

Experiencia y lenguaje:

Tizón • Martini • Pauls • Raschella • Saer • Sarlo

Poesía y política:

Haroldo de Campos y el PT

Combates en la historia:

Thompson • Sennett • Sabato • Terán

Mitologías: Televisión • Mar del Plata

**PUNTO
DE
VISTA**

51

Revista de
cultura
8 \$
Abril 1995





Las ilustraciones de este número son grabados de Alfredo Benavidez Bedoya (Buenos Aires, 1951). En tapa, detalle de "Tren fantasma".

51

Revista de cultura
Año XVIII • Número 51
Buenos Aires, abril de 1995

Sumario

- 1 Héctor Tizón, Juan Carlos Martini, Alan Pauls, *Experiencia y lenguaje. I*
- 5 Beatriz Sarlo, *Experiencia y lenguaje. II*
- 7 Juan José Saer, *Experiencia y lenguaje. III*
- 10 Iumna Maria Simon, *La ciudadanía de pie quebrado*
- 18 Roberto Maurer, *Señal de ajuste*
- 23 Juan Carlos Torre, *Mar del Plata, una utopía argentina*
- 25 Oscar Terán, *Maridtegui: el destino sudamericano de un moderno extremista*
- 29 Hilda Sabato, *La historia en guerra ¿Hacia una nueva ortodoxia?*
- 34 *Entrevista con E. P. Thompson*
- 38 Richard Sennett, *El extranjero*

DE VISTA
PUNTO

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 Vese

Suscripciones
Países limítrofes:
40 US\$ (seis números)
Resto del mundo:
50 US\$ (seis números)
Argentina:
24 US\$ (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: 381-7229

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



Alfredo Benavidez
Bedoya, Suite del
paredón II (detalle).

A fines de 1994, la editorial Alfaguara organizó, en el Foro Gandhi, una serie de paneles sobre narrativa argentina actual; el último tuvo como tema "Memoria, lenguaje y exilio"; en él participaron Alan Pauls, Juan Martini y Héctor Tizón. Lo que se publica son sus intervenciones y las de Beatriz Sarlo, que presentó la mesa.

Beatriz Sarlo: Me ha tocado moderar este panel integrado por Juan Martini, Héctor Tizón y Alan Pauls. Me permito empezar por Tizón, cuya obra se inicia en 1969 con *Fuego en Casabindo*, una novela extraña a la forma rioplatense de la literatura argentina. Se ha dicho muchas veces, pensando en la literatura rioplatense, que no tiene contacto con lo que llamamos 'literatura latinoame-

ricana'. Quizás porque Tizón es de Jujuy, vive allí y escribe una literatura fuertemente imbricada en un suelo cultural regional, su narrativa puede ser leída como zona de contacto con la literatura latinoamericana. Esa primera novela, *Fuego en Casabindo*, tiene un parentesco con *Pedro Páramo* y con *El llano en llamas*. Lo que define la literatura de Tizón es un regionalismo no

regionalista, un regionalismo sin pintoresquismo, sin folklorismo, escrito en una lengua que no es el castellano del Río de la Plata: en su lengua hay una música, algo que pasa a través de la sintaxis, de manera muy leve pero evidente, un cierta indecisión en el voseo, en los usos del pretérito, que son ajenos a la lengua del sur (el sur, como denomina Tizón a las provincias litorales).

Desde *Fuego en Casabindo* hasta el último libro de relatos, *El gallo blanco*, su literatura se distingue también por una hipótesis que explica la fundación de la Argentina sobre la base de un despojo y el ejercicio de una violencia. Correlativamente, tiene un vínculo, formal e ideológico, muy fuerte con la Ley: cuestiones de propiedad sobre las tierras, de herencia y de legitimidad de sangre. En sus relatos, infinitamente, se juntan papeles para probar derechos de posesión, derechos de familia, derechos históricos que habrían sido conculcados. Esta relación con la ley no es genérica, según el modo en que toda ficción tiene a la Ley como presupuesto de la institución de la autoridad y de su transgresión, sino específica porque produce los argumentos de las tramas ficcionales, la forma del relato y un saber del conflicto entre dos órdenes, el de la ley del sur, la ley moderna, y el de la ley del norte, la ley tradicional violada por el despojo. Tizón presenta las diferentes modalidades históricas de esta relación conflictiva en el marco de una sociedad patriarcal construida sobre otra sociedad indígena o mestiza. Correlativamente, el honor y la traición son una

causa ausente que mueve los hilos del conflicto narrativo. El otro rasgo de la literatura de Tizón proviene de su resistencia a colocarse fuera del escenario regional como espacio de la lengua y de la experiencia. Muy notablemente, *La casa y el viento* es una novela sobre el exilio que se detiene cuando el futuro exilado va a cruzar las fronteras de la región y abandonar la patria pensada como lugar de origen.

Héctor Tizón: *La casa y el viento* nació con la intención de recordar el adiós a la patria que es el lugar donde están enterrados mis padres, mis abuelos, mis bisabuelos. El exilio es un vivir al margen, una costumbre de sentirse sin límites, como un hombre incorpóreo, anónimo, anónimo y sin biografía.

La primera perplejidad que sentí, cuando empecé mis primeras páginas, hace ya mucho tiempo, fue la de enfrentarme a la pregunta sobre la lengua de la escritura. Antes de eso, yo recuerdo cuando no sabía leer, hasta los nueve años no sabía leer, porque la escuela de Yala se había incendiado o hundido; me avergonzaba y simulaba leer delante de la gente. La pobre biblioteca, la biblioteca arbitraria de mi padre, tenía libros que luego seguí leyendo, como la *Historia de los ferrocarriles* o un memorial sobre la fitogeografía de la Puna, Calderón de la Barca y Quevedo. Allí no podía encontrar la respuesta a la cuestión del lenguaje en el que yo podía escribir. Esa perplejidad pesó sobre mí como una hipoteca. Cuando en 1958, por azares de la vida, fui a parar a México, hice un descubrimiento (que, como todo descubrimiento, tenía la parcialidad de lo obvio). Frequentando por razones aparentemente oficiales el Instituto Indigenista Nacional, presidido por Miguel León Portilla, conocí a Rulfo que trabajaba allí (se me hace que era floqui). En algún viaje que hicimos por Guadalajara, o por Morelos o Guerrero, me animé a contarle que yo era un diplomático ocasional pero que en realidad quería escribir y le hablé de la perplejidad de la lengua, del conflicto entre la lengua del sur, las lenguas de la literatura y mi lengua. Rulfo, que nunca fue un ingenuo, me dijo: "De eso no tienes que cuidarte, tienes que encontrar la esencia del habla de tu propia

gente, porque uno nunca escribe ecuménicamente, sólo el Papa habla ecuménicamente y habla mal en todos los idiomas. Un escritor escribe para alguien, para muy pocos, y ese alguien son tus paisanos". Yo tenía, entonces, que escribir en esa lengua, pero tampoco podía escribir con las palabras y la sintaxis trasladadas antropológicamente de mis niñeras indias, sino que debía buscar ese balbuciente vaivén entre el sonido y el sentido del que habla Valéry.

La otra cuestión que se me impuso es la de la ley y la búsqueda de la legitimación. Eso tiene que ver con nuestra propia historia: cuando a raíz de una decisión administrativa se trazaron caprichosamente las fronteras norte del país, en el tiempo de Carlos III de España, y luego, décadas después, se nos declaró argentinos a los que estábamos al sur de esa línea abstracta y bolivianos a los que estaban al norte, nunca, nunca, ni antes ni ahora, las gentes que vivimos al sur de esa línea la admitimos como límite. Nosotros pertenecemos en todo a la cultura altopereña. De ahí la marca latinoamericana, la presencia del habla de la zona, prostituyendo y enriqueciendo el castellano, e incluso las actitudes, las omisiones, los silencios. Y también la búsqueda sordamente apasionada de legitimarnos. Eso es un hecho que deja heridas culturales todavía abiertas. Por eso la gente del norte es tan litigiosa. Hay una carta a Giuseppe Verdi, escrita por un hermano suyo desde Jujuy. Este hombre vivía de mala manera, dando clases de piano a señoras; lo cierto es que, sobre Jujuy, le dio dos noticias a su hermano: que estaba lleno de pielesrojas y que la gente era muy litigiosa. La gente no litiga por gusto, litiga por legitimarse: han perdido las tierras, les han cambiado los sistemas de la propiedad, se convirtió a los propietarios comunitarios en ciudadanos propietarios con el sentido que eso tiene en la institución moderna y el código Napoleón, volcado en la copia medianamente mal escrita del código de Vélez Sarsfield, y nunca se saldó esa disputa que no tiene tanto que ver con la riqueza, porque son páramos, tierras pobres, barridas por los vientos, duras, infértiles, pero son las tierras de los mayores. Ese es el sentido de la bastardía y de la legitimación que

permanentemente están buscando mis paisanos.

Beatriz Sarlo: La segunda novela de Alan Pauls, *El coloquio*, publicada en 1990, es también una novela muy litigiosa pero en un sentido más abstracto: en ella se litiga sobre el sentido de las palabras, sobre la responsabilidad de los actos, sobre la culpa en un asesinato; hay policías, psiquiatras, abogados, periodistas que polemizan sobre las palabras y las cosas.

La primera novela de Alan Pauls, *El pudor del pornógrafo* de 1984, tiene zonas que se tocan, como chispazos, con la última publicada, *Wasabi*. Esta novela es de algún modo doble o engañosa. Por una parte se lee con una facilidad y una velocidad notables. *El coloquio*, por el contrario, es un texto que detiene la lectura por medio de un sistema complicadísimo de narración en potencial, un solo párrafo de principio a fin, en el cual los personajes repiten lo que han dicho otros personajes con leves variantes que exigen cotejar las repeticiones; la novela obstaculiza, en *ralenti*, a la lectura. *Wasabi*, en cambio, invita a entregarse a un flujo de narración y de peripecias: una novela 'fácil', donde cada vuelta de página lleva al lector hacia adelante sin obligarlo a revisar lo leído. Y sin embargo, esta 'facilidad' tiene algo de engañoso: es la novela de un vanguardista que ha dado una vuelta de tuerca suplementaria a la 'facilidad' de la peripecia. Se sabe que uno de los principios de la vanguardia es que los contratos deben traicionarse. La traición del contrato es como la moral de la vanguardia. Por el contrario, en *Wasabi* Pauls cumple en exceso un contrato. El municipio francés de Saint-Nazaire lo había becado para que allí escribiera un texto que, de alguna manera, la más lejana (el pedido es leve y poco obligatorio), tuviera un rastro de esas semanas que Pauls, como otros escritores, pasó en la ciudad. Un rastro de una ciudad en un texto que, incluso, puede ser simplemente su pie de página o su agradecimiento. Alan Pauls cumplió ese contrato hasta el máximo: en lugar de transgredirlo, obediendo el gesto típico del vanguardista, se adhirió por completo a él, respondiendo en exceso: le da una vuelta de tuerca a la

transgresión a través del exceso de cumplimiento que la novela parece poner en escena.

Pero hay más: en un momento en que la literatura interesante trabaja con el borramiento del yo del escritor, afirmando que la escritura es precisamente ese borramiento de la biografía y de la expresión de la subjetividad, Alan Pauls pone ese yo con todos sus pormenores. Se puede reconocer a la mujer de Pauls, sus gustos, su verdadero nombre (la protagonista de la novela lleva como nombre el apellido, Tellas, de la mujer de Pauls: Viviana Tellas). Allí quiero señalar otra exagerada vuelta de tuerca: una restitución del yo aparentemente plena. En tercer lugar, siendo los dos primeros textos publicados por Pauls novelas que se resisten a la acumulación de peripecias, en *Wasabi* sucede sencillamente de todo: robos, golpizas, ascensos y caídas, viajes, coitos, embarazos, celos, como si la novela apostara de manera fuerte y plena al acontecimiento. Finalmente, algo muy interesante en un escritor de la conciencia crítica de Pauls, *Wasabi* es una novela que tiene un simbolismo fuerte: al personaje le crece, a partir de una verruga en la nuca, un aditamento más o menos monstruoso y cilíndrico que evoca la forma del pene; en el final de la novela, una prostituta se acuesta con el personaje haciendo uso erótico de ese aditamento cilíndrico. Pocas páginas antes, el personaje acaba de enterarse de que va a ser padre. Ambas líneas: la del goce con el aditamento y la de la paternidad se juntan (en una coincidencia que provoca a la lectura simbólica) en las últimas páginas de *Wasabi*.

Alan Pauls: Tengo un pequeño reproche que hacerte. Habiendo sido yo tan escrupuloso en la cantidad de sinónimos que usé en *Wasabi* para designar eso que llamás el 'aditamento', creo que elegiste el peor. Pero vamos al comienzo: es interesante la cuestión de la violación de un pacto. Efectivamente esta novela es como el fruto contrahecho de un acuerdo respetado en exceso. Yo había sido invitado a Saint-Nazaire a pasar dos meses y el 'pago' (entre comillas, ya que la gente que me invitaba era realmente de una cortesía insostenible y hubiera sido incapaz de re-

clamar ese pago) consistía en un texto de veinte o veinticinco páginas, cuyo único requisito era que mantuviera alguna relación, sin especificar cuál, con el lugar. Apenas llegué, dije que no iba a escribir una línea durante esos dos meses de la invitación porque no puedo escribir cuando viajo: para mí, viajar es como escribir y por lo tanto una de las dos actividades me parece redundante. Cuando volví a Buenos Aires comencé a sentirme en deuda con mis anfitriones, y la deuda crecía de un modo inversamente proporcional al poco énfasis que ellos ponían en recordármela. Prácticamente, parecían haber olvidado que yo tenía que escribir un texto en pago a

esa experiencia era la enfermedad. Yo tenía, efectivamente, un pequeño quiste en la base de la nuca y había hecho, sin resultados, algunas incursiones por la homeopatía para salvarme de la cirugía. Entonces, empecé a escribir la historia de una deformación, de una enfermedad que consistía en el crecimiento de ese quiste (como, al mismo tiempo, estaba escribiendo un texto demasiado largo para unos anfitriones que me pedían muy poco). Eso me permitió trabajar con la experiencia: partir de la deformación e ir en busca de una cierta nitidez; partir de un primer paisaje donde había vivido dos meses, que era casi irreconocible porque estaba desfigura-

Alfredo Benavídez
Bedoya, Suite del
paredón II (detalle).



la invitación y yo, cada vez más, estaba obsesionado por ese texto. El conflicto residía en que yo jamás había escrito literatura para pagarle nada a nadie.

Frente a esa complicación me dije: ya que estoy en una situación que nunca había atravesado antes, voy a hacer algo que tampoco hice antes y que hasta fue contrario a mis principios literarios, voy a trabajar con la experiencia, con la experiencia vivida por mí en estos dos meses. Y ahí se desencadenaron toda clase de problemas: en primer lugar, la obscenidad de nombrar a los personajes que iban a ser los protagonistas del relato. Estuve naufragando en eso hasta que llegué a la conclusión de que tenían que llamarse como se llamaban: el personaje de mi mujer, Viviana Tellas, se tenía que llamar Tellas; mi editor francés, Bouthemy, iba a llamarse Bouthemy. En ese momento alcancé un alivio absoluto: nombrar a los personajes por su nombre propio me absolvía de la obscenidad. Después de eso, todo iba a ser un cuento de niños. Pero no pude trabajar con el material de la experiencia hasta que no encontré algo que a mí me interesara: en un momento me di cuenta de que lo que me interesaba de

do por el crecimiento monstruoso de las cosas; fui como apartando deformaciones accesorias y llegando a una especie de hueso puro de la experiencia. Creo que es cierto que la novela se lee fácil, pero también toca un territorio de dificultad (que está en mis libros anteriores): es una novela reflexiva sobre la experiencia, en un sentido algo proustiano. Aunque está plagada de acontecimientos, a la vez está llena de agujeros: entre las cosas que suceden hay vacíos, amnesias, olvidos. En ese sentido, *Wasabi* es mucho más lacunaria que *El coloquio*, cuya consigna es no olvidar nada. *Wasabi* tiene algo así como lapsos catatónicos que remiten a la dimensión reflexiva de la experiencia y a cierta escritura deforme que quería trabajar.

Beatriz Sarlo: Juan Martini tiene un bloque de cuatro novelas que me gusta particularmente: *Composición de lugar*, de 1984, *El fantasma imperfecto*, de 1986, *La construcción del héroe*, de 1989 y *El enigma de la realidad*, de 1991. Son novelas fuertemente marcadas por la desterritorialización y el exilio. En 1981, Martini, ya exiliado, pu-

blicó una novela, *La vida entera*, que no tiene esta marca: la literatura no acompaña siempre a la biografía tan de cerca. Pero en este bloque de cuatro novelas, ni el narrador ni el personaje central, Minelli, tienen territorio adonde volver. Minelli es un extranjero, un marciano, que viene de un lado que nadie quiere conocer. El resto de los personajes se mueven alrededor de Minelli sin preocuparse por ese lugar de donde él ha llegado; incluso alguno de ellos, como Fabrizio, siente repugnancia por lo argentino que Minelli evoca. Se trata de un personaje a la deriva, totalmente fuera de territorio, y las relaciones que tiene con los otros son relaciones de pasaje: básicamente se encuentra por casualidad, aunque luego los vínculos sean intensos. Minelli ama a una mujer a lo largo de estas novelas, pero en sus encuentros no hay nunca necesidad, la casualidad los preside. Toda la literatura de Minelli es un extenso relato de desplazados a la deriva, pero no sólo como peripecia narrativa en el espacio: también se desplazan a la deriva por el lenguaje.

¿En qué lengua hablan los personajes de estas cuatro novelas? Hablan una lengua de traducción; son hombres y mujeres de lugares diferentes, no limitados a una lengua (aunque la lengua de las novelas es, claro está, el castellano), lo opuesto a lo que sucede en la literatura de Tizón, donde el lenguaje está fuertemente territorializado. En las novelas de Minelli hay un fondo permanente de otras lenguas, citadas, además, en los nombres propios, los nombres de lugares, de vinos, de artistas y de obras: son novelas cargadas de lenguas extranjeras. Minelli hace un esfuerzo casi imposible (esto es clarísimo en *El enigma de la realidad*) para ponerse a la altura de la cultura de los otros; sin embargo es inalcanzable la relación íntima que tiene con el Renacimiento Fabrizio, quien pasa diez años corrigiendo sin prisa y sin angustia un libro sobre el Cinquecento. Minelli, en esos años, sólo puede capturar y escribir fragmentos; flota sobre esa cultura, como un significante extraño flota sobre otra lengua. Siempre me impresionó la primera frase de la primera novela de esta serie, la primera frase de *Composición de lugar*, título por otra parte bien

significativo, porque Minelli tiene que componerse un lugar como exilado y tiene que componerse una lengua. La primera frase es imposible, sin referencia en el castellano del Río de la Plata: "Ocas en el claustro". Y la novela termina con esta misma frase: esta frase es el problema de Minelli, para construirse un lugar de enunciación fuera de su lengua, y también el problema que se planteó Martini para escribir a Minelli.

Juan Martini: Escribí *La vida entera* durante varios años, en el extranjero. Fue una escritura obsesiva donde, de algún modo, buscaba arrancarme la memoria del horror, terminando para siempre con este país que lo había causado. A diferencia de Tizón, que señaló su relación firme con una zona, cuando comienzo una novela no sé bien adónde voy y este no saber, precisamente, hace que comience a escribir. En *La vida entera* se repite una pregunta sobre la realidad de la historia que el relato cuenta. Una voz insiste: ¿qué historia es ésta?

Composición de lugar también comienza con una pregunta: ¿Ocas en el claustro?, y por hermética que pueda parecer, yo la pienso como una continuación de la pregunta anterior. Podría ser entendida como un interrogante sobre la lengua, a partir del momento en que, terminada narrativamente mi relación con una historia y con un país, exilado, me pregunto en qué lengua voy a seguir narrando. Tizón decía que la patria es el lugar donde están enterrados los antepasados. Mis bisabuelos no están enterrados ni en Rosario ni en Buenos Aires, tres de mis cuatro abuelos son italianos y allí, en ese origen, hay una lengua olvidada. Los italianos que llegaron a la Argentina a principios de siglo olvidaron la lengua y sus formas dialectales o, si no las olvidaron, tampoco las transmitieron. Del mismo modo que hay un italiano olvidado en mi biografía, hay también un castellano olvidado: porque, finalmente, ocas no es una palabra tan extraña. Más bien, uno se vuelve un extranjero de su propia lengua, por las modas, por las restricciones del uso. De modo que, desde *Composición de lugar*, trabajo con una lengua olvidada, que comienza a olvidarse a partir del exilio.

