

PUNTO DE VISTA

AÑO XII 35
NUMERO
SEPT/89
NOV 89
AUSTRALES 1200

REVISTA DE CULTURA

ADORNO:
Intelectuales,
Cine,
Música

S A E R
sobre
GOMBROWICZ

HIRSCHMAN:
La
Opinión
Democrática

**HISTORIA
POPULAR/
HISTORIA
CULTURAL**

Altamirano/ Beceyro/
Monjeau/ Sarlo/ Puiggros/
Olalquiaga

**IMAGENES
POSTMODERNAS**

Solicitada

INDULTO PARA NADIE

La Argentina atravesó un oscuro período en el cual los derechos humanos fueron violados sistemáticamente. Luego, reinstalada la democracia, la sedición militar la amenazó en varias oportunidades. El indulto a los protagonistas de estos hechos no contribuye ni a la paz ni a la unidad nacional. Los militares condenados o acusados en juicio, lejos de manifestar una disposición a la crítica de sus actos, siguen reivindicándolos sin admitir que atentaron contra valores fundantes de la democracia y sus instituciones. El indulto ratifica que esos hombres están amparados por consideraciones especiales que los diferencian del resto de la ciudadanía. La democracia necesita de una justicia independiente y la interrupción de los procesos es un avance indeseable del poder ejecutivo sobre el judicial. Los abajo firmantes nos oponemos al indulto de quienes fueron juzgados o se encuentran encausados, y reclamamos que una decisión de esa trascendencia sea sometida a un debate que haga posible el pronunciamiento de la ciudadanía.

Esta solicitada fue publicada en los primeros días de octubre de 1989.

Punto de vista - Revista de Cultura
Septiembre-noviembre de 1989 - N° 35

Consejo de dirección

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

Directora

Beatriz Sarlo

Diagramación

Eugenio Tavelli

Suscripciones

En el exterior:
vía superficie: 25 dólares (6 números)
Vía aérea: 30 dólares.

Corrección:
Alejandra Diego

Composición y armado:
Arbol Alto

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

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

Variaciones sobre ADORNO

Intereses y piezas teóricas múltiples entretijeron la obra que lleva el nombre de Theodor W. Adorno: filosofía, marxismo, musicología, estética, sociología, crítica literaria, psicoanálisis. Y sus escritos pueden ser recorridos en conexión con los temas de las diversas disciplinas por donde incursionaron. Ninguna de ellas, sin embargo, podría retenerlos dentro de su dominio sin violentarlos: al asimilar los temas, los conceptos o los procedimientos de un ámbito determinado del saber, Adorno los hacía objeto de una refracción —o, para emplear su lenguaje, de una mediación— inscribiéndolos en un contexto donde operaban otros focos de inspiración teórica. Ese contexto era el de la *teoría crítica*. Los inspiradores de la Escuela de Frankfurt llamaron así a un programa intelectual críticamente abierto a los análisis del mundo histórico y social, pero en cuyo núcleo funcionaba una filosofía que hundía sus raíces en la tradición del idealismo alemán —en Hegel, principalmente— y pasaba por Marx, sin renunciar a las impugnaciones nietzscheanas a esa misma tradición.

Adorno contribuyó al desarrollo de la *teoría crítica*, aunque su participación cobró mayor peso a partir del momento en que, por las contingencias de la vida política europea, el esperanzado impulso inicial de la Escuela adoptó una inflexión cada vez más retraída, sombría y melancólica. *Dialéctica negativa*, verdadera *summa* del pensamiento adorniano, fue el punto de llegada de esa inflexión.

CARLOS ALTAMIRANO

Más allá, pues, de la heterogeneidad de los objetos que aparecen como soporte u ocasión de sus escritos, éstos se remiten unos a otros y no es difícil reconocer en ellos un conjunto de tópicos recurrentes. Seguir y conectar esos tópicos (que son los de una serie de dialécticas imbricadas: la del iluminismo o racionalización, la de sociedad/naturaleza, la de sujeto/objeto, etc.) es otro modo de recorrer la obra de Adorno, con la tentación de atribuirle un orden y una sistematicidad a los que era hostil. En verdad, si su obra se presta a lecturas alternativas —sea atendiendo a la relativa autonomía que conservan sus análisis particulares, sea privilegiando aquellos tópicos sobre los que siempre vuelve, aunque desde perspectivas diferentes—, ninguno de esos recorridos posibles escaparía a la impresión de que algo significativo, no importa si deliberadamente o no, ha quedado afuera.

Esa impresión no es ajena al tipo de espacio intelectual que emerge del conjunto de la producción adorniana: sus escritos parecen hallarse "a la misma distancia del centro", tal como según Adorno deberían estar las frases de un texto filosófico.¹ Se puede juzgar que algunos son más valiosos o más bellos —y los hay muy bellos, así como otros son simplemente amanerados hasta la exasperación—, pero no se podría ordenarlos de acuerdo a una estructura en la cual unos sirvan de fundamento o premisa de los

Los ensayos de C. Altamirano, R. Becceyro y F. Monjeau sobre Adorno provienen de las respectivas exposiciones realizadas en las "Jornadas T. W. Adorno", en el Foro Gandhi - Nueva Sociedad, Buenos Aires, agosto de 1989.

¹ T. W. Adorno, *Minima moralia*, Caracas, Monte Avila, 1975, p. 79.

otros. Antes que subordinarse entre sí, los textos de Adorno se coordinan como si obedecieran al ideal paratáctico que perseguía en la composición de cada uno de ellos. El conjunto cobra así la figura de lo que se ha desarrollado por *excursus*, de manera discontinua, por yuxtaposición. Que esa figura no era un resultado que contrariara el espíritu de Adorno lo revela la atracción que sobre él ejercía la enciclopedia como dispositivo formal. "El Espíritu autocrítico de la razón —escribe a propósito de la Ilustración francesa— se expresa pensando en la forma de Enciclopedia, organizada racionalmente y, sin embargo, a la vez discontinua, asistemática, laxa".² Y en el prefacio al libro *Consignas* —jugando con la doble acepción de palabras de entrada en una enciclopedia y palabras de orden, que el título posee en el original alemán—, formula con poca variación la misma idea: "El título '*Consignas*' sugiere la forma de una enciclopedia, que expone de modo asistemático y discontinuo aquello que la experiencia coorganiza como constelación".³

A ese estilo de reflexión, que se rehúsa a la unidad, acaso obedezca el que no haya adornianos "ortodoxos". (Quien quisiera simplemente proseguir, como quien prosigue la empresa teórica del maestro, correría el riesgo de verse condenado a la amplificación, a la paráfrasis sin fin del vaivén de sus escritos.) Hay sí adornianos más o menos "infieles". Sería difícil incluir entre ellos a quien habitualmente se reconoce como continuador de la *teoría crítica*, Jürgen Habermas. Basta leer —en el primer volumen de la *Teoría de la acción comunicativa*— el balance que lleva a cabo del legado teórico de los dos grandes nombres de la Escuela de Frankfurt, Horkheimer y Adorno, para comprobar que su propia búsqueda lo ha llevado a romper más que a continuar con ese legado. A los ojos de Habermas, la orientación de *Dialéctica del iluminismo* conduce a un callejón sin salida y *Dialéctica negativa* es la exposición del atolladero. Si bien en el segundo volumen de aquella obra propone retomar el programa inicial, interdisciplinario, de la *teoría crítica*, las premisas de ese proyecto ya no son las que animaron el primer estadio, el que se cierra hacia comienzos de los años cuarenta, de la Escuela.

Pero la estela que dejó la obra de Adorno tiene otros registros. No creo que él sea únicamente el autor, como dice Sergio Moravia, de quien se niega a elegir entre Hegel y Nietzsche, entre la dialéctica histórica y el instante.⁴ Nos veríamos en problemas, sin embargo, si quisiéramos establecer distinciones muy nítidas entre quienes reconocen en su obra un punto de resistencia contra el positivismo, un foco de inspiración del modernismo estético o un modelo de crítica cultural. Podría aventurarse que para la mayoría la sugestión que se desprende de ella no es ajena a la colocación de frontera de sus textos, entre la filosofía, la literatura y el análisis social, ni a la forma que Adorno dio a gran parte de esos escritos, la del ensayo.

Refiriéndose a Walter Benjamin, Adorno escribió que aquel celebraba en Karl Kraus un rasgo de sí mismo. Mediante una ligera paráfrasis, la fórmula podría ser empleada para Adorno, quien en su "Caracterización de Walter Benjamin" celebra en el otro rasgos de su propia obra. "Todas sus manifestaciones —dice, hablando de los trabajos de Benjamin— se encuentran a la misma distancia del

punto central".⁵ Y en ese mismo texto, al destacar el funcionamiento ensayístico del pensamiento benjaminiano, define el campo de trabajo de sus propios ensayos: "El ensayo consiste como forma en la capacidad de contemplar lo histórico, las manifestaciones del espíritu objetivo, la 'cultura' como si se tratara de naturaleza".⁶ Tratar como instancia primera —léase como naturaleza— ese campo de objetividad manifiestamente histórico o segundo —léase cultura—, era para Adorno demostrar una actitud afín con la verdad de que nada en la sociedad, y menos aun en la sociedad capitalista, podía ser objeto de experiencia inmediata: ninguna cosa escapa a la mediación, y el mundo social dominado por el principio del intercambio general de mercancías es el mundo de la mediación por excelencia. Esta tesis, que absorbe temas de la dialéctica hegeliana (inmediato/mediato) pero imprimiéndoles una inflexión socio-histórica —de acuerdo al influyente modelo del Lukács de *Historia y conciencia de clase*—, era también un modo de afirmar la oposición a toda filosofía que pretendiera dar con un origen, un fundamento, un suelo incuestionables, afán en que Adorno veía el eco de una mitología arcaizante: los primeros dioses como los más dignos y los más verdaderos. Para él, como dice Martin Jay, la filosofía debería comenzar "*in media res* con el material imperfecto que ofrece nuestra situación histórica contemporánea".⁷

El primero de los ensayos que reunió bajo el título común de *Notas de literatura* está consagrado a reflexionar sobre esta forma de composición discursiva y desarrolla lo que podríamos llamar una verdadera poética del ensayo. Y como en toda poética, en "El ensayo como forma" la descripción y la norma —qué es y cómo debe ser el ensayo— resultan indisociables. Ahora bien, al tomar como objeto el ensayo, la exposición de Adorno sigue una marcha que evoca aquello que prescribe, como si a través de su escrito el ensayo se reflejara y se pensara a sí mismo. Su modelo es lo que llama la "experiencia espiritual": "En ésta los conceptos no constituyen un continuo operativo, el pensamiento no procede linealmente y en un solo sentido, sino que los momentos se entretejen como los hilos de una tapicería".⁸ La reflexión sobre el ensayo aparece así, a lo largo de una marcha discontinua, quebrada, como escenario del propio trabajo ensayístico.

Al proceder de ese modo, Adorno no sólo sigue una consigna que es suya: la de que en el ensayo, que no se ajusta a la reglamentación del discurso científico, la forma de la exposición no debe ser indiferente al contenido. El tema del ensayo le ofrece también la ocasión para ejercer esa forma de reflexión que llamaba pensar por constelación. "La constelación —dice en *Dialéctica negativa*— destaca lo específico del objeto".⁹ Y más adelante, proporcionando una imagen de ese *modus operandi* que era para él el único adecuado para los objetos del mundo histórico y social, escribe: "El pensamiento teórico rodea en forma de constelación al concepto que quiere abrir, esperando que salte de golpe un poco como la cerradura de una refinada caja fuerte: no con una sola llave o un solo número, sino gracias a una combinación de números".¹⁰

⁵ T. W. Adorno, "Caracterización de Walter Benjamin", en *Crítica cultural y sociedad*, Barcelona, Ariel, 1973, p. 118.

⁶ *Ibid.*

⁷ M. Jay, *Adorno*, Madrid, Siglo XXI, 1988, p. 53.

⁸ T. W. Adorno, "El ensayo como forma", en *Notas de literatura*, Madrid, Ariel, 1962, p. 23.

⁹ T. W. Adorno, *Dialéctica negativa*, cit., p. 165.

¹⁰ *Ibid.*, p. 166.

² T. W. Adorno, *Dialéctica negativa*, Madrid, Taurus, 1975, p. 37.

³ T. W. Adorno, *Consignas*, Buenos Aires, Amorrortu, 1973, p. 8.

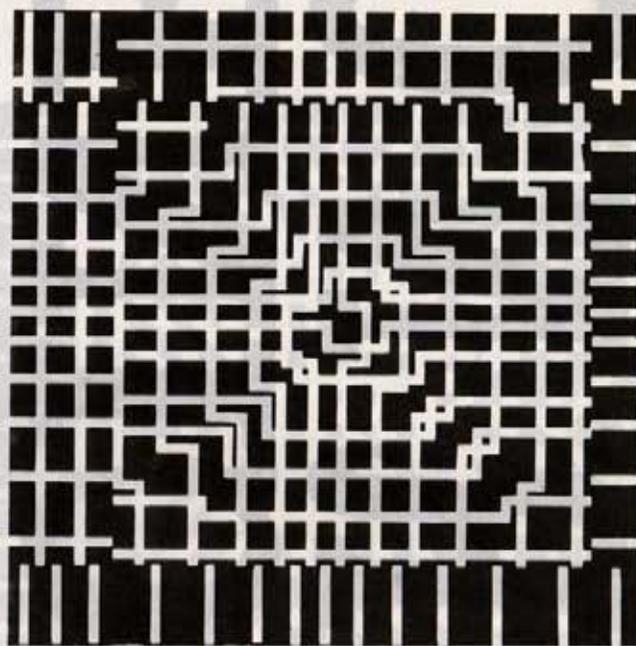
⁴ S. Moravia, *Il pungolo dell'umano*, Milán, Franco Angeli, 1984, p. 77.

Pensar por constelación —modalidad característica del ensayo, según Adorno, y de un pensamiento que hacía del ensayo su forma de exposición por excelencia— equivale a disponer los conceptos de manera que interactúen y se sostengan mutuamente, pero sin organizarlos de acuerdo a una lógica jerárquica que los conecte deductivamente. “En el ensayo se reúnen en un todo legible elementos discretos, separados y contrapuestos; no es el ensayo andamiaje ni construcción”.¹¹ El ensayo se rehúsa así a simular la unidad de un orden conceptual sin brechas —donde lo que es particular, específico, cualitativo resulte ahogado o sumirte, simplemente, el ejemplo de una categoría general— y asume ostensiblemente su carácter fragmentario: no es un expediente para ofrecer un sistema por entrega. Pero sólo una filosofía en forma de fragmentos puede alcanzar “imágenes de la totalidad, que como tal es irrepresentable, en lo particular”.¹²

Composición irregular, de acuerdo a su definición clásica, libre en la elección de sus temas, a los que comienza y abandona sin la pretensión de redondearlos, el ensayo es para Adorno el espacio de análisis micrológicos que absorben en su vaivén elementos teóricos diversos, sin someterse al sistema exclusivo de ninguna teoría.

El trabajo sobre la forma es el punto de afinidad del ensayo con el arte. (Y arte no debe ser entendido aquí apenas como sinónimo de literatura, ya que al exponer su poética de la composición ensayística, evoca a veces imágenes de la composición musical o de la composición pictórica.) Pero la búsqueda de autonomía formal, que aproxima el ensayo a las manifestaciones estéticas, no debe anular la distancia que los separa. Los conceptos son el medio del ensayo y la separación consumada entre ciencia y arte es irreversible: “Es imposible restablecer con un golpe de varita mágica una conciencia para la cual sea una sola cosa intuición y concepto, imagen y signo —si es que esa conciencia ha existido alguna vez—, y la restitución de esa conciencia caería otra vez en el caos”.¹³ La pretensión de colmar la distancia sólo lleva a abandonar las exigencias del discurso conceptual y a una poesía de segunda mano. (Heidegger era, para Adorno, una ilustración de esa mezcla.) Sin embargo, si la composición ensayística tomara aquella separación como absoluta y la cuestión de la elaboración formal como un elemento accidental o indiferente, no haría más que ceder sin resistencia a la presión de una “cultura organizada por cajones especiales”.¹⁴ De la tensión —no de la mezcla— entre afinidades y diferencias extraen los ensayos de Adorno mucha de su gran sugestión.

La teoría ensayística de Adorno debe mucho a *El alma y las formas*, de Georg Lukács, título que cita reiteradamente. En realidad, el pensamiento general de Adorno tiene una deuda significativa con las obras del llamado “primer” Lukács: todos los temas adornianos que remiten a un marxismo hegelianizante tienen su punto de partida en *Historia y conciencia de clase*. Pero la trayectoria teórica y política del filósofo húngaro posterior a los años veinte representaba para Adorno la capitulación de alguien que había sabido pensar. Si la orientación que ambos imprimieron a sus obras no haría más que alejarlos intelectualmente del punto en que una vez el pensamiento de uno encontró el del otro, en ningún campo esa divergencia se hizo tan expresa como en el juicio



acerca de la literatura moderna. Adorno era un esteta —no sólo un teórico de la estética— modernista y su antología de la gran literatura del siglo XX se componía de los textos en que Lukács veía los signos de agotamiento y decadencia de la cultura burguesa. Y Adorno fue durísimo en la polémica con las tesis de Lukács. Lo llamativo es que él, que tenía una aguda sensibilidad para las antinomias y las ambigüedades del progreso, terminó por reforzar, en su controversia con Lukács, “la idea de una evolución privilegiada y de un progreso esencial y de sentido único de la literatura moderna, dentro de los cuales los nombres de Baudelaire, Kafka y Beckett desempeñan el papel de baluartes de la modernidad, encarnando en cada momento el punto de vista más alto y más avanzado de la dialéctica que liga entre sí historia social y forma artística”.¹⁵

Si Adorno veía en Lukács al intelectual que había abjurado de su misión adoptando modales y lenguaje de comisario cultural, él, a su vez, exhibía los ademanes de mandarín arrogante y desdenguado. En verdad, es difícil evitar a propósito de Adorno la imagen del izquierdista de alma bella para el cual nada en el mundo es lo suficientemente bueno como para atraer su apoyo. No creía ya en la revolución, pero su utopía de la otra sociedad —la sociedad efectivamente emancipada—, a la que hacía referencia sin definirla para no caer en la positividad de la ideología, seguía siendo totalizadora y la posibilidad de superar injusticias particulares no merecía su interés. Se administraba demasiado para escapar a las mil astucias de lo que llamaba “sociedad administrada”. Como quiera que sea, cuando la estupidez se vuelve muy espesa y el espíritu de complacencia —sobre todo el de autocomplacencia— parece tirar de todas partes, la moral irónica y la belleza ardua de muchas de sus páginas, sobre todo las de *Minima moralia*, son un recurso indispensable.

¹¹ T. W. Adorno, “El ensayo como forma”, cit., p. 24.

¹² T. W. Adorno, *Dialéctica negativa*, cit., p. 36.

¹³ T. W. Adorno, “El ensayo como forma”, cit., p. 15.

¹⁴ *Ibid.*, p. 17.

¹⁵ Alfonso Berardinelli, “Letteratura e società in Italia. Gli anni '70”, en *Quaderni Piacentini*, Milán, 1981, Nº 1, Nueva Serie, p. 51.

ADORNO Y EL CINE

RAUL BECEYRO

De las maneras posibles en que puede encararse el tema Adorno y el cine, hay una que ya ha sido descalificada por el propio Adorno. Es la que consistiría en ver lo que Adorno ha escrito sobre cine, y comentarlo.

En *Minima moralia*, Adorno escribió: "De cada una de mis idas al cine salgo un poco más estúpido y más maligno, a pesar del perfecto estado de alerta sobre mí mismo".¹

En otra ocasión ² Adorno se refirió al film como al "sector central de la industria cultural". ³ Industria cultural cuya novedad, para Adorno, es "la primacía inmediata y confesada del efecto"⁴ y cuyo objetivo último es la "dependencia y servidumbre de los hombres".⁵

Desechado entonces el camino de hacer comentarios sobre lo que Adorno ha escrito sobre cine, existe la posibilidad de tomar aquello que parece más estrechamente vinculado con el cine dentro de lo escrito por Adorno; lo que Adorno consideraba más vinculado con el cine: la industria cultural.

Con las propias palabras de Adorno parece probable que el término industria cultural haya sido empleado por primera vez en el libro *Dialéctica del iluminismo* ⁶, publicado por Horkheimer y Adorno en 1947. Luego, a lo largo de toda su vida, Adorno trabajó este concepto, desarrollándolo y convirtiéndolo en una herramienta para analizar esas actividades que se sitúan en la zona gris entre lo cultural y lo industrial. El cine parecería ser el ejemplo más claro de estas actividades fronterizas.

Tengo la impresión, sin embargo, aun con las salvedades que hace Adorno cuando trata este y otros temas, que si seguimos el hilo de lo que Adorno escribió en lo que concierne a la industria cultural, sólo podríamos enfrentarnos a las malas películas, a las menos interesantes.

El pertenecer al área de la industria cultural descalifica a eso que ya no es más una obra de arte (obra de arte que, eventualmente, una película puede llegar a ser) pese a que, como diría Adorno, en cine toda gran obra lleva la marca de la industria cultural de la que no puede dejar de formar parte.

Del carácter nefasto de la industria cultural para Adorno, no hay duda. En los bosquejos de *Dialéctica del iluminismo* Adorno y Horkheimer hablaban de "cultura de masas". Abandonaron esta expresión, reemplazándola por "industria cultural" para excluir la posibilidad de que se pensara en una cultura que surge espontáneamente de las masas.

Es por eso que resulta inadecuada la expresión, generalmente usada en plural, "industrias culturales", neutra y hasta positiva, que pretende hablar de esas actividades a mitad de camino entre el arte y la industria, tal como el cine, procurando dignificar a ambas partes y suponiendo que se encuentra así una conciliación de lo que, inevitablemente, es inconciliable. Usada generalmente por hombres políticos o funcionarios de la cultura, la expresión "industrias culturales" es, por lo menos, problemática.

En los textos de Adorno sobre la industria cultural es posible encontrar indicaciones para analizar ciertas películas, o ciertos elementos de algunas películas. En general, sin embargo, malas películas, o elementos parciales de buenas películas. Porque en la medida en que pertenece al área de la industria cultural, una película es mala, o, si es buena, esa cuestión que concierne a la industria cultural deja intocado lo que constituye, o explica, o se relaciona con su valor, lo que debe ser encarado por un análisis de tipo estético, si consideramos simplemente a la estética como la reflexión sobre el arte.

² *La industria cultural*. Editorial Galerna, 1967.

³ Pág. 12.

⁴ Pág. 10.

⁵ Pág. 19.

⁶ Editorial Sur, 1971.

¹ *Minima moralia*. Monte Avila Editores, 1975. Pag. 23.

Aun así, con esas salvedades, uno encuentra, ha encontrado, en lo que Adorno ha escrito sobre la industria cultural, elementos para un análisis de films o de problemas vinculados con el cine. Cuando, por ejemplo, uno lee que "los productos del espíritu en la industria cultural ya no son también mercancías, sino que lo son integralmente"⁷, es posible que piense en analizar de qué manera, en la propia estructuración de la obra, incide el hecho de que un film sea, por ejemplo, una coproducción, cómo nacen personajes y conflictos, cómo funciona la imaginación dentro de ese objeto que es, integralmente, una mercancía.

Lo mejor que se puede hacer entonces, al plantearse la cuestión Adorno y el cine, es tomar lo que Adorno ha escrito sobre estética, pero no solamente sobre estética, y sacar de allí indicaciones para trabajar en el campo de lo que podría llamarse (si todo va bien), teoría cinematográfica.

