veces con el campo y la infancia— a su inclusión entre los elementos de la ciudad, los amigos y, también, los hechos históricos, o sea en el tiempo colectivo de los hombres.

Así leemos: "la niebla / cae / sobre los rostros frescos / sobre las manos de los amigos / [...] sobre esta política que pone sus dedos en tu garganta". Lo concreto es que ahora las imágenes de la condición humana, la contemporaneidad y, en ese interior, de la condición del poeta, se encuentran relacionadas, en ciertas ocasiones de manera más directa que en otras, con la metáfora de lo que baja: "Abierto / vencido / insomne / [...] lastimado / muerto / [...] caes". Y paulatinamente, el espacio del goce y de la libertad que vimos al comienzo, es contradicho y hasta reemplazado por la sequedad absoluta del sufrimiento: "estoy perdido / [...] Dylan / auxiliame por Dios / el mundo no es para mí". Es, claro, la soledad del poeta moderno sobre el tejido de la urbe.

Dos observaciones surgen a esta altura de nuestra intención de análisis. Por un lado, se debe acentuar que el vaivén entre ascenso y descenso, goce y sufrimiento, no escapa nunca al llamado permanente a la espacialidad; se trata, entonces, de una lógica de opuestos que pocas veces llega a la violencia. Se produce, más bien, cual un juego absorto en el acto metafórico de la flotación, como —escribe Gola— "un flujo / y un reflujo / como el cumplimiento natural / de una ley". Por otro lado, no parece inútil registrar las fechas de los libros que se recogen en este volumen: entre *El círculo de fuego* y la zona que cierra la edición, *Siete poemas* (1982-84), median prácticamente quince años. De ninguna manera queremos practicar una equivalencia biográfica, pero ese largo margen temporal marca, si no un corte abrupto, al menos una modificación de algunas estrategias en el trabajo poético.

Y arribamos a la parte más compro-

¹ Gastón Bachelard, *El aire y los sueños*, Breviarios, Fondo de Cultura Económica.

metida de esta reseña, porque son conocidas las dificultades para abordar una escritura cuando se la considera perfecta. Ella bloquea el comentario, acorrala al metalenguaje y sólo se ofrece como un pleno objeto de placer para ser leída. Tal placer me parece en verdad posible, como en pocos ejemplos de la poesía argentina de estos tiempos, sobre todo en los poemas I, II y IV de la serie con que culmina el libro de Hugo Gola.

Se modifican ciertas estrategias porque los textos, de mayor aliento que en el pasado, ahora trabajan deliberadamente sobre una articulación de fragmentos. En segundo lugar, cual si se inspiraran en una composición musical, hay en ellos una especie de tema que suavemente aparece y desaparece de su desarrollo, que por momentos es casi irreconocible —o del todo irreconocible—, mas siempre deja su impronta al conjunto. En el poema I ese tema es, quizás, la interrogación sobre la muerte y la vida; en el II, la cuestión de la memoria; en el III, el cuerpo del poeta en el espacio; en el IV, el saber del hombre comparado con el saber de la naturaleza; en el VI, el viaje; en el VII, el vínculo entre la luz y la sombra, elaborado a través de “tenuísimos golpes”. Sin embargo, dicha trama delicada se ve enriquecida por dos elementos que eran poco frecuentes en la poesía anterior del autor. De una parte, hay sugerencias de relato continuadas por una o varias series de interrogaciones; tales climas narrativos están apenas presentados como una sombra en el trasluz de un vidrio: “Sillas sobre las mesas / floreros aplastados por las sillas / [...] En la mañana / [...] Existe algo así como el cadáver de la noche / silencioso y extendido / sobre lo que antes había sido / vibración y despliegue”.

De otra parte, también sucede que los fragmentos tienden a ceñirse en torno a ellos mismos, que se circunscriben a veces a relatos puros donde forma y espacio dialogan en el lenguaje, usan a éste como un lugar para su intercambio. Así ocurre, por ejemplo, en la estupenda narración en que el carancho acecha a la vaca moribunda, o cuando la rama de un fresno golpea en la ventana o una piedra toca el suelo. Se diría que es voluntad del poeta que ambas magnitudes, forma y espacio, lleguen al verso lo más despojadas y puras que sea posible y trabajen allí, una con la otra, como lo hace un pintor abstracto con los colores en su tela.

Al mismo tiempo, el verso no esca-

pa a la misma actitud. Desde la “composición por campo” al detenimiento del poeta en la línea, para que ésta retenga “tanto las adquisiciones de su oído como las presiones de su respiración”, parece adivinarse la lectura de los consejos de Olson² —pero también de los textos de Apollinaire, Pound, Eliot, Octavio Paz. Aunque, fuera de cualquier referencia, lo más notable en esta zona final del libro de Gola es una poética férreamente adherida a perseguir —con más o menos fortuna— un virtuosismo de la voz. Eso salta a la vista: el verso trata de ser música y, en tal sentido, reclama el momento cultural del poema anterior a la página, y pese a no renegar jamás de la página es un hecho su despliegue en ella con la exacta vocación de una partitura. Y que solicita, entonces, el encuentro

² Charles Olson, “El verso proyectivo”, *El poeta y su trabajo II*, Universidad Autónoma de Puebla, México. Compilación y prólogo del propio Hugo Gola.

IGNACIO LLOVET

LIBROS Estado y transformación

Theda Skocpol, *Los Estados y las revoluciones sociales. Un análisis comparativo de Francia, Rusia y China*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984, 495 páginas.

Esta es una obra que llega al público de habla española luego de cinco años de su publicación en inglés. Sin embargo, su real ubicación en el escenario intelectual debe buscarse incluso un poco más atrás en el tiempo. La autora despliega un notable esfuerzo interpretativo en procura de discernir las causas estructurales de las revoluciones sociales en la Francia borbóni-

sagrada con su consumación en el habla oral en el ya perdido coro simultáneo de la tribu.