En el destierro, en el exilio, dos cosas se convierten en hechos de me-

moria y no en hechos de realidad: la lengua y la geografía; ambas son recuerdos. A partir de esa comprobación, me pregunto en qué lengua voy a contar la historia de Minelli, que es la historia de un viaje de un descendiente de italianos que vuelve a Italia en busca de una herencia. Minelli recorre los confines de lenguas e historias olvidadas en busca de un punto que conecta la identidad. Las ciudades del país del desterrado comienzan a convertirse en fantasmáticas, en lugares a los que sólo puede accederse por un recuerdo cada vez más sospechoso, que se va diluyendo tanto como las palabras empiezan también a engañarnos. Las novelas de Minelli, en esa desterritorialización de la lengua y de la escena, quieren dar cuenta de esto. Para tomar el problema de la traducción: Joyce, la mujer de la cual Minelli se enamora, es un traductora de Henry James, de Peter Handke, de Thomas Bernhard; muchas veces, en estas novelas, el narrador aclara en qué lengua hablan los personajes: Minelli y Joyce, delante de Fabrizio, hablan en italiano. Lo que Fabrizio no tolera en la relación de Joyce con Minelli es la renuncia de ella a su cultura europea: Joyce es una mujer nacida en Buenos Aires, que posee cuatro lenguas; el haber nacido en Buenos Aires hace que se reconozca sentimentalmente herida por ese origen y esto a Fabrizio, que es un veneciano refinado, le resulta intolerable. Minelli viaja en la busca constante que le permita articular las lenguas perdidas con su propia historia: ha perdido el italiano de sus abuelos y, en consecuencia, es un desheredado. Cuando finalmente llega al cementerio del pueblo familiar, lee su nombre escrito en las lápidas con diferentes variaciones. Esto toca de algún modo mi biografía: un escritor, entre otras muchas cosas, reescribe su nombre, y en mi caso particular, como en el de muchos otros descendientes de inmigrantes, las grafías de nuestros nombres fueron alteradas, por ineptitud o descuido, en la oficina que los recibían en el puerto de Buenos Aires. De modo que, en los pueblitos italianos donde se supone que vivieron mis abuelos, mi propio apellido aparece escrito como Martire o como Martino. Las novelas de Minelli salen de esta historia de migraciones y pasajes.

Experiencia y lenguaje. II

Beatriz Sarlo



Alfredo Benavidez
Bedoya, *La clínica*
(detalle).

5

puede escribir en el plural de las lenguas. Raschella afirma la potencia de los idiolectos sobre el poder social del lenguaje. Su novela es *anarquista* en un sentido profundo, porque no acepta las políticas de la lengua que indican hasta dónde, con qué medida, en qué justa proporción puede entrar la lengua extranjera en una ficción argentina. Su reivindicación de la mezcla no tiene el carácter programático del costumbrismo, ni la pretensión realista de novelas que citan la lengua extranjera en bastardilla como si fuera un mal necesario para construir personajes cuya lengua está fuera de lugar. Por el contrario, en la novela de Raschella no hay nada fuera de lugar. O, si se quiere, todo está fuera de lugar, todo está molestando al castellano de la literatura rioplatense. Y este sentido de desplazamiento incómodo se acentúa porque el lector sabe que Raschella hubiera podido acudir a una solución menos extrema: sabemos que, sencillamente, hubiera podido escribir sólo en castellano.

La novela de Raschella se apoya en el recuerdo de lenguas desaparecidas en Buenos Aires, un recuerdo desafortunado, que suspende los fueros reconocidos: el castellano para la 'literatura' y para el narrador, el dialecto para la representación verbal de lo extranjero. *Diálogos* se coloca al margen de estas costumbres literarias que dictaminan la hegemonía del castellano y elige según otros criterios poéticos.

1. Roberto Raschella, *Diálogos en los patios rojos*, Buenos Aires, Paradiso Ediciones, 1994.

"—¿Qué me quieres hacer decir?
—Lo que tienes bajo la lengua."

La novela de Raschella, *Diálogos en los patios rojos*,¹ nos hace una pregunta: ¿qué lengua puede hablar la literatura? Raschella cambia lo que se vino escuchando hasta ahora en la Argentina, cada vez que la ficción tomó las lenguas de los inmigrantes. Bien lejos de esa atención avara, desconfiada y condescendiente, que necesita de alguna palabra extranjera para la escenografía simbólica de un relato, aquí no hay límites: restos de calabrés y restos de italiano no son simples citas de esta novela escrita en la suspensión de toda

hegemonía lingüística. *Diálogos* no tiene una sola lengua; realiza un movimiento de vaivén entre palabras de origen diferente. Ningún narrador traduce de una lengua a otra, ni toma la lengua de la referencia para traducirla a la lengua de los personajes literarios. La propuesta de Raschella es más radical (y más utópica): la escritura pone en contacto lenguas y dialectos, sin otorgar a una gramática o a un léxico más autoridad que a otro.

En un país donde la cuestión de la lengua para la literatura fue un problema que atravesó todo el siglo, esta novela viene a mostrar una solución tan original que parece imposible. Dice: se

Por un lado está la sabiduría de la vieja lengua con la que los inmigrantes llegaron a Buenos Aires. Esta lengua sabe nombrar de un modo diferente al del castellano rioplatense y conserva el recuerdo de otros objetos, comidas, paisajes, géneros, instrumentos, oficios, subordinaciones, autoridades, actitudes, disposiciones morales y del cuerpo; conserva las palabras para nombrar todo esto, en lugar de perderlas y buscar las analogías inevitablemente más pobres que le daría un castellano recién aprendido. La lengua de los personajes, en *Diálogos en los patios rojos* no es un des-aprendizaje del italiano o del dialecto para hacerle lugar a un castellano recién adquirido. Por el contrario, *contra todo realismo*, los *Diálogos* usan indistintamente del dialecto y del castellano: en lugar de restar se suma y en vez de empobrecerse se multiplica, porque el dialecto es la lengua de los adjetivos precisos y densos, de las denominaciones múltiples, y no de las interjecciones, de las deformaciones fonéticas o de la torpeza sintáctica.

Se mezcla entonces una lengua paradójicamente nueva (porque es vieja en España y nueva en América) con un viejo dialecto. Esa mezcla está muy lejos del cocoliche donde una lengua caricaturiza implacablemente a la otra. En los *Diálogos*, las lenguas no son intercambiables sino que se suceden, por necesidad expresiva o semántica: "Y la mujer pietosa, que quiso becamos

con la botella calda..." De manera muy extraña, por primera vez en la literatura argentina, un adjetivo italiano califica un sustantivo español; y a un sujeto en español le sigue un verbo en italiano. Si el castellano es la lengua que predomina en los *Diálogos*, su predominio es abierto al intercambio sin distinciones de jerarquía: "de volpe te puedes hacer lobo", de un sustantivo castellano puedes pasar a uno italiano.

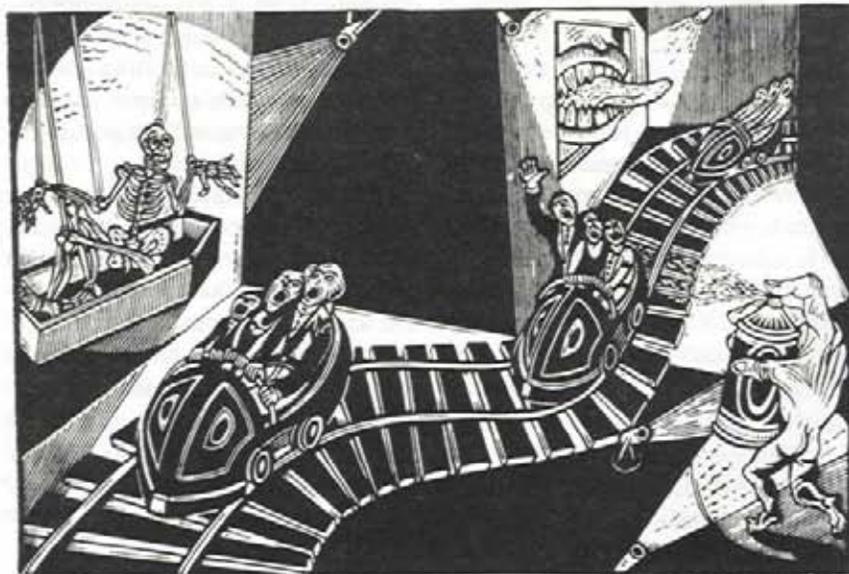
Por otro lado, la lengua de los *Diálogos* conserva la sabiduría de una lengua campesina trabajada por el tiempo: permanentemente evoca refranes o, más que refranes, dísticos y oraciones de dos miembros en las que se condensan principios generales sobre la vida: "Algunos impetran, otros arrebatan. Filipo ruega y está adiestrando la mano... y si se desfoga te pide excusas con los ojos... No le temas... Temes y no conoces". Así se enseña y se aprende en los *Diálogos*, que por otra parte son una larga conversación de conocimiento y trasmisión de conocimiento (cómo se adquiere un oficio, cuál es la dignidad de las conductas, cómo se ama a una mujer, cómo se ama a un hombre, cómo se construye una familia, cómo se hace política).

La lengua que se mezcla con el castellano viene de "un país de siete siglos" donde "los cristianos que llevan un mismo cognomen no pueden decirse el año o la centuria de la mezcla". Esto diferencia a esa lengua dialectal y campesina de la lengua nueva que se aprende

de en el Río de la Plata; porque del castellano del Río de la Plata ha desaparecido esa conciencia que conserva el dialecto traído desde la aldea calabresa, y con la conciencia del tiempo se ha debilitado la marca que en la lengua dejan los saberes tradicionales y las experiencias sufridas por una comunidad durante siglos. Lo que sorprende en los *Diálogos* es la posibilidad que tiene el dialecto de conservar aquello que se ha perdido en el castellano; y también la posibilidad que adquiere el castellano de aceptar aquello que se ha conservado en el dialecto.

Se trata, claro está, de la historia de la inmigración. Pero, a esta historia, la literatura puede contarla de formas muy distintas. Los *Diálogos* la cuentan descubriendo el derecho poético a la subsistencia de la lengua dialectal y, al mismo tiempo, al uso del castellano culto: en ese sentido, los *Diálogos* no tienen nada de la timidez de quien va a injertar objetos extraños en una escena que no le pertenece del todo; o de quien se compadece de esos objetos y los incorpora con sensibilidad populista al paisaje dominante. Ninguna de estas dos actitudes expone la novela de Raschella. Por el contrario, hay uso ilimitado de ambas lenguas: no hay lengua menor y lengua mayor. Y si el castellano predomina cuantitativamente es porque esa es la lengua del narrador: "Tratamos de comprender y medir con la lengua nueva, porque somos habitantes de este país, después de naufragar muy cerca de la costa". Pero el reconocimiento de la nueva lengua no lleva la idea de que la otra no sirve para la literatura y que sólo puede ser usada para producir el efecto de extranjería en los personajes extranjeros. La otra lengua también es *lengua para escribir* y a ella se recurre, no sólo porque se busca representar al inmigrante, sino cuando se quiere nombrar mejor, de manera más precisa, más poética o más sabia.

Las leyes de pasaje de una lengua a otra definen cuál es el modo más justo, el que proporciona mejor conocimiento y es capaz de restituir el tiempo pasado o la experiencia. No marcan fronteras ni establecen jerarquías: los *Diálogos* son una novela poética porque hacen uso ilimitado del lenguaje.



Alfredo Benavidez Bedoya, *Tren fantasma*



Alfredo Benavidez
Bedoya, Tren
fantasma (detalle).

Separados por casi veinte años: el primero que publicamos es de 1985 y el segundo de 1966, estos textos fueron entregados por Juan José Saer a Punto de Vista; los extrajo de una carpeta donde guarda los ensayos escritos en las últimas décadas y que, probablemente, encuentren su forma final en un próximo libro.

Il marchait un peu courbé

En 1985, el exilio debe ser repensado en el marco de una nueva situación planetaria. En términos generales, los vastos desplazamientos humanos como consecuencia de terribles sucesos políticos han ido modificando demográficamente no pocas regiones del planeta. Por esa razón, es notorio que la consideración de situaciones individuales puede ser-

vir solamente para observar el efecto que el exilio produce en la praxis de ciertos individuos, en este caso escritores o artistas. Tomar como paradigma a un individuo sería absurdo, tratándose de un fenómeno que en buena parte es consecuencia de un desprecio evidente por el individuo. Pero lo genérico de la condición de exilado no debe ocultar lo específico de la condición de escritor. Y tal vez lo que es válido para un

escritor en exilio no lo es para todo exilado.

De las ventajas que el exilio ofrece a un escritor, la más importante sin duda es la relativización de la propia experiencia, individual o colectiva. Narcisismo y nacionalismo sufren, gracias al descentramiento y a la distancia, un rudo golpe. En ese sentido, podemos considerar el exilio como un nuevo avatar del principio de realidad.

La readaptación puede dar una ilusión de óptica y hacemos creer que existe el exilio voluntario. Pero es una noción falsa. Ningún exilio es voluntario: cuando se pasa de un lugar a otro, creyendo tomar libremente una decisión, las razones del cambio han sido tramadas por el mundo antes de que el sujeto las actualice. La distancia ya existía antes del alejamiento, la ruptura antes de la separación. Que la partida se verifique o no es secundario. En todo caso esa partida no es más que la conclusión práctica y puramente anecdótica de una contradicción ineluctable.

Respecto del país natal, el extranjero es una especie de limbo, y una suerte de observatorio también: es evidente que, después de cierto tiempo, el escritor exilado flota entre dos mundos y que su inscripción en ambos es fragmentaria o intermitente. Si la complejidad de la situación no lo paraliza, esa vida doble puede ser enriquecedora. A un argentino, particularmente, en cuyo país una de las contradicciones principales de la cultura reside en la oposición nacionalismo-europeísmo, el doble campo empírico le será útil para

comprobar lo injustificado de las pretensiones nacionalistas y al mismo tiempo, desmistificar la supuesta infalibilidad europea.

Pero claro, no todo es provecho intelectual. Tiempo, espacio, carne, memoria, experiencia, muerte: todo esto, que es materia común a todos, en la situación del exilio cobra un sabor particular. Así se confunden espacio y tiempo, geografía y pasado, muerte y distancia; por momentos, se pierden el sentido y la plenitud de lo vivido.

8 Para el joven Joyce, las tres armas del escritor perdido en la penumbra del extranjero, debían ser "el silencio, el exilio y la astucia". Ese programa nos da una idea de enfrentamiento, de soledad, de separación. En *Minima moralia*, no pocos de los fragmentos de Adorno describen el mundo de los emigrados alemanes en Estados Unidos como agobiado por el peso de muchas amenazas —internas y externas.

Y los rastros del principio de realidad se inscriben en nuestro cuerpo. Dante, el gran desterrado, era, como es sabido, grave, sarcástico, amargo, un poco altanero. El exilio coincidió con su gloria —hasta los que lo amenazaban de muerte lo respetaban, y, fuera de Florencia, los poderosos se disputaban al huésped ilustre quien, por otra parte, no dudaba de su superioridad terrena ni de su investidura divina. Pero, según nos lo describe Boccaccio, "tenía un rostro melancólico y pensativo" y, cuando alcanzó cierta edad, que por otra parte no era mucha, "il marchait un peu courbé".

Sobre el procedimiento epistolar

El epistolar no es un género. Es más bien un procedimiento. Novela de género epistolar está mal dicho: hay una novela narrada en forma de correspondencia para lograr de ese modo una organización peculiar de los acontecimientos. La filosofía también se ha valido del procedimiento epistolar: Séneca, Pascal, Schiller, entre otros, han filosofado sobre moral, religión, estética, en forma de cartas. El procedimiento de la carta es un pretexto literario para encubrir formalmente un monólogo.

En Schiller, por ejemplo, la forma epistolar ni siquiera se observa, y el encadenamiento entre una y otra carta (me estoy refiriendo a *La educación estética del hombre*) no se diferencia mucho del que puede existir entre dos capítulos o párrafos de cualquier tratado filosófico. La obra empieza así: "Me concedéis el honor de exponeros, en una serie de cartas, los resultados de

mis investigaciones sobre lo bello y el arte". A no ser por el título de cada parte (Carta I, Carta II, etc.), y por la aclaración "en esta serie de cartas", hasta tal punto se pone en evidencia la tendencia que motiva el procedimiento —monólogo— que, luego de enviar veintisiete cartas a su corresponsal, Schiller lo tiene tan poco en cuenta que ni siquiera se despidió de él.



Alfredo Benavidez Bedoya, Suite del paredón I.

Como trabaja con lo más general, los procedimientos formales de la filosofía son siempre simples. La novela, en cambio, debe, para aprehender lo concreto, valerse de formas más complejas. Por eso en el campo narrativo la utilización de las cartas es múltiple. Existe sin embargo un denominador común: la primera persona del singular¹ y la valoración o percepción subjetiva de los acontecimientos, en distintos niveles de la conciencia. La forma coloquial contribuye a marcar la subjetividad: "A mi modo de ver", "El resultado de mis investigaciones", "Je ne suis detrompé que d'hier". En la novela, el procedimiento epistolar se vuelve bastante flexible como para abarcar todos los niveles de la conciencia, desde las construcciones lógicas más coherentes hasta el monólogo interior. Si bien, por ejemplo, *Miss Lonelyhearts*, de Nathanael West, no es propiamente una novela epistolar, las cartas incluidas en ella tienen enorme importancia y, como corresponde a todo texto escrito sin mediación racional considerable, el resultado es una redacción que se parece mucho al fluir de la conciencia. La validez del procedimiento estriba en que los corresponsales han escrito en un estado de opresión anímica demasiado grande como para controlar la fluidez de sus imágenes y de sus emociones. Entre estos extremos pueden detectarse todos los matices.

Caben también otras distinciones. Una de ellas es la siguiente: las cartas que pertenecen a la literatura pueden tener dos tipos de valor, uno puramente biográfico y otro literario. Cuando no han sido escritas con intención netamente literaria, hay muchas razones para creer que van cobrando interés para la literatura cuando mayor conciencia de su condición de escritor tiene quien las redacta. Curiosamente, estas cartas suelen parecerse más a los epistolarios filosóficos que a los literarios. Su autor se propone profundidad; de este modo, trabaja con las ideas más generales y para eso se vale de las formas más simples. Sin embargo, si queremos conocer verdaderamente las ideas de un escritor (no las que escribe concientemente para ganarse la consideración del lector), más vale atenernos a su

correspondencia ocasional. Nos dicen más sobre la moral de Quevedo la carta XII, en la que informa al duque de Osuna que la ostentación de una letra de treinta mil reales ha puesto prácticamente a la corte a sus pies —texto lleno de desprecio y de una suerte de evocación sádica—, o la carta LXVIII, al conde-duque de Olivares, en la que aconseja quemar discretamente y sin ceremonias a los herejes para impedirles la apoteosis y las ventajas políticas del martirio público, que sus epístolas finales, en las que, viejo y encarcelado, alaba al Pórtico y a su "filosofía varonil". A menudo la moral explícita de un autor no pasa de proyecto, y cumple en el conjunto de su obra una función más bien estética. Y a veces, también, para el observador desinteresado, muestra algunas fisuras por las que sale a la luz la moralidad real que se oculta detrás del proyecto.

Hay también poesía en forma de cartas. Exactamente igual que en la novela, en poesía el procedimiento tiene un uso variado; se supone la existencia de un corresponsal, se emplean la narración, la reflexión, y a veces también la forma exhortativa. No obstante el uso continuo de la primera persona, la poesía epistolar difiere de la lírica. En la poesía lírica la experiencia, por llamarla así, va viviéndose a medida que el poema crece; hay una suerte de identidad ontológica entre la experiencia y el poema: son la misma cosa. En la poesía epistolar se quiere que la experiencia ya haya pasado o bien que haya una distancia entre la experiencia y la palabra, distancia que se pone en evidencia por el uso de la narración o de la descripción. Esa distancia disminuye en el curso del poema, en algunos casos, pero la fusión no llega a ser verdaderamente lírica. Dos ejemplos: "The River-merchant's Wife: a Letter", de Ezra Pound, y la "Lettera alla madre", de Salvatore Quasimodo. En el primero, la carta sirve como pretexto para que el personaje, la mujer del comerciante, recuerde paso a paso su vida. En ciertos versos, hacia el final, el recuerdo se mezcla a deseos y sensaciones que dan la atmósfera de un monólogo interior:

"The leaves fall early this autumn, in
wind.
The paired butterflies are already

yellow with August
over the grass in the West Garden;
They hurt me. I grow older."