Un ejemplo. En 1959 Adorno pronunció una conferencia para una organización judía, y ante un auditorio compuesto, mayoritariamente, por judíos, dijo: "Las referencias a las grandes realizaciones de los judíos en la historia, por verdaderas que sean, no sirven de mucho, y huelen a propaganda. La propaganda, es decir el manejo racional de lo irracional, es una prerrogativa de los totalitarismos".⁸

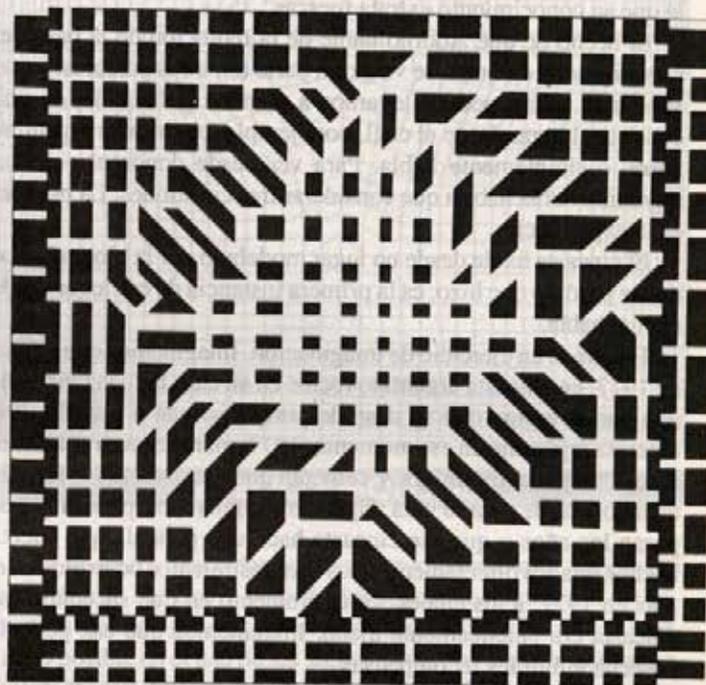
Me parece que acá la definición de propaganda como el manejo racional de lo irracional, y el totalitarismo que esconde, aun cuando las causas sean buenas, pueden llevarnos a analizar las características del cine publicitario que desborda el marco de la publicidad y que, elogiado como una inmejorable escuela de aprendizaje, invade el cine a secas. El montaje corto, la luz lamida o el ya caricaturesco plano detalle del vaso con bebida y cubitos de hielo son lugares comunes del cine publicitario que curiosamente ninguna, o casi ninguna película argentina reciente ha podido evitar.

En *Teoría estética* Adorno escribió: "El burgués desea que el arte sea voluptuoso y la vida ascética; sería preferible lo contrario".⁹

Al leer esto que dijo Adorno uno podría pensar en analizar las obras cuyas características abundantes (imaginación desbordante, numerosos travellings circulares, humo, papelitos) podrían hacer pensar en eso de la "voluptuosidad" del arte. Uno puede entonces suponer que el cine de Solanas no sería muy apreciado por Adorno. Pero, por otra parte, como se ha visto, Adorno no hubiera apreciado casi ningún cine, así que no hay ninguna diferencia.

En el texto inicial de *Quasi una fantasía*, hablando de la música, pero lo que dice puede aplicarse sin problemas a toda forma de arte, Adorno escribe: "Una música vacía de toda intención, reducida a un simple encadenamiento de fenómenos sonoros, sería parecida a un calidoscopio acústico. Pero si, a la inversa, no hiciera otra cosa que querer decir algo, dejaría de ser música, y se transformaría falsamente en palabra. Las intenciones le son esenciales, en la exacta medida, sin embargo, en que son intermitentes".¹⁰

Leyendo esto se puede pensar que Adorno va contra una cierta idea que subyace en la inmensa mayoría de las películas. Se supone



que habría, al comienzo, claras, netas y formulables de una manera directa, las intenciones del cineasta, sus ideas, lo que él quiere decir. A continuación, en el film, estas cosas se transformarían, estarían como desenfocadas, imprecisas, indirectas. Las "intenciones" del cineasta se escucharían pero como sufriendo la interferencia de un emisor más potente. Pero después del film el espectador podría fácilmente recomponer el discurso original, que hubiera podido ser enunciado "antes" del film (uno puede preguntarse entonces si el "trabajo" durante el film no ha sido una coquetería).

Esas "intenciones intermitentes" de las que habla Adorno parecerían referirse, por el contrario, a un film que presentaría, por momentos, nítidas, claras, las intenciones, las ideas, "la palabra", como dice Adorno. Pero sólo por momentos, intermitentemente. Y luego, en otros momentos, no habría intenciones, palabra, no se querría decir nada. El todo o nada, más bien el todo y el nada, al que se refiere Adorno, dejaría a un film justificando su propia razón de ser, el hecho de que exista. Si un film existe es porque quiere materializar algo que sólo él puede materializar, mediante su propia organización. Si no, no tendría que ser hecho. Y por otro lado las intenciones, lo que el cineasta quiere decir no es algo vergonzante que tendría que ocultarse, o disfrazarse, sino que tendría que ser mostrado a la luz del día, pero no siempre, sino de manera intermitente.

Entonces el cine de Lindsay Anderson (*Oh, lucky man, Britania Hospital*) se aclara, y uno percibe la coherencia de esa sucesión de elementos que una mirada distraída puede considerar excesivos.

En *Minima moralia*, libro de una gran utilidad para todo

⁷ *La industria cultural*. Pág. 11.

⁸ *Intervenciones*. Monte Avila Editor, 1969. Pág. 133.

⁹ *Teoría estética*. Ediciones Orbis, 1983. Pág. 25. Se modificó la cita según la versión francesa del texto (Ediciones Klincksieck, 1974, pág. 25).

¹⁰ Se sigue la versión francesa del texto. Ediciones Gallimard, 1982. Pág. 5.

argentino que pueda haber vivido o que vaya a vivir en otro país que no sea el suyo, y refiriéndose justamente al intelectual que vive en la emigración, en el exilio, Adorno dice: "Su lenguaje está desarraigado y removida hasta su fundamento la dimensión histórica de la que su conocimiento extraña fuerzas".¹¹

El hecho de que Adorno hable de la remoción de la base del conocimiento de quien se va a otra parte (en otras palabras: ya no sabe más nada), podría llevarnos a plantear justamente en qué consiste el lugar desde el cual, por ejemplo, el cineasta argentino narra, o simplemente habla. Para ver desde donde el cineasta argentino habla habría que considerar tres cuestiones. La primera es la experiencia.

El cineasta habla desde un lugar modelado por la biografía. Lo que le pasó, lo que hizo, es la primera instancia de ese lugar desde el cual habla.

Hagamos un ejercicio de imaginación. Imaginemos que a fines de 1977, un cineasta argentino recibe en su casa la fugaz visita de una pareja amiga que se despide porque se van a España. Ese cineasta argentino en ese momento, 1977, manifiesta su extrañeza ante el viaje de los amigos y comenta que ese año (1977) ha sido el mejor año de toda su vida. Sigamos imaginando y pensemos que pasan los años y que ese cineasta hace una película que cuenta hechos ligados directamente a los acontecimientos ocurridos en el país en 1977, a los cuales, en el momento en que sucedían, ese cineasta era patéticamente ajeno. Imaginemos que esa película cosecha múltiples recompensas.

¿Cómo conciliar, cómo hacer entrar en contacto aquella insensibilidad, ignorancia o irresponsabilidad del 77, con esta súbita responsabilidad en el momento de hacer la película sobre lo que pasaba en aquellos años? ¿Cómo encontrar el lugar desde el cual hablar de ese pasado sin amputar aquel otro lugar que se ocupaba realmente en aquel momento?

Puede pensarse en el oportunismo de aquella y de esta posición. Cuando socialmente se incitaba a juntar dinero haciendo publicidad, entonces se juntaba dinero haciendo publicidad. Cuando se deben hacer films sobre algunos temas cuya elección es socialmente elogiada, entonces se habla de los desaparecidos, aun cuando sea preciso borrar el pasado, destruir el recuerdo. Pero en ese mismo momento se está destruyendo el lugar desde el cual se puede hablar, se habla desde ningún lugar, desde cualquier lugar.

El segundo elemento de la cuestión es, me parece, el de las referencias. Toda película se asienta sobre la compleja trama de lo que el cineasta piensa.

Se pueden tener como referencias cinematográficas, por ejemplo, a John Cassavetes o a Ettore Scola. No me parece probable que se tenga a los dos como referencias, al mismo tiempo; tampoco me parece saludable: uno de los dos tendría que protestar. Porque ambos cineastas señalan dispares maneras de encarar la práctica cinematográfica, de insertarse en la sociedad, de elegir materiales, o temas, y diferentes maneras de encararlos.

Los modelos de narrador argentino podrán ser Asís o Saer. Se podrán tener como modelos de narradores a García Márquez o a Musil. No es lo mismo.

Doy estos ejemplos concretos sabiendo que la cuestión no es simplemente de nombres. Se trata de ideas, o de teorías que constituyen también el lugar desde el cual el cineasta argentino habla.

El tercer elemento constitutivo del lugar desde el cual el cineasta argentino habla es el lugar propiamente dicho, el sitio, la zona, la región.

Siempre se habla desde un lugar delimitado geográficamente, aun cuando uno no se dé cuenta. Hay una especie de grado cero de la región, la no región: la gran ciudad. Por supuesto que la no región, la gran ciudad (en nuestro país Buenos Aires, y no Córdoba o Rosario, lo que también sería posible) es el lugar del que se habla en la inmensa mayoría de las películas que se hacen en todas partes, pero sin darse cuenta. Por supuesto que la no-región, la gran ciudad, puede convertirse en una región a poco que se acentúen sus características particulares: si se escucha música de tango, o si la gran ciudad entra como elemento temático en la historia.

Por otra parte la región sólo parece entrar en juego cuando se trata de otras regiones, diferentes de la gran ciudad, y si es posible con algún tipo de anacronismo. Se supone entonces que los cineastas regionales deben hacer films en otro lugar que no sea Buenos Aires y tocando temas que tengan que ver con elementos culturales moribundos. Sólo así se percibe el lugar desde el cual se habla.

Sería deseable que en el plano del cine, al analizar el elemento regional, no se cometieran los mismos errores que se cometen cuando se habla de la literatura regional. Ya sabemos que todos los falsos problemas de la literatura regional han sido desenmascarados por la obra de dos autores pertenecientes a la provincia argentina: Juan José Saer y Antonio Di Benedetto.

Sería deseable que los cineastas "regionales", es decir los que viven o filman fuera de Buenos Aires, no se vieran limitados a una serie de temas, entre los cuales deben, obligadamente, elegir sus temas, y a una serie de procedimientos retóricos que deben utilizar. Porque esto supondría que hay temas y procedimientos que les están vedados. Si se estableciera este criterio restrictivo, los cineastas de las regiones argentinas serían especie de mendigos haciendo flamear orgullosos sus harapos.

Me parece que, por el contrario, la noción de regional es operante cuando señala, simplemente, los materiales que la zona ofrece a la práctica artística: lugares, hombres, costumbres, climas, atardeceres, conflictos, sentimientos, ríos.

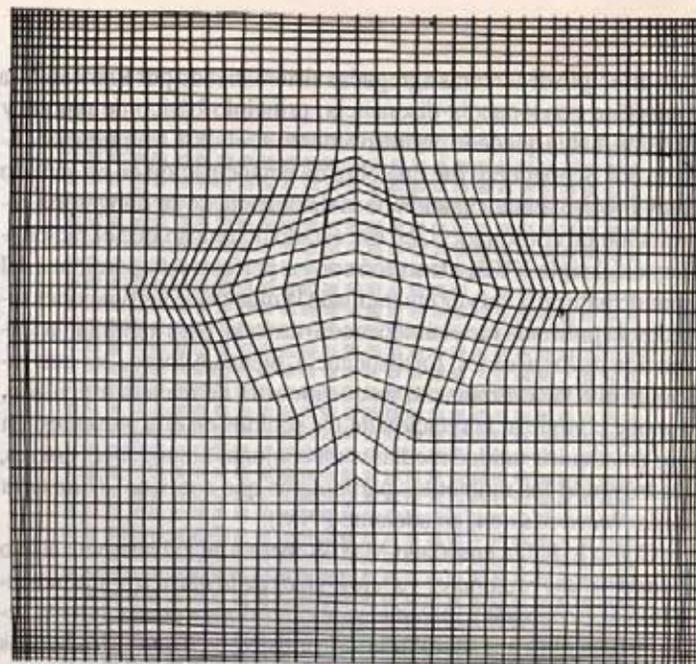
Resumiendo: el cineasta argentino habla desde un lugar modelado por su experiencia, sus referencias y por su región. Dicho de otra manera: habla desde un lugar modelado por tres cuestiones: dónde vive, cómo vive y qué piensa.

Para terminar, otra cita. Adorno ya había previsto esta reunión¹² cuando escribió¹³: "Lo que fue pensado una vez puede ser ahogado, olvidado, disipado. Pero no se puede eludir el hecho de que algo ha de perdurar; porque el pensamiento posee un instante de universalidad. Lo que fue bien pensado será necesariamente pensado otra vez, en otro lugar y por alguien más. Esta certeza acompaña aún al pensamiento más solitario e impotente".

¹² Este trabajo fue leído en las "Jornadas Adorno", organizadas en conmemoración del 20º aniversario de la muerte de Adorno, por el Foro Gandhi, en Buenos Aires.

¹³ En un texto citado por Marc Jimenez en "Adorno, art, ideologie et theorie de l'art", Union Generale d'Editions, Paris, 1973. pág. 30.

La prohibición de lo Superior



FEDERICO MONJEU

No se quiere descuidar aquí ese breve ensayo que Adorno, en sus *Notas de literatura*, dedicó a los signos de puntuación. Se trata, en un sentido general, de un manifiesto a favor del mayor ascetismo posible en el uso de los signos. Adorno recuerda que las comillas "tontiasutas y satisfechas, se pasan la lengua por los labios", que los signos de exclamación y los puntos suspensivos vienen desde afuera a dar un énfasis o una persuasión que la cosa en sí misma no ejerce. Su crítica se extiende también a paréntesis y guiones; aunque no es necesario llegar a ese ensayo para advertir cómo los escritos de Adorno evitan cuidadosamente cualquier elemento que, ajena y mecánicamente, establezca subordinaciones, jerarquizaciones, acomodamientos evidentes. Aunque esa resistencia al ablandamiento, a un tránsito demasiado señalizado, no debe de ningún modo ser entendida como una dureza, sino como una escritura que se desarrolla en el exacto sentido de un *campo de fuerzas*. Los reparos que a ella se le hacen en nombre de la claridad no manifiestan un espíritu muy distinto al de los reparos que desde 1908 se le han hecho a la música de Schoenberg. Los signos de puntuación son a su vez el punto de contacto más preciso entre la música y el lenguaje articulado, como quiso demostrarlo Adorno echando mano de unas analogías que conservan algún tono de maestro de escuela: "Coma y punto corresponden a finales o semifinales; los signos de exclamación son como silenciosos golpes de platillo; los signos de interrogación son modulaciones de fraseo ascendente o descendente; los dos puntos son acordes dominantes de séptima; y sólo percibirá suficientemente la diferencia entre coma y punto y coma aquel que conozca el distinto peso del fraseo fuerte y el fraseo débil en la forma musical".

Naturalmente, la puntuación de la música mantuvo siempre una relación muy estrecha con la tonalidad, y Adorno no se equivocó al afirmar que el esfuerzo de la nueva música podía describirse perfectamente como el esfuerzo por conseguir signos de puntuación sin tonalidad. Adorno se identificaba completamente con ese esfuerzo, llevado a cabo en un universo que ignora el sistema de relaciones de la armonía tradicional. Los recorridos de la nueva música no transitan ya por los distintos grados de una escala debidamente jerarquizada, y sus acordes no se construyen de acuerdo a

I
La relación de Adorno con el atonalismo puede quedar comprendida en un sentido no exclusivamente temático y ser llevada más allá del hecho de haber sido él un filósofo de lo atonal o, incluso, un autor de música atonal, mayormente canciones y piezas de cámara, nueve de las cuales merecieron número de opus. Habría, entonces, que situar lo atonal en el corazón de su estrategia filosófica o, mejor, de su escritura, intentando rescatar un movimiento particular del pensamiento; casi podría hablarse de un movimiento puro, que resiste a las resoluciones con la misma fuerza con que la música más seria de su época resistió a los recorridos tonales propios de un sistema pretendidamente universal. Es evidente que el concepto de constelación, acuñado por Adorno en favor de un discurso no totalizador, construido sobre tensiones, fue en buena medida forjado sobre esa gran ruptura producida en la música hacia 1908, con Schoenberg primero y poco después con Berg, Webern y otros.

ese principio de terceras agregadas sistematizado por Rameau.¹ La polaridad consonancia-disonancia, principio básico de reposo y tensión, había quedado definitivamente abolida. La ruptura producida por Schoenberg fue una obra de emancipación en un sentido muy preciso: emancipación de la disonancia de su obligatoria resolución en consonancia, en ese estado de reposo que el racionalismo del siglo XVIII identificó con las perfectas proporciones del mundo natural. Una vez emancipada la música de las funciones tonales, la polifonía fue el único medio racional para legitimar la formación de los acordes. La disonancia, piensa Adorno, "es más racional que la consonancia, ya que muestra de manera articulada, aunque compleja, la relación de los sonidos en ella presentes, en vez de adquirir unidad mediante un conjunto homogéneo, esto es, destruyendo los momentos particulares que contiene" (*Filosofía de la Nueva Música*, en adelante FNM).

Como lo había enseñado Max Weber en su exhaustivo ensayo *Fundamentos racionales y sociológicos de la música*—último capítulo de *Economía y sociedad* y, según Adorno, primer intento serio en relación a una sociología de la música—, "frente a los hechos de la música ya desde Bach, la armonía de acordes no ha podido detenerse ni con mucho en su legitimación (...) Las melodías, inclusive las de 'frase pura' más estricta, no son siempre en modo alguno acordes rotos, ni están acopladas en sus progresos por tonos armónicos del bajo fundamental; con meras columnas de terceras, disonancias armónicas y sus resoluciones nunca hubiera podido construirse una música". Weber concluye que sin las tensiones ocasionadas por "el irracionalismo de las melodías" no habría música moderna. "La racionalización de la música en un sistema de acordes vive siempre en constante tensión frente a las realidades melódicas, a las que nunca consigue absorber por completo".

Esas antiguas tensiones a que alude Weber adquieren un aspecto abismal en el Beethoven tardío. Con Adorno, puede situarse allí el pasaje de "la organización a la subjetividad autónoma"; en el Beethoven tardío y en la radicalización del principio técnico del desarrollo. Todavía en Mozart y Haydn el desarrollo ocupa un lugar muy acotado de una sonata cuya "dinámica y exaltación subjetiva tenían su cimiento en temas expuestos una vez y aceptados como existentes" (FNM). Es con Beethoven que el desarrollo, calificado por Adorno como "el momento propiamente autorreflexivo del tema", pasa a adueñarse por completo de la forma. Desarrollo es reflexión y, a su vez, compromiso con un material; ese compromiso implica una escritura de partes, una eliminación del relleno, que en Beethoven conduce a la recuperación de una polifonía ausente en

la música desde los tiempos en que Bach, solo en medio de una época ya completamente galante y homofónica, seguía empeñado en "su esfuerzo malgastado contra la razón", según la expresión de su contemporáneo Scheibe. Aquellas enigmáticas palabras ("¿Es preciso? ¡Es preciso!") que encabezan el Finale del último cuarteto de Beethoven, pueden, finalmente, no resultar tan enigmáticas; parecen referirse a lo que, en efecto, va a suceder: es preciso basar toda la estructura del movimiento en ese motivo de tres notas que se presenta en el primer compás. El desarrollo debe recurrir, así, a un principio más antiguo, que es el de la variación. En rigor, el desarrollo se realiza por medio de la variación de unos pocos elementos: la expansión se manifiesta como concentración. Por ello el estilo tardío de Beethoven suena moderno y, a su vez, arcaico, con ese retorno a los modos antiguos, a las técnicas de variación contrapuntística y a un tipo de textura polifónica que pone en evidencia la pérdida de fe en una racionalidad armónica.

Adorno habla de una abreviación en el estilo tardío de Beethoven. El debilitamiento de las mediaciones tonales implica el debilitamiento de una serie de mediaciones formales. Esa abreviación borra, entre otras cosas, la clara distinción entre exposición y desarrollo. "Todo es tema", celebraba Weber en *El arte de la Fuga* de Bach. Las primeras obras atonales de Schoenberg radicalizan aquella abreviación, que ahora se traslada necesariamente al tiempo, a la duración: la prohibición de lo superfluo, identificando en este caso lo superfluo con aquello que no forma parte del compromiso temático inicial, opera tanto sincrónica como diacrónicamente. La crítica a la ornamentación es también la crítica a una forma expansiva, propia de la sonata, por lo cual resultaría algo ingenuo seguir considerando la concentración y la brevedad experimentadas por Schoenberg y Weber a partir de 1908 como una miniaturización de las grandes formas. Ellas no podrían existir en otra escala. No podrían ser de otra manera, como una vez notó Adorno desafiando una observación de Nietzsche, según la cual la esencia de las grandes obras de arte se fundamenta en que ellas pueden ser, a cada instante, también algo diferente. "Las obras de Schoenberg son las primeras en que nada puede ser diferente; son documento y construcción al mismo tiempo. En ellas nada permanece de las convenciones que permitían la libertad de juego" (FNM). El compromiso temático de esas obras no se constituye como principio de identidad; más bien podría pensarse, con Adorno, que la identidad se manifiesta allí como no identidad: "La fidelidad absoluta a las exigencias impuestas por el tema significa que también éste se modifica a todo momento". Sin embargo, hay una diferencia que si queda completamente borrada de la superficie, y es aquella que permite distinguir lo esencial de lo accesorio. "En todos sus momentos, una música de esta clase está igualmente cerca del centro" (FNM). El pensamiento de Adorno será, sin duda, el más consecuente tributario de esta forma pura de constelación, que la música sólo pudo materializar a costa de la negación más radical de cualquier fundamento que se encontrase fuera de ella misma.

