Trabajos de la memoria

PUNTO DE VISTA

49 Revista de cultura
7 $
Agosto 1994

Literatura, cine, música:

La lista de Schindler / Shoa /
Los pichiciegos / Il canto sospeso /
El pentimento

El presente y la historia:

El caso Reggiardo-Tolosa
El cordobazo / Lugares de la memoria /
El juicio a las Juntas / Boris Spivacow

•

Manfredo Tafuri y Adolf Loos

•

Escriben: Vezzetti • Altamirano • Beceyro
Sarlo • Monjeau • Samoilovich • Sabato
•Mongin

Ilustra: Kuitca

Las ilustraciones de este número son obras de Guillermo Kuitca (Buenos Aires, 1961).

PUNTO DE VISTA

49

Revista de cultura
Año XVII • Número 49
Buenos Aires, agosto de 1994

Sumario

1 Hugo Vezzetti, *La memoria y los muertos*

5 Carlos Altamirano, *Memoria del 69*

8 Raúl Beceyro, *Los límites. Sobre «La lista de Schindler»*

11 Beatriz Sarlo, *No olvidar la guerra de Malvinas. Sobre cine, literatura e historia*

16 Federico Monjeau, *«Il canto sospeso»: la memoria cifrada*

20 Daniel Samoilovich, *Pentimento*

24 Olivier Mongin, *¿Una memoria sin historia? Hacia una relación diferente con la historia*

30 Hilda Sabato, *Historia reciente y memoria colectiva*

35 *Homenaje a Manfredo Tafuri*

38 Manfredo Tafuri, *Adolf Loos, teórico*

47 *Boris Spivacow: la muerte del constructor*

Consejo de dirección:
Carlos Altamirano
José Aricó (1931-1991)
Adrián Gorelik
María Teresa Gramuglio
Juan Carlos Portantiero
Hilda Sabato
Beatriz Sarlo
Hugo Vezzetti

Directora:
Beatriz Sarlo

Diseño:
Estudio Vesc

Suscripciones
Países limítrofes:
45 U$S (6 números)
Resto del mundo:
55 U$S (6 números)
Argentina:
21 $ (tres números)

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: 901-3293

Composición, armado e impresión:
Nuevo Offset, Viel 1444, Buenos Aires.

La memoria y los muertos

Hugo Vezzetti

Freud dejó una enseñanza acerca de los problemas que los muertos provocan a los vivos: toda muerte es violenta en su representación inconsciente y deja a los sobrevivientes con el trabajo de un duelo en el que juegan tanto la agresividad como la culpa hacia los que ya no están. Convivir con ellos es tan imposible como cerrarle el acceso a una evocación que se impone de la manera más sorpresiva por la repetición, en el sueño, la fantasía o el síntoma.

En *La chambre verte*, de Truffaut, un hombre y una mujer anudan un encuentro, trágico, en torno del rechazo a olvidar a sus muertos. Julien literalmente convive y dialoga con su amada muerta y construye alrededor de ella una trama que incluye a cada uno de los amigos que ya no están, como una familia consagrada y mantenida más allá de la ausencia final, un círculo humano que alcanza la completa perfección de lo que ya no puede cambiar. Julien no admite la variabilidad de una evocación contingente, en la que los muertos nos visitan y nos abandonan por sorpresa, y construye obsesivamente un ritual privado, conmemorativo y aplacatorio a la vez; da forma a una celebración bizarra en un santuario cerrado, oficiante sin destinatarios, salvo la presencia muda de las efigies y los cirios. Y en ese espacio dominado por el fantasma de la inexistencia de la muerte se anuda la historia, finalmente mortífera, del amor de Julien y Cecilia. Los une la lucha contra el olvido, pero los separa una posición de la memoria. Ella pide «una sola rememoración y una sola llama», la evocación unificada y distanciada por el símbolo; él opone la voluntad obsesiva de recordar a cada uno: a cada muerto una llama y que nada empañe el fantasma de que todos, sin que falte ninguno, están allí demandando por una existencia que sólo los vivos pueden otorgarles.

Finalmente, ¿es la memoria de los muertos una función de la presencia, una repetición que viene a colmar la ausencia o es el registro de un sentido que sólo se construye sobre la angustia de un vacío definitivo? ¿Es la reaparición de lo vivido o la construcción de una historia?

Es desde aquí que querría introducirme en los modos con que retornan en la escena pública nuestros muertos insepultos, los «desaparecidos», que permanecen como un problema y como una carga para una sociedad que no sabe muy bien qué hacer con ellos. Y no puede decirse simplemente que no quiere saber; basta recordar que *La hora de los lápices* batió records de público en televisión. (Pero antes estuvo la emisión del programa del *Nunca más* con los testimonios y la representación del juicio a las juntas, una intervención sobre la memoria social que puede ser tomada como prototípica en su capacidad de rehacer una experiencia «vivida», al menos para la población adul-

ta, desde una tradición ética, inaugurada con la investigación de la CONADEP y el juicio a los dictadores, que se sintetiza en la ecuación: memoria + verdad + justicia = «nunca más»).

Esos muertos retornan de diversas formas; por las jactancias de un genocida, el general Bussi, bajo el espectro del chupadero evocado en el asesinato atroz del soldado Carrasco o en la disputa por los afectos y la filiación que ha salido a la luz pública en torno de la restitución de los mellizos Reggiardo-Tolosa. Quiero destacar este caso porque plantea las aristas complejas del problema y nos interroga en un punto límite de las intersecciones entre la memoria individual y la memoria social. Lo destacado en los medios fue el «caso psicológico», presentado como un nudo de vínculos y conflictos afectivos de los adolescentes con los apropiadores (que han ocupado indudablemente el lugar de padres) y con los familiares de sangre a los que fueron otorgados inicialmente. El problema es otro, indudablemente, si se atiende centralmente a la restitución de la identidad jurídica como núcleo que concentra un fundamento de verdad y memoria histórica que va más allá del drama privado. La identidad en juego, entonces, se proyecta a la reparación de un crimen y a la instauración de una verdad que se impone a los protagonistas, que no depende de un «descubrimiento» subjetivo y que encuentra su eficacia en ese acto por el que la justicia interviene en representación de la sociedad. Esto es así, en todo caso, en un ordenamiento simbólico institucional que no reposa en la estructuración subjetiva de las identificaciones y los vínculos sino en la fuerza de la ley que siendo igual para todos funda una comunidad ética y política. Establecer estos principios básicos en la consideración de las *repercusiones públicas* del caso (que es de lo único de lo que se puede decir algo seriamente) parece necesario frente a la presencia, sin duda exagerada, de cierto psicoanalismo autóctono que tiende, en éste como en otros temas de la vida social, a exhibir sus certezas en los medios.

No quiero detenerme en las motivaciones de los animadores de la pantalla televisiva que montaron el caso como un reality-show, pero es claro que la publicidad del drama ponía en escena el carácter conflictivo de la memoria, como un espacio de lucha y no un registro pacífico del pasado, sostenida por actores y canales que pugnan por actualizarla y reescribirla, desde tradiciones y constelaciones de valor. Y si existen «traficantes del olvido» empeñados en una empresa de borramiento y falsificación de la historia reciente, que es la exacta contramemoria de la empresa del *Nunca más*, no faltaron quienes en los medios operaron recolocando el caso en la trama histórica del terror dictatorial.

Pero en la medida en que la exhibición de los mellizos concentraba el problema en la legitimidad «psicológica» del vínculo mantenido con la familia que los crió, testimoniada directamente por los propios adolescentes, hubo quienes, desde un psicoanálisis «a medida», decidieron intervenir exactamente en ese nivel para discutir las cualidades de ese vínculo de un modo que parecía sugerir que la batalla por la memoria se jugaba en el terreno de los afectos. Y si esto fuera así, la consecuencia lógica llevaría a postular que el núcleo del caso no sólo llamaba al protagonismo de los psicólogos sino que debía orientarse a desalojar los afectos de los mellizos por aquellos a quienes siguen considerando sus padres, para dejar lugar al vínculo suprimido por la violencia que secuestró y asesinó a los padres de sangre.

Pero reducir la memoria al círculo íntimo de su constitución y reconstitución como identidad psíquica es lo que hizo entre nosotros, hace algunos años, la psicoanalista Françoise Dolto cuando fue interrogada acerca de los problemas de la restitución de niños secuestrados durante la dictadura. («Verdad y ley para los niños recuperados», *Psyche*, nº3, octubre de 1986). Su argumentación era muy consistente si se aceptaba la premisa básica: debía respetarse la estructuración edípica realizada en relación a la segunda pareja parental, sin que importara el origen de la incorporación a esa familia. De allí se deducían sus consejos en el sentido de buscar la verdad pero sin arrancarlos de la familia de crianza, no instruirlos en contra de ella y procurar mantener el vínculo con las dos familias. Pero decía algo mucho más decisivo respecto de los apropiadores en la medida en que consideraba que al apoderarse de los niños y criarlos como propios habían realizado un acto de reparación respecto de la violencia ejercida hacia los padres. Con esta segunda línea argumental, que no se seguía de la primera, introducía la matriz de un relato evangélico ejemplar (vale la pena recordar que Dolto era profundamente católica) dominado por la ley primera, inmediata y enraizada en el corazón, del amor al prójimo. Aunque no seguía más allá no era difícil agregar la continuación: basta el arrepentimiento recogido y el perdón divino (que ella en todo caso se apresuraba a extender) para que la tragedia del origen quedara borrada; y en este caso la segunda familia desalojaba y sepultaba a la primera.

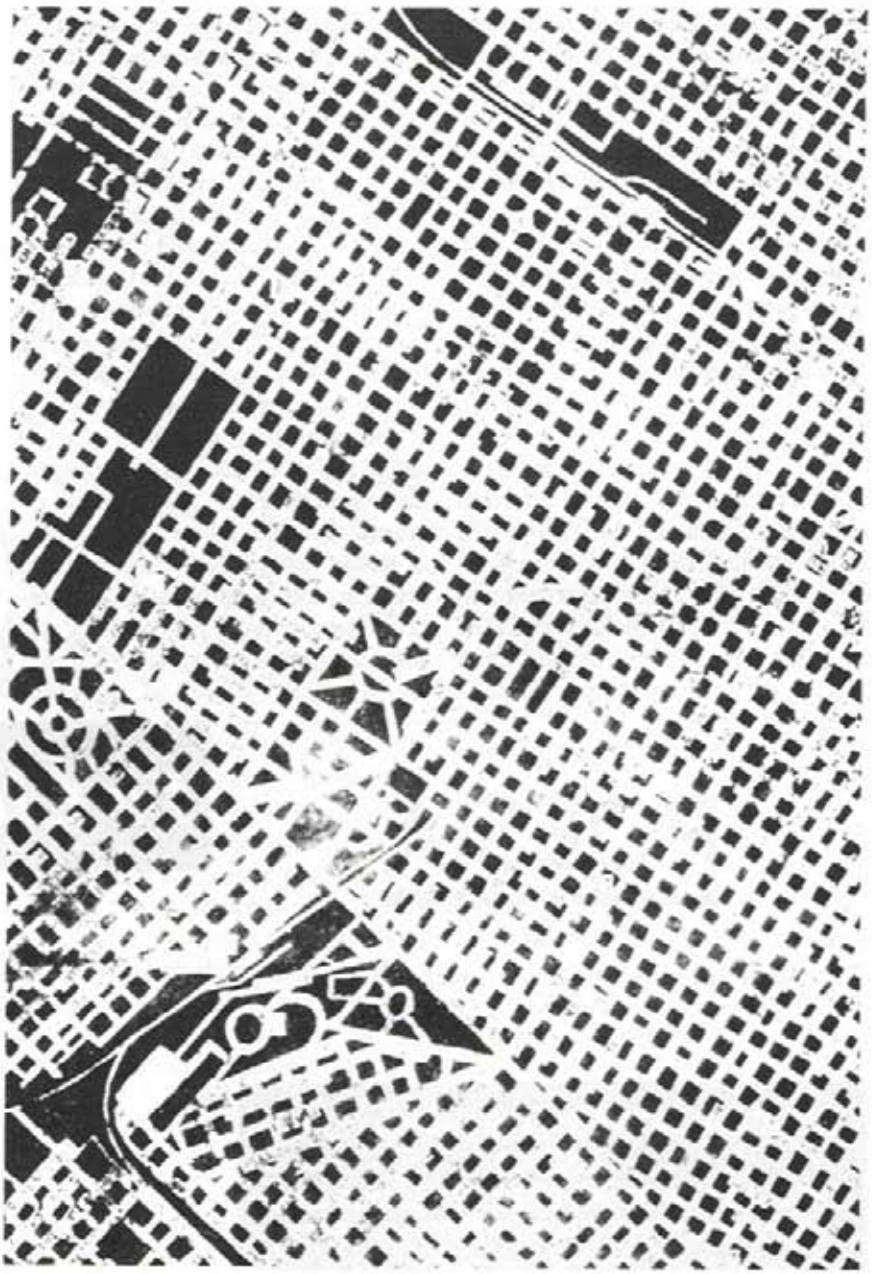
Era evidente que el deslizamiento en la argumentación implicaba un cambio de lugar. En la defensa cerrada del edipo familiar como núcleo único de constitución subjetiva se mostraba como una psicoanalista que, sacrificando toda referencia a la dimensión simbólica colectiva, venía no obstante a señalar un problema soslayado por los propulsores de una restitución concebida como un borramiento radical de la segunda familia. En el perdón otorgado a los apropiadores, en cambio, se

colocaba más bien en la posición del sacerdote que contempla las miserias y pecados de la vida terrenal a la luz de las esperanzas salvíficas de la vida eterna. No hace falta decir que para quienes asumimos una insuperable condición terrenal las prerrogativas del perdón humano —o del odio— son un resorte de la propia conciencia.

Afortunadamente, Dolto dejó también una muestra de su experiencia de psicoanalista de niños con una respuesta muy directa e ilustrativa de una posición ética frente al saber, que ella misma no supo mantener; en efecto, interrogada acerca de los efectos sobre la identidad inconsciente de los niños respondió: «Nadie lo sabe, cada uno es diferente». Desde luego que sus intervenciones sobre el problema no siempre se atuvieron a esa posición y algunas de sus afirmaciones, en particular las que asumían globalmente la reivindicación de los apropiadores, constituían una provocación que justificó la respuesta indignada de las Abuelas de Plaza de Mayo. Pero quienes polemizaron con la psicoanalista francesa invocando a Freud se concentraron mayormente en impugnar las modalidades de esa estructuración edípica que Dolto suponía constituida con la familia de crianza, para insistir en que, dicho llanamente, el verdadero edipo sólo podía construirse con las figuras legítimas, los padres de sangre, directiva que, aparentemente, marcaba el proceso psíquico de la restitución. («Abuelas opinan sobre Dolto», *Psyche*, nº5, diciembre de 1986).

No me siento autorizado a intervenir en ese nivel de la polémica, pero, además, parece dudoso que pueda arribarse a alguna solución convincente sin un conocimiento directo de cada caso. Como sea, no me propongo discutir sobre las modalidades de la estructuración edípica ni sobre las cualidades del amor en la segunda familia, porque no coloco allí el núcleo central de lo que se juega en la operación sobre la memoria constituida por el acto de la restitución. La historia social, pública, la que todos sostenemos con nuestra memoria de lo que significó la violencia de estado como experiencia colectiva (y a la que muchos le incorporamos la memoria personal de la violencia vivida cercanamente, las muertes de seres queridos, la persecución y el exilio), la recuperación del pasado ordenada en las exigencias de verdad y justicia no se superpone ni reemplaza a la historización singular, irrepetible, en la que las víctimas han procesado, como todo infante, un segundo nacimiento en la trama de relaciones primarias con quienes sostuvieron para ellos funciones parentales. Se trata de historias y de espacios diferentes, y también de tiempos diferentes; el sujeto psíquico no es la condensación incorporada del sujeto social: si fuera así no habría otro conflicto que el de poner las cosas en su lugar reemplazando a la familia falsa por la verdadera.

Lo que parece evitarse con esa simplificación es la admisión de que, en un plano, la «restitución» como recuperación plena de lo que se perdió en esta tragedia de muerte y mentira, representa una tarea imposible; hay algo irremediablemente perdido y que sólo es recuperable en la dimensión de una reparación simbólica, sostenida colectivamente, que hace del sufrimiento de las víctimas un costo necesario a la reconstrucción de una comunidad de derecho, un orden político y social donde la repetición del horror quede cancelada.



Cabe preguntarse, entonces ¿qué significa hacer de la memoria un campo de lucha ética y de redención del pasado? Ante todo esa lucha no debería instalarse en un espacio huidizo, de difícil acceso y de incierto pronóstico: la conquista de la memoria —y el corazón— de los adolescentes, disputado entre los canallas que insisten en traficar esos afectos para borrar todo recuerdo del horror, y la indignación de los bienintencionados que no parecen dispuestos a admitir que esos padres asesinados, privados de la vida y del futuro, fueron también, para siempre, privados de la experiencia existencial de la maternidad y la paternidad. Hay un estrato de la experiencia en el que la violencia infinita de la muerte enfrenta lo irrecuperable, lo que no puede ser revivido, el agujero de lo que no fue y que ya no va a ser; y es injusto —y contrario no digo al conocimiento psicoanalítico que algunos proclaman sino al sentido común— cargar sobre las víctimas el peso de una restauración mágica, un acto que borre a los apropiadores de ese lugar usurpado y recupere plenamente a quienes les dieron la vida en el lugar que la violencia y la muerte les impidieron para siempre ocupar.

Restituir a un lugar de verdad el no-acontecimiento es la tarea de una construcción de memoria que sólo puede rodear ese agujero en la medida en que se sostenga en un pacto de rememoración; esa es la significación esencial de la tarea de las Abuelas. Porque en el nivel de la legitimidad psicológica es difícil evitar las trampas encerradas en las «verdades del corazón»: si los chicos quieren volver con los apropiadores ¿no es la manifestación para cierto sentido común de que fueron buenos padres que, además, se desviven por recuperarlos? El montaje massmediático achata las complejidades del caso sobre ese registro, un drama en el que los afectos ofrecen el sustento de una evidencia directa. Pero la verdad histórica, que funda una memoria, es otra cosa; supone una construcción —nunca definitiva— de sentido, una elaboración que es a la vez racional y ética, una escritura del pasado que se inscribe así en una dimensión compartida de reconocimiento.

Y la instauración de la filiación no depende, entonces, de las razones del corazón sino de las determinaciones de la ley, en cuanto ésta, en un régimen de derecho, encarna una voluntad colectiva; en este caso, que no pueden admitirse formas criminales de implantación de la identidad. Más aun si la violencia global desatada en el pasado reciente y las formas en que la sociedad se acondicionó a ella perviven como un capítulo que requiere ser, por mucho tiempo, colectivamente evocado y elaborado. Y frente a ese imperativo social el conjunto de los actores de esta tragedia, incluyendo la pareja asesinada, interesan sobre todo por la puesta en escena simbólica (el torturador preso, la verdad establecida y publicitada, la filiación jurídica restituida) que restaura un bien común, más que por los sufrimientos afectivos que están puestos en juego.

Y aquí vuelvo a la tesis de Truffaut. Cierto olvido del acontecimiento (que es consecutivo a esa colocación del problema distanciada de la instantaneidad de las pasiones) aparece como un paso necesario de la memoria simbólica, que sólo puede admitir lo ineluctable de la ausencia, lo irreversible de lo que fue violentamente excluido de la posibilidad de ser, en la medida en que lo reduce al registro del pensamiento racional y del sustento ético de valor. Esto pone de relieve esa dimensión colectiva de la memoria que se constituye como un estado de la conciencia social, contra el borramiento espontáneo (y la negación de justicia) y a distancia de la captura imaginaria en la repetición del acontecimiento. Así se hace posible una *memoria de lo que no se vivió*, algo que, a más de quince años de la instauración del terror en la Argentina se vuelve una cuestión crucial: el traspaso de una experiencia histórica a las próximas generaciones. Que cada uno cargue con sus muertos mientras todos construyen y mantienen viva una sola llama consagrada a la rememoración de las víctimas de la violencia inhumana, restituidos así en el único lugar capaz de devolvernos una presencia perdurable: como símbolos que condensan una memoria histórica. Y puesto el acento en esa dimensión, la de una memoria que se propone ser de todos, el problema de la historización del pasado se convierte en el de la consolidación de una tradición ética que sea capaz de instituir *lo que no debe olvidarse*.

DIARIO DE
POESÍA
Nº 29 / Otoño de 1994
«El Paseo Ahumada, de Enrique Lihn»
Reportajes a Roberto Echavarren y Jorge Boccanera
SUSCRIPCIONES: (4 números, 1 año) U$S 40
CHEQUES A LA ORDEN DE DANIEL SAMOILOVICH
Bartolomé Mitre 2094, 1º (1039) Buenos Aires

La Ciudad Futura
Revista de cultura socialista
Número 38 / otoño 1994
La constituyente y la encrucijada del progresismo: Portantiero
La utopía de Buenos Aires: Cartañá
Reforma menemista: signo de degradación de la democracia: Nino
Bmé. Mitre 2094 - 1º p. (1039) Capital - Tel.: 953-1581

Memoria del 69

Carlos Altamirano

Durante mucho tiempo, según Reinhart Koselleck, la referencia a la palabra y al recuerdo del testigo, ante todo del testigo que había visto los hechos, del testigo visual, o, en su defecto, el testimonio de quien había oído contar a quien había visto, hacían fiable el relato histórico de un suceso y proporcionaban la garantía de que no se estaba frente a la obra de un fabulador. «El historiador, escribe Koselleck, tenía que interrogar, en primer lugar, a testigos oculares vivos y en segundo lugar a testigos auriculares sobrevivientes, para averiguar el verdadero estado de las cosas o las circunstancias».[1] El historiador debía mostrar un espíritu imparcial frente a los hechos y la historia, como un espejo, debía reflejar la verdad desnuda, sin adornos. En el contexto de esta concepción del conocimiento histórico, que hacía del testigo visual un garante de la representación histórica y en que la tradición oral era más confiable que la tradición escrita, el ámbito de experiencia que podía ofrecer un saber más seguro era el de la historia presente, es decir, el de la historia más próxima. Cuanto más se alejaba la evocación hacia el pasado, hacia sucesos «antiguos», más riesgos corría el historiador de ser víctima de las fábulas y las leyendas, de perder la distinción entre *res gestae* y *res fictae*.

Así fue hasta el siglo XVIII, es decir, mientras el cultivo del conocimiento histórico mantuvo sus formas y sus funciones premodernas. A partir de entonces las cosas comenzarían a cambiar, por obra de una reflexión iniciada en el ámbito del saber iluminista, en concomitancia con una serie de transformaciones y acontecimientos, de orden social y técnico, de orden económico y de orden político, que modificarían profundamente la experiencia del tiempo. De la acción conjugada de esa reflexión y de estas alteraciones, que introducían permanentemente la discontinuidad con el pasado, emergerá la comprensión moderna de la historia, sus conceptos y sus métodos. En el marco de los nuevos modos de pensar el proceso histórico el presente perdió la posición privilegiada de que gozaba en la concepción tradicional: la disciplina histórica se afirmó, enfáticamente, como conocimiento del pasado, conocimiento tanto más confiable cuanto más conciencia se tuviera de la especificidad de ese pasado, de la distancia que lo separaba del presente. En consonancia con esta reorientación, las fuentes escritas cobrarían supremacía sobre las fuentes orales, y el testimonio visual dejaría de ser el autenticador de la verdad de un relato. El testigo, fuera

Punto de Vista agradece a la revista Estudios, de Córdoba, la autorización para publicar este texto, leído en las Jornadas sobre el Cordobazo, mayo de 1994, ciudad de Córdoba.

1. Reinhart Koselleck, *Futuro pasado*, Barcelona, Paidós, 1993, pág. 180.

actor o espectador de los hechos, podía estar demasiado implicado en la situación como para ver y dejar ver la verdad. Por último, la cuestión del punto de vista del propio historiador. Perdió credibilidad la imagen y el ideal del erudito imparcial, limitado a recoger y ordenar los hechos en un relato, ante la certidumbre creciente de que el historiador no podía escapar a la relatividad de una perspectiva y a la relativad de sus juicios.

¿Por qué hago mención a estas observaciones de Koselleck sobre el desarrollo de la comprensión histórica en una reunión a la que se me ha invitado para hablar del «cordobazo»? No porque quiera introducir un principio de cautela respecto de los testigos, participantes o espectadores de aquel acontecimiento. Tampoco porque pueda, ni pretenda, hablar de él, con arreglo a algún canon de conocimiento académico. En realidad, sólo podría referirme al «cordobazo» de memoria, mejor dicho, sólo podría referirme a la memoria del «cordobazo», a lo que activa en el recuerdo ese foco de irradiación energética que fue por varios años, como acontecimiento y como mito, el «cordobazo».

Acontecimiento y mito. Aunque, ¿cómo separar, en el recuerdo, los hechos de ese fondo de sentido que hoy puedo llamar mítico, pero que veinticinco años atrás era una misma cosa con los hechos? ¿Cómo no dudar de que al intentar separarlos de las expectativas de entonces sólo cedo a las expectativas de hoy, sin mejorar por ello mi discernimiento? ¿Cuánto y qué es lo que retiene la evocación de quienes, aunque no podríamos hablar como testigos, no fuimos únicamente contemporáneos del «cordobazo», sino que fuimos parte de la estela que siguió a su estallido? Para que estas preguntas no suenen sólo retóricamente, quisiera valerme del ejemplo de un testimonio referido a otro suceso, alejado y ajeno al que motiva este encuentro, aunque se integra en la órbita de un proceso político de gran importancia en la historia de la Argentina contemporánea. Se trata del testimonio del general José Sosa Molina, quien recordaba, veinte años después, la celebración del 1ro. de Mayo de 1943 en los términos que siguen:

«Yo recuerdo que fuimos comisionados muchos jefes y oficiales para apreciar *de visu* el valor de esa columna. Fue realmente imponente. Una enorme multitud con banderas rojas al frente, con los puños en alto y cantando *La Internacional*, presagiaba horas verdaderamente trágicas para la República.»[2]

Leí por primera vez la reproducción de esta declaración, tomada de una entrevista, en el ya viejo trabajo de Carlos Fayt, *La naturaleza del peronismo*. Después la reencontré en otros estudios sobre el mismo tema, como documento de la percepción que la élite militar nacionalista tenía de la cuestión obrera, en las vísperas del golpe de estado de 1943. Ahora bien, en un trabajo reciente un investigador joven, Mariano Plotkin, no sólo retomó la declaración, sino que la controló, por decirlo así, con otras evidencias que llevaban a desmentir los hechos vistos por este testigo ocular, el general Sosa Molina. Las banderas rojas no aparecieron y, en realidad, no aparecían desde que las prohibiera el presidente Justo, en la década del treinta; los socialistas, los únicos que podían organizar una columna «imponente», le dieron a la celebración del 1ro. de Mayo el tono pacífico y festivo que le daban desde ya hacía tiempo; se cantó *La Internacional*, efectivamente, pero antes, como ocurría desde muchos años atrás, se había cantado el himno nacional, y así sucesivamente.[3]

El caso que elegí es, sin dudas, un ejemplo extremo de la memoria ideológica, en que sobre el elemento fáctico del recuerdo se han impreso, hasta anularlo, los estereotipos de la ideología —en este caso, los del fantasma de la subversión comunista. Pero, por ser extremo, el caso ilustra con elocuencia la posición en que se halla quien quiere hacer memoria a propósito de un suceso al que lo ligaron los lazos de la ideología. Es verdad que hubiera podido controlar, por medio de otras evidencias, mi propia evocación; hubiera podido, incluso, intentar hacerme de una hipótesis acerca de la identidad del «cordobazo» como hecho histórico y tratar, después, de someter esa hipótesis, independientemente de mis recuerdos, a la prueba de una interpretación. Hubiera podido, en otras palabras, hacer de los sucesos de veinte años atrás el objeto de una tarea de conocimiento. No quise hacerlo. Más allá del hecho de que concurren a este ciclo de charlas, como participantes, quienes pueden hablar con competencia y erudición de la trama de procesos que se resumen bajo el nombre de «cordobazo», preferí no sustraer la figura del 29 de mayo de 1969 de ese fondo en el que estuvo inscripto para mí, durante varios años.

¿Y cuál fue la figura que cobró a los ojos de muchos de nosotros esa gran llamarada que fue la protesta popular del 29 de mayo? Diría que, para quienes militaban en la izquierda maximalista de esos años, el «cordobazo» se fijó muy pronto en una representación: había sido el esbozo, sin dirección revolucionaria, de la insurrección. Así, captada de acuerdo a un imaginario arcaizante, la protesta daba forma sensible a una expectativa que la precedía. Antes de que apareciera bajo esta figura, recuerdo muy poco, prácticamente nada: las noticias escuchadas en Buenos Aires, a través de la radio; al día siguiente el silencio sobrecogedor de una ciudad parada por una huelga general; las imágenes de los actos y las manifestaciones callejeras en Córdoba que trajeron los diarios y, sobre todo, las fotos del semanario *Siete días* que les consagró una edición especial. Después todo me remite al proceso de asimilación del gran suceso en el código del discurso militante. Creo que todos saben de qué hablo, de ese discurso regido, para emplear las palabras de Claude Lefort, por la representación de lo ya acontecido, de lo ya hecho, de lo ya pensado, de lo ya visto.[4]

Sin embargo, ¿no hubo un momento, un tiempo, en que la significación del «cordobazo» se mantuvo flotante y libre, en que la brecha que había producido en el continuo histórico siguió abierta, en que la expectativa de lo

2. Testimonio reproducido por Carlos Fayt, *La naturaleza del peronismo*, Buenos Aires, Viracocha, 1967, pág. 92.

3. Mariano Plotkin, *Mañana es San Perón*, Buenos Aires, Ariel, 1994, págs. 81-85.

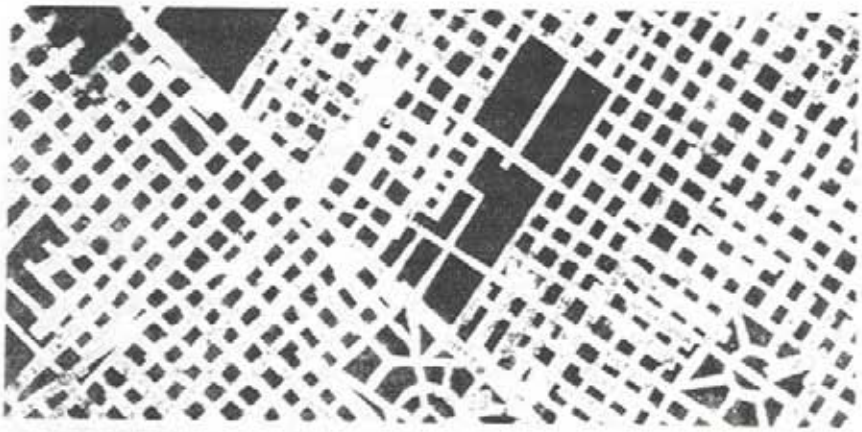
4. C. Lefort, *La invención democrática*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1990, pág. 71.

nuevo predominó sobre lo ya pensado y lo ya visto? En efecto, hubo un tiempo así, según creo recordarlo, que duró dos o tres años y se detuvo un día, entre 1972 y 1973. Pero ese tiempo lo vi y lo viví sólo en esta ciudad, en Córdoba. Estuve aquí en 1970, para participar de un encuentro de obreros, estudiantes e intelectuales, y recuerdo haber escuchado por sobre el lenguaje estereotipado del discurso de propaganda otro lenguaje, sobre todo en boca de esos obreros que «habían hecho», como decíamos, el cordobazo. Era un lenguaje inaudito para mí, que por entonces era militante de uno de los tantos grupos maximalistas, un lenguaje a la vez orgulloso y desenvuelto, que transmitía firmeza y ductilidad. Un lenguaje de clase o, al menos, lo que quedó en mí como eco de un lenguaje de clase. No pude dejar de recordarlo cuando, varios años después, leía, en la historia de Edward P. Thompson sobre la formación de la clase obrera inglesa, la evocación del radicalismo plebeyo de los comienzos del siglo pasado.