¿Es ello discutible? Es, creo yo, una cierta investigación de una determinada poética. Lo interesante, y a la vez poco común, que aporta este trabajo en la poesía argentina contemporánea, reside en su intención de virtuosismo. Poesía que elude el tema urbano explícito, que tampoco es por supuesto “rural”, que no se concibe peyorativamente experimental —aunque implica una experimentación con la lengua—, ni metalingüística o incorporada al mismo tiempo histórico, basa su pertinencia en el acto de recuperar, con los instrumentos del arte de la época, un llamado al sueño primitivo de encadenar imágenes. Cumple a su manera con un mandato muy obvio, ya que es “esta lentitud, este silencio lo que un gran poeta debe conservar”, para ponerle fin a nuestra nota recordando otra vez a Bachelard.

ca (1787-1789), la Rusia zarista (1917) y la China manchú (1911-1949). El ya clásico libro de Barrington Moore, *Los orígenes sociales de la dictadura y la democracia*, publicado en inglés en 1966,¹ constituye la construcción argumental antagónica en relación a la cual se define y afianza la elaborada por Skocpol.

Más allá de las similitudes de las dos obras, entre las cuales el recurso de la sociología histórico-comparada no es la menor, resulta impactante la

¹ *Social Origins of Dictatorship and Democracy. Lord and Peasant in the Making of the Modern World*, Beacon Press, Boston, 1967. Traducción española: Barcelona, Península, 1973.

inversión de enfoques y resultados que introducen una nítida contraposición. De un lado, Barrington Moore, al examinar los procesos históricos de modernización, lo hace adoptando un enfoque marxista que no le impide destacar la disimilitud de regímenes políticos (liberal, fascista, comunista) a que conducen distintos senderos de transformación. Por el otro lado, Theda Skocpol desarrolla un análisis que, por cierto, está claramente alejado de los cánones marxistas. Sin embargo, allí donde Moore marcó las diferencias, Skocpol subrayará las convergencias. Uno de los principales resultados de su libro es dejar sustentada la idea de que la formación de Estados más centralizados y burocratizados que incorporan a las masas es un producto común a todas las revoluciones sociales modernas. Esta comprobación histórica, a más de poner en cuestión la credibilidad de algunas profecías marxistas, entre ellas la progresiva pérdida de las cualidades regresivas de los Estados luego de la revolución socialista, reduce a pura pretensión romántica las expectativas más libertarias y antiestatistas de los revolucionarios.

En la perspectiva de Skocpol, el Estado pre y postrevolucionario adquiere una total centralidad. Las revoluciones se desatan con la quiebra del viejo Estado, triunfan con los comienzos del establecimiento de uno que se erige sobre las ruinas del antiguo y finalizan con la consolidación del nuevo poder estatal. En todos los casos el Estado constituye una entidad que afronta tareas tanto en el competitivo sistema internacional que forma el conjunto de los Estados como en el ámbito intranacional, con sus respectivas clases dominantes, con las cuales, con frecuencia, establecen conflictivas relaciones. Los Estados sufren un cambio morfológico cualitativo luego de la irrupción revolucionaria: de una estructura protoburocrática a otra plenamente burocrática. El cambio en la naturaleza de estos Estados se opera por la necesidad de confrontar la competencia militar en el plano internacional, el mantenimiento del orden interno y el estímulo del desarrollo económico.

Mediante esta perspectiva centrada en los Estados, Skocpol toma los casos de Francia, Rusia y China, en su condición de imperios autocráticos de base agraria, reconceptualizando de tal manera la tradicional clasificación marxista que atribuye el carácter de revolución burguesa al primer caso y el carácter de socialistas a los dos restantes.

En la versión de la autora, esta identificación del carácter de clase de estas revoluciones oculta los factores que impulsan el quiebre del viejo régimen y distorsiona los que acentuaron o atenuaron la radicalidad de cada proceso. De tal modo, la revolución francesa no es el resultado de la iniciativa de la burguesía por poner en correspondencia las estructuras políticas con los cambios ocurridos en las relaciones económicas, sino, por el contrario, un acontecimiento que hace eclosión por la coincidencia de dos factores. Por un lado, el secular atraso de la agricultura francesa durante el siglo XVIII que mantiene sus niveles de productividad estancados durante largos períodos, lo cual incrementa sin cesar las desventajas de Francia respecto de la potencia inmediatamente rival, Inglaterra. Por otro lado, una clase alta que inicia su rebelión contra la monarquía autocrática con la intención de detener la imposición de nuevas cargas e impuestos sobre sus espaldas. El enfrentamiento de la nobleza con la monarquía abrirá el camino para la intervención de levantamientos campesinos cuya profundidad regulará la radicalidad de cada acontecimiento revolucionario.

Toda la arquitectura intelectual del modelo que construye Skocpol descansa en gran medida en la problemática estatal y en las capacidades de estas estructuras de autonomizarse. Lamentablemente, y tal como la misma autora lo admite tempranamente, el estado teórico actual de esta cuestión deja bastante que desear. Esta debilidad en el terreno de la teoría social y política aumenta el rol y la importancia del componente específicamente historiográfico de la obra.

El lector sólo puede quedar sorprendido por la vastedad y diversidad de la literatura empleada para confeccionar verdaderos frescos de cada situación nacional. La utilización de centenares de libros y artículos para la formulación del marco histórico-comparativo revela no sólo erudición sino asimismo una capacidad analítica poco común. Sin embargo, esta masividad en el uso de recursos historiográficos posee un aspecto menos positivo. Pese a la minuciosidad y a la prudencia de la autora, no hay duda de que subsisten numerosos interrogantes y polémicas sobre una amplia diversidad de acontecimientos históricos que Skocpol da por establecidos y garantizados. Es así como, al presentar el caso ruso, adopta enérgicamente una versión que enfatiza sobremanera el rol económico y político de la "Obs-

china" (comuna campesina) antes y durante la revolución de 1917 en una línea bastante similar a la que desarrolla Teodor Shanin en su difundido trabajo sobre el campesinado de ese país.² Procediendo de esa manera, Skocpol omite opiniones y estudios que relativizan la vigencia de vínculos institucionales y prácticas sociales que, eventualmente, reforzaban los lazos de solidaridad entre los campesinos rusos en aquella etapa. Por otra parte, la preocupación de Skocpol por dar sólida consistencia a su modelo explicativo de naturaleza estructural la lleva a centrar todo su interés en los aspectos socio-económicos, descuidando las alternativas en el plano de las ideas y su papel específico en la formación de élites.