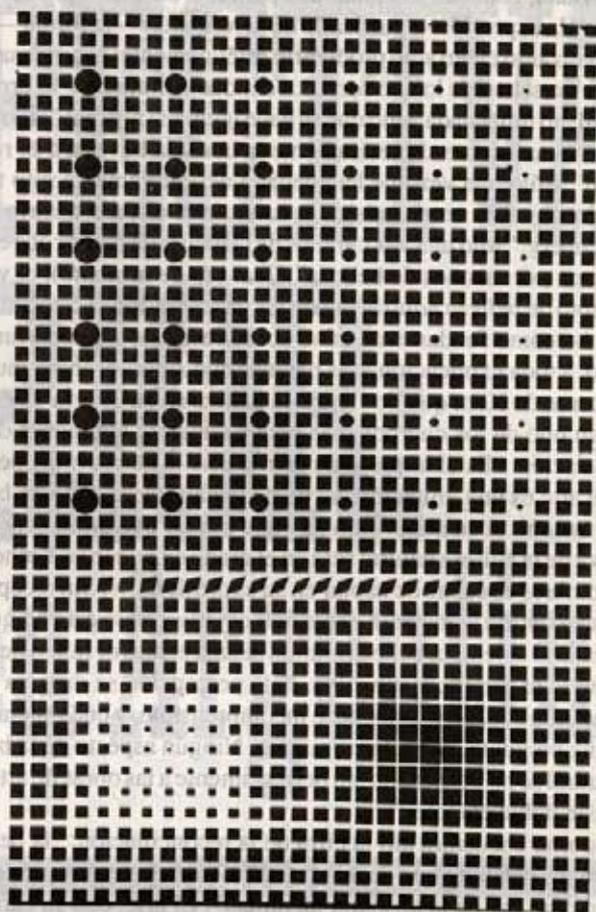
II

Es posible afirmar, sin demasiado riesgo de una mala generalización, que toda la teoría estética de Adorno está pensada desde el lugar específico de la música; desde una condición monadológica, sobre la cual se ha ejercitado la capacidad hermenéutica de Adorno y que pertenece a la música desde mucho antes que a las otras artes. "La relación de las obras de arte con la sociedad es compa-

¹ "¡Qué maravilloso es este principio en su simplicidad!", escribe Rameau en su *Traité de l'harmonie*, de 1722. "¡Tantos acordes, tantas bellas melodías, esta infinita variedad, estas expresiones tan bellas y justas, sentimientos producidos con tanta evidencia, todo deriva de dos o tres intervalos dispuestos por terceras, cuyo principio está contenido en un único sonido!" El principio tonal radica en una propiedad inherente a todo cuerpo sonoro capaz de generar, por efecto de su sola resonancia, otros sonidos parciales. Estos sonidos son los armónicos. La vibración de un *do*, por ejemplo, produce los armónicos *sol*, *mi*, *si bemol*, etc., en orden de altura creciente e intensidad inversa. El acorde perfecto mayor es una imitación de ese fenómeno de resonancia, al reproducir los armónicos más próximos a su sonido principal: *do-mi-sol*. Esta relación de terceras se extiende sobre los siete grados de la escala diatónica (*re-fa-la*, *mi-sol-si*, etc.), obteniendo así las siete triadas básicas sobre las cuales se racionaliza el lenguaje de la música occidental.

table a la mónada de Leibnitz. Sin ventanas —es decir, sin ser conscientes de la sociedad, y en cualquier caso sin ir necesaria y constantemente acompañadas de esta conciencia—, las obras de arte, y sobre todo las de la música, que está muy alejada de los conceptos, representan a la sociedad. Se podría pensar que la música lo hace más profundamente cuando menos mire a la sociedad". (Introducción a la sociología de la música). Aunque Adorno debiera decir que la música representa su relación con la sociedad, lo cual no es exactamente lo mismo que la sociedad. Esa relación, en el caso de la nueva música, es esencialmente negativa, de rechazo, de no comunicación. En rigor, fuera de esa pura negatividad, Adorno sólo consiguió establecer la huella de lo social de un modo bastante problemático, por medio del concepto de *material*. Es cierto, desde ya, que el material no tiene un derecho ontológico propio, o para decirlo con una fórmula más adorniana, es espíritu sedimentado, algo socialmente preformado en la conciencia de los hombres. Sin embargo, no deja de ser demasiado forzada la representación que esa identidad adquiere con Adorno: "Como (el material) tiene el mismo origen que el proceso social y como está completamente penetrado por los vestigios de éste, lo que parece puro y simple automovimiento del material se mueve en el mismo sentido que la sociedad real, incluso cuando estas dos esferas ya nada saben una de la otra y se comportan con recíproca hostilidad. Por eso la discusión del compositor con el material es también discusión con la sociedad" (FNM). Es evidente que Adorno, y también en este sentido debe ser entendido su libro *Filosofía de la nueva música*, está adoptando una actitud de combate, una posición de tiro tanto contra la reacción más recalcitrante como contra la neo-objetividad hindemithiana, no mucho menos insufrible. Algo de ese tono beligerante subsiste aún en su *Teoría estética*: "Frente a la división trivial del arte en forma y contenido hay que insistir en su unidad; frente a la idea sentimental de su indiferenciación en la obra, hay que insistir en que su diferencia perdura tras su mediación (...) Del lado del contenido, es el concepto del material el que mejor hace justicia a esa diferenciación".

No es, en rigor, el concepto de material en sí lo problemático, sino la idea que de él se desprende casi automáticamente: hay un estado del material; hay, por lo tanto, un horizonte que define aquello que es estéticamente posible o, mejor, aquello que no lo es. "El concepto de material debió de hacerse consciente en los años 20", notaría Adorno en un pasaje de la *Teoría estética*. Eso es completamente cierto: debió de hacerse consciente en ese momento exacto, poco después que Schoenberg lo hiciese posible con sus primeras obras atonales. Sólo a partir de allí puede establecerse un horizonte, que en verdad no es otra cosa que una línea divisoria entre lo tonal y lo atonal. Hoy el concepto de material debería revestir un corte menos grueso, aunque también habría que preguntarse si es posible otro tipo de corte y si tiene algún sentido realizarlo desde afuera de las obras. Pero ese horizonte, que define una polaridad excluyente desde la cual hoy no podría seguir pensándose muy seriamente nada, fue pleno de sentido en Adorno; aun cuando ya entonces haya producido algunos estragos, como la injusta condena a Stravinsky, estigmatizado como "restaurador" en la segunda parte de *Filosofía de la nueva música*. La indiferencia de Stravinsky ante la definición precisa y consecuente de un idioma atonal ocultó a Adorno aspectos no menos importantes que el idioma tonal utilizado. Aquí podría volverse sobre esa misma distinción entre forma y contenido ensayada por Adorno, aunque sea para restarle, por un instante, importancia al contenido: para que los



materiales utilizados no enmascaren un modo distinto de pensar la música, un sentido de la forma no direccional y completamente despegado de los modelos del siglo XIX, de esa idea de crecimiento dramático que es propia de la sonata y que puede rastrearse incluso en la música de Webern. Sin duda hubo, con Debussy y Stravinsky, una modernidad no expresionista.

El programa de Adorno era el programa expresionista. Disonancia es dolor, pensaba, y "apenas puede uno representarse la expresión más que como expresión del dolor, ya que la alegría se muestra reservada respecto de cualquier expresión, quizá porque aún no existe" (*Teoría estética*). Pero sería ingenuo pretender que el dolor de Adorno es el dolor de la estética romántica. No es una confesión sino una catástrofe; es la imposibilidad de una síntesis armónica; es, a su vez, condición de una polarización esencial en la construcción estética. "El lenguaje musical se polariza en sus extremos; actitudes de shock y análogos estremecimientos del cuerpo, por un lado; por el otro expresa, vítreo, aquello que la angustia torna rígido". No hay, para Adorno, un modelo de construcción superior al de aquella obra aparentemente no construida de Schoenberg: "Los apuntes tomados automáticamente, como los de Schoenberg para *Erwartung*, están inspirados por la utopía de seguir las indicaciones tanteantes de la varilla, aunque chocan enseñada con el hecho de que la tensión entre expresión y objetivación no puede igualarse en identidad. La objetivación avanza a través de los extremos". (TE)

La música de Schoenberg, la mimesis como realización de la objetividad, conduce a la auténtica paradoja del arte: "producir lo ciego —la expresión— partiendo de la reflexión —la forma—; no racionalizar lo ciego sino producirlo estéticamente: hacer cosas de las que no sabemos lo que son". La conducta mimética, lo pre-espiritual, no imita nada, sino que se hace igual a sí misma; "las obras de arte toman sobre sí precisamente la tarea de llevarla a su realización". Sólo una vez que ha quedado definitivamente roto todo vínculo objetivo entre música y naturaleza o, para decirlo con Schoenberg, "sólo una vez curados de la locura de pensar que el artista crea por razones de belleza" (*Tratado de armonía*), el viejo concepto de *belleza natural* puede ser reintegrado a la estética; pero ya no como fundamento, sino como resistencia a todo fundamento, a toda explicación. Las páginas que Adorno, ahora mucho más cerca de Kant que de Hegel, le dedica en su *Teoría estética*, forman uno de los cuerpos más poderosamente luminosos de su constelación. "Es el impulso de la mimesis lo que permite pensar que el arte es una imitación, ya no de la naturaleza, sino de la belleza natural: si en algún sitio hay que buscar una diferencia cualitativa de la belleza natural será en el grado en que lo no hecho por los hombres es capaz de hablar en su expresión (...) Sin receptividad no existiría semejante expresión objetiva, pero ésta no queda reducida al sujeto; la belleza natural señala el mayor rango del objeto en la experiencia subjetiva. Esta percepción se dirige a algo que es, a su vez, constringente e incomprensible, y que espera, como una pregunta, su esclarecimiento. Ningún aspecto de la belleza natural se ha traspasado tan perfectamente a las obras de arte como este doble carácter".

Adorno encuentra allí la cifra de la reconciliación: "la belleza natural es la huella que deja lo no idéntico en las cosas presididas por la dura ley de la absoluta identidad". El arte, con su carácter enigmático, con su momento irreductible, imita y promete esa utopía; la música, doblemente opaca, casi muda, contiene esa cifra cuya solución se oculta al manifestarse. Karl Kraus lo había dicho en uno de sus aforismos: "sólo es artista aquel capaz de transformar la solución en un enigma". Por ello Adorno notó en una oportunidad que la prohibición de las imágenes en el Antiguo Testamento tuvo, además del teológico, un aspecto estético.

III

Si Adorno consideró su libro *Filosofía de la nueva música* como un apéndice de *Dialéctica de la Ilustración*, lo es muy especialmente por la crítica desarrollada en relación a la técnica dodecafónica, esa suerte de pacto con la razón totalizante que Schoenberg establece luego de su período atonal libre. Adorno vuelve a utili-

zar la expresión *constelación* cuando le dicta a Thomas Mann el capítulo XXII del *Doktor Faustus*. Constelación es la palabra que emplea el compositor Leverkühn para explicarle al humanista Zeitblom el significado de la serie dodecafónica: una sucesión de doce sonidos que mantienen entre sí una relación no jerárquica; esa sucesión debe ser manejada en un movimiento de rotación constante, que impida que cualquier sonido se imponga sobre los demás y reintroduzca una sensación de nota tónica, de punto de apoyo tonal. Necesariamente, el dodecafonismo sólo puede funcionar en base a una serie de prohibiciones, entre las cuales la más importante es que un sonido no puede reaparecer antes que los otros once hayan hecho su aparición, ya sea en forma sucesiva o simultánea, esto es, en forma melódica o armónica. Ahora la palabra *constelación* adquiere un carácter astrológico, de destino, de fatalidad. La constelación, petrificada, se ha transformado en ley. "El momento opresor de la naturaleza se vuelve como un efecto subversivo contra la propia autonomía y la libertad subjetivas, en cuyo nombre se había realizado el dominio sobre la naturaleza. El juego numérico de la técnica dodecafónica y la compulsión que él ejerce recuerdan a la astrología. Y no es mero capricho el hecho de que muchos de sus adeptos hayan sucumbido a ella. La racionalidad dodecafónica como sistema cerrado e impenetrable hasta para sí mismo, en que la constelación de los medios se transforma directamente como fin y como ley, se aproxima a la superstición. La legitimidad en que se mueve está suspendida como un destino sobre el material que determina, sin que esa propia determinación sirva a un fin preciso. La exactitud entendida como elemento matemático ocupa el lugar de aquella que para el arte tradicional era la idea" (FNM).

Aunque se trataba, por cierto, de un fracaso ejemplar. Adorno lo había registrado ya en 1940, año en que escribe la primera parte de *Filosofía de la nueva música*. "La obra de arte integral es el absurdo absoluto", había dicho también entonces, como si sospechara los nuevos fracasos con que se depararía la música en su compulsión totalizante, que culminan en el serialismo integral de los años 50. Frente a esa compulsión Adorno se desplaza en dirección a una música informal. "El mérito de Cage, que nunca se valorará bastante —escribe en *Dificultades para componer música*, un artículo de 1964—, consiste en haber hecho perder la confianza en una lógica musical que se convierte en su contrario, la confianza en el ciego ideal de una dominación completa dentro de la música". Cage había descubierto que los problemas de la música se resuelven solamente cuando el silencio se toma como base. Para Adorno el problema consistía en imitar una expresión que no procediese de intención humana alguna.

| | | |
|--|------------|--|
| | ARTE Y | |
| | DISEÑO | |
| | PRODUCCION | |
| | GRAFICA | |
| | 26-7335 | |

LA PERSPECTIVA EXTERIOR: Gombrowicz en Argentina

JUAN JOSE SAER

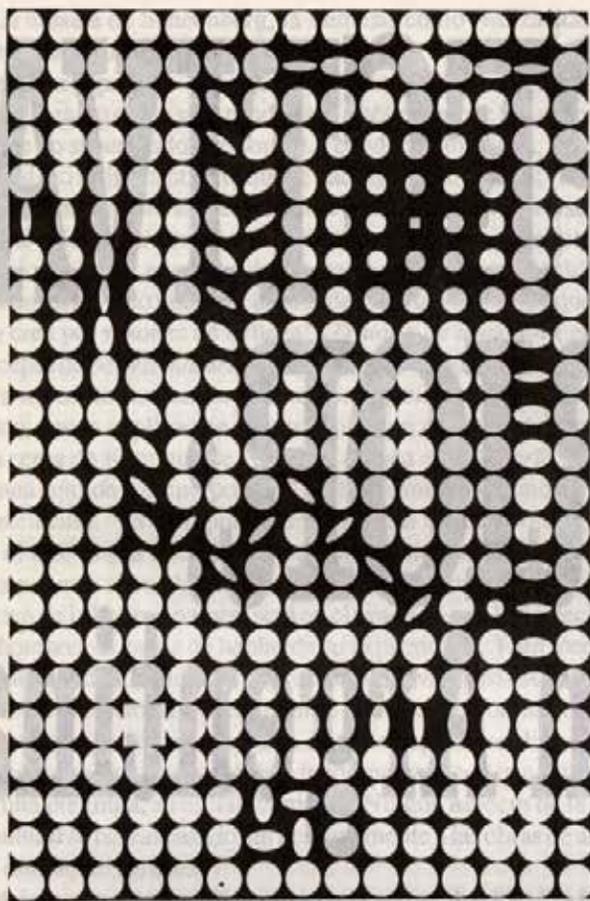
Ser polaco. Ser francés. Ser argentino. Aparte de la elección del idioma, ¿en qué otro sentido se le puede pedir semejante autodefinición a un escritor? Ser comunista. Ser liberal. Ser individualista. Para el que escribe, asumir esas etiquetas, no es más esencial, en lo referente a lo específico de su trabajo, que hacerse socio de un club de fútbol o miembro de una asociación gastronómica. La posibilidad de ser perceptible como tal o cual cosa bien definida en el reparto de roles de la imaginación social es un privilegio del hombre, no del escritor. Del hombre —es decir de la primera ficción que debe abolir, como si fuera una estética ya perimida, el escritor de ficciones. La certeza de esa desnudez no sólo orienta o preside, sino que incluso es la justificación última de su trabajo.

A priori, el escritor no es nada, nadie, situación que, a decir verdad, metafísicamente hablando, comparte con los demás hombres, de los que lo diferencia, en tanto que escritor, un simple detalle, pero tan decisivo que es suficiente para cambiar su vida entera: si para los demás hombres la construcción de la existencia reside en rellenar esa ausencia de contenido con diversas imágenes sociales, para el escritor todo el asunto consiste en preservarla. La tensión de su trabajo se resume en lo siguiente: no se es nadie ni nada, se aborda el mundo a partir de cero, y la estrategia de que se dispone prescribe, justamente, que el artista debe replantear día tras día su estrategia. Esta, y no el individualismo recalentado que se le atribuye, es la verdadera lección de Gombrowicz. "Su pensamiento", dice en una página del Diario, refiriéndose a Camus, "es demasiado individualista, demasiado abstracto". Y unas líneas más abajo: "¿Conciencia? Aunque tenga conciencia, como todo en mí, es más bien una semiconciencia y una cuasicon-

ciencia. Soy semiciego. Soy casquivano. Soy de cualquier manera".

El sentido de la famosa inmadurez witoldiana es el rechazo de toda esencia anticipada. Las marionetas de *Ferdydurke* y de *Trasatlántico* se desviven por coincidir todo el tiempo con una imagen abstracta de sí mismas (el Genio Local, la Moderna, los Patriotas Polacos) y los adultos ya un poco decrepitos de *La Pornografía* se estremecen ansiosamente ante esa fuerza suprema de la adolescencia que es la indeterminación. Cuando se cree ser alguien, algo, se corre el riesgo, luchando por acomodar lo indistinto del propio ser a una abstracción, de transformarse en arquetipo, en caricatura. El homosexual de *Trasatlántico* se llama lisa y llanamente "Puto", lo que en polaco o en francés no significa nada, pero que en español quiere decir justamente eso, homosexual —y lo ridículo del personaje, y lo patético también, provienen de la constante adecuación de su comportamiento a la definición que engloba su nombre: "Puto". En *Ferdydurke* la Moderna se viste, habla y actúa todo el tiempo como una persona moderna, de modo que acaba llamándose así, como ella cree ser, "la Moderna". Si denominamos a alguien irónicamente por medio de un estereotipo —el Escritor, el Editor, la Belleza Local—, ya estamos dando a entender que su titular, a causa de un comportamiento demasiado definido, es víctima de cierta ilusión sobre sí mismo. De tanto ser esencias —Don Giovanni, Fausto, Tristán e Isolda— los personajes de ópera terminan por naufragar en la opereta.

Esa incertidumbre programática propia del artista explica muchas de las contradicciones de Gombrowicz, no pocas de sus rarezas e incluso de sus caprichos, como el de hacerse pasar por



conde, superchería cuyo origen ficcional se vuelve evidente, cuando nos damos cuenta de que lo pretendía de un modo intermitente, sobre todo ante los que lo conocían de Polonia y sabían que no lo era. En cierto sentido, toda veleidad de identidad personal es una tentativa de hacerse pasar por conde. Si el artista debe asumir una actitud exterior cualquiera, como de todos modos será falsa, que por lo menos sea exageradamente falsa, evidentemente ilusoria. Es un homenaje al escepticismo del interlocutor, y tiene algo de lo que Joachim Unseld llama la "argumentación pesimista" en el trato de Kafka con sus editores: estoy muy contento de que haya decidido publicar mi libro, pero yo en su lugar hubiese rechazado el manuscrito. Me hago pasar por conde polaco, pero yo sé que usted sabe que no soy más que un pobre diablo que el viento de la contingencia depositó en este país.

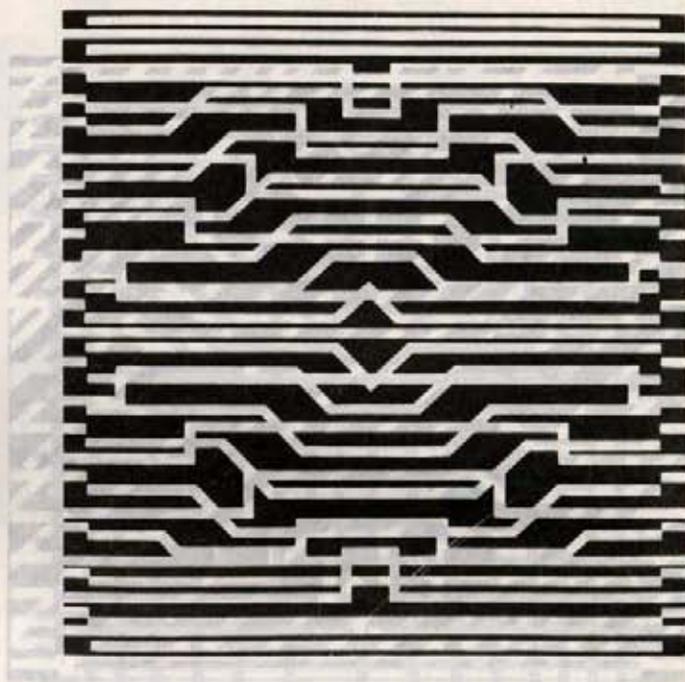
Ese viento nos lo trajo a la Argentina —el increíble azar que de ahora en adelante lo mezcla para siempre al folklore literario de Buenos Aires. En cierto sentido, cayó en un medio preparado para recibirlo, no únicamente porque la realidad histórica de la Argentina está hecha de multitudes sin patria, de inmigrantes, de prófugos, de abandonados, sino porque incluso en la literatura del Río de la Plata —la "cultura" y la "popular"— desde antes de su llegada, pululaban los personajes de su estirpe, cuya vida es un interminable paréntesis entre un barco que los trajo de un lugar ya improbable y otro, fantasmal, que debería llevarlos de vuelta. Es sabido que Gombrowicz estuvo a punto de volverse a Europa en el mismo barco que lo trajo, pocos días después de su llegada, y que subió a bordo con sus valijas pero que cuando sonó la sirena anunciando la partida se volvió a bajar: el próximo zarparía casi veinticuatro años más tarde. Ricardo Piglia dice de él —hace poco se lo reprocharon en un diario—: el mejor escritor argentino del siglo

XX es Witold Gombrowicz. Esa afirmación es sin duda una exageración irónica destinada a poner a prueba el nacionalismo argentino, pero no es totalmente inexacta; el tema witoldiano por excelencia, la inmadurez, lo inacabado —que él atribuía a la cultura polaca— venía siendo de un modo inequívoco, desde los años veinte, la preocupación esencial de los intelectuales argentinos. Y Gombrowicz observaba en esa realidad social —con mucha penetración en ciertos casos— el despliegue multiforme de su tema predilecto.

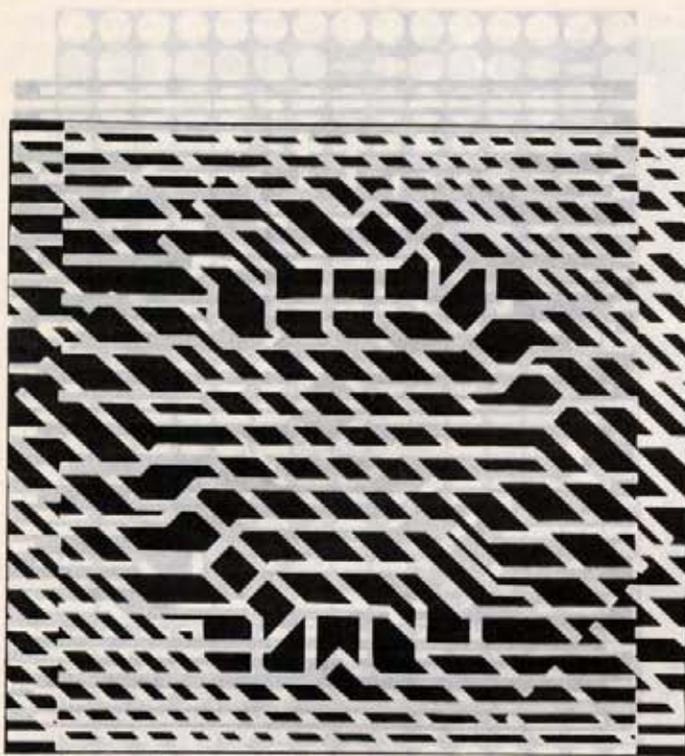
Pero éste es únicamente un aspecto de sus relaciones con la Argentina. Otro que merece ser señalado es el siguiente: buena parte de nuestra literatura —desde sus orígenes, pero sobre todo en el siglo XIX y a principios del actual— ha sido escrita por extranjeros en idiomas extranjeros: alemán, inglés, francés, italiano. Cuando todavía no teníamos literatura, ya viajeros europeos, marineros, científicos, comerciantes, aventureros, incluso espías, repertoriaban en informes, cartas, relatos, memorias, las características de nuestro suelo, de nuestro paisaje, de nuestra sociedad, de nuestras primeras diferencias con el resto del mundo. Si es cierto, como se supone, que fue en las Galápagos —las terribles *Encantadas* de Melville— donde Darwin formuló por primera vez su teoría de la evolución, es lícito calcular que la fue madurando en la Argentina, ya que en su delicioso *Viaje*, la etapa que precede a las islas Galápagos es justamente la de la pampa y los Andes Argentinos. Esa literatura de viajeros es contemporánea a la aparición misma del país: así, la primera fundación de Buenos Aires que, como muchas otras empresas argentinas, acabó con una masacre, está contada por un marino alemán, que dejó el testimonio en su propio idioma. Félix de Azara, Millau, Mac Cann, Woodbine Hinchliff, Alfred Ebelot, un ingeniero de Toulouse contratado por el gobierno en 1875 para cavar —tentativa vagamente kafkiana— una fosa de quinientos kilómetros destinada a frenar las invasiones indias, Albert Londres, el incomparable W.H. Hudson, que idolatraba hasta nuestros peores defectos, los mismos que también a Borges le parecen virtudes, han sembrado de imágenes y experiencias argentinas varios idiomas del mundo. Gombrowicz se inscribe en un lugar destacado de esa tradición. Sus bronquios delicados, que felizmente lo obligaban a alejarse de tanto en tanto del clima húmedo de Buenos Aires, nos han deparado testimonios valiosísimos de Córdoba, de Tandil, de Mar del Plata, de Santiago del Estero. Su mirada no es solamente la de un psicólogo, la de un sociólogo y la de un esteta, sino incluso la de un observador político y, a pesar de ciertas afirmaciones caprichosas y de su obsesión confesa de originalidad —o tal vez a causa de ella— uno de los más certeros. El hecho de sentirse, como lo dice tantas veces en el *Diario*, el más pobre, el más desesperado de los hombres, explica quizás su preferencia por lo que él llama "lo bajo" —ya volveremos a hablar de esto un poco más adelante— por los seres oscuros, de los que ni el atractivo erótico, ni la manifestación viviente de su famosa inmadurez, bastan para explicar su interés. Aunque pueda parecer absurdo tratándose de Gombrowicz, hay un elemento militante en esa afinidad, una oposición deliberada a los círculos intelectuales y políticos de Buenos Aires. Aquí, dice, únicamente el vulgo es distinguido. A él, que no se cansaba de denostar la democracia y que a veces delataba cierto masoquismo (tema por otra parte íntimamente witoldiano) en hacerse tratar de fascista, no se le escapaba sin embargo que por mucho que exaltara la aristocracia del espíritu, esa carne caliente y anónima era la única dignidad irrefutable de la vida. Aun cuando

se trate solamente de un puro deseo erótico, la dependencia de los dueños de la sociedad respecto de ella, la necesidad vampírica de juventud, produce de por sí una inversión de valores, y aniquila las jerarquías sociales. Más de una vez Gombrowicz sugiere que toda la organización social está pensada como un sistema de explotación de los jóvenes por parte de los adultos. Las páginas sobre Santiago del Estero recuerdan, por su exaltación de esa belleza espontánea e inconsciente de sí misma, algunas emociones de Gauguin en el Pacífico. Y está también su percepción clara de la luz de Santiago, del aire transparente y feliz de Tandil, de la peculiaridad del espacio americano en Necochea, una impresión planetaria, cósmica, la sensación de un presente sin memoria prolongándose a su alrededor hacia el infinito: "Vacío y arena, oleaje... estruendo que se ahoga y adormece. Espacios, distancias sin fin. Frente a mí y hasta Australia sólo esta agua surcada de melenas brillantes, al sur las islas Falkland y las Orcadas y el Polo. Tras de mí, el interior: Río Negro, la pampa... El mar y el espacio resuenan en los oídos y ante los ojos, producen confusión. Camino y sin cesar me alejo de Necochea... hasta que finalmente su recuerdo llega a desaparecer, y no queda sino el mero hecho de alejarse, incesante, eterno, como un secreto que llevara conmigo". (*Diario argentino*, VI). Como las de todo viajero, muchas de las observaciones de Gombrowicz son comparativas, pero más de una vez la evidencia de lo absoluto, algo inédito, un elemento todavía no pensado del mundo, lo desvía de su trayectoria y lo hace modificarse y crecer.