Esa disposición que comunicaban los obreros, la encontraba también, durante aquel encuentro, en buena parte de los estudiantes cordobeses, como si todos estuviesen contagiados, por así decirlo. No sé si era la conciencia de que se había infligido un golpe de muerte a la dictadura de Onganía, de que se había hecho de la ciudad un nuevo centro en la vida política nacional, lo que instaló ese aire de confianza sin suficiencia que desde el 29 de mayo de 1969 parecía estar en todas partes —así lo creíamos quienes llegábamos desde afuera—, pero fue ese aire lo que hizo por esos años de Córdoba una Meca para la izquierda. Venir a Córdoba era asistir a la epifanía de un tiempo nuevo, lleno de promesas, irreversible. Períodos así suelen ser períodos de gran efervescencia mítica y el «cordobazo» adquirió muy pronto esa dimensión, la dimensión de un mito. Teníamos nuestro Mayo, que se comunicaba con aquel otro del 68, el Mayo francés, pero el nuestro que no había hecho proliferar graffitti tan imaginativos, había sido más proletario, más plebeyo y más duro.

No sé si es necesario que aclare que no le doy aquí al término mito un sentido crítico-negativo. Entiendo con ese término un relato sostenido en un encadenamiento de imágenes, capaz de agrupar y activar fuerzas sociales, tocando, según los casos, los resortes del temor o, como en éste, los resortes de la esperanza y el entusiasmo. No creo que haya movimientos colectivos sin alguna dimensión mítica, aunque tampoco creo que los mitos puedan ser creados a voluntad, deliberadamente como tales (George Sorel, que creía esto, no logró mucho con su mito de la huelga general). La epifanía de los mitos eficaces es espontánea. Así fue el del «cordobazo» y ahora en que lo recuerdo no estoy seguro de no hablar bajo los efectos de ese encadenamiento de imágenes que contenía su relato.

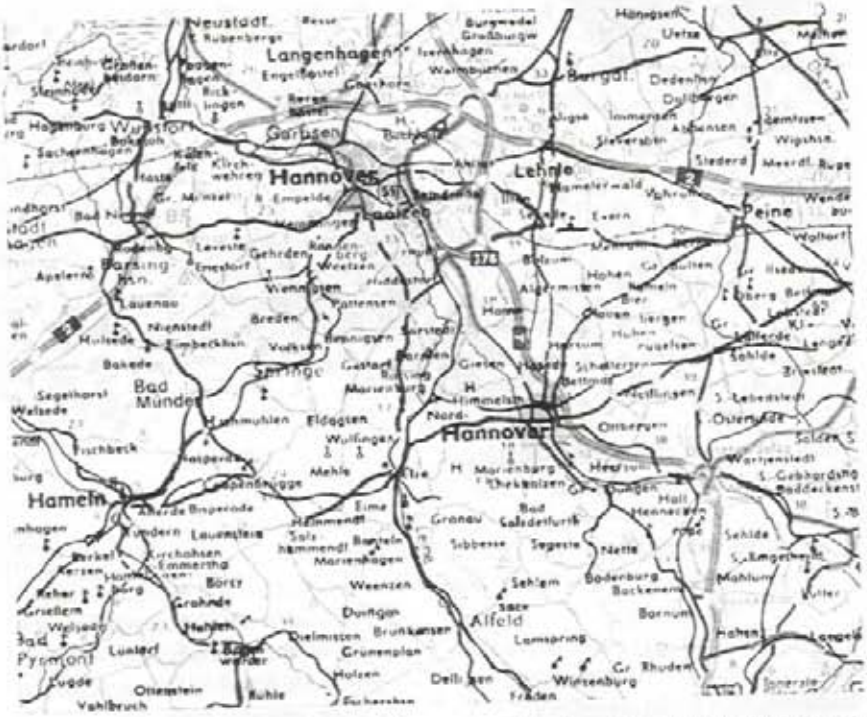
Muchas veces me he preguntado después cuál hubiera podido ser el curso de las cosas si aquello que el «cordobazo» liberó —el *clasismo*, para decirlo con una palabra de entonces—, hubiera tenido como complemento otra izquierda. Quiero decir, una izquierda menos hechizada por la aventura del partido armado, menos prisionera del espíritu de dominación, menos entregada a las simplificaciones del maniqueísmo político. O sea, una izquierda más abierta a la novedad del acontecimiento, más interesada en asociar la autonomía obrera con la democracia política, más preocupada por hacer de esa autonomía el núcleo de un vasto movimiento de reformas sociales y políticas. Admito que éstos son ejercicios irrealistas de razonamiento contrafáctico, sólo justificables como reacción a la idea de que las cosas después de 1973 siguieron una dirección inevitable. La verdad es que basta recordar un poco para llegar a la conclusión de que, como quiera que hubiera sido la izquierda, todo conspiraba para ahogar las virtualidades de lo que había nacido el 29 de mayo de 1969. Pensemos, si no, en lo que sobrevolaba alrededor, sea en la enemistad armada que alojaba en su interior el partido que había ganado el gobierno, el peronismo; sea en el Ejército, esperando sobre el fondo de la escena la ocasión para volver a ajustar cuentas, después del humillante final de la Revolución Argentina: ¿cómo evitar la certidumbre de que el ascenso a los extremos era fatal?



Dice Merleau-Ponty que la historia no confiesa jamás, que la prescripción envuelve todo, declara inocente al injusto y desestima la apelación de las víctimas. Recuerdo estas palabras porque no quiero terminar esta intervención sin invocar los nombres de Agustín Tosco, de René Salamanca, de Atilio López, grandes hijos del pueblo de Córdoba, grandes representantes de la clase obrera argentina. A través de ellos rindo homenaje también a muchos otros trabajadores martirizados o asesinados cuyos nombres no he conservado. Sería injusto que a quienes todo se les arrebató, incluso la vida, la prescripción o el olvido les arrebaten después hasta el lugar que deben tener en la memoria. Pero hay otro nombre, el de José Aricó, bajo cuya advocación se ha colocado este encuentro. Agradezco a los organizadores de la jornada el que me hayan dado la oportunidad de participar en un acto que tributa así el reconocimiento que merece ese gran intelectual que fue Aricó.

Los límites
Sobre «La lista de Schindler»

Raúl Beceyro



Para Spielberg, el exterminio de los judíos por parte de los nazis es algo inenarrable, que no puede narrar. Y ante ese objeto imposible de abordar frontalmente elige una estrategia oblicua, utilizando procedimientos corrientes en el cine «normal» (el de la normalidad estadística). El primero de estos procedimientos es hacer pasar el hecho histórico por el ojo de aguja de la situación individual. Todo en *La lista de Schindler* es peripecia individual, avatar de los personajes, circunstancia que concierne a un individuo, o a un grupo de individuos, el grupo de aquellos que existen en el film, que han sido individualizados por el film. Por eso el cartel final en homenaje a los seis millones de judíos asesinados surge como una generalización ineficaz, porque excede lo que el film ha hecho existir. El «afuera» de la película no existe, como no existe en ninguna película normal; hay personajes, situaciones, hechos que la película ha contado, y lo que no ha mencionado no está.

Puede llegar a pensarse que el film de Spielberg no habla del asesinato de los judíos por los nazis, sino que habla del asesinato de los judíos que uno ve morir en un plano del film, en mano de los soldados que uno ve disparando en ese plano. Este angostamiento, este estrechamiento del significado del film llega al extremo de que podría haber sido hecho aun cuando Hitler, el nazismo y los campos de exterminio no hubiesen existido.

Hay muchos ejemplos de películas que, tomando temas globales como el problema del Sida o la dictadura militar argentina del 76 al 83, han utilizado procedimientos similares. En *Filadelfia*, film con el cual *La lista de Schindler* tiene muchos puntos comunes, también el Sida esta «personalizado» en el abogado que la empresa despidió porque tiene Sida. En *La historia oficial* los 30.000 desaparecidos toman el camino de los conflictos de una profesora de historia de la escuela secundaria cuya hija adoptiva es, al parecer, hija de una desaparecida. Esta brutal «reducción» conduce a que, en esos films, sus temas globales, tamizados por la peripecia individual, sean prácticamente evacuados de los films, en los hechos, es decir en la propia película.

Demme, Puenzo y Spielberg piensan que ellos hacen lo único que puede hacerse, y que la única manera de hablar del problema global que encaran es construir una anécdota en la cual las peripecias individuales sean determinantes. Efectivamente al cine de ellos, el cine dominante, el cine normal, no se le ocurre poder encarar esos temas globales de otra manera.

En esta forma de estructurarse, el cine normal obra como una especie de embudo por cuya parte superior entra el tema global, ancho, consistente, y por cuya parte inferior sale la peripecia

individual. De esta manera el cine normal actúa exactamente al revés de como se estructuran las grandes películas. En el comienzo de esas grandes películas hay materiales diversos (ciertos temas, ciertos personajes, ciertos hechos, ciertas estructuras narrativas). Y si todo va bien, si todo funciona, existe, se estructura y se pone en movimiento en el film, sólo entonces, estas grandes películas consiguen hablar de temas generales, de cuestiones globales, que vayan más allá de lo que les pasa a sus personajes. El mecanismo que Antonioni, Tarkovski o Cassavetes ponen en funcionamiento es exactamente el opuesto al que Demme, Puenzo o Spielberg consideran el único posible.

Pero decir esto es una ingenuidad. De la misma manera que *Filadelfia* es «el primer film de 20 millones que habla del Sida», el film de Spielberg redime toda posible debilidad y descalifica toda posible crítica debido a que es visto por millones de espectadores. En esa gran difusión se encontraría la justificación del film, dado que pondría al alcance de multitudes que tienen una información inexistente o escasa sobre el genocidio del pueblo judío, elementos para comprender el problema. Ahora bien: ¿qué dice *La lista de Schindler* sobre el genocidio del pueblo judío?

Spielberg dice que las cámaras de gas no existieron. Porque la única vez que vemos en el film una cámara de gas es, hacia el final, cuando las «mujeres de Schindler» van a Auschwitz. Y en esa única vez, en las cámaras de gas, las mujeres reciben una ducha. El film dice, en el film se muestra, en el universo del film se dice, que no eran cámaras de gas, sino duchas. De la misma manera, Spielberg dice que, gracias a su coraje y a su viveza, los judíos se salvaron, porque los judíos de Schindler, que son los judíos de Spielberg, se salvaron. Aunque parezca inconcebible, *La lista de Schindler*, que supuestamente habla del asesinato de seis millones de judíos, tiene un happy end. Y el final es feliz no sólo porque los judíos se salvan (porque los judíos del film se salvan) sino porque a causa de ese escamoteo, los espectadores salen contentos de ver el film, sin ningún conflicto, porque el film los ha resuelto todos. El genocidio del pueblo judío ha sucedido en una época remota, en un país lejano. Los asesinatos que vemos en el film, los asesinos y asesinados que vemos en el film, los judíos que se salvan en el film, quedan limitados a la sala en la que se proyecta la película. Pertenecen, como a veces se dice, al mundo del cine.

¿Resultaría una crueldad excesiva respecto del film de Spielberg reproducir el párrafo final del relato en *off* de *Noche y niebla* de Alain Resnais, documental cuyo tema global es el mismo que el de *La lista de Schindler*?

«Y finalmente estamos nosotros, que miramos sinceramente estas ruinas como si el viejo monstruo concentracionario estuviese muerto bajo los escombros, y fingimos esperanzarnos con esta imagen que se aleja como si estuviésemos curados de la peste de los campos de concentración, nosotros que fingimos creer que eso pertenece a una sola época y a un solo país, y que no pensamos en mirar a nuestro alrededor, y que ya no escuchamos esos gritos interminables.»

El film de Spielberg está construido sobre los supuestos que denuncia *Noche y niebla*: eso pertenece a una sola época y a un solo país, estamos curados de la peste de los campos de concentración y el viejo monstruo concentracionario está muerto bajo los escombros.

Quizá otra crueldad excesiva sería comparar *La lista de Schindler* con *Shoah*, el documental de Claude Lanzmann. La intensidad de los grandes momentos de *Shoah* no tiene ni remotamente equivalente en el film de Spielberg, en el que, curiosamente, la emoción está ausente. Uno recuerda la inolvidable secuencia de *Shoah* en la que el ex-integrante del Comando Especial cuenta cómo los jefes del Campo, subidos al techo del crematorio, y para tranquilizar a quienes iban hacia la muerte, les hacían creer que lo que querían era hacerlos trabajar, y cómo el jefe nazi, dirigiéndose a un pequeño hombrecito, le preguntaba cuál era su oficio, y el pequeño hombrecito decía que sastre, y el nazi decía que eso estaba muy bien, porque los sastres eran necesarios. Y entonces, tranquilizada, la muchedumbre se dirigía a la cámara de gas. Uno escuchaba, en *off*, la voz del testigo, y veía en la imagen el lugar en el que había pasado eso.

O si no, la secuencia en que el peluquero cuenta cómo, en los momentos previos al asesinato en la cámara de gas, debían cortar rápidamente el cabello de las mujeres, y que, enfrentado a mujeres que venían de su ciudad, y que lo reconocían y que se le acercaban y le preguntaban qué iba a pasar, él no podía decirles lo que iba a pasar.

¿Y cómo termina *Shoah*? El fragmento final es la imagen de un camión marca Saurer recorriendo las autopistas alemanas de hoy, mientras se escucha en *off* una carta de los jefes nazis dirigida a la empresa Saurer indicándole las modificaciones necesarias que debían introducir a los camiones que eran utilizados para matar gente con gas. El camión de hoy y el de ayer, lo que pasó hace tiempo y nuestro presente están en *Shoah*, entrelazados. Para nosotros, espectadores de *Shoah*, no es posible fingir creer que eso pertenece a una sola época y a un solo país.

La lista de Schindler no puede ser comparada a *Noche y niebla* o a *Shoah* porque, a pesar de compartir el tema global, no tienen nada en común. Y esa diferencia abismal está subrayada por el, digamos, tono liviano que Spielberg da a su película. A pesar de la materia que trabaja, que lo impulsaría a la gravedad, Spielberg construye su film con situaciones jocosas, risueñas. Ejemplos: asustados por la amenaza de Schindler, el SS y el funcionario nazi se le unen llamando a Stern a lo largo del tren que ya está listo para salir. Otro ejemplo: el momento en que el asesinato del rabino se frustra porque las pistolas de los nazis no funcionan, lo que produce risa en los espectadores. O la conversación de Schindler con su mujer que concluye con el tren que parte llevándose a su esposa de regreso. Hay en Spielberg un deseo constante de alivianar en todo lo posible lo que está contando.

Por otra parte lo terrible, eso que para Spielberg es inenarrable, queda fuera del cuadro. Cuando los camiones llevándose a los chicos se alejan del campo, a pesar de la multitudinaria protesta de las madres (que, por otra parte, los guardias tratan de contener cortésmente), una madre dice a otra que sus

hijos deben haberse escondido. Y así es, poco después vemos a los chicos de Spielberg que se han salvado. Todos los personajes individualizables del film se salvan. Quizá ese es el requisito necesario para ser un personaje de la película de Spielberg.

De la misma manera la materialidad del campo de concentración está idealizada. La mugre, los harapos, el hambre y la muerte cotidiana están ausentes de *La lista de Schindler*. Incluso la ropa tiene la característica de la ropa común y los hombres y las mujeres del film parecen haberse bañado regularmente. Hay ahí un límite que el film no puede traspasar porque si lo hiciera se produciría una situación intolerable para el espectador.

Y finalmente está el «estilo» de Spielberg, su manera de narrar. Por un lado nos encontramos con la imagen publicitaria, el plano detalle y la situación eufórica. Cuando las mujeres de Schindler empiezan, en la cámara de gas, a recibir la ducha, uno puede pensar que está viendo un publicitario de jabón Lux. Pero ¿cómo podría filmarse de otra manera esa situación? A quien se le ocurrió que la única vez que en el film aparecería una cámara de gas, fuese en realidad una ducha, no se le puede ocurrir filmar eso de otra manera que como el publicitario de jabón Lux. Hay ahí una correspondencia perfecta entre la situación y la resolución.

En otras situaciones hay una correspondencia menor, y la resolución aparece como una arbitrariedad del realizador, como algo disparatado. Por ejemplo la primera vez que vemos a Schindler. Toda la secuencia está construida en base a planos detalles (corbatas, gemelos, billetes) y no vemos el rostro de Schindler. ¿Alguien me puede explicar por qué no vemos la cara de Schindler? La única respuesta posible es: porque a Spielberg se le ocurrió eso. Y si a Spielberg se le ocurrió eso es porque no tomó en consideración la situación que debía narrar en ese momento. Era obvio que debía verse el rostro de Schindler desde el comienzo, dado que era Schindler quien era descripto por sus costumbres. El módico suspenso creado por Spielberg (¿quién es este señor cuya cara no vemos?) y que no puede sino desembocar en una decepción (a partir de algún momento simplemento empezamos a ver la cara de Schindler) es una triquiñuela que usa Spielberg y que se supone va a entretener a un espectador distraído. Ese modelo de espectador (un espectador ignorante, y entonces se le cuenta algo sobre el genocidio del pueblo judío, del que ignora todo; y un espectador distraído, y entonces hay que interesarlo constantemente mediante pequeñas triquiñuelas, y mediante frecuentes situaciones risueñas) es el destinatario de *La lista de Schindler*. El film rebaja su espectador a ese nivel lastimoso, y se rebaja a ese nivel lastimoso.

Si Spielberg, en esa primera secuencia en que vemos (en realidad no vemos) a Schindler se olvida de la situación que está narrando y comete un error al no mostrar la cara del personaje, es porque su cine (el cine normal, el cine dominante) ya no se preocupa de las situaciones, sino de los planos. Como el cine publicitario (caricatura grotesca de ese cine dominante) a Spielberg lo único que le interesa es el plano. Y puede sospecharse que ni siquiera le interesa el plano, sino la imagen, es decir el plano menos el tiempo, menos la duración.

Finalmente toda consideración que relacione *La lista de Schindler* con la realidad (si lo que muestra la película pasó en la realidad, si Schindler era así, etc.) no es pertinente, porque el film se mueve en una órbita que es la del cine normal, ese cine que cuesta muchos millones y que recauda muchos millones, pero para que pueda recaudar tanto es necesario que los realizadores tengan presente constantemente los límites dentro de los cuales deben trabajar. En esa especie de campo de concentración, imaginan, fabrican, filman, creyendo que son libres. Afuera, más allá de las alambradas y de los guardias, están Cassavetes, Antonioni, Tarkovski; afuera está el cine.

No olvidar la guerra de Malvinas
Sobre cine, literatura e historia

Beatriz Sarlo

En este número de *Punto de Vista*, Raúl Beceyro escribe sobre *La lista de Schindler*, última superproducción de Steven Spielberg. Leyendo su artículo es inevitable recordar *Shoah* de Claude Lanzmann: también una película sobre el holocausto. Antes, hablando con Beceyro sobre lo que él iba a escribir, ambos coincidíamos en que *Shoah* jamás hubiera podido ser filmada por Spielberg. No se trataba simplemente de que Lanzmann hubiera demostrado ser 'mejor director de cine' que Spielberg. Se trataba de que Lanzmann, a diferencia de Spielberg, se había hecho algunas preguntas que estuvieron muy lejos del guión y de la filmación de *La lista de Schindler*. Me quedé pensando cuáles eran las preguntas, sobre cuya ausencia nos habíamos puesto muy rápidamente de acuerdo, que Spielberg había pasado por alto y Lanzmann, en cambio, había puesto literalmente frente a su cámara.[1]

La película de Lanzmann une dos perspectivas que sólo en apariencia pueden resultar contradictorias: posición tomada y búsqueda de una verdad. Está, por una parte, la furia con que Lanzmann filma: acosa a los testigos; desprecia a los aldeanos polacos que veían pasar los trenes cargados de judíos marchando hacia las cámaras de gas; es duro, incluso, con los sobrevivientes a quienes interroga de manera implacable. En una escena, filmada en Israel, uno de ellos cuenta, hasta donde puede, su experiencia. Con todo detalle, describe los pasos anteriores a la entrada en las cámaras y recuerda el momento en que otros prisioneros y él mismo cortaban el pelo de las víctimas. Se trata de alguien que logró salvar su vida y que, dentro de las condiciones del campo de concentración, organizó formas de resistencia y de sostenimiento.

Ese hombre, que habla para el film en su peluquería de Israel, en un momento del relato, se interrumpe y advertimos que, dominado por la fuerza del recuerdo, ya no quiere convertir ese recuerdo en palabras. Le pide a Lanzmann que deje de filmar aquello que, al ser revivido para la cámara, se ha convertido en algo demasido terrible. El hombre, todavía fuerte y sin ninguno de los titubeos de la vejez, no puede seguir recordando; Lanzmann insiste y la cámara no deja de filmarlo algunos segundos más, que parecen interminables. Ese registro del avance de su emoción (una marea de tiempo recobrado) Lanzmann no quiere perderlo, ni sabe cuál va a ser el final de la secuencia: ella podía haber seguido, en lugar de terminar donde terminó, casi abruptamente. Lanzmann filma impulsado por una furia racional, una especie de pa-

1. Escribí sobre *Shoah*, el film que Claude Lanzmann hizo a lo largo de cinco años, terminó en 1985, y pudo verse en Argentina en 1989. Ese primer artículo, suscitado por el impacto de aquella primera visión, está en *Punto de Vista*, número 36, diciembre de 1989.

radoja, si se quiere. Su testigo que comienza a recordar con fuerza, sin lamentaciones, sin debilidades, hacia el final se quiebra. La lucha que el plano registra es la del deseo de verdad y la necesidad de, en un punto, dejar esa verdad, abandonarla como se abandona un territorio, no para olvidar, sino para pasar, por el momento (¿hasta cuándo?) a otra cosa.

Es difícil, en el trascurso de esa secuencia, tomar partido: quiero decir, es casi imposible decidir si Lanzmann hizo 'bien' en presionar hasta el desenlace o si debió retirar la cámara cuando se lo piden, o, incluso, algunos segundos antes, para que ese pedido no hubiera tenido lugar, precisamente, frente a una cámara. ¿Debió Lanzmann dejar a su testigo en el momento en que comenzó a percibir que el recuerdo ya no podía ser simplemente narrado sino que comenzaba a ser revivido? Si la respuesta fuera afirmativa, probablemente *Shoah* nunca se hubiera filmado.

La furia y la búsqueda de una verdad sobre el holocausto, están unidas en este film donde Lanzmann arma un relato rabioso y detallista. En *Shoah*, el holocausto está contando en términos materiales y materialistas: se trata de saber cuánto tiempo tardan en quemarse miles de cadáveres, cuánto pesan sus cenizas, cómo se dispone de los huesos, qué hay que hacer para evitar que la carne se pudra, cómo pueden transportarse por ferrocarril o por carretera centenares de miles de víctimas hasta los hornos. Para Lanzmann, el holocausto muestra sus dimensiones gigantescas cuando se piensa que son miles y miles de cuerpos los que deben ser ejecutados, clasificados, ordenados en su muerte. Lanzmann no olvida el holocausto (como lo olvida la superproducción de Spielberg) porque lo busca allí donde el holocausto le parece sencillamente inolvidable: la más descomunal operación de asesinato masivo de que se tenga noticia. Para narrarla era necesario saber, verdaderamente, cómo era la muerte en cada uno de sus pasos. No fue fácil matar a tanta gente: la frase sólo en apariencia es banal. La historia del holocausto, entonces, puede ser contada porque se ha encontrado una forma de relato que remite a una forma de los hechos. Este descubrimiento espectacular de Lanzmann permite pensar.

Releí *Los pichiciegos* de Fogwill. Trataré de poner este recorrido en una perspectiva que muestre que la relectura no fue azarosa. Escribe Fogwill:

«El polvo químico. En esas putas islas no queda un solo tarro de polvo químico. ¿Por qué lo derrocharon? Lo derrocharon, lo olvidaron: ¡No queda un puto tarro de polvo químico!

Ni los ingleses ni los malvineros, ni los marinos ni los de aeronáutica: ni los del comando, ni los de policía militar tienen un miserable frasquito de polvo químico, tan necesario. No hay polvo químico, nadie tiene.

Con polvo químico y piso de tierra, caga uno, cagan dos, tres, cuatro, o cinco y la mierda se seca, no suelta olor, se apelotona y se comprime y al día siguiente se la puede sacar con las manos, sin asco, como si fuera piedra, o cagada de pájaro.»[2]

El problema es el mismo, la pregunta que hace visible el problema es la misma: la guerra de Malvinas pertenece a un orden de materialidad que es previo y fundante de toda posibilidad de relato sobre la guerra. Cuando las cosas dicen su verdad, *materializan el recuerdo*. Cuando la necesidad de polvo químico es tan grande, cuando la carencia de polvo químico hace que la gente convierta su refugio en cuevas apestosas o se congele en el viento de la noche, la guerra comienza a ser algo visible para el relato. La guerra, como el holocausto, se denuncia en los objetos manipulados por una tecnología sofisticada o transformados por las artesanías de supervivencia. Para hablar de la guerra no hay términos generales: o se sabe o no se sabe lo que la guerra hace con los cuerpos (o se sabe o no se sabe lo que es un horno de cremación y cuánto tarda en terminar con una remesa de hombres y mujeres). En la novela de Fogwill, la guerra de Malvinas es traducida a los saberes necesarios para la supervivencia: las astucias para negociar en un mercado casi inverosímil donde se intercambian acciones de espionaje o intervenciones bélicas por pilas para linternas, cigarrillos y raciones.

Los pichis son una colonia de sobrevivientes de la que se han ausentado todos los valores, excepto aquellos que pueden traducirse en acciones que permitan conservar la vida. Si el nudo de la guerra es liquidar al enemigo, el nudo de la colonia pichi es evitar, a cualquier precio, que ello suceda con los miembros de la colonia. Los pichis parecen, a primera vista, una tribu. Sin embargo, a diferencia de las tribus, su lazo es efímero: durará hasta la muerte de cada uno de ellos y no perdurará más allá de la muerte excepto en la voz del pichi que recuerda (para el escritor que transcribe esa voz imaginaria). Los ha unido, temporariamente, no una identidad sino una necesidad; no comparten una memoria más vieja que la del comienzo de la invasión a Malvinas. Comparten, a lo sumo, algunos chistes, anécdotas que se van intercambiando en la oscuridad del encierro subterráneo que ellos mismos han construido cavando el suelo de la isla; vienen de todas las provincias y en cada uno de ellos está ausente el lazo que constituye una identidad nacional. Paradójicamente, es la guerra la que ha destruido, para ellos, toda idea de nación: llegados a Malvinas como soldados de un ejército nacional, las operaciones de ese ejército han deteriorado todos los lazos de nacionalidad. De la nación, lo único que los pichis conservan es la lengua. Así, la tribu pichi ha definido un nuevo territorio, la colonia subterránea donde se refugian para sobrevivir, y donde los valores se organizan en función de esa misión social única: la de conservar la vida.

Fogwill muestra así la paradoja de la guerra. La aventura en Malvinas fue para la dictadura militar una ocasión para intentar la construcción de una unidad nacional indispensable a la supervivencia política de su régimen. Si en el teatro de la Argentina continental, durante los meses que duró la guerra, este objetivo fue parcialmente alcanzado en la medida en que millones encontraron, en un patriotismo recién descubierto el 2 de abril, un punto de identidad que la dictadura, entre otras cosas, precisamente había corroído; en

2. *Los pichiciegos*, Buenos Aires, Sudamericana, 1994, pág.91, segunda edición. La escritura de la novela está fechada entre el 11 y el 17 de junio de 1992.

el teatro material de la guerra, las islas Malvinas, la novela de Fogwill muestra que esa identidad nacional es lo primero que se disuelve cuando sus hipotéticos portadores han sido jugados como peones en una escena donde la debilidad de los principios unificadores se potencia con la proximidad de la muerte. Entender a los pichis es entender precisamente lo que una guerra (no cualquier guerra, sino ésa, la desencadenada por la aventura de Galtieri) hace con los hombres.

Con alguna razón, Fogwill ha dicho que su novela no es pacifista. En efecto, el pacifismo plantea los problemas de la legitimidad de la guerra y concluye que la guerra no es un recurso último sino un extremo indeseable. Esa cuestión no es la de *Los pichiciegos*: la novela no quiere demostrar nada y sus personajes no están en condiciones ideológicas ni discursivas para reflexionar. Los pichis carecen absolutamente de futuro, caminan hacia la muerte y, en consecuencia, sólo pueden razonar en términos de estrategias de supervivencia.

Su tiempo es puro presente: y sin temporalidad no hay configuración del pasado, comprensión del presente ni proyecto. Como muertos futuros, los pichis sólo pueden pensar en un aplazamiento, hora a hora, de ese desenlace, sin dejarse capturar por el desenlace y, a la vez, sin la ilusión de que exista algún tiempo para ellos. En esas condiciones de miseria simbólica, la novela presenta las condiciones de la miseria material y las astucias de las transacciones en un mercado que también es puro presente.

La novela imagina, así, cómo es materialmente una guerra: la ficción, puesta en situación concreta a partir del registro de las acciones y del inventario de las cosas, piensa cómo es el frío, el dolor de una herida, el olor del cuerpo vivo o descomponiéndose, en situación de guerra. Y como se trata de una guerra del siglo XX, la ficción piensa con los números, las cantidades, los pesos, las medidas, las distancias, la materias. Sin héroes y sin traidores (porque la suspensión de los valores en el teatro de esa guerra hace casi imposible su emergencia), la novela evalúa en términos de un mercado de sobrevivientes y, se sabe, un mercado es abstracto en sus reglas de funcionamiento general de intercambios y concreto en la apreciación particular de las mercancías que se intercambian en cada acto. Así, la literatura piensa cosas, relaciones entre cosas, medidas de distancia y de tiempo que permiten o obstaculizan el logro de cosas, procesos de conversión (como la muerte misma) de los cuerpos en cosas. En la tribu de los pichis, los que piensan son los jefes (los Reyes de la tribu) y lo hacen en la lengua de las cosas o en la lengua de los procesos que afectan a las cosas y afectan a los hombres como si los hombres fueran cosas:

«Se asomó al almacén. La poca luz de la estufa no permitía ver. Buscó la linterna. Pipo, desvestido, abrazaba una bolsa de papas, donde guardaban papas y cebollas argentinas. Volvió a gritarle:

—¡Pipo! ¡Carajo! ¡Despertate!