En el último verso, la experiencia es contemporánea de la expresión pero, a diferencia de la poesía lírica, la palabra quiere ser un equivalente de la experiencia y no constituye con ella una unidad que parte más bien de la palabra y no a la inversa. En el poema de Quasimodo, la mezcla de descripción, coloquio y narración, sufre hacia el final una interferencia brusca de la emoción:

"Ah, gentile morte
non tocate l'orologio in cucina che batte
sopra il muro." 9

El asalto emocional disminuye luego en los versos ulteriores para retomar, por último, en la despedida, el tono rigurosamente epistolar. Prueba de la variedad del procedimiento —variedad, es necesario repetirlo, que tiende a incorporar la expresión en primera persona de los distintos niveles de la conciencia— es otro poema de Quasimodo, "Lettera". El poema, dirigido a una mujer, no es más que el pretexto para incorporar una reflexión central:

"La vita
non é in questo tremendo, cupo, battere
del cuore, non é pietà, non é piú
che un gioco del sangue dove la morte
é in fiore."

El procedimiento epistolar tiene, por lo tanto, estructuras precisas y un margen de oscilación perfectamente limitado. Su elección no puede ser arbitraria. Quienes lo conciben como un género, pretenderán que sus posibilidades de utilización son infinitas. No es así. En cierto modo, también la poesía y la novela son procedimientos. Pero eso queda para otra vez.

1. Puede darse el caso de una carta escrita en primera persona del plural. No tengo, sin embargo, presente ningún ejemplo. Las formas más corrientes son la petición, la declaración o el manifiesto. De ese modo, no se hará más que transmitir, epistolariamente, un sistema pragmático o teórico. Al igual que en la carta filosófica, el procedimiento será simple. Por otra parte, la filosofía, en su tentativa de formular leyes generales, se querrá, a sí misma, la propuesta no de un "yo", sino de un "nosotros".

La ciudadanía de pie quebrado

Iumna Maria Simon

10



Alfredo Benavidez
Bedoya, Suite del
paredón I (detalle).

¿Compromiso poético, oportunismo, repetición del artificio o simplicidad condescendiente? ¿Prueba de que todavía es posible unir vanguardia estética y política o persecución anacrónica de una síntesis? El debate se abrió, en Brasil, a propósito del poema militante escrito por Haroldo de Campos para la última campaña electoral. Traducida por Ada Solari, publicamos una intervención aparecida en la revista del Partido de los Trabajadores, Teoría e Debate.

Se discute tan poco acerca de poesía en el Brasil, que parece absurdo que alguien haga pública su aversión hacia un poema que expresa una adhesión simpática al candidato del PT para las elecciones presidenciales, lo cual, evidentemente, merecería más una celebración que cualquier crítica. En verdad, me causaron más indignación los increíbles términos del elogio hecho al poema en

una reseña recientemente publicada (Ivan Teixeira: "Haroldo de Campos, artista de lo probable", en: *Cultura, O Estado de São Paulo*, 20/8/1994) que el primarismo poético e ideológico de "Por um Brasil-Cidadão", aparecido en la *Folha de São Paulo* (3/7/1994), debido a que no sorprende en absoluto encontrar formas de expresión de ese tipo en la producción reciente de Haroldo de Campos.

El poema fue escrito para ser divulgado como parte del material de campaña del PT, a pedido de Sergio Mamberti (coordinador de la comisión de artistas en apoyo a la candidatura de Lula). ¿Qué pudo haber motivado al poeta para aceptar la encomienda y realizarla a tiempo? Es evidente que el pretexto creativo y la actitud política no desautorizan; más bien lo contrario. Sobre todo en tiempos de conservadurismo como el nuestro, cuando la poesía de inspiración y convicción políticas, si no está totalmente desmoralizada, es el género poético menos prestigiado. El hecho de que alguien se decida a poetizar en torno de sus preferencias políticas, aun cuando momentáneas, es en sí mismo un acontecimiento; más todavía cuando se trata de un poeta cosmopolita, que vio muchas cosas en este mundo (léase "Meninos eu vi", en: *Os melhores poemas de Haroldo de Campos*. Global, 1992), políglota, íntimo de actrices globales y popstars, traductor de la Biblia y de Severo Sarduy, y sobre todo, el vanguardista más indiscutiblemente puntual de nuestra literatura. ¿Por qué razón el poeta no podría imponerse un tema, o partir de cualquier asunto, para realizar su trabajo artístico? En definitiva, los temas considerados indignos de la poesía pura o sublimante —los temas de la vida de los hombres— fueron objeto de los mayores poetas conocidos, en todos los tiempos y lugares. En este sentido, tiendo a acordar con el João Cabral de los años 50 cuando afirmaba, acerca de la profesionalización del escritor y la comunicabilidad

de la poesía moderna, que el preconcepto de los poetas hacia el encargo derivaba no de la bajeza posible, la banalidad o el prosaísmo de los temas propuestos, sino de un cierto desprecio por la razón y por la actividad intelectual, desprecio proveniente de la aceptación cómoda de que el hombre-nada puede hacer por sí mismo. Por cierto, no hay que esperar que Haroldo de Campos, ex todo pero siempre poeta, suscriba hoy los principios de racionalidad y construcción del trabajo artístico en los términos defendidos por el poeta de *Agrestes*. Sólo por motivos inesperados, alguien que vive pulsando la tecla de la "razón antropofágica", del descentramiento, en contra del logocentrismo, podría llevar a cabo el encargo efectuado por un petista en nombre de la razón y la buena conciencia política. Si respondió al pedido es porque tiene una concepción posvanguardista y posmoderna tanto de la intervención poética como del compromiso político; esto permite, además, hacerse una idea de cómo evolucionó el ideal constructivo de la poesía brasileña desde 1945 en adelante, hasta llegar a "Por um Brasil-Cidadão".

De cualquier modo, Haroldo de Campos hizo un poema para Lula, y entró en la campaña del PT inspirado por el "compromiso político de Maïakovsky", como él mismo hace alarde en el texto que acompaña la publicación de la poesía, cuyo tono estratégico repite las mismas palabras del "salto participante" de la immaculada poesía concreta durante los idus del pre-64. Si eso significaba, entonces, una enorme concesión que la poesía pretendidamente más elevada, pura y radical hacía a los imperativos impuros del momento histórico, cuyas tensiones políticas y sociales exigían sacrificios por parte del artista, y lo obligaban a tomar posición y a alterar sus planes, hoy, en 1994, el vanguardista consagrado puede convocar a los reflectores de los mass-media para acompañar la entrega de su encargo. ¿Nada cambió? La diferencia consiste en que, en aquellos años, la discusión se trababa por medio de manifiestos, propuestas y polémicas inflamadas —una verdadera batalla de poéticas—, en cuyas ideas cada tendencia, a su modo, creía, y de los cuales se

esperaban transformaciones sociales y culturales decisivas para el país. Pero hoy, ¿qué queda? Como profesora de literatura que estudia ese período, no puedo dejar de recordar que, en esos años, Haroldo de Campos expresó en un poema las perplejidades del poeta puro y esteticista frente a la necesidad histórica de acción política en los moldes proporcionados por la izquierda oficial de la época. "Servidão de passagem" (1961) definía bien la mala conciencia del intelectual burgués, culto y ajeno a la política, que debía abandonar sus panoplias, sus términos raros, su refinamiento artificial, para solidarizarse con la lucha por las reformas estruc-

turales. De este modo ingresaba en el reino de la poesía pura, de forma modesta, la referencia a la miseria, al trabajo explotado y al hambre, en suma, la referencia al subdesarrollo brasileño, en el que el azul no es puro, las metáforas no son reales y la poesía es poca. Se trataba, apenas, de la inserción (provisoria o no; los lectores pueden sacar su conclusión) del espacio de la Historia en el esteticismo más abstruso. Sin duda, fue un verdadero acontecimiento en el Brasil, porque el curso del proceso político empujaba a los escritores a actuar más allá de sus motivaciones y mitologías privadas. Si había algún mérito personal, éste no se restringía al

Por um Brasil-Cidadão

como um mais dois são três
vai dar lula desta vez
quem quer terra
vai ter terra
quem tem fome
vai ter pão

o brasil vai ficar sério
cadeia para o ladrão
emprego para quem sua
adeus meninos de rua
vão ter saúde y lição:
o brasil vai ficar sério
vai sair da contramão

de um metalúrgico vem
esta operação cirúrgica
que vai tirar da UTI¹
o brasil —grande nação—
que o latifúndio estrangula
mas que graças ao luis lula
vai virar país-cidadão

como um mais dois são três
vai dar lula desta vez
e já no primeiro turno
pois o povo é bom aluno
e no suor diurno e noturno
aprendeu sua lição

como um mais dois são três
vai dar lula desta vez
lulalá lulalá lulalá
não vote em vão: vote em lula
por um brasil-cidadão

Por un Brasil-Ciudadano

como uno más dos son tres
va a ganar lula esta vez
quien quiere tierra
tendrá tierra
quien tiene hambre
va a tener pan

brasil se volverá serio
la cárcel para el ladrón
empleo para quien trabaje
no más chicos de la calle
tendrán salud y educación:
brasil se volverá serio
saldrá de la confusión

un metalúrgico hace
esta operación quirúrgica
que sacará de la UTI
al brasil —la gran nación—
que el latifundio estrangula
pero gracias al luis lula
se volverá país-ciudadano

como uno más dos son tres
va a ganar lula esta vez
y ya en el primer turno
pues el pueblo es buen alumno
en el sudor diurno y nocturno
aprendió bien su lección

como uno más dos son tres
va a ganar lula esta vez
lulalá lulalá lulalá
no vote en vano: vote lula
por un brasil-ciudadano

1. Unidad de Terapia Intensiva.

ámbito narcisístico de la creación, una vez que la urgencia de los hechos sobrepasaba el impulso personal de creación. Hoy en día, ¿qué energías profundas llevaron al vanguardista de los *mass-media* y los salones a homenajear al candidato del PT tan sonoramente?

Treinta años después, el compromiso electoral con el candidato petista está amparado por justificaciones y explicaciones idénticas a las de los años 60: "Por um Brasil-Cidadão" es una concesión al momento político, pero no significa, de ningún modo, una renuncia a los principios de la experimentación poética a los que el poeta dice mantenerse fiel. Si es posible que el escritor repita el mismo comportamiento de su juventud es porque, sin duda, está convencido de que la política y el país son los mismos de entonces, y de que puede dirigirse a la *intelligentsia* y al pueblo desde lo alto de su cátedra, como si nada hubiese sucedido. Esto lo corrobora el hecho de que otra vez se recurra a las ideas, los recursos y los artificios autorizados por el poeta revolucionario más oficial de todos: Maiakovsky, siempre invocado en el Brasil para resolver los dilemas del compromiso. ¿Es que nadie puede hacer poesía política sin acudir a un nombre ilustre, bolchevique o no, como si se estuviera pidiendo disculpas a los lectores por el pecadillo petista que se está cometiendo?

Si el maestro es Maiakovsky, vayamos a él. El poeta cubofuturista entendía la encomienda como un encargo social, destinado a enfrentar "un problema cuya solución es concebible úni-

camente por medio de una obra poética", la cual debería expresar una conciencia clara del objetivo a alcanzar por la clase social interesada en la cuestión. El objetivo de Haroldo de Campos es, antes que apoyar a Lula y colaborar con la victoria del candidato, crear consignas (poéticas o no) que puedan ser gritadas a "pleno pulmón" en los actos y marchas. Al fin de cuentas, ¿no es hoy el PT el partido político que elevó el nivel y la seriedad de la política brasileña, como señaló recientemente el insospechable Mangabeira Uber? ¿Y no lideraba Lula las encuestas en el momento en que se solicitó el encargo? Por lo tanto, era la hora justa para representar el gesto histórico y ganar la simpatía de una franja amplia y diferenciada de lectores. Era una buena ocasión para que el escritor, al conquistar una audiencia inesperada, se regocijase con el éxito popular de su creación. La cuestión también puede ser vista desde otra perspectiva, como nos sugiere, sin ningún pudor, Ivan Teixeira: "Debe ser una conquista para una campaña contar con el apoyo de un poeta como Haroldo, cuyo proyecto es uno de los más rigurosos y coherentes de la poesía en el Brasil". Más allá de la adulación, se está insinuando que es maravilloso que un partido de gente primaria cuente con un poeta tan erudito, viajado, hipercosmopolita, autoridad suprema, cuya seriedad, idoneidad y coherencia, más allá de la poesía y la ideología, darán una buena lección al petismo. ¿No existe hoy ninguna decisión histórica en la que las personas se puedan comprometer

ter y por la que valga la pena luchar? Quien hace arte político actúa en función de los intereses individuales más inconfesables, o bien para masajear el ego, si es que lo tiene. De hecho, en 1994, los partidos brasileños reclutan, en la izquierda y en la derecha, sus artistas, sus marketineros, sus publicitarios. Tanto mejor si los primeros pueden mostrar sus credenciales vanguardistas.

En este sentido, no hay que dejar de lado la franqueza de las consideraciones de Ivan Teixeira, cuya reseña cito: "La otra cara de 'Por um Brasil-Cidadão' es la del texto en cuanto ejercicio de provocación. Desde esa perspectiva, el poema adquiere mayor sentido si se lo lee como una manifestación singular del programa general del poeta. En efecto, se trata de un gesto que resulta del concepto de arte como búsqueda de lo imprevisto. Habiendo practicado principalmente una poesía hermética e intelectualizada —destinada, en especial, a lectores con experiencia en la mejor tradición de la poesía universal—, Haroldo escribió, en los últimos tiempos, poemas de lectura clara y comunicativa. Así, la mejor actitud frente a 'Por um Brasil-Cidadão' es la de considerarlo una depuración de una de las vertientes de la poesía haroldiana [...] No obstante, se trata de un poema refinado. Su estructura simple se basa en la enumeración de versos-fórmulas, pero renovados con sutilezas sonoras y sintácticas, como las que resuenan en la poesía popular brasileña desde los trovadores portugueses".

DIARIO DE

POESÍA

Nº 33 / Otoño de 1995

Dossier: poesía francesa actual
Resultados del Primer Concurso Hispanoamericano
de "Diario de Poesía"
Debate: La crisis de las vanguardias

**SUSCRIPCIONES: (4 números, 1 año)
US\$ 40**

CHEQUES A LA ORDEN DE DANIEL SAMOILOVICH
Bartolomé Mitre 2094, 1º (1039) Buenos Aires

La Ciudad Futura

Revista de cultura socialista

El 20 de abril
aparece el Nº 42,
Otoño de 1995.
5 \$

Bmé. Mitre 2094 - 1º p. (1039) Capital - Tel.: 953-1581

Pido al lector que se detenga en las palabras citadas: la adhesión política es interpretada como un ejercicio de provocación, el que, a su vez, constituiría un desdoblamiento del programa general del poeta. Para el reseñador es tan irrisorio el significado histórico de esta elección que, por eso mismo, vale más el gusto por lo imprevisto, arma tradicional de la vanguardia, que el pretexto del encargo político. Lo importante aquí es la provocación: el poeta, transgresor emérito, escribe un poema político como quien no se subordina a nada, para reafirmar que está por encima de las reglas y para sorprender a sus lectores habituales, destruyendo la reiteración donde quiera que se encuentre. Al contrario de todo lo que se diga acerca del poema, hay que considerarlo sobre todo como una estratagema; es inconcebible que un poeta tan culto haga un texto tan simple, pero si es simple es porque es culto, y más que culto es, principalmente, refinado: está inscripto en la mejor tradición de la poesía lusobrasileña y en la propia obra del autor. ¿Por qué un poema para ser bueno necesita ser refinado? ¿Por qué no puede ser simple, didáctico, comprometido e incluso ingenuo? Ejemplos en la literatura no faltan; sin embargo, el reseñador sugiere que el poeta necesita lisonjear a la comunidad de lectores calificados, la comunidad de su corazón, con la referencia a Maiakovsky, la declaración de total coherencia y el rótulo del experimentalismo, los cuales están en el centro del poema, más que el significado político que pueda tener. Si el poema tiene un lenguaje claro y comunicativo es para engañar a los bobos, cuyos deseos son atendidos y sus sueños realizados; porque los expertos, ellos sí son capaces de leerlo como un texto sofisticado, como una verdadera exhibición de técnicas, procedimientos y demás. Por último, Haroldo de Campos es un poeta riguroso y coherente en un grado tal que, cuando hace lo opuesto de lo que siempre hace, sabe transmutar lo simple en algo refinado, en donde resuena la poesía desde los trovadores. Jamás se le ocurriría admitir al reseñador que un artista colabore, sin pretensiones o de forma comprometida, con una campaña política, escribiendo refranes simples pero efica-

ces. Vale la pena meditar sobre este punto.

De acuerdo con el razonamiento de Teixeira, el gran poeta, desde su pedestal, subvierte la vulgaridad de la política y demuestra, una vez más, la calidad de su técnica vanguardista. El lector puede juzgar las palabras de alabanza: "Los que creen en las transformaciones inmediatas de Lula deben haber visto en el poema una profecía apasionada y mesiánica, junto a la reconfortante hipótesis de su inminente realización. Más aún, de acuerdo con esa línea de razonamiento, hubo lectores (y éstos se manifestaron a través de la prensa) que vieron en el poema la expresión equivocada de las expectativas del poeta. Aun cuando fuera admisible, ésta es la menos esperada de las lecturas, pues, proveniente de personas cultas, no considera la idea de que la poesía comprometida, según la teorizó Maiakovsky, debe simplificar la materia para intensificar su penetración. No tiene en cuenta, además, el principio elemental del fingimiento poético". En otras palabras: la poética pessoana del "poeta fingidor", hasta entonces entendida como una comprobación de que la poesía moderna había conquistado su autonomía, al no confundirse con la esfera de la subjetividad y la psicología individual y, por lo tanto, al quedar liberada de los condicionamientos de la vida diaria, es convertida así —por primera vez, hasta donde yo sepa— en la justificación del oportunismo poético. ¿El poeta político es también un fingidor? ¿Hay convicción en la apuesta poético-política de Haroldo de Campos o la poesía política es siempre fingida? La sugerencia es tan osada que me llevó a mirar con otros ojos el pasado: el gran salto de la poesía concreta, ¿no habrá sido también un fingimiento? El poeta-provocador, imbuido de la estética de lo imprevisto, puede cambiar de máscara a diestra y siniestra, con la libertad de practicar todas las formas de mistificación, pero gambeteando siempre a todo el mundo con sus actitudes poéticas, políticas y mercadológicas.

Al identificar en el poema pro PT una gran realización de Haroldo de Campos, Teixeira asume un punto de vista pertinente y actual, a su vez bastante cínico y desencantado, que legitima

cualquier tipo de mistificación practicada por un escritor. Amparado en la teoría del fingimiento, él se sustrae de la discusión acerca de la materia formulada poéticamente en "Por um Brasil-Cidadão" y puede pasar por alto lo que está en juego en el poema y en el escenario en el que aparece. Como tengo otro punto de vista, y no quiero prescindir de la forma como realización del sentido poético, prefiero detenerme en lo que el poema dice. Pero como sé que, en el Brasil, los problemas éticos están devaluados, no sólo en la política sino también en la cultura y en la vida intelectual, sería un despropósito indagar acerca de las convicciones políticas de un poema de este tipo, cuya intención es tomarnos a todos por sorpresa. Recuerdo que en el mismo artículo de la *Folha de São Paulo*, el maestro de la provocación da a entender que no cree en nada de lo que pregona en su poema (¿será ésta su provocación?): ni en el candidato que alaba, ni en su programa político, ni, menos todavía, en las ideas del PT. De ese modo se protege de cualquier falla que, por acaso, esté cometiendo la profecía electoral de su panegírico, puesto que la incursión en el poema político-panfletario, así como no implica una renuncia a los principios de la experimentación estética, tampoco significa una adhesión partidaria incondicional. Dice así: "No pertenezco ni perteneceré al PT porque creo que el intelectual debe ser independiente. Acuerdo con las actuales propuestas de un socialismo democrático, pero tengo divergencias con los señores chiítas del partido" (estas palabras fueron afirmadas en el diario y debidamente subrayadas con la declaración del voto por Brizola en el primer turno de las elecciones de 1989). En lugar de una declaración de simpatía o confianza en la transformación política (lo mínimo que se puede exigir en un caso como éste), el ciudadano repite la cantinela de los conservadores para destacar que no traiciona su arte en las situaciones más adversas. ¡Tan excepcional es su independencia intelectual que hasta un encargo publicitario le da un pretexto para reafirmar la fe en la libertad de creación! Señalo, apenas, que quien se sobreestima ante los medios, puede ya haberse rebajado artísticamente.