Estas observaciones en forma alguna deben oscurecer o disminuir el valor de esta obra, cuya significación mayor quizá sea, y lo decimos pese a su condición de lugar común, la de dejar planteadas inquietantes preguntas de actualidad, más que respuestas tranquilizadoras. En las condiciones de los Estados modernos, altamente integrados y burocratizados, las posibilidades de generar y establecer redes de poder al margen de las estructuras estatales, parece un objetivo poco realista. Esta es una restricción que impone a los movimientos de orientación progresista una necesidad creciente de equilibrio entre sus demandas democráticas de defensa de intereses sociales y, obviamente, sus perspectivas de éxito. Por otra parte, si se tiene presente la advertencia de Skocpol de que las revoluciones sociales se apoyan sobre profundas y masivas intervenciones campesinas, ¿cuál es la naturaleza de las revoluciones políticas que han tenido lugar en los últimos años en países periféricos —que han contado con una minúscula o nula participación campesina— y en qué dirección se encaminarán esos nuevos Estados crecientemente autonomizados?

Un último comentario en relación con la traducción. Con mucha frecuencia sucede que las traducciones no logran reproducir con vivacidad la idiosincrasia del texto original. Esta, por cierto, no ha sido una excepción. La deficiencia se agrava en algunos momentos, al decidir el traductor suprimir pasajes o invertir directamente su sentido literal.

² *The Awkward Class. Political Sociology of Peasantry in a Developing Society: Russia 1910-1925.* Oxford University Press, Nueva York, 1972. (Hay traducción española.)

Pesquisas personales

Marcelo Cohen, *El sitio de Kelany*, Buenos Aires, Ada Korn, 1986.

Antes de que el Bioquímico (Biólogo, también Inmunólogo) decidiera alquilar Kelany, el Empresario (Especulador, Traficante) constató en su cuerpo que la conspiración —de la que él había supuesto estar a salvo en aquel lugar distante de la ciudad y custodiado por cercas y guardias— efectivamente había conseguido consumir la amenaza. Al fin de cuentas, según la lógica de los poderosos, los accidentes casuales pueden ser vistos como un refinamiento de la delincuencia. El empresario, ayudado por dos colaboradores relativamente fieles, intentó vigilar desde Kelany los datos de la realidad que llegaban hasta él: la conspiración puede adquirir cualquier forma; y por ende los obreros de la construcción que trabajan alrededor de un dolmen —haciendo de sus ocupaciones una actividad tan misteriosa como religiosa y arcaica—, la muchacha encargada del servicio doméstico que llega todas las mañanas de la ciudad —acercando con la cicatriz de su cara la amenaza cotidiana—, y los fenómenos climáticos junto

a los desperfectos de los aparatos hogareños —multiplicados y continuos, como manifestaciones sorprendidas de un mismo peligro—, fueron percibidos por el Empresario como los agentes potenciales de su disgregación. Después, el Bioquímico se muda a Kelany, perplejo ante el adulterio de su mujer, y el Empresario reside en un sitio donde la amenaza y el peligro poseen un mismo objeto en el paciente: el sanatorio. En una finca desmesurada, austera y suntuosa al mismo tiempo, el Bioquímico se ve incitado a tratar de reconstruir los pasos del Empresario; los hábitos, las inquietudes y sus razonamientos.

Así como al Empresario se le confunde la imaginación con la realidad en función de su paranoia vehemente, los incentivos del Bioquímico para padecer confusiones semejantes residen en una suerte de contaminación provocada por la geografía. Es que lo que tuvo de sitio la estancia en Kelany del Empresario, conmueve el sitio donde más tarde residirá el Bioquímico. ¿Un mero juego de acepciones? No solamente: el Bioquímico cuenta, además de la casa y los objetos, con los dos ayudantes que tenía el Empresario, el cocinero y el mayordomo. Ellos digitarán el recorrido de las por momentos obsesas

averiguaciones del Bioquímico: qué es lo que ha sido de Sandra, a la vez encargada de la limpieza y prenda de posesión del Empresario. En esa doble aspiración de la palabra sitio se compone la eventualidad gótica que posee la novela. En realidad, esto no es sino un carácter de época: lejos de ser reales, los géneros tienden a funcionar como eventuales. La mucama pudo haber sido la enclaustrada, pero su salvador enamorado llega tarde en un doble sentido; ya todo sucedió y se enamora con la desvanecida investigación de sus rastros.

No la va a conocer nunca, excepción hecha de la muchacha que encuentra trabajando en un bar cercano a la ruta, quien será para el Bioquímico —con la incertidumbre certera de los científicos— quizás la encarnación de la mucama que poseyó el Empresario, desaparecida una vez ocurrida la Desgracia. ¿Quién sabe más en esta novela, el Empresario, el Bioquímico, el narrador o el mayordomo? Seguramente este último, intermediario proverbial. De todos modos su figura es de un recato secundario; su saber no se traduce en participación fundamental alguna, es sólo un Ayudante. Aunque separado de las analogías, no hace más que temerles y en consecuencia alimentarlas; la mucama de Kelany y la mucama del bar, el Empresario y el Bioquímico. Sin embargo, por fortuna esta no es otra novela que tematices los saberes; ellos discurren por un tiempo que no coincide con el de las acciones, no producen causalidad. Con todo, éstas son importantes pero al mismo tiempo distraídas: quedan inconclusas, se olvidan, se interrumpen, se detienen en observaciones. Son la materialización del tedio, compensaciones imposibles de cristalizar.