Pipo no respondió. El bajó por el pasadero para despertarlo. En el almacén lo sacudió y Pipo se soltó de la bolsa y cayó de cabeza al suelo, con su pecho desnudo de siempre. Tras él se derrumbó la bolsa y salieron rodando cuatro papas, dos cebollas, y —algo inexplicable—, una naranja fresca y recién pelada. Pipo también estaba muerto. Desde abajo llamó:

—¡Turco! ¡Viterbo!— ¿Donde estarían? Volvió al tobogán, pasó a la chimenea de los británicos.

La radio funcionaba captando a un mismo tiempo transmisiones militares inglesas y argentinas [...] Los dos británicos estaban tirados en el piso y atrás de ellos Manuel seguía envuelto en su bolsita de dormir color rosa. Pateó a un inglés que tenía la pierna flexionada, la pierna se estiró y la bota del paracaidista fue a dar contra la espalda de su companero. Los dos muertos.

Corrió a la chimenea principal. Todos los pichis parecían dormidos. Los recorrió con la linterna. ¿Estaban todos muertos? Sí: todos muertos. Los contó, tal vez alguno estaba afuera y se había salvado. Volvió a contarlos, vientitrés, más él, veinticuatro: todos los pichis de esa época estaban ahí abajo y él debía ser el único vivo. Sintió mareo y reconoció el olor del aire, olor a pichi, olor a vaho del socavón y olor fuerte a ceniza. Era la estufa, el tiro de la estufa con su gas, que los había matado a todos y si no se apuraba lo mataría también a él. [...] Quiso salir despacio, para no respirar más aquel aire que había matado a todos. Después, afuera, lo entendió: los cables de las antenas de los británicos habían ayudado a la nieve a tapar el tiraje de la estufa; la ceniza se había acumulado abajo por desidia de Pipo —también en eso se les veía venir el fin—, había hecho gas, el gas que no pudo subir los había envenado a todos.» [3]

No se puede pensar la escena más allá de la lógica material que la produce. Hay que investigar esa lógica, entender sus razones (chimeneas tapadas por la nieve, estufas que emiten gas, antenas que interfieren la ventilación, desidia del final de una etapa): el pichi sobreviviente sabe reconocer texturas, densidades de los cuerpos, olores y con esos signos saca sus conclusiones. La única sorpresa, el único dispendio es-

3. *Los pichiciegos*, pág.160-161.

tético: esa fresca naranja recién pelada, que puede imaginarse blanda y jugosa como dato incongruente pero real (verosímil según la verosimilitud definida por Barthes) en el medio de la escena fúnebre.

A la salida del escondite, «lloró un poco». La brevedad de la frase, atenuada además por la que la introduce («si lo recuerda bien, lloró un poco»), es toda la subjetividad que la guerra permite. Cualquier otra expansión sería sentimentalismo. La comunidad de los pichis fue una comunidad práctica, donde lo simbólico tendía a desplazarse sólo a los momentos distendidos de risas y de pequeñas historias banales; y la muerte de una comunidad práctica es, naturalmente, *definitiva*. La reflexión sobre las condiciones no materiales de esa muerte, caen entonces fuera del espacio ficcional de la novela, fuera del alcance de sus personajes que ven *lo que les pasa* y no el origen de lo que les pasa: sufren los efectos de una disposición de ideas y de actos que no conocen. Son hábiles para operar con la inmediatez de los efectos, y desinteresados en relación con las configuraciones que no pueden ser captadas por la visión y la experiencia.

La novela de Fogwill produce esta verdad de la guerra en Malvinas.

Pero no es lo mismo con la comunidad judía de donde salieron los millones aniquilados en el holocausto. Comunidad religada simbólicamente de un modo fuerte tanto en su persistencia histórica como en su autoconciencia, los judíos pertenecen a un espacio simbólico donde los lazos de cultura son redes imaginarias que producen consecuencias reales. Vistos como miembros de una religión, de un pueblo y de una nación, se convierten en víctimas precisamente por la fuerza simbólica y material de su identidad. Este dato no pudo ser eliminado de ninguna perspectiva sobre el holocausto.

Hasta que llegó Spielberg. Beceyro señala con razón de qué modo la superproducción de Spielberg logra la efusión de millones de dólares sin lograr mostrar nada: una pantalla vacía donde se suceden imágenes que tienen poco que ver con lo que pretenden re-

presentar: un baño con duchas en lugar de una cámara de gas, subraya Beceyro. Algo más me sorprendió: el hecho de que la fuerza simbólica que constituyó a la comunidad judía (ya sea pensada en términos de su potencialidad cultural o en su dimensión religiosa) esté completamente ausente. Si Spielberg no logra convertir a su escenografía en verdaderas cosas y, también por eso, desmaterializa el holocausto, tampoco logra captar mínimamente la abundancia simbólica del pueblo que proporcionó sus víctimas. Más ocupado en mostrar cómo se esconden las joyas antes de emprender el traslado al ghetto, ¿podría llegar a pensarse que Spielberg se comporta como un materialista convencido?

De ningún modo. Los judíos salvados por Schindler son parte de una comunidad simbólica a la que Schindler organiza en una comunidad práctica. Para hacerlo, Schindler tiene que pasar por alto la densidad simbólica del mundo de donde provienen sus protegidos: él no está allí para dedicarse a la contemplación de una cultura y esto es perfectamente comprensible. Protege a los miembros de una comunidad cultural y religiosa, sin más. Ahora bien, podemos suponer, sin temor a equivocarnos demasiado, que Spielberg no filmó en las mismas condiciones en que Schindler salvó a los incluidos en su lista. Sin embargo, a Spielberg le importa tan poco como a Schindler la dimensión simbólica de la comunidad práctica: los judíos de Spielberg son pobres desde un punto de vista religioso y simbólico. El miembro más inteligente de la comunidad práctica, el contador de las empresas de Schindler, es precisamente eso: *un contador*, hábil con el dinero tal como todos los prejuicios más banales sobre los judíos han difundido desde hace siglos. Los judíos religiosos son apenas sombras, y el judío profesor sólo una aparición difusa y brevísima.

Beceyro argumenta convincentemente que la superproducción de Spielberg ha gastado sus millones sin lograr construir ninguna materialidad de representación. Tampoco pudo trabajar con la densidad cultural de quienes, junto a Schindler, son (en apariencia) los protagonistas de su película. Los judíos de Schindler son, justamente, eso: *cosas de Schindler*, otorgadas por las autoridades nazis, y sobre las que Schindler ejerce su acto salvador. A los judíos de Schindler, la superproducción de Spielberg no les devuelve las cualidades humanas que los nazis consideraron amenazadoras para el destino de Alemania: no les devuelve ni su cultura, ni su religión, ni su inteligencia, ni sus lenguas, ni sus intelectuales, ni sus organizadores, ni sus dirigentes, ni siquiera les devuelve sus grandes burgueses.

¿Qué pasa con los judíos de *Shoah*? ¿Cómo se las arregla Lanzmann para no perder aquello que está en la trama ideológica que impulsó el holocausto: la idea del poder simbólico del pueblo judío? Dije más arriba que el film de Lanzmann presenta la materialidad de una operación de muerte como problema histórico y también como problema narrativo de su película, construida sobre la persecución de los rastros materiales de los campos de concentración, la lectura de los indicios proporcionados por las ruinas de edificios, por el trazado de vías ferroviarias y carreteras. Lanzmann lee la operación de muerte en las chimeneas que todavía subsisten, reitera el mismo plano de vagones y el mismo entrecruzamiento de vías y de señales de tránsito. Interroga sobre la economía de la muerte y las dificultades enfrentadas por los nazis para organizar esa economía.

Pero también hace otra cosa. Su film comienza con el relato del niño judío que sabía cantar, comienza con una voz que canta una canción judía. En esos primeros planos y sonidos, Lanzmann construye una comunidad simbólica: el pueblo judío tenía una identidad y es por esa identidad que fue condenado en el holocausto. La belleza de esos planos, con la barca que se desliza sobre el río y la canción judía y las palabras del hombre viejo que había sido un cantorcito judío cuya voz lo había salvado incluso de la furia homicida de los nazis, restituyen en el film una densidad simbólica: precisamente esa densidad que hizo de los judíos el pueblo elegido por los nazis para su exterminio. No cualquier pueblo sino ése, cuya identidad y religión, cultura y tradiciones eran parte, desde hacía siglos, de la historia europea.

Pero Lanzmann no sólo da las pistas para que sus espectadores podamos pensar en la fuerza simbólica que los nazis pensaron aniquilar. Junto a los judíos adaptados a la idea de la muerte, entregados al destino que los esperaba en los campos, estaban también los judíos resistentes, quienes dentro de los campos construyeron la trama que les permitió sobrevivir (sin la intervención de Schindler) y ayudar a sobrevivir a otros. Lanzmann habla con quienes pasaron por los campos y pudieron salir de ellos no sólo por actos que tuvieron lugar en el escenario de la guerra o en oficinas de personajes como Schindler, sino también por estrategias que los judíos desarrollaron dentro y fuera de los campos. Lanzmann presenta entonces víctimas que, como era posible y con diferente suerte, resistieron. En *Shoah*, los judíos pertenecen a una comunidad práctica y a una comunidad simbólica, conservadas en la peor de las condiciones. Los judíos tenían una historia a la cual remitirse y, aun cuando esa historia parecía haber llegado a su fin, la memoria de un pasado podía sentar las bases (no importa cuán débiles) de una continuidad futura. La miseria y la desolación de las comunidades prácticas de los ghettos y los campos, no ocultaban nunca del todo la persistente riqueza de una comunidad simbólica.

Cuando vi *La lista de Schindler* me alarmé ante la facilidad con que podía olvidarse el holocausto: la ficción no conducía a buscarlo en los bordes del relato, simplemente evacuaba su historia. Quiero creer que no fue la casualidad la que me puso a releer *Los pichiciegos*. Encontré allí una ficción que no se vació de historia y que señalaba una guerra en particular, la guerra de Malvinas, bajo su forma histórica de aventura miserable y mesiánica de una dictadura que entraba en su ocaso. A diferencia de los judíos de Spielberg que son víctimas abstractas pese a la precisión escenográfica y al despilfarro visual, los pichis son inseparables de la forma histórica que tuvo esa guerra, como los judíos de Lanzmann son inseparables de la unicidad histórica que marcará para siempre el holocausto.

«Il canto sospeso»: la memoria cifrada

Federico Monjeau

En diciembre de 1992, bajo la dirección de su titular Claudio Abbado, la Filarmónica de Berlín efectuó la grabación de Il canto sospeso, *obra para soprano, mezzo, tenor, coro mixto y orquesta, del italiano Luigi Nono (1924-1990), basada en cartas de resistentes europeos condenados a muerte por el nazismo: Anton Popov (búlgaro, 26 años, maestro y periodista), Andreas Likourinos (griego, 14 años, estudiante), Elefthèrios Kiossès (griego, 19 años, estudiante), Konstantinos Sirbas (griego, 22 años, peluquero), Chaim (polaco, 14 años, campesino), Esther Srul (polaca), Ljuba Scevtsova (soviética), Irina Malozon (soviética), Eusebio Giambone (italiano, 40 años, tipógrafo), Elli Voigt (alemana, 32 años, obrera). Las cartas fueron publicadas en 1954 por la editorial Guilio Einaudi, de Turín, con un prólogo de Thomas Mann. El registro, tomado en vivo en la sala de la Filarmónica de Berlín, constituye la primera grabación comercial de esta obra compuesta en 1956; pero principalmente constituye un acto político: una acusación contra el brote neonazi en Alemania y diversos lugares de Europa, como se explicita en un documento impreso en el cuadernillo del disco y firmado por todas las autoridades de la Orquesta. La grabación, que se completa con las* Canciones para los niños muertos *de Gustav Mahler, incluye además la lectura (a cargo de Bruno Ganz y Susanne Lothar) de las cartas seleccionadas por el compositor.*

En el extraordinario impacto que *Il canto sospeso*, de 1956, conserva todavía hoy, resuena sin duda la operación crítica desarrollada por la obra de Luigi Nono en el interior del sistema dominante en la música europea de la época, el serialismo. Por ello es conveniente, antes de cualquier consideración de *Il canto sospeso* con relación a sus objetos extraestéticos, como son las cartas de los resistentes europeos condenados a muerte por el nazismo, examinar su relación con los postulados de una racionalidad musical específica.

En los años cincuenta, la experiencia dodecafónica de la segunda escuela de Viena (Schoenberg, Berg, Webern) había quedado absorbida por la práctica serial. El dodecafonismo, a pesar de haberlo precedido, pasó a ser una particularidad, un caso de un sistema más abarcador, el serialismo. La serialidad dodecafónica, por la cual el orden de aparición de los sonidos en el curso de la pieza viene regulado por el lugar que cada uno ocupa en el interior de una serie previamente definida, se circunscribe a la altura del sonido. Pero un sonido tiene al menos cuatro cualidades, cuatro formas simultáneas de aparición: altura, duración, intensidad, timbre. Es así que los fenómenos rítmicos (duración), dinámicos (intensidad) y tímbricos naturalmente no llegaron, en el dodecafonismo, a ser determinados por una lógica serial. El dodecafonismo basaría sólo los acontecimientos melódicos y armónicos en el uso constante y rotativo de una serie de doce sonidos, que se puede desdoblar de muchas ma-

neras pero que es siempre una misma serie. Schoenberg planteaba la cuestión de la identidad serial afirmando que nuestra mente reconoce siempre un cuchillo, una botella o un reloj sin reparar en su posición. En principio, la comparación de Schoenberg no es del todo pertinente: la serie, a diferencia de los objetos, se manifiesta en el tiempo. Pero esta argumentación no deja de tener un punto de verdad: el dodecafonismo pareció pretender la supresión del tiempo; la pertenencia de los sonidos a una serie previamente definida le quita, por decirlo así, derecho propio al tiempo musical. Por ello Adorno identificó el dodecafonismo con el vuelco de la música dinámica a la música estática.

Pero el dodecafonismo era sólo el comienzo de ese vuelco. Más allá de las intuiciones de Webern sobre cómo extender, si no la serie, al menos el espíritu de variación constante determinado por el uso rotativo de la serie a los otros aspectos del sonido (sobre todo, en su caso particular, a la dinámica, al timbre y al modo de ataque), lo cierto es que el dodecafonismo se detuvo en una racionalización de las alturas. El tiempo, en rigor, no había perdido todos sus derechos. Que Adorno, en *Filosofía de la nueva música*, haya visto en esa primera racionalización de los doce sonidos una racionalización integral de la música, tiene probablemente que ver con que su concepto de material musical se atenía, a la manera tradicional, a los fenómenos armónicos y melódicos, pero también con su extraordinaria intuición de lo que el dodecafonismo planteaba como posibilidad, de lo que estaba latente en el dodecafonismo. Los músicos postwebernianos, la generación de Nono, Stockhausen, Boulez, hicieron concreta esa posibilidad: aplicar el concepto de serie a los distintos aspectos del sonido, de modo tal que todos los fenómenos de la obra estuviesen gobernados por la misma ley, por la misma racionalidad. Los jóvenes postwebernianos consideraron que así corregían la gran debilidad del dodecafonismo: simplificando: materiales nuevos en formas viejas. La incongruencia schoenberguiana provenía del hecho de escribir una música sumamente racionalizada en lo referente a los materiales melódicos y armónicos pero sumamente tradicional o contingente en su desarrollo formal.

La escisión entre forma y estructura era muy evidente en la música de Schoenberg. Los músicos de posguerra decidieron reconvertir ese proceso y plantearon una fuerte aproximación entre forma —lo que ocurre en el tiempo— y estructura —la trama oculta de relaciones que gobierna los acontecimientos—, de modo tal que la obra fuese un desdoblamiento o una proyección horizontal, en el tiempo, de una matriz o estructura vertical. La experiencia del tiempo, ahora sí, parecía haber llegado a su fin. Boulez oportunamente hablaría de una paramemoria y un ángulo de audición a posteriori, en reemplazo de la memoria directa y del ángulo de audición a priori que están en la base de la percepción de la música tradicional. En el último volumen de las *Mitológicas*, *El hombre desnudo*, Lévi-Strauss formuló una aguda advertencia a los músicos seriales: el hecho de que puedan descubrirse estructuras en las obras de arte no nos autoriza a pensar que pueden derivarse obras de arte de estructuras. El serialismo integral se edificó sobre la pretensión de desarrollar los distintos elementos del sonido —altura, duración, intensidad, timbre o modo de ataque— en pie de igualdad, aun cuando en verdad todo proviniera de una matriz que a su vez provenía de una organización de las alturas, con la consiguiente reducción de los desarrollos a un conjunto de relaciones numéricas. La convergencia se pagó al precio de una violenta separación de los elementos.

Esa separación no dejó de configurar un estilo, el puntillismo. Por eso la crítica reaccionaria de la música moderna, que suele hacerse tocando al azar notas en los registros extremos del piano sin ninguna continuidad de ningún tipo, contiene, por mínimo que sea, un punto de verdad. Pero puntillista ya era Webern, cuya «melodía abstracta», según la definición de Boulez, no consistía en una línea construida por relaciones de contigüidad o de identidad instrumental, sino en una línea de puntos distantes, distantes tanto desde el punto de vista del registro como del timbre, de la articulación y la dinámica. *Il canto sospeso* no prescinde por completo de ese efecto de dislocamiento, de ausencia de linealidad. Comparte algo del puntillismo, que es la intención de poner de relieve cuestiones que antes habían sido tratadas en forma algo residual, como el timbre y la dinámica. Pero también está pensada a contramano del puntillismo serialista. La pieza está construida sobre una serie de doce sonidos. Vale la pena detenerse un instante sobre la naturaleza de esta serie, formada por los sonidos *la, si bemol, la bemol, si, sol, do, fa sostenido, do sostenido, fa, re, mi, mi bemol*. Puede verse que el orden de la serie enuncia, de forma progresiva, todos los intervalos del sistema cromático, de menor a mayor: comienza por la segunda menor, *la-si bemol*, y termina por la séptima mayor, *mi-mi bemol*. Se trata de una serie particular que contiene todos los intervalos, como también le gustaba usar a Berg. Pero la segunda particularidad de esta serie es que se va abriendo en forma de abanico; su misma naturaleza nos informa sobre el proyecto serial de Nono: la serie no es una estructura horizontal que actúa como una entidad temática fantasma a lo largo de la obra, sino que está concebida como un campo armónico específico. El segundo número de *Il canto sospeso*, para coro mixto, ilustra claramente el planteo serial y armónico de Nono: la serie está distribuida verticalmente entre las voces del coro, de modo que las líneas melódicas de cada parte no siguen la sucesión horizontal de la serie. Las voces femeninas, dos sopranos y dos contraltos, atacan simultáneamente las cuatro primeras notas de la serie; en la mitad del primer tiempo de ese compás inicial la melodía de la segunda contralto desciende del *la* al *sol*; el *do* hace su aparición inmediatamente después en el bajo; la nota que sigue, el *fa sostenido*, es cantada simultáneamente por el tenor y la primera soprano; la línea de la primera voz femenina ha descendido un intervalo de novena mayor, de *la bemol* a *fa sostenido*, similar al salto que un instante antes había realizado la contralto al descender del *la* hasta el *sol*, las mismas notas desplazadas respectivamente medio tono. El efecto de una imitación, si pudiera

decirse así, inestable y vaporosa, no estrictamente canónica, queda establecido en el último tiempo del compás con el descenso de la primera contralto por medio de un intervalo de séptima menor, de *si* a *do sostenido*, una inversión de aquella novena mayor. Nótese entonces, más allá de las figuras específicas de cada una de las voces, la distribución en cada una de las partes del coro de los sonidos de la serie y la constitución, por esa vía, de un campo armónico cromático. Las indicaciones dinámicas, todavía en este primer compás, transcurren por las gamas más variadas; pero esta variedad no tiene que ver con la obligatoria variación constante de la serie sino con la definición de distintos planos sonoros, y también con la definición de una polifonía oblicua. No es ésta la única manera de contrarrestar el principio de rotación constante y el efecto de indiferenciación de la práctica serial ortodoxa. La sección número 6a se desarrolla completamente sobre una especie de *ostinato* —aunque sin la simetría rítmica propia del *ostinato*— inconcebible en el espíritu de la música serial: la parte orquestal transcurre en una porción reducida del registro grave; sin evitar tampoco las duplicaciones de sonido, los instrumentos y las voces mantienen prácticamente las mismas notas a lo largo del fragmento; el movimiento de alturas es tan contiguo —principalmente de medio tono y tono entero— y tan acotado que el total cromático, la aparición de los doce sonidos, sólo se concreta hacia el final del fragmento. La impresionante tensión de esta sección, en la cual ya no queda el menor rastro de un estilo puntillista, parece sostenerse casi exclusivamente en la exasperación de la dinámica.

Pero éste es sólo un aspecto de la original perspectiva estética de Nono. Con el serialismo, un lenguaje en perfecta comunión consigo mismo, la música había experimentado la ilusión de haber llegado a su máximo nivel de autonomía o de eliminación de elementos heterónomos. Es en medio de ese contexto que Nono trae al interior de la obra, es decir, al interior del proceso compositivo, las cartas de los resistentes europeos condenados a muerte por el nazismo. El tratamiento de los textos no es ajeno al tratamiento de la serie. De manera general, los textos son sometidos a una distribución no lineal, descompuestos entre las distintas voces del coro; el efecto es similar al de la melodía de timbres de Webern: la línea no desaparece, pero debe ser comprendida en una nueva situación de espacialización. Aun cuando los textos se mantienen en la misma línea vocal, son inevitablemente reabsorbidos por medio de una desarticulación silábica que se desarrolla en grandes extensiones de tiempo. Un tercer procedimiento empleado por Nono consiste en la superposición de textos diferentes o de fragmentos diferentes de un mismo texto, práctica que remite al motete prebarroco y, más cerca, a la escritura coral de Schoenberg, particularmente a las partes para coro de su ópera *La mano feliz*. En fin, la descomposición de la parte vocal es tan marcada que los textos no se reconocen claramente casi en ningún momento de la obra, lo cual llevó a Stockhausen a preguntarse si, ante el hecho de que los textos resultaban incomprensibles, no daba lo mismo que fuesen unos u otros. Nono respondió que esa pregunta no era más inteligente que la pregunta de porqué para pronunciar la palabra bestia había que emplear las letras b-e-s-t-i-a y no otras. Pero la pregunta de Stockhausen no era una pregunta completamente bestia, e introduce rápidamente en la cuestión: cuál es la relación de contenido con los textos; cómo esos contenidos afectan a la obra. Nono afirmó que se trataba de «trasponer el significado semántico-fonético del texto al nivel de la composición».

Aunque la idea de una transposición puede dar lugar a cierto malentendido. En la música vocal siempre habitó la ilusión de la transposición de un lenguaje a otro. Pero se trata de una transposición esencial: no completamente construida sino, más bien, descubierta. Es como si la composición detectase la musicalidad oculta del texto y la materializara en un efecto de resonancia, de eco. Algo de eso hay en la premisa del liederista Schumann: la estética es la misma, sólo los materiales cambian. La respuesta del musicólogo Edward Hanslick sentó, ya en la década 1850, una de las bases de la crítica moderna: la estética es distinta porque los materiales cambian. Aunque no sabemos si a partir de la premisa de Hanslick, sin duda justa, Schumann hubiera llegado

REVISTA CULTURAL DE CRITICA

DIRECTORA:
NELLY RICHARD

SUSCRIPCIONES INTERNACIONALES
1 año, 3 números, vía aérea

Personal US$ 20 / Instituciones US$ 30
Adjuntar cheque a nombre de Nelly Richard, Revista de Crítica Cultural, Casilla 50736, Correo Central, Santiago de Chile

TRANSFORMACIONES

Director: Alfredo Bravo

Todos los meses, información y análisis sobre el país y el mundo desde una perspectiva de izquierda democrática.

Suscripción anual (12 números) $ 36.-
Casilla de Correo 188, Sucursal 1, Capital Federal,
Tel.: 954-1113 int. 3337.

a escribir el *Dichterliebe*. El asunto ha sido agudamente tratado por el ensayista veneciano Massimo Cacciari, precisamente uno de los más estrechos colaboradores de Nono, en un ensayo titulado *Música, voz, texto*: el texto constituye, según Cacciari, la presencia de otro sistema de signos junto al sistema musical. Son distintas formas de pensar o de apertura al mundo. Ninguna es mero vehículo o pre-texto de la otra, ninguna es el sentido verdadero de la otra. «Entre música y texto se da esa relación de dos lenguajes, no superables dialécticamente en una síntesis superior. El texto, al establecer su límite, interroga. La relación no se establece entre dos lenguajes pacífica y paralelamente dispuestos. El texto es asumido radicalmente: como presencia interrogante, a la que debe responderse sin neutralidad.»[1]

Los textos de *Il canto sospeso* no provienen de una voluntad poética. Son cartas de condenados a muerte. No hay, de modo general, metáforas sobre la muerte o sobre la lucha por la libertad; en tonos más o menos heroicos, más o menos desesperanzados, esos fragmentos se limitan a despedirse de los seres queridos. Es una materia preliteraria, no por ello menos conmovedora. Puede pensarse que el primer desafío de Nono haya sido no cómo narrar lo terrible sino cómo responder a lo terrible. Habría un momento de oposición: cómo hacerle frente estéticamente a un contenido extraestético tan fuerte, de tal magnitud dramática. Esos textos no le proponen a Nono una interpretación, mucho menos un comentario, sino una actividad espiritual y material específica. Son esos textos y no otros: frente a ellos Nono no ha querido permanecer impasible; pero no ha querido permanecer impasible como ser humano ni como compositor. El compositor no se sienta a descansar en la fuerza dramática de esos textos: para que una realidad tan cruda, tan determinante haga su ingreso en el arte, el arte debe multiplicar sus esfuerzos para despegarse de ella. Así sobrevive el sustrato, la memoria pre-estética que probablemente habita en toda obra musical auténticamente construida. Pero habría también un momento de encuentro: la obra de Nono no deja de apoyarse en una gran analogía que viene sugerida por el destino de los textos. Su nombre mantiene cierta ambigüedad: *Il canto sospeso* podría ser traducido como el canto suspendido, que es la forma poco afirmativa que el canto asume en la música de Nono, o como el canto interrumpido, en el sentido de algo interrumpido por la muerte. Nono ha querido llevar la experiencia de algo quebrado al interior de la obra, quebrado en su articulación original, extendido y proyectado en un lenguaje específicamente musical. No es *El sobreviviente de Varsovia*, el narrador que cuenta lo ocurrido en la estremecedora obra tardía de Schoenberg, obra que de todas formas constituye el antecedente espiritual más directo de *Il canto sospeso*. No hay sobrevivientes en la obra de Nono; sus textos, en todo caso, sobreviven cifrados en la obra. Nono ha querido preservarlos de ese modo para la memoria del arte, para la memoria de la especie humana. *Il canto sospeso* constituye una gran cifra de arte y vida, de arte y realidad. El pasado es apenas su punto de partida.

1. Massimo Cacciari, *Hombres póstumos. La cultura vienesa del primer Novecientos*, Península, Barcelona, 1989 (Milán, 1980), pp. 58-59.

Pentimento

Daniel Samoilovich

«Pentimento» (arrepentimiento) es el término italiano con que entró en la historia de la pintura el cambio de idea de un artista respecto de lo que estaba haciendo o había hecho, y la consecuente corrección de su obra: esta descripción, que sigue más o menos la del diccionario de Bassano de 1787, mantiene un orden cronológico, colocando primero la decisión de corregir, luego su efecto. En rigor, para los observadores las cosas suceden en sentido inverso: existe un cuadro; con el transcurso del tiempo una capa de óleo se adelgaza, y deja aparecer detrás una más antigua; estos dos brazos se van volviendo brazos fantasmas, aquel rostro vuelto al cielo se desmaya, y van tomando forma otros dos brazos, una torva mirada dirigida al suelo. He aquí un monstruo de cuatro brazos y dos cabezas, un pentimento; de él concluímos que el pintor en algún punto cambió de idea: sufrió un pentimento. Nombrando a la vez un accidente pictórico y un evento de la vida del artista, revelados ambos por una inesperada transparencia, el pentimento contradice la opacidad que para la obra terminada soñaron tanto la crítica del siglo XVIII como la de la segunda mitad del XX: la primera, por un ideal de perfeccción, la segunda por su afirmación de la autonomía de la obra artística.

El pentimento contradice a la crítica clásica porque ella reservaba los tanteos formales para los aprendices, suponiendo a los maestros aquella mano segura simbolizada en la famosa O del Giotto, el círculo perfecto que el pintor trazó de un solo golpe para desafiar a los que dudaban de su pericia; y contradice a la crítica estructural y aledañas porque la figura del autor «biográfico», expulsada del paraíso de la inmanencia, retorna en el pentimento del modo más fuerte posible: como duda. Como quien no quiere la cosa, el pentimento se lleva por delante un tercer ideal, el romántico, pues revelando un error mostraría una conexión no directa, no espontánea, entre el alma del artista y su expresión. Ser incómodos para tantos a la vez no es el mérito menor de estos extraños seres, cuadrúmanos y bicéfalos, que giran el torso a la vez que están quietos, que callan a la vez que gritan.

Clásicos y románticos

El arrepentimiento nunca tuvo buena prensa. De la misma raíz que «penitencia», la *poena* latina, en la iconografía que Ripa publicó en Padua en 1611 el arrepentimiento es un hombre vestido de negro, con un rostro sospechosamente achinado, que llora de rodillas mientras se golpea el pecho con la diestra y lo flanquea a izquierda un pelícano, el ave infausta que devora a sus crías; con menos colorido, Spinoza considera que, dado que sigue a una falta,

el arrepentimiento no puede sino ser una segunda falta. Tal descrédito se extiende al arrepentimiento del artista, a sus tanteos y caminos cancelados: «Non si volta chi a stella è fisso», no se da vuelta el que está unido a una estrella, dice Leonardo, y Miguel Angel, según cuenta Vasari, desesperado por aquello que «le venía a la imaginación y no podía expresar con las manos, y no queriendo ser conocido más que en su perfección», quemó antes de morir infinidad de pinturas y dibujos: vale decir, prefirió el arrepentimiento absoluto, extremo, que borrara de un solo golpe sus arrepentimientos y borroneos parciales.