Es necesario prestar un poco más de atención al poema porque esto echará, por cierto, nueva luz sobre las cuestiones que nos preocupan.

14 Leer el texto en voz alta, varias veces, en tonos diferentes, pero obedeciendo a su pulso rítmico, es una experiencia curiosa y, según algunos, cercana a la risa. La cadencia sincopada, sobrecargada de acentos fuertes y monótonos, apoyada en la rima en "ão" y puntuada básicamente por la redondilla, con ciertos trucos y licencias, invoca tanto el tono cívico-celebratorio de la declamación adornada con típicas gesticulaciones de brazos como el grito característico de la euforia de los slogans que animan las manifestaciones políticas. Los versos martillan en la cabeza siempre la misma cosa hasta llegar al fluido encantamiento del "lulá lulá lulá" (tarareado), que es interrumpido por el didactismo cavernoso del dístico final. El último verso retoma el título y la cantinela recomienza. Obsérvese cómo la quebradura de la línea más larga y melódica de la canción petista exige un cambio de tono y ritmo para dar impostación solemne a la banalidad del broche de oro: "no vote em vão: vote em lula/por um brasilidadeão". La puntuación, al imponer una pausa fuerte en el medio del primer verso, quiebra ideológicamente la redondilla en dos oraciones con fuerza de slogan. La pausa en la palabra "vão" acentúa el peso de la rima interna con "cidadão", y el "ão", pedal fónico del poema, enlaza sonidos y sentidos, a la manera de los versos de *Violão de Rua*.

Los recursos convencionales de composición, fundidos con el sueño de la estructura verbi-fónico-visual, están al servicio de frases asertivas, fáciles y primarias, cuyo sentido unívoco es justificar la certeza del estribillo: va a ganar Lula en las elecciones del 94 ["vai dar Lula desta vez"]. Con el objetivo de mistificar la candidatura del PT, Haroldo de Campos está dispuesto a traficar con todas las esperanzas: "quem quer terra/vai ter terra", "quem tem fome/vai ter pão", "adeus meninos de rua"; en suma, el país será moralizado, la reforma agraria será hecha, el Brasil será integrado en el sistema mundial, etcétera. Son prometidos, además del paraíso en la tierra, todos los cambios

estructurales que nunca hubo, y que las elites dirigentes están siempre preparadas para liquidar (se trata de una mistificación idéntica a la de Collor en 1989 y que fue oportunamente denunciada por el PT). En otras palabras: arrogándose la máxima libertad de espíritu, además de su condición de ave de paso petista, el poeta ofrece al partido todo aquello que no condice con su práctica política y que, por cierto, debe parecer, a los ojos de la militancia, como un certificado de atraso. Un intelectual simpatizante del PT preguntaría, antes que nada y sin ninguna afectación: cómo hacer una campaña honesta, sin mentir y sin falsear respecto de las condiciones reales del cambio que la victoria de un candidato progresista podría causar. Más todavía, el mesianismo no incomoda a Haroldo de Campos porque él no actúa ni como artista, ni como intelectual; lo que él elige hacer, como dice el reseñador, es una "compilación estética de las ideas del PT", expresada de "manera fácil y no problematizadora" (en este punto Ivan Teixeira revela su preferencia por el arte comercial, cuya vocación crítica es cero, acertando al identificar la vanguardia contemporánea con este arte). Una vez que el comercialismo y el facilismo pesan sobre todo, sólo le restan al poeta y al intelectual el espacio publicitario, en el cual las apuestas políticas y artísticas son rebajadas al juego del marketing (en el presente caso, ¿esto es lo que se entiende como margen de imprevisto y fingimiento?).

Así, con algún esfuerzo de aritmética y una rima fácil —"como um mais dois são três/vai dar lula desta vez"— se pueden ganar las elecciones. Y todo va a salir bien en el Brasil. En este dístico, estribillo del poema, hay una certeza elemental, irrefutable, que "descaetaniza" ("como dois e dois são cinco")¹ toda la complejidad poética que pueda haber en una suma. El problema consiste en hacer un razonamiento de este tipo con fines electorales y situar la moralización del país, la reforma agraria, la garantía de una calidad básica de vida, el recomienzo del desarrollo, en la misma relación de paralelismo. Como lectores de Jakobson, nunca olvidamos la fuerza que el paralelismo tiene en la configuración del

sentido del poema y, por lo tanto, resulta palpable el menosprecio por la cultura política del elector. En las dos primeras estrofas, la construcción sintáctica insiste en afirmar con todas las letras que va a ganar Lula gracias a una suma, que la reforma agraria será hecha por quien lo desee, que el Brasil va a desmentir la frase de De Gaulle. Se trata de previsiones que el poeta garantiza, con su profetismo o su autoridad intelectual, sin meditar en la madeja de problemas que cada una de ellas envuelve. Observemos la banalidad de la imagen de la "contramano" en que el país entró: la década perdida, el colapso de los proyectos de desarrollo, la crisis política son tratados como si fueran una elección voluntaria de quien estacionó el auto en el lugar prohibido. Con un simple "adiós" romántico, a la manera de Gonçalves Dias, la miserable situación de los chicos de la calle se soluciona. Exhortaciones mágicas conjuran los males de la "gran nación". Fuera la miseria, fuera el hambre, fuera el latifundio, fuera el desempleo, porque el Mesías está llegando —debidamente anunciado con un hipérbaton erudito que sitúa su llegada al final del verso y su acción quirúrgica en un *enjambement* audaz ("de um metalúrgico vem/esta operação cirúrgica/que vai tirar da UTI/o brasil-grande nação—"). El efecto es el siguiente: la fuerza del vaticinio se acentúa con la oposición "vai/vem", con la trillada metáfora enfermedad/cura, con el triunfalismo desprolijo de la aposición y por la sorpresa de que el agente de la transformación sea un obrero. La preferencia por un razonamiento simplificado, al gusto de la aritmética del "um mais dois", elimina de la formulación verbal de las redondillas toda la gracia y el humor que los contrastes absurdos y jocosos crean en la poesía popular. En lugar de la alegría causada por la satisfacción de un deseo, nos encontramos con la austeridad de un esquema poco imaginativo. En favor de la métrica y la rima, y ahí viene un tal "luis lula", para destacar, incluso revelando la falta de familiaridad con el

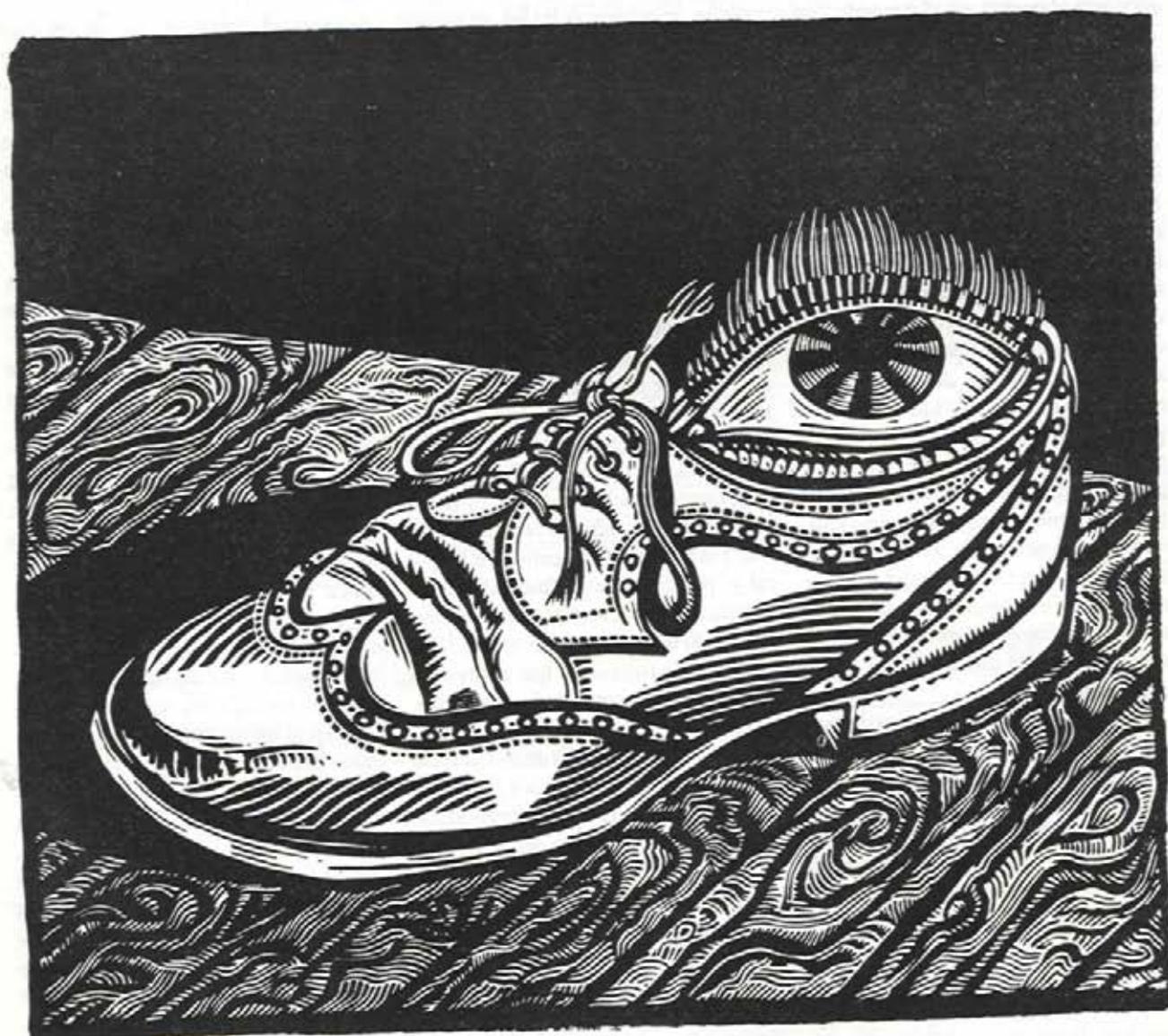
1. La autora hace referencia a la canción de Caetano Veloso "Como 2 e 2", que dice en la segunda mitad del estribillo: "tudo certo/como dois e dois são cinco" (N. de la T.).

candidato Luís Inácio, el efecto sonoro (paronomasia). Esta forma de intervención del "anunciado" que viene para salvar a la patria contraría, según creo, los principios defendidos por el PT porque los rebaja a términos personalistas y carismáticos. Otro disparate es la imagen del obrero presentada en el poema: la rima esdrújula "metalúrgico/cirúrgica" (de inspiración maiakovskiana, según afirma el poeta en el diario), en vez de exaltar las cualidades del candidato, su confiabilidad y eficiencia políticas, asocia obrero y ciencia a la manera del ideario científico-tecnológico divulgado siempre por la poesía concreta (ideario reafirmado una vez más en un

artículo reciente de Augusto de Campos: "Invenção poética escapa de morte precoce", en: *O Estado de São Paulo*, 4/9/1993). Debido a su condición de tornero mecánico, Lula posee la ciencia de la máquina, conoce, ama y se identifica con su torno, y está así, entonces, preparado para ejecutar, con la "mayor objetividad", la cirugía que va a sacar al Brasil de la UTI [Unidad de Terapia Intensiva]. ("El obrero quiere un poema racional, que le enseñe a actuar y a pensar, como le enseña la máquina", porque, añade Décio Pignatari en un célebre pasaje de la *Teoria da poesia concreta*, el "obrero ama la máquina".) Por cierto, la idealización del obrero y

la técnica remite al imaginario de la mecanización y la industrialización de los tiempos de la "construcción del socialismo en un solo país". A su vez, la eficiencia de la UTI reside en el hecho de ser una sigla publicitaria, cuyas mayúsculas constituyen el único énfasis visual del poema. Se trata de un gracejo poético que no consigue ocultar el gusto antiguo por las siglas —si el mundo entra en una sigla, todo está resuelto.

A lo largo del texto, el mayor malestar es provocado por la idea del Brasil-Cidadão que surge gracias a la prodigiosa intercesión de Lula. La ciudadanía es una concesión de derechos hecha por el Esperado. Con todo, a través del



Alfredo Benavidez Bedoya, *Caracol*. Homenaje a Magritte.

esfuerzo de organización y movilización que la sociedad brasileña está realizando, al margen de la falencia del Estado y del clientelismo, quien habla de ciudadanía está luchando, en forma activa, por derechos, por el cumplimiento de la ley, por el perfeccionamiento de las instituciones, para que la sociedad sea menos excluyente, etcétera, y sabe que las conquistas de los movimientos sociales dependen de una lucha política cotidiana ya que nunca llegarán gratuitamente. El pueblo brasileño inventó, en las últimas décadas, formas de organización más autónomas y consistentes de lo que podría suponer un vanguardista que, además, las desconoce. Por eso mismo, en el verso en que el Brasil "vai virar páis-cidadão" —un impulso deseante que atraviesa el poema, en el que todo "vai dar", "vai ter", "vai sair", etcétera— el ritmo y el sentido se atropellan. Tiene algo tan irracional el cambio político, que la certeza del vaticinio depende de una licencia poética, a no ser que se elimine el hiato de la palabra "país". Más aún, la transformación que debería dar lugar a la ciudadanía realiza, en cambio, el destino mítico de la unidad nacional. El Brasil ciudadano sólo cabe en la métrica gracias al truco del poeta, que tiene autoridad para agregar una sílaba a la redondilla, de la misma manera que su majestad "lufs lula" tiene poderes para decretar la redención del país. Porque rebaja el tono del debate político a una convocatoria mesiánica por el cambio inmediato, porque estimula mistificaciones de todo tipo, cuando correspondería que el intelectual se manifieste de forma crítica, el poema descalifica tanto la imagen del candidato como la inteligencia de su electorado.

Es evidente que la sorpresa del poema no reside en su forma. Sin embargo, demuestra matemáticamente que la función del lenguaje poético está en pleno funcionamiento. ¿Pero qué significa esta plenitud? ¿Que las "sutilezas sonoras y sintácticas" son capaces de renovar las fórmulas y clichés enumerados al dar una terminación refinada al texto? Es indiscutible la habilidad técnica del poeta en el manejo de las estructuras lingüísticas elementales, los juegos de palabra de apariencia visual,

las fórmulas previsibles que buscan, a la antigua manera concretista, una relación estrecha (el llamado isomorfismo) entre forma y contenido, relación que ahora se vuelve hacia lo populachero. Es desconcertante que "Por um Brasil-Cidadão" opte por uno de los ritmos poéticos más tradicionales, la redondilla, en lugar de elegir cualquier otro género o forma de expresión entre los frecuentados por el poeta en las últimas décadas. De ese modo elige la forma más sedimentada de la tradición popular por su evidente rendimiento comunicativo, pero no por sus virtualidades expresivas, siempre valoradas tanto en la tradición popular como en la culta. Mientras que en el pasado el vanguardismo idealizaba el poema comunicativo de largo alcance, formalizando propuestas de economía léxica, reducción sintáctica, síntesis, para alcanzar el "mínimo común múltiplo" del lenguaje verbal, esto es, la máxima visualidad de la poesía del futuro, hoy todo puede derivar en la simplificación del verso, destituido de maleabilidad rítmico-sintáctica y de amplitud semántica. Para el poeta, la redondilla es una especie de automatismo, antes que un verso fácil y musical de gusto romántico-popular. Por esa vía, el concretista que había desterrado el encadenamiento temporal del verso, se libera de la obligación de transformarlo de acuerdo con las exigencias de una técnica más avanzada o vanguardista. A primera vista, este procedimiento denotaría una idealización reverente de la tradición popular, como si el pueblo fuese una entidad atemporal y, por eso mismo, insensible a las formas poéticas menos tradicionales. El pueblo que no vota en vano en 1994 es el pueblo romántico que cultiva sus tradiciones al margen de la modernización conservadora y que, por su ingenuidad y sumisión, no fue modificado por las formas más crueles y perversas del capitalismo en el Brasil. Pero quizás es demasiado optimista atribuir a ese empleo de la redondilla la buena intención de glorificar la resistencia popular. Ante esta elección presidencial, la única cosa que sabe hacer el poeta, con su exhortación mágico-encantadora, es celebrar el preconcepto conservador que dice que "o povo é bom aluno" porque en su trabajo "aprendeu sua lição". Cual-

quiera puede reconocer la mistificación sentimental del paternalismo brasileño que, cívicamente, exalta las cualidades de la sumisión, la obediencia y los sacrificios populares. La imagen del pueblo que surge de "Por um Brasil-Cidadão" es una licencia (poética e ideológica) que no se corresponde con la dureza de la vida en el país, ni con el pueblo que se resiste a esa dureza. Aun cuando revestida por las infelices redondillas del "artista pop de los años 90", ¿existe una imagen más inexacta?

Con todo, el poema ilumina aspectos inesperados del debate acerca del compromiso del artista en el contexto brasileño. "Por um Brasil-Cidadão" contraría la versión establecida al revelar el parentesco profundo que el poeta concreto tenía con sus mayores antagonistas en el debate cultural de los años 60, los poetas reunidos en el *Violão de Rua*, cuya orientación política e ideológica es reiterada con treinta años de distancia. Es posible pensar ahora que la sofisticación y el cuidado extremo del *lay-out* del poema no fueron, entonces, el obstáculo que impidió que la poesía concreta participase de los debates sobre arte popular, de los Centros Populares de Cultura. Como se ve, "Por um Brasil-Cidadão" es un poema nacional-desarrollista, a la manera de los años 50, porque cree que el latifundio "estrangula" el país; es populista, porque decreta que el "povo é bom aluno" y aprende las lecciones; es moralista, al constatar que el pueblo es bueno porque trabaja, suda y sufre; es mesiánico, ya que entiende que alguien puede representar las fuerzas redentoras del bien, sin contradicciones. En suma: las posiciones políticas y sociales de los Centros Populares de Cultura y de la poesía concreta no eran entonces tan diferentes. Si no hubo, en esa época, un mayor entendimiento entre ellos, la ausencia de diálogo pudo obedecer, especulemos, a la falta de convicción ideológica y el juvenilismo concretistas. Mientras que el Partido de los Trabajadores se inició con la crítica al populismo, la burocracia sindical y la retórica nacionalista, el mayor pensador de la vanguardia en el Brasil escribe, en homenaje a Lula, un himno nacionalista, populista y cultor de la personalidad. Si él no percibió la novedad histórica que

representa el PT en la vida brasileña, mucho menos se dio cuenta de que sus propios esquemas mentales están marcados por la desinformación política, la desactualización histórica, la descalificación literaria y, salvo engaño, la inmadurez psicológica (sólo ésta puede sustentar una concepción del mundo en la que no existe ningún obstáculo a la realización de los deseos, incluso de los deseos populares) —lo que impide el ejercicio de la poesía política estéticamente consecuente.

"Por um Brasil-Cidadão" fue un acto poético premeditado en todos sus posibles efectos. Al punto que fue inmediatamente transformado, por el mismo autor, en hecho heroico de una pobre epopeya de estos tiempos de mass-media y mercado. Si había afinidad política, ¿por qué Haroldo de Campos no contribuyó en la campaña del PT fundiéndose con la tendencia general? ¿Por qué firmó el poema? ¿No era esta una ocasión propicia para llevar a cabo ese ideal de anonimato poético de los años 50 que, por su carácter juvenil, colectivista y vagamente socialista, era el lado más atractivo de la poesía concreta? Es posible que el ex concretista tenga más idea de las debilidades de su poema de lo que imaginamos; como vimos, siente la necesidad de explicarlo por fuera, de modo de mantener incólume la imagen del artista complejo, defensor incansable de la alta calidad del lenguaje de la poesía. Jamás admitiría, para el consumo externo, la fragilidad de un texto escrito por encargo, con una intencionalidad político-panfletaria. En

1945, Drummond escribió "al galope" —como él mismo dijo— el "Poema de Março de 45", en apoyo a la campaña por la amnistía y las libertades democráticas. Por iniciativa de la campaña, fue publicado en forma simultánea en tres diarios de la época. Por cierto, nuestro poeta mayor no pretendía recoger dividendos políticos o poéticos; tenía conciencia clara de que el resultado no era de los mejores, pero eso no desmerecía sus convicciones acerca de la importancia de la lucha por la redemocratización del país, ni levantaba sospechas sobre el valor y la relevancia de su obra. Por eso no necesitó superponer al gesto político la defensa de cualidades ausentes en el poema, ni justificar los procedimientos enfáticos de la dicción escogida con el grado de elaboración artística de su producción anterior.