Como siempre sucede, existe la generosa dimensión de la soledad para equilibrar el aburrimiento. Allí el Empresario y el Bioquímico intentan revertir el páramo que constituye lo real. En ciertas tareas de análisis y de clasificación encuentran la sintonía adecuada para sus tribulaciones. Como con desgano, aparentando cumplir con el pasatismo de una *hobby*, se revelan en realidad como parsimoniosos coleccionistas; el Empresario se ocupa de atesorar y clasificar fotografías deportivas, el Bioquímico prefiere las gemas, minerales y piedras. No son coleccionistas culturales, las incorporaciones a sus catálogos no engrosan saber ni poder alguno; son más bien coleccionistas modernos, el crecimiento del número de piezas se traduce en un paulatino aumento de la

Tiro al pichón

Daniel Guebel, *Arnulfo o los infortunios de un príncipe*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, colección "Los nuevos", 1987.

sensación de intimidad entre ellos y la colección. Las gratificaciones son circunscriptas pero cerebralmente intensas: archivar fotografías, codificar catálogos, lustrar piedras.

En las ciudades de los textos de Cohen impera la desolación. Unos vapores confundidos de gases polucionados, bodegas y galpones en estado de abandono, desechos industriales desperdigados por las calles, personas de una marginalidad cotidiana, edificios sucios y monumentales, una luminosidad espesa y difusa. Esta configuración del caos y de la decadencia de la sociedad industrial conserva sin embargo caracteres de otra más dinámica y cohesionada: los individuos pueden ser investigados, es posible seguirles el rastro. Como algunos aspectos de Villa Canedo de *El país de la dama eléctrica* y como Bardas de Kramer de *Insomnio*, algunos barrios de esta ciudad cercana a Kelany parecen estar al borde de la destrucción pero sumamente alejados del apocalipsis. En estas ciudades el control estatal represivo es absoluto, y las personas lo admiten y conviven diariamente con él. Así como la gente se reúne todas las noches frente a los televisores de Bardas de Kramer para escuchar si están incluidos en las listas de los pases de salida que les permitan abandonar la ciudad, del mismo modo la muca-ma del Empresario constata cotidianamente que sus movimientos se vigilan en Kelany a través de un sistema electrónico, y que mientras está en la ciudad es pesquisada sin disimulos por el mayordomo. Una convivencia con el control preocupada pero al mismo tiempo desatenta.

¿De qué habla esta novela —y las anteriores— de Cohen? Para una literatura acostumbrada a las fuertes tradiciones temáticas, ella tiene una ubicación peculiar. Uno puede encontrar resonancias de Cortázar en *El país de la dama...* o de Onetti en *Insomnio* y *El sitio...*, sin embargo, estos datos no son suficientes para hablar de una producción —como la de Cohen y otros autores argentinos— que cada vez se resiste más a presentar lo que los lectores están acostumbrados a leer. ¿Es posible pensar que los temas transparentes dejaron de ser productivos? En todo caso, *El sitio...* carece de los planos desde los cuales la identificación del lector resulta una actividad sencilla o factible. Extraviadas en relación con ciertos parámetros tradicionales, las narraciones actuales diseñan un nuevo lector: menos crédulo y pretencioso, más atento y fugaz. Temerario.

Punto de Vista

En el mes de noviembre de 1987, Daniel Guebel reflexionó junto a Rita Fonseca acerca de la tradición de la literatura argentina. En el breve pero incisivo reportaje este problema fue central y se entremezcló con el relato de una vida de escritor, de los primeros textos y sus motivaciones. Guebel habló en esa oportunidad del origen y de la tradición, del nacimiento y de la herencia. Hoy se puede sospechar que utilizó ese reportaje inteligentemente como introducción de su novela *Arnulfo o los infortunios de un príncipe*, publicada un mes después, ya que en ella revuelve los mismos problemas. Si la mejor tradición de la literatura argentina es "la inglesa", si la mejor tradición de la literatura argentina es "la española", si la mejor tradición de la literatura argentina "debe ser 'la francesa'" —tal como sostiene Guebel—, hablemos más bien, antes que del origen, de cómo cayó esta novela entre sus lectores, quie-

nes, a diferencia de lo que ocurre habitualmente con la primera publicación de "un joven", exceden el reconocible círculo de amigos del escritor (pudiendo suceder, sin embargo, que Guebel tenga más amigos que cualquier otro).

A poco de aparecer, al *Arnulfo...* se lo acusó de frívolo, de pedante, de meramente chistoso, de chanco, de no literario y varias opiniones más que tenían en común la intención de hacerle saber a Guebel que su novela no era buena. Su novela, que esperó muchos años antes de encontrar editor y en cuyo texto hoy su autor dice no reconocerse totalmente. Su novela, que se publica en una colección llamada "Los nuevos" (queriendo remedar, parece, épocas de mayor prosperidad en la industria editorial argentina) cuando él ya ha pasado los treinta años. Su novela, que a pesar de algunos descuidos y, quizás, ciertas ligerezas, trató de hacer "otra cosa".

Que pasados los treinta años sea el momento de poder publicar el primer libro (el caso de Guebel no es en absoluto aislado) es verdaderamente lamentable y desde todo punto de vista improductivo. Algunos escritores mayores pasan a acusar a los nuevos de

"grandulones", con un gesto tan airado que uno se pregunta en qué momento comenzaron a envejecer, a perder toda noción histórica y a sentirse los dueños de la verdad literaria. Porque es sin duda en nombre de una verdad que se resisten a leer una novela que atenta contra varios de los lugares comunes de la última producción argentina.

Entre esos lugares comunes está, quizás, el presupuesto inviolable de que la literatura tiene un estatuto de "seriedad" que le pertenece por naturaleza. El *Arnulfo...* no se inscribe allí; muy por el contrario, va a ir en contra de "lo serio" y va a establecer un juego del que no se termina de salir. La novela es una mezcolanza que se resiste a la sistematización: genealogías tan complicadas que uno pierde el hilo de cómo habían comenzado, estilos diversos superpuestos, cronologías que no se pueden recomponer y una historia que uno olvida a medida que lee. La novela no es acumulativa, se desecha a sí misma y se recompone progresivamente.