No es sorprendente: si Gombrowicz fue joven en Polonia, no cabe duda de que maduró en Argentina. Según nos lo cuenta él mismo, en los primeros años de Buenos Aires su orgullo principal era su aspecto adolescente que confundía a sus interlocutores; podemos pues, a pesar de la ruptura brutal del exilio, atribuirle cierta continuidad a la imagen de sí mismo que tenía antes y después de su viaje. Hasta que —el diario lo consigna— sobrevino la catástrofe: las primeras arrugas. En la visión witoldiana del mundo, la madurez es un trauma tan terrible como podría serlo en la de Sófocles el parricidio. En *Ferdydurke*, escrita antes del viaje, el punto de vista es el de la juventud, en *La Pornografía*, el de los adultos. En *Trasatlántico* —una de sus obras maestras— el narrador es, según los medios sociales que frecuente, alternativamente objeto o sujeto de seducción. Esa madurez perfecciona su método narrativo multiplicando la variedad de puntos de vista, hasta darle a sus primeras intuiciones, como sucede en la evolución de toda gran literatura, la complejidad de un sistema. La evolución de su literatura es inseparable de su experiencia argentina, y esa experiencia penetra y modela la mayor parte de su obra, que sin ella se volvería incomprendible. A diferencia de otros escritores polacos, como Milosz, por ejemplo, Gombrowicz hizo de su exilio un medio de ensanchar y cultivar sus diferencias con Occidente, privilegiando la particularidad de su propia perspectiva. Cuando Milosz le reprocha en 1959 no ocuparse lo suficiente de la actualidad polaca, Gombrowicz le responde que Milosz juzga todavía las cosas desde una perspectiva polaca interior. Podemos considerar lo que Gombrowicz llama su "propia perspectiva", como una perspectiva exterior, no solamente respecto de la sociedad polaca de esos años, sino también de Occidente y, sobre todo, en la más metafísica intimidad de la problemática witoldiana, respecto de la madurez apócrifa y decadente de la esfera superior, como él la llama, los "Churchill, los Picasso, los Rockefeller, los Stalin, los Einstein", esa perspectiva exterior que "proporciona



una igualdad más verdadera que la otra, la hecha de consignas y de teorías". La perspectiva exterior que podríamos llamar generalizada, ya que Gombrowicz la aplica de un modo sistemático a todo lo que examina, si bien puede ser una consecuencia de su "obligación de originalidad", es también el resultado de su exilio argentino. Esa perspectiva exterior es el modo que tiene la cultura argentina de relacionarse con Occidente — la exterioridad de la inmadurez polaca llevada a su máxima potencia. Traspapelándose en la banalidad argentina, Gombrowicz aterrizó más cerca de su propio ser que si hubiese integrado, como otros emigrados del este, la "madurez" de Occidente. Para su gusto, los polacos exilados asumen una perspectiva demasiado occidental —error que no pocos disidentes del este han seguido cometiendo más tarde, cuando hubieran podido aprender de él, de Gombrowicz, en apariencia el más irresponsable, que en vez de frotarse las manos ante la bella, desnuda en la cama y dispuesta a dejarse poseer, es más estimulante, conservando la sangre fría, repertoriar sus imperfecciones, aplicándole la perspectiva exterior como a cualquier otro objeto del mundo. No podemos no admirarlo cuando, en plena guerra fría, y después de haberlo perdido todo, en vez de modelar su pensamiento según las consignas de Occidente, se detiene a examinar con sus propios criterios la cuestión del comunismo: no se es, cuando se es escritor, como decíamos al principio, ni comunista, ni liberal, ni individualista, ni nada, y consignas y teorías sólo reproducen la cristalización infecunda de abstracciones vacías, aquello que, justamente, perturba la disponibilidad del artista. La radicalización de esta perspectiva se produjo en Argentina, primero porque su exilio obligatorio lo mandó, más lejos todavía de lo que estaba en Polonia del centro de Europa, hacia el arribal de Occidente, pero también porque el lugar en que cayó se



debatía desde hacía años en la misma problemática. Fue, como se dice, una desgracia con suerte, porque, de hoja seca y anónima llevada por el viento de la contingencia, gracias al carácter atípico de su destino de exilado, excesivo en relación con el de otros emigrados que se integraron plenamente en la cultura occidental, pasó a ser, de toda intemperie, signo, paradigma y emblema. De todas las posibilidades de ser que se le ofrecían en los tiempos de su inmadurez, escritor europeo postnietzscheano, precursor, como lo pretendió tantas veces, del existencialismo, sacerdote en el destierro de la tradición polaca amenazada por la ola colectivista, o cualquier otra mueca rígida de la esfera superior, le tocó, gracias a un crucero de propaganda —opereta witoldiana *avant la lettre*—, un destino más fecundo, más inclasificable, el de ser Gombrowicz.

Esta singularidad —ser Gombrowicz— si ha sido una suerte para Gombrowicz, lo ha sido también para la Argentina. Al cabo de unos años, su patria perdida y la Argentina ejemplificaban para él, como modelos intercambiables, el mismo aspecto de las cosas. Los detalles por los que difieren tienen menos peso que la acumulación de analogías. Para un argentino, hay algo inmediatamente perceptible en los juicios de Gombrowicz sobre la literatura polaca: aparte de algunas cuestiones de detalle, esos juicios pueden aplicarse en bloque a la literatura argentina, y sobre todo a uno de sus aspectos centrales, que Gombrowicz señala a menudo en el *Diario* y en sus entrevistas: el conflicto entre un nacionalismo excesivo, de tipo reactivo, y el deslumbramiento, secreto o confesado, por la literatura europea. “En lugar de la palabra Polonia, ponga la palabra Argentina”, le aconseja con determinación a Dominique de Roux en sus *Entretiens* (pág. 68). Ese conflicto, en el que Gombrowicz identifica sin dificultades el síntoma de la

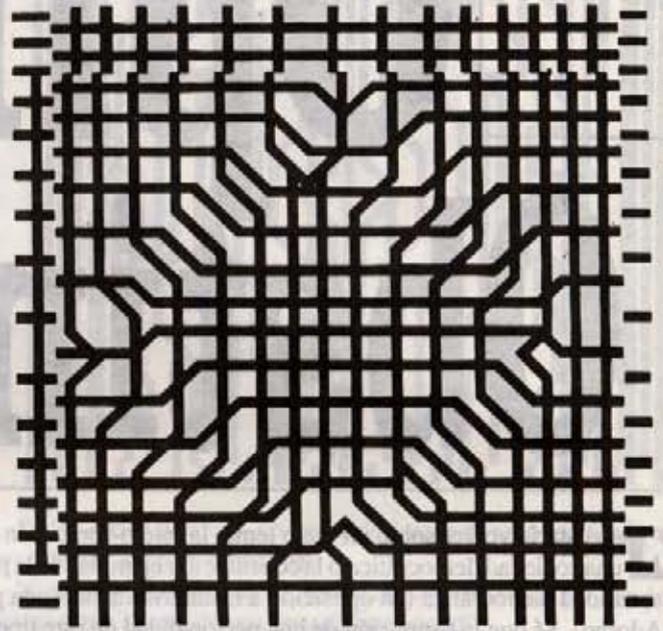
inmadurez, y que en ambos países tiene orígenes históricos muy diferentes, representa probablemente la tensión principal de la literatura argentina, y recorre toda su historia desde la aparición de los grandes textos fundadores en la primera mitad del siglo XIX. El lector argentino puede aprender cosas más esenciales sobre su propia literatura leyendo en el *Diario* de Gombrowicz los juicios que se refieren a la literatura polaca, que en las páginas vehementes —y a veces convencidas de antemano de aquello que supuestamente deberían examinar— de algunos de nuestros propios historiadores de la literatura. Esta ambivalencia respecto de la literatura europea, mezcla de distancia geográfica y de proximidad intelectual, de rechazo y de fascinación, si bien no contribuye a facilitar la tarea del escritor argentino, presenta algunas ventajas indiscutidas, si se asume la actitud witoldiana por excelencia, la perspectiva exterior: “J’avais quasiment la certitude que la révision de la forme européenne ne pouvait être entreprise qu’ à partir d’une position extra-européenne, de là où elle est plus lâche et moins parfaite”. (*Entretiens*, pág. 82).

En una charla de 1967, Jorge Luis Borges comenzó desarrollando, a propósito de Joyce, una idea que ya había aplicado al conjunto de la literatura argentina veinticinco años antes, en una conferencia célebre, “El escritor argentino y la tradición”. Según Thorstein Veblen, en su “Teoría de la clase ociosa”, si los judíos han sido capaces de innovar en tantos aspectos de la cultura occidental, el hecho no se debe a presuntas diferencias raciales, sino a que, estando al mismo tiempo dentro y fuera de esa cultura, a un judío siempre le será más fácil que a un no judío innovar en ella. Borges descubre la misma situación para los irlandeses respecto de Inglaterra y para el conjunto de la cultura argentina respecto de Occidente: “... les bastó el hecho de sentirse irlandeses, distintos, para innovar en la cultura inglesa. Creo que los argentinos, los sudamericanos en general, estamos en una situación análoga; podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas”. En los mismos años, a pocas cuadras uno del otro, ignorándose y probablemente detestándose mutuamente, el papa de la inteligentzia europeizante y el emigrado polaco, los duelistas irreconciliables de *Trasatlántico* definían, para darle un sentido a su propio trabajo, la misma estrategia respecto de la tradición de Occidente.

Esto nos lleva a otro aspecto de las relaciones de Gombrowicz con la Argentina, las que mantuvo con Borges, aunque tal vez sería más correcto decir: las que no mantuvo. Es sabido que hubo entre ellos una cena catastrófica y algunos encuentros casuales, fugaces y desdénosos. La cena catastrófica recuerda un poco el encuentro de Joyce y Proust, en mayo de 1922, en casa de un tal Sidney Schiff, encuentro en el que, según Joyce, a Proust parecían interesarle exclusivamente las duquesas en tanto que él, a Joyce, le interesaban exclusivamente las mucamas. La afirmación de Gombrowicz de que Borges y él no se podían entender porque a Borges le interesaba la vida literaria y a él la vida *tout court* —existe una leyenda persistente sobre el vitalismo de Gombrowicz, semejante a la de su individualismo— es desmentida por la curiosa manía witoldiana de llegar a las ciudades del interior argentino y convocar inmediatamente a los intelectuales de la región para someterlos a una especie de examen literario y filosófico antes de permitirles sentarse con él a una mesa de café y escucharlo pontificar durante horas. La acusación de europeizante que Gombrowicz blande a menudo contra Borges es infundada ya que el término supone una

adhesión acrítica a todo lo que proviene de Europa; y el único sentido en el que Borges es europeizante —sintiéndose, según la descripción de Veblen, dentro y fuera a la vez— es exactamente el mismo en el que lo es el propio Gombrowicz. En cuanto al pretendido snobismo aristocratizante de Borges, que no pierde la ocasión de evocar sus antepasados militares y sus orígenes ingleses, si algo nos lo recuerda son justamente las pretensiones nobiliarias de Gombrowicz y su costumbre de recitar con lujo de detalles su árbol genealógico para desesperación de sus interlocutores. Esta última semejanza, puramente anecdótica, no debe hacernos olvidar otras coincidencias más singulares: aparte de la perspectiva exterior, no es difícil descubrir en ambos, tal vez como consecuencia de esa perspectiva, el mismo gusto por la provocación, la misma desconfianza teórica ante la vanguardia y, sobre todo, el mismo intento de demolición de la forma; uno, Gombrowicz, exaltando la inmadurez y el otro, Borges, dismantelando con insistencia la ilusión de la identidad —probablemente a partir del mismo maestro, Schopenhauer. Hay otro punto inesperado en el que coinciden: la atracción por "lo bajo". El culto del coraje, la predisposición a entrevistar proxenetas diestros en el uso del cuchillo y a ver en los diferendos entre matones de comité un renacimiento de la canción de gesta, equivalen en Borges a la inclinación de Gombrowicz por la adolescencia oscura y anónima de los barrios pobres de Buenos Aires, en la que le parecía encontrar la expresión viviente de uno de sus temas fundamentales. Es cierto que difieren en muchos puntos —por ejemplo, uno pretendía ser infinitamente modesto y el otro infinitamente arrogante— pero todas esas coincidencias profundas merecen ser tomadas en consideración, porque son las que otorgan la pertinencia, la actualidad de sus obras respectivas, las que hacen que esas obras, estrictamente contemporáneas una de la otra, a pesar de la envoltura distinta con que han llegado hasta nosotros, nos apasionen con idéntica intensidad —y a veces también, y por qué no decirlo, cuando en ciertos momentos nos impacientan o nos decepcionan, lo hagan por razones muy parecidas: paradojas forzadas, juicios lapidarios y gratuitos, autoimitación, "ressassement eternal".

Después de todo, fueron vecinos durante veintitrés años, respirando al mismo tiempo el aire delgado y venenoso de Buenos Aires y dialogando, cada uno a su modo, desde esas orillas remotas, con la cultura occidental. De ese diálogo, el *Diario* de Gombrowicz es la manifestación más evidente. Algunos de sus lectores se han quejado, sin duda con razón, de no encontrar en sus páginas la transcripción fiel de muchas circunstancias de las que fueron testigos o protagonistas. Pero hay un error de óptica en ese reproche: a diferencia del de Gide, del de Thomas Mann o del de Pavese, el diario de Gombrowicz se ocupa muy poco de la vida íntima de su autor —y de ciertos aspectos de esa vida íntima tenemos la impresión de que hay un ocultamiento deliberado, un silencio voluntario, y hasta cierta mistificación— pero el interés de sus páginas estriba justamente en que tratan menos de acontecimientos que de *problemas*. Es cierto que, a diferencia de la ficción, el diario no puede esquivar la cuestión de la sinceridad y que, en tanto que a una ficción se le exige únicamente verosimilitud, de un diario íntimo se espera veracidad. Pero la sinceridad de Gombrowicz, su auténtica originalidad, estriba en el modo de encarar los problemas de que trata. Y sus alusiones personales, cuando no son meras descripciones de hechos cotidianos sin importancia, aparecen ya transformadas en problemas, en ejemplos de un debate



intelectual. Los cuatro *Yo* sucesivos del principio fueron agregados deliberadamente para su edición en forma de libro. Y en cierto momento, después de consignar con minucia una serie de banalidades, termina diciendo, como si se tratara de una excepción: esto para aquellos a quienes pueda interesarles mi vida. El diario de Gombrowicz no es un pretexto para la introspección, sino para el análisis, la reflexión y la polémica.

Como es sabido, la mayor parte del *Diario* fue escrita en Argentina. Por razones inexplicables, existe una selección llamada *Diario Argentino* y editada hace unos años en Buenos Aires. Ese desmembramiento es absurdo por la sencilla razón de que todo el diario es argentino, porque si bien una parte fue escrita después de su regreso a Europa y decenas y decenas de páginas no hacen la menor referencia a la Argentina, la razón de ser del *Diario* es la experiencia argentina, la situación singular del aislamiento de su autor ya que, en lugar de ser una manera de encerrarse en sí mismo, el *Diario* de Gombrowicz es el campo de batalla contra ese aislamiento. Quienes menos deberían desear el desgajamiento absurdo del pretendido *Diario Argentino*, son en primer lugar los argentinos, porque pueden ser los más capaces de percibir la resonancia especial que adquieren los juicios de Gombrowicz sobre la cultura de Occidente cuando son proferidos en el contexto argentino. El entrelazamiento único de la aventura witoldiana, su lección principal, consiste en la hipérbole de su destino que lo llevó, de una marginalidad teórica y relativa, a una real y absoluta. De esa marginalidad hizo su vida, su material y su fortaleza. Sean argentinos o no, quienes lean el *Diario* o *Trasatlántico*, no leerán solamente a un autor llamado Gombrowicz, sino que leerán también, y no únicamente entre líneas, a la Argentina.

Opiniones Obstinadas

Democracia

ALBERT O. HIRSCHMAN

Me gustaría volver sobre un viejo tema: la micro-fundación de una sociedad democrática o la constitución ejemplar de la personalidad democrática (en oposición a la autoritaria definida por Adorno). Sé que la formación de una personalidad de este tipo se parece a la felicidad, en la medida en que ambas se muestran esquivas a una investigación directa. Pero supongo que no daña, y en muchos sentidos puede resultar útil, esbozar algunas ideas sobre el tipo humano que debería fomentarse en una democracia.

Para empezar, un recuerdo de mi infancia o temprana adolescencia. Me remonto a Berlín, la ciudad donde pasé los primeros dieciocho años de mi vida, de 1915 a 1933 en que me fui a París. Cuando sucede el hecho al que quiero referirme tendría yo doce, trece o quizás catorce años: corría la última parte de la década del veinte. Aunque esos eran días relativamente tranquilos y yo todavía no me interesaba por la política —como muy pronto iba a suceder bajo el impacto de la Depresión y el ascenso del nazismo—, había comenzado a interrogarme acerca de diversas cuestiones filosóficas y semi-religiosas. Entonces, las relaciones con mi padre eran buenas y confiadas y mantenía con mi hermana vínculos que se estaban fortaleciendo y que perduraron muchos años. La vida de mi padre transcurría totalmente consagrada a su profesión (era cirujano), pero siempre encontraba un momento para conversar con nosotros. Su mente era inquisitiva y escéptica, pero carecía por completo de las defensas que proporciona la ironía, de modo que lo recuerdo como alguien un poco melancólico y, en ocasiones, perplejo. Un día conversábamos sobre cuestiones que, interrogado por mí, se confesó incapaz de responder. No puede recordar para nada la naturaleza de mis preguntas, pero sí recuerdo nítidamente que corrí hasta la otra punta de nuestro departamento para informarle de todo a mi hermana gritando: "Weisst Du was? Vati hat

keine Weltanschauung!" (¿Sabes qué? ¡Papá no tiene una Weltanschauung!)

¿Por qué recuerdo tan bien esta frase mía no especialmente brillante? ¿Quizás porque, por primera vez, sentí que podía ser mejor que mi padre, que yo, seguramente, no iba a ser sorprendido sin Weltanschauung cuando fuera grande? ¿O, más bien, porque sentí, en el momento mismo en que lo estaba diciendo, que mi indignación y mi salida eran algo tontas (después de todo, recordamos mejor los momentos mortificantes en los que tropezamos, cometemos torpezas o nos ponemos en ridículo)? También puede ser posible que recuerde tan claramente ese momento —con sus atributos espaciales— porque encierra y anticipa una pregunta que me acompañaría el resto de mi vida, al punto que hoy, casi sesenta años después, me veo arriesgando ideas sobre la conveniencia de poseer un conjunto completo de ideas, creencias u opiniones.

Para abordar el problema, usaré el recurso de comparar a las "opiniones" con otras propiedades valiosas, como los bienes de consumo. La finalidad, quiero aclararlo desde el principio, no radica en establecer que las opiniones son "tal como" los bienes durables, sino en subrayar algunas diferencias características.

¿Es bueno tener opiniones? En su cuento "Amorcito", Chéjov responde a esta pregunta por la positiva:

"Y lo peor de todo es que (Olenka) ya no tenía opiniones. Veía los objetos que la rodeaban y comprendía lo que estaba pasando, pero no podía formarse una opinión sobre nada y no sabía de qué hablar. ¡Qué horrible es no tener opiniones! Uno ve, por ejemplo, una botella, o la lluvia, o un campesino que conduce su carro, y no

Este texto tiene como punto de partida una conferencia pronunciada en la Universidad Libre de Berlín, en diciembre de 1988, en ocasión de que el autor recibiera una distinción otorgada por esa institución. Una parte del ensayo apareció también en *American Economic Review*, 78 (mayo 1989). Albert Hirschman es profesor emérito de Ciencias Sociales en el Institute for Advanced Studies, Princeton. Su último libro, publicado en 1986, se titula *Rival Views of Market Society and Other Recent Essays*.

puede decir para qué sirve la botella, o la lluvia, o el campesino, no puede decir ni siquiera qué significan, aunque le paguen mil rublos. Con Kukin, o Pustoválov, más tarde, con el cirujano veterinario, Olenka había podido explicarlo todo y dar sus opiniones sobre cualquier cosa, pero ahora sentía que su cabeza y su corazón estaban tan vacíos como su patio. Y sentía miedo y amargura...¹

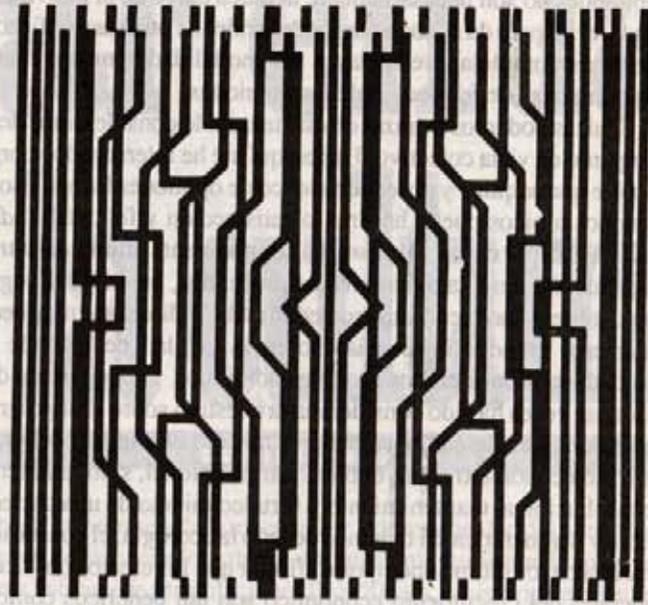
Chéjov parece decirnos que carecer de opiniones es como carecer de individualidad, personalidad, identidad, carácter; es como no ser uno mismo. Y quien no es uno mismo difícilmente pueda sentir respeto por sí.