Sin embargo, la postura renacentista ante la imperfección es menos homogénea que lo que estos testimonios sugieren; especialmente matizada fue respecto del dibujo, medio aceptado para el estudio y la experimentación. El mismo Leonardo aconseja dibujar sobre papel coloreado para que no sea posible borrar y «para hacer cosas nuevas con las viejas, y que todo sea cuidadosamente conservado, porque las formas son tan numerosas, e igualmente las acciones, que la memoria no puede guardarlas todas". Leonardo, que trabaja a veces sobre azarosas manchas de tinta, un método que le recordaba la ensoñación ante las nubes, aprecia la posibilidad de dibujar sobre lo dibujado y deja caer ante esa tentación su prejuicio contra el arrepentimiento. De hecho, la revelación de un pentimento en dibujo no depende del debilitamiento de los colores o de la aplicación de rayos X, como en pintura: se conocen cientos de dibujos renacentistas, algunos de ellos bocetos para cuadros, en que el artista ensaya inclinar una lanza en diversos ángulos, o busca la postura adecuada para los pies de quienes sostienen el cuerpo muerto del Cristo, y el artista ha dejado todas estas lanzas y estos pies posibles a la vista, remarcando a veces con *sanguine* la versión preferida; otras veces, tras media docena de intentos, la misma figura es vuelta a dibujar, más pequeña, en un rincón de la hoja; otras más, un pedacito de papel es pegado sobre el rostro de la virgen para que, en vez de mirar amorosamente al Niño, deje flotar hacia adelante una mirada inescrutable.

En el grabado, el pentimento toma formas singulares, acordes con su carácter intermedio entre el dibujo de estudio para el propio artista y el cuadro para el noble o la iglesia comitentes; sin valor comercial alguno, el grabado es en sus inicios un vehículo privilegiado de intercambio entre artistas que viven en ciudades diferentes, un modo de comunicar descubrimientos y sentar precedencia sobre ellos; atento a ese uso, el pentimento en el grabado ni queda a la vista ni se oculta de un modo demasiado prolijo: a menudo unos trazos paralelos generan una sombra somera que envía al fondo la figura que no sobrevivió o el miembro que cambió de posición.

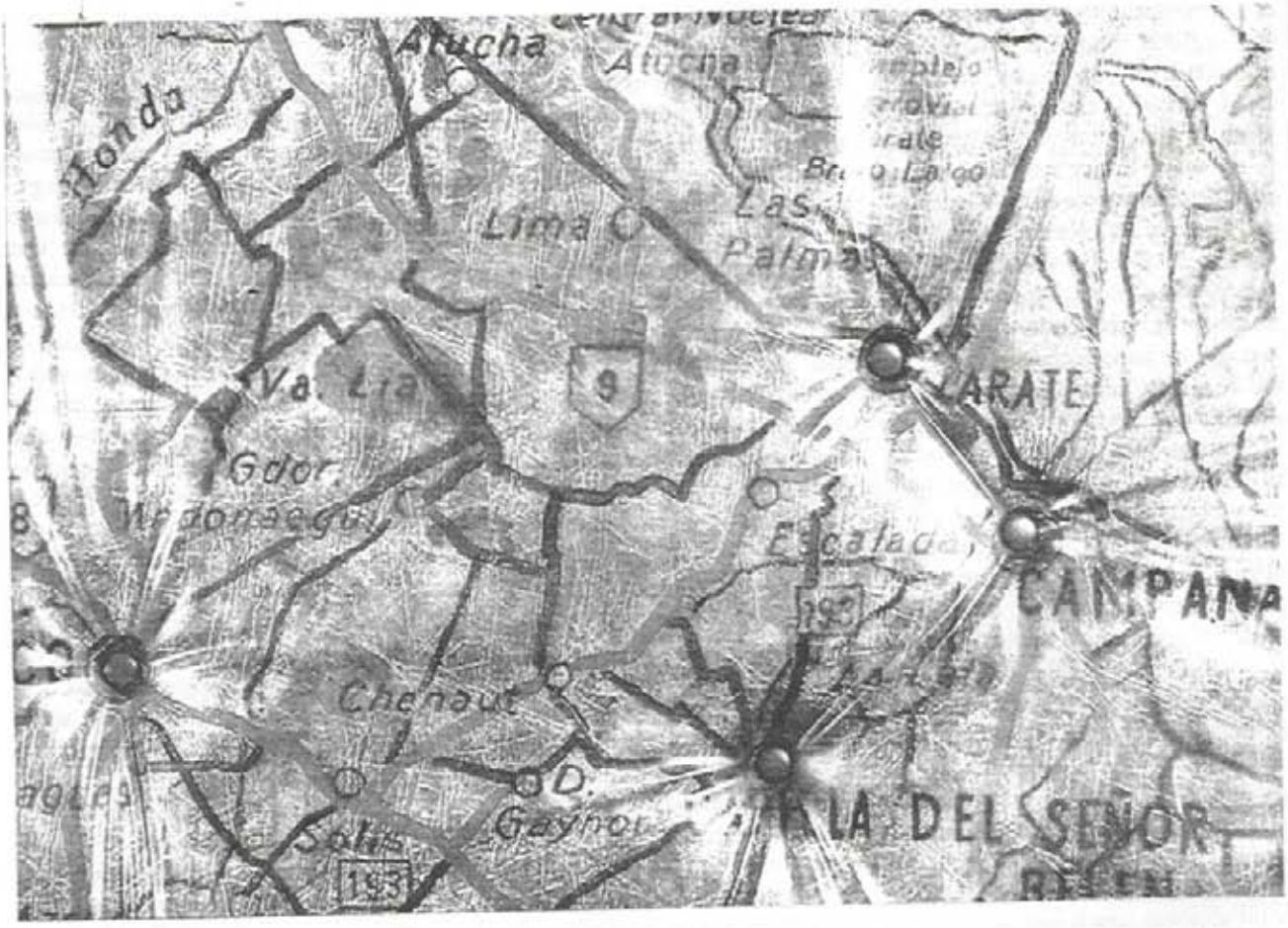
Por supuesto, estas distinciones entre artes «de estudio», más o menos privadas, y otras públicas, pesa en el hecho de que en el dibujo y el grabado el pentimento no se oculte; sin embargo, el hecho de que los artistas se permitieran —e incluso, en el caso de Leonardo, recomendaran— el ensayo, el tanteo, el azar, el pentimento, puede ser visto como la primacía de una voluntad de investigación y de una tentación por las formas que se imponen sobre las ideas corrientes. Vasari, siempre enormemente claro y perspicaz, va a sintetizar la postura renacentista acerca de la perfección, que va a ser luego la base de la postura clásica: la obra surge, para Vasari, de un equilibrio entre «furore» y «giudizio». En ese esquema, por ejemplo, las obras inacabadas de Leonardo son la prueba de una fantasía (variante ligada al «furore») que excede a lo que el juicio puede juzgar y la mano realizar: y son, por ello, un fracaso artístico. Aunque Vasari no escribió acerca del pentimento (la palabra recién va a aparecer con el sentido que le estamos dando en el XVIII) no es difícil darse cuenta de que para él hubiera sido lo mismo que la muestra de un furor demasiado crudo, incapaz de aceptar el juicio y por lo tanto de hallar *una* forma, la correcta.

El punto de vista romántico, siendo simétricamente opuesto, va a tener efectos iguales: la corrección y el ensayo van a ser de nuevo mal vistos, pero ahora porque muestran la intromisión del juicio en aquello que debió fluir naturalmente, furor mediante, del alma.

Búsqueda y encuentro

Nunca sabrá Ungaretti el mal que hizo con aquellos hermosos versos: «Cuando encuentro una palabra/ cavada está en mí como un abismo»; seguramente no fue su culpa, pero tengo para mí que vinieron a coronar una nueva superchería, la de que cada idea, o sentimiento, o intuición artística tienen una única forma adecuada. Es notorio el paralelismo entre esta idea —que por comodidad llamaré romántica— y la idea clásica: otra vez hay una relación correcta, sólo que ya no por estar más cerca del arquetipo platónico, sino por estar más cerca del sujeto, lo cual es, en realidad y bien pensado, mucho menos interesante todavía. El sujeto no es la fuente de nada, sino, en todo caso, el resultado de sus búsquedas y sus descubrimientos, y la relación entre la intuición, o el alma, o lo que sea, y la obra, no es una relación natural sino construida.

Tal vez uno podría entender los versos de Ungaretti de otro modo: él dice «Cuando encuentro una palabra...», y no dice que no la haya tenido que buscar; y es perfectamente posible entender «cavada está en mí como un abismo» no como la expresión directa de la creencia en una única forma posible que ajusta con un abismo preexistente, sino como el instantáneo rebatirse del hallazgo sobre el sujeto: un abismo que allí mismo se cavara, algo así como esos sueños en que un ruido que el durmiente escucha crea instantáneamente su causa. Igualmente el célebre «Yo no busco, encuentro» de Picasso mal puede ser visto, tratándose de quien se trata, como un rechazo a la experimentación; más bien al revés, es la divisa que consagra su extraordinaria capacidad de dar entidad artística al ensayo y la aventura en los más variados terrenos técnicos y formales. Subyace, tanto a los versos de Ungaretti como al aforismo picassiano, la idea de una epifanía del encuentro: epifanía angustiosa en el caso del italiano, liviana y feliz para Picasso. El hallazgo, pensado como ajuste, ensamble, revelación: pero allí están nuestros monstruos de dos cabezas, los pentimentos, incluso los de Picasso, para dar fe de que ese ensamble y aun esa epifanía



están fabricados, no fluyen naturalmente de ningún lado. Es muy propio del romaticismo que la piedra de toque de cualquier cosa fuerte sea la necesidad, la naturalidad: a ellas habría que oponerles, con Nietszche, la villanía de la invención.

La cuestión del estilo

Borges, siguiendo a Valéry, dijo alguna vez que publicaba para librarse de la compulsión a corregir: el remedio, si lo fuera, no resultó en su caso y, para bien o para mal, siguió corrigiendo sus poemas y relatos publicados durante toda su vida; a cada nueva edición impuso nuevas variantes, hasta que las últimas versiones conservaron a veces sólo un aire de familia, y hasta a veces sólo el título, de las primeras. Podría apuntarse que la comparación del pentimento con la variante literaria no es del todo ajustada, porque el pentimento implica superposición física de las variantes mientras que las variantes serían pentimentos desplegados en el tiempo y espacialmente separados; más estricto sería el paralelismo en el caso de los poetas concretos que trabajan con tachaduras que conservan las variantes anteriores, haciendo de la superposición un uso artístico fuerte y deliberado. Sin embargo, el recuerdo que el lector tenga de variantes anteriores de un poema, o cuadros anteriores de una serie, crea en la memoria un efecto de lectura similar al pentimento. Hay efectos de lectura similares, sólo que posibilitados por factores diversos: en el caso del dibujo y el grabado, como en el de los poetas concretos, la apreciación del pentimento es posibilitada por el propio artista; en el caso del óleo que se adelgaza, por el tiempo; en el de las variantes, por la memoria del lector, o por el trabajo del editor cuando, en una edición crítica, facilita las variantes anteriores o posteriores a la canónica mediante notas al pie de la página o al fin del capítulo o el libro. En las ediciones anotadas de *Rojo y Negro*, las variantes que Stendhal anota junto a sus terribles comentarios denigrando su propia «sequedad de estilo» son, a la vez que una historia trágica paralela a la del protagonista, un festival del nacimiento del estilo. El arrepentimiento es, justamente, una vía regia hacia la cuestión del estilo.

En *Art & Illusion* Gombrich dice que la moderna enseñanza artística, al explicar perfectamente cómo cada obra se ajusta con las ideas, los conocimientos técnicos y las circunstancias sociales de cada época, desalienta a los estudiantes de preguntarse: «¿Podría haberse hecho de otro modo?»; y esta es para Gombrich precisamente la pregunta clave para entrar a la cuestión del estilo. Lo que es cierto para la relación entre la época y la obra, lo es también para la relación entre el sujeto y la obra: sugerir una relación unívoca, necesaria, es un exceso de la sociología en un caso, del espiritualismo o la psicología en el otro. Como en una nueva edición de la polémica entre el libre albedrío y la predestinación, el pentimento es un testimonio vivo de que sí «podría haberse hecho de otro modo»; en la práctica, a veces ni siquiera se trata de un modo titular y otro suplente sino que

dos o muchos modos coexisten como apología de la libertad para buscar, para equivocarse, para cambiar, para volver sobre los propios pasos y pintar sobre lo que se ha pintado. Para un artista, una de las más sutiles limitaciones sería la de ser esclavo de su propia trayectoria, de la línea ya trazada, la obra terminada o el estilo que se domina con maestría. Contrapuesta a la etimología que atestigua la condena moral del pentimento, llevándolo hasta la *poena* y la penitencia, existe otra asociación, no culposa, del pentimento, que se hace más visible para nosotros en el término francés para pentimento, que es *repentir*. El sugiere la dimensión de lo que sucede de repente, la de la iluminación súbita de una nueva intención que no reconoce con él otro lazo que la ruptura sorpresiva, y basada en ella toma por asalto el presente.

Zonas a explorar

En Roma, existe tanto el sustantivo *poena*, pena, como el adverbio *repente*, súbito; hacia el año 1000, la segunda palabra se ha perdido. Dice Covarrubias: « No sólo es ajeno a los textos medievales y era totalmente ajeno al habla del siglo X (el glosador de San Millán se ve obligado a traducir *repente* por *lueco*), sino que todavía en 1490 Alonso Fernández de Palencia explica el latino *repente* por palabras castellanas muy diferentes, como si éste fuera desconocido en romance». Poco tiempo después, en el Quijote, en Quevedo, en Góngora y en infinidad de textos del Siglo de Oro, la expresión «de repente» hace de repente su aparición. Es curioso que dos veces, separadas por más de doce siglos, la humanidad haya encontrado, perdido y vuelto a encontrar esta vertiente no moral del cambio: y si bien la palabra original que describe el fenómeno es la italiana, y su etimología casi segura es la que la lleva hasta *poena*, es sugerente que a su lado, como una sombra apenas velada, esté también la otra asociación, la de la decisión o el suceso súbitos, indeterminados. El arte contemporáneo, que ha descubierto cómo lidiar con las condiciones de su generación, exhibiéndolas, explotándolas artísticamente y reflexionando sobre ellas, está en condiciones de poner en valor el pentimento: al igual que los bocetos antiguos en general, hoy es posible pensar como «obra» aquellos dibujos en que un brazo seis o siete veces repetido en diversas posiciones generan *avant la lettre* un efecto de movimiento a la manera de las cronofotografías o la pintura futurista. Además, tal vez el territorio que señala el pentimento tenga enormes zonas a explorar: no conozco muchos ejemplos como el de Juan Pablo Renzi cuando pinta *Porto dos Ossos* encima de *La desesperación de Humboldt*, un cuadro en su momento terminado, catalogado y exhibido, que asoma ahora como fondo, con su furioso informalismo, en los resquicios de las grandes letras azules y amarillas y las geométricas nubes negras del cuadro nuevo. Hay un terreno abierto allí, una afirmación teórica y práctica de libertad y fe en la pintura, de desprecio por el mercado, un modo impaciente e inspirado de plantarse frente a lo antes hecho, haciendo el palimpsesto de la propia obra.

Por supuesto, también hay modos más latos, más abiertos de pensar el pentimento. Tal vez podría pensarse en relación con él la pintura de Pollock, cuya calidad casi performativa, por la que el cuadro es plasmado en el tiempo sin lugar al retoque, parece muy lejana al pentimento. Sin embargo, el volcado de litros y litros de óleo en baldazos sucesivos podría ser pensado como una serie de pentimentos en cadena, cada uno de ellos fatal para el estado anterior y riesgoso para el conjunto, pero constituyendo la obra en ese riesgo y ese asesinato. Aún más latamente, toda obra es borrado de las condiciones en que es hecha y de la «vida real» del artista, las cuales asoman sin embargo fatalmente en ella.

Originalidad

El pentimento es una astilla en la idea de una conexión espontánea, original, entre el artista y la obra: paradójicamente es, desde hace siglos, una de las pruebas que los expertos consideran más seguras para atestiguar la originalidad de un cuadro. Si Pierre Ménard es verdaderamente el autor de *El Quijote*, es porque ha borroneado miles de cuartillas hasta llegar a él, encontrando de nuevo, para cada frase, la solución cervantina. Por otra parte, si Ménard hubiera escrito su libro en una computadora, su figura se empequeñecería hasta la del simple y ridículo plagiario.

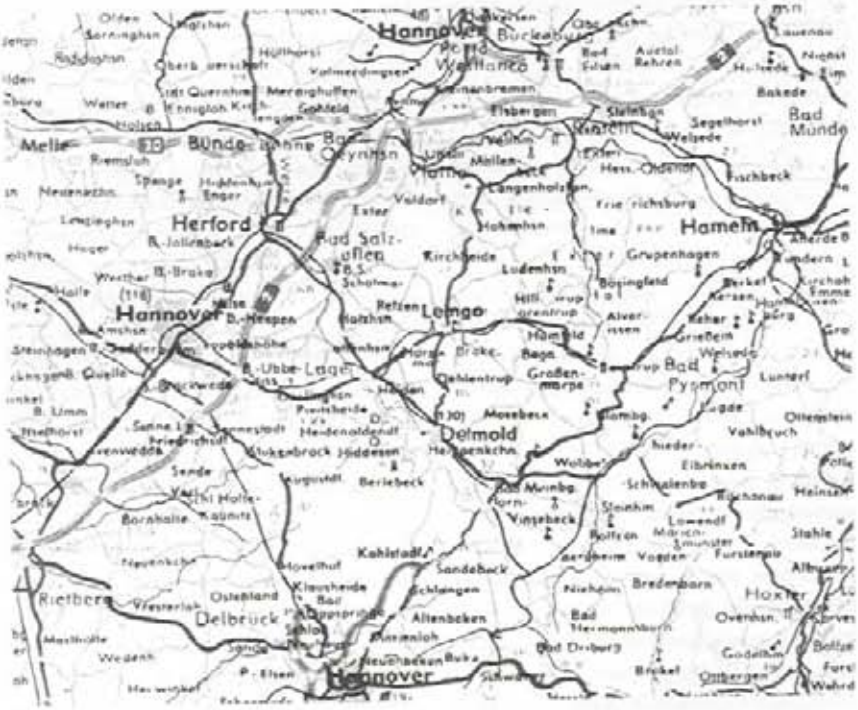
Hay condiciones en las que el pentimento puede aparecer, y otras en que no; la imprenta hizo proliferar el pentimento, desde las pruebas corregidas del *Ulysses* hasta esos típicos originales gráficos pensados para la impresión, donde el artista, sabiendo cuáles son los emparches que la imprenta disimula, no se preocupó por esconderlos en el original. La computadora, en cambio, parece técnicamente hostil al pentimento: el error, o más exactamente el testimonio del error, podría caer víctima de una nueva tecnología que, en su búsqueda de cierta eficiencia parece favorecer la multiplicación de las variantes, la inestabilidad perpetua de los textos en trabajo, pero es en cambio inflexible con la tachadura y la superposición de soluciones *en un mismo espacio*. Habría que esperar para ver cuán profunda es la pérdida que para el arte representa esta imposibilidad de guardar sus caminos cancelados, cuán pobre podría volverse un arte en las antípodas del que Ts´ui Pen practicó en el jardín de los senderos que se bifurcan («En todas las ficciones—escribe Borges—, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts´ui Pen, opta, simultáneamente, por todas. *Crea* así diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan»).

Sin embargo, si reivindicamos como fértil, siguiendo a Gombrich, la pregunta «¿Podría haberse hecho de otro modo?», más aún cabe plantearse: «¿Puede hacerse de otro modo?». Seguramente sí; aun cuando ciertas técnicas (llámense la computación o la pintura acrílica) no fueran en sí mismas favorables al pentimento, siempre sería posible recrear artísticamente esa enorme ambición que late tanto en Ts´ui Pen como en cualquier artista: todo, todo a la vez, también el supuesto error, para que tampoco el porvenir se fije en una única variante.

¿Una memoria sin historia?

Hacia una relación diferente con la historia

Olivier Mongin



En 1970, cuando todavía la «nueva historia» no había alcanzado todo su vuelo, Michel de Certeau, Dominique Julia y Jacques Revel escribieron un artículo titulado «La belleza de lo muerto», cuya ambición era demostrar que el repentino interés por la cultura popular correspondía, históricamente, a su brutal desaparición. Hoy, ante una producción historiográfica floreciente, casi inflacionaria, quizás no hayamos comprendido del todo que «nuestra pasión por la historia de los historiadores» coincide con un desvanecimiento del sentimiento histórico. En este contexto, podría esperarse un artículo, nueva versión de «La belleza de lo muerto», que señalara las relaciones entre un mundo que pierde el «sentido» de la historia y la coronación de la disciplina historiográfica en sus diversas variantes; entre un mundo que desborda de memoria y un déficit de acción histórica. Pero no hay que apurarse: quizás, el reinado de la historiografía sea no tanto la señal de una muerte de la historia como el índice de una nueva orquestación de la temporalidad.

La publicación de los tres últimos tomos de la empresa conducida por Pierre Nora desde hace más de diez años —*Les lieux de mémoire*—[1] nos permite avanzar en esta dirección. Poniendo en escena una representación fragmentada del espacio territorial y de la unidad nacional, los «lugares» de «memoria» celebran paradojalmente el fin de la novela nacional que, en Francia, se vive peor que en otros lugares. «La nación de Renan ha muerto y no volverá. No volverá porque la disolución del mito nacional, que vinculaba estrechamente el futuro con el pasado, tuvo como efecto casi mecánico la autonomización de dos instancias: la del futuro, entregado del todo a su imprevisibilidad y, al mismo tiempo, convertido en obsesión; la del pasado, que ha perdido la coherencia organizativa de una historia y se convierte por completo en un espacio patrimonial. Esa nación no volverá porque el relevo de lo mítico por la memoria supone una mutación profunda: el pasaje de una conciencia histórica de la nación a una conciencia social, y por tanto de una historia activa a una historia adquirida. El pasado ya no es garantía del futuro, y allí está la razón principal de la promoción de la memoria como agente dinámico y única promesa de continuidad».[2]

Al poner el acento sobre esta mutación «histórica», sobre este deslizamiento inesperado de una representación activa de la historia a una representación adquirida, Pierre Nora subraya (y ello no es poco interesante) que ha estallado la representación del tiempo que acompañaba al sentimiento de vivir impulsado por la «novela nacional». Esta es la lección más importante impartida por el historiador al llegar al final de un largo periplo:[3] el tiempo es, cada vez menos, tiempo his-

tórico. La nación ya no es vivida según el modo de una historia nacional sino como una «adquisición social»; ya no es impulsada por el movimiento «histórico», que aseguraba el deslizamiento desde el pasado hacia el futuro por la mediación del presente. De allí las páginas (que son las últimas de la obra) donde Pierre Nora expone el estallido de la temporalidad cuya dimensión debemos considerar seriamente: abre paso a una relación inédita entre el presente y el pasado, a costa de un futuro que se experimenta como imprevisible y amenazador. «El presente, que una conciencia puramente histórica de la nación volvía diáfano, trasmisible y, en un sentido fuerte, pasajero, se ha convertido en la pesada categoría que la opresión del futuro obliga a cargar como un pasado totalizado».[4]

Esta distorsión de la temporalidad da lugar a una nueva orquestación de las tres instancias del tiempo (presente, pasado, futuro) que influye subterráneamente sobre nuestra actual inquietud: ¿cómo vivir el duelo de la representación histórica del tiempo, el fin de la conciencia histórica que se produce, paradojalmente, en el reino de la historia como disciplina? ¿Qué sucede con nuestra «experiencia histórica» cuando el presente, el pasado y el futuro ya no mantienen esa relación sustancial que, hasta ayer, daba cuerpo a la historia? El presente, cada vez más «historiográfico» y menos «histórico», se mira en una memoria que, rápidamente, se convierte en un peso. Y ello perturba una concepción de la historia que no imaginaba otro futuro posible que el que se insinuaba como ruptura con el pasado y contra la historia ya transcurrida: en estas condiciones, ¿el peso de la memoria es una invitación a imaginar otras formas de acción histórica o es signo de un repliegue, de un enfriamiento museográfico de la época?

Tratemos de captar lo que sucede en esta metamorfosis rápida de la temporalidad, considerando sucesivamente el destino reservado al presente, al pasado y al futuro. ¿El estallido del tiempo histórico es señal de nuestra renuncia a toda forma de experiencia histórica, y demostración, como subraya Jacques Rancière,[5] de que «hacer (escribir) historia» implica un rechazo a «hacer la historia»? ¿El historiador, que no avanza ciegamente en la interpretación o se niega a convertirse en un adivino, está cavando acaso la doble tumba de la historia: la tumba de la historia francesa que se corresponde con la decadencia de la «novela nacional» y, también, la incapacidad de la democracia para imaginar la continuación de su propia historia? Ello abre un campo enorme para las «visiones del mundo» que tienen historia para dar y regalar.

Recalentamiento del presente

La pérdida del sentido de la experiencia histórica, que sigue a la del sentido de la historia, no es nueva y ha conocido diversas variantes. La última es la versión idílica que acompañó el elogio del individualismo democrático en los años ochenta: nos acordamos bien de las sentencias enfáticas que valorizaban el presente porque ofrecía una doble emancipación, por un lado, de una relación conservadora con la historia (el presente como repetición o imitación del pasado) y, por el otro, de las ilusiones futuristas (el presente aspirado por la fuerza del futuro). Como el del individuo emancipado (el individuo autónomo, sin inscripción histórica y sin la deuda que está en el corazón de la representación de los derechos humanos), el culto del presente rápidamente se convirtió en una última peripecia de la utopía: el hombre sin cualidades debía crear «individualmente» su propia historia, metamorfosearse en un artista siempre en la vanguardia, cuya obra (sustituto de la experiencia histórica) se legitimaba «automáticamente». Confundida como simple sucesión de presentes, la experiencia humana parecía una serie indefinida de presentes.[6]

Pero este discurso «artístico» era doblemente ciego: por una parte, no veía que tal elogio del presente anunciaba el ascenso de la «sociedad de comunicación» cuya tarea es fabricar un presente concebido bajo la forma de «golpes» sucesivos sin relación histórica entre ellos. Cuando el presente se vuelve autista y cree poder bastarse a sí mismo, el sentimiento histórico está perturbado. Y, además, aquel discurso no comprendía que esta pasión por el presente, muy rápidamente, se ve acompañada por el culto de la rememoración que contribuye a espacializar y a poner en exhibición todos los lienzos de la memoria. La ideologización del presente es inseparable de esta doble desviación: una desviación «mediática» que equivale a reducir el espacio y el tiempo del presente, a comprimirlo para poseerlo mejor; y una desviación «memorialista» que es la muleta de un presente que ya no puede sostenerse porque le falta la figura del futuro.

Se empieza, un poco tardíamente, a entender que la tarea de la comunicación consiste en «producir el presente», modelándolo a su modo, incluso disfrazándolo. Cuando los debates sobre la prensa se concentran en la libertad de expresión, se pasan por alto las falencias del trabajo informativo que responde a los resortes de la comunicación. La sociedad de la comunicación es tanto más fascinante cuanto que imita la democracia directa, y debilita todas las formas de representación y de mediación con el único fin de establecer un lazo inmediato con el espectador. La comunicación hace un doble giro perverso: por un lado, proporciona un presente sin historia, un presente autosuficiente; por el otro, instituye una relación directa entre los comunicantes aboliendo toda mediación. En estas condiciones, o nos limitamos a criticar los simulacros, cosa que hace Baudrillard con bastante talento desde hace años, o comenzamos a inquietarnos por la reducción de nuestra experiencia, que es la contrapartida de la estructuración temporal (obsesión y recalentamiento del presente) de la comunicación.

Este culto del presente no supo prever su relación con el auge comunicacional, ni fue sensible a la relación que se instituía entre un presente (tan glorificado como frágil) y las «vueltas de la memoria», que hoy no sólo se confunden con el espíritu de conmemoración que describe Pierre Nora en las páginas citadas.[7] Con la desaparición de las grandes utopías, pero también con el fin de la novela republicana, se asiste a un regreso inesperado de la historia sobre ella misma: el país de la Revolución «se vuelve» sobre su pasado, lo cultiva, lo multiplica, como si

el presente necesitara ineludiblemente de un «cimiento memorial». La identidad francesa prepara su futuro descifrando su memoria.[8]

Vueltas de memoria

Pierre Nora insiste sobre el punto: el tema de la memoria llegó hace poco a la reflexión de los historiadores. Recuerda que en *Hacer la historia*, publicado en 1974, no se incluyó ningún capítulo dedicado al tema de la memoria. Ahora bien, la «pasión memorialística» contemporánea, ese «pasaje del reino de la memoria restringida al de la memoria generalizada», hace visible una ruptura en nuestra representación de la novela nacional: «Antes había 'una' historia nacional y 'memorias' particulares; hoy, 'una' memoria nacional cuya unidad está edificada sobre una reivindicacion patrimonial dividida, permanentemente multiplicada y en busca de cohesión».[9] Oscilando entre una multiplicación al infinito (el patrimonio) y la búsqueda de una cohesión (la identidad), este despliegue de la memoria invita a considerar una doble cuestión: por una parte, introduce, en el plano del patrimonio, el debate «cultural» relativo a los criterios de elección. Por la otra, obliga a preguntarse en qué se convierte la novela nacional cuando la identidad es más importante que el cuerpo de la nación.

Sobre el primer punto, Pierre Nora recuerda de qué modo una misión que le confiara el ministerio de cultura en el cuadro de una campaña de protección de los «lugares de memoria», lo condujo rápidamente a un callejón sin salida: «O se trataba de un complemento al 'monumento histórico'... o bien se trataba de que una comisión de expertos designara los 'cien lugares', materiales o no, donde se encarna, en este fin de siglo, la identidad de Francia; y recaíamos en la imposible selección, autoritaria, arbitraria y forzozamente partidaria, donde el cuerpo nacional no podía reconocerse nunca por entero».[10]

Si la vuelta de la memoria, cuando ya no es conducida por la historia nacional, desemboca en las paradojas de la voluntad de selección memorial o patrimonial, simultáneamente también obliga a considerar los sobresaltos de la novela nacional. Al cabo de los siete volúmenes que componen *Les lieux de mémoire* —cuyas tres secuencias principales se titulan «La República», «La Nación», «Las Francias»—, Pierre Nora reconoce implícitamente que la nación republicana no se conjuga ya en tiempo presente, y que la Francia 'una' de ayer, hoy ha pasado al plural. ¿Debemos concluir que la historia de Francia ha quedado atrás? ¿O, como invita a hacerlo François Hartog, ver en la ilusión memorial el nacimiento de una nación sin nacionalismo?[11]

Afirmando al pasar que Europa, es decir un estadio posnacional, no proporciona una respuesta histórica apropiada, el historiador subraya tres factores para iluminar este desvanecimiento del sentimiento nacional. Después de mencionar el rol de las guerras y el giro de los años sesenta marcados por tres oleadas (el fin del mundo campesino, el despertar del sueño de grandeza gaullista, el disiparse del espejismo revolucionario), insiste de manera más coyuntural sobre tres aperturas ideológico-políticas que, junto con el repliegue definitivo del socialismo, son inseparables del «fin de un proyecto nacional incorporado»: «El impulso del Frente nacional y su crispación nacionalista y arcaizante, el impulso ecologista y su transferencia de la cultura a la naturaleza, el impulso 'derechohumanista', momento encarnado por SOS-Racismo, y el desvío acusador que hacía pasar de la novela rosa nacional a la novela negra». Citando el libro reciente y polémico de Paul Yonnet,[12] Pierre Nora aborda una cuestión delicada: ¿la novela nacional ha ido muriéndose o, por el contrario, ha sido víctima de una sentencia de muerte? ¿Son identificables las causas que nos han llevado de la «nación histórica» a la «nación memorial»? Lo que equivaldría a decir que la historia nacional ha sido debilitada por actores históricos determinados. Mencionando el deslizamiento de la «novela rosa a la novela negra», deja entender a justo título que existen usos posibles de la memoria y que mantenemos una relación completamente «histórica» con ella.