En la presentación de *Arnulfo...* hablaron tres escritores amigos de Guebel —Luis Chitarroni, Alan Pauls y Sergio Chejfec— que, entre otras cosas, señalaron la capacidad del texto para producir la ficción (de la nada) y el nivel de frivolidad de que se compone la novela. Sucesivamente, hubo que aclarar —y algunos probablemente siguen hoy desconfiando— que estos rasgos no son en absoluto "negativos" y que elegir la frivolidad, por ejemplo, puede llegar a ser un desafío de la nueva literatura.

Como en *Arnulfo...* todo es falso, trucho, a medida que la historia se va borrando aparecen nuevos episodios que van a tener que probar su equívoco unos capítulos después. La novela pertenece al mundo de lo efímero y lo falso, con lo cual está exigiendo que se la lea, por lo menos, al margen de la última producción literaria que no por muy irónica dejó de cristalizar el modelo de una "escritura seria" y cree que con ella se acabó la historia. Guebel zafó de esta —pareciera— obligatoria modalidad. Otra vez la imaginación a la literatura como para olvidar viejas polémicas realistas, otra vez el siglo XVII, los reyes, las reinas y los nombres heroicos. ¿Parodia? Más bien desprejuicio con respecto a la historia. Problemas de herencias, descendencias, violaciones, agobian —literalmente— a los cinco gatos que a lo largo de la novela aparecen, desaparecen, reaparecen. Sexo y traición en la historia de

Arnulfo... colocada deliberadamente fuera del localismo y proponiendo un espacio lúdico.

Guste o no, se puede decir que hay una dimensión "arnulfiana" del mundo reconocible en las intrincadas reflexiones de los Montgolfiers, en las villanías y perradas y en un final que, lejos de ser feliz y "coronar", como corresponde, una historia de abundante comicidad, resulta sumamente deceptivo.

Arnulfo... está compuesta desde un sector de la cultura de los jóvenes, y es fácil reconstruir el circuito en que se inserta. Los infortunios del príncipe pegan con fuerza en un público nuevo que se divierte con la buena parte de chistes que tiene la novela, pero que, además, se reconoce en su estética desorbitada y en el carácter excesivo de sus secuencias, en la historia zarpada y en la libertad con que en su primera novela Guebel se desentiende de las tradiciones, los lugares comunes y los gustos literarios más difundidos y aceptados. Aun cuando su texto está declarando a cada rato y a los gritos los modelos de escritura, y en esto

hay un gesto casi pornográfico.

En un país en que las mesas de novedades se ven cada año reducidas y en el cual, probablemente —y como hace poco señaló un audaz editor—, tengamos que leer de aquí en más la producción de los jóvenes únicamente en manuscritos, no se puede practicar sin más —y para citar al Indio Solari—, tiro al pichón, porque hacerlo parece un acto de soberbia. Habría más bien que insertar esta novela en el circuito que le corresponde y celebrar, en todo caso, que dentro de lo que poco que se está editando, haya por lo menos algunos textos que nos exijan otras disposiciones para leerlos, menos prejuicios literarios y capacidad de poner en funcionamiento las últimas modalidades culturales.

Arnulfo o los infortunios de un príncipe es una novela altamente recomendable, no porque Guebel sea un "escritor precoz" que a los veintitrés años escribió una genialidad, sino porque en su primera novela se diseñan formas de escritura que conviene tener en cuenta y que probablemente logren desarrollarse —sistema de fotocopia mediante— en los próximos años.

LUIS ALBERTO QUEVEDO

LIBROS Historias del presente

J. Nun y J.C. Portantiero (comps.), *Ensayos sobre la transición democrática en la Argentina*, Bs.As., Puntosur.

Responder a la pregunta ¿qué significado adquiere la transición democrática en un país como la

Argentina? —pregunta que inaugura y preside el texto que habremos de comentar— exigiría un amplio debate académico, político, ideológico y hasta filosófico que recién comienza. El libro que presentan José Nun y Juan Carlos Portantiero se ubica en

Punto de Vista

el ojo de esta tormenta y pretende ofrecer, además de ciertos análisis sobre variaciones estructurales de la Argentina, una clave interpretativa de la actual etapa democrática. Así, el debate sobre el período Alfonsín pasa a ser el debate sobre las condiciones de posibilidad para pensar este gobierno. El libro no ofrece solamente una interpretación del momento actual (que incluye una toma de partido y hasta alguna receta política), sino que construye también el lugar *desde donde* pensar el presente. En esta tarea están comprometidos, sobre todo, sus compiladores: José Nun y Juan Carlos Portantiero.

El texto contiene una amplia gama de temas y de puntos de vista que, más allá de su heterogeneidad, constituyen un material rico y polémico. Es cierto que existen estilos de tratamiento muy diferentes, que van desde la solidez y el rigor académico de algunos artículos hasta la ligereza descriptiva de otros basados tan sólo en recortes periodísticos. Pese a ello, el resultado final es promisorio: si en la Argentina existiera una verdadera polémica sobre el momento actual, buena parte de este libro debería incorporarse a ella. Que nuestro medio académico y político se caracterice hoy por su chatura y ausencia de discusiones no es, por supuesto, responsabilidad de los autores.

Veamos más de cerca la anatomía del libro. Excluyendo un breve prefacio, el texto se compone de tres secciones bien diferenciadas. En la primera (Introducción) dos artículos abren la polémica sobre la transición: uno de J. Nun que ofrece un recorrido por los modos en que Occidente pensó el tema de la democracia, y otro de J.C. Portantiero que hace una presentación de la historia argentina basada en los diferentes ciclos de acumulación, para finalizar con una hipótesis sobre las causas estructurales de su gobernabilidad.