En el caso de Haroldo de Campos el problema es que él escribe un poema regresivo, infantilizado, populachero, ajeno a la vida y la poesía contemporáneas, y pretende, sin embargo, elevarlo a la categoría de una contribución decisiva para la campaña electoral y, al mismo tiempo, darle el estatuto de obra genuina de experimentación estética. Sabemos que el PT, al igual que los demás partidos, encuentra dificultades para diseñar un programa cultural adecuado a la complejidad vertiginosa de la realidad brasileña, tan desnivelada y carenciada. Ante la falta de ese programa, convocó a artistas e intelectuales para que exhibieran al grueso de la población (aún desinformada respecto

de las ideas del partido) una fachada más simpática, popular y *light*. En esa ola, por cierto, destacan figuras comprometidas hasta la médula con el oscurantismo y la descalificación promovidos por los mass-media, el capital y la cultura enlatada *made in Brazil*. Al contrario de su apariencia popular, acaso esta fachada significa, también, que la transformación política, incluso la más temida de todas, nunca llegará a ser tan radical como para transformar la cultura de masas y sus medios de difusión que, bajo un buen socialismo, podrían continuar como están. Sin embargo, el bajo nivel y el comercialismo de la industria cultural que se apoderaron de la sociedad brasileña en su totalidad, incluso de la producción culta de poetas e intelectuales sólo en apariencia críticos, deben ser atacados frontalmente por toda tendencia que intente elevar el nivel de la cultura política, de la democracia y, ¿por qué no? de la calidad de vida en el país.

[de Teoría e Debate, Revista trimestral do Partido dos Trabalhadores N° 26, San Pablo, Set.-oct. de 1994.]

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 N°s 1, 2 y 3 U\$S 25)



Alfredo Benavídez
Bedoya, Trampa
N° 2 (detalle).

En 1984, el diario *El Litoral* de Santa Fe comenzó a publicar una sección de crítica de programas de televisión con el título "Señal de ajuste", escrita por Roberto Maurer. Aquí se presentan algunas de esas críticas, todas aparecidas en 1994. La Universidad Nacional del Litoral publicó un libro con una selección de notas del período 84-85.

Las críticas de Maurer son excepcionales por su manera de resolver dos problemas básicos: la relación con su objeto y la escritura.

Como los boxeadores con sus adversarios, Maurer debe mantener la televisión "a distancia". Porque si no

evita el abrazo de la televisión, se enreda en sus accidentes y aparecen la complicidad y el relativismo (y "Perla negra" será entonces mejor que "Con alma de tango"). Pero si se coloca demasiado lejos, todo en la tele es síntoma de otra cosa y para qué hablar de algo que no vale la pena y por qué no hablar directamente de lo otro (la política o la ideología).

Maurer encuentra la distancia justa. Es en la televisión donde descubre los indicios para hablar de eso que la tele dice, cómo lo dice y lo que oculta. La detallada y desopilante descripción del capítulo inicial de "Con alma de tango" es un ejemplo. La televisión, ese

objeto situado a mitad de camino entre la vida cotidiana (qué difícil resulta pensar un cepillo de dientes y lo que uno hace con él al levantarse por la mañana) y las exteriorizaciones más flagrantes de la ideología, recibe así un tratamiento adecuado. Maurer nos da a ver, nos hace ver eso que sólo estamos acostumbrados a mirar distraídos.

Y además está la escritura. Maurer utiliza el lenguaje coloquial y un amplio abanico de palabras y expresiones que usamos con frecuencia menor. El lenguaje se encuentra así renovado, revitalizado. Quizá en esa tarea de limpieza y despliegue de posibilidades de nuestro idioma pueda encontrarse el eco del trabajo llevado a cabo por Borges.

La sintaxis de Maurer es utilizada como un escalpelo. No explica nada y, apenas ha enunciado algo, pasa, seco, a otra cosa. Hay allí una confianza ciega en el lector.

Tanto en aquel despliegue enriquecedor del lenguaje como en el discurso articulado a toda máquina se dibuja una especie de lector ideal al cual Maurer se dirige. El lector ideal de "Señal de ajuste" es alguien virtuoso, capaz de pescar al vuelo matices y sutilezas, capaz de ver, leer, comprender todo.

"Señal de ajuste" actúa así como un espejo en el que vemos lo mejor de cada uno de nosotros, sus lectores. Puede consolarnos la idea de que esa imagen sea posible, aunque poco frecuente.

Con alma de tango

El relato de *época* se ha convertido en la marca registrada del productor Omar Romay y su libretista Guillermo Glanc, una fórmula que exige cortinados, miriflaques, lámparas de kerosene, y exteriores grabados en alguna quinta con indios ranqueles que conversan como en una reunión del Rotary Club. Sofocados por tanto ropaje de *época*, los actores disminuyen su rendimiento habitual, tal vez inconcientemente agobiados por una idea falsa acerca del comportamiento de Mariquita Sánchez de Thompson y sus invitados. Hasta a Martita González se le vea *rígida*, a ella, que siempre fue un simpático buscapié. Se trata de *superproducciones* que corresponde valorar en alguna jurisdicción del arte más bien vinculada a los trabajos forzados en una prisión de Alabama, y tanto que son compradas por los europeos, que, a pesar de todos sus recursos, no pueden fabricarlas por un ritmo de tareas que, además, supone ventajas comparativas con los costos en países desarrollados. Cuando Gina Lollobrigida vino a rodar "Más allá del horizonte" y se enteró de cómo iban a ser sus jornadas laborales, huyó en el mismo avión que la trajo. Con tales despliegues que algunos llaman de *miniserie*, las telenovelas están disputando la franja de las 21 a la *comedia familiar*.

Finalizada "Más allá del horizonte", sus responsables no se permitieron una jornada de descanso, salvo la del lunes 10 de octubre, dedicado a la fiesta de presentación en el Alvear. El martes 11 ya estaba en el aire "Con alma de tango", cuyo trajín comienza unas horas antes de comenzar el siglo XX, con un viaje de Montevideo a Buenos Aires que no llega a destino porque el buque se hunde. Entre los naufragos figuran Alma Echagüe y Víctor Pintos (Luisa Kuliok y Gerardo Romano), una dama de sociedad de ideas avanzadas y un orillero que vive en un conventillo de la Boca, que se salvan con un recién nacido en una lanchita arrebatada a unos delincuentes. Luisa Kuliok, que ha surgido del desastre con la gorra y la chaqueta del capitán colocada sobre el camión, una pistola en la mano y el bebé en la otra, linda como una luna, debe

compartir con Gerardo Romano la pequeña embarcación cuya bodega, no obstante, es amplia como una habitación doble del Sheraton. Existe un margen de licencia tolerado en las telenovelas que incluyen temas náuticos.

Pero el miércoles 12 de octubre es cuando sucede lo más interesante o, mejor expresado, no sucede. Se relaciona con esa penosa profesión de símbolo sexual asumida por Romano, y el capítulo es un verdadero estudio de la histeria masculina, uno de cuyos síntomas es encontrar provecho despertando el deseo de otro, y no en la satisfacción de consumarlo. Los especialistas citan como ejemplo práctico la relación entre Mickey Rourke y Kim Basinger en *Nueve semanas y media*. Romano y Kuliok amanecen uno junto al otro en la barcaza, luego de pasar el día y la noche provocándose, de a ratos semidesnudos, jadeantes, y conviviendo en una de esas situaciones primarias tan adecuadas para borrar diferencias sociales y también aquellos controles que hacen que las personas no hagan siempre lo que quisieran hacer, aunque tengan muchas ganas de hacerlo.

Romano se va en frases ardientes como "nunca imaginé que una mujer podía tener tanto coraje...y tanta fuerza...y ser tan...hermosa", con el torso desnudo, sudoroso, secándose continuamente con una toalla. "De qué otra cosa pueden hablar un hombre y una mujer en medio del río...sino de amor", avanza. Kuliok le responde que ella sí ha podido hablar con muchos hombres, en muchos lugares, y sin mencionar el amor, pero él le dice que es "imposible pasar cerca de ella, sin intentar enamorarla". Llega la noche y continúan hablando, inagotables. "Después de esto ya no seremos los mismos, etc.", "aquellos que nos conocen, ¿notarán el cambio?, etc."

Durante la conversación interminable hicieron un movimiento brusco, y no para besarse, tal vez tratando de alcanzar el "Off" para los mosquitos, resbalan, caen sobre cubierta, manchándose con aceite. El la agarra para levantarla, la respiración de ella se acelera, su escote se desliza, pero nada. Después se tienen que bañar para quitarse el aceite, y se tiran desnudos al río, por turno y sin mirarse, aunque ella alcanza a espiar el

cuerpo de Romano en el agua, *enfriándose*. Es demasiada presión. Luego, deben dormir en la bodega y, en un momento determinado, Romano se levanta, sube a cubierta, agarra la guitarra y se pone a cantar una especie de milonga canción: "Soy un chabón nacido en Balvanera, le canto a las pebetas fabriqueras..." Para el pobre Romano, cantar es un desahogo. Ella sube a buscarlo, y otra vez la blabla. "Daría cualquier cosa por que este instante fuese eterno...la noche, la guitarra y usted", sigue, como haciendo un inventario, mientras ya amanece. De acuerdo con este detalle, tal vez excesivo, se deduce que en este país los símbolos sexuales parecen ser entendidos demasiado literalmente: representan un sexo simbólico.

19

Ultimo día del viudo bobo

Arturo Puig evitó una prolongación agónica de "¡Grande, pá!" al decidir que esta cuarta temporada fuera la última, o sea que la tele posee el oscuro entendimiento de saber cuándo deben terminarse las cosas, como un animal que intuye la hora de la muerte, abandonándose en un lugar apartado. Efectivamente, el último capítulo probó que ya todo había sido expresado y que sólo restaba la aceptación mutua de Arturo y María como pareja enamorada, ya que hasta el casamiento que los unió fue un hecho puramente técnico, de conveniencia.

Los 60 puntos de audiencia que sumó en algunos momentos culminantes, durante la enfermedad de Jose, revelan un fenómeno que excedió los límites del entretenimiento de pantalla. "¡Grande, pá!" comenzó inaugurando un nuevo reinado de la *comedia blanca*, calificativo que el género comparte con la harina y una sustancia química prohibida, y luego comenzó a *leudar*, sin detenerse, abrazando todos los temas, en una vastedad equivalente a la del teatro de Shakespeare, pero superándolo a veces: el dramaturgo isabelino jamás se atrevió a hacer morir a la perrita de la casa.¹

1. El caballo de Ricardo III no puede ser considerado una mascota. Si bien su dueño sintió la pérdida, fue sólo desde el punto de vista práctico del estadista.

Como experiencia social, planteó un dilema insoluble a los padres de la Argentina, que se preguntaron cómo emular a Arturo, sin ser viudos, y aun dispuestos a asumir el talante bobalicón del protagonista, buscando la clave de una paternidad modelo que, visiblemente, descansaba en la abundancia de mujeres en el hogar y en la ausencia de una sola, la esposa y madre. En cuatro años se sucedieron unas seis postulantes al cargo, disputando esa tierna víscera que era el corazón de Arturo, y una de ellas (Silvia Kutika), en la noche decisiva del 30 de noviembre, contribuyó lealmente al acercamiento entre Arturo (Arturo Puig) y María (María Lelal), la mucama que evolucionó hasta transformarse en una sofisticada mujer. La chica del campo se fue convirtiendo en Greer Garson, perdió el *acento símil entrerriano* y ya hablaba, si no como una profesora de filosofía, al menos como una heroína fina de Luisa Kuliok. "El amor que no está no se puede inventar... a la gente que se quiere sólo la puede separar la muerte... la vida nos quita cosas pero nos deja otras", fue posible escuchar de labios de María, ante las cuatro chicas, en un panel llevado a cabo en la cocina, en la mitad del drama de la última noche, que se había iniciado con Arturo tirado en el quirófano, y el suspenso provocado por una enfermedad que podía ser terminal, disipado mediante un diagnóstico de remisión tumoral completa.

Lo biológico estaba resuelto, pero restaba lo sentimental, cuyos dilemas se sitúan más allá de la pericia de los cirujanos. Unos 120 personajes, algunos menos que los necesarios para reformar una constitución, debatieron sobre el amor de Arturo por María y de María por Arturo, su cantidad y calidad, y de cómo unirlos, pero sería tedioso reproducir esa página del diario de sesiones. El desencuentro era definitivo cuando María se subió a un avión a París, una típica actitud de escape de las mucamas, que ha sido el fundamento de tantas quejas sobre el servicio doméstico en nuestro país. Está sentada en el aeroplano y vemos una mano que le tiende una copa de champagne. "No pedí nada", rechaza ella, pero la cámara nos descubre a Arturo, a su lado, invitándola a un brindis, "porque así co-



mienza una luna de miel". Sigue un diálogo inaudible por la intervención avasalladora de la música romántica, pero ya no queda nada más para oír, salvo música romántica. Mientras el avión levanta vuelo, las cuatro chicas saludan a coro: "¡Grande, pá!".

Fue el final de un programa que anticipó en dos años a la anorexia como tema de discusión nacional, cuando Jose enfermó. Tan sumisa a la televisión es la realidad, que el día antes del último capítulo la actriz que encarnaba a Jose (Nancy Anka) sufrió una seria intoxicación provocada por pastillas para adelgazar. Sin embargo, justo ahora que se había materializado una madre, o sea cuando esa esfera familiar comienza a tomar una consistencia real y surge la promesa de conflictos un poco más

verdaderos, se acabó el ciclo. O tal vez concluyó por ese motivo: a la razón televisiva la verosimilitud le resulta insoportable. Es preferible que la realidad siga copiando a la tele, y no a la inversa.

El dilema del profesor

Existió una expresión utilizada como lugar común que nos permitía atribuir a algo la cualidad de ser "ameno y profundo a la vez", según solía decirse. La misma se basa en el presupuesto de que la amenidad y la hondura —ya ambiguamente definidas en sí mismas— son antagónicas, y que su reconciliación es una meta deseable. Se trata del dilema que atormenta a Mariano Grondona, un intelectual integrado a la industria del

entretenimiento, que vive esa contradicción, y que con honestidad suele plantearla en forma explícita.

En Umberto Eco —reciente visitante de su programa y de la Argentina—, Grondona encontró, alborozado, el camino de la identidad posible entre "lo ameno y lo profundo", y el propio italiano se comportó como la manifestación viva de un pensamiento inteligente que también puede divertir. Efectivamente, si reemplazáramos a Fernando Bravo y Teté Coustarot por Umberto Eco y Susan Sontag, "Siglo XX cambalache" se convertiría inmediatamente en un programa mejor, por citar un ejemplo. De haber sido creados los almuerzos de Mirtha Legrand por Simone de Beauvoir, también.

Si bien la televisión es un mundo perfectible, su ámbito dominante es el del entretenimiento y la comunicación, donde el arte y la reflexión intelectual no tienen espacio, salvo de un modo vicario, simplemente porque no es el suyo, ya que no se proponen ser "divertidos" y, ni siquiera, inteligibles. La "diversión", en todo caso, es parte inseparable del placer que provoca un objeto artístico o el pensamiento sistemático, y su concepto de entretenimiento no coincide con el sustentado por Tinelli.

En ese sentido, Umberto Eco se desdobra. Puede ser vedette de los medios y pronunciar frases provocativas pero superficiales y actuar como un maestro de la observación aguda, aunque con un control responsable, como ocurrió durante el largo reportaje de Mónica Gutiérrez que pasó desapercibido en el canal de la mujer, por el 2, cuando el público aguardaba el inminente comienzo del primer partido Brasil-Suecia: ante el tema de Dios, la fe y las creencias trascendentes, se negó a su tratamiento. "Son cuestiones que no pueden considerarse en un minuto y por televisión", respondió Eco. Tal vez resulte chocante que un pensador salga desafortunadamente a promocionar sus *best-sellers*, pero debe aceptarse que no confunde ese personaje con el mismo que escribe estudios sobre semiología y medievalismo.

En base a este conflicto y su resolución, hemos sido testigos de la paulatina aparición e institucionalización de una nueva especie de criatura audiovi-

sual, la del intelectual massmediático. Puede ser novelista, sociólogo, psicoanalista o profesar en áreas ambiguas del conocimiento, como Moisés Ikonikoff, ex funcionario múltiple, con antecedentes en la Sorbona, pero tan eficaz en la pantalla como Gaby, Fofó y Miliki. Ellos forman parte de la categoría de invitados permanentes, por su don de amenidad: son accesibles, sintéticos, miran hacia la cámara, usan citas y, si además hacen chistes, resultan perfectos, salvo cuando se necesita del registro dramático, y entonces lo llevan a Sábato. Grondona, con su sinceridad conmovedora, una vez admitió que los medios utilizan una lista de *plomos*, es decir, una lista negra de personajes que conspiran contra el show de la palabra.

La relación entre "lo divertido" y "lo profundo" es un matrimonio que, a su vez, se basa en un divorcio, el que separa gradualmente al esfuerzo de la cultura. El fenómeno se plantea con crudeza en la televisión, y debe abrumar doblemente al Grondona catedrático, ya que, trasladado a las aulas como dilema, obliga a enseñar sin que los estudiantes se aburran, ya que el aprendizaje, hoy, también se concibe según algunas reglas del entretenimiento, donde el público es relevado de cualquier tipo de sacrificio.

Alguien nos está mirando

Desde que el Paraninfo universitario fue convertido en un estudio de televisión, el mejor programa de ATC es la convención constituyente. Es superior, inclusive, a "Tribuna caliente", y también tiene sus Guillermo Nimo. Esta transmisión continuada y completa, sin cortes, le está dedicada al público local, ya que a Buenos Aires llegan algunos momentos seleccionados que no incluyen los discursos del convencional Alvarez. Los televidentes santafesinos que, de todos modos, se niegan a interrumpir su vínculo con Mauro Viale, Roberto Giordano y Gerardo Sofovich, pueden sintonizar el canal 44, donde la programación de ATC es *normal*, según testimonios de los exploradores que vuelven de sus recorridos más temerarios por la botonera.

La transmisión es todo lo buena que

se puede desechar en materia de imagen y de audio, y las cámaras casi siempre apuntan al lugar indicado. La inauguración en Paraná había presagiado lo peor, ya que el Teatro 3 de Febrero parecía la residencia de Nosferatu iluminada por un mal aprendiz del expresionismo alemán. Pero, fue notorio, la luz de escena estaba en el Paraninfo.

El espectáculo es como una versión gigante de los programas de Neustadt y Grondona, ya que el *cast* es casi el mismo. Pero tiene a su favor que no es regulado por los tiempos televisivos, sino por el ritmo real de un debate. El movimiento de las ideas carece de la velocidad de una competencia motociclística, aun cuando el pensamiento se presente a veces con los accidentados altibajos del *motocross*.

Desde el punto de vista de nuestra cultura cívica, la transmisión en directo ha ejercido una doble influencia positiva. Por una parte, desde el segundo día, los convencionales fueron conscientes de la presencia de las cámaras, o sea de la mirada del público, tanto que a veces mencionan expresamente que son vigilados. Y, del otro lado, el público tiene la oportunidad de reconciliarse con la clase política, a cuyos representantes imaginaba leyendo "Las aventuras de Isidorito" durante un debate, o haciendo avioncitos de papel, o durmiendo, con el nivel intelectual de una reunión de la comisión directiva de Deportivo Laferrere.

No ha sido así, y quienes esperaban hincar sus colmillos en carne de candidatos, deben postergar sus bajos apetitos. Si la compostura de los convencionales obedece a que se sienten observados por aquellos que, cada tanto, los votan, el fenómeno no disminuye su valor: significa que son permeables a la llamada opinión pública, en este caso la audiencia de la televisión, que por momentos pueden ser la misma cosa. Las excepciones, en todo caso, representan ese margen que permite incluirlos dentro del género humano, como la acción de hurgarse la nariz o de mascar chicle con la boca abierta, las que, al fin, son actitudes que pueden ser identificadas con la reflexión profunda.

Los actores principales no han defraudado, y algunos secundarios han producido sorpresas interesantes. Ade-

más se crean distintos climas. Cuando el convencional Menem (Eduardo), por ejemplo, deja la sesión bajo la conducción del convencional Pierri, la reunión se impregna de cierto aire reo suburbano, y todos se animan a intercambiar chistes y bromas.

22 Los baches también son atractivos, ya que el audio permanece abierto y el espectador tiene la oportunidad de ingresar a la intimidad coloquial de convencionales desprevenidos que hablan como las personas, es decir que incluyen naturalmente en su vocabulario palabras como "quilombo" y "mierda". Durante esas pausas, ninguna locución en *off* nos fatiga con lugares comunes, salvo para ofrecer la información estrictamente necesaria. Lo único que no fue previsto por la producción es una sobreimpresión que identifique a los convencionales que hacen uso de la palabra: ellos carecen de un agente artístico que defienda su cartel.