En efecto, si la relación con la memoria reemplazó brutalmente al futuro como legitimación de la acción presente,[13] ello favorece naturalmente una ideologización de la memoria, una manipulación de lo memorial que no deja

Revista de crítica literaria latinoamericana

University of California - Berkeley
Department of Spanish and Portuguese
Berkeley, CA 94720. USA
Telf. (510) 642-6771
Fax. (510) 643-8245

HISPAMERICA

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$S 30
(Excepción Año 1 Nºs 1, 2 y 3 U$S 25)

de tener sentido histórico (aunque éste no sea un sentido único). Así, se demuestra de manera cada vez más clara que, a falta de una seguridad sobre el futuro, el comportamiento progresista consiste, muchas veces, en proporcionarse una «seguridad sobre el pasado»: el discurso, a menudo inquisitorial, que establece una escala de generaciones, juzga, por ejemplo, que la generación del 68 es «menos culpable» que las que la precedieron y, muy particularmente, que la de la Francia de Vichy.[14] Cuando la memoria produce, en sordina, historias inquisitoriales y nuestra representación de la historia es cada vez más judicial, el corte entre el trabajo del historiador y la acción histórica, que mencionamos al comienzo, no es nítido. Por el contrario, se hace evidente que con los regresos, más o menos controlados, de la memoria, la historia presente puede escribirse sobre la columna de la memoria (historiográfica o no). Esta lección de la nueva historia, que denunció la hegemonía nacional, republicana y estatal sobre la historiografía, debe recordarse hoy más que nunca, cuando el futuro es sombrío e incierto.

Sin duda, la «pasión memorial» actual es una invitación a tomar en cuenta las cuestiones históricas que hoy se plantean de manera inédita. Pero llama la atención una paradoja relacionada con la inflación memorial: si la memoria se impone como un arma contra el olvido, su carácter inflacionario reactualiza la cuestión de la capacidad de olvido. Extraña paradoja, señalada por Nietzsche cuando se burlaba de los anticuarios que fabrican la historia y, por incapacidad de olvido, hacen de la vida un museo. Pero a la posición polémica de Nietzsche se la sustituye gratuitamente con una posición que pone el acento sobre el perdón, es decir sobre nuestra capacidad de «olvidar la deuda», la deuda con los muertos. La historia nos enseñó que el olvido es una amenaza permanente; pero, también, que la dimensión sutil del perdón puede ser evocada para que la historia no se convierta en algo demasiado denso e insoportable. Una historia que olvide sin olvidar, como lo reclama con firmeza Paul Ricoeur en un artículo reciente.[15]

Imprevisibilidades futuras

¿Dónde quedó el tercer término de la relación temporal (el futuro), una vez admitido que una relación nueva se instala entre el presente y el pasado, relación que tiene su vínculo con la sacralización del presente? Como no podemos prefigurarlo ni adjudicarle las formas de la utopía, el futuro es un objeto producido por los *bricolages* ideológicos que conducen a interrogarse sobre el porvenir de las democracias. Convencidos realmente de este porvenir, de todos modos, sería ingenuo negar la importancia de lo que se perfila en el horizonte: la «salida de la historia», el sentimiento de que nos falta la posibilidad misma de una experiencia histórica, no son traducidos del mismo modo por ciertos actores históricos que, por el contrario, señalan la gran depresión democrática. De allí la necesidad de distinguir, en el paradigma posmoderno, una relación «blanda», «pasiva» entre el presente y la memoria que se nutre de la falta de sentido de la historia, de una relación «activa», «dura» que funda el futuro sobre la memoria.

Expresión inventada en el medio arquitectónico y difundida por los trabajos de Charles Jencks, la ideología «posmoderna» describe una relación nueva entre la memoria y el presente, que sucede a las desilusiones del modernismo más puro: para ella, los fragmentos de la memoria son elementos capaces de devolver su cuerpo al presente. En pintura, el posmoderno no vacila en introducir fragmentos del cuadro clásico, y el arquitecto se esfuerza por encontrar un equilibrio entre estilos históricos heterogéneos. Pero el discurso posmoderno se vulgarizó en Francia por el desvío de la filosofía italiana que, con Giovanni Vattimo, subraya el rol del «pensamiento débil», es decir de un pensamiento que ha renunciado a un sentido de la historia (concebido como su mismo fin) para instituir una relación blanda, «débil», entre el presente y la memoria. ¿Qué es finalmente esta «debilidad»? La imposibilidad, defecto congénito del pensamiento débil, de enunciar criterios de apreciación específicos y de proponer una jerarquía de elecciones. Así como el historiador no debe ceder a la tentación de poner todo en el mismo nivel en nombre del relativismo, el crítico de arte renuncia demasiado rápido a todo juicio estético en nombre de un rechazo a establecer jerarquías de formas en la propia historia. Pero, muy paradojalmente, en el momento mismo en que la ideología posmoderna reconoce su propia debilidad y cuando comienza un debate sobre el valor estético y se multiplican las polémicas sobre lo cultural,[16] otros ideólogos se valen del relativismo posmoderno para fundar el futuro sobre una memoria cultural o religiosa.

Pasamos rápidamente del entusiasmo liberal a la sospecha sobre el ideal democrático confundido con el capitalismo y sus daños. Sorprende comprobar que, en Europa del Este, se consolida un discurso avalado en la situación posmoderna para proporcionarle lo que le falta: los valores con los cuales se puede recrear las condiciones de una historia, es decir: reavivar una memoria fuerte, sustancial, y no satisfacerse con los sucedáneos posmodernos de memorias. Está allí la idea de que la memoria puede resucitar el sentimiento histórico que hace falta en las democracias liberales autosatisfechas por el fin de su historia. Para el ideólogo posmoderno la situación es la siguiente: un presente débil debe acoplarse a alguna memoria. Y para el hombre de la memoria fuerte: un presente débil debe alimentarse en una memoria suficientemente «fuerte» para asegurar algún futuro. Así, la emancipación del comunismo no debilitó el argumento según el cual el cristianismo detenta los valores que el liberalismo es incapaz de proporcionar. En *Imaginer l'Europe*, Peter Koslowski opone un liberalismo doctrinario y posmoderno (del que Richard Rorty es el ideólogo) a un liberalismo cristiano que reúne «los dos atributos del hombre, la imagen del hombre en tanto que ser creador y la imagen del hombre en tanto que ser que sufre, en la naturaleza común de los hombres como seres a la imagen de Dios, y frágiles».[17] Presentando los valores cristianos como un liberalismo, Koslowski evita toda aproximación histórica y toda crítica habitual contra el antiliberalismo cristiano, pero no se separa de lo que Danièle Hervieu-Léger designa como la «utopía posmoderna»,

basada en el recurso a valores depositados en la historia del cristianismo. Así, el pasado funda el futuro.

También se podría pensar en otra versión de la utopía posmoderna, representada por el islamismo (que no siempre es sencillo desvalorizar).[18] Si el combate por la democracia no es una adquisición histórica, si el optimismo democrático de Jean Baechler debe ser contrabalanceado por las inquietudes de Jean-Christophe Rufin que ve crecer el abismo entre el Norte y el Sur,[19] es necesario destacar que toda ideología que funde el porvenir sobre una memoria estable (y no perturbada por la historia) nos arroja hacia el pasado. Antes del auge islámico, autores como Jacques Berque afirmaban constantemente que las sociedades del Sur debían adoptar el mercado y la técnica occidentales, pero que debían «civilizarlos» traduciéndolos a su fondo cultural autóctono. Tal interpretación dejaba entender que siempre existe una identidad fuerte, un origen cultural sustancial susceptible de ser preservado, aunque los antropólogos ya señalaban que los «regresos hacia la identidad» eran inseparables de la entrada en la historia y del choque con la modernidad. ¿Debemos creer, justo en el momento en que nos convertimos en huérfanos de la historia, que existe un mundo donde está depositada una memoria y valores capaces de asegurar los fundamentos del presente? El trabajo de Daryush Shayegan[20] permite comprender los sobresaltos contemporáneos y las remisiones de la barbarie: cuando no hay ni acceso a la modernidad democrática ni regreso posible a la tradición, cuando una sociedad vive una doble indeterminación histórica, el recurso al terror termina por imponerse y se legitima invocando la memoria cultural, nacional y religiosa.

Si la temporalidad tradicional se ha desestructurado, si el futuro está desorbitado respecto del presente y del pasado, si éste se aproxima cada vez más a un presente que se confunde con la actualidad, ¿sólo nos queda una opción entre la deriva posmoderna y los regresos rígidos de la memoria que intentan fundar dogmáticamente el futuro? No necesariamente: las actuales mutaciones de la historiografía permiten captar que nuestra relación con el tiempo está metamorfoseándose.

Todavía no lo percibimos del todo porque esta «torsión» del tiempo provoca una pequeña revolución mental a la que deberemos adaptarnos. ¿Hemos entendido suficientemente que el respeto de la memoria ayudó a romper la concepción progresista del tiempo —que no concibe otras formas de presente ni de futuro que las que se instituyen sobre el futuro—, e hizo posible una relación no conservadora con la memoria? En el número de *Magazine Littéraire* ya citado, la historiadora Mona Ozouf habla de una memoria-cimiento, es decir una memoria que asegura el presente sin encerrarlo en el cerco de una historia nacional. Esta memoria-cimiento instituye una relación nueva con el tiempo: por un lado impide toda fundamentación del presente en el pasado y, por el otro, recuerda que la memoria es la ocasión en que los vivos toman conciencia de su deuda con los muertos. Por más que se la haya criticado, la referencia a los derechos del hombre tiene una dimensión muchas veces olvidada: la de afirmar que la humanidad no es algo que se fabrica, sino que ya es y ya fue, y que el respeto a los derechos humanos consiste esencial-

Notas

1. *Les France*, Gallimard, 1993. El presente artículo no pretende ser una reseña de esta obra.
2. *Les lieux de mémoire* (en adelante *LM*), III, 3, p. 1009; la cita pertenece al largo postfacio del último volumen.
3. *La Republique*, el primero de los *Lieux de mémoire*, fue publicado en 1983.
4. *LM*, III.3, p.1009.
5. En *Les noms de l'histoire*, París, Seuil, 1992.
6. Al ser el individuo el demiurgo que produce la experiencia, no es asombroso que el debate se focalice rápidamente sobre el arte: la creación estética es el último refugio de una representación vanguardista (el presente como ruptura con el pasado) que, paradojalmente, desemboca en una relación «blanda» entre el presente y la memoria bajo la hegemonía de la ideología posmoderna.
7. Sobre este punto, véase también: François Choay, *L'allegorie du patrimoine*, París, Seuil, 1992.
8. Pierre Nora, *LM*, III, 3, p.1009-1010.
9. *Ibid*. Véase también: «La historia, en el sentido en que se la entiende espontáneamente, y que esencialmente expresa a la nación, como antes la nación se expresaba esencialmente a través de ella, se había convertido, por medio de la escuela y del tiempo, en cuadro y molde de nuestra memoria colectiva. La historia científica misma, tal como se constituyó en institutriz de la nación, rectificaba esta tradición de la memoria, la enriquecía; siendo crítica, de todos modos, sólo representaba un profundización de la memoria. Su fin último era una identificación sin filiación. En este sentido, historia y memoria eran una sola cosa, ya que la historia era la memoria verificada. Lo que hoy llamamos memoria, cuando se habla de memoria obrera, memoria femenina, es, por el contrario, la llegada a la conciencia histórica de una tradición difunta» (p.997).
10. *Ibid*., p. 1006.

mente en reconocer una deuda con la memoria de aquellos que han muerto para que la humanidad siga viviendo, para que tenga un porvenir incluso allí donde se ha derrumbado en ruinas.

Entre la memoria posmoderna (sin fundamento) y la memoria-cimiento, no es imposible que aprendamos a vivir una relación diferente con el tiempo, una relación inspirada en la idea de fundación.[21] Queda en pie, sin embargo, una dificultad mayor: el riesgo de vivir en un presente tan pesadamente endeudado con el pasado y con el futuro (como lo afirma Hans Jonas cuando se refiere a nuestra responsabilidad frente a las generaciones futuras), que parezca más económico, desde un punto de vista psíquico, vivir al ritmo de las ilusiones de un presente recalentado por una actualidad que no se detiene nunca.

Allí está la paradoja: la pasión memorialista, al acentuar la dimensión de la deuda, invita a romper las obligaciones de esa deuda, es decir a admitir que «el pasado es un cementerio de promesas incumplidas que resucitamos como osamentas, tal como Ezequiel lo hizo en el valle de Josapha».[22] Así la memoria se convertirá en una carga insoportable, si nos resistimos a iluminar las promesas incumplidas, las oscuridades de ayer que pueden contribuir a inventar el futuro. Si el éxito contemporáneo de la historiografía no es una nueva versión de «la belleza de lo muerto», ni una celebración que acompaña nuestra ineptitud para apasionarnos por la historia presente, deberá inpulsarnos a realimentarnos históricamente y a comprender que nuestra relación «moderna» con el tiempo se ha transformado, y que los lazos del pasado, del presente y del futuro ya no son los mismos.

Publicado originalmente en Esprit, *número 3-4, marzo-abril de 1993. Traducción de B.S.*

11. En su artículo sobre *Les lieux de mémoire* publicado en *Magazine littéraire*, febrero de 1993.

12. *Voyage au centre du malaise français*, París, *Le Debat/Gallimard*, 1993.

13. En un libro esclarecedor sobre la situación histórica contemporánea, *L'illusion de la fin ou la grève des événements*, París, Galilée, 1992, Jean Baudrillard se refiere a un reciclaje infinito de la memoria que, no por casualidad, acompaña la descomposición de los regímenes comunistas. Como acostumbra hacerlo, invierte sutilmente los términos del debate: «No escaparemos a lo peor, a saber que la historia no tiene fin, dado que los restos, todos los restos —la Iglesia, el comunismo, la democracia, las etnias, los conflictos, las ideologías— son indefinidamente reciclables. Lo que es fantástico es que nada de lo que se creía superado por la historia desapareció verdaderamente, todo está allí, listo para resurgir, todas las formas anacrónicas, intactas e intemporales, como virus en el fondo del cuerpo. La historia se liberó del tiempo cíclico para caer en el orden de lo reciclable» (p.47).

14. Pierre Nora escribió la parte consagrada a «La generación» en *LM*, III, 1. Demuestra allí que la historia escrita en términos generacionales es un fenómeno reciente.

15. «Quel éthos pour l'Europe?», en *Imaginer l'Europe*, Paris, Cerf, 1992. Véanse, sobre todo, las páginas 113 a 118, consagradas al modelo del perdón cuyas trampas Ricoeur quiere desmontar. Sobre el perdón, véase también Olivier Abel, en *La justification de l'Europe, essai d'éthique européenne*, Labor et Fides, 1992: «El perdón no repara nada, no redistribuye nada, y designa lo que, en la experiencia del tiempo, es simplemente 'intratable'.»

16. Véase la obra de Michel Schneider, *La comédie de la culture*, París, Seuil, 1993, que se preocupa por la ideología inflacionaria de la política cultural. Este debate central sobre lo cultural acompañó, en los años ochenta, la puesta en órbita de lo memorial y de lo patrimonial.

17. *Imaginer l'Europe*, op.cit., p.99.

18. Véanse las publicaciones recientes de Olivier Roy (*L'échec de l'Islam politique*, París, Seuil, 1992) y, compilado por Gilles Kepel, *Les politiques de Dieu*, París, Seuil, 1993.

19. Jean Baechler, *La grande parenthèse*, París, Calmann-Lévy, 1993; Jean-Christophe Rufin, «Humanitaire et politique depuis la chute du mur», postfacio inédito a la reedición de *Piège humanitaire*, París, Pluriel-Hachette, 1993.

20. Véase *Les illusions de l'identité*, Félin, 1992, y *Sous les ciels du monde*, conversaciones con Ramin Jahanbegloo, Felin, 1992.

21. Esto tiene que ver, evidentemente, con la representación de la nación que se pone bajo el signo de la memoria. ¿Se trata de la nación sin nacionalismo de la que habla Hartog?

22. *Imaginer l'Europe*, p.112.

Historia reciente y memoria colectiva

Hilda Sabato

I

> «¿Es posible que el antónimo de 'el olvido' no sea 'la memoria' sino *la justicia*?»
>
> Yosef Yerushalmi [1]

Hace diez años la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas dio a conocer su informe *Nunca Más*. Había sido creada por el Poder Ejecutivo a seis días de la asunción del presidente electo Raúl Alfonsín con el propósito de recibir denuncias y pruebas sobre las violaciones a los derechos humanos e investigar acerca del destino de las personas desaparecidas durante los años de la dictadura militar. Tres días antes, el 13 de diciembre de 1983, el Presidente había dirigido un mensaje al país anunciando medidas destinadas a «hacer justicia» para no dejar impunes «las violaciones extremadamente aberrantes de los derechos que hacen a la esencia de la dignidad humana en que incurrieran el terrorismo y la represión de ese terrorismo»[2]. Entre otras cosas, dispuso por decreto someter a juicio sumario ante el Consejo Supremo de las Fuerzas Armadas a los integrantes de las tres primeras juntas militares que usurparon el poder a partir de 1976, acusados por homicidio, privación ilegítima de la libertad y aplicación de tormentos a los detenidos. También por decreto, ordenó promover persecución penal contra los dirigentes máximos de las organizaciones guerrilleras Montoneros y ERP acusados de diversos delitos. Fue una decisión histórica. Algunos meses más tarde las causas pasaban a los tribunales civiles y comenzaban las audiencias públicas del juicio a los ex comandantes de las fuerzas armadas y miembros de las juntas militares. Durante meses se escucharon los testimonios de los «crímenes atroces»[3] perpetrados en el marco del terrorismo de estado orquestado bajo la dirección de los acusados. Finalmente, en los últimos días de 1985 se conoció el fallo: Jorge Rafael Videla, Emilio Eduardo Massera, Orlando Ramón Agosti, Roberto Eduardo Viola y Armando Lambruschini fueron hallados culpables y condenados.

El juicio a las juntas constituye un hecho decisivo y trascendente de la historia argentina y su importancia ética y política no puede exagerarse. Representa, además, un momento clave y complejo en la construcción de la memoria colectiva. Si, como dice Yerushalmi, «lo que llamamos olvido en el sentido colectivo aparece cuando ciertos grupos humanos no logran...trans-

1. «Reflexiones sobre el olvido» en Y.Yerushalmi y otros: *Usos del olvido*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1989, p.26.
2. Texto del mensaje presidencial del 13/12/1983. Citado en *El Bimestre*, Año 2, No. 12, nov.-dic.1983 (Buenos Aires, CISEA).
3. Estas palabras fueron usadas por el fiscal Strassera en su alegato final. Cf. *El Diario del Juicio*, Año 1, No. 17.

mitir a la posteridad lo que aprendieron del pasado» y a la vez «del pasado sólo se transmiten los episodios que se juzgan ejemplares o edificantes para la *halakahah* de un pueblo... para ese conjunto de ritos y creencias que da a un pueblo el sentido de su identidad y de su destino», el juicio afectó los cimientos de nuestra identidad colectiva al recuperar un hecho hasta entonces 'olvidado' para convertirlo en materia de nuestra memoria.

No se trató solamente de la revelación pública del horror de los crímenes cometidos por el poder militar encaramado en el estado, pues en realidad buena parte de esa información estaba disponible antes del juicio. Los argentinos en su mayoría habían elegido no enterarse: ni las declaraciones de los organismos de derechos humanos, ni las denuncias internacionales, ni los reclamos por la vida dramáticamente reiterados por las Madres de Plaza de Mayo habían alcanzado para perforar la sordera de una parte nada desdeñable de nuestra opinión pública. El gesto del juicio introdujo, en ese terreno, un cambio fundamental. Este gesto revelaba, en palabras de José María Gómez, «la voluntad política de fundar la institucionalidad democrática emergente en la afirmación de exigencias éticas y jurídicas universales inherentes a la temática de los derechos humanos».

A esa temática Gómez asigna una significación política inaugural: «por un lado, de rechazo a la violencia que el régimen encarna y, por elevación, a toda forma y concepción política que hace de ella la base primordial del poder. Violencia que se revela incompatible con el respeto de los derechos civiles y políticos elementales. Pero, por otro lado, la creación de un horizonte utópico de sentido en el que los individuos, titulares de esos derechos, pueden concebirse y afirmarse como miembros de una comunidad de hombres libres e iguales». Ese horizonte de sentido se identifica con la idea misma de democracia, y la cuestión de los derechos humanos se constituye a la vez como memoria («recuerdo histórico del acontecimiento destructor que no se debe olvidar por deuda moral contraída con las víctimas y para que no se repita») y como telos («promesa del ideal regulador de una ciudadanía utópica en un espacio social democrático»). La revisión del pasado reciente del terrorismo de estado se convirtió así en una instancia clave para la construcción del futuro. El informe de la Conadep y el juicio a las juntas, como actos de verdad y justicia, aparecieron como barreras contra la impunidad y el olvido y como «acontecimientos fundadores de comunidad política»[4].

II

> «No existe la culpa colectiva. El culpable debe responder por su culpa individualmente. Al mismo tiempo, sin embargo, existe algo que puede llamarse responsabilidad colectiva respecto del contexto mental y cultural en el que los crímenes masivos fueron posibles.»
>
> Jurgen Habermas[5]

Los juicios sacudieron nuestra memoria y afectaron las bases mismas de nuestra identidad colectiva. Sin embargo, esa transformación no alcanzó para erradicar el espectro del olvido y de la impunidad, y los síntomas de mutilación de la memoria se multiplican. En primer lugar, al gesto inaugural de los juicios se le opuso el movimiento de clausura del indulto, decretado por el Presidente Menem el 17 de octubre de 1989. Ya antes de esa fecha el mismo gobierno de Alfonsín promovió las leyes de Obediencia Debida y de Punto Final tendientes a evitar el enjuiciamiento masivo de los militares incriminados en la represión, revirtiendo así la política de verdad y justicia que suponía el procesamiento a los ex comandantes. El indulto se ha entendido muchas veces como culminación de todas estas medidas destinadas a devolver la impunidad a los militares. Sin embargo, presenta una radical novedad: en este caso, se trata de perdonar para «reconciliar» a la sociedad argentina, a partir del olvido de los crímenes cometidos, juzgados y condenados. Mientras los juicios recuperaban ese pasado para la memoria e instauraban el tema de los derechos humanos en el centro del proceso de construcción democrática, el indulto lo entierra y en ese movimiento debilita las bases sobre las que se buscaba articular una nueva comunidad política.

En el seno de la sociedad civil, mientras tanto, las reacciones frente a los juicios y frente al indulto fueron múltiples y variadas. Sin embargo, en cada momento es posible detectar la existencia de un clima colectivo que emerge por sobre las diferencias y parece expresar algún consenso implícito en torno a estas cuestiones. En los primeros años de la transición democrática, el tema de la revisión del pasado inmediato y de los crímenes de la dictadura ocupó un lugar central en el debate público. Sin duda fue un tiempo de profunda y acelerada recomposición de la memoria. Se vio lo que hasta entonces se prefería ignorar y la sociedad pareció despertar para descubrir el horror en que había vivido inmersa casi sin darse cuenta. El informe de la Conadep y los testimonios de los juicios señalaban a los culpables de crímenes horrendos que debían ser castigados. Las condenas se consideraron justas y necesarias.

El indulto decretado por el presidente Menem no gozó del consenso mayoritario de los argentinos, que recibieron con cierta resignación una medida que no por anunciada se consideró más aceptable. Las encuestas por mucho tiempo señalaron que buena parte de la población pensaba que los militares culpables tenían que cumplir sus condenas, que no debía volverse a la impunidad. El tema, sin embargo, se fue apagando y el indulto, si bien no convenció como fórmula de reconciliación, operó finalmente como un epílogo de hechos que ya muchos consideraban definitivamente clausurados.

La revisión del pasado llegó hasta allí. Descubrimiento, asombro, condena, indulto impuesto... pero ninguna pregunta acerca de lo que Habermas ha llamado la responsabilidad colectiva por el contexto mental y cultural en el que los crímenes fueron posibles. En ese sentido los juicios fueron, paradó-

4. Todas las citas de este párrafo son de José María Gómez: «Eclipse de la memoria, política del olvido: la cuestión de los derechos humanos en una democracia no consolidada» en *Punto de Vista*, No. 36, dic. 1989.

5. «Overcoming the Past», diálogo entre Habermas y Adam Michnik en *New Left Review*, No. 203, enero-febrero, 1994.

jicamente, apertura y a la vez clausura. Ese acto fundacional y revulsivo de «descubrir» el pasado para la memoria pareció cerrarse con las condenas. Sin duda, a ello contribuyeron la política del gobierno radical de acotar los alcances de los juicios y, sobre todo, el indulto de Menem. Pero más allá de esas intenciones oficiales, lo cierto es que en ningún momento existió un clima colectivo de autoreflexión sobre ese pasado de represión y violencia. La actitud general fue, más bien, la de colocarse por fuera del escenario del horror, como espectadores que de pronto se enteran que hubo un crimen y un criminal, pero que en ningún momento se piensan tomando parte en la escena. «La gente no sabía lo que estaba pasando...» se atreve a insinuar el personaje de la hija de un desaparecido en la película *Un muro de silencio*. «Todos sabían» afirma, contundente, la madre. Pero, podemos agregar, casi todos han preferido olvidar que sabían.

III

> «La historiografía —es decir, la historia como relato, disciplina o género con reglas propias—, no puede... suplantar a la memoria colectiva ni crear una tradición alternativa que se pueda compartir (... Pero) Contra los militantes del olvido, los traficantes de documentos, los asesinos de la memoria, contra los revisores de enciclopedias y los conspiradores del silencio... el historiador, el historiador solo, animado por la austera pasión de los hechos, de las pruebas, de los testimonios, que son los alimentos de su oficio, puede velar y montar guardia.»
>
> Yosef Yerushalmi[6]

Dos libros de historia publicados hace muy poco y dedicados a explorar nuestro pasado reciente ofrecen un material invalorable para trabajar sobre nuestra memoria. Con estilos y argumentos diferentes, Tulio Halperin Donghi —en su ensayo sobre lo que llama «la larga agonía de la Argentina peronista»— y Luis Alberto Romero —en una historia de nuestro país en el siglo XX— arrojan una mirada nada complaciente sobre la sociedad argentina en los años del horror.[7] Reconstruyen la trama intricada en la cual se inscriben el terrorismo de estado y los crímenes del Proceso y ofrecen algunas claves que pueden servir a la autoreflexión sobre el pasado pues descubren una realidad que hoy no encuentra su lugar en la memoria colectiva. Me refiero, en particular, a los aspectos que de una u otra manera pueden vincularse con la «responsabilidad colectiva» a que se refiere Habermas.

En el marco de explicaciones muy complejas que enlazan continuidades y señalan rupturas a lo largo de todo este siglo, ambos textos presentan tres momentos concatenados que son decisivos en ese sentido: la emergencia de lo que Halperin denomina «los movimientos insurreccionales» a fines de la década de 1960 y principios de la siguiente; la imposición del terrorismo de estado en la segunda mitad de los 70, y la guerra de Malvinas, en 1982.

Halperin hilvana una historia de la violencia que arranca hacia fines de los años 60 cuando ésta se convirtió en fuerza legítima y eficaz en la arena política. Desde arriba y desde abajo se reconoció esa legitimidad y los movimientos insurreccionales que surgieron entonces no sólo alcanzaron un alto grado de popularidad, sino que a su vez fueron reconocidos por sectores importantes de las élites políticas y militares, empezando —claro está— por Perón mismo. Retornado en 1973 «como hijo pródigo de nuestra clase política» destinado a encaminar al país hacia la concordia, Perón no logró modificar el curso de una historia que él mismo había contribuido a construir y la guerra quedó instalada en el seno mismo de su propio movimiento.

Nuestra historia reciente de violencia colectiva encuentra también en el texto de Luis Alberto Romero un punto de partida en la experiencia autoritaria de los gobiernos militares y la reacción que contra ella se desató sobre todo a partir de 1969. «Por un camino u otro, dice Romero, todo llevaba a interpretar la política con la lógica de la guerra» (p. 250). Esta actitud no era monopolio de los militares o de quienes en números crecientes se unían a las organizaciones guerrilleras, sino que teñía a la sociedad toda. El asesinato se convirtió en arma política y era recibido con «simpatía general, irreflexiva y boba» por el resto de la sociedad. La movilización popular, que antes de 1973 había madurado en una «verdadera 'primavera de los pueblos'» fue transformada por la acción de las organizaciones armadas —en especial por los Montoneros que contaban con el apoyo de Perón— que «lo encuadraron, lo sometieron a una organización rígida... y eliminaron todo lo que la movilización tenía de espontáneo, de participativo, de plural» (p. 268).

La llegada al poder del peronismo coincidió con un momento en que «la sociedad entera pareció entrar en una etapa de rebelión y creatividad», pero muy pronto comenzó la lucha interna en el movimiento peronista por el control del poder y se terminó en una guerra de aparatos «bajo la terrible forma del terrorismo» (p. 279). La muerte de Perón acabó con cualquier esperanza de solución a los problemas del peronismo y del gobierno, y luego de un desastroso período con Isabelita en la presidencia, se produjo el golpe de estado que, como en ocasiones anteriores, fue recibido «con inmenso alivio y muchas expectativas» por el grueso de la población (p. 282).

Para Halperin, los problemas centrales de la época radicaban, sin embargo, en otro lado. Pues «aunque fue la instrumentación política de la violencia la que instaló en el horror a la etapa final en la trayectoria de la sociedad peronista», el ritmo de su agonía debía buscarse «por debajo de ese horror», en los dilemas estructurales que esa sociedad arrastraba desde su origen. La degradación del Estado fue la expresión más visible de la decadencia en esa sociedad y lo que llevó finalmente a la intervención militar de 1976.