La segunda sección ("Del régimen social de acumulación"), la más extensa y sustanciosa del libro, contiene una serie de artículos —algunos bien apoyados en datos estadísticos e históricos— sobre las recientes modificaciones en la industria, el agro, las clases sociales y las corporaciones. José Nun analiza las modificaciones sustanciales de nuestra economía utilizando las últimas investigaciones —y sin duda las mejores— que se han realizado en este campo. Para hablar de los rasgos

actuales de la estructura social argentina, el mismo autor recurre —entre otros elementos— a datos estadísticos contruidos por Susana Torrado en un trabajo inédito que la comunidad académica espera con ansia. Héctor Palomino y J.C. Portantiero incursionan en los temas sindicales, cediendo paso luego a un grupo de investigadores del CISEA (Mirta L. de Palomino, Victoria Itzcovitz y Sofía Villareal) que completan la sección analizando las organizaciones empresarias frente al gobierno constitucional.

Finalmente, la tercera y última sección ("Del régimen político de gobierno") encierra cuatro ensayos con temáticas y tratamientos dispares. El primero, de J.C. Portantiero, sobre la transición, el segundo de C. Altamirano sobre un grupo interno de la UCR (la Junta Coordinadora), el tercero de Emilio De Ipola sobre el peronismo renovador, y el último de A. Fontana sobre la política militar del gobierno constitucional.

Descrito a grandes rasgos el contenido del libro, quisiera ahora detenerme en algunos artículos y sobre todo en algunas temáticas que organizan el texto. A pesar de la marcada heterogeneidad del material presentado, es posible reconocer ciertas constantes interpretativas, ciertos temas recurrentes y ciertas ausencias significativas. Vayamos por partes.

1. Sobre las constantes interpretativas. Sin duda, el concepto de *régimen social de acumulación* (RSA) que acuña J. Nun (p. 36 y ss.) es el más importante que ofrece el libro. No sólo porque es el único original (y que es sometido a un tratamiento riguroso) sino porque su presencia articula y da sentido a la mayoría de los trabajos.

El concepto de RSA alude "al conjunto complejo de las instituciones y de las prácticas que inciden en el proceso de acumulación de capital, entendiendo a este último como una actividad microeconómica de generación de ganancias y de toma de decisiones de inversión" (p. 37). Si bien Nun quiere depurar esta idea de cualquier connotación economicista (separándola, por ejemplo, de la noción clásica de modo de producción), las sospechas de que viene a ocupar el lugar de la vieja "infraestructura" son fundadas. El autor aclara: no hay economía sin política, no hay determinación en última instancia, no hay producción sin

marco institucional, para rematar diciendo que "un RSA es insanablemente heterogéneo y está recorrido por contradicciones permanentes que se manifiestan en niveles variables de conflictualidad y ponen continuamente de relieve el decisivo papel articulador que juegan la política y la ideología" (p. 38), etcétera. Pero si comparamos esto con los modos que el marxismo (el menos ortodoxo y el más creativo) pensó en los últimos tiempos el concepto de formación económico-social, las diferencias no son notables. Se podría decir que ese modelo nunca escapó a la división entre economía y política, dando preeminencia a la primera. Pero cuando Nun se extiende sobre el concepto, también cae en esos abismos. En la página 37 dice que "así como hay un régimen político de gobierno, hay también un régimen social de acumulación, en cuyo contexto operan los agentes económicos". Y más adelante señala la "evidencia histórica" que muestra al capitalismo adaptándose a múltiples regímenes políticos, siempre que éstos lo favorezcan. Ergo, la división entre economía y política que caracterizó al pensamiento marxista sigue en pie. Finalmente, el hecho de que las clases sociales "no deben buscarse en la economía sino en el RSA, esto es, en una formación institucional compleja, producto de una historia particular", etcétera, es algo que se ha repetido incansablemente desde Althusser hasta nuestros días.

Decía entonces que este concepto es una de las llaves teóricas del libro. Portantiero explicitará luego los tres regímenes sociales de acumulación que ha conocido la Argentina, y dirá sobre el último —el que se abre con el populismo de los años cuarenta y que entra en descomposición en los años setenta— que está en grave crisis y necesita urgente recambio.

Una segunda clave interpretativa la ofrece el mismo J.C. Portantiero y tiene relación con el ya conocido diagnóstico de que en la Argentina sobran corporaciones y faltan partidos políticos (o sistema de partidos). En nuestro país, el presente estaría signado por "una larga decadencia del RSA" que se mezcla con el escaso arraigo histórico de prácticas democráticas, con la debilidad del sistema de partidos y del parlamento, con una cultura política proclive al autoritarismo y a la estadolatría, con la fuerza de las grandes corporaciones" (p. 261-2).

Si sumamos los dos elementos interpretativos antes descritos, la conclu-

sión resultará obvia y será J.C. Portantiero el que se encargue de encontrar su mejor formulación: "En estas condiciones, la transición en la Argentina está obligada a abrirse en una doble dimensión: transformar a un régimen autoritario en uno democrático y poner los basamentos de un nuevo régimen social de acumulación. Doble tarea, entonces, obligada por una doble crisis" (p. 261).

2. Sobre algunos temas recurrentes. Un problema de eterno retorno en este libro (y sin duda en todo el debate actual) lo constituye la ya famosa tradición corporativista y autoritaria del peronismo. Se suelen enfatizar algunos beneficios que aportó este movimiento (justicia social, incorporación de las mayorías populares a la política, etcétera), pero no se le perdona su responsabilidad en la herencia autoritaria que arrastra nuestra política, al tiempo que se lo ve como un bastión resistente del corporativismo argentino.

El ensayo de Emilio De Ipola —más afecto a los temas del discurso político y las ideologías— es paradigmático de lo anterior y encaja como una pieza privilegiada en el esquema elaborado por J.C. Portantiero. Porque De Ipola realiza un análisis del peronismo renovador en clave de cultura política y trata de mostrar allí la presencia de un pensamiento autoritario y antidemocrático. Sin duda, este tema es prioritario en un movimiento que siempre fue contrario a los principios de la democracia liberal, pero lo es más aún en el presente cuando intenta organizarse como partido y ofrecerse a la sociedad como garantía del orden constitucional. Lo que no podemos dejar de señalar es que, por momentos, el lúcido y sugerente ensayo de De Ipola parece reducirse a un ejercicio de "vigilancia democrática permanente" destinado a detectar todo rasgo de autoritarismo en el discurso político argentino. De allí su forma de subrayar ciertos "brotes" de intolerancia ideológica o de "tics" autoritarios (son palabras del autor) en el peronismo.