Esta productiva transmisión sirve para recordarnos que existe un canal estatal que muy raramente ha asumido su responsabilidad como emisora pública difundiendo sesiones del Congreso de la Nación. Sólo se trataría de recortar el tiempo de los peinadores, modistos y manicuras que pueblan sus espacios.

Están pensando por nosotros

Hace sesenta años, por decir, en los sueños—o pesadillas—de Adolfo Bioy Casares seguramente no figuraba que

habría de celebrar sus ochenta de edad ante millones de personas, a través de una imagen electrónica definida por 625 líneas, brindando con champagne a las 12 de la noche con Gerardo Romano y Raúl Portal, con un coro de mocosos encantadores que entonaba el *cumpleaños feliz*. El escritor apenas llegó a la invención de Morel, pero jamás se formó una idea del alcance de las maquinaciones de los productores de la tele.

En "Memoria", Samuel Gelblung ofreció un reportaje en directo a Bioy, desde su hogar, al iniciarse el programa, y de inmediato el periodista se desplazó al estudio para conducir el resto del envío, con el compromiso de que Bioy Casares lo esperara levantado hasta la medianoche para el brindis de su cumpleaños, a través de un *duplex* entre la casa del escritor y el estudio. Mientras esperaba el momento, si miró la tele, el escritor fue testigo de un reportaje de Gelblung a Gerardo Romano, donde debió escuchar que su nombre era mencionado en una categoría llamada "estos monstruos", que lo aproximaba menos a Proust que a la familia Adams.

Resulta curioso que el trato televisivo o imposición de las reglas del espectáculo que se prodiga a nuestros ancianos creadores haya sido similar al que, en el curso del mismo programa, se reservó al otro extremo de la cuerda de la existencia, por decirlo literariamente, representada por un grupo de preadolescentes citados para polemizar acerca de las *matinés* bailables para la edad. Un abogado penalista, un sacerdote de

los pobres, descolocado porque se planteaban los hábitos de chicos de una clase media muy alejada de su experiencia en villas de emergencia, y una sexóloga con un rictus de angustia en el rostro, más dos madres sobreprotectoras, el accionista de una discoteca y los agregados Romano y Portal, ofrecieron un disperso pero atractivo debate sobre vida y costumbres de los chicos allí presentes, quienes debieron soportar las elucubraciones de los mayores sobre su propia sexualidad y también tolerar la hipótesis de que, de seguir frecuentando lugares de esparcimiento, en poco tiempo iban a incluir una jeringa hipodérmica en sus enseres personales.

Si bien el tema era las *matinés*, los adultos desviaron constantemente la conversación hacia el sexo—que parecía preocuparlos en especial—y la iniciación demasiado temprana de los chicos, así como de su propensión irresistible por una vida disipada. Los chicos atendieron silenciosamente al debate público sobre su intimidad, hasta que una rubiecita de catorce años *explotó*: "¿Están pensando por nosotros!", los increpó. "Vamos a las *matinés* a conocer gente nueva, a bailar y a divertirnos", tuvo que simplificar la jovencita, en cuyo rostro no se observaban las señales con que el vicio y la lujuria marcan a sus fieles. Ya venía el brindis con Bioy, que, al fin, pagó un precio menor que el estipulado por la máquina de Morel, que se adueñaba del alma de los personajes para eternizarlos a través de la imagen. La tele sólo se apropia del día de su cumpleaños.

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 15 - diciembre 1994 / marzo 1995

Dossier: Los orígenes argentinos de la
Escuela de Frankfurt

ESTUDIOS SOCIALES

Revista Universitaria Semestral

Nº 7 - Segundo semestre 1994

Dossier: Encuesta sobre
historia de las ideas

Biagini - Cerutti Gulberg - Chiaramonte -
Clementi - Devoto - Roig - Weinberg -
Zuleta Alvarez

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

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

Mar del Plata, una utopía argentina

Juan Carlos Torre



Alfredo Benavidez
Bedoya, Suite del
paredón I (detalle).

Como sobre un lienzo en blanco, los cambios sociales de la Argentina moderna fueron dejando su marca sobre Mar del Plata.¹ Desde la villa balnearia que fue primero, cuando hacia fines del siglo pasado es levantada para servir de solar veraniego de las clases altas, hasta la capital del turismo de masas en la que se convierte en los años sesenta, con la proliferación de rascacielos y de hoteles sindicales, la evolución de la geografía urbana de Mar del Plata describe una trayectoria que acompaña, a cada momento, las transformaciones de la estructura social. Su historia se confunde, en efecto, con la historia de una sociedad que, con el paso del tiempo,

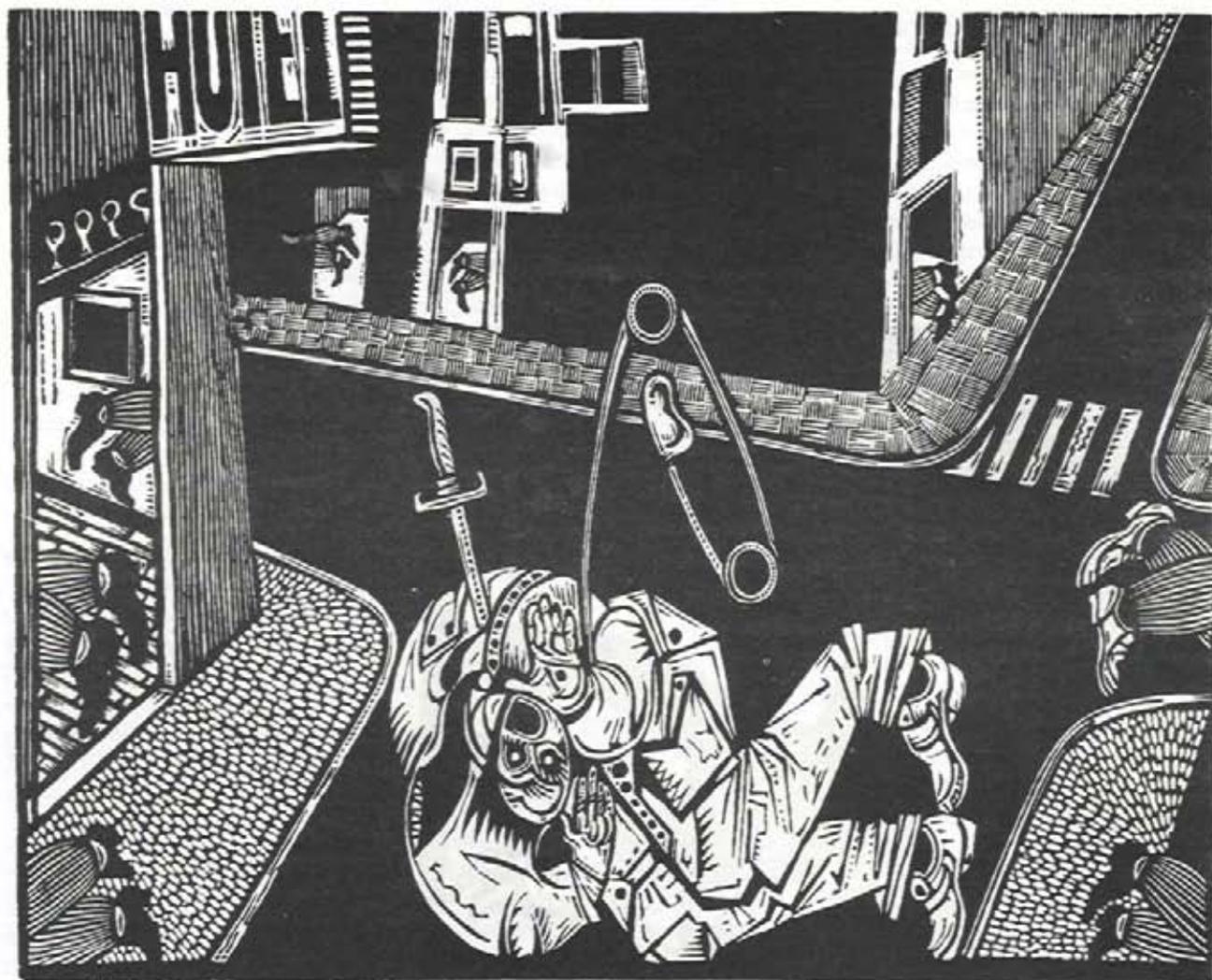
amplía sostenidamente las oportunidades de mejoramiento social y, con ellas, también hace accesible a cada vez más gente el sueño de pasar unas vacaciones junto al mar. Vista en perspectiva, Mar del Plata condensa, quizás mejor que nadie, la eficacia de una de las principales fuerzas movilizadoras de los argentinos en este siglo, la pasión por la igualdad social.

“Esta noche nos ausentamos a Mar del Plata. Al fin realizo la aspiración de toda mi vida. ¡Ah, el mar!”, proclama el personaje del relato sólo en apariencia ficticio —“Motivos de la estación veraniega”— que *Caras y Caretas* publica

en febrero de 1928 y donde se cuentan las peripecias y las deudas (con el carnicero, con el cobrador de la luz, etc.) contraídas por una familia de la clase media porteña a fin de permitir que la madre y la hija visiten la ciudad balnearia. Dos años más tarde, en febrero de 1930, desde la misma *Caras y Caretas*, Juan José de Soiza Reilly hace un primer y melancólico balance ante el arribo de esos recién llegados y escribe: “Desde luego, Mar del Plata de hoy no es, por cierto, el balneario social de antaño, en cuanto a selección [...] Mar del Plata —me murmura un amigo en la Rambla— se ha puesto al alcance de todos los bolsillos!”. Esta pequeña historia en dos actos se repetirá a lo largo de los años, cuando la marcha sobre Mar del Plata durante los meses de enero a marzo se renueve, incesante, atrayendo a sus playas más y más familias y de los más diversos estratos sociales.

Una vez que se ha afirmado que la Argentina moderna se desarrolló como país periférico a partir de las riquezas de las vastas llanuras de su litoral, que es una sociedad que fue poblada por sucesivas olas de inmigrantes europeos, ¿qué más decir de ella —para completar su perfil— sino que la suya es una sociabilidad formada a partir de la convivencia de un orden jerárquico de prestigio y poder y de una mística de-

1. En este breve texto se expone la idea principal que guía el libro que estoy escribiendo en colaboración con Elisa Pastoriza sobre la historia de Mar del Plata.



Alfredo Benavidez Bedoya, *El asesinato del gordo coca cola*.

mocrática? Así caracterizada, ella no presenta la rigidez de las sociedades señoriales dominantes en América Latina, donde la riqueza y la cuna dan lugar a derechos exclusivos y a la vez permanentes. Precisamente, la función de esa mística democrática ha sido desafiar los privilegios allí adonde éstos se manifestaren, llevando a una mayoría de los argentinos a la convicción de que no hay ni bien ni posición que estén completamente fuera de su alcance.

Pero tampoco la sociabilidad argentina puede asimilarse al ethos igualitario que distingue las relaciones dentro de la población blanca de los Estados Unidos. Según la observación del historiador inglés H. Ferns, allí las diferencias entre el vértice y la base de la pirámide social son de orden monetario

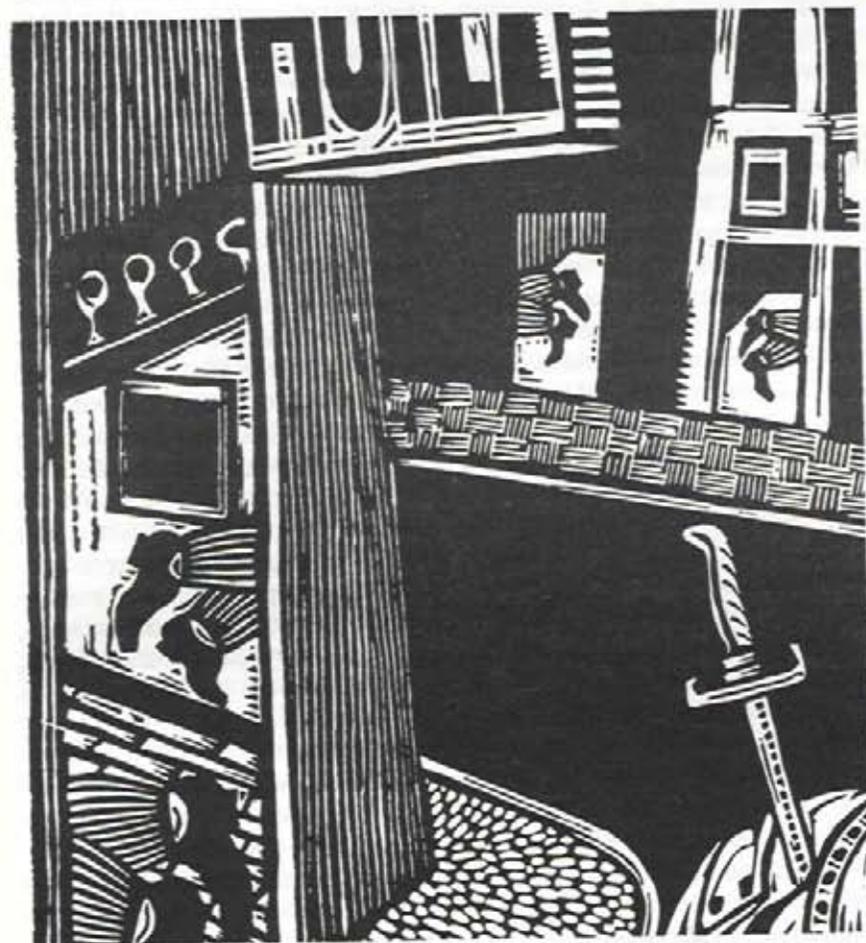
y casi nada más; aquí, en cambio, la distancia entre los estratos está recubierta por un principio de distinción social que acentúa más todavía lo que la riqueza separa. En verdad, la extendida experiencia de movilidad que conoció el país en las primeras décadas del siglo se produjo sobre el telón de fondo de la gravitación de una elite aristocratizante, cuyo difuso y abarcador poder moral y cultural fue simultáneamente objeto de admiración y de resentimiento.

Ni sociedad señorial ni sociedad democrática, la Argentina combinó en una tensa armonía rasgos de la una y la otra. Al final, la coexistencia de una estructura jerárquica con una viva aspiración por la igualdad social se resolvió, no en la subversión del orden existente, sino

más bien, de acuerdo a José Luis Romero, en su aceptación tal como era, para luego corregirlo sólo lo necesario a fin de que se abriera y permitiera la incorporación de nuevos grupos y sectores a él. De todas las vías de acceso que fueron exploradas y finalmente abiertas, Mar del Plata fue una que ejerció una atracción irresistible y duradera, desde muy temprano, desde que las familias pudientes de Buenos Aires la hicieron su estación de baños preferida y la convirtieron, luego, en lugar de peregrinación del resto de los argentinos. Así, con el paso del tiempo, el veraneo marplatense llegó a ser la confirmación anual de la promesa de igualdad social que animó el desenvolvimiento de nuestra sociedad.

Mariátegui: el destino sudamericano de un moderno extremista

Oscar Terán



Alfredo Benavidez
Bedoya, El asesinato
del gordo coca cola
(detalle).

25

ge un marxismo discreto, ofuscado siempre por temas sorelianos aunque sostenido por una expresa voluntad de marxismo y sobre todo de revolución? Se trataba de una discusión compleja que movilizaba intensas pasiones ideológico-políticas y que se construía desde preguntas tal vez sin respuesta: ¿de qué marxismo se trataba?, ¿sólo del de Marx?, ¿pero acaso Marx no puso en cuestión por lo menos una vez que él mismo fuera marxista? Y si lo hubiese sido, ¿a qué Marx apelar: al de *El manifiesto comunista*, donde el capitalismo todo lo devela, o al de *El capital*, donde todo lo oculta; o al de los escritos sobre la comuna rural rusa, que podrían haberse acercado a un Mariátegui tamizado por la célebre carta de la populista rusa Vera Zasulich?

Y sin embargo, luego de los extraordinarios sucesos que arrasaron con la experiencia de los países del llamado socialismo real y de la expansión de un clima de ideas genéricamente llamado posmoderno, el suelo mismo de esas cuestiones ha sido severamente erosionado. Quiero por eso describir la imagen que su singular curva biográfico-intelectual me devuelve en este presente.

Así, creo que sigue siendo aceptable atender a su propia valoración con respecto a su experiencia europea, cuando afirmó que en el viejo continente había descubierto el país del que provenía y en el que hasta entonces había vivido "casi extraño y ausente". Sigo creyendo no obstante que subestimó el período pre-europeo de su formación al calificarlo de "edad de piedra", cuando

Al retornar después de varios años a los textos del intelectual peruano con motivo del centenario de su nacimiento,¹ no percibí que me exponía a verificar una vez más que la historia había sido escasamente benévola con los hombres y mujeres de mi generación y de mis ideas. Es cierto que yo había frecuentado las páginas del autor de los *7 Ensayos* sin querer cludir la fascinación que ese pensamiento libérrimo me producía. Pero al volver a mirar esos escritos comprendí demasiado bien aquello que expresaba Bourdieu al decir que un libro cambia por el solo hecho de que no cambia mientras el mundo cambia...

Hace ya quince años celebramos en

México con la conducción del inolvidable Pancho Aricó un congreso internacional por el cincuentenario de la muerte de Mariátegui: eran tiempos de exilios y de "crisis del marxismo", pero no escaseaban los que observaban esa crisis como el anuncio de una nueva aurora. Y para ese eventual renacer, el intelectual peruano lucía como un venero al cual remitirse en busca de respuestas entonces cruciales. ¿Era Mariátegui marxista? ¿Había resultado entonces justa la calificación de "primer marxista de América" que pusiera en circulación Antonio Melis? ¿O había que rendirse ante la evidencia argumentada por Robert Paris de que en sus textos emer-

en rigor ya en la escritura de esos años se pueden hallar algunos rasgos que van a configurar una cierta sensibilidad, unas ciertas condiciones de recepción, digamos, sobre las que posteriormente seleccionaría algunos tópicos y estilos.

En esos primeros escritos, y en el pasaje del nacionalismo criollista al modernismo cultural, a la pregunta de época "¿por qué estamos tristes?" (que Anatole France respondía: "porque la ciencia no da la felicidad"), Mariátegui la contesta por la confesión de un malestar que es un tedio vital: "Los cantos de optimismo y de vida —escribe en febrero de 1916— se apagan prematura y cruelmente, y pasa por las almas una onda de desesperanza y desaliento". Esa desesperanza se nutre del tema decadentista por excelencia de la hipersensibilidad generada por la sobrestimulación tecnológica de la vida moderna² y del fastidio por esa sociedad pacata que, ante el espectáculo de la *Danza fúnebre* de Chopin bailada por Norka Rouskaya en el cementerio de Lima, impugna que "una artista y dos o tres escritores ansiosos de sensaciones exquisitas y preciosas realicen una aventura tan alejada de la vulgaridad cotidiana y tan libre de mancha original"...

Para conjurar ese malestar, el joven intelectual apelará a los recursos que le brindaba el decadentismo cobijado en el círculo del poeta Valdelomar, y como antítesis de la moral de artista construirá la figura del "burgués", que había tenido en la tradición modernista su propia expresión latinoamericana: autosatisfacción en la vida de los negocios, mediocridad intelectual, incapacidad para el goce estético, adiposidad que denuncia el burdo "materialismo" de sus hábitos cotidianos; notas todas ellas que sobresalen en la descripción del Mariátegui de 1916 ante ese matrimonio que sólo tiene "para sus cuarenta años la perspectiva de una obesidad razonable y discreta y para su presente la cristiana aspiración de un hijo". Para eludir el riesgo de esa vida que ni siquiera es una muerte, su escritura nos revela o bien el repliegue hacia una interioridad encantada donde se construye una ética que deriva en una estética de la existencia, o bien hacia el misticismo cristiano que en el convento de los Descalzos le ofrece un literal

retiro espiritual. Flores Galindo puso de manifiesto el modo como esta sensibilidad de artista iba a ser también la perspectiva a través de la cual observará los fenómenos de la política parlamentaria peruana.

El muy joven Mariátegui, ¿entonces? Realmente, y según su célebre autorretrato, un "literato inficionado de decadentismo y bizantinismo finiseculares". ¿A qué insistir pues ante esta confesión de partes? Y sin embargo, si es preciso hacerlo se debe a que estas lentes permanecerán como estructuras categoriales de larga duración a cuyo través se constituirá un dispositivo de construcción del hecho político, cristalizando por no pocos momentos una estetización y sobre todo una sacralización de la política. Para este giro indudablemente las experiencias de los años 1918-1919 resultarán cruciales: Reforma Universitaria, revolución rusa, luchas de los trabajadores limeños. Es la visualización de esa realidad la que le otorgará a esta alma elitista y estetizante la posibilidad de sustituir la fuga hacia el yo por el encuentro con lo público político.