No tener opiniones es una carencia básica e indica una situación difícil y hasta desesperada. Como condición se opone a la que ha sido elogiada ampliamente por científicos sociales, psicólogos y filósofos: la de tener opiniones bien propias. Wilhelm von Humboldt se aventuraba más lejos en esta dirección cuando proclamó que la *individualidad* (*Eigentümlichkeit*) y la *originalidad* (*Originalität*) eran las bases "sobre las cuales descansaba, en última instancia, toda grandeza humana y por las que debíamos esforzarnos sin cesar".² Se sabe que las perspectivas de Humboldt influyeron poderosamente sobre John Stuart Mill, que las citó y comentó in extenso en su ensayo *On Liberty* (1859). El capítulo correspondiente tiene el significativo título "De la individualidad como uno de los elementos del bienestar". Más próximo en el tiempo, Erik Erikson señaló que la lucha por alcanzar una identidad constituye una experiencia de vida crucial; y John Rawls, en su *Theory of Justice* (1971), incluyó el respeto de sí (presumiblemente basado sobre la identidad, el carácter y las "opiniones") entre los "bienes primarios" que una sociedad bien ordenada debe proveer a sus ciudadanos.

A primera vista, entonces, pareciera que, como otros rasgos de la calidad de vida tal como el aire incontaminado, las "opiniones" podrían ser tratadas como bienes de consumo: cuantas más y más fuertes, mejor. No sólo el pensamiento social sino zonas importantes de la cultura occidental suscriben esta posición y celebran el valor adjudicado a la exhibición de fuertes opiniones y posiciones de principio, al punto que el principio económico de los rendimientos decrecientes se aplicaría difícilmente a estos bienes que estamos examinando. En consecuencia, la indiferencia o la ausencia de convicciones han sido denunciadas de la manera más dura, tal como lo ilustra Dante y su severísima representación de los ángeles que no se comprometen en la batalla entre Dios y el demonio, y, en general, de todos los tibios. En versos impresionantes señaló a estos desdichados que no tienen la "esperanza de la muerte" y los relegó al vestíbulo del Infierno, porque, si se los admitía allí, los condenados hubieran tenido alguien a quien despreciar (*Inferno*, III, 25-50).

¹ Anton Chekhov, *The Darling and Other Stories (The Tales of Chekhov, vol. 1)*, traducción de Constance Garnett, New York, The Ecco Press, 1984, p. 16. Subraya A. H.

² Wilhelm von Humboldt, *Ideen zu einem Versuch, die Grenzen der Wirksamkeit des Staats zu bestimmen*, Breslau, 1851, p. 11. Escrito en 1792, este ensayo fue publicado completo por primera vez en 1851, mucho después de la muerte de Humboldt. La traducción inglesa apareció en 1854, en el momento justo en que pudo impresionar a John Stuart Mill, cuando éste comenzaba sus borradores de *On Liberty*. Véase también la introducción de J. W. Burrows a Humboldt, *The Limits of State Action*, Cambridge, Cambridge University Press, 1969.



Pocos siglos después, un parecido juicio de valor se funda en otra célebre expresión poética:

"Los mejores carecen de toda convicción, mientras que los peores están llenos de apasionada intensidad".

Yeats está exponiendo de qué modo, como ya lo había dicho en "The Second Coming", "las cosas se disgregan". Desde su perspectiva, una sociedad bien ordenada exige un arreglo inverso: los mejores, y no los peores, deben rebosar de intensidad apasionada, de opiniones articuladas y firmes.

Sin embargo, las cosas no son tan simples. El cuento de Chéjov sugiere que la posesión de muchas opiniones hechas puede ser tan absurda como "amargo" es carecer de ellas. Todo lo que hace Olenka, en sus momentos más felices, es repetir, con aplomo y respetable convicción, las opiniones de sus sucesivos maridos y amantes. En su *Economic Theory of Democracy*, Anthony Downs escribió que los partidos políticos tenían la ventaja de ofrecer a los ciudadanos un elenco completo de opiniones hechas y sólidas sobre todas las cuestiones. Mientras tanto, sin embargo, hemos aprendido a apreciar que esta cualidad (que ahorra tiempo) de los partidos políticos, en especial de los que poseen una matriz ideológica (llamados en Alemania *Weltanschauungsparteien*) y el consiguiente *free ride* de un elenco completo de opiniones fuertes, tienen un costo considerable. Nuestras dudas sobre el valor del mecanismo de Downs se manifiestan en expresiones tales como "conservador hasta la médula" o "liberal hasta la médula". Y, después de todo, si se me permite parafrasear un teorema famoso de los economistas de la escuela de Chicago, quizás el *free ride* no exista en absoluto.³

La expresión "hasta la médula" complica el juicio sobre los beneficios producidos por el hecho de tener opiniones. En apariencia, poseer tal elenco completo de opiniones fuertes sobre todos los tópicos del día puede importar una negación de la individualidad, de la personalidad y de sí mismo —una suerte de "huida de la libertad"— tan grave como la de padecer la "terrible" (Chéjov) carencia de opiniones. Mientras que los bienes que compramos en

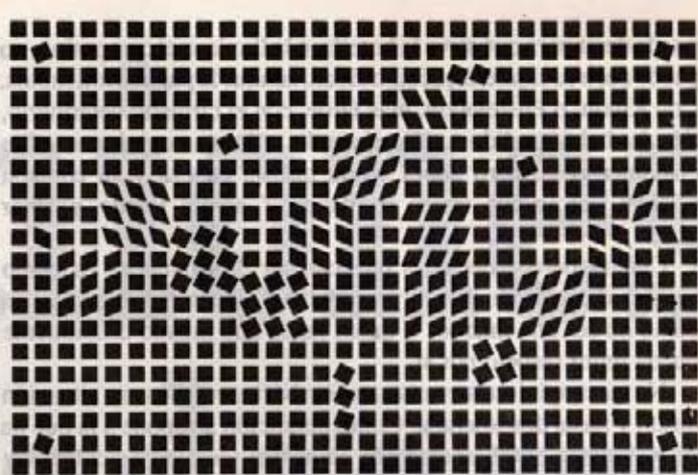
³ Como se sabe, el teorema de Chicago reza: "No existe tal cosa como un almuerzo gratis".

el mercado apuntan, sin ambigüedades, al bienestar material. Las opiniones no son necesariamente la única clave de la individualidad y el respeto de sí; todo parece depender de otras especificaciones más complejas, referidas a las modalidades más o menos "autónomas" de formación de las opiniones.

Quizás podamos avanzar en este tema si lo consideramos desde un punto de vista colectivo. Hasta aquí me he interrogado sobre el aporte que adquirir y poseer un elenco de opiniones firmes y sobre muchos tópicos puede hacer a la satisfacción y felicidad individual. Pero, por cierto, tal posesión, ampliamente difundida entre la ciudadanía, tiene también efectos profundos, positivos y negativos, sobre el carácter de una sociedad dada. Indirectamente pueden ejercerse grandes influencias sobre la calidad de vida de los ciudadanos considerados en tanto individuos. De este modo dual muchas veces ha sido considerada la cuestión sobre si el progreso económico es deseable: se observa no sólo el impacto del crecimiento económico sobre el bienestar individual, sino también su contribución al mantenimiento y fortalecimiento de una sociedad libre y democrática. Si dejamos de lado la ecología, el consenso se inclina en los últimos tiempos a afirmar que los efectos políticos y sociales del crecimiento económico son tan benéficos como su efecto directo sobre el bienestar individual. Pero no siempre se dio por sentada tal armonía entre los efectos directos y los indirectos o los individuales y los sociales. Hasta el siglo XVIII, por ejemplo, los filósofos y los economistas políticos se preocuparon con frecuencia acerca del efecto corruptor que el aumento en la existencia de riquezas ejercía sobre el estado. Finalmente, la ruina del estado afectaría a los ciudadanos de manera negativa, no importa cuánto hubieran prosperado mientras tanto.

Aunque parezca pasado de moda, este tipo de razonamiento puede volver a emplearse para considerar el problema que nos ocupa. Algunas contribuciones recientes a la teoría de la democracia han subrayado la función de la deliberación en el proceso democrático. Para que una democracia funcione bien y permanentemente es esencial, se argumenta, que las opiniones no estén totalmente conformadas antes del proceso de deliberación.⁴ Los que participan en este proceso —el pueblo en sentido amplio y sus representantes— deberían mantener un cierto grado de apertura y espíritu de ensayo en sus opiniones y estar prontos a modificarlas como resultado de los argumentos producidos por los partidos o a la luz de nueva información que pueda difundirse en el curso de los debates públicos. Sin un proceso político que manifieste al menos la aspiración de alcanzar de algún modo esta situación idílica, la democracia pierde su legitimidad y corre peligro.

Si esta perspectiva merece ser atendida, la tradicional importancia que la cultura occidental adjudica a la virtud de poseer opiniones fuertes se convierte, curiosamente, en obstinación. Podría sospecharse que esta importancia se arraiga en una añeja tradición aristocrática que no ha sido convenientemente modificada por la subsiguiente y todavía joven era democrática. Se sabe que reliquias ideológicas de este tipo encierran la posibilidad de ser peligrosas. Los científicos sociales y los psicólogos que tan voluble-



mente se aterran a las virtudes de la individualidad, la personalidad y la identidad deberían explorar las modalidades de combinación de estos desiderata con cualidades democráticas tales como la apertura intelectual, la flexibilidad, la prontitud para apreciar una idea nueva e, incluso, el placer de adoptarla.

Permítaseme traducir el argumento a la lengua del economista. Dada la "necesidad básica" de identidad en nuestra cultura, la formación y adquisición de opiniones rinde utilidades considerables a los individuos. Al mismo tiempo, si se la exagera, el proceso tiene peligrosos efectos laterales y es azaroso para el funcionamiento y estabilidad del orden democrático. En la actual situación cultural, este efecto lateral pernicioso no entra en los cálculos individuales, porque supone lo que los economistas llaman desequilibrios externos. Por tanto habrá una *superproducción* de opiniones obstinadas.⁵ La manera más simple de evitar esta superproducción sería que los individuos cambiaran el sistema de valores con el cual operan. ¿Sería posible que aprendieran a valorar tanto el hecho de tener opiniones como el de conservar la mente abierta, a mezclar la felicidad de ganar una discusión con el placer de ser buenos escuchas?

En conclusión: quiero volver al anterior argumento que valoraba la utilidad de tener opiniones desde una perspectiva individual antes que colectiva. Sugerí que la defensa de muchas opiniones fuertes es un indicador ambiguo de bienestar: puede o no cumplir la promesa de que los poseedores de tales bienes adquieran por ellos una verdadera identidad y una personalidad rica. Traté de mostrar que la posesión de opiniones será menos efectiva en este aspecto cuantas más opiniones se adquieran en el espacio "al mayoreo" de una ideología y más "hasta la médula" sean estas opiniones. Para adquirir opiniones de una manera diferente que enriquezca la personalidad, éstas deberían tomar su forma definitiva sólo después de haber pasado por la confrontación intensa con otros puntos de vista, esto es, a través del proceso de deliberación democrática. Entonces resultará que el interés público en la toma de decisiones democráticas podrá convergir bellamente con el interés privado en construir opiniones que refuercen el respeto por uno mismo.

⁴ Véase al respecto: Bernard Manin, "On Legitimacy and Political Deliberation", *Political Theory*, 15 (agosto, 1987), 338-368, y Amy Gutmann y Dennis Thompson, "The Place of Philosophy in Public Affairs", incluido en el volumen de próxima aparición: Judith Lichtenberg y Henry Shue (comps.), *The Public Turn in Philosophy*, Totowa (New Jersey), Rowman & Allanheld, 1989.

⁵ Un argumento formalmente similar propone Tibor Scitovsky en *The Joyless Economy*, New York, Oxford University Press, 1976. Demuestra de qué modo algunas actividades socialmente útiles, tal como la realización cuidadosa de las compras, no se llevan a cabo porque los beneficios que de ellas surgirían (en términos de "estímulos") son difundidos en términos de economías externas.

Lo popular en la historia de la cultura

BEATRIZ SARLO

Los dos términos que se relacionan en el título de estas notas requieren un examen por separado: 'lo popular' e 'historia de la cultura'. Cada uno de ellos genera un debate en el cual las perspectivas teóricas y metodológicas se entrecruzan con las ideológicas. Historiadores y antropólogos, investigadores de los medios de comunicación de masas o las culturas populares, sociólogos de la cultura, entre otras familias de especialistas, han concurrido a la propuesta de un objeto fuertemente contencioso que desborda los marcos académicos. De un modo u otro, la definición de 'lo popular' interesa a todo el mundo y, se sabe, la historia abre escenarios donde persistimos en buscar el presente, aunque (ha escrito Halperin Donghi) "el presente ilumina al pasado tanto como éste a aquel".¹

Historias culturales

Empecemos, entonces, por la historia. Desde la historia de las mentalidades a la *intellectual history*, las últimas décadas han asistido a una verdadera revolución en los objetos y los métodos, al tiempo que se sensibilizaba el 'campo histórico' respecto de los fenómenos culturales, por un lado, y los sectores populares, por el otro. Los historiadores se contaminan con perspectivas disciplinares que llegan de la literatura, el arte, la antropología, la teoría del discurso, la semiología y la semiología. Por otro lado, una inversión de puntos de vista coloca a la clase obrera y los sectores populares en el centro del escenario que hasta hace pocas décadas ocupaban otros actores más prominentes. Por fin, la misma historia cultural comienza a recibir otros nombres, entre ellos la de *intellectual history*, aun cuando su objeto oscile entre el de la historia de las ideas, de las instituciones, de las élites y de los sectores populares.²

Robert Darnton señala la extensión y heterogeneidad del área: "La historia de las ideas (el estudio del pensamiento sistemático en su forma habitual de formulaciones filosóficas), la historia intelectual propiamente (el estudio del pensamiento no formalizado, los climas de opinión y los movimientos literarios), la historia social de las ideas (la ideología y la difusión de ideas) y la historia cultural (el estudio de la cultura en sentido antropológico, que incluye las visiones del mundo y las mentalidades)".³

Hagamos un poco de historia sobre las relaciones entre cultura y sociedad. Hace treinta años exactamente se publicó en Inglaterra un libro que hoy forma parte de los clásicos del culturalismo histórico: *Culture and Society*, de Raymond Williams. En el prólogo, Williams exponía por primera vez una de las obsesiones que luego iban a recorrer su obra: la historia de palabras, encarada con la certidumbre de que en sus capas de significado, acumuladas en el curso del tiempo, en la construcción y reconstrucción de una semántica, podían leerse claves importantes del modo en que una sociedad (sus intelectuales o su pueblo) viven las relaciones con la

lidades. Sin embargo, en los marcos de esa misma tradición historiográfica, puede detectarse otra perspectiva: la que postula una redefinición del objeto para abarcar, como lo propone Baker, todas 'las dimensiones intelectivas de la acción social constituidas históricamente', incluyendo desde los significados implícitos que supone todo acto social hasta las actividades intelectuales más explícitamente articuladas. En este mismo sentido, Laurence Veysey dice: "Para aquellos historiadores que no limitan su campo al estudio de los intelectuales como grupo social, han surgido nuevas opciones. La historia intelectual puede definirse en términos de la historia de las mentalidades colectivas, de la historia de los sistemas formales de pensamiento... o de las dimensiones cognitivas o estéticas de la existencia humana". Hilda Sabato, "La historia intelectual y sus límites", *Punto de Vista*, 28, nov. 1986. La cita de Robert Darnton pertenece a *The Great Cat Massacre*, Nueva York, Basic Books, 1984, p. 3; la de L. Veysey a "Intellectual History and the New Social History", en John Higham y Paul Conkin (eds.), *New Directions in American Intellectual History*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1979, p. 19. Al respecto puede verse también: Dominick LaCapra y Steven Kaplan, *Modern European Intellectual History; Reappraisals & New Perspectives*, Ithaca, Cornell University Press, 1982.

³ Robert Darnton: "Intellectual and Cultural History", en Michael Kamen (ed.), *The Past Before Us: Contemporary Historical Writing in the United States*, Ithaca, Cornell University Press, 1980, p. 337.

¹ Tulio Halperin Donghi, *El espejo de la historia; problemas argentinos y perspectivas latinoamericanas*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988, p. 10.

² En un excelente estado de la cuestión Hilda Sabato marca los avatares de estas transformaciones: "Con frecuencia, la historia intelectual se ha entendido como la historia de los intelectuales o de las élites culturales, de su producción y sus discursos. Darnton mismo la concibe de esa manera, tanto cuando propone ampliar el campo para ir más allá de 'la lectura de los grandes textos', como cuando marca su elección de un camino diferente: en lugar de frecuentar las alturas de la historia intelectual, se internaría en el territorio poco explorado de las menta-

cultura en sentido amplio. Williams mencionaba entonces las palabras 'industria', 'democracia', 'clase', 'arte' y, precisamente, 'cultura'. Investigaba las visiones que, a lo largo de casi dos siglos (1780-1950), los intelectuales habían tenido de la sociedad inglesa, y de qué modo esas visiones y proyectos habían formado una cultura común, aun cuando jalonada de episodios conflictivos. Con esta historia de autores y textos, Williams realizaba también una historia del modo en que ciertas ideas habían operado en los procesos de constitución de la sociedad inglesa moderna. Más inscripto en la historia de las ideas sociales y estéticas, este primer libro de Williams se abre, sin embargo sobre una relación: precisamente, la expuesta en su título, entre cultura y sociedad. Un tipo de relación, para decirlo más específicamente, que cambia con el comienzo de la modernidad y los procesos de secularización de la cultura.

El segundo libro de Williams, *The Long Revolution* (1961) abordó una zona más vasta del programa implícito de algún modo en el primero. En la construcción de su objeto, Williams no respetó límites de géneros literarios, de prácticas culturales ni de fenómenos ideológicos. Incluyó tramos de la historia de los medios de comunicación escritos y en especial de la ampliación del público lector que influye en el desarrollo de la prensa; se preguntó sobre los medios de comunicación de masas, las nuevas tecnologías que los hicieron posibles, la estructura escolar y los cambios en la lengua hablada. En fin: un poco de todo, mostrado por cortes en el cuerpo de la cultura desde sus zonas tradicionalmente prestigiosas hasta las que más exhiben los efectos del ascenso de los sectores medios y los instrumentos ideológicos de nuevos sectores trabajadores urbanos. Estudió los rasgos que confluían a la cultura obrera y las estrategias de resistencia que éstos diseñaron en defensa de su identidad y sus intereses. Los libros de Williams circularon en ese universo peculiarmente cerrado que es la cultura inglesa.⁴ En ella formaron parte de una corriente histórico-culturalista que encontró importantes ecos académicos y en la arena político-ideológica.

Los dos libros de Williams tienen como problema teórico, que resuelven con el método y la perspectiva histórica, la relación entre cultura y sociedad, entre los diferentes niveles culturales, entre los agentes e instituciones y el público, entre las modalidades formales y las informales de producción y consumo cultural, entre la dimensión cultural y la político-ideológica. Como sea, en sus análisis, Williams adjudicó siempre un lugar distinguido a los discursos estéticos e ideológicos de los intelectuales.

De algún modo, y casi secretamente, Williams anticipa temas que va a retomar la *intellectual history*.⁵ Su 'materialismo cultural' juzga inseparables a las estructuras política, estética, económica, institucional en tanto dimensiones de un proceso social-material continuo, donde la producción de significados es una actividad básica y constitutiva. El proceso social material se caracteriza por la existencia de nexos prácticos entre las 'ideas' y la 'producción de la vida real'. La sociología y la historia culturales reconocerían esta trama material y simbólica atravesada por continuidades y determinaciones persistentes, pero también por conflictos e inno-

vaciones.⁶ Hoy, mezcladas con sugerencias teóricas de escuela francesa (desde las *mentalités* a Foucault) estas perspectivas integran el patrimonio de los historiadores culturales: "El 'imaginario' social de un período se constituye como estructura mental básica, como sistema de representaciones cuya genealogía debe ser descubierta, y como realidad tan real como las relaciones concretas que se establecen en el interior de una sociedad".⁷

A este registro amplio pueden incorporarse estudios como los reunidos en *The Invention of Tradition*. Sin la ampulosidad teórica de los historiadores norteamericanos abogados de la *intellectual history*, en la introducción y el último capítulo de este libro, Hobsbawm interroga un fenómeno que habría recibido poca atención por parte de los historiadores y para cuyo estudio prevé la actividad conjunta de éstos con antropólogos y otros científicos sociales. Se trata de los procesos de construcción artificiosa y conciente de las tradiciones, especialmente de las nacionales, pero también las locales y regionales. Los ejemplos son variados: desde el *kilt* escocés, fabricado e impuesto en las Highlands por un comerciante inglés, a los rituales que, sólo desde el último tercio del siglo XIX, rodean las actividades y ceremonias de la casa real en Gran Bretaña, o las "tradiciones de masas" en la Europa de los últimos cien años. A diferencia de las 'costumbres' (que dominan en las sociedades llamadas tradicionales y pueden ser soporte de un elenco muy amplio de variaciones y modificaciones), la tradición inventada propone escenarios y actores con roles fijos, cuya propiedad 'tradicional' sería precisamente esa invariancia, presentada como producto de los siglos, aunque su formulación haya sido extremadamente reciente. Este tipo de tradiciones cumple funciones de cohesión simbólica en el interior de sociedades conflictivas y estratificadas; legitiman relaciones de autoridad y lugares colectivamente aceptados; inculcan creencias y valores.⁸ Y, sobre todo, establecen lazos con un pasado que a su vez construyen. Incorporadas a la cultura vivida de una sociedad, el historiador las define como artefactos culturales cuya eficacia sólo es posible si proponen respuestas a problemas que esa sociedad misma plantea a sus integrantes. El reciente estudio de Adolfo Prieto sobre la tradición criollista en la Argentina⁹ señala de qué modo el conjunto de valores investidos en las ficciones, poemas y fiestas criollas fueron cultivados por sectores populares urbanos como vías de constitución de una identidad que vivían como problemática en algunos casos o como amenazada en otros. En el corpus criollista se mezclan producciones e iniciativas de intelectuales y letrados con versiones y re-creaciones populares.

Precisamente esto es lo que estudia Carlo Ginzburg en *El queso y los gusanos*, a partir de los procesos por herejía de los que fue protagonista Menocchio, un molinero friulano del siglo XVI. Crítico de la historia de mentalidades, Ginzburg busca en el mundo de Menocchio no la "recurrencia de elementos inertes, oscuros, inconscientes de una determinada visión del mundo", ni sólo "las supervivencias, los arcaísmos, la afectividad, lo irracional" sino

⁴ Raymond Williams, *Culture*, Londres, Fontana Books, 1980, p. 29.

⁵ Roger Chartier, "Intellectual History or Sociocultural History? The French Trajectories", en LaCapra y Kaplan, op. cit., p. 41-2.

⁶ Eric Hobsbawm, introducción a Hobsbawm y T. Ranger (eds.), *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press and Past and Present Publications, 1984, p. 9.

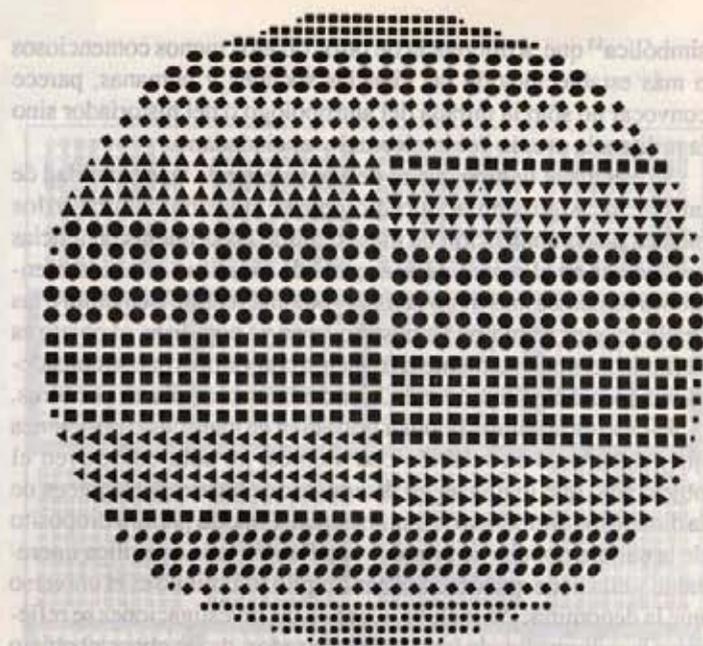
⁹ *El criollismo en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988.