El artículo de De Ipola es una buena oportunidad para re-pensar el tema del análisis del discurso político y de su escasa eficacia cuando abandona el tratamiento de las condiciones sociales de enunciación. Si un análisis del discurso consistiera en "desenmascarar" la verdad del enunciado (tentación que De Ipola nos ha enseñado hace mucho tiempo a evitar) la utilidad de dicho trabajo sería poco relevante. Por ello,

creemos que no es posible un análisis del discurso político peronista por fuera de la práctica social, política e institucional que este grupo ha llevado adelante durante los cuatro años de democracia. Esto supone incorporar a la reflexión su proceso de recomposición interna, su forma de practicar la oposición, su papel en momentos claves (Semana Santa, por ejemplo), y sus nuevas relaciones con las corporaciones realmente existentes, y no restringir el análisis a sus "constantes discursivas" nada despreciables pero insuficientes para abordar este complejo fenómeno.

Un segundo y último tema recurrente que quisiera señalar (pero que no podré desarrollar) lo constituye una hipótesis que podría resumirse de la siguiente manera: si bien vivimos bajo un RSA que tiene más de cuatro décadas y que está hoy en decadencia, esto no descarta que se hayan producido transformaciones estructurales enormes que nos obligan a admitir que la Argentina ya no es igual a sí misma. Estas mutaciones tan significativas no tienden a reflejarse de inmediato en el nivel de las luchas políticas e ideológicas, pero es imperioso incorporarlas a cualquier análisis. Entiendo que este señalamiento que nos hacen los autores, ilustrado por varios artículos que muestran algunas de estas transformaciones, da relevancia y trascendencia al texto en su conjunto.

5. Sobre algunas ausencias significativas. Lo más sorprendente en este libro sobre la transición democrática en la Argentina es, a mi entender, la ausencia de artículos sobre la cuestión militar. Es cierto que Andrés Fontana presenta un ensayo sobre la política militar del gobierno constitucional, pero esas 44 páginas fenomenológicas no llenan este vacío. El problema del artículo de Fontana no radica tanto en el honesto reconocimiento que consta en la página 378: "En realidad no me cabe duda de que la gran carencia de que adolece el análisis que aquí formulo es precisamente *la falta de un conocimiento en profundidad* de cuáles son las Fuerzas Armadas que arriban a diciembre de 1983" (subrayado por el autor). El problema radica en que cualquiera que haya leído atentamente el diario (cualquier diario argentino) conoce sobradamente lo que allí se dice. No es poco el trabajo de sistematizar la información, pero es insuficiente.

Una aguda observación de Nun nos permitirá ilustrar lo antes dicho. En la

página 28 este autor nos previene sobre ciertos análisis de sesgo positivista que "aluden a interacciones *observables* entre individuos o grupos, tal como éstos aparecen constituidos en el escenario social —en esto, si se me tolera una analogía de intención polémica, son tan seductores como los planteos 'precopernicanos': estudian lo que se ve". Creo que esto se aplica al artículo de Fontana. En efecto, éste trabaja casi exclusivamente con recortes del diario *Clarín* (con excepción hecha de algunas referencias a sus propios trabajos), sin otra pretensión que describir cronológicamente los acontecimientos tal cual fueron registrados y analizados por el matutino porteño.

Creo compartir con los analistas políticos argentinos que el tema militar es crucial para pensar la actual transición. No sólo las relaciones FF.AA./gobierno, sino también su transformación institucional, sus fracturas internas, sus modos de procesar el pasado y re-colocarse frente a la democracia, sus nuevas vinculaciones con los partidos, los sindicatos y las corporaciones en general, en fin, su nueva historia política. Este gran problema de la Argentina actual no deja de estar señalado, pero brilla por su ausencia.

Para finalizar, señalo un segundo vacío. Falta en este libro un análisis de la gestión de Alfonsín durante estos cuatro años, no sólo a contraluz del pasado o en su relación con el peronismo. Hablo de un análisis del régimen político del gobierno del doctor Alfonsín *en sus rasgos propios* que, a veces, lo emparentan con ciertas tradiciones políticas argentinas (no sólo radicales) y otras lo constituyen en un fenómeno absolutamente original.

A mi entender, el doctor Alfonsín no se propuso tomar de la mano a la Argentina y llevarla a la democracia, como si el punto de llegada (y el recorrido mismo) fueran datos anteriores a su gestión. Su gobierno constituye *en sí mismo* un intento de crear nuevas fórmulas de poder para la Argentina: supone un modo —fuerte y original— de practicar el liderazgo, de relacionarse con los partidos (comenzando por la UCR) y las corporaciones, de construir la legitimidad de ciertas temáticas y de excluir otras, en fin, de hacer política. Estoy convencido de que quienes escribieron este libro no ignoran esto y comparten su importancia. Cabría entonces preguntarse por qué este excelente grupo de investigadores deja afuera una cuestión tan crucial.

Revista de crítica literaria latinoamericana

Dirección: Antonio Cornejo Polar
Av. Benavides 3074, Urbanización La Castellana, Tel.
456353 - Lima - 18 Perú.

IBEROAMERICA

SAUL SOSNOWSKI

5 Pueblo Court Gaithersburgh
MD 20878 - USA

Tarifas de suscripción

Bibliotecas e instituciones: U\$S 21
Suscripciones individuales: U\$S 30 Patrocinadores: U\$S 30.
(Excepción Año I, Nos. 1, 2 y 3: U\$S 25.)