En cambio, el terror implantado a partir de entonces sí se encadena en la historia de la violencia. Halperin encuentra que «el desquite póstumo sobre la violencia insurreccional —que en marzo de 1976 había sido ya sustancialmente derrotada— [daba a los militares] la ocasión de asestar un escarmien-

6. «Reflexiones sobre el olvido», p.25.

7. Tulio Halperin Donghi: *La larga agonía de la Argentina peronista*, Buenos Aires, Ariel, 1994; Luis Alberto Romero: *Breve historia contemporánea de Argentina*, Buenos Aires, FCE, 1994.

to inolvidable a todos los que se habían sentido por un momento atraídos por la alternativa». De allí la amplitud e intensidad de la represión, agravada aún más por el uso que los militares, que compartían la disgregación estructural que afectaba a la sociedad toda, hicieron del terror para otros fines, «que iban de la ordinaria administración a la búsqueda del lucro personal»(p.100). Por su parte, esa sociedad castigada en buena medida otorgaba su consenso con conciencia culpable por su antigua adhesión a la violencia y «se esforzaba por ver el mundo con los ojos de sus captores» (p.105).

Romero se pregunta por las razones de la envergadura que asume la represión y la interpreta de manera algo diferente. Mientras Halperin distingue los conflictos estructurales de la historia de la violencia, Romero vincula estrechamente a ésta con aquéllos, y entiende que con el terror el gobierno militar se propuso «eliminar de raíz el problema, que en su diagnóstico se encontraba en la sociedad misma y en la naturaleza irresoluta de sus conflictos» (p. 283). Con la represión sistemática y feroz se alcanzaron los resultados buscados. «Las víctimas, dice, fueron muchas, pero el verdadero objetivo eran los vivos, el conjunto de la sociedad que, antes de emprender su transformación profunda, debía ser controlada y dominada por el terror y la palabra» (p. 288).

La sociedad fue cubierta por ese terror y se impuso la cultura del miedo. Sobre todo, la mayoría «aceptó el discurso estatal, justificó lo poco que no podía ignorar de la represión con el argumento del 'por algo será', o se refugió en la deliberada ignorancia de lo que sucedía a la vista de todos». Contando con la pasividad de la población, el gobierno inició la transformación de las estructuras básicas de la sociedad y la economía argentinas y sobre todo del estado, considerado «el gran responsable del desorden social». La operación del terror se enlazaba así con la que estaba dirigida a transformar el perfil mismo de la sociedad.

Durante cinco largos años esas operaciones se llevaron adelante con relativo éxito y sin resistencias importantes. Sólo hacia 1981 y por diversas vías comenzó a horadarse el poder del régimen y al año siguiente, la guerra de Malvinas buscó poner fin a la declinación. El gobierno tuvo entonces una victoria política, al sintonizar con vetas nacionalistas y antiimperialistas de la cultura política argentina, así como con sentimientos de formas más pueriles —chauvinismo, triunfalismo, belicismo acrítico— . «La sociedad que había festejado el triunfo argentino del Campeonato Mundial de Futbol ahora se alegraba de haber ganado una batalla y con la misma inconciencia se disponía a avanzar, si era necesario, hacia la guerra» (p. 318).

Halperin sostiene, por su parte, que en la empresa principal de cambiar las bases estructurales de la economía y la sociedad argentinas el Proceso fracasó. Al mismo tiempo, la relativa atenuación de la ferocidad represiva que siguió a los años más sanguinarios contribuyó a debilitar a un régimen cuyo «cemento originario» había sido el terror. En ese marco, la aventura de Malvinas aparece a la vez como una «tentativa de recrear... la cohesión de una sociedad que amenazaba de nuevo dividirse sobre sus habituales líneas de clivaje» y, en el contexto de la rivalidad entre las fuerzas armadas, como un intento de expansión del influjo político de la Marina. En ese punto, los militares lograron despertar el entusiasmo popular además de la adhesión de la mayoría de los dirigentes políticos que se plegaron al discurso belicoso del oficialismo.

La derrota en la aventura guerrera de Malvinas inaugura un cuarto momento, que es de ruptura frente los tres anteriores. Para Halperin, esa derrota terminó de derribar a un gobierno militar ya debilitado por su fracaso estructural y que entonces procedió a la retirada. Mientras tanto, «incitada por ese brusco despertar... ahora la Nación se apresuraba a desaprender todo lo que se había esforzado por aprender hasta la víspera: en el momento mismo en que renunció a ver el mundo con los ojos de sus captores, pudo descubrir todo lo que había tenido de siniestro la empresa política de la que había sido víctima» (p. 114). También Romero interpreta que la derrota militar agudizó una crisis que había comenzado antes. Y no fue posible, además, una salida negociada —a la manera de otros países latinoamericanos— pues lo impidieron la debilidad de las fuerzas armadas y, sobre todo, la movilización de la sociedad, la cual «después de años de ceguera, se enteraba de... una historia siniestra de la cual hasta entonces pocos habían querido enterarse.» (p.325).

IV

> «... siendo los derechos humanos consustanciales a la idea de la democracia... su irrupción se muestra portadora de un proyecto que se orienta hacia el futuro y que interpela críticamente el presente, pero que encuentra su fuente de sentido en la memoria de una experiencia pasada.»
>
> José María Gómez[8]

La ruptura que comenzó a producirse en 1982 desembocó en una transformación sustantiva de nuestra cultura política. En palabras de Luis Alberto Romero: «Las formas de hacer política del pasado reciente —la intransigencia de las facciones, la subordinación de los medios a los fines, la exclusión del adversario, el conflicto entendido como guerra— dejaban paso a otras en las que se afirmaba el pluralismo, los acuerdos sobre formas y una subordi-

8. «Eclipse de la memoria...», pág. 6.

nación de la práctica política a la ética» (p. 331). El tema de los derechos humanos se instauró de manera totalmente novedosa en la sociedad como aspecto fundador y constitutivo de la democracia y de la comunidad política que comenzó a organizarse en torno a sus principios. En esa transformación, el juicio a las juntas cumplió, como vimos, un papel decisivo y su revisión del pasado apuntó claramente al futuro.

Hoy, a diez años del inicio de la transición, uno de los rasgos más saludables de nuestra frágil democracia es la tendencia sostenida por parte de la sociedad civil a expresar rechazo y censura frente a cualquier brote de autoritarismo de esos que una y otra vez resurgen en nuestro país, en particular si ellos provienen de las fuerzas armadas y de seguridad. La reacción colectiva y la movilización frente a casos como los de la muerte del soldado Carrasco, las amenazas a periodistas o la requisitoria de información sobre activismo estudiantil en colegios secundarios revelan la profundidad del cambio.

Sin embargo, desde entonces se ha producido también un doble deslizamiento en el proceso de construcción de la memoria colectiva, que debilita los fundamentos de la comunidad política democrática en formación. Por un lado, al indultar a los militares culpables y condenados, el gobierno de Menem ha buscado el olvido, el entierro del pasado y por lo tanto, la anulación de un tramo de la historia que se había incorporado a nuestra memoria. Citando nuevamente a Gómez: «Se ha operado así, la tentativa más seria de vaciamiento de una herencia, sin duda balbuceante y frágil, a partir de la cual, trabajosamente, comenzó a inventarse una tradición política que le reconoce centralidad al discurso de los derechos humanos» (p. 6).

Por otro lado, al soslayarse la pregunta acerca de la «responsabilidad colectiva» sobre el pasado de violencia y represión, un aspecto importante de la historia reciente permanece ocluido para la memoria. En este punto, el análisis de los historiadores se enlaza con el recuerdo personal: recuerdo las manifestaciones de apoyo masivo a los Montoneros, los aplausos y los gritos de aliento, la aceptación de asesinatos como el del Comisario Villar... Recuerdo el «por algo será» en los años del Proceso, los cartelitos pegados en puertas y ventanas que proclamaban «Los argentinos somos derechos y humanos», las afirmaciones sobre la campaña antiargentina en el exterior en boca de muchos argentinos... Recuerdo, finalmente, el furor nacionalista durante la guerra de Malvinas, los chistes y las frases chauvinistas como aquélla de «Que venga el principito», la Plaza de Mayo repleta de entusiastas vivando a Galtieri...

Es buena parte de esta historia la que ha quedado marginada de la memoria de una sociedad que aún no se ha formulado colectivamente la pregunta crucial de su protagonismo en una etapa que hoy desde el gobierno se busca enterrar. En este punto el indulto, aunque repudiado en principio, se toca con cierta voluntad de clausura presente en la sociedad, de manera tal que la revisión del pasado corre peligro de convertirse en una empresa concluida. Si la fundación de la democracia «... encuentra su fuente de sentido en la memoria de una experiencia pasada», el agotamiento del esfuerzo de revisión puede amenazar las bases mismas de ese proceso.

El final de esta historia no está escrito aún. Desde distintos ángulos y de diferentes formas ese pasado reciente todavía continúa siendo revisado. La compleja pregunta sobre la responsabilidad colectiva ocupa un lugar importante en algunas reflexiones. La plantea la película *Un muro de silencio*; la incorporan los trabajos de Romero y Halperín. Frente a las imágenes contrapuestas de una sociedad *culpable* y de una sociedad *víctima*, que han sido propuestas más de una vez, estas nuevas interpretaciones exploran el papel contradictorio y complejo que nos cupo a todos en nuestro pasado reciente. Insistir en revisar esa parte de la historia: quizá esa sea la mejor manera de trabajar contra el olvido. Hago mías las palabras de Yerushalmi: «Si me es dado elegir, me pondré del lado del 'exceso' de historia, tanto más poderoso es mi terror al olvido que el temor de tener que recordar demasiado».

LETRA
INTERNACIONAL

Suscripción anual 1.400 Ptas.
Forma de pago: Talón bancario o giro postal.

Redacción y Administración:
Monte Esquinza, 30. 28010 Madrid

SEMINARIO J.J. NATTIEZ
Centro de Estudios Avanzados en Música Contemporánea

Temas: Pierre Boulez, presentación de la última versión de EXPLOSANTE/FIXE de Boulez / Glenn Gould y el pensamiento sobre la interpretación contemporánea / Etnomusicología: la música de los esquimales / Músicas, estructuras y culturas (musicología).

Agosto 15 al 19
Informes en: Av. Santa Fe 1769, 4° piso, Tel.: 812-8865

Manfredo Tafuri murió en Venecia en febrero de este año, después de una larga enfermedad. En las últimas tres décadas su obra ha revolucionado los estudios de historia y crítica de la arquitectura, la ciudad y el arte. Su muerte temprana, a la edad de 58 años, hace pensar que los rumbos y la productividad de esa obra eran todavía imprevisibles. Como homenaje realizamos un breve análisis de su trayectoria y publicamos una clase inédita sobre Adolf Loos del Seminario dedicado a Viena que dictó entre 1977 y 1978 en el Istituto Universitario di Architettura di Venezia. La edición, traducción y homenaje fueron realizados por Fernando Aliata, Anahi Ballent, Adrián Gorelik y Graciela Silvestri.

Con Tafuri desaparece una figura de intelectual poco común. Para uno de sus tempranos compañeros de ruta, Alberto Asor Rosa, desapareció «el testimonio epigonal de un mundo de tensión moral y de fervor científico de conocimiento que se ha venido disolviendo bajo nuestros ojos. Con su escritura densa y profunda, y al mismo tiempo singularmente clara y perspicaz, Tafuri demostraba que era posible el sueño de reunir la más alta especialización y la comprensión rica y articulada de nuestro difícil tiempo». Para quienes preparamos este homenaje, ha desaparecido además el único gran referente dentro del campo de los estudios históricos y de la crítica de la arquitectura, la ciudad y el arte; el único que desde allí abría caminos para interrogar los problemas más vastos de la cultura y la sociedad y que, al mismo tiempo, enseñaba a «contaminar» permanentemente con esos problemas cada una de sus certezas disciplinares. Por eso, quizás la peculiaridad principal de Tafuri, lo que lo hacía único —lo que sigue haciendo únicas a sus obras—, fue la deliberada construcción de una perspectiva crítica, a partir de una rarísima combinación de compromiso político —y voluntad polemista—, apertura teórica y rigor histórico, todo en altísimas proporciones. Sólo a través de esa combinación se puede explicar cada paso de su carrera, el giro copernicano que ha implicado su obra, la necesidad de un punto de arranque global en toda un área de saber: ningún tema, en el vastísimo arco temporal del que se ocupó, desde el Humanismo hasta nuestros días, ha permanecido igual después de su obra; todo debe ser revisado a partir de la nueva luz que él encendió.

No es sencillo seleccionar de ese universo articulado un texto para presentar a Tafuri a un público que lo desconoce. La elección de una clase inédita y no de algunos de sus numerosísimos artículos no traducidos al castellano, busca presentar el mecanismo de sus ideas en el momento de la misma elaboración. El texto sobre Loos, detrás

de su simpleza coloquial, muestra la sutileza y el rigor —en un campo temático tan bastardeado— con los que Tafuri hilvanaba sus aproximaciones a los problemas clave de la modernidad estética. Pero, además, elegimos este texto por una doble implicancia biográfica. Por una parte, en relación a nuestra biografía, el curso sobre Viena es de los años en que tomábamos contacto íntimo con la obra de Tafuri a partir del regreso a la Argentina de Jorge Liernur que, luego de estudiar y trabajar con el maestro en Venecia, comenzaba a reunir aquí el grupo en el que iniciamos nuestra formación intelectual. Por otra parte, es también importante en la biografía del propio Tafuri, porque marca uno de los hitos de su última lectura abarcante de la modernidad estética en los siglos XIX y XX antes de realizar el gran salto atrás en el tiempo, hacia los «orígenes» de los temas profundos de la modernidad que él había visto reemerger una y otra vez en los siglos posteriores; a partir de estos años, y cada vez con mayor exclusividad, se dedicará a investigar y escribir sobre el Renacimiento. Pero estas clases sobre Viena no marcan un simple antes y después; el camino que lleva a ellas también reconoce etapas. Al menos dos: una de «crítica a la ideología» de los grandes tópicos de la cultura arquitectónica moderna; otra de reconocimiento y reconstrucción de la compleja diversidad de la modernidad estética; digamos, una de demolición y otra de construcción.

La primera fue la de más directa implicación política, hacia finales de los años sesenta, marcada por su participación en una de las revistas en que la izquierda italiana debatía sus fundamentos teóricos y políticos: *Contropiano*, creada por Antonio Negri, Mario Tronti, Asor Rosa y Massimo Cacciari, y en la que participaban, además de Tafuri, Giorgio Ciucci, Francesco Dal Co, Giangiorgio Pasqualotto, Manieri Elia, Rita di Leo, Marco de Michelis, entre otros. En ese tiempo surgen dos textos clave de Tafuri, en los que se procede a la más radical demolición de los grandes mitos de la ideología arquitectónica «progresista»: *Teorías e historia de la arquitectura* (1968) y «Para una crítica a la ideología arquitectónica» (publicado como artículo en *Contropiano* en 1969 y luego ampliado como *Proyecto y utopía* en 1973). Las claves de lectura vienen dadas por la recuperación de un marxismo flexionado por el seguimiento consecuente del programa de crítica implícito en *Minima moralia* de Adorno y por la influencia de la mirada de Benjamin sobre la modernidad y sobre el hacer historia, y erosionado por la presencia activa de los otros dos "maestros de la sospecha", Freud y Nietzsche. Allí se revisó todo el cielo de la arquitectura moderna, poniendo en cuestión la idea de «Movimiento moderno» como construcción, y las relaciones entre arquitectura y revolución en el proceso de las vanguardias artísticas e intelectuales en Alemania y la Unión Soviética; se conceptualizó a la «metrópolis» capitalista como lugar de realización de las vanguardias, y se historizó el momento «heroico» de la arquitectura moderna como el punto de llegada de cinco siglos de institucionalización de la arquitectura occidental. Cuando se ven en conjunto los textos de ese período de Tafuri, Cacciari, Dal Co, Pasqualotto, llama la atención la coherencia y radicalidad con que se revisaban los postulados de la modernidad para entender la crisis del presente en clave política; el esfuerzo teórico y, sobre todo, el lugar privilegiado que ocupaban los problemas estéticos en ese replanteamiento crítico que a la vez que político era filosófico y cultural. Sólo una cultura periférica como la italiana podía dar lugar a las exasperadas mezclas teóricas de esos trabajos; pero, además, sólo una cultura en la que el arte ocupa un lugar tan central podía privilegiar tanto la crisis de la modernidad arquitectónica y estética en un programa de reformulación política.

La segunda etapa fue de construcción. Por una parte, construcción institucional: son los años en que Tafuri, en la plena euforia antiinstitucional abierta por el 68, organiza con pautas académicas e intelectuales sumamente rigurosas el Departamento de Historia en el Instituto Universitario de Arquitectura de Venecia, donde se reúne el grupo de historiadores de la arquitectura, un filósofo como Cacciari y, a partir del 76, un crítico literario como Franco Rella. Por otra parte, construcción de una nueva historia de la modernidad estética a partir de los presupuestos trazados inicialmente. Como

Espacios
de crítica y producción

Publicación de la Facultad de Filosofía y Letras - UBA

Comité de redacción: Jorge Dotti, Gladys Palau, José Sazbon, Pablo Gentili
Secretario de redacción: Carlos Dámaso Martínez

Nº 12 - agosto de 1993

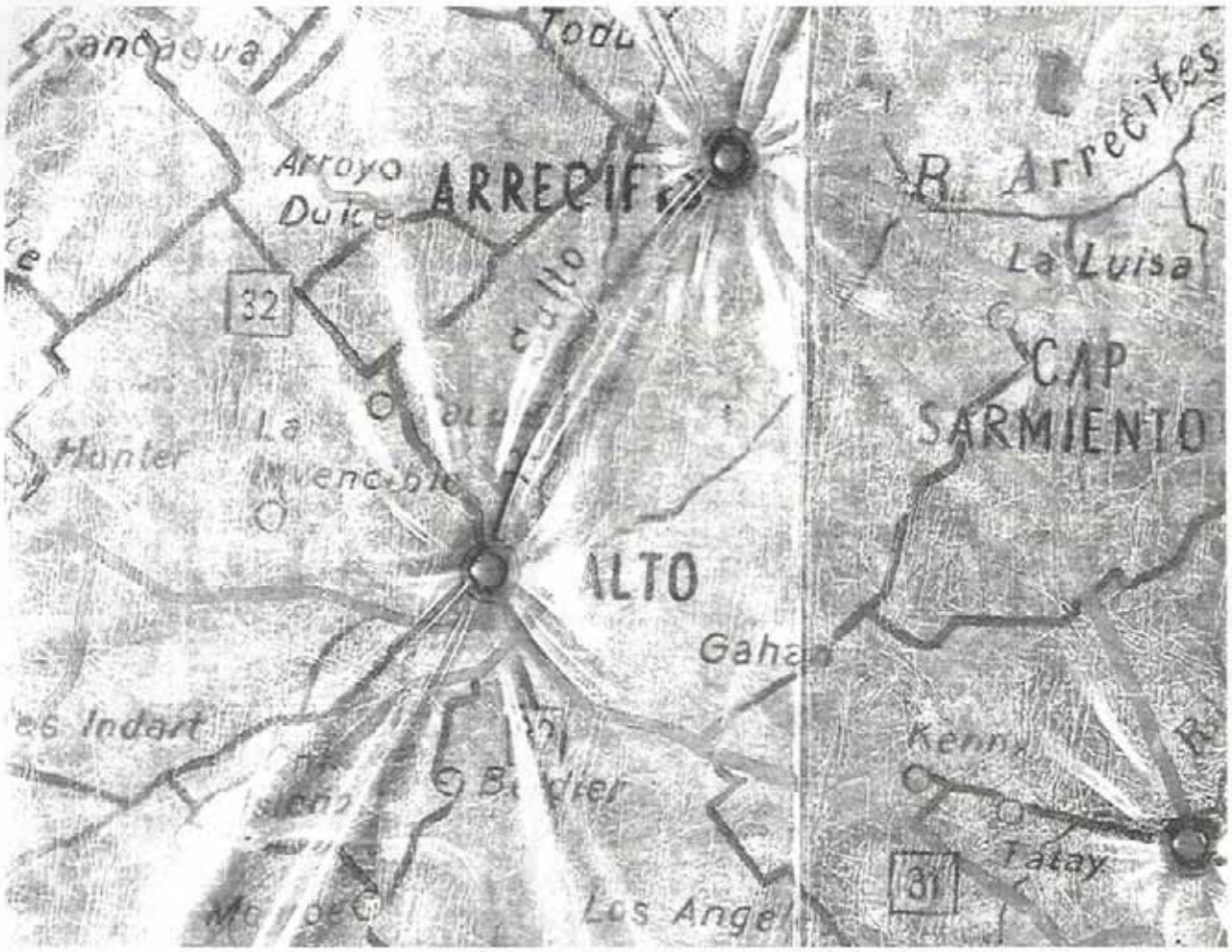
ESTUDIOS SOCIALES
Revista Universitaria Semestral

Nº 6 - Primer semestre 1994

Dossier: Encuesta sobre historia de las ideas:
Botana - Burucúa - Dotti - Gallo - Montserrat - De Olaso - Sarlo - Terán - Tau Anzoátegui - Vezzetti

Coeditores: Depto. de Extensión Universitaria y CEDEHIS, UNL / CIESAL, UNR / GEHISO, UNC.

Sede editorial: 9 de Julio 2154 (3000) Santa Fe
Tel.: (042) 211881



ha dicho Quetglas, en esta etapa se produce un desplazamiento desde la crítica a la ideología hacia el intento de conocimiento «no ideológico» de los procesos de desarrollo del capital y del papel jugado en su interior por las disciplinas artísticas y arquitectónicas, apuntando centralmente a los dos procesos «más avanzados»: el de la Europa de entreguerras (la socialdemocracia) y el de los Estados Unidos (el «capitalismo real»). Tafuri publicará una cantidad de trabajos que le van trazando, a una obra colectiva, las hipótesis principales de desarrollo. Como *summa* de toda la reconstrucción quedan los dos volúmenes de la *Arquitectura contemporánea* (1979), realizada en colaboración con Dal Co; la magistral *Storia dell'architettura italiana* (1982) y, principalmente, *La esfera y el laberinto* (1980), donde cierra todas sus tempranas hipótesis sobre una modernidad que rastrea desde Piranesi a las vanguardias neoyorquinas de los setenta. La introducción, el "Proyecto histórico" publicado como artículo en 1977, es el gesto más crispado por confrontar y vincular sus hipótesis con todas las corrientes teóricas en debate; se trata del intento, en el momento mismo en que está dejando sus trabajos sobre la contemporaneidad estética, por forzar una vinculación intelectual y programática en un mundo cultural que ha venido fragmentándose. La «insoportable levedad» del postmodernismo, que se edifica precisamente sobre la necesaria banalización de todo el universo de la modernidad estética y arquitectónica que él ha venido cuidadosamente revisando y poniendo en cuestión, probablemente haya influido en esa postrer exasperación como en su retirada a debates más eruditos pero que apostaron a la larga duración de las transformaciones del mundo intelectual.

De esta última etapa son sus trabajos apasionantes sobre la Venecia del Cinquecento, sobre Rafael, Giulio Romano, sobre el mundo urbano renacentista (*L'armonia e i conflitti*, 1983; *Venezia e il Rinascimento*, 1985; *Ricerca del Rinascimento*, 1992); allí avanza sobre temas en los que ya no enfrenta fórmulas mitificadoras que deben ser disueltas con grandes gestos de resintetización, sino tramas historiográficas muy densas en las que sin embargo logra también reorganizar, con la misma audacia de siempre, la perspectiva global de abordaje. La búsqueda constante de Tafuri no abandonó en esta última etapa el postulado con que iniciaba *Teorías e historia...* veinticinco años atrás, expresado en el diálogo entre Sade y Marat de la obra de Peter Weiss: «...sacarse fuera de la fosa por los propios cabellos, darse vuelta de dentro hacia afuera y ser capaces de ver todo con ojos nuevos». Esa necesidad de búsqueda y cuestionamiento, expresada en trabajos de tanto compromiso como rigor y sagacidad, es lo que, hoy, parece imposible de reemplazar.

Adolf Loos, teórico

Manfredo Tafuri

Diferenciamos al Loos teórico y polemista del Loos arquitecto, teniendo presente que la figura de Adolf Loos es absolutamente excéntrica en toda la historia de la arquitectura contemporánea. Münz, que trabajó mucho tiempo en los archivos de Loos, comenzó a escribir sobre él una monografía, que fue terminada por Küntsler después de la muerte de Münz. De esa monografía se extrajo un volumen que Nikolaus Pevsner, en 1968, se encargó de traducir al inglés. El título original de la obra, «Adolf Loos arquitecto», se convirtió en «Adolf Loos pionero del Movimiento Moderno». Es decir, Pevsner le impuso, a un volumen que era exclusivamente filológico, una tesis general: existiría, entonces, un «Movimiento Moderno», una linealidad histórica que conduce a una doctrina. Pero ¿qué rol asume Loos en su interior? Pevsner partió de un prejuicio, pero frente a ese prejuicio no pudo sino permanecer absolutamente desconcertado. Loos no entra en la categoría; la obra de Loos es hermética.

Pero en este punto, ¿por qué enmarañarse en una red de la que no podemos salir? Probemos desarmarla viendo los roles que se le quiso hacer jugar a Loos como «pionero»:

1) Loos «proto-racionalista». ¿Por qué? ¿Por aquel escrito de 1908, «Ornamento y delito» en el que Loos describe su propia lucha contra aquello que Benjamin llamará el «Dragón ornamento»? ¿Pero por qué tomar al pie de la letra el término ornamento? ¿Y si fuese una metáfora?

2) Loos «funcionalista». ¿Quizás a consecuencia de su viaje a América realizado entre 1893 y 1896? Sabemos, sin embargo, que durante su permanencia en América, Loos hace de todo salvo ocuparse de arquitectura. Escribe reseñas musicales para sobrevivir (conoce muy poco el idioma inglés); se ocupa principalmente del modo de vestir, de cocinar, del pueblo anglosajón, de su modo de comportarse en público, etc. Lo impresiona de modo particular la Feria Colombina de 1893, que parece cualquier cosa menos una confirmación de las tesis del Movimiento Moderno. La Feria de 1893 representa los inicios del movimiento *City Beautiful*, un clacisismo hecho de estuco y madera destinado a desaparecer e incendiarse, para una gran Feria en la que se representa la unidad del pueblo americano, bajo el signo del clacisismo europeo. Loos, entonces, es alguien interesado en lo clásico, en lo clásico reducido para colmo a kitsch. Pero, además, Loos no mencionará jamás a Louis Sullivan del que, historiadores demasiado apresurados, partirán para hacer descender su discurso seudo funcionalista. ¿Por qué Loos habría debido adherir a una ecuación forma-función tan ingenua como la de Sullivan?

Creo que uno de los modos de aclarar la cuestión es examinar los amigos

y enemigos personales de Loos. Los verdaderos amigos de Loos son los carpinteros, los artesanos en el sentido más literal de la palabra, aquellos que operan en el interior de una tradición milenaria. Y los amigos de Loos son, al mismo tiempo, no Klimt o la Secesión vienesa (contra la que arrojará todos sus dardos polémicos), sino músicos como Schoenberg y Webern, pintores como Oskar Kokoschka, poetas como Peter Altenberg, un polemista como Karl Kraus y, hacia 1914, un teórico del lenguaje como Ludwig Wittgenstein: es decir, aquellos que integran el ambiente que hemos definido como el de los «grandes vieneses del lenguaje». Pero ¿qué significa esta inserción de Loos entre los grandes vieneses del lenguaje, cuando sabemos bien que en el interior de la obra loosiana se puede hablar de cualquier cosa menos de un nuevo lenguaje? Más bien, si interpretamos la obra de Josef Hoffmann como una obra de escritura, se deberá decir que Loos hace desaparecer esa escritura. De hecho, sólo si se eliminara la última nostalgia por las palabras plenas dichas por Hoffmann, se podría reencontrar a nuestro Loos. ¿Pero cómo reencontrarlo y reencontrarlo para qué?

Un primer dato muy importante: En 1903 Loos escribe él solo una revista que llamará *Lo otro* (*Das Andere*), de la que saldrán solamente dos números con el siguiente subtítulo: «Para la introducción de la cultura occidental en Austria». El título da mucho que pensar, porque cuando alguien publica una revista titulada *Lo otro*, paralelamente al periódico satírico que escribe Kraus, *Die Fackel*, con su mismo espíritu polémico contra la falsedad vienesa, contra la Kakania musiliana, nos coloca evidentemente frente a una dialéctica de presencia y ausencia. Es decir, si Viena se presenta a sí misma como unidad, falta lo otro. ¿Pero qué es esto otro que Loos no nombra nunca? Recorramos los textos para intentar individualizar el lugar de esta «alteridad» loosiana.

Un primer escrito de 1898 se refiere a la moda masculina. Es necesario señalar la enorme difusión de la anglomanía en la Viena de estos años, pero la anglomanía loosiana tiene sin embargo algunos detalles particulares que la distinguen: «Estar bien vestido, ¿quien no lo desearía? —escribe Loos—. Nuestro siglo ha eliminado toda jerarquía en la indumentaria, y cualquiera tiene hoy el derecho a vestirse como el rey.»[1] Y conviene tener presente que este artículo fue escrito, junto con otros ensayos, en ocasión del Jubileo del Emperador, lo que muestra como, ya en la obertura del ensayo, Loos busca colocarse en una posición abiertamente polémica e irónica. Sigue:

«Los ingleses y los americanos exigen que todos estén bien vestidos. Los alemanes, en cambio, quieren algo más. Quieren que los vestidos sean también *bellos*. Si los ingleses visten pantalones amplios, los alemanes buscan en seguida demostrarles que son antiestéticos y que sólo puede llamarse bello el pantalón estrecho. Cada año, de todos modos, protestando y maldiciendo, se hacen ensanchar un poquito los pantalones y se lamentan: ¡la moda es una verdadera tiranía! Pero, ¿qué sucede inesperadamente? ¿Es el inicio de una inversión de los valores? Los ingleses usan de nuevo pantalones estrechos. Y, de nuevo, exactamente de la misma manera, se opone como único canon de *belleza*, el pantalón ancho. ¿Quién podrá entendernos?»

El problema de la moda parece no ser más el de Simmel; no es más una salvación de la angustia: se convierte en angustia colectiva que debe ser vencida.

Loos elaborará, después de unos años, su posición sobre el sentido de la moda como ornamento: es tiempo de trabajo sustraído, robado a la colectividad; es fuerza de trabajo lanzada al viento. Pero aquí está preocupado por el problema del comportamiento:

«Los alemanes de la mejor sociedad coinciden, en cambio, con los ingleses. Están satisfechos cuando van bien vestidos. Por eso renuncian a la *belleza*. El gran poeta, el gran pintor, el gran arquitecto visten como los ingleses. El poetastro, el enchastratelas, el arquitecto artista, convierten en cambio su cuerpo en un altar, donde se sacrifica la belleza bajo la forma de cuellos de terciopelo, telas artísticas para pantalones o corbatas en estilo Secesión. Estar bien vestidos, ¿qué significa? Estar vestidos de modo correcto.»