Pero simultáneamente se verifica una crucial modificación en la valoración de la modernidad, cuyas producciones ya no están divorciadas de experiencias raras o exquisitas, como cuando en 1917 realiza un vuelo en avión y, en una carta sintomáticamente dirigida al poeta a quien en los 7 *Ensayos* iba a reconocer como el introductor de Marinetti en el Perú, le propone: "Amemos nuestro siglo, Alberto Hidalgo [...] Gracias al progreso [...] yo he gozado de la emoción milagrosa del vuelo".

Luego, el viaje a la Europa atravesada por la crisis de postguerra, y donde por momentos el misticismo individualista realiza su transferencia hacia el inquietante misticismo de masas. "Ha habido —dirá— muchos ejemplares excelsos de misticismo. Pero de un misticismo generalmente estático y contemplativo [...] No de un misticismo tan poderoso, tan capaz de comunicar su lema, su fe, y su alucinación a muchedumbres y ejércitos".³ Y así como José Ingenieros había visto en la guerra un suicidio de los bárbaros europeos que sería seguido por una recomposición civilizatoria a la luz de la experiencia

bolchevique y del antimperialismo latinoamericanista, Mariátegui leerá, en el interior del entramado tejido por Spengler y Soré, los signos que colocan en el conflicto bélico el límite entre dos épocas y dos concepciones de la vida. Mientras el ideal anterior consistía en "vivir dulcemente", cuando "resucitó el culto de la violencia [y] la Revolución Rusa insufló en la doctrina socialista un ánima guerrera y mística", los revolucionarios, como los fascistas, se propusieron "vivir peligrosamente".⁴

La cita es harto conocida pero vale la pena recordarla. Vale también la pena recordar que este tipo de razonamiento estaba en rigor difundido entre considerables sectores intelectuales, para los cuales fascismo y bolchevismo formaban parte de la misma corriente fundamentalmente antiliberal, en años en que el liberalismo experimentaba una formidable crisis de legitimidad.

Mariátegui, en fin, un modernista revolucionario, que de ese modo adoptaría una adjetivación opuesta a la del modernismo reaccionario estudiado por Jeffrey Herf: ¿pero realmente esta adjetivación es un parteaguas o un canal de comunicación? Sin duda, ambas cosas. Prácticamente toda la constelación de temas vinculados con el energetismo vitalista y antiintelectualista encontrarán expedito ese canal de comunicación. Por citar sólo un ejemplo muy preciso, no es diferente la colocación que de Henry Ford realizaba el modernista reaccionario Gottfried Feder —al considerarlo un representante del "capital creativo"— de la que a su regreso al Perú llevará a Mariátegui a seleccionar entre sus héroes positivos a Ford y a Hugo Stinnes, "el líder de la plutocracia industrial alemana".⁵

Sabemos por fin de qué modo en enero de 1925 en *El hombre y el mito* consumaría esa riesgosa fusión entre política y religiosidad apelando al archivo soreliano. Mas si la fuerza de los revolucionarios no está en su ciencia sino en su fe; si la emoción revolucionaria es una emoción religiosa, y si en clave bergsoniana el mito es lo que puede ocupar la región del yo profundo, ¿no quedan estas argumentaciones demasiado expuestas a las duras calificaciones del tipo de las desarrolladas por Norberto Bobbio en un reciente artícu-

lo? Ya que si "en la contraposición entre extremismo y moderatismo está en cuestión sobre todo el método [y] en la antítesis entre derecha e izquierda están en cuestión sobre todo los valores", podría suponerse que respecto de la moral y la virtud los extremismos antiiluministas comparten precisamente el culto de "las virtudes guerreras" contra las de la paciente búsqueda de la mediación que constituye la esencia de la democracia.⁶

Pero he aquí que esa innegable presencia de Sorel, evidente desde *El alma matinal* (1923-1929) hasta *Defensa del marxismo* (1928-1929), permitirá en los 7 *Ensayos* un típico experimento vanguardista. Porque al encontrar en el antiprogresismo soreliano un modo de desquiciar la temporalidad liberal (acumulativa, lineal, homogénea) y de eludir el etapismo, digamos, segundo-internacionalista, entonces la revolución deviene el acontecimiento que horada el tiempo uniforme y comunica un futuro utópico (el socialismo) con un pasado mítico (el mundo indígena), mediante un gesto que descoyunta la temporalidad del progreso acumulativo. Puesto que si aún en noviembre de 1924 afirmaba que la conquista española había *aniquilado* la cultura incaica y con ello "la única peruanidad que ha existido",⁷ cuando descubra el Perú enterrado que le ofrecía el indigenismo se disparará un retorno que es un salto al futuro, una restauración que en rigor es una revolución. Porque si la tradición no es momia o museo es porque está viva,⁸ esto es, porque está en un pasado que, como el mito, relata una y otra vez un eterno presente, un acontecimiento originario que nunca ha dejado de ocurrir, un hecho absolutamente novedoso que sin embargo se comunica con un tiempo originario.

Pero justamente entonces los 7 *Ensayos* apelan al "dato económico" que la teoría marxista le inspira y que opera como límite y control del voluntarismo espiritualista. El socialismo le ha enseñado en efecto que el problema indígena no es moral sino económico y social y político,⁹ y que por ende es preciso atender al peso de esas materialidades para lograr una transformación no sólo deseable sino también posible. ¿No se puede ver en esas convicciones la tra-

ducción a la práctica política de quien se mostrará renuente a apresurar la constitución de un partido comunista a la espera de mejores "condiciones objetivas"? ¿Y no es esto mismo lo que describe en ese artículo crucial de *Defensa del marxismo* que titula "El determinismo marxista"? ¿No es allí donde propone una conciliación entre la voluntad espiritualista de revolución y los datos materiales de una situación histórica que puede ser estimulada pero no forzada "con llamamientos al buen corazón de los hombres"?

Sea como fuere, aquella alternativa revolucionaria vaciada en el molde del modernismo extremista (de sobra lo sabemos) no se realizó. Atenazado por la doble presión de la III Internacional que lo acusa de populista y de Haya de la Torre que lo descalifica por europeísta, los últimos años de Mariátegui transcurrirán sobre todo en el intento por proseguir su sorprendente gestión cultural centrada en la revista *Amauta*. Todo en esa experiencia resulta entrañable y admirable. No es preciso siquiera hojear las páginas de su publicación. Puede apelarse a los registros fotográficos o a lo que Marx llamaba "el lenguaje brutal de las cartas" para percibir que se trata de un emprendimiento tanto más valioso porque describe el loco movimiento a contrapelo de "un destino sudamericano". Se lo puede ver en las fotos de la época, en su mítica silla de ruedas, rodeado de jóvenes vanguardistas, de mujeres con corbata, faldas breves y peinado *à la garçon*. Pero en el fondo de estas fotografías no luce la rue d'Ulm ni el faubourg de Montmartre, sino lo más parecido a un desierto.¹⁰

De allí en más su trayectoria intelectual aparece hilvanada sobre el cañamazo de una cultura de raíces "en rizo-ma" (derivativa, de mezcla, horizontal, "delgada"). Puede pensarse que al escribir sobre Waldo Frank él mismo tuvo la súbita iluminación de esa peculiar estructura cultural hispanoamericana: "Europa me reveló hasta qué punto yo pertenecía a un mundo primitivo y caótico; y al mismo tiempo me impulsó, me esclareció el deber de una tarea americana". Puede pensarse asimismo que aquella peculiaridad construyó unas líneas bizarras de comunicación intelec-

tual que generaron desencuentros y encuentros imprevistos.

Existe un muy temprano primer equívoco en el momento en que Carlos Octavio Bunge pasa por Lima y es reportado por Mariátegui: nada en esa nota permite observar el menor signo de cuestionamiento hacia el autor de uno de los textos más racistas y antiindigenistas de la tradición latinoamericana. Por el contrario, el muy joven Mariátegui no oculta su admiración por quien ha conseguido mezclar en su persona las dotes del intelectual con las del hombre de mundo.¹¹ Pero como se trata efectivamente de una nota demasiado temprana, es mejor seguir estos movimientos en su correspondencia a partir de 1927, cuando proyecta su traslado a Buenos Aires en busca de lo que creía un ámbito menos hostil para su cruzada cultural. También aquí es significativo el modo como Mariátegui se vincula con el campo cultural argentino. No lo hace por las vías ya parcialmente institucionalizadas de la izquierda revolucionaria o del marxismo, que se favorecían del camino abierto a escala latinoamericana por ese movimiento de la Reforma Universitaria que él tanto valoró. En cambio, sus contactos se establecerán con el escritor y editor Samuel Glusberg, que en el inicio de la relación epistolar le revela lo que aparece como otro equívoco: "Quien primero me habló aquí de sus escritos fue —asómbrese— Leopoldo Lugones".¹² La respuesta de Mariátegui no demoró: "Estoy políticamente en el polo opuesto de Lugones. Soy revolucionario. Pero creo que entre hombres de pensamiento neto y posición definida es fácil entenderse y apreciarse, aun combatiéndose. Sobre todo combatiéndose. Con el sector político con el que no me entenderé nunca es el otro: el del reformismo mediocre, el del socialismo domesticado, el de la democracia farisea. Además, si la revolución exige violencia, autoridad, disciplina, estoy por la violencia, por la autoridad, por la disciplina. La acepto, en bloque, con todos sus horrores, sin reservas cobardes. En Lugones he admirado siempre al artista, al pensador que se expresa sin equívoco y sin oportunismo. Ideológicamente estamos en campos adversos. Me afije que él refuerce con su nombre

y con su acción a los conservadores. Aunque siempre es una ventaja encontrarse con adversarios de su estatura".

Naturalmente, Mariátegui no ignoraba que Lugones se había convertido hacía tres años en el apóstol de "la hora de la espada", a cuyo pronunciamiento estaba ligado incluso un doloroso recuerdo personal: a ese "discurso de Ayacucho" el mexicano Vasconcelos había respondido críticamente, incluyendo en su denuncia a José Santos Chocano, quien ingresa en la polémica y se enemista entre otros con el propio Mariátegui y con Edwin Elmore, con el que Chocano sostiene un violento incidente que termina con la muerte de Elmore. Esto era lo que conducía al joven Dardo Cúneo a proclamar en un periódico estudiantil porteño: "No leáis los libros de José Santos Chocano, asesino del estudiante limeño Edwin Elmore, ni de Leopoldo Lugones, amigo de las dictaduras". Precisamente, para un relato contemporáneo de los desencuentros a que aludo contamos con el testimonio del mismo Cúneo,¹³ quien relata la ambigüedad de su lectura de los *7 Ensayos* en la Biblioteca del Consejo Nacional de Educación, mientras resonaban en la sala los pasos "de granadero" de su director, Leopoldo Lugones. Era entonces cuando "le salía al encuentro [...] nuestro desprecio", ya

que "Mariátegui era nuestro anti-Lugones". Y sin embargo, esa contraposición tan nítida se desarmaba al observar que ese ejemplar de los *7 ensayos* llevaba esta dedicatoria: "A Leopoldo Lugones, desde mi puesto de combatiente de la revolución socialista, estas páginas sobre un pueblo que conoce, con profunda estima personal e intelectual envío. José Carlos Mariátegui, Lima, 31/1/29". Esta simpatía fue correspondida por Lugones, quien ante la muerte del intelectual peruano escribe en *La Vida Literaria*, dirigida por Samuel Glusberg: "De éste, pues, que fue el mejor entre los izquierdistas, tuve afecto y consideración que me bastan y me obligan al homenaje ante la estela truncada de su sepulcro".

De ese modo se frustraba también el proyectado viaje a la Argentina. Muchas veces me pregunté quién podría haber sido el interlocutor ideal de Mariátegui en Buenos Aires. Una carta del 6 de diciembre de 1927 de Oscar Herrera, un político aprista, parecía verificar una vieja sospecha al respecto. Allí le cuenta que Gerschunoff va a fundar un diario patrocinado por "una importante empresa inglesa" y que está dispuesto a ofrecerle trabajo. Los equívocos parecen entonces pacificarse, dado que si Mariátegui iba a ingresar en ese laboratorio periodístico que fue el diario *El*

Mundo, el encuentro con Roberto Arlt hubiera resultado inevitable y el destino podría haberse considerado cumplido. ¿No tenían acaso rasgos análogos: orígenes humildes, una relación compleja y traumática con sus padres, autodidactos ambos, modernos y extremistas, y un talento que ejercían con agudeza en la crónica periodística? Pero como la historia no es la geometría, suele ser más interesante con el riesgo de resultar más cruel. El 20 abril de 1929 Glusberg (en ese momento secretario de la SADE) le escribe a Mariátegui: "La Sociedad de Escritores que preside Lugones estoy seguro que lo ayudará grandemente". En una *Aguafuerte* de tres meses antes Roberto Arlt la ha emprendido contra esa misma Sociedad, agregando de paso que allí figura ese señor "secretario editor" que "no corta ni pincha en la SADE" y que "con su preclara inteligencia racial tratará de sacar todo el provecho posible del asunto"....¹⁴

Aquel eventual destino de Mariátegui en Buenos Aires por ende queda librado así más a la ficción que a la indagación socio-cultural. Una de esas alternativas tal vez la escribió su compatriota Manuel Scorza veinte años más tarde con estos versos: "Yo soy el estudiante pobre / que tiene un solo traje y muchas penas. / Yo soy el provinciano / que no encuentra la puerta en las pensiones /.../ Yo soy el desterrado"....

He aquí entonces el modo como los cambios del mundo me llevaron a releer este itinerario tan sudamericano. Quise hacerlo, eso sí, entre el homenaje y la evocación crítica; esto es, en las antípodas de la hagiografía, que convierte a los seres humanos en bronce de museo para impedirles que sigan viviendo entre nosotros de una manera terca. Contamos para ello en la obra de Mariátegui con la polisemia de las obras perdurables. Quizás podamos contar también con la esperanza: así como llegó, quizás un día retroceda la cultura descafeinada del consumo que recluye a los hombres y mujeres en el círculo de una privacidad egoísta y empobrecida. Cuando ello suceda, me gustaría volver a evocar a Mariátegui en un clima menos melancólico o irreal que aquel con que los tiempos de la posmodernidad amenazan a los modernos extremistas.

Notas

1. Este artículo fue elaborado sobre la base de una intervención en el VI Congreso de la Asociación de Amigos de la Literatura Latinoamericana, Universidad Nacional de Mar del Plata, noviembre de 1994.

2. "Y la vorágine de esta vida febril que nos enferma, la electricidad que sensibiliza nuestros nervios gradualmente, el teléfono que genera muy lentos trastornos mentales, la mareante confusión de los automóviles [...] todo va siendo germen fecundo de la neurastenia..." (*La Prensa*, Lima, 18 de febrero de 1916.)

3. *Cartas de Italia*, p. 180, en *Obras completas* de José Carlos Mariátegui, Amauta, Lima.

4. "Dos concepciones de la vida", 9 enero 1925, en *El alma matinal*, pp. 13-18, en *Obras completas*, cit.

5. "Herr Hugo Stinnes", en *Variedades*, Lima, 29 sept. 1923, luego en *Figuras y aspectos de la vida mundial*, *Obras completas*, cit.

6. Norberto Bobbio, "Extremistas y moderados", en *Boletín del Club de Cultura Socialista José Arico*, agosto-sept. 1994.

7. *Temas de Nuestra América*, p. 26, en *Obras completas*, cit.

8. *Peruanicemos al Perú*, p. 15, en *Obras completas*, cit.

9. *7 Ensayos*, p. 36, n., *Obras completas*, cit.

10. Me refiero a la reproducida en J. C. Mariátegui, *Correspondencia*, Amauta, Lima, 1984, t. II, e/pp. 745 y 745.

11. Cf. J. C. Mariátegui, *Escritos juveniles (La edad de piedra)*, Amauta, Lima, 1992, t. 1.

12. Continúa: "Luego de leer su ensayo sobre *La revolución y la inteligencia* en la *Revista de Filosofía*, don Leopoldo me lo recomendó con ese entusiasmo tan suyo, cuando un escritor le gusta de veras" (Samuel Glusberg, marzo 1927, en J. C. Mariátegui, *Correspondencia*, op. cit., t. I, p. 256).

13. Debo el conocimiento de este artículo a la deferencia de Patricia Funes. El artículo se titula "Sobre Juan (sic) Carlos Mariátegui", en Dardo Cúneo, *Aventura y letra de América Latina*, Ediciones Pleamar, Buenos Aires, 1964, pp. 79-92.

14. Roberto Arlt, "Un poco más sobre la Sociedad de Escritores", 14 de enero 1929, en *Agua-fuertes porteñas: cultura y política*, Losada, 1994, p. 63.

La historia en guerra ¿Hacia una nueva ortodoxia?

Hilda Sabato



Alfredo Benavidez
Bedoya, *Luego de
esto todo quedará
quieto (detalle)*.

"La historiografía tiende a probar que el lugar de su producción puede abarcar el pasado: es un procedimiento curioso que postula la muerte [y] que sin embargo niega la pérdida al apropiarse para el presente del privilegio de recapitular el pasado como una forma de conocimiento. Una labor sobre la muerte y contra la muerte."

Michel de Certeau: *L'écriture de l'histoire*

En agosto de 1993 moría E.P. Thompson. Desde entonces, uno tras otro, en distintos lugares del mundo, se han sucedido los homenajes en su memoria. No recuerdo otro caso en que la desapa-

rición de un historiador haya inspirado, dentro y fuera de la academia, la publicación de una cantidad tal de artículos en revistas culturales, *journals* científicos, periódicos del mundo entero, y la realización de una variedad tal de reuniones, mesas redondas, seminarios y talleres organizados para recordarlo. Es cierto que la influencia de su obra ha sido muy grande y que *The Making of the English Working Class* no solamente es un excelente libro de historia sino que produjo una verdadera revolución en la manera de pensar y hacer la historia social. Pero creo que la convulsión que ha provocado su muerte no remite solamente a sus libros.

Como historiador y como intelectual Thompson resulta hoy una figura incómoda: pertenece a un mundo en extinción. Basta leer el reportaje adjunto para ver hasta qué punto era un hombre de la posguerra; un intelectual comprometido con la vida pública, especie hoy en desaparición; un historiador anclado en la tradición marxista y en el empirismo inglés, tan fuera de moda en nuestros días. ¿Por qué, entonces, esa reacción frente a su muerte? Se trata, quizá, de un solemne réquiem para toda una época. Acaso, también, un gesto de resistencia contra los embates de la postmodernidad. Pero también, y paradójicamente, ha sido la ocasión para replantear una vez más los problemas en que se debate la historia, no sólo para evocar con nostalgia pasados más gloriosos o más cómodos, sino para buscar caminos nuevos en medio del pantano en que parecemos atrapados.

1. Hace diez años, en octubre de 1985, se llevó a cabo en Nueva York una mesa redonda bajo el título "The Agenda for Radical History" que reunió a cuatro grandes de la historiografía contemporánea: Eric Hobsbawm, Christopher Hill, Perry Anderson y E. P. Thompson, representantes de la creativa historia social inglesa de raigambre marxista.¹ Lefdas hoy, sus intervenciones sorprenden por su relativo optimismo en el camino que llevaba la historia "de izquierdas o populista... la tradición progresista" y en su capacidad para iluminar el presente. Hobsbawm (de él son las palabras citadas) y Hill celebraron

los logros y las posibilidades de esa historia; Thompson y Anderson reanudaron en parte su vieja discusión en torno a las bondades de la teoría. Thompson, sin embargo, advertía hacia el final de su exposición: "...nuestros impulsos radicales están realmente cercados de muchas maneras. Hemos dicho poco acerca de esto, pero todos lo sabemos... en los últimos diez años siento en Gran Bretaña un cierre definitivo de la situación. Una falta de originalidad. Un jugar prudentemente... una pérdida de vitalidad, un entumecimiento de la iniciativa radical. Y esto proviene en parte de directas presiones político-ideológicas" (p.31). Se refería a la situación política general, al avance de las derechas. Ninguno mencionaba en cambio los embates a la historia social "progresista" (en el sentido dado por Hobsbawm) provenientes de quienes, desde el propio campo radical, cuestionaban las bases mismas de aquella tradición proclamando la muerte de los grandes relatos y el descentramiento del sujeto. Ese desafío no aparecía en su horizonte de preocupaciones. Los comentarios críticos a cargo de Joan Scott apenas rasgaron la superficie: su llamado a adoptar la perspectiva de género y de innovar metodológicamente teniendo en cuenta los aportes de la antropología cultural y la crítica literaria parecía más una exhortación a incorporar esos enfoques como un plus que una exigencia de cambiar drásticamente de fundamentos. Scott no era todavía la fervorosa militante del deconstruccionismo que conocemos hoy.