REVISTA IBEROAMERICANA

Organo del Instituto Internacional
de Literatura Iberoamericana

Director-editor: Alfredo A. Roggiano

Secretario-tesorero: Keith McDuffie

Dirección: 1312 C.L. Universidad de Pitts-
burgh, Pittsburgh, PA 15260, EE.UU.

Suscripción anual (1987)

Países latinoamericanos: 25 dólares.

Otros países: 30 dólares.

Socios regulares: 35 dólares.

Patrones: 50 dólares.

Suscripciones y ventas

Erika Arredondo

Canje

Lillian Seddon Lozano

Dedicada exclusivamente a la literatura de Latinoamerica, la *Revista iberoamericana* publica estudios, notas bibliográficas, documentos y reseñas de autores de prestigio y actualidad. Es una publicación trimestral.



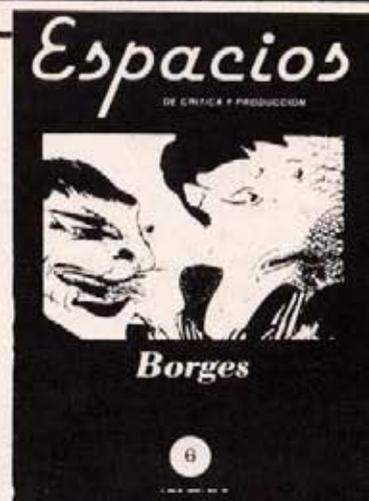
Número 8: Reportaje a Francisco Madariaga / Poesía italiana / Wallace Stevens / *Dossier:* Poesía chilena.

Suscripciones:

Cuatro números: Argentina, A 40.

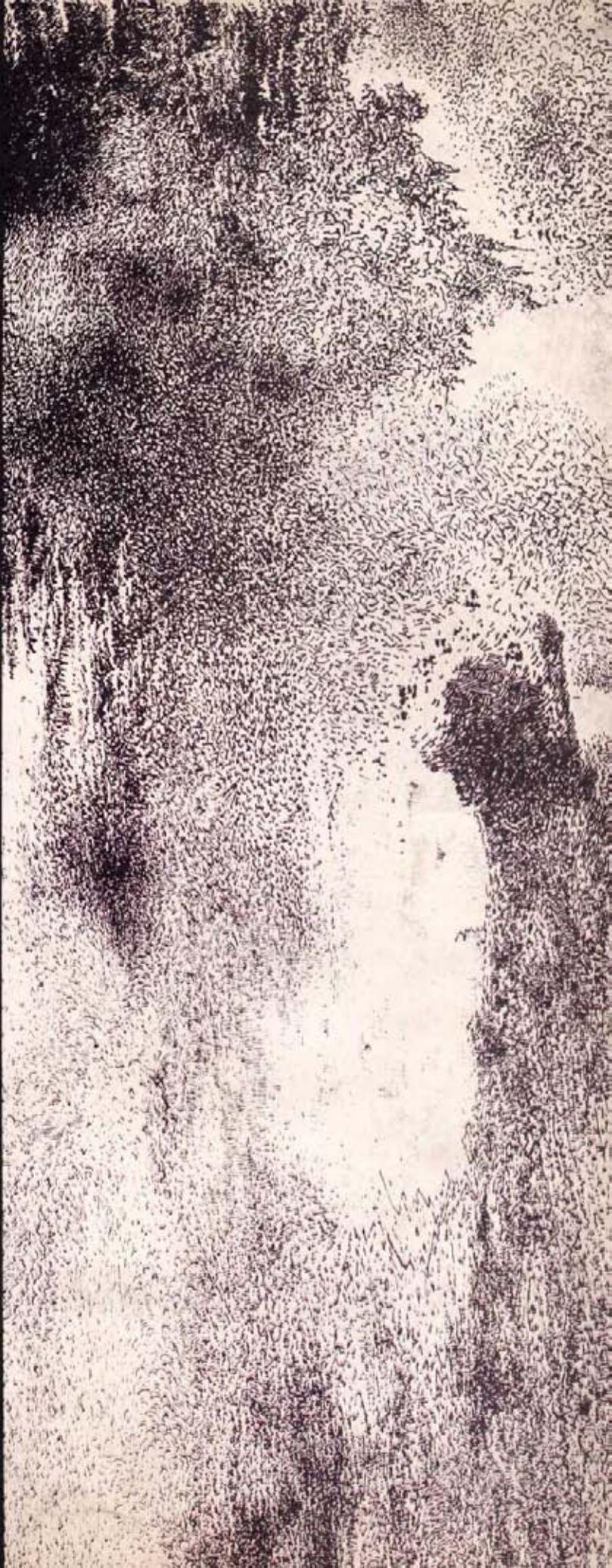
Exterior: u\$S 25.

Cheques a la orden de Daniel Samoilovich, Uruguay 252, PB 4, (1015) Buenos Aires, Argentina.



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.



SUMARIO

La responsabilidad debida, por *Diana Chorme y Marta Margulies* 1

Políticas culturales: democracia e innovación, por *Beatriz Sarlo* 8

Los videos de Godard, por *Gary Reynolds* 14

Ante las puertas de la Ciudad: Zarathustra o su mono, por *Anahí Ballent, Adrián Gorelik y Graciela Silvestri* 17

LIBROS

El hijo y el retlajo del poema, por *Antonio Marimón*, sobre *Jugar con juego/Poemas 1956-1984* de *Hugo Gola* 25

Estado y transformación, por *Ignacio Llovet*, sobre *Los Estados y las revoluciones sociales. Un análisis comparativo de Francia, Rusia y China* de *Thea Skocpol* 26

Pesquisas pasajeras, por *Sergio Chejfec*, sobre *El sitio de Kelany* de *Marcelo Cohen* 28

Tiro al pichón, por *Luisa Franco L.*, sobre *Arnulfo o los infortunios de un príncipe* de *Daniel Guebel* 29

Historias del presente, por *Luis Alberto Quevedo*, sobre *Ensayos sobre la transición democrática en la Argentina* de *José Nun y Juan Carlos Portantiero* 30