¿Por qué este criterio de corrección se debe transferir a la vestimenta? ¿Que esconde este interés loosiano por la vestimenta? ¿Por qué, siendo arquitecto, inaugura su actividad de escritor y polemista con un tema como la moda y luego continúa con ensayos de este género? Es que Loos está poniendo en evidencia su posición sobre la intraducibilidad absoluta de los lenguajes. Está hablando del lenguaje del comportamiento y lo está individualizando como técnica no sólo expresiva sino comunicativa. Pero esa técnica no puede ser contaminada, traducida o mezclada con otras técnicas. Es decir que la técnica de la construcción del ambiente (la arquitectura) no puede de ningún modo influir sobre el modo de comportamiento: el modo de comportamiento es sólo su lenguaje, que puede incluso expresarse en la moda, y Loos será propenso a la multiplicidad de los lenguajes del comportamiento.

Pero para avanzar en este análisis de los comportamientos que hace Loos, debemos recurrir a las páginas de *Das Andere* en las cuales hay un apólogo, que es una joya de construcción literaria: «El maestro talabartero»:

«Había una vez un maestro talabartero. Era un buen artesano, muy hábil. Fabricaba sillas de montar que por su forma no tenían nada en común con las sillas de montar de los siglos precedentes: ni con las turcas ni con las japonesas. Eran, entonces, sillas modernas».

Aquí, por primera vez, Loos nombra el término *moderno*, a pesar de que había atacado a la Secesión, «moderna» por excelencia. Pero lo «moderno» de Loos está caracterizado por la frase que sigue: «...él, sin embargo, no lo sabía». Moderno es entonces aquello que no se reconoce como tal. El apólogo continúa:

«...sabía solamente que hacía sillas de montar lo mejor que podía. Un buen día se propagó por la ciudad un movimiento singular: se llamó Secesión. Prescribía que se produjesen sólo objetos de uso modernos. Cuando el maestro talabartero se enteró, llevó consigo su mejor silla, se dirigió a uno

1. La traducción de todos los textos de Loos citados por Tafuri se ha realizado confrontando la versión italiana con la versión española de la recopilación de los textos de Loos (Ornamento y delito, Gili, Barcelona, 1972) y, en el caso de los artículos de Das Andere, con la reproducción facsimilar de la revista, editada por Electa, Milán, 1981 (edición bilingüe con introducción de Massimo Cacciari).

de los jefes de la Secesión y le dijo: 'Señor profesor —porque tal cosa era este hombre, ya que los jefes del movimiento fueron automáticamente promovidos a profesores— he sabido de las reglas que han establecido. Yo soy también un hombre moderno, también yo querría trabajar de acuerdo con lo que es moderno. Dígame: ¿esta silla de montar es moderna?' El profesor examinó la silla y le dio al artesano un largo discurso del cual éste sólo distinguió las palabras: *arte* y *artesanía, individualidad, moderno, Hermann Bahr, Ruskin, artes aplicadas*, etc. etc. El resultado sin embargo fue: 'No, ésta no es una silla moderna'. El artesano se fue muy mortificado y pensativo. Se sumergía en el trabajo y después volvía a pensar. Pero por más que se esforzara en atenerse a las nobles reglas del profesor, el resultado era siempre su vieja silla. Entristecido, volvió a lo del profesor. Le confió su pena. El profesor examinó los intentos y dijo: 'Querido artesano, usted no tiene fantasía'. Este era el punto. Evidentemente él no tenía fantasía. ¡ Fantasía! Pero él no había pensado que se necesitara tener fantasía para producir sillas. Si la hubiera tenido habría sido seguramente pintor, escultor, compositor o poeta. Pero el profesor le dijo: 'Vuelva mañana otra vez. Estamos aquí precisamente para apoyar al artesanado y fecundarlo con ideas nuevas. Quiero ver qué se puede hacer por usted'. Y, durante su clase, le pidió a sus alumnos que desarrollan el siguiente tema: un proyecto de silla de montar. Al día siguiente el maestro talabartero volvió. El profesor pudo presentarle 49 proyectos de sillas de montar. Sus alumnos, a decir verdad, eran 40; el resto de los proyectos los había hecho él mismo. Estos debían ser publicados en *The Studio*, porque tenían cierta atmósfera. El maestro talabartero observó largamente los diseños, y a sus ojos todo se tornó más claro. Al fin exclamó: 'Señor profesor, si yo entendiese muy poco de equitación, de caballos y de trabajo con cuero, también podría haber tenido su fantasía'. Desde entonces, el maestro talabartero vive feliz y contento. Y hace sillas. ¿Modernas? No lo sabe. Sillas.»

En este estupendo apólogo, el concepto de «moderno», para Loos, es algo que viene completamente dado. El maestro talabartero hace sillas de montar porque entiende de equitación, mientras que el profesor tiene fantasía exactamente porque no entiende nada. Pero, ¿qué significa esta aparente exaltación de un conocimiento «ingenuo» del propio oficio? Veámosla aparecer de nuevo en otro artículo del primer número de *Das Andere*, dedicado a la casa, donde se plantea un tema de arquitectura que parecería llevar inmediatamente al tema de la habitación. Loos escribe:

«¡Arrojen sus pinceles, ustedes, pintores de hombres y de almas! Prueben, por una vez, representarse cómo se desarrollan o cómo se presentan, en un dormitorio de Josef María Olbrich, el nacimiento y la muerte, el grito de dolor de un hijo herido, el estertor de agonía de una madre moribunda, los últimos pensamiento de una hija que ha decidido morir. Escojan una escena: la de la muchacha que se ha entregado a la muerte. Yace en toda su extensión sobre el suelo, una mano estrecha todavía convulsivamente el revólver humeante. Sobre la mesa, una carta: la carta de despedida. ¿El dormitorio en el que se desarrolla esta escena es de buen gusto? ¿A quién se le ocurriría preguntar esto? ¿Quién se preocuparía por *eso*? ¡Es un dormitorio y listo! Pero, ¿y si la habitación ha sido diseñada por Henry Van de Velde? En ese caso, ¡no es un dormitorio! En ese caso es... bien, ¿qué es? ¡Es un insulto a la muerte!»

La dialéctica arte-vida, toda la explosión del Eros que se lee en Olbrich como anhelo por la vida, como *Brücke* simmeliana, para Loos se está cerrando. Para él, cuanta más forma hay, menos posibilidad de existencia y de muerte tenemos. Cuanta más forma hay, cuanto más está presente, más obstaculiza. Los enemigos de Loos no son Otto Wagner ni Hoffmann sino, en todo caso, Olbrich y principalmente Van de Velde. Es decir, exactamente aquellos «profesores» que querrían, en cada lugar de la vida, encontrar forma sintética, totalizante y palabras plenas, que con la vida no tienen nada que ver. Nuevamente aparece la afirmación de que sólo el artesanado capta verdaderamente lo «moderno», que es tal porque es tradicional y respeta completamente la vida.

Otro apólogo escrito el 26 de abril de 1900. Habla de un hombre rico, tan rico que incluso podía pensar que le faltaba algo. Le faltaba la forma, lo bello, el arte. En realidad, este hombre no había tenido ninguna relación con el arte, no lo conocía ni siquiera de nombre. Para remediarlo, le pide a un arquitecto un departamento como el arquitecto quisiera: debía ser una obra de arte. El arquitecto trabajó mucho y se ocupó no sólo del diseño sino de adecuar los comportamientos y cada detalle de la vida cotidiana a las obras de arte con que había poblado los rincones. El departamento era muy cómodo, pero demandaba una enorme fatiga mental: cada lugar pululaba de formas. El pobre rico fue feliz con su posesión del arte. Un buen día ocurrió que este lugar enteramente diseñado, proyectado por completo, fue visitado por el arquitecto, quien encontró al dueño de casa en pantuflas:

«Satisfecho, el dueño de casa salió a su encuentro, muy emocionado por haber recibido en donación el arte. Pero el arquitecto no vio la alegría del dueño de casa. Había decubierto algo que lo hizo empalidecer: '¿qué clase de pantuflas se ha puesto?', le preguntó. El dueño de casa observó sus pantuflas recamadas, pero respiró aliviado porque, este vez, se sentía completamente inocente: las pantuflas habían sido hechas según un preciso diseño del arquitecto. Entonces, con aires de superioridad le dijo: 'Pero señor arquitecto, ¿ya se ha olvidado? ¡Estas pantuflas las ha diseñado usted mismo!' '¡Cierto!' tronó el arquitecto, '¡pero para el dormitorio! Aquí, con estas dos manchas de color, usted me rompe toda la atmósfera, ¿no se da cuenta?'»

Después de varios espisodios de este género, el hombre feliz, el hombre rico, el «pobre rico» se sintió, de improviso, profundamente, infinitamente infeliz:

«Vieran la vida que llevaba. ¡Nadie podía proporcionarle alegría! Estaba condenado a pasar delante de las vidrieras de los negocios de la ciudad sin ningún deseo. Para él no se produciría nada más. Ninguno de sus amigos habría podido regalarle más una fotografía suya. Para él no existían más pintores, artistas y artesanos. Estaba excluido del futuro, de la vida, de los deseos, de cualquier aspiración. Entonces sintió que debía aprender a irse a pasear con su propio cadáver. Estaba terminado. Estaba terminado porque estaba *completo*.»

Este arquitecto ha dejado, entonces, completo al pobre rico. Le ha quitado los deseos, le ha quitado la tensión hacia aquel deseo (ya nombrado por Simmel) que es tensión de una forma que jamás debe completarse para poder producir algo. Es decir, le ha quitado «necesidades». Su completamiento coincide con el deber de irse a pasear con el propio cadáver. Cadáver, porque está privado de necesidades y deseos;

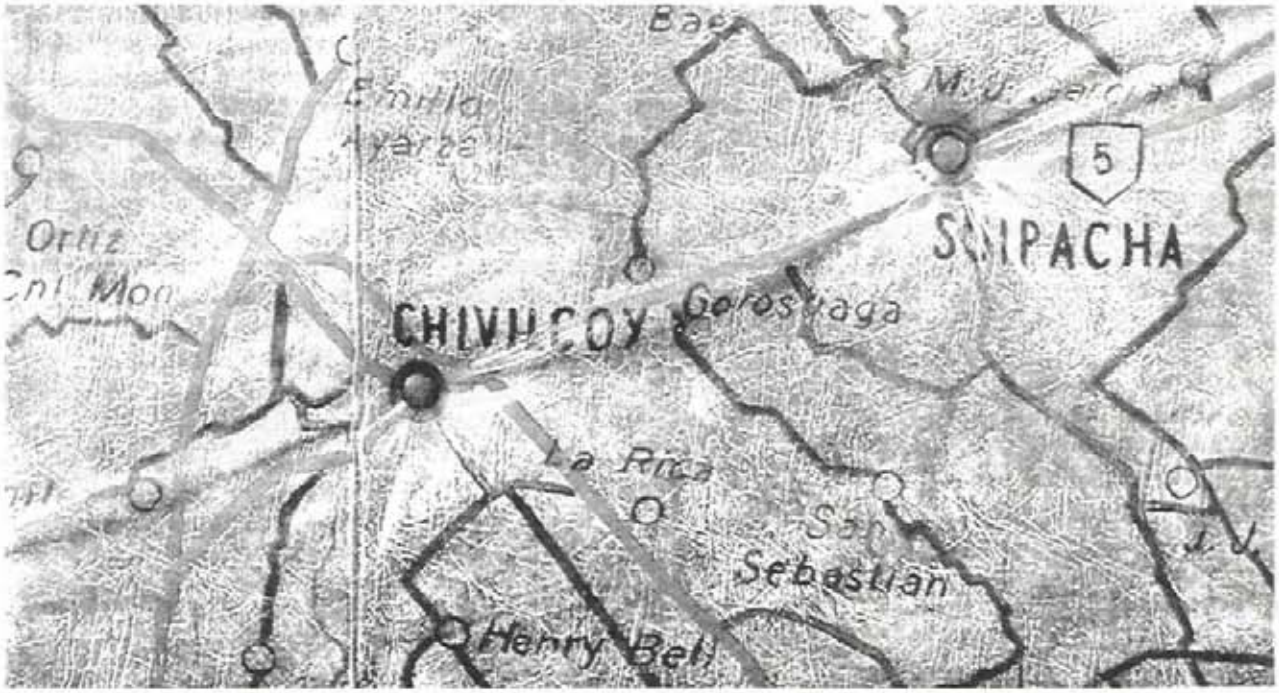
cadáver, porque se lo ha proyectado de ese modo a fin de proyectarle, totalmente, el comportamiento. Y esta situación en la que el arquitecto, el artista o cualquier otro proyecta comportamientos con sus formas, es vista por Loos no tanto como falsificación, sino como situación en la que el tatuaje ha entrado en el alma, ya que el alma coincide con un cuerpo que no tiene más que decir que sí mismo.

Una vez que ese cuerpo está completamente vestido, completamente satisfecho con sus máscaras, se convierte en la simple metáfora de una sociedad travestida. Es, de nuevo, la Kakania de Musil, la estructura sofocante de la burocracia kafkiana: el lugar donde la ley, porque no se quiere ver la profunda subjetividad, es decir, la profunda arbitrariedad, domina soberana (al agrimensor, no le quedará más que permanecer detenido al pie del Castillo, donde no podrá nunca entrar, condenado a escuchar las palabras: «cierto, aquí ha sido llamado como agrimensor y no puede irse ... pero, desdichadamente, el problema es que aquí no tenemos necesidad de agrimensores»). Esta ley no arbitraria pero impuesta, es exactamente la falsa moda contra la que Loos dispara sus ataques; es lo que, hablando de arquitectura, se encarna en el concepto de estilo. ¿Qué es un estilo? ¿Qué es un lenguaje en tanto estilo? Estilo es lenguaje del alma, es comportamiento olbrichiano que puede ser realizado sólo en la «Montaña encantada» (la colonia de artistas de Darmstadt). Loos dispara contra esta noción porque para él la Montaña encantada no existe. El arte, escribirá Loos, es algo inútil para la sociedad, algo que debe hacerse pero no mostrarse.

En el ensayo «El interior de la Rotonda», Loos escribe: «... ni el arqueólogo, ni el decorador, ni el arquitecto, ni el pintor deben decorar nuestra vivienda. ¿Entonces quién deberá decorarla? Es muy simple: cada uno deberá ser el decorador de sí mismo...» Queda claro que no deberá existir, entonces, el oficio de decorador. El decorador es simplemente aquel que vive, es el maestro talabartero, es el sujeto «que se decora». Y decorarse es efectivamente una metáfora. ¿Pero se podrá «decorar» una ciudad? A esta pregunta, Loos responde en el ensayo de 1898 «Ciudad a la Potemkin»:

«¿Quién no conoce los pueblitos a la Potemkin, que el astuto favorito de Catalina había construido en Ucrania? Pueblitos de tela y de cartón. Pueblitos que tenían el objetivo de transformar a los ojos de su Majestad Imperial, un desierto en un paraíso floreciente. ¿Pero ha sido capaz, alguna vez, el astuto ministro, de construir un a ciudad entera? Cierto, son cosas que sólo pueden suceder en Rusia. La ciudad a la Potemkin de la que quiero hablar entonces es nuestra propia querida Viena...»

Para mostrar que las fingidas ciudades en estuco y madera que habían sido levantadas por Potemkin en los desiertos de Ucrania eran en verdad Viena, Loos escoge el Ring: «Cuando paseo a lo largo del Ring tengo siempre la impresión de que un Potemkin moderno ha querido realizar la empresa de hacerle creer a Viena que es una ciudad habitada solamente por aristócratas». Aquí aparece la falsedad, el engaño, para un aristócrata como Loos. Su visión del Ring como la ficción de alguien que quiso hacernos creer que son todos aristócratas los que viven en Viena: solamente un aristócrata como él puede criticar esa ficción. Cuidado con creer que este pasaje loosiano expresa un pensamiento democrático: sólo el más alto aristócrata preserva la propia aristocracia. Existen pasajes de Loos que podrían, incluso, haber sido escritos por Baudelaire. Por ejemplo, cuando Loos dice que la individualidad es, hoy, tan fuerte como para no poder ser ya expresada por el vestido. Esto significa que aquella individualidad está continuamente descubierta, y no cubierta por vestidos. Pero descubierta significa que necesita no tanto salir a



pasear desnuda, sino sobre todo que el aristócrata quiere la metrópoli para ocultarse.

Recuerden el pasaje de Baudelaire sobre la muchedumbre en el que el gran individualista, el poeta, el marginado, el desarraigado (aquel que no tiene más patria ni casa), admite la muchedumbre metropolitana como fango en el cual él «debe» zambullirse. Recuerden su discurso sobre la prostitución: yo, poeta-prostituta, en la ciudad soy un *voyeur* y gozo al sumergirme en la muchedumbre porque sólo así podré conservar mi anonimato. No podré andar vestido con ropas aristocráticas, yo, que soy un gran aristócrata. Debo educar a esa muchedumbre a ser muchedumbre para poder emerger dentro de mí mismo: este es un hecho privado.

Es posible explicar todo esto a la luz de la gran amistad que une a Loos con Kraus. Cuando Kraus escriba retrospectivamente de Loos, dirá que su propia operación y aquella de su amigo no fueron paralelas pero sí exactamente idénticas: porque «tanto Loos como yo hemos enseñado al mundo a distinguir netamente entre la Novena Sinfonía de Beethoven y un orinal». La confusión entre estos dos objetos sería el delito de «Ornamento y delito». El problema de Wittgenstein, de Loos, de Kraus, fue distinguir entre hechos y valores: de un lado hechos, del otro valores; ellos se ocuparán de los hechos para preservar los valores. Es indudable que esto existe en Loos: qué podría si no significar su interés por el maestro talabartero, que es moderno sólo porque desconoce serlo; su voluntad de ser aristócrata sin mostrarlo; su gusto por lo feo, lo no moderno, lo anti Secesión. Loos niega el concepto de estilo porque no se puede mostrar la propia alma: eso es «indecente».

La relación entre estilo y trabajo en Loos aparece con claridad si vemos su posición frente a los debates del *Deutsche Werkbund*. En los congresos del *Werkbund* se produce un enorme debate entre sordos. De un lado, los políticos, los economistas, los industriales, que ya habían discutido en la liga de los industriales varias iniciativas de planificación económica global, de control oligopólico del mercado (en la época del surgimiento de los grandes monopolios) con una visión weberiana y desencantada del monopolio visto no como «un mal», sino como una realidad planificada y comprendida por completo. Están también los políticos que creerán descubrir en el monopolio un beneficio obrero. Del otro lado, los intelectuales se preguntan cómo este monopolio planificado y organizado procederá respecto al trabajo intelectual: ¿una nueva *Kultur* no debería quizás resintetizar aquello que el monopolio ha quebrado para siempre? ¿No debería incluso reestructurar los conflictos ya existentes, incluidos los de clase, llevándolos a otro nivel?

El Monopolio es crisis, desarrollo y reestructuración; es racionalización: es la más alta inteligencia capitalista expresada en las figuras de los grandes jefes de industria como Walter Rathenau, incluso capaces de decretar el fin de la propia figura de jefe de industria, de sujeto empresario. No se trata sólo del final de los «sujetos» en la ciudad, sino también del final de la comunidad de los sujetos empresarios: ninguna subjetividad es ya posible, ni siquiera la empresaria. Pero todo esto es un explícito pedido, a los intelectuales, de reestructurar su propio trabajo. Max Weber escribirá dos textos contrapuestos: «El intelectual como profesión» y «La política como profesión», en los que distinguirá perfectamente estas dos técnicas de intervención y dará una respuesta a esa demanda. Los arquitectos se limitarán, en cambio, a buscar su lugar en la esfera del trabajo industrial «cualificándolo».

Es esto lo que significa el diseño «integral» de Behrens para la AEG (desde la tipografía y las lamparillas hasta las grandes usinas), los edificios industriales de Schumacher, de Poelzig, que enuncian sólo la miseria de la «cualidad del trabajo». Se exige reestructurar la organización del trabajo intelectual, pero al limitarse a reconocer la civilización del trabajo a la que inevitablemente se pertenece, agregando «cualidad» a aquella misma civilización que la está destruyendo, el trabajo intelectual revela su impotencia. Esa es su miseria: negar la misma demanda de reestructuración del trabajo intelectual.

La respuesta que da Loos, en cambio, es extremadamente sintomática, justamente porque la suya es una respuesta de perfecto aristócrata. En el ensayo «Los supefluos» (cuyo subtítulo es, precisamente «El *Deutsche Werk-*

ESTUDIOS

Nº 3 - Otoño 1994

Director: Héctor Schmucler
Sec. de redacción:
Elsa Chanaguir y Horacio Crespo

Revista del Centro de Estudios Avanzados
Universidad Nacional de Córdoba

Av. Vélez Sarsfield 153 Córdoba

TRAVESIA

Journal of Latin American Cultural Studies

Volumen 2 - Nº 2 - 1994

Escriben: Bryce Echenique • S. Ramírez • Ludmer • Gorelik • Süssekind • Gillet Girven • Sevcenko • Mulhern • Zurita

King's College London, Strand, London WC2R 2LS.

bund»), los «superfluos» son los arquitectos protagonistas del *Deutsche Werkbund*:

«Helos allí reunidos todos juntos en un congreso en Munich. Una vez más, han mostrado su importancia a nuestros industriales y a nuestros artesanos. En los primeros tiempos, hace diez años, para justificar su existencia explicaban que su misión era la de llevar el arte al artesanado; cosa que el artesano no podría nunca haber logrado: decididamente era muy moderno para hacerlo».

Se trata del tema del maestro talabartero que retorna: el hombre moderno considera el arte una divinidad, por eso piensa que se habría cometido un delito contra el arte si se lo hubiera prostituido para la producción de objetos de uso. Yendo más allá, llevando al límite nuestros prejuicios, Loos escribe:

«Una cultura unitaria (y existe sólo este tipo de cultura) origina formas unitarias. Pero las formas de Van de Velde difieren notablemente de las de los muebles de Josef Hoffmann. ¿Por qué tipo de cultura se deberá entonces decidir el alemán? ¿Por la cultura de Hoffmann, o por la de Van de Velde? ¿Por la de Riemerschmid o por la de Olbrich? Pero yo pregunto , sin embargo: ¿tenemos nosotros necesidad de los artistas y de las artes aplicadas? ¡No! Todas las industrias que han logrado hasta ahora mantener lejos de los propios trabajadores este fenómeno superfluo, han llegado a su más alto nivel. Solamente los productos de esa industria representan el estilo de nuestro tiempo. Expresan a tal punto el estilo de nuestro tiempo que no notamos en verdad que tengan un estilo. (...) Han crecido junto a nuestro modo de pensar y de sentir. Nuestra producción de vagones, nuestra industria del vidrio, nuestros instrumentos ópticos, nuestros paraguas, los bastones, las valijas, nuestras cigarreras, los objetos de plata, nuestras joyas, los vestidos, son modernos y lo son porque no se ha presentado todavía algún indeseable tutor a patrocinar a los artesanos que los han hecho...»

Es claro que Loos toma como blanco al *Werkbund* para hablar explícitamente contra la *Wiener Werkstätte* de Hoffmann y de Kolo Moser. Las transformaciones del gusto y del estilo devienen «naturalmente», la «cultura unitaria» es una cultura natural. ¿Pero es posible una «cultura natural» en el interior de una no naturalidad organizada como la de la época de la máquina?

En el mismo ensayo Loos escribe: «Necesitamos una cultura de carpinteros. La tendríamos si los artistas de las artes aplicadas se pusieran a pintar cuadros o a barrer las calles.» Aquí hay una ecuación directa entre barrer una calle y pintar un cuadro (para el artista de las artes aplicadas y no para el gran pintor) que define una cultura de carpinteros. Pero América, por lo menos aparentemente, no es una cultura de carpinteros. ¿Por qué cultura de carpinteros en la era de la gran industria? Loos ha entendido que los artistas del *Werkbund* son superfluos porque esa industria abandonada a su propia dinámica funcionará a los fines de un desarrollo que no será sólo un desarrollo formal, sino un desarrollo *tout court*, desarrollo económico y desarrollo del individuo.

Es oportuno examinar en este punto su ensayo fundamental: «Ornamento y delito», escrito en 1908, y por el cual se hará famoso en todo el mundo como polemista. (En Francia será acogido en la revista *L'Esprit Nouveau* de Paul Dermée. Justamente por la carga iconoclasta de ese ensayo se hablará de contactos entre Loos y los grupos dadaístas, relación que se buscará confirmar con la casa para Tristán Tzara que Loos realiza en París en 1926). En «Ornamento y delito» Loos comienza inmediatamente a hablar de moral: son claras sus «intenciones krausianas» en esta forma de abrir un discurso distinguiendo lo que es moral de lo que no lo es:

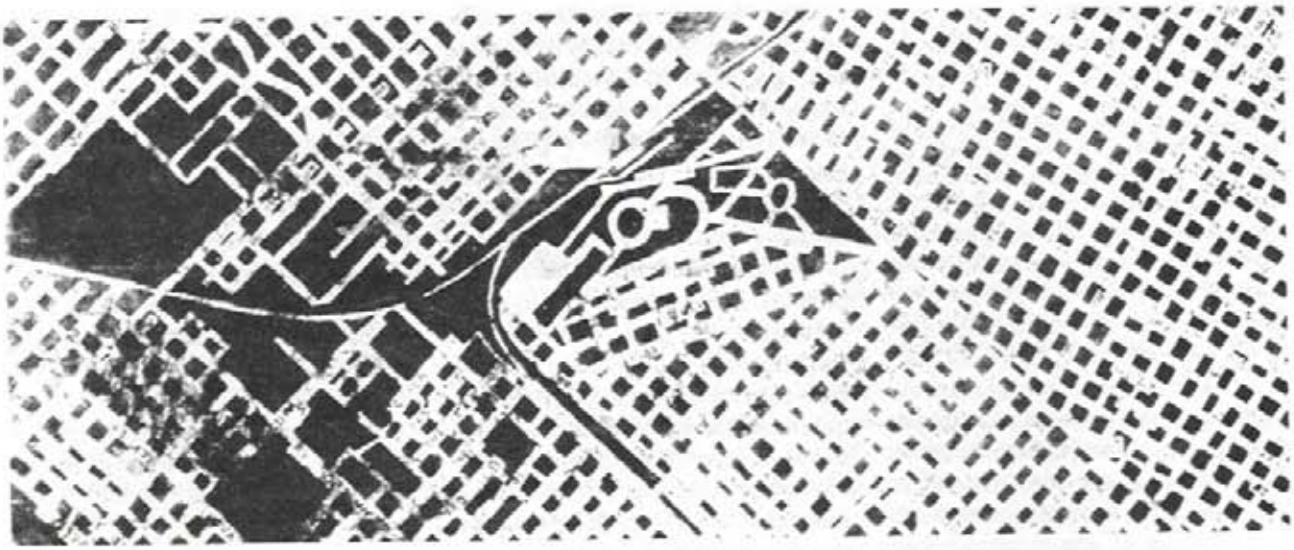
«El niño es amoral. También el papúa lo es para nosotros. El papúa mata a sus enemigos y se los come. No es un delincuente, pero si el hombre moderno mata y devora a alguien, es un delincuente y un degenerado. El papúa cubre de tatuajes su piel, su barca, su remo, y cada cosa que encuentra a mano. No es un delincuente. Pero el hombre moderno que se tatúa es un delincuente y un degenerado. Hay prisiones en las cuales el ochenta por ciento de los detenidos está tatuado. Los individuos tatuados que no están en prisión son delincuentes latentes o aristócratas degenerados. Si sucede que un hombre tatuado muere en libertad, significa simplemente que murió algunos años antes de haber cometido un asesinato.»

Realizar la distinción entre el que se tatúa y el que no se tatúa no significa hablar de máscaras. El degenerado no es el que se enmascara sino el que se tatúa. Esto explica porqué Otto Wagner es respetado por Loos: la máscara se puede quitar, se puede cambiar asumiendo otra; el tatuaje en cambio queda. El papúa es el tatuado moderno, es Olbrich, es el vienés. Y el reino del papúa es justamente Viena, «ciudad tatuada», ciudad a la Potemkin, ciudad de «estuco», indeleblemente tatuada por la falsedad degenerada del aristócrata degenerado.

Loos lleva el ataque a Olbrich y Van de Velde justamente sobre el terreno más importante para Olbrich:

«... El impulso a decorar el propio rostro es el origen primitivo del arte figurativo, el balbuceo de la pintura. Todo arte es erótico. El primer ornamento que se inventó, la cruz, era de origen erótico. La primera obra de arte, la primera manifestación de arte que el primer artista garabateó sobre una pared fue para liberarse de sus excesos. Un trazo horizontal: la mujer que yace. Un trazo vertical: el macho que la penetra. El hombre que creó este signo sintió el mismo impulso que Beethoven, estuvo en el mismo cielo en el cual Beethoven creó la Novena Sinfonía. Pero el hombre de nuestro tiempo que por un impulso interior pintarrajea los muros con símbolos eróticos es delincuente o degenerado. (...) Se puede medir el grado de civilización de un pueblo en la cantidad de garabatos pintados en las paredes de sus letrinas.»

Esto permite comenzar a cerrar lo que primero se ha dicho. Si todo arte es erótico, el hombre que creaba la cruz lo hacía para liberarse de un impulso, esto es, para no vivirlo. Pero si quiere vivir este impulso, no lo deberá «representar»; no lo podrá tener continuamente enfrente porque, en tal caso, fingirá una liberación a través de una autorepresión no como sujeto sino como colectividad. Por lo tanto, la «ciudad a la Potemkin», la «Viena, ciudad tatuada», es la ciudad de los reprimidos que intentan liberarse de los propios impulsos porque no quieren vivirlos. En el completamiento del cadáver del «pobre rico» está en germen el concepto de liberación. Por eso Loos no es un asceta, no es el arquitecto que elije la ascesis de las formas. Es exactamente lo contrario. De hecho, está predicando una liberación de aquello que no puede decir y no es dicho por las formas.



Recojamos las consideraciones de Hofmannstahl sobre la palabra indecente: la palabra es indecente porque está escondiendo pasiones impotentes. Pero estas pasiones son colectivas, no subjetivas o individuales. Es decir, si se debe construir, se tendrán problemas que no tienen nada que ver con un comportamiento limitado por la forma. De hecho, la parte principal de «Ornamento y delito» está basada en el concepto de valor de cambio y valor de uso, de un modo que contradice perfectamente la ecuación del *Deutsche Werkbund*: a mayor cualidad, mayor valor de cambio.