"el acentuado componente racional (no necesariamente identificable con nuestra racionalidad)".¹⁰

En el curso de su investigación aparecen muchos de los temas que preocupan a la historia de las culturas populares: ¿qué relación existe entre éstas y la cultura de las clases dominantes o de las elites letradas? ¿cómo se procesan en el mundo popular los contenidos de otras culturas? ¿puede la cultura popular ser considerada invariablemente como respuesta oposicional y alternativa? Menocchio proporciona una cantidad de evidencia importante para describir las relaciones entre las formas orales prácticas y la cultura libresca ("el encuentro de una página impresa con la cultura oral"); para hipotetizar qué y cómo se aprende de los libros (la enseñanza de relativismo cultural que Menocchio extrae de los *Viajes de Mandeville*) y de qué modo la información que éstos ofrecen se cruza con imágenes y creencias originados en la experiencia práctica, en el mundo del trabajo y de la vida cotidiana. Con piezas abigarradas y de variada procedencia, Menocchio arma un dispositivo de lectura que le permite procesar las fuentes escritas con fórmulas arcaicas de la tradición, en el marco de una actitud más moderna proclive a la discusión y comunicación de las ideas propias. Menocchio posee una cultura anclada en el pasado pero adquiere otra que es producto de la imprenta y la Reforma. Ginzburg analiza este sistema heterogéneo y su análisis permite pensar una cuestión central: de qué forma una cultura oral y práctica se interpone entre el libro y su lector popular. Para decirlo de otro modo: cómo se combinan, y en qué grado de armonía y conflictividad, elementos, estrategias y recursos de dimensiones socioculturales diferentes, lo que implica preguntarse sobre las modalidades de circulación de las ideas en la sociedad.

"Le Senne fue sólo mercenario de la pluma (...) Pero no sólo cocinaba escritos. Era la materia misma de la que estaba hecha esa literatura. Parece haber encarnado los temas presentes en 'Le Pauvre Diable' de Voltaire y en *Le Neveu de Rameau* de Diderot. Ilustra uno de los aspectos más difíciles de captar de la literatura bajo el Antiguo Régimen: el proceso por el cual ideas heterodoxas transitaban de las especulaciones de los filósofos a las manos de los lectores. Le Senne compilaba, condensaba, popularizaba y vendía la Ilustración como si su vida toda dependiera de ello; y, en verdad, dependía, porque su pan provenía de la Ilustración."¹¹

La cita del magnífico libro de Darnton sobre el *underground* literario del antiguo régimen habla de varias cosas. En primer lugar, de la existencia de una literatura (libelo, panfleto, novela picaresca, octavilla o poema) que traducían y modificaba la obra de *les philosophes*, cumpliendo una función oscilante entre lo que hoy llamaríamos periodismo amarillo y la denuncia política, sobre todo de la corrupción moral, y especialmente de moral privada, durante el antiguo régimen. Se trata, para decirlo de otro modo, de una literatura legible por un público amplio, que alimentaba al mismo tiempo sus resentimientos sociales, sus deseos de cambio de fortuna y su necesidad de entretenimiento. Habla también de una capa de letrados cuya colocación en niveles inferiores de la sociedad, lejos de los salones donde brillaba la elite intelectual, comparte formas de vida, condiciones materiales y mundo cultural



con el público de la calle, los tenderos y artesanos que consumían esa literatura de dos centavos producida muy cerca, moral y topográficamente, de ellos mismos. Autores que, en muchos casos, escribían, hacían imprimir clandestinamente y vendían sus propias obras, acosados por sus acreedores y sometidos a las diferentes suertes que la vigilancia del régimen podía depararles, tentados muchas veces de practicar, junto a la escritura, la delación policial o el proxenetismo. Propagandistas y agitadores son, en la investigación de Darnton, los mediadores entre una filosofía de intelectuales y unos sectores plebeyos dispuestos a adoptarla en tanto fuera traducida a un discurso audible en términos de su propia cultura. En los orígenes intelectuales de la revolución, Darnton detecta algo así como un gigantesco sistema de traslaciones y mezclas, donde se exhiben las modificaciones que los mensajes culturales y políticos sufren en el pasaje de un universo cultural a otro. El estrato más bajo de los escritores, mercenarios como Le Senne, operan como comunicadores y traductores de lenguajes, retóricas y experiencias. Una cultura plebeya, consumidora de libelos más que de la *Enciclopedia*, hace pensar, una vez más, en el sistema de préstamos y contaminaciones que la historia de la cultura encuentra cuando nos interrogamos sobre la dimensión popular en sociedades que ya han comenzado el proceso de modernización. La dimensión popular, desde la perspectiva histórica abierta por la secularización de sociedades tradicionales, raramente aparece como un universo incontaminado. Se muestra, más bien, como un producto de mezclas donde es posible rastrear las huellas de los conflictos y donde se traman (para decirlo con Raymond Williams) elementos arcaicos y emergentes. Nada que haga posible, en suma, las posiciones sustancialistas.

Culturas populares

Volviendo al título de estas notas, se puede pasar ahora a ese miembro segundo, 'lo popular' (y la 'cultura popular'), que, por lo menos en la Argentina pero me atrevería a afirmar también en el resto de América Latina, no son sólo categorías descriptivas y analíticas. En el debate sobre 'lo popular' las posiciones políticas pesan en ocasiones tanto como las certidumbres intelectuales. Y muchas veces con razón: se estudia una dimensión práctica y

¹⁰ Carlo Ginzburg, *El queso y los gusanos; el cosmos, según un molinero del siglo XVI*, Barcelona, Muchnik Editores, 1981, p. 25.

¹¹ Robert Darnton, *The Literary Underground of the Old Regime*, Cambridge, Harvard University Press, 1982, p. 71.

simbólica¹² que, a diferencia de otros objetos menos contenciosos o más establecidos de las ciencias sociales y humanas, parece convocar no sólo la mirada del antropólogo o del historiador sino la militancia propia del intelectual y el ciudadano.

Se estudia al tiempo que se define y defiende la legitimidad de un objeto. Algo similar sucedió con la industria cultural y los medios de comunicación de masas: desde las primeras denuncias producidas en el marco de la escuela de Frankfurt a las intervenciones bastantes más matizadas y problemáticas de Benjamin o las celebraciones de matriz ya postmoderna ya populista, el objeto es definido permanentemente en relación con valores que se considera indispensable promover en la sociedad o reemplazar por otros.

El caso de la cultura popular pone bien de manifiesto posiciones que, elaboradas en relación con valores, no sólo construyen el objeto sino que lo ubican en determinados lugares jerárquicos de la dimensión simbólica de una sociedad. Por otra parte, a propósito de la cultura popular se produce una flexión teórico-crítica interesante y ella tiene que ver con cuán amplio y continuo es el universo que la denominación incluye. Cuando las investigaciones se refieren a la cultura alta, de los sectores letrados, de las elites, el objeto parece tener límites internos más o menos precisos: se trata de libros, periódicos, programas, instituciones, ideas y sistemas, bienes, discursos y prácticas estéticos, políticos, educativos, filosóficos; la familia, la vida cotidiana de estos sectores, sus estrategias de vida constituyen otros tantos capítulos diferentes en la historia, la antropología social o la sociología. Se reconoce en lo cultural dimensiones específicas cuando se estudia a los sectores medios o a las elites. La clasificación se amplía, se vuelve borrosa u omnívora cuando las investigaciones se diseñan en relación con la cultura de los sectores populares: allí el objeto se construye de manera diferente y los límites entre prácticas específicas parecen sometidos a un efecto de fundido.

Un libro como el de Richard Hoggart, *The Uses of Literacy*,¹³ hoy un clásico de los estudios culturales de escuela inglesa, parte de esta concepción ampliada de cultura incluyendo dentro de ella el diseño de las casas del vecindario obrero, el funcionamiento de sus diferentes espacios, los sonidos que los habitan a lo largo del día, la relación entre vecinos, diferenciada por las líneas de sexo y edad, el lugar y la función de la taberna, del club de criadores de palomas, de las huertas y los patios, la comida que se consume los días de semana y los domingos, la forma de organización del tiempo libre, las lecturas de diarios y revistas populares, las idas al cine, los coros de aficionados, la música y las letras de canciones, el sentido de lo privado y lo público, el valor adjudicado a la escuela, al aprendizaje de los oficios y destrezas en el marco de la familia, las ilusiones generadas por la radio, el cine, las novelas y su relación con el sentido común constituido en la vida diaria y el trabajo. Una suma, en fin, de la cultura en el sentido más amplio, antropológico.

Del otro lado, los estudios de Bourdieu¹⁴ se presentan como

sociología de las elites y sus instituciones y encaran, diferenciadamente, las cuestiones que se relacionan con las prácticas cotidianas (usos, gustos, elecciones, ideales físicos y de salud, vestidos) y las prácticas del funcionamiento institucional. Las artes, los productos del mercado de la industria cultural o de las instituciones de las elites productoras, ocupan un lugar bien diferenciado y, para estudiar su funcionamiento, Bourdieu, con singular éxito, creó la categoría de 'campo intelectual'. En su sociología de las elites se consideran todas las dimensiones simbólicas del mundo social pero se mantiene el estatuto particular de las artes en el interior de esa dimensión. Más que un continuum de lo efectivamente vivido, la perspectiva disciplinaria establece cortes por actores, instituciones y prácticas.

No pienso que sea necesario optar por uno u otro de los modelos¹⁵ (de hecho, Bourdieu fue el introductor de Hoggart en la muy resistente cultura francesa ante el extranjero) sino más bien ver si se diferencian desde el punto de vista de la construcción de su objeto. El de Hoggart es sin duda menos clasificatorio y más inclusivo: todo entra en la descripción de algo así como la cultura vivida de los sectores populares, y en ella, las instituciones, los mensajes, las prácticas, los bienes materiales y simbólicos aparecen mezclados en cuanto a su función y al lugar que ocupan en la subjetividad que al mismo tiempo contribuyen a definir. Podría decirse que Hoggart, desde un punto de vista formal, subraya el carácter de continuum de ese universo. Bourdieu, en cambio, en su estudio de las elites, pone de manifiesto las especificidades de funcionamiento de cada uno de los niveles institucionales, discursivos y prácticos, dibujando un mundo que ha incorporado por completo la diferenciación de esferas propia de la modernidad.

¿Dos visiones de la cultura o dos formas diferenciadas de la integración de la cultura en las elites y en los sectores populares? Quiero decir: ¿se trata de dos modelos sobre la definición y funcionamiento de la cultura, se trata de las diferencias en el funcionamiento de la cultura en estratos sociales distintos o se trata de dos hipótesis de cómo debe ser descrita la cultura, y, en consecuencia, de las demarcaciones internas al objeto que se está describiendo? Y además: ¿dónde poner el acento: en las dimensiones institucionales y reproductivas (Bourdieu) o las dimensiones creativas y recreativas del universo simbólico (Hoggart, los culturalistas ingleses)? Finalmente: ¿es diferente el objeto 'cultura' que estudian no la antropología en sentido amplio sino los estudios culturales de matriz histórica o sociológica?

El problema se plantea acá en términos de hasta qué punto es posible, por ejemplo, hablar del arte como nivel específico de la dimensión simbólica del mundo social. Y si es lícito buscar en la experiencia estética rasgos particulares frente a otras experiencias discursivas y prácticas; si las formas de circulación de los productos estéticos son distinguibles, aunque se crucen permanentemente, con otras redes del sistema cultural. Hay diferencias lingüísticas y de régimen: "los discursos de la ciencia, la ley y la moralidad se han separado y, en consecuencia, cada uno se ha desarrollado

¹² En otro trabajo propuse antes que hablar de cultura popular referirse a un "dimensión popular de la cultura". Véase: B.S., "La perseverancia de un debate", en *Punto de Vista*, 18, agosto 1983.

¹³ Richard Hoggart, *The Uses of Literacy*, Londres, Chatto & Windus, 1957.

¹⁴ Véase Pierre Bourdieu, *La distinction*, París, Minuit, 1977; *Homo academicus*, París, Minuit, 1984.

¹⁵ José Joaquín Brunner en "Cultura popular, industria cultural y modernidad" contrapone la matriz gramsciana y la de Bourdieu, concluyendo que son teóricamente poco compatibles. En *Un espejo trizado: ensayos sobre cultura y políticas culturales*, Santiago de Chile, FLACSO, 1988.

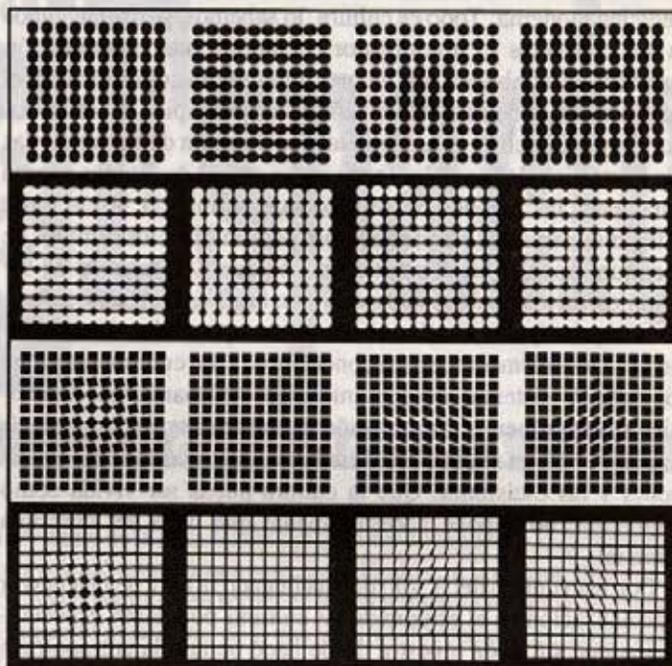
según su propia lógica"¹⁶. Si esto es cierto, lo es más aun para la cultura producida por los grandes medios de comunicación de masas y para la cultura de las elites a partir de la modernidad: diferenciación de esferas a través de la especialización de los discursos, por una parte, y de la especialización de los modos de producción de los mensajes por la otra. Pero también lo es, aunque en otro grado, para las culturas llamadas orales, para las no occidentales y las folk, así como para la dimensión popular de la experiencia social. Atribuir a las culturas populares o folk una especie de indiferenciación edénica contradice las advertencias que pueden leerse en el trabajo de la antropología.

Escribe Clifford Geertz:

"... la definición del arte en cualquier sociedad nunca es intrastética por completo, y muchas veces lo es sólo marginalmente. El principal problema presentado por el fenómeno de la fuerza estética, cualquiera sea su forma y las destrezas investidas, es el de cómo ubicarlo en relación con otras modalidades de la actividad social, cómo incorporarlo a la textura de un sistema de vida particular. Y tal ubicación, el reconocimiento del significado cultural de los objetos artísticos, es siempre un asunto local (...) La variedad que los antropólogos se han acostumbrado a encontrar en las creencias, los sistemas clasificatorios o la estructura de parentesco de diferentes pueblos, y no sólo en sus formas inmediatas sino también en el modo de estar en el mundo que promocionan y ejemplifican, se extiende a sus grabados, cánticos, danzas o el toque de sus tambores.

"No darse cuenta de esto por parte de muchos estudiosos del arte no occidental y, en particular del llamado 'arte primitivo', conduce al comentario muchas veces escuchado de que los pueblos de tales culturas no hablan, o no hablan mucho, sobre arte —sólo esculpen, cantan, tejen inmersos en un saber silente—. En realidad sucede que no hablan sobre arte del modo en que lo hace el observador —o que éste desearía— en términos de sus propiedades formales, su contenido simbólico, sus valores afectivos o sus rasgos estilísticos, sino de una manera lacónica, críptica y como si tuvieran muy poca esperanza de ser comprendidos.

"Pero hablan sobre arte, así como hablan acerca de cualquiera otra cosa que sea sorprendente, sugestiva o emocionante —acerca de su uso, de su propiedad, de su realización, de quien la produce, de cuál es el rol que juega en la actividad de su productor o productora, de sus posibilidades de intercambio, de su nombre, de sus comienzos y así de seguido. Esto tiende a ser considerado no como un hablar sobre arte, sino sobre alguna otra cosa: vida cotidiana, mito, intercambio, etc. El hombre que cose su rafia sobre la tela antes de teñirla (que no sabe cómo será el objeto hasta que lo vea completamente terminado) le confesó a Paul Bohannan: 'si el diseño no sale bueno, lo venderé a los Ibo; si sale bueno, lo voy a conservar para mí; si resulta extraordinario, se lo regalaré a mi suegra'. Este hombre no parece estar discutiendo su trabajo sino sus actitudes sociales. La aproximación al arte desde la estética occidental (...) y a partir de algún tipo de formalismo apriorístico, nos impide ver



la existencia misma de los datos que hacen posible una comprensión comparativa"¹⁷.

Desde la interpretación antropológica de las culturas llega la cita de Gertz para precavernos sobre una abstracción en sentido inverso a la etnocéntrica frente a las culturas folk, orales o populares: no son un continuum donde el arte, el mito, la religión y la magia resultan indistinguibles. Esta infantilización, fruto más de la buena conciencia intelectual que de los rasgos presentes hoy en esas culturas, podía ser el primer obstáculo a sortear para una interpretación de lo popular urbano en el campo de la cultura. Los sectores populares saben tan bien como nosotros, los intelectuales de la cultura letrada, que sus saberes son específicos y cumplen funciones diferentes. Si el movimiento del culturalismo a lo Hoggart fue necesario a mediados de la década del cincuenta, para inaugurar una nueva zona de estudios, hoy parece indispensable volver a pensar en términos que se hagan cargo de un ordenamiento de prácticas y discursos. Hoggart, para emblematizar con su nombre a la corriente que inaugura, pensaba que era necesario valorar esa multiplicidad de saberes y estrategias, preguntarse sobre ellos del mismo modo que un investigador podía interrogarse sobre la cultura alta. Legitimaba un objeto y una perspectiva, a tal punto nuevos en las humanidades que colegas y académicos le aconsejaron con la más completa buena fe que no publicara, precisamente, el que iba a ser su obra más exitosa, *The Uses of Literacy*.

Treinta años después, puede haber llegado el momento de la diferenciación de las prácticas y discursos culturales. Para decirlo en relación a valores: los participantes en una cultura saben, de

¹⁶ Peter U. Hohendahl, "The Dialectic of Enlightenment revisited: Habermas Critique of the Frankfurt School", *New German Critique*, 35, primavera-verano, 1985. Se trata de un comentario sobre las posiciones expuestas por Habermas en el trabajo inédito en castellano: "Exkurs zur Einebnung der Gattungsunterschiede zwischen Philosophie und Literatur. über Idealisierung im Alltag".

¹⁷ Clifford Geertz, *Local Knowledge; Further Essays in Interpretive Anthropology*, Nueva York, Basic Books, 1983, p. 97-8.

algún modo, que un torneo deportivo no equivale a una ceremonia religiosa y que un ritual curativo pertenece a una dimensión inconfundible con el uso de hierbas medicinales o el recurso a la medicina moderna. Todo es cultura, lo sabemos, pero en algunos de sus productos el investigador encontrará una condensación significativa, simbólica y de valores más intensa que en otros. Y el reconocimiento de este dato no afecta los principios del relativismo. García Canclini, al fundamentar su elección de las artesanías y la fiesta vinculada con las ferias como objeto de estudio, afirma claramente las razones de sentido que definieron la elección: "Elegimos estas dos manifestaciones para analizar los cambios de la cultura popular en el capitalismo porque (...) además de ser centrales, en los pueblos indígenas y en muchos mestizos, sintetizan los principales conflictos de su incorporación al capitalismo".¹⁸ Del mismo modo, reconocemos a la cultura como un conjunto de sistemas de comunicación, ordenamiento, conocimiento, experimentación, creación: precisamente, un conjunto de sistemas, y no un magma en el cual son ilegítimas las contraposiciones y las escisiones. Que la cultura pueda ser vivida como continuum, no supone necesariamente que deba ser descripta como tal.

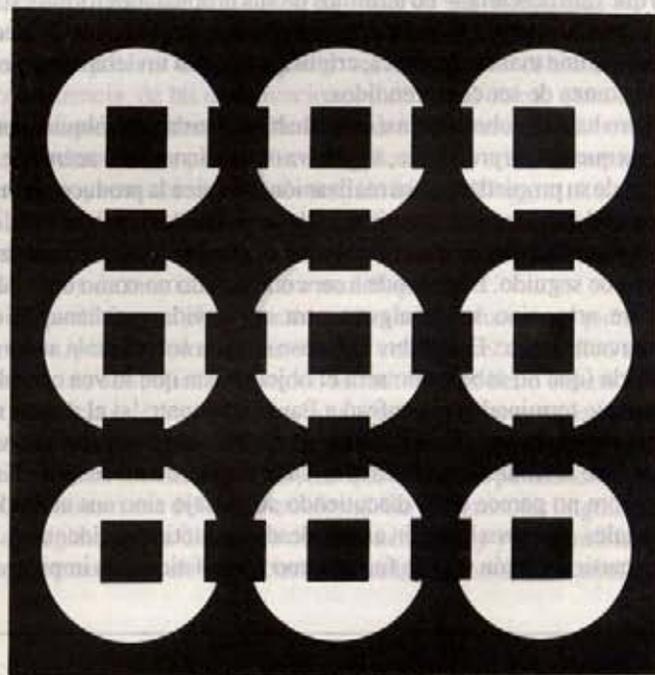
Con esto quiero decir sólo que ha llegado la hora de una mayor especialización en el estudio de las culturas populares, especialización que sin duda muestra desde hace tiempo la antropología para las culturas tradicionales, campesinas, folk, no occidentales, etc. Y aquí desearía reintroducir el argumento del comienzo: el estudio de las culturas populares (o, en el caso urbano moderno, mejor sería decir la dimensión cultural popular) está tan ligado a valores como cualquiera de los que se desarrollan en el campo de las ciencias sociales. No se trata de extirparlos, sino de volverlos explícitos. Decir, como dijo Gramsci, que las culturas populares son por definición más fragmentarias; afirmar que la recepción de los grandes medios de comunicación de masas es activa pero que esa actividad es diferente a la recepción del discurso de la política o el arte: no supone condenar a las culturas populares a un infierno, sino registrar las marcas que en sociedades económica y políticamente desiguales ha dejado el proceso de constitución de las elites y de los sectores populares. Estas marcas tienen que ver con la construcción del habitus y no es preciso suscribir *in toto* la teoría reproductivista de Bourdieu para adoptar esta noción. Del mismo modo, afirmar que un receptor popular o de elite de la industria cultural no es sólo manipulado por el mensaje sino que puede a su vez manipularlo, no implica afirmar que con un mensaje cualquiera puede hacer prácticamente cualquier cosa.

Incluso invertir su sentido, como en el caso de la parodia, supone un actividad extremadamente compleja y encuentra en el mensaje puntos que lo hacen posible y puntos que lo impiden. Por lo demás, lo paródico y lo carnavalesco son sólo una de las estrategias de las culturas populares y el modelo bachtiniano, como lo demuestra Brunner,¹⁹ es más la definición de un tipo ideal que el registro de lo efectivamente existente. Por otra parte los límites de la inversión paródica y de la carnavalesco están en la jerarquía misma de los discursos y prácticas que el carnaval toma como objeto: al hacerlo reconoce su centralidad en la cultura y en las

costumbres que definen los puntos de unidad de una sociedad dada. La mera celebración de inconoclastia en ciertas formas de la cultura popular no resuelve los problemas relacionados con la construcción de zonas propias y alternativas (en diálogo, en relación productiva o en conflicto). De algún modo el carnaval, al producir inversiones completas y en toda la línea, es acrítico y muchas veces encuentra sus demonios en otros sectores tan subordinados como los protagonistas de la fiesta paródica.²⁰ El carnaval, como Bachtin mismo lo señala, es una operación de libertad transitoria. El modelo bachtiniano tiene el inconveniente, otra vez más, de adjudicar a una 'cultura popular' (en este caso la de la plaza pública) un poder de permanencia del que ni por su forma, ni por la periodicidad de sus rituales, ni por la persistencia de sus temas y su repercusión en otros espacios, está dotada.