Por la misma época en que tenía lugar esta mesa redonda, en Alemania, otro conocido historiador progresista, Jurgen Kocka, publicaba una segunda edición revisada de su libro *Historia social. Concepto, desarrollo, problemas*.² La primera versión era de 1977 y, aunque le introdujo algunas modificaciones para *aggiornarla*, éstas no llegaron a cambiar sustancialmente su espíritu. Nuevamente llama la atención hasta qué punto el autor se siente sobre terreno seguro, más seguro aun que en la década anterior: "Hoy —a mediados de los 80— la dureza del debate de entonces [en torno a la relación de la historia con las ciencias sociales] ha sido superada" (p.5).

No ve amenazas en el horizonte, lo que le permite pensar que "sobre la base de un concepto liberal-democrático de ciencia y sociedad...la cultura y la formación históricas pueden cumplir tareas importantes en un orden democrático liberal" (p. 7).

Tulio Halperin Donghi, en una conferencia dictada también en 1985 bajo el título "La historia social en la encrucijada"³ advertía en cambio las transformaciones: "...a lo largo de este cuarto de siglo la historia social abandona paulatinamente aun la aspiración a organizarse en torno a un núcleo temático y problemático; como contrapartida no sólo amplía su territorio sino también enriquece vertiginosamente su repertorio de perspectivas de análisis" (p.80). Pero inmediatamente relativiza la importancia de esta situación: "Basta sin embargo volverse a un arco temporal menos breve... para advertir que la coyuntura que hoy afronta la disciplina no carece de precedentes..." (p. 81). Y Halperin se dedica entonces a revisar el pasado de la historia social, que fue todo menos lineal, desde el momento de su nacimiento en la era de las revoluciones democráticas hasta la década de 1980, combinando el análisis de la historiografía y del contexto institucional en que se desenvuelve el trabajo de los historiadores. Ese recorrido le permite establecer una distancia algo irónica frente a los cambios del presente, resumidos en el estallido de las visiones organizadas en torno a un tema y un sujeto centrales en favor de "una multiplicidad de sujetos y de historias construidas en torno a ellos"(p. 110). Si bien no deja de señalar los peligros que esa heterogeneidad de visiones plantea para el debate histórico transformado en "diálogo de sordos", su diagnóstico final se cierra con una afirmación lacónica pero de todas maneras optimista: "Lo que quisiera ofrecer para concluir es entonces mucho menos que una profecía: se limita a señalar la supervivencia... de un interés por dimensiones de la experiencia humana que el enfoque hoy dominante ha marginado; un interés que previsiblemente encontrará en el futuro, como encontró en el pasado, maneras de afirmarse de modo menos indirecto". (p. 119)

2. A la seguridad y la calma que reflejan estas intervenciones siguieron muy pronto la incertidumbre, la controversia y el conflicto en el campo historiográfico. Si bien los fundamentos de la crítica a las concepciones vigentes estaban disponibles desde mucho antes, fue en la segunda mitad de la década del 80 que se desencadenó la tormenta. Los frentes fueron varios. No se trataba solamente de la pérdida de confianza en los paradigmas y en los grandes relatos vigentes hasta hacía muy poco sino también, como señalaba en 1988 la revista *Annales* en un editorial ya clásico, "en el consenso implícito que fundaba la unidad de lo social identificándolo con lo real".⁴

Llegó así a la historia una agitación teórica y epistemológica que bastante antes había sacudido ya a la filosofía, la antropología y la crítica literaria. En nuestro campo en particular se atacaron las bases de aquella historia que se había abierto paso dificultosamente en el *establishment* historiográfico después de la Primera Guerra para alcanzar una posición hegemónica a partir de la década de 1960 y que había producido una doble revolución en las tradiciones anteriores de la disciplina: estructuralista y "galileana", según la acertada definición de Roger Chartier.⁵ Estrechamente vinculada a las ciencias sociales, compartía con ellas lo que Halperin llamó en 1986 esa "fe simple" sobre la que se basaba la empresa intelectual de las décadas anteriores: "una suerte implícita de teoría del conocimiento doblemente materialista (en cuanto veía en el proceso de conocimiento la aproximación progresiva a los rasgos básicos de un objeto externo, y en cuanto esperaba descubrir esos rasgos en la esfera material de ese objeto)".⁶

El cuestionamiento de la primera de esas certidumbres llevó a los historiadores a una nueva discusión sobre viejos temas: la naturaleza de la producción historiográfica, el estatuto del texto histórico, la posibilidad misma del conocimiento del pasado. Volveré sobre este punto. En cuanto al segundo aspecto, el resultado de su derrumbe ha sido doble. La historia económico-social ya no ocupa el lugar privilegiado que tenía en los años 60 como área innovadora por excelencia, desde la cual

parecía posible desentrañar los mecanismos centrales de la realidad social. En segundo lugar, la economía y la sociología dejaron de ser las disciplinas de referencia obligada que proveían a los historiadores de modelos de causalidad fuerte y métodos positivos. La vigencia de esos modelos fue primero puesta en cuestión dentro mismo de la historia social, precisamente cuando Thompson propuso una concepción de lo social que rechazaba las visiones rígidamente estructuralistas e introdujo, con Raymond Williams, un enfoque culturalista que impactó de manera decisiva sobre la historiografía de los años 70 y principios de los 80. Sin embargo, a pesar de su enorme capacidad innovadora de la práctica de los historiadores, la nueva orientación seguía siendo tributaria de los viejos paradigmas y, por lo tanto, también entró en crisis.

En una vena optimista, hace unos años Carlos Altamirano se refería a este estallido para destacar "la emergencia de una nueva coyuntura en la práctica historiográfica, sin polos hegemónicos en cuanto a las vías, los instrumentos y los objetos que permiten lecturas, de resultados significativos, de nuestro pasado"⁷. No existiría pues ninguna rama de la historia que cumpla el papel privilegiado que en décadas anteriores jugaba la historia económico-social, ni disciplina alguna que se presente como modelo fuerte para los historiadores.

La situación, sin embargo, se ha complicado bastante. Esa heterogeneidad de enfoques parece más bien un estado transitorio, producto de la difícil coexistencia de diferentes concepciones de la historia que hoy no sólo están en conflicto sino que libran entre sí verdaderos "combates". No se trata únicamente de discusiones teórico-metodológicas como el debate de los historiadores alemanes entre los *Gesellschaftshistoriker* a la Jürgen Kocka y los que abogan por un enfoque microhistórico, o la controversia en torno a la primacía de lo político, sostenida por la nueva historiografía francesa que encuentra en ese nivel la "clave ... para la arquitectura de la totalidad"⁸. Existe un clivaje mucho más profundo que atraviesa la historiografía actual representado por el llamado "linguistic turn", pues este giro, en sus versiones más

extremas, ha planteado el desafío radical de "la desaparición de la historia", considerada no más que una ficción útil de la moderna sociedad industrial, un mito de Occidente.⁹ Y en un terreno menos *enragé*, ha llevado en la práctica a sus cultores a librar batalla contra toda otra forma de historia que no sea la historia intelectual, en su versión post.

Durante algún tiempo, este desafío parecía limitado a los medios académicos de los Estados Unidos, donde el post-estructuralismo, el postmodernismo y el deconstruccionismo a la francesa habían penetrado en algunos ambientes historiográficos y servían tanto a la disputa por los espacios de poder institucional en las principales universidades como a la polémica política en los círculos considerados progresistas y aun radical. Sin embargo, la controversia hoy ha trascendido esos límites para convertirse en un tema de la agenda historiográfica más general, y merece la atención de revistas tan clásicas del viejo progresismo como la inglesa *Past and Present*, que cuenta entre sus principales mentores precisamente a Christopher Hill, E. Hobsbawm y E.P. Thompson...

3. El "giro lingüístico" designa un campo problemático cuyo núcleo lo constituye una concepción del lenguaje que se deriva de la lingüística y de la semiótica. Sus premisas básicas han sido sintetizadas en forma quizá algo simple pero clara en el ya citado artículo de Roger Chartier: "[el lenguaje se concibe] como un sistema cerrado de signos cuyas relaciones mutuas producen el sentido. La construcción de sentido está desprendida de toda intención y de todo control subjetivos... La realidad no se puede ya pensar como una referencia objetiva, exterior al discurso, ya que ella se constituye en y por el lenguaje" (p. 8). Si, en palabras del historiador John Toews, "diferentes lenguajes crean mundos diferentes, discontinuos e incommensurables, [y]... la creación de sentido es impersonal [y] opera 'a espaldas de' los usuarios del lenguaje..." entonces la historiografía "queda reducida a un subsistema de signos lingüísticos" que constituye su objeto según las reglas del universo lingüístico habitado por el historiador.¹⁰

Como es sabido, esta formulación no tiene nada de novedosa. Pero sólo en la última década se ha convertido en el punto de partida de una nueva concepción de la historia que busca disputar la hegemonía de aquéllas vigentes desde la segunda posguerra, y en particular, la de la historia social. Es cierto que en el marco que establece ese desafío teórico se han desarrollado diversas orientaciones historiográficas, cuyo grado de fidelidad a las premisas por él planteadas es realmente muy variado. No me propongo sin embargo, mostrar la riqueza de trabajos que han utilizado flexiblemente, 'domesticado', esas premisas. Me interesa más bien destacar la verdadera guerra que se ha desatado en torno al nuevo paradigma, cuyos cultores más fieles pelean por alcanzar la hegemonía del campo.

Además del problema epistemológico general que plantea a la historia la intradiscursividad radical que ahora se sostiene, y que entre otras cosas pone en cuestión nociones tan básicas para el oficio de historiador como las de "fuente" y "prueba", resulta profundamente afectado el terreno específico de la historia social. En primer lugar, se han minado las nociones de totalidad y determinación social, presupuestos centrales de la historia social a la Hobsbawm o a la Kocka. Al mismo tiempo, en tanto se disuelve cualquier noción de sujeto que implique unidad, autonomía y acción conciente, se derrumba la idea de "actor social", entendido tanto colectiva como individualmente. Finalmente, queda desarticulado un concepto que ha sido clave en la historiografía social a partir de la obra de E.P. Thompson, el de "experiencia" entendida como instancia clave de la relación entre estructura y conciencia social.

Con estas armas en sus manos, los historiadores post se han lanzado al combate sin cuartel. La reacción ha sido múltiple y el nivel del debate muy desparejo. Sorprende el grado de virulencia y la escasa consistencia de los argumentos que despliegan ambos contrincantes en buena parte de las polémicas. Con frecuencia se reducen los planteos del contrario hasta caricaturizarlos y se arrojan acusaciones: de un lado se denuncian el realismo, ideologismo, objetivismo de la historiografía moderna,

a la que se califica en bloque como empirista y defensora del statu quo; del otro, se levantan indignadas quejas contra lo que se vive como una amenaza a la disciplina y contra el relativismo, escepticismo y anti-humanismo que informan la nueva propuesta.¹¹ Detrás del ruido que producen estas intervenciones militantes, podemos distinguir una situación menos violenta en la que se desenvuelve la práctica de la mayoría de los historiadores. Queda claro, sin embargo, que la ofensiva post ha logrado trastornar el ambiente. ¿Estamos, entonces, en el momento de transición hacia la hegemonía de una nueva ortodoxia?

32

Es difícil arriesgar una respuesta. En una vena escéptica, se podría señalar que los debates teóricos y epistemológicos en general han preocupado más a quienes se dedican a la filosofía de la historia que a los historiadores mismos, quienes probablemente seguirán en su gran mayoría practicando el oficio, bien o mal, adoptando innovaciones temáticas y metodológicas a medida que van apareciendo, pero sin preocuparse demasiado por los fundamentos. Con ánimo optimista, en cambio, se podría decir que la convulsión ha enriquecido los debates y las perspectivas y que los mejores trabajos de hoy recogen aquello que vale la pena de los nuevos planteos, de manera heterodoxa y creativa, pero sin hacerse cargo de sus posturas extremas. Ambas observaciones son ciertas pero parciales. En efecto, la disputa existe y se libra no sólo a través del debate intelectual, aderezado por el intercambio agresivo de acusaciones, sino también de la lucha por la ocupación de espacios institucionales. En este nivel, quien gane el combate también controlará los recursos y por lo tanto, podrá influir de manera decisiva en la práctica historiográfica futura, más allá de la voluntad de autonomía de los historiadores individuales. Me interesa aquí, sin embargo, detenerme en el primer nivel, el del debate intelectual, pues más allá de la guerra de militantes y de las discusiones de tenor metahistórico, hay un plano de polémicas e indagaciones sustantivas que no pueden sino despertar el interés de los historiadores.

4. En ese sentido, quiero destacar algu-

nos intentos recientes de salir de la polarización entre historia moderna y postmoderna que, haciéndose cargo de las cuestiones en disputa, buscan caminos para alejar el peligro de nuevas ortodoxias. Las propuestas más sugerentes se han dado en torno a dos ejes principales. Una vertiente se orienta a recuperar y reconstruir la distinción entre discurso y experiencia, lenguaje y realidad social, texto y contexto.¹² En palabras recientes de Roger Chartier: "Reconocer que las realidades pasadas no son accesibles en general sino a través de los textos que pretenden organizarlas, someterlas, representarlas, prescribirlas o proscribirlas no es lo mismo que postular la identidad entre dos lógicas: de un lado, la lógica letrada, logocéntrica y hermenéutica que gobierna la producción de los discursos; del otro, la lógica práctica, el 'sentido práctico', que regula las conductas y las acciones" (p. 10). Se reformula así el viejo problema de la vinculación entre esas dos instancias para afirmar la radical irreductibilidad de una a la otra, y rehusar cualquier relación de determinación. Para trabajar en concreto en un terreno tan complejo, se han propuesto diferentes instrumentos conceptuales. En ese sentido opera la categoría de representación en la obra de Roger Chartier, o la de "lógica social del texto" en los trabajos de Gabrielle Spiegel. Por cierto que esta propuesta no responde a todos los cuestionamientos que las posturas post plantean en el plano epistemológico, pero ha permitido sortear el reduccionismo tanto de esas posturas como de la historia social tradicional en el plano del trabajo histórico concreto.

Una segunda vertiente atiende en cambio, precisamente, a la dimensión epistemológica del debate y apunta a sostener la posibilidad del conocimiento histórico y a desarrollar nuevos criterios de verdad y objetividad. Contra la asimilación de la historia a la literatura y del texto histórico a la ficción, contra la idea de que no hay conocimiento posible del pasado, se han desplegado distintos argumentos. Desde la práctica, historiadores como Roger Chartier han insistido en que "hay que recordar que la aspiración de conocimiento es constitutiva de la intencionalidad histórica misma. Ella funda las operaciones

específicas de la disciplina... Aunque escriba bajo una forma 'literaria', el historiador no hace literatura y ello por causa de su doble dependencia. Dependencia en relación con el archivo, y por lo tanto con el pasado del cual éste constituye el rastro... Dependencia en relación con los criterios de científicidad y con las operaciones técnicas que son las del 'métier'... Sin embargo, no es posible pensar el saber histórico instalado en el orden de lo verdadero, en las categorías del paradigma galileano, matemático y deductivo. El camino es por lo tanto muy estrecho para quien rehúsa a la vez la reducción de la historia a una actividad literaria... y la definición de su científicidad a partir del único modelo de conocimiento del mundo físico" (p. 20-21). Otra vez, como vemos, la búsqueda de un camino intermedio...

Desde la teoría, por su parte, a través de un enfoque más estrictamente epistemológico, también se ha propuesto una tercera vía entre el objetivismo y el relativismo, adoptando para la historia la teoría de la objetividad que con el nombre de "realismo práctico" ha sido formulada desde la filosofía de la ciencia por Hilary Putnam. Se trata de un realismo en el cual las nociones de referencia y correspondencia se consideran internas a marcos conceptuales y discursivos específicos. El texto básico de Putnam fue publicado en 1981, pero ahora aparece retomado por los historiadores que buscan salir de la polarización que atraviesa el campo y sobre todo, reconstruir el sentido de una práctica en crisis.¹³ Otros intentos en el mismo sentido provienen de la filosofía de la historia, a la manera de Jorn Rusen.

Recuperar el pasado como objeto de estudio: tal parece ser la intención de todos estos esfuerzos que, sin embargo, pecan de debilidad frente a los pronunciamientos fuertes de las partes en pugna. Los caminos intermedios nunca resultan demasiado apasionantes, aunque sea cierto que muchos de los mejores libros de historia escritos en los últimos tiempos de una u otra manera reconocen esos recorridos. Pero el combate por la hegemonía continúa y los desafíos siguen en pie. La disolución de la relación del historiador con el pasado que resulta de las nuevas propuestas, lo

enfrentan con el problema no sólo epistemológico y metodológico sino también ético pues, como señala Gabrielle Spiegel, "el núcleo ético de su compromiso profesional ha sido siempre la creencia en que su labor ardua, con frecuencia tediosa, produce cierto conocimiento auténtico de lo 'otro' muer-

to, un conocimiento que se admite está moldeado por las percepciones del historiador y sus sesgos, pero que mantiene cierto grado de autonomía... Esta creencia en la irreducible alteridad del pasado confiere a la historia su función específica, que es la de recuperar esa alteridad..." (p. 196).

Aunque a veces estemos tentados, creo que todavía no ha llegado el momento de decir como lo hacía Thompson en aquella mesa redonda de 1985, refiriéndose a las controversias teóricas en el seno del marxismo: "No estoy tanto a favor o en contra, como aburrido con algunos de los debates que persisten".



Alfredo Benavidez Bedoya, *Casi, casi erótico.*

Notas

1. Una traducción de esa Mesa se publicó en *El cielo por asalto*, Año III, No.6, verano 1993/94.
2. La primera edición es de 1977. La versión aquí usada es la traducción de la edición alemana de 1986, publicada por Editorial Alfa en 1989.
3. Las citas corresponden a una versión corregida de la conferencia y publicada en el volumen compilado por Oscar Cornblit: *Dilemas del conocimiento histórico: argumentos y controversias*. Buenos Aires, Sudamericana, 1992.
4. "Histoire et sciences sociales: un tournant critique", *Annales E.S.C.*, 1988.
5. Roger Chartier: "L'histoire aujourd'hui. Doutes, défis, propositions" en *Eutopías*, 2a época, vo. 42, 1994. Una versión traducida de este texto será publicada próximamente *Anales de Historia Antigua y Medieval*.
6. Tulio Halperin Donghi: "Un cuarto de siglo de historiografía argentina (1960-1985)" en *Desarrollo Económico*, No. 100, en.-mzo. 1986, p. 492.
7. Carlos Altamirano: "Breve apología de la historia intelectual", en *Espacios*, 1990.
8. Chartier, p. 10.
9. La expresión es de una crítica literaria, Elizabeth Deeds Ermarth. Citada por Gordon S. Wood: "The Losable Past" en *The New Republic*, Nov. 7, 1994.
10. John Toews: "Intellectual History after the Linguistic Turn: The Autonomy of Meaning and the Irreducibility of Experience" en *The American Historical Review*, Vol. 92, No.4, Oct. 1987, p. 886.
11. Ver, por ejemplo, la polémica entre F.R. Ankersmith y Perez Zagorin, en *History and Theory*, No. 3, 1990; el debate publicado en *Past and Present*, Nos. 131 y 133 de 1991 y 1992; el artículo de Joan Scott: "Historicizing 'experience'", mimeo, 1990.
12. Ver, entre otros, los artículos citados de Roger Chartier y John Toews; Gabrielle Spiegel: "History, Historicism, and the Social Logic of the Text in the Middle Ages" en *Speculum*, No. 65, 1990; Martin Jay: *Force Fields*, Londres, Routledge, 1993; Michael Roth: "Performing History: Modernist Contextualism in Carl Schorske's *Fin-de-Siècle Vienna*" en *The American Historical Review*, Vol. 99, No. 3, Junio 1994.
13. Ver, por ejemplo, el reciente libro de Joyce Appleby, Lynn Hunt y Margaret Jacob: *Telling the Truth About History*, Nueva York, Norton, 1994 y el interesante artículo del historiador holandés Chris Lorenz: "Historical Knowledge and Historical Reality: A Plea for 'Internal Realism'" en *History and Theory*, vol 33, 1994.



Alfredo Benavidez