Loos razona en términos puramente capitalistas:

«La ausencia de ornamento tiene como consecuencia un menor tiempo de trabajo y un aumento del salario. El tallador chino trabajaba dieciseis horas, el obrero americano, ocho. Si yo pago por una tabaquera lisa el mismo precio que pago por una ornamentada, la diferencia incide sobre el tiempo de trabajo del obrero. Y si no hubiese más ornamentos en este mundo, el hombre debería trabajar cuatro horas y no ocho, dado que la mitad del trabajo humano hoy se pierde en el ornamento. Ornamento es fuerza de trabajo desperdiciada y salud desperdiciada, y así fue siempre. Pero hoy, eso significa también desperdicio de materiales; y las dos cosas significan desperdicio de capital. (...) La pérdida no golpea sólo al consumidor, golpea en primer lugar al productor. (...) Me dirijo aquí al aristócrata, a quien se encuentra en el vértice de la humanidad».

Al mismo tiempo, Loos habla de la campesina eslovaca que borda su encaje y que sabe bien, en cambio, como lo sabe el aristócrata, que las horas del trabajo artesano son horas felices. El revolucionario, al que Loos desprecia, iría hacia ellos y les diría: «todo esto no tiene sentido». Pero para Loos, la ausencia de sentido es el problema del ornamento: el ornamento es justamente aquello que quiere agregar artificialmente sentido y significado. «Delictivo» es, entonces, agregar significado, desperdiciar tiempo de trabajo e intentar decir la última palabra. Loos no es un crítico de Kraus, pero es evidente que este camino lo llevaría a afirmar finalmente que también habitar la «antigua casa del lenguaje» puede ser desperdicio de tiempo y de significado, significado que puede constituir el delito y el tatuaje.

Las sinfonías de Beethoven para Loos son las metáforas de los grandes valores a preservar. Pero precisamente por eso ya no se puede pintar un fresco sobre Beethoven (como el de Klimt), ni esculpir su estatua (como la de Klinger), ni arreglar una sala beethoviana (como hará Hoffmann en ocasión de la muestra en homenaje al músico preparada por la Secesión).

En el ensayo «Arquitectura», escrito en 1910, podemos confrontarnos, ahora sí, con la arquitectura como aquello que es lo otro del comportamiento. A la pregunta sobre porqué los papúas tienen cultura y los alemanes no, Loos responderá con una ulterior distinción, esta vez famosa y trágica, referente al tema de la casa, por lo tanto al tema del habitar.

«Frente a mis últimas argumentaciones muchos habrán quedado perplejos en cuanto al paralelo que he hecho entre arquitectura y sastrería: ¡la arquitectura es siempre un arte! Concedámoslo, por el momento, concedámoslo. ¿Pero no les ha llamado nunca la atención la extraordinaria correspondencia que existe entre el aspecto exterior de los hombres y el aspecto exterior de las casas? ¿No hacían juego el estilo gótico con el traje de su época, y la peluca con rizos con el barroco? ¿Pero nuestras casas de hoy están de acuerdo con nuestros vestidos? ¿Se tiene miedo de la uniformidad? Y bien, ¿los edificios antiguos de una cierta época, de un cierto país, no eran acaso uniformes? Tan uniformes, que gracias a su uniformidad nos es posible ordenarlos según los varios estilos y países, según pueblos y ciudades. La vanidad histérica era desconocida por los antiguos maestros. (...) La casa debe gustar a todos, a diferencia de la obra de arte que no tiene por qué gustar a nadie. La obra de arte es un hecho privado del artista, la casa no. La obra de arte está puesta en el mundo sin que sea necesaria, la casa satisface una necesidad. La obra de arte no es responsable ante nadie, la casa es responsable ante todos. La obra de arte intenta arrancar a los hombres de su comodidad; la casa está al servicio de la comodidad. La obra de arte es revolucionaria, la casa es conservadora. La obra de arte indica a la humanidad nuevas vías y piensa en el futuro, la casa piensa en el presente.»

La casa piensa en el presente; el arte priva a los hombres de su comodidad. La audición de Beethoven o de Mahler deberá hacerse en la intimidad, no colectivamente. Este es el concepto loosiano.

Pero, entonces, «la casa» deberá alojar la reunión de dos almas: la propia

y la de Beethoven, de Mahler, etcétera. Una comunión privada de la que la misma casa no podrá hablar: eso sería «indecente». Entonces, ¿qué tipo de comodidad tendrá que haber en esta casa, que debe ser tradicional porque debe ser uniforme? ¿Debe desaparecer, no debe existir como tal? Esto nos lleva a la afirmación de Loos relativa a la «cultura unitaria», «uniforme», no sintética sino unitaria. Cultura unitaria no quiere decir igual modo de pensar, sino igual modo de enmascararse, igual modo de comportarse. Y de hecho, en «Arquitectura» aparece la famosa afirmación de Loos: «¡Sólo una pequeñísima parte pertenece al arte! El sepulcro y el monumento. El resto, todo lo que está al servicio de una necesidad, debe ser excluido del reino del arte». Sólo la tumba y el monumento pertenecen al arte. Pero la tumba es ilusión de vida después de la muerte. El monumento es celebración de una posible vida en el recuerdo y en la memoria. La tumba y el monumento pertenecen al arte porque ninguno da comodidad, ambos colocan en posición «incómoda». Esa memoria no pertenece más a la ciudad ni siquiera como nostalgia. Loos escribe esto después de los adioses de Hofmannstahl, de Mahler, de Wittgenstein. Una vez «partido el amigo» no solamente no hay más canto, sino que el «canto a la tierra» no puede ser repetido más que en soledad. Este adiós no puede ser repetido, porque de lo contrario nos colocaría en una condición proustiana, nos devolvería a la continua ansia de reencontrar «el tiempo perdido». ¿Para qué sirve reencontrar aquel tiempo? ¿Qué podré hacer, si soy necesariamente unitario? De hecho, ¿qué cosa es el otro sino eso que está «ausente»? Sólo se sabe que existía: todo lo que es habla de aquello que no es. Aquí es reconocible una afinidad con la noción del mundo como un todo limitado, hecho meramente de acontecimientos, de las primeras proposiciones del *Tractatus*. Este es el punto al que llega el Loos de 1910, quien afirma:

«La arquitectura suscita en el hombre estados de ánimo. Entonces, el deber del arquitecto es el de precisar el estado de ánimo: la habitación debe parecer acogedora, la casa, habitable. (...) (En cambio:) si en un bosque encontramos un túmulo de seis pies de largo y tres de ancho, dispuesto en forma de pirámide, nos ponemos serios y algo dice dentro de nosotros: aquí hay alguien sepultado. *Esto es arquitectura*».

Esto es arquitectura: memoria de algo que ya he abandonado. Loos no está hablando de una tumba o de un monumento arquitectónicamente formados, sino que habla simplemente de un túmulo de seis pies de largo y tres de ancho: es decir, de un signo. En consecuencia, este monumento, que es arte, es también un signo ausente. No casualmente cuando Loos proyecte una tumba como la de Max Dvorak, la reducirá a una pirámide escalonada con un agujero rectangular en la base: se trata de un lugar de ausencia, no del lugar del arte. Este arte, este tiempo que ha sido abandonado y no reencontrado, es el tiempo con el que Loos se confronta al menos hasta 1914.

Finalmente, y antes de pasar al examen de Loos arquitecto, es oportuno intentar una interpretación diferente de *Das Andere*. Tomemos en consideración uno de los dichos y contradichos de Kraus: «Cierto, el artista es otro. Pero justamente por esto, en su exterior, debe regularse por los otros. No puede estar solo sino desapareciendo en la muchedumbre. Ninguna otra cosa justifica el ser otro del artista, es necesario que se sirva de vestidos mediocres como de un camuflaje». Este «dicho y contradicho» de Kraus nos muestra la comunión de Loos con Baudelaire. De hecho, el artista que no puede ser sino desapareciendo en la muchedumbre es el gran aristócrata, el que goza manteniendo su propio anonimato. Pero Kraus es también completamente loosiano, porque el ser otro del artista está justificado sólo por su ser diferente de la muchedumbre metropolitana. «Que se sirve de vestidos mediocres —esto es, uniformes, y por lo tanto bien hechos y no bellos— como de un camuflaje»: es decir, se trata de aquel enmascaramiento del que Loos habla. Pero ya no son las máscaras de Otto Wagner. Ahora son los hábitos comunes y los uniformes los que devienen «máscaras». Sobre esto se puede intentar la construcción de algunas hipótesis con las cuales definir y recolocar el concepto loosiano de «otro».

Primera hipótesis: lo otro es todo lo que está «más allá del cerco». En Viena, el cerco es un dato real, porque sus límites coinciden con el Ring. El Ring es sin embargo el símbolo de la ciudad tatuada. Así, lo otro es aquello que está fuera del tatuaje, es aquello que excluye el tatuaje. Pero el Ring era también el signo de una *comunitas*; por lo tanto, lo otro es todo aquello que está afuera de la *comunitas*.

Segunda hipótesis: lo otro es la introducción, en Austria, de la cultura occidental, para enseñarle a esta pequeña muchedumbre de aristocrátas carentes a «ser metropolitanos».

Tercera hipótesis: lo otro es aquello que hace más solidaria la *comunitas*, porque esta *comunitas* será, por su intermedio, consciente de sus propios límites, según una lectura wittgensteiniana de Loos.

Cuarta hipótesis: lo otro es donde se tendrá que poner orden, porque en el fondo, Loos, en sus escritos, construye un manual de comportamientos: enseña a cocinar las berenjenas a la vienesa, enseña a meter las cucharitas en los saleros del restaurante; es decir, pone orden en los lenguajes del comportamiento. Este «poner orden» significa que todos los comportamientos son lenguaje, pero la arquitectura, aparentemente, no lo es (hasta aquí, Loos no ha hecho otra cosa que negar que la arquitectura sea lenguaje o estilo). La arquitectura es entonces diferencia respecto de la ciudad en el sentido más pleno del término diferencia.

Quinta hipótesis: la arquitectura es lo otro respecto de la ciudad; la casa es lo otro respecto de la ciudad. Porque la casa es donde se escucha Beethoven, donde se representa el propio tiempo interior que no es dicho sino vivido; porque de otra forma se continuaría representando indecentemente sobre las paredes de las letrinas el propio eros reprimido. Si esto otro es la no ciudad, la diferencia respecto de la ciudad, estamos hablando del no-trabajo.

Sexta hipótesis: lo otro podría ser el trabajo. Esto es, aquello que no aparece en la forma urbana, aquello que está escondido, aquello que hace de una silla una no-silla, lo que la convierte en tiempo de trabajo incorporado, ficción

de un objeto, no objeto real. Loos no habla del trabajo como ideología genérica, el trabajo no es una cosa que necesite de palabras. Por eso es necesaria una cultura de carpinteros. En una cultura de carpinteros el lenguaje industrial no existe, no hay en absoluto necesidad de lenguaje para la industria. En una cultura industrial, la cultura de carpinteros, paradójicamente, se convierte en modelo. El carpintero sabe hacer bien su trabajo porque es carpintero, no porque sea artista. En este caso, por lo tanto, lo otro es, esencialmente, el trabajo. Trabajo libre, pero no del sujeto (como habría querido Olbrich: sujeto desalienado en la comunidad de la «Montaña encantada»), no libertad del trabajador (y en particular del trabajador intelectual como primus inter pares), sino libertad del trabajo abstracto. Es el trabajo abstracto que se libera y domina y contra el cual sólo se puede enmascarar nuestras pasiones para vivirlas plenamente. Por ello, la represión de las energías pulsionales se invierte en el arte de vivir. Loos, de hecho, era maestro en el arte de vivir: se han hecho famosas las conversaciones que mantuvo en el Kärtner Bar y en las cuales media Viena habría querido participar.

Pero esta indiferencia que vuelve neutro al ambiente necesita límites contra los cuales contrastarse. Este otro es un límite tan lejano e inalcanzable como para ser imposible. Esto es, el límite del gran aristócrata que se niega al mundo para poder conquistar la propia alteridad. Si la ciudad es dada por completo, si este Ring es la ciudad limitada por completo, si es el mundo totalmente limitado de Wittgenstein, Loos ¿está adentro o afuera?

Admitiendo como hipótesis que estuviera adentro, al hablar de una cultura de carpinteros Loos demuestra que no hay ninguna necesidad de reinventar el mundo. Lo importante es dejar el mundo «así como lo encuentras»; y esta es una frase de Wittgenstein altamente trágica. Sólo el carpintero transforma en realidad el lenguaje, y ese saber se lo transmitirá no al artista industrial, sino sobre todo a la industria. Pero la industria ya lo tiene por sí misma, mientras que el trabajo intelectual se encuentra en una gran encrucijada en la que no sabe qué función cumplir. No casualmente Loos dirá que aquella sociedad o aquella cultura que hiciera de la destrucción el propio imperativo, sería una sociedad buena, justa y eficiente. Por lo tanto, el primer acto es destructivo: por eso Loos es amigo de Kraus, de aquel que escribe «Los últimos días de la humanidad» que coinciden con «los últimos días de Viena». Como Kraus, Loos interpreta el colapso del Imperio austrohúngaro, cuyo fin prevé, como el colapso del mundo. Para él, Viena es el mundo limitado por completo, pero en colapso. Sin Viena no existe Loos: a diferencia de Wittgenstein que sale de Viena, a diferencia del Andreas de von Hofmannstahl que la considera demasiado estrecha, Loos acepta esa limitación y esa angustia. Porque el acontecimiento sólo puede ocurrir dentro de un espacio completamente limitado: allí pueden suceder infinitos acontecimientos. De esa manera se explica la aparente contradicción de la enorme libertad de los espacios internos loosianos: cuanto más limitados son, más se podrán encontrar acontecimientos y aventuras infinitas. No hace falta viajar para tener aventuras: al contrario, es necesario encerrarse en la cárcel del propio *intérieur*, de la propia casa.

Pero, simultáneamente, hay que advertir la hipótesis contraria: Loos también está «afuera», porque puede tomar una distancia crítica. Crítica significa, en este caso, exactamente el discurso krausiano de *Die Fackel* según el cual, sin discutir, sólo se deberá ordenar aquello que ya es. Sólo ordenando aquello que ya es, Loos se puede colocar afuera. Estamos identificando en la negación de cada cosa (comprendido el concepto de forma) una posible alteridad que preserva valores, porque tales valores forman parte del individuo, después que la Novena sinfonía de Beethoven ya ha sido completamente interiorizada. Eso es ser moderno para Loos: la búsqueda de elevar a cada uno al acto aristocrático que no tiene más necesidad de exponerse, no tiene necesidad de mostrarse, pero tiene necesidad de vivir su propia aristocracia. Sobre la base de esta hipótesis se explica que Hans Karl renuncie a la aristocrática villa wagneriana, de la que lo hemos visto entrar y salir ritualmente, para entrar a ese ordinario vagón ferroviario que Loos construirá sobre la Sauraugasse en Viena.

Paradoxa
LITERATURA/FILOSOFÍA
1993 Año 7 Nº 7
Dirección: Juan B. Ritvo y Alberto Giordano
Pedidos a Beatriz Viterbo Editora
Laprida 2086 - C.P. 2000. Rosario. Argentina
BEATRIZ VITERBO EDITORA

REVISTA IBEROAMERICANA
Núms. 162-163 / enero-junio 1993
Continuidad y ruptura: modernidad y la formación de lo nacional
Construcción y transgresión: el canon y lo nacional ante la modernidad y la escritura
Director: Keith Mc Duffie
1312 CL, Universidad de Pittsburgh
Pittsburgh PA 15260 USA

Boris Spivacow: la muerte del constructor

Beatriz Sarlo

Primer y legendario director de EUDEBA, desde 1958 hasta que, en 1966, la dictadura de Onganía intervino la universidad pública; de inmediato, organizador del mayor fenómeno editorial que conoció la Argentina, sólo comparable por su magnitud con las empresas que modificaron la circulación del libro y la cultura de masas en los años veinte y treinta, Boris Spivacow, director del Centro Editor de América Latina, murió el 16 de julio.

Apenas una semana antes, seguía preocupándose por encontrar la mejor forma de imprimir un libro: en su entierro, una mujer que trabajó con él treinta años me mostró, conmovida, la hojita cuadriculada en la que Spivacow sacó sus últimas cuentas sobre tamaños de papel, doblado de cuadernillos y órdenes de impresión. Su letra, casi firme, rodeaba un rectángulo donde, con líneas de puntos, había marcado la disposición de las páginas en el pliego.

Esa hojita quedará como síntesis de lo que fue una *pasión razonada*: Tolstoi, Machado, Marx, Kafka, el Che y Proust se mezclaban en su cabeza con los cálculos de precios y materiales para que ediciones, que llegaron a alcanzar decenas de miles de ejemplares, pudieran estar todas las semanas en los kioscos a precios inverosímiles por lo irrisorios. Con el mismo saber, con la misma familiaridad, discutía con los intelectuales que dirigían las colecciones de su editorial y negociaba con dueños de imprentas, papeleras, distribuidoras. Sentía tanto placer en ganar una discusión de ideas como en conseguir una rebaja de costos de producción. Tenía, al mismo tiempo, el gusto por los grandes diseños y por los detalles más insignificantes para cualquiera que no estuviera poseído, como él, por el llamado del oficio. Por eso, fue un extraordinario productor de 'formas' editoriales: Spivacow inventó el fascículo semanal, el fascículo acompañado por un libro, las colecciones de libros para kioscos, los paquetes de libros, los fascículos canjeables por tomos encuadernados, las antologías sobre todos los temas imaginables que nadie, antes de él, hubiera creído que podían venderse en un kiosco de barrio o en las librerías más remotas.

Impulsado por un sueño de cultura, no practicó ni el ahorro ni la prudencia ni las estrategias de la acumulación económica. No admitía la dilación, que administra el tiempo, ni la espera, que difiere hacia el futuro lo que para él era una incontenible necesidad de intervención en el presente. Fue un imaginativo cuya lógica perfecta (nadie que lo haya conocido podrá olvidar cómo razonaba Boris Spivacow) le permitía encarar las empresas que otros, con menor arrojo, consideraron descabelladas.

No conoció el miedo y encaró el peligro sin ninguna ostentación y sin vacilaciones: frente a las dictaduras mi-

litares que lo persiguieron, quemaron sus libros, allanaron los locales de su empresa, practicó una especie de constancia irónica, movido por una indignación que producía acciones y no sólo diatribas. Después del golpe de 1976, cuando todo parecía cerrarse en la Argentina, Spivacow siguió editando como si nada hubiera pasado: siguió empleando gente que no hubiera podido conseguir un trabajo en ninguna otra parte, siguió pagando el sueldo de los presos o desaparecidos que habían pasado por su empresa, y colocó setenta mil ejemplares de una colección de literatura y ciencias sociales pocos meses después de que la dictadura se instaló en el gobierno para proclamar que esa izquierda (a la que Boris Spivacow pertenecía) no iba a levantar cabeza nunca más.

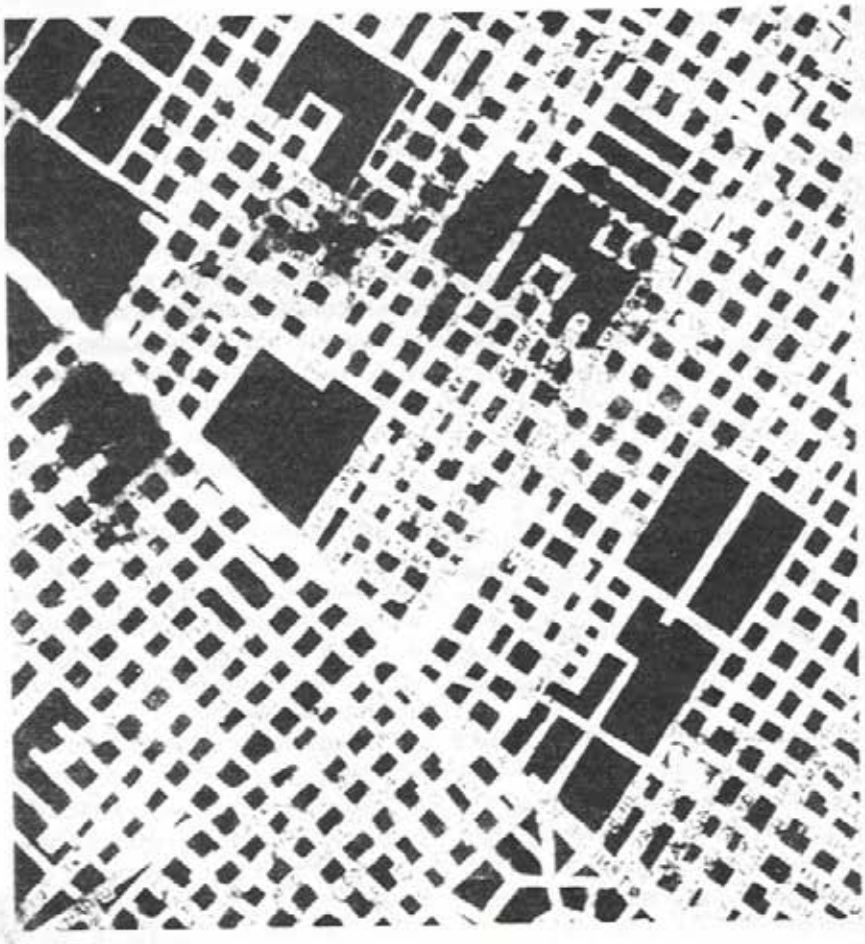
Fue el constructor de una empresa democrática de distribución y producción de cultura: sin rastros de populismo, impulsado por la confianza de que las ideas y la belleza estética tienen que ser puestas a circular entre millones porque así se construirán sociedades mejores, Spivacow se ubica en una *tradición ilustrada pero no elitista* de relación entre cultura, industria cultural y grandes públicos. Su confianza en la reforma cultural de una sociedad, en la incidencia que un hecho de literatura, de arte o de pensamiento pueden tener sobre millones, lo convertía en uno de los últimos representantes de un linaje ilustre de intelectuales americanos. Y ese puesto en la línea de los grandes reformadores, lo ocupó Spivacow a través de una batalla interminable en el mercado de bienes materiales y simbólicos.

En el conflicto del desinterés económico que lo animaba (su ascetismo se inscribe en la tradición puritana de la izquierda argentina de las primeras décadas de este siglo) y de las leyes económicas que enfrentaba como un aventurero, como un jugador y, a la vez, como un racionalista extremo (la combinación parece extraña pero así era Spivacow), en esa paradoja de razón y pasión, de riesgo y cálculo, fundó un poder que nunca usó como si le perteneciera: allí otra paradoja, porque no fue el patrón de sus empresas editoriales sino el jefe que debía convencer y escuchar a todos. Democrático hasta en sus momentos de mayor tozudez, nunca quiso perderse una buena discusión donde sus ideas se demostraran mejores que las de su interlocutor. Creía firmemente en que las ideas pueden discutirse, confrontarse, modificarse, alejarse o aproximarse en un proceso de construcción proyectual de acciones futuras.

Nada más ajeno a su temperamento que la indiferencia moral frente a los valores o las prácticas. Nada más ajeno a su temperamento que la actitud, displicente o resignada, frente a ninguna imposición: ni la de la fuerza material, ni la de las leyes del mercado, ni la del snobismo intelectual. Despreciaba, además, la competencia entre quienes trabajaban a su lado; las empresas que dirigió nunca se convirtieron en territorios donde las triquiñuelas y las trampas pudieran obtener otra cosa que sus bromas singularmente obscenas, antilibrescas cuando mucho en él, como buen hijo de la inmigración, provenía de los libros.

Siguió las vueltas y revueltas del tiempo que le tocó vivir: fue, de la manera más plena, con todas las equivocaciones y todas las utopías, un hombre de izquierda. Aborrecía, sin embargo, el sectarismo; practicaba un liberalismo de ideas más fuerte que el de cualquiera de los que trabajamos a su lado. Instintivamente, por así decirlo, cuando ello no pertenecía como pertenece ahora al aire de la época, Spivacow se movía llevado por un impulso democrático y pluralista.

Influyó, de manera decisiva, en la vida de muchos de nosotros. Sobre todo esto, deberemos hablar más largamente. En la hora de su muerte, parece difícil hacer un balance global. Pero no porque exista alguna duda sobre la trascendencia de lo que Spivacow realizó en EUDEBA y el Centro Editor, sino, por el contrario, porque sería posible no apreciar en toda su profundidad la marca que ha dejado. Hoy empieza a construirse la historia de Spivacow en la historia de la cultura latinoamericana.



PUNTO DE VISTA

Si usted no tiene todos los números atrasados de *Punto de Vista*, ahora puede obtenerlos.

En la Librería Gandhi, en Corrientes entre Montevideo y Paraná: números 22 a 49.

En nuestras oficinas: Facsimilares de los números 1 a 21. Llámenos por teléfono y encargue los números que necesita. O escríbanos a: Casilla de Correo 39, Sucursal 49, Buenos Aires.

Libreros de Capital e Interior, dirigirse a: Trapacs, Balcarse 458, Buenos Aires, Teléfono: 345-0411.

NUEVA SOCIEDAD

MAYO - JUNIO 1994 — Nº 131
Director: Heidulf Schmidt — Jefe de Redacción: S. Chejfec

COYUNTURA: **Oscar Fernández**, Costa Rica. La reafirmación del bipartidismo. **Luis Salamanca**, Venezuela. La crisis del rentismo. APORTES: **H. C. F. Mansilla**, Derechos humanos, universalismo y nacionalismos. **Apolinar Díaz Callejas**, Derechos humanos, democracia e intervencionismo. **Anthony Bogues**, Soberanía política y desarrollo independiente. La experiencia jamaiquina. TEMA CENTRAL: POBREZA Y POLITICAS SOCIALES. **Karin Stahl**, Política social en América Latina. La privatización de la crisis. **Sonia Arellano-López / James Petras**, La ambigua ayuda de las ONGs en Bolivia. **Néstor López / Alberto Minujin**, Nueva pobreza y exclusión. El caso argentino. **Pedro Jacobi**, La politización del hambre. Brasil tras la década perdida. **José Luis Coraggio**, Del sector informal a la economía popular. Alternativas populares de desarrollo social. **Fabián Repetto**, La política social entre la democracia y el desarrollo. **Elena Azaola**, Pobreza, infancia y delincuencia. Hacia una política para los menores infractores.

SUSCRIPCIONES (Incluido flete aéreo)	ANUAL (6 núms.)	BIENAL (12 núms.)
América Latina	US$ 50	US$ 85
Resto del mundo	US$ 80	US$ 140
Venezuela	Bs. 1.900	Bs. 3.500

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.

)ENTREPASADOS(

REVISTA DE HISTORIA

Año III - Número 4-5 - Fines de 1993

• La nación • El socialismo • Los trabajadores
• El historiador • Los archivos públicos frente a la privatización
• Enseñanza de la historia • Entrevista a Antonio Annino

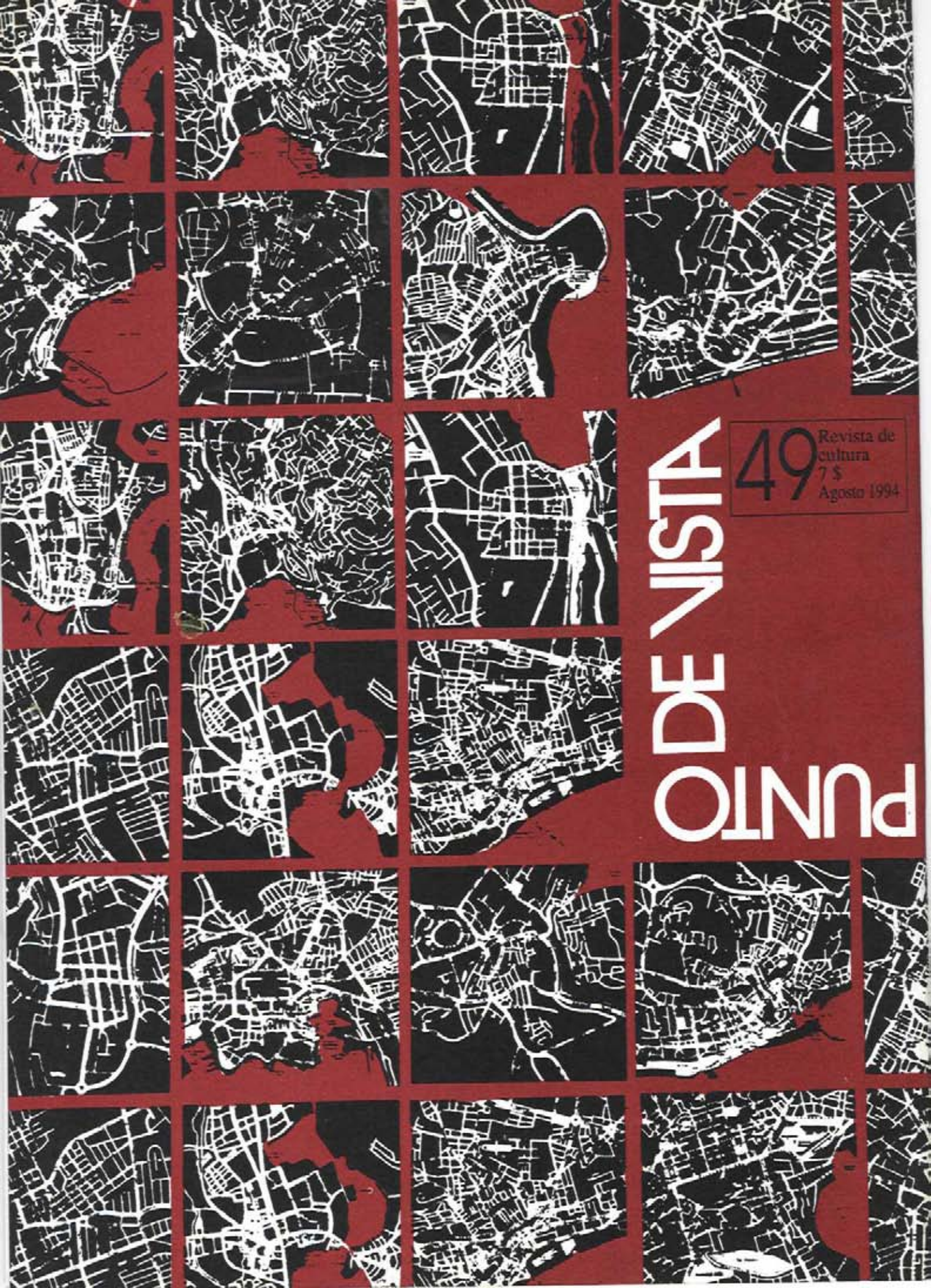
Suscripciones: en Argentina, u$s 20.- (dos números).
En el exterior, vía superficie u$s 25.- (dos números); vía aérea u$s 35.- (dos números).

signo&seña

Revista del Instituto de Lingüística

Discurso/Historia

Correspondencia y suscripciones:
Instituto de Lingüística
25 de Mayo 221 1º Piso


PUNTO DE VISTA
49
Revista de cultura
7 $
Agosto 1994