Sería bueno distinguir, en este punto, las capacidades de respuesta puntual presentes en los sectores populares, de la posibilidad de organizar esas respuestas en conjuntos que puedan considerarse como alternativos (o, en todo caso, diferentes) a otros conjuntos culturales y a las redes de comunicación indispensables, incluida la de la oferta de los grandes medios de comunicación de masas.

Finalmente las dimensiones culturales populares, consideradas en una perspectiva histórica, debieran poder ser estudiadas en su sistema de préstamos: lejos de toda perspectiva esencialista o romántica, sus mensajes y bienes hoy producen en la encrucijada de tradiciones rurales en retroceso, nuevas modalidades urbanas como tendencia hegemónica y, sobre todo, en su vínculo estrecho con el mercado de bienes simbólicos, la industria cultural, por un lado, y las instituciones educativas, estatales y paraestatales por el otro. Del encierro de las culturas folk y tradicionales, los sectores populares, en el curso de un siglo, han salido a la interperie de las ciudades modernas y el espacio electrónico.



¹⁸ Néstor García Canclini, *Las culturas populares en el capitalismo*, México, Nueva Imagen, 1982, p. 73-4.

¹⁹ José Joaquín Brunner, op. cit., p.165-168.

²⁰ Véase al respecto las observaciones de Peter Stallybrass y Allon White, en la "Introducción" a su *The Politics and Poetics of Transgression*, Ithaca, Cornell University Press, 1986, especialmente p. 19.

Perdidos en el Espacio

CELESTE OLALQUIAGA

"El caso de las mariposas *Phyllia* es aún más triste: tomándose las unas a las otras por hojas se alimentan entre sí, de modo que podría hablarse de algo así como un masoquismo colectivo que conduce a la homofagia recíproca, siendo la simulación de la hoja una provocación al canibalismo en esta especie de banquete totémico".

Roger Caillois

Los cuerpos se están convirtiendo en ciudades, las coordenadas temporales en espaciales. En una condensación casi poética, la geografía reemplaza a la historia, los mapas hacen las veces de biografías y los escenarios ocupan el lugar de los recuerdos. No nos percibimos más en tanto continuidad sino como ubicación o, mejor dicho, desubicación en el cosmos urbano/suburbano. Pasado y futuro son desplazados por íconos, siendo su pérdida recubierta por fotografías, tarjetas postales y películas. Se procura controlar este desvanecimiento con un excedente de información que tan sólo produce una cronología compulsiva. Proceso y cambio son explicados por medio de la transformación cibernética, haciendo cada vez más ardua la distinción entre el ser orgánico y el tecnológico. Ya no es posible arraigarse en el transcurso histórico: nos hallamos conectados a la topografía de las pantallas de computadoras y los monitores de video. Estos nos suministran el lenguaje y las imágenes necesarias para relacionarnos con los demás y con nosotros mismos.

Ya casi una reliquia, el cuerpo es ejercitado y saneado hasta la glorificación. Es el último refugio de la identidad. Al igual que la ciudad en desaparición, el cuerpo queda como testimonio concreto de la existencia. Dispersos y fragmentados bajo el peso de la tecnología, cuerpo y ciudad sólo pueden ser rescatados por los mismos mecanismos que los dislocan: deben ser grabados y filmados hasta el cansancio. El video sustituye al diario íntimo. Constituida por imágenes, la cultura urbana parece un salón de espejos donde cada reflejo se reproduce ad infinitum. Frente a sus propias imágenes tecnológicas, ciudad y cuerpo no son más que residuos. Sin embargo, la tecnología es víctima de un desgaste que la envejece instantáneamente. Estamos en un paisaje transitorio, en el que se amontonan a diario nuevos despojos. Es entre estos escombros que debemos encontrarlos.

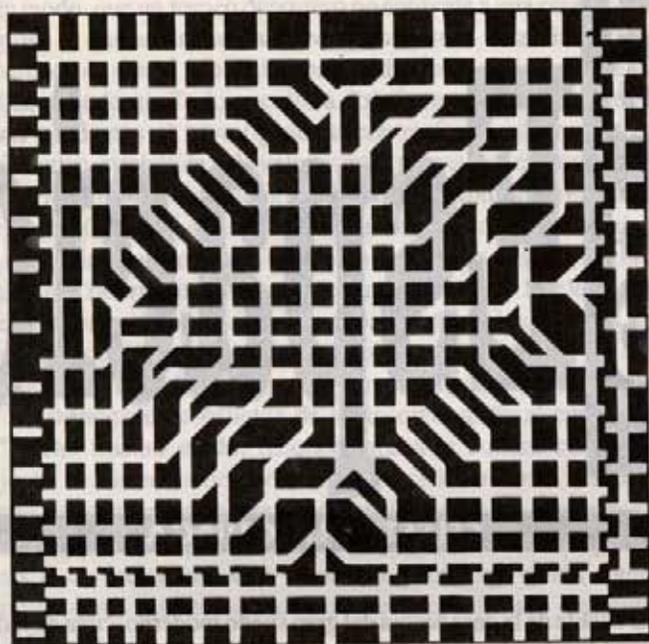
La visión de un futuro tecnológico en ruinas es el resultado

inevitable de la decadencia del gran sueño moderno, cuya novedad se avejentó prematuramente, estrellándose al igual que Brasilia, la ciudad construida en forma de avión a fines de los años cincuenta. Habiendo dejado tras de sí una prolífica herencia cultural que se ha puesto de moda en los ochenta, el período que va desde fines de los años cincuenta hasta mediados de los sesenta expresó su noción del futuro con una estética específica, manifestada sobre todo en la arquitectura y el diseño, así como también en el género de la ciencia ficción. Dicha estética articula el significado a través del espacio en lugar de hacerlo a través del tiempo. La sustitución de la progresión cronológica por el lugar fue realizada mediante la congelación del tiempo en una cápsula cuyo viaje estático constituiría la Era Espacial.

Metáfora de una humanidad ilustrada, la conquista del espacio fue, con todo y su carga de pragmatismo científico, el último sueño romántico. La fantasía espacial de los años cincuenta y sesenta puede apreciarse en series de televisión tales como "Perdidos en el espacio" (1965-1968) y "Viaje a las estrellas" (1966-1969), con sus naves espaciales que representan una sociedad móvil viajando por un universo atemporal pero lleno de aventuras. En estos programas, al igual que en la mayoría de los filmes de ciencia ficción de la época, la narrativa prevalente permanece ajena a la continuidad temporal —que se preocupa por la historia y por ende con lo relacionado a juventud, vejez, herencia, etc.— ocupándose más bien de los problemas de expansión e invasión, es decir, de la demarcación de fronteras y territorios espaciales. A medida que el desarrollo tecnológico y el miedo a sus consecuencias aumentaban, produciendo sentimientos tan contradictorios como la creencia en el progreso y el temor a la autodestrucción, la ciencia ficción fue encargándose de explorar los límites del cuerpo humano. Así tomaron vuelo las fantasías apocalípticas del tipo invasiones de otros planetas, deformaciones genéticas o animales gigantes que podían tragarse a la humanidad entera en un solo bocado.

Atribuidas en general a la paranoia de la guerra fría (el temor norteamericano a una invasión comunista) y a sentimientos posbélicos de vulnerabilidad, lo que más impresiona de estas fantasías es su reconfiguración del espacio. La creación de un nuevo escenario parecía garantizar un mundo distinto, caracterizado por la eficien-

Fragmento de *Megalópolis*, libro en preparación.



cia automática, donde la gente podría recuperar el sentido del control con la ayuda de un mecanismo. Apretar un botón (una forma primitiva de digitalismo) se convirtió en la clave de acceso a la ilusión del progreso. El desarrollo científico de posguerra contribuyó a la búsqueda del control total sobre la materia a través de la vertiginosa producción de bienes de consumo, el énfasis en la familia nuclear y, sobre todo, la configuración del espacio interplanetario como el vehículo a través del cual consolidar imaginariamente la seguridad material. La arquitectura y el diseño denotaron este ensueño espacial en una estética aérea y futurística donde predominaba lo geométrico y curvilíneo: ángulos, círculos y las famosas bacterias o paletas de pintor sugerían las siluetas de cohetes y planetas, proponiendo asimismo metafóricamente la velocidad del progreso y la fluidez propia de la falta de gravedad. Mapas y motivos estelares cobraron una renovada popularidad, y las referencias urbanas adoptaron nombres de entidades geográficas o astronómicas.

Tal traslado de lo temporal a lo espacial implicó el rechazo del significado histórico, normalmente articulado por la causalidad cronológica. Semejante proceso de escenificación no es nuevo; caracteriza a tiempos tan críticos como la Edad Media y el Barroco, convirtiéndolos en períodos figurativos en los que la imaginaria alegórica predomina sobre la simbólica. Esto se debe en gran parte al desmoronamiento de presupuestos culturales que proveen una visión coherente y totalizadora del mundo, particularmente a la erosión de la unidad simbólica entre materia y espíritu. El desgaste de esta unidad genera una transformación radical de la experiencia, la cual se desconecta de un sentido abstracto y trascendente para convertirse en pura intensidad y materialidad, procurando su confirmación en lo presente y concreto. Tan sólo las manifestaciones más explícitas satisfacen este deseo de tangibilidad, dando cabida a una figuratividad exenta de ambigüedades que encuentra en la alegoría su expresión más perfecta. Aún más, abandonada la noción de totalidad, el vacío que la sucede es llenado por la alegoría con una multiplicidad de fragmentos. De ahí la saturación barroca del espacio. Puesto que una escenificación cabal puede ser alcanzada únicamente en la separación de cuerpo y espíritu, la muerte,

los cadáveres y las ruinas pasan a ser las alegorías por excelencia: cáscaras vacías de significado, pura materialidad.

La Edad Media y el Barroco presenciaron la destrucción de las aspiraciones universales con las respectivas caídas de los imperios asiático-europeos y de la iglesia. Estas instituciones globalizantes fueron posteriormente sustituidas por la industrialización, el gran sueño romántico de dominio humano sobre la naturaleza. En su culto de lo fragmentario y decadente, la alegoría funciona como lamento por la destrucción de estas ilusiones y también como rebelión contra las premisas en que éstas se afincaban. Contrariamente a la armonía simbólica, la alegoría es anárquica y enfrenta el impulso trascendental del símbolo con la irrevocable finitud de todas las cosas. La alegoría subvierte la jerarquía establecida por la aspiración simbólica a lo espiritual al recordarnos la muerte y la banalidad de los deseos humanos.

El frenesí iconográfico de los años cincuenta y sesenta oculta una lucha desesperada con una muerte antigua y subyacente que había quedado sellada con el romanticismo, la de la fe espiritual. En esos años se intentó creer de todo corazón en la bondad de la industrialización y en la producción material como sustituto de un sentido existencial perdido irrevocablemente. Esta ingenua creencia había sido ya desmentida por la Primera Guerra Mundial. De ahí su desesperación. En cierto modo, el regocijo de la Era Espacial fue el último aleteo del cisne que tuvo el gran sueño moderno. No es de extrañar entonces que sólo nos quede de este sueño su oxidada estructura: los esqueletos abandonados de parques de diversiones y ferias mundiales.

La sustitución del símbolo por la alegoría ilustra también como la producción masiva ha transformado radicalmente nuestra relación con los objetos —y eventualmente con nosotros mismos— de significado trascendental a intensa comodificación. Indiferente a la noción de profundidad y su conexión entre apariencia externa y esencia subyacente, la alegoría funciona exclusivamente en el imperio de los sentidos: la superficie. En vez de apelar a la satisfacción intelectual, incita a la plenitud sensual y en particular, al placer visual. La cultura de masas está orientada hacia la estimulación visual: televisión, filme, video, propaganda, presentación comercial —todos subordinan funciones y percepciones al dominio ocular. Agudizado por la creciente sofisticación de los instrumentos tecnológicos, el deseo alegórico ha intensificado una proliferación iconográfica cuya rotación conoce ciclos cada vez más breves y rápidos. Por la misma razón, las imágenes han sobrepasado el status de representación para obtener el de simulación, convirtiéndose en lo que indican.

El dominio de las imágenes puede apreciarse en la computarización de juegos y servicios, el uso doméstico del video y la expansión de la vigilancia por medio de cámaras. Conformando un nuevo sentido del espacio, caracterizado por ser chato —carente de volumen y profundidad— y móvil —sin eje fijo— monitores y pantallas se han vuelto las nuevas ventanas del mundo, miniaturizando lo que de otro modo sería un vasto paisaje en un pequeño recuadro. Al igual que los guardias sentados frente a hileras de pantallas, participamos y asistimos a diario en el ritual de un voyeurismo tecnológico, el cual penetra de hecho o potencialmente la mayoría de nuestras actividades: bajo el ojo de vigilantes cámaras entramos en edificios, montamos ascensores y llevamos a cabo nuestras compras y actividades bancarias, mientras que gran parte de nuestro entretenimiento se basa en mirar filmes y

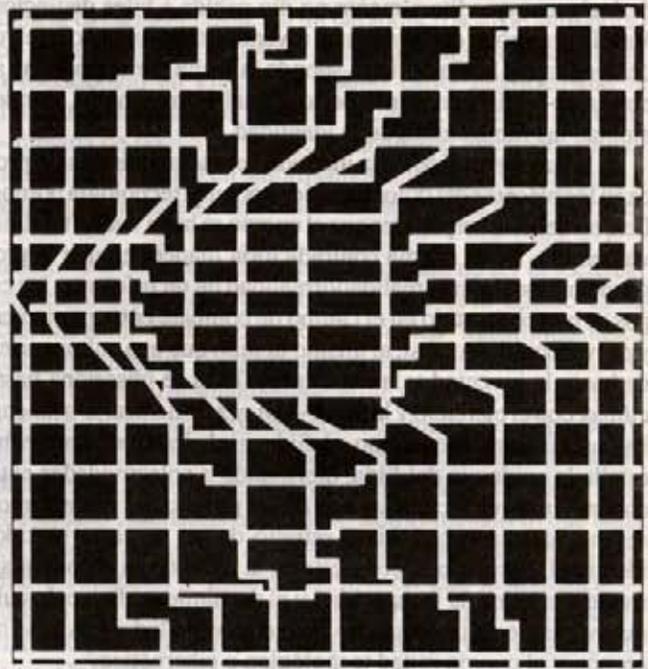
programas de televisión. Inevitablemente, las imágenes se van haciendo espejos en los que buscamos.

La identidad se constituye en gran medida por la percepción de uno mismo como totalidad independiente. No obstante, todos los intentos de vernos como totalidad son inútiles sin el recurso de una imagen —el reflejo del yo en un espejo literal o figurado: la mirada de otra persona, un producto que podamos llamar nuestro. Sin tal reflejo la auto-percepción permanece fragmentaria. En medio de la imagería tecnológica, establecer esta imagen es una tarea bien difícil. No sólo estamos confrontados por una inmensa variedad de identidades prefabricadas entre las cuales elegir, sino que también, debido a su proliferación y capacidad de ser digeridas, dichas imágenes son fácilmente intercambiables. Como todos los productos de consumo, son descartables. Móviles y perecederos, sus rasgos se desvanecen al poco tiempo de uso.

El carácter altamente visual de nuestra cultura fue tema de la exhibición "A trama do gosto: (Um) Outro olhar no cotidiano", montada en São Paulo a principios de 1987. Proponiendo el mirar como el ejercicio constitutivo de la sensibilidad urbana, el show expuso actividades ciudadanas directamente vinculadas a la mirada. Así, usando la "Avenida Babalurbe" como figura organizadora, las exhibiciones particulares fueron dispuestas de modo que simularan la fachada urbana de tiendas, edificios y parques que normalmente veríamos en un paseo casual a pie o en auto. Desde el diario intercambio de tarjetas postales hasta el cultivado gusto de recorrer galerías, "A trama" documentó las distintas maneras en que nuestra mirada es formulada culturalmente. Una de las presentaciones más llamativas fue "Arranha-céu" ("Rascacielos"), en la que, protegidos por la oscuridad y montados sobre un edificio, podíamos espiar con binoculares las ventanas de otra gente, mirando monitores de video con escenas de variadas domesticidades. La fascinación cinemática del espionaje anónimo fue confirmada por la popularidad de esta exhibición: había que hacer una larga fila para subir al techo y, una vez arriba, los espectadores no soltaban los binoculares.

Aun cuando la simulación se aprovecha de la confusión entre ella misma y la realidad convencional para adquirir control, también es fortalecida por los mecanismos de placer que pone en funcionamiento, especialmente por su cualidad pornográfica. En la pornografía, las fronteras entre lo que está siendo visto y quien ve no existen: espectáculo y espectador se funden. En un giro perversamente irónico, la anonimidad necesaria para la total liberación del imaginario borra simultáneamente la identidad del espectador. De igual modo el voyeurismo tecnológico, inducido por la combinación de sensibilidad alegórica y cultura cinemática, conduce a la suspensión del ser en aras de la imagería. Colmado por una repetición compulsiva que en última instancia satura la necesidad libidinal, el placer es alcanzado precisamente ahí donde la realidad convencional y el simulacro son indistintos. Al igual que la pornografía, la fragmentada identidad tecnológica se obsesiona con el cuerpo como metáfora para la reproducción de su torturado eisma. Por medio de las distintas formas de dolor físico —preferiblemente violación y asesinato— la implosión de la identidad es teatralizada una y otra vez.

El placer pornográfico de observar dolor físico, junto con el énfasis dado a sus supuestos atributos de realidad, están bien ilustrados en el aumento de imágenes de mutilación y muerte transmitidas por los noticieros hasta en las horas de programas familiares (¿sabe Ud. lo que están viendo sus hijos?). Un ejemplo



dramático es la serie de programas norteamericanos en busca de criminales. En éstos, apelando al sentimiento cívico, se solicita a los espectadores cooperar en la captura de famosos asesinos. Describiendo y teatralizando los crímenes en pantalla, estos programas han conducido efectivamente a unos cuantos reconocimientos y pocas capturas, confirmando hasta que punto la televisión norteamericana impele la participación de sus espectadores. De concursos de preguntas y respuestas que implican una recompensa material y juegos de "encuentre a su pareja" que se aprovechan de nuestras expectativas románticas, los televidentes han sido conducidos hasta la caza de criminales, un peligroso juego que no sólo implica un posible riesgo, sino que además contribuye a la promoción de un estado de vigilancia y miedo. Lejos de estimular un tipo de unidad colectiva, estos programas incitan exitosamente a la paranoia urbana y la alienación.

Apresar una realidad elusiva a través de sus imágenes es un proceso que transforma la organización de lo real, haciendo que los sucesos dependan de su representación. Demás está decir que si uno admite el carácter ideológico de todas y cada una de las percepciones posibles de la realidad, dicho fenómeno es en sí más viejo que la historia. Pero lo que hace especial al caso de la cultura contemporánea es su inflexible reclamo por una realidad tan mudable que se borra y vuelve a aparecer simultáneamente una y otra vez. En una esquizofrenia sin precedentes, encontramos propagandas cuyos referentes están ausentes y sustituidos por un reflejo o una silueta (un avión de la British Airways existe tan sólo como un reflejo en un rascacielos, el perro de un comercial para cigarrillos Kent es totalmente invisible salvo por las líneas que definen su silueta). La contrapartida es una campaña intensiva de realidad, obsesionada por ser "lo real" ("Estás viviendo en tiempo real —tiempo Seiko", "Miller Genuine Draft — lo más real posible"). Por último, lo que ha ocurrido no es tanto que la realidad se ha vuelto confusa como que las premisas sobre las cuales descansaba se han derrumbado. Los principios de representación, que funcionaron mientras cierta noción de realidad garantizaba su status secundario (es decir, siempre y cuando lo real fuera modelo de la representación), fueron subvertidos por una sobreabundancia

de imágenes que literalmente no dio cabida a tales distinciones. Vale la pena notar que semejante reversión tuvo lugar no en el reino del lenguaje y lo simbólico —donde la lucha por el poder ha sido constante— sino en aquél de lo visual e imaginario, donde se montan las fundaciones de la identidad.

Si la fragmentación de la identidad contemporánea se reproduce en los placeres del dolor inducidos por una tecnología pornográfica, no debería sorprender que el cuerpo se haya vuelto totalmente vulnerable. De la misma contradictoria manera en que la propaganda promociona la realidad/irrealidad de un referente, los cuerpos se han convertido en el campo de combate entre permanencia y desvanecimiento. Así, al mismo tiempo que una cultura orientada hacia la juventud y la excelencia física se obsesiona hasta el clímax con el ejercicio y la dieta —en vez de dedicarse a amenazas físicas más urgentes como el Sida o el deterioro ambiental— estalla la epidemia del Sida, diezmando a colectividades enteras con un virus que incapacita uno de los principales mecanismos de defensa del cuerpo. Último refugio de un precario sentido de identidad, el cuerpo se convierte en la ruina de su propia imagen: frente a la vejez, la incapacidad y el decaimiento físico, la cultura masiva proyecta immaculadas imágenes de salud y felicidad hasta proponer el cuerpo mitad tecnológico o cibernético.

Al traducir todo tipo de experiencia al lenguaje común de la informática, la tecnología moderna ha alcanzado máxima eficiencia cuantitativa al precio de la heterogeneidad. Indistinguible de la computadora, el cuerpo es concebido como un sistema cuyas partes son perfeccionables y reemplazables. Lentamente, cuerpo y computadora han comenzado a intercambiar sus atributos particulares: el cuerpo se mecaniza a medida que la tecnología se va haciendo humana. De aquí a una realidad de cyborgs hay un solo paso, y la ciencia ficción ya lo hizo, como en uno de los filmes más taquilleros de 1987 en los Estados Unidos, *Robocop*. En esta película, un policía asesinado es reconstruido en un robot cuyas vagas memorias humanas le insuflan sentimientos de venganza y justicia. Las historietas abundan en semejantes personajes. "Rompe circuitos" (personaje de la serie sobre robots transformers, una creación ficticia de Marvel Comics caracterizada por la continua transformación de la materia) es una mujer que utilizó su genio electrónico para convertir su cuerpo destrozado por un accidente en un aparato electrónico de primer orden.

Orgánico y tecnológico, el ficticio cyborg representa la máxima transgresión espacial, hazaña que comparte con el holograma. Poseyendo lo mejor de ambos ámbitos, los cyborgs combinan propiedades humanas con la perfección del cuerpo tecnológico. De este modo significan el derrumbamiento final de fronteras entre lo espiritual y lo material. Producto de la cibernética —el estudio de sistemas de comunicación y control tales como el cerebro y el sistema nervioso— los cyborgs son el resultado imaginario de una sofisticada sociedad informática, donde todo es concebido en términos de organización. La creación del cyborg ha problematizado la idea de una identidad dependiente de lo orgánico, en otras palabras, de la naturaleza humana. El miedo y resentimiento de una invasión tecnológica y su consecuente desplazamiento de la antedicha humanidad son en parte responsables de la brutal reacción en contra de los bebés de probeta, la inseminación artificial, la eutanasia y hasta el aborto por parte de quienes por otro lado participan alegremente del consumo tecnológico. Tal es la contradicción subyacente de la era reaganiana, en la que una escalada tecnológica sin precedentes ha sido acompañada por la insistencia

en lo real y en los valores tradicionales. Por otro lado, las posibles ventajas de semejante ruptura de fronteras físicas han sido delineadas por teóricos como Donna Haraway. Ella propone al cyborg como metáfora de un nuevo e híbrido cuerpo social que permitiría la integración y libre circulación de discursos, tales como el feminismo, que hasta ahora han sido marginalizados por su negativa a encajar en estándares tradicionales.

Como si estos problemas fueran poco, la cultura de imágenes de video y de microchips está lejos de ser tan sólo lustre y brillo. La tentación espacial provocada por la alta tecnología ha contribuido también a la formación de una sensibilidad melancólica. Obsesionada con la pérdida del cuerpo orgánico y su correspondiente realidad concreta, dicha sensibilidad reproduce esta pérdida en su gusto por los cadáveres, las ruinas y el deterioro tecnológico. Tal gusto está ya implícito en el deseo alegórico, el cual, como dije antes, juzga a los escombros como el emblema perfecto de una realidad fragmentada y discontinua. Si el símbolo representa la armonía con la totalidad y su consecuente trascendencia, manifestándose en una naturaleza viva y floreciente, la alegoría, por el contrario, procura demostrar la transitoriedad y aislamiento en una naturaleza gris y decadente — los restos helados de un paisaje invernal.

Las hojas muertas y los animales embalsamados coinciden con un paisaje urbano y suburbano de desecho industrial, maquinaria vuelta chatarra y edificios abandonados, en conformar lo que podría considerarse una subcultura de la basura y el despojo. En ésta, el valor reside en la belleza o grandiosidad que una vez fue, pero que ahora se encuentra en total decadencia. El más insignificante resto permite evocar un mundo imaginario que tan sólo se halla a nuestro alcance gracias a dicho vestigio. Como en un pentimento, las ruinas de la ciudad y del cuerpo emergen por detrás de los monitores tecnológicos, produciendo un pastiche que contiene simultáneamente al pasado, el presente y el futuro. Más que un lamento por lo que se ha ido para siempre, la sensibilidad melancólica se halla imbricada en la intensidad misma de la pérdida — no para reconstituirla, sino para gozar su irrecuperabilidad. El espíritu melancólico vive la cultura contemporánea como un esplendoroso y barroco memento mori, cuyas muchas capas deben ser develadas como otras tantas Pompeyas.

Esta fijación con la muerte es responsable por la revitalización, por así llamarla, de una serie de exhibiciones de "naturaleza muerta" (still life), con sus correspondientes criaturas sin vida. Congelados en el tiempo, estos cadáveres sólo pueden ser entendidos espacialmente, en tanto volúmenes y texturas, siendo aptos así para la escenificación estética tan dramáticamente ilustrada en los dioramas de los museos de historia natural. Este es, por ejemplo, el caso de los artistas neoyorquinos Gwen Akin y Allan Ludwig, quienes se dedican a buscar pulpos y cabezas de cochino en mercados locales, trofeos hechos con cabezas de venado en casas de antigüedades, y fetos, esqueletos deformados y pedazos de cerebro en museos médicos, para luego fotografiarlos en láminas platinadas.

La sensibilidad melancólica contemporánea es propiciada no sólo por la desaparición de lo orgánico, sino también por el rápido desgaste de la misma tecnología, el cual deja tras de sí una estela de objetos que se han vuelto obsoletos de la noche a la mañana. En su loca carrera por la eficiencia, la alta tecnología produce artefactos cuya única ventaja es su mayor enemiga: dependen de una perfección tecnológica que ha envejecido para cuando llegan al

mercado. Generados sin descanso, los productos tecnológicos están destinados a perder su margen competitivo en un abrir y cerrar de ojos. No sólo tienen que competir con miles de productos similares, sino hasta con sus propias versiones mejoradas o puestas al día (la compañía de teléfonos de Nueva York ofrece servicios "no susceptibles de obsolescencia"). Depreciados instantáneamente, puestos en venta ya como gangas, estos productos son también copiados por clones que se ufanan de tener sus mejores características a menor precio. Una circulación tan grande de lo sustituible y obsoleto antes de nacer provoca una saturación del mercado, el cual continuamente se desborda creando un paisaje urbano de basura tecnológica. Este puede apreciarse en los centros de la cosmópolis así como en grandes lugares de producción como Hong Kong, donde las calles están llenas de buhoneros vendiendo programas y partes de computadoras aún costosísimos en otras partes del mundo.

Ruinas tecnológicas y consumo compulsivo son también preocupaciones tercer mundistas. Toda espejos y luces de neón, toda plástico y basura, Tupinicópolis, una metrópolis indígena retrofuturista, se paseó oronda con sus indios hi-tech que andan en supersónicas motos japonesas, montan sofisticadísimas lanchas y tocan rock, luciendo el Tupi look: zapatillas de colores, plumas fosforescentes y licuadoras en la cabeza. "Tupinicópolis", de la escuela Mocidade Independente de Padre Miguel, fue la segunda finalista en el desfile de las escuelas de samba del carnaval del 87 en Río de Janeiro. El enredo —trama o anécdota de una samba— mostró a los indios Tupi como felices moradores de una desenfrenada cosmópolis. Los carros alegóricos (escenarios ambulantes de cada samba) desfilaban paisajes urbanos, reflejando literalmente la estética de la alta tecnología: espejos, cromos y plásticos, dorados, plateados y colores de neón, montajes diagonales y espirales. Entre autopistas, rascacielos y anuncios luminosos vimos pasar a Shopping Center Boitatá, Banco Tupinicopolitano, Supermercado Onçao, Tupy Palace Hotel y discoteca de Saci.

La estética pos-marajoara tupinicopolitana es un reciclaje de la imagen pop que Hollywood produjera del Tercer Mundo, una especie de Carmen Miranda paseándose por Tokyo en 1987. Esta tropicalización de la cultura tecnológica la transforma en un doble ícono, enfatizando su calidad transitoria y el fácil desgaste de ese universo de junk food y ready-mades. Si en los países posindustrializados la decadencia de la apuesta modernista por el progreso genera ya sea una actitud nostálgica, ya una desilusión que estiliza

la ruina —esto último es el punk—, en el subdesarrollo esta decadencia es carnavalizada. En un paradójico acto de antropofagia, en el tercer mundo la cultura posindustrial es vuelta pop, su vacío reelaborado en kitsch. El último carro alegórico fue el Tupilurb, una montaña de chatarra —carros, neveras, televisores— pintada de dorado. "Vean cuánta alegría viene ahí, es una ciudad sonriente" cantaban amorosamente los tupinicopolitanos a la fugaz experiencia urbana, "hasta la basura es un lujo cuando es real".

La cultura urbana contemporánea ha dejado de ser la sociedad del espectáculo para convertirse en el escenario mismo de la espectacularidad. Este movimiento implica transformaciones radicales en nuestras percepciones sensoriales e intelectuales, siendo la principal el desmantelamiento de la distinción tradicional entre realidad y fantasía, representación y simulación. El predominio de imágenes producidas tecnológicamente ha alterado nuestra ubicación espacial de modo que ya no nos hallamos frente a las imágenes, sino enredados entre ellas. Reformulando lo que solía ser una relación metafórica —establecida por similaridad (a Dios, en última instancia) y condensación— en una metonímica —establecida por contigüidad y fragmentación— la identidad posindustrial sólo puede ocurrir en la conjunción de lo tecnológico y lo orgánico. Un nuevo cuerpo está en formación, uno que, aparentemente libre de restricciones históricas, se siente bendecido por la capacidad de infinita transformación —una condición revolucionaria capaz de socavar todo tipo de determinismos sociales.

En lugar de descartar las convenciones de la percepción, lo que la cultura de la imagen ha logrado ha sido exponerlas al cuestionar sus principios fundamentales, especialmente la creencia en una realidad objetiva cuya verdad básica puede atribuir una superioridad moral a todo lo que se le acerque. El derrumbamiento de fronteras entre imagen y referente es contradictorio, complejo y doloroso, al igual que todos los cambios, como bien lo demuestra el gusto melancólico por las ruinas y el deterioro orgánico. Sin embargo, pérdida y confusión no deberían ser despreciadas ni temidas. Es más bien su opuesto, la inflexible certidumbre del dogma, lo que tiene cada vez más aterradoras consecuencias. Si nuestra dependencia de la mirada nos ha vuelto una cultura narcisista, dependiente de nuestra apariencia para todo significado, ésta ha ocasionado, por otro lado, una autoconciencia incómoda y problemática. Si el mundo se ha convertido en un inmenso escenario para nuestro placer, nuestra participación en él ha aumentado proporcionalmente.

YA APARECIO

LOS PERIODISTAS

PARA QUE LA CRISIS
NO LO DEJE SIN
LEER.



CADA QUINCE DIAS
EN SU QUIOSCO.

Los límites del espiritualismo

ADRIANA PUIGGROS

La reciente aparición del contenido del Simposio Internacional sobre "Orígenes de la Democracia Argentina", que compiló Hugo Biagini y publicó editorial Legasa, dista de tener un interés exclusivamente historiográfico.

Si bien las intervenciones de Hebe Clementi y de Osvaldo Alvarez Guerrero vincularon directamente al krausismo con la "democracia", Arturo Roig rompió la armonía hablando de los límites de tal relación. Mencionarlos, fue equivalente a poner en duda la capacidad transformadora de los espiritualismos y sacar de las sombras lo que el krausismo impide transformar, mediante un discurso que exalta el cambio social.

La operación de Roig consistió en colocar el busto de Krause de cara a su propia trascendencia, en contraste con los españoles Juan José Avellan y Pedro Alvarez Lázaro, enredados en un debate acerca de la primacía de la articulación masónica o positivista del krausismo peninsular. En coincidencia con Roig, Elías Díaz, de la Universidad Autónoma de Madrid, analizó las relaciones entre el liberalismo reformista de tono ético cultural del Instituto Libre de Enseñanza, (centro de operaciones del krauso-positivismo hispánico fundado en 1876 y que dirigió Francisco Giner de los Rfos), y el origen ideológico del Partido Socialista Obrero Español. Díaz prefirió detenerse en las líneas continuas que partieron de la filosofía krausista española. En cambio, en el reclamo de Roig, hay una ruptura con la concepción organicista del krausismo. Se rechaza aquella idea sostenida por el filósofo del derecho argentino Wenceslao Escalante quien, como el jurista Ahrens, consideraba al hombre un ser "armónico y sintético" explicando con ese argumento la relación ininterrumpida entre lo subjetivo y lo objetivo. Tal ley es el vehículo para cumplir con nuestro orden moral alcanzando la perfección. Ese orden es un "a priori", una categoría

absoluta; pertenece a un plano axiológico desde el cual lo social es "mera facticidad" (Roig, en Biagini, 1989, p. 52). Pero no se trata solamente de un hecho individual; el orden moral es producto de la solidaridad de los seres libres e inteligentes. Solidaridad que corrige al liberalismo individual, más no conduce hacia el socialismo.

En sus estudios sobre los espiritualistas argentinos, Roig había sostenido que aquella posición fue también adoptada por otros krausistas argentinos, como Hipólito Yrigoyen. En 1989, el mismo filósofo advierte que tal posición "desplazaba el acento hacia lo subjetivo, como si todos los vicios derivaran de allí y eludía sistemáticamente la existencia o por lo menos el peso de la función histórico-social de una 'moral objetiva'". A partir de la distinción hegeliana entre "moralidad" (las intenciones subjetivas) y "eticidad" (el mundo objetivo) de las "sustancias éticas", Roig fundamentó la posibilidad de un nuevo sentido para la expresión "eticidad nacional".

Hugo Biagini señaló también límites del krausismo como teoría social. La igualdad, que se plantea en términos de mitigar las grandes diferencias, no se concibe como el resultado de la transformación del sistema de clases sociales. La propiedad es sacralizada y una pedagogía moral sustituye a la política (Biagini, 1989, 219). El organicismo krausista del fin de siglo argentino no dejó de participar, seguramente, de la "atmósfera de transición entre espiritualismo y materialismo, entre romanticismo y positivismo" que Biagini (1980, p. 119) había descripto en otra obra como escenario de la biografía de Carlos Encina.

El tema de los límites de los operadores espirituales del cambio social, ha preocupado a los argentinos que se nutrieron en el

krausismo y el krauso-positivismo. Ya el maestro Vergara se cuestionaba la relación entre educación y moral. Decía:

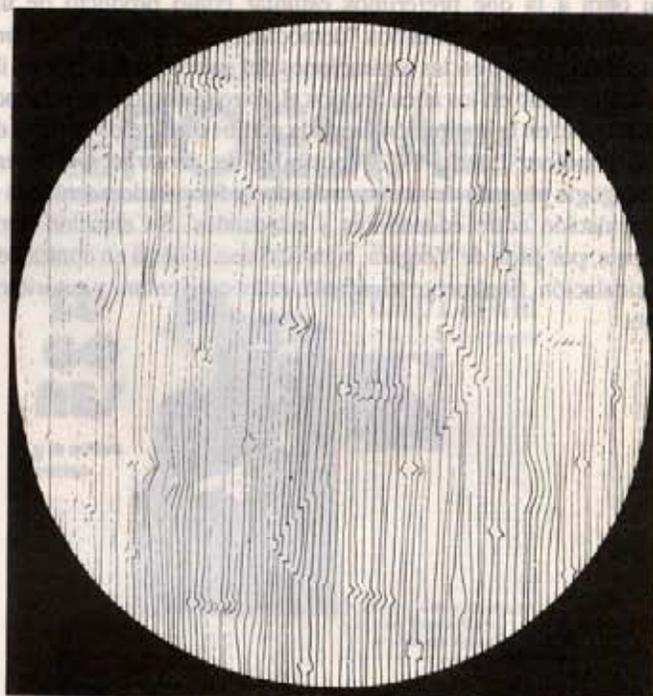
“¿Qué vale una escuela normal más o menos, cuando los grandes extravíos nacionales han convertido en foco de inmundicia y corrupción a muchos de esos mismos institutos que deben preparar el pan del alma para los pueblos?” (Vergara, 1911, p. 294).

Por eso Vergara convocaba al levantamiento de todos, pueblo y gobierno, educadores y periodistas, contra los grandes males que conmovían a la república conservadora. Por el contrario del anarquismo expropiador, consideró innecesaria una revolución violenta: violentos habían sido los hechos fundadores de nuestra sociedad, la revolución francesa, el pasado bárbaro argentino. Pero el mundo avanza de la guerra a la paz y la sociedad puede ser perfeccionada (Vergara, 1911, p. 102). El organicismo krauso-positivista proporcionó a Vergara un reaseguro contra sus enemigos de la burocracia escolar, que eran implacables con los anarquistas y con los enemigos del liberalismo. El Dr. Miguel Lancelotti, disertante de la Conferencia Pedagógica del 12 de octubre de 1898, fue ejemplo del límite de la tolerancia de los pedagogos del Régimen, a quienes denominaremos “normalizadores”. Una de sus máximas expresiones, Andrés Ferreyra, Inspector del Consejo Nacional de Educación, pidió que con el látigo de Jesús se expulsara del templo a ese hombre que tenía el “espíritu torturado por la decepción y la duda”, que se le cerraran las puertas de esa escuela pues dentro del reglamento todo era permitido, pero fuera de él, ya nada (Ferreyra, 1898, p.8).

Vergara fue un eterno sancionado por los burócratas, un “loco”, pero nunca echado del Paraíso. Para Víctor Mercante, se trataba de un “pensador de luminosas ideas que parecen, empero, emanaciones de un cerebro inculco”. El positivista consideraba motivador el desorden de las ideas de Vergara, “mezcla aparente de las más originales con las más exóticas, de las más evolucionistas y las más ortodoxas: un reverberar de ideas exóticas y de ideas snobistas; una laca japonesa de realidades desafines y un conjunto sin proporciones lógicas” pero que era, finalmente, un sistema (Mercante en Vergara, 1911, p. 40). El loco quedaba en familia, pues su función consistía en destacar los elementos perversos del propio sistema y reclamar su reparación.

Vergara, sin embargo, trató de escapar del simpático encierro al cual lo pretendían someter sus colegas mediante elogios desmedidos y veladas descalificaciones. Reclamó que fueran metidos la cárcel no sólo los criminales, sino especialmente los políticos corruptos aprovechando la ayuda de los menos criminales, que andaban sueltos. De tal manera el pueblo entero apoyaría la cruzada de moralidad. Pero se entusiasmó, prosiguió, y, ya desbocado, pidió que los diputados renunciaran a su sueldo, que se diera escuela a los 500.000 niños que carecían de ese servicio, que se suprimieran los impuestos a los trabajadores sin capital, y en el colmo de la locura clamó que se obligara a los propietarios de grandes extensiones de tierra sin cultivar a venderlas en remates o fraccionarlas, pues sin ganar para sí, “quitan el pan a gran número de pobres que podrían cultivar esas tierras” (Vergara, 1911, 725-726).

Vergara intuyó que la “inmoralidad” del Régimen, residía en su carácter oligárquico. Esa cualidad negaba, según Roig, la universalidad de los derechos proclamados por el liberalismo. Agregó, sugerentemente: “ideología que compartían gobernantes y gobernados”. El Régimen que en la argumentación de Wenceslao Escalante queda justificado mediante un marcado darwinismo



social, —nada ajeno a cierto krausismo, según informa Biagini (Biagini, 1989, p. 218)— impedía que tal ideología compartida se tradujera en un pacto social capaz de sostener un “Welfare state”. El pacto, que según nuestra opinión sólo era posible como construcción de un sujeto político complejo nacional y democrático, no solamente de clase, chocó con los intereses concretos de la oligarquía denunciada por el “loco” Vergara. Roig apunta: también contra los límites del espiritualismo, como utopía restauradora.

¿Serán los límites del espiritualismo un síntoma de los límites del nacionalismo popular y del nacionalismo democrático en la Argentina? No carece de importancia el hecho de la presencia de elementos espiritualistas tanto en el yrigoyenismo como en el peronismo. Como también en otras expresiones políticas nacionalistas democráticas latinoamericanas, tal el sandinismo de los años 20, e incluso en los orígenes de la revolución mexicana.

Diferentes espiritualismos —de tono krausista durante el yrigoyenismo, asociado y las más de las veces subordinado al nacionalismo católico durante el peronismo— proporcionaron marcos ideológicos necesarios para la construcción del sujeto nacional popular en la Argentina. Igualdad, Nación, Organismo, Dios, Solidarismo, Espíritu colectivo fueron algunos de los elementos que, tomando sentidos distintos a partir de articulaciones específicas, integraron los discursos yrigoyenista y peronista. La movilización popular encontró cauces ideológicos progresistas, pero chocó contra explicaciones esencialistas y ahistóricas.

Regresando al krausismo y al krauso-positivismo argentinos, concluiremos dejando abierta la necesaria discusión sobre la relación entre la experiencia de Mercedes y la Institución Libre de Enseñanza. Una respuesta que legitime esta institución como modelo de la Escuela Normal Popular que dirigió Carlos Vergara,

podría permitir el reingreso del "loco" al mundo ordenado de los normalizadores argentinos. Pero nos resistimos a tal reducción de su obra a la que preferimos estudiar como producto de una corriente que denominamos "democrática-radicalizada", de profunda raigambre en las aspiraciones del sujeto Pueblo que se iba constituyendo en los años previos al yrigoyenismo. La influencia de Froebel en la institución fundada por los discípulos de Sanz del Río (Jiménez-Landi, 1973) posibilitó la construcción de una pedagogía plagada de nuevos métodos y formas democráticas de vinculación entre educadores y educandos. Su elección como fuente, por parte de Vergara, significó una apuesta en contra de la articulación, finalmente triunfante, entre curriculum y autoritarismo.



MAYO-JUNIO 1989 N° 101
Director: Alberto Koschützke
Jefe de Redacción: Camilo Taufic

COYUNTURA: Eduardo Molina y Vedia: El Salvador: incógnitas y espejismos en el camino de Arena; **Mary Zajer:** Chile: otro año electoral, definitivo.

ANÁLISIS: Samir Amin: Iguales metas, distintos destinos; cinco intentos de modernización: Japón, China, México, Turquía, Egipto; **Fabían Echegaray:** Impávidos ante la democracia; la subjetividad política argentina; **Luis Díaz Müller:** Es ilegal; la deuda externa ante el derecho internacional; **David E. Lewis:** La otra espada de EEUU: la iniciativa de la Cuenca del Caribe; **Alvaro Camacho / Alvaro Guzmán:** Violencia, democracia y democratización en Colombia.

POSICIONES: Carlos Andrés Pérez / FMI: Intercambio de cartas.

LIBROS: Steve Ellner: Viraje en la izquierda; nuevos rumbos, nuevas perspectivas.

TEMA CENTRAL: Teodoro Petkoff: El MAS y la búsqueda de un perfil distintivo; **Ricardo Lagos:** Dos conceptos clave de la renovación socialista en Chile; **Luis Alva Castro:** El antimperialismo constructivo del APRA; **Mario Solórzano Martínez:** La alternativa socialista democrática en Guatemala; **Jaime Paz Zamora:** Nueva mayoría y proyecto nacional del MIR en Bolivia.

| | SUSCRIPCIONES ANUAL (incluido flete aéreo) | BIENAL (6 núms.)(12 núms.) |
|-----------------|---|-------------------------------|
| América Latina | US\$ 20 | US\$ 35 |
| Resto del Mundo | US\$ 30 | US\$ 50 |
| Venezuela | Bs. 300 | Bs. 500 |

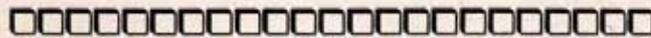
PAGOS: Cheque en dólares a nombre de NUEVA SOCIEDAD. Dirección: Apartado 61.712 - Chacao-Caracas 1060-A. Venezuela. Rogamos no efectuar transferencias bancarias para cancelar suscripciones.

Biagini, Hugo (compil.) *Orígenes de la democracia argentina. El trasfondo krausista.* Fundación F. Ebert — Ed. Legasa. Bs. As. 1989. *Cómo fue la generación del 80.* Ed. Plus Ultra. Bs. As. 1980.

Vergara, Carlos N. *La revolución pacífica.* Talleres gráficos Juan Perrotti. Bs. As. 1911.

Roig, Arturo. *Los krausistas argentinos.* Ed. Cajica. Puebla. Mex. 1969. Jiménez-Landi, Antonio. *La institución libre de enseñanza;* Ed. Taurus. Madrid. 1973.

Ferreira, Andrés. *Disertación en Conferencia doctrinal de Maestros de la Capital,* Imprenta Castex y Halliburton. Bs. As. S/fecha.



Revista de crítica literaria latinoamericana

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



IBEROAMERICANA

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 1 N°s 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
DIRECCION: 1312 C.L. Universidad de Pittsburgh,
 Pittsburgh, PA 15260, U.S.A.

SUSCRIPCION ANUAL (1989)

| | |
|---------------------------------|--------------|
| Miembros en Latinoamérica: | U\$S 25.00* |
| Instituciones en Latinoamérica: | U\$S 30.00 |
| Suscriptor regular: | U\$S 40.00 |
| Miembro regular: | U\$S 45.00* |
| Instituciones: | U\$S 60.00 |
| Socio Protector: | U\$S 70.00** |
| Instituciones Protectoras: | U\$S 70.00** |

SUSCRIPCIONES Y VENTAS:

Erika Arredondo

CANJE:

Lillian Seddon Lozano

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



ISSN 0013-1644

DIARIO DE

A 1100

13
 Informacion
 creación
 sa/ya

POESÍA

Periodico
 trimestral
 Primavera
 de 1989.

Escriben: Marcelo Cohen, Sergio Chejfec, Luis Cistaroni, C. R. Feilung, Jorge Fondebinder, Elyso Gandolfini, María Teresa Gramaglia, D. G. Helder, Ricardo Ibarlucio, Graciela Montaldo, Jorge Monteleone, Delfina Muschietti, María Negrón, Beatriz Sarlo, Fernando Toboza, y decenas más.

**LU
 GO
 NES**
 y la nueva
 critica

Philip Larkin
 EL CORAZON MAS TRISTE

Philip Larkin
 EL CORAZON MAS TRISTE

**TOM
 WAITS**

**PAGINA DE
 ARTISTA**

Cultura latinoamericana
 en Nueva York:
 un castigo del cielo

La Ciudad Futura

**Directores: José Aricó, Juan Carlos Portantiero
 y Jorge Tula.**

La herencia de la revolución francesa y la cultura política de la izquierda

Macchi / Bufano / de Ipola / Grossi / Sarlo / Vezzetti
 Franzé / Godio / Ortiz / Caldelari / Boffa / Cerroni /
 de Giovanni / Totaro / Veca / Briegger / Bozza /
 Perez Gay / Driben / Barcellona / Marimón

Bartolomé Mitre 2094, 1er piso
 Buenos Aires



| | |
|---|----|
| Variaciones sobre Adorno, por Carlos Altamirano | 1 |
| Adorno y el cine, por Raúl Beceyro | 4 |
| La prohibición de lo superfluo, por Federico Morjeau | 7 |
| La perspectiva exterior: Gombrowicz en Argentina, por Juan José Saer | 11 |
| Opiniones obstinadas y democracia, por Albert O. Hirschman | 16 |
| Lo popular en la historia de la cultura, por Beatriz Sarlo | 19 |
| Perdidos en el espacio, por Celeste Olalquiaga | 25 |
| Los límites del espiritualismo, por Adriana Puiggrós | 30 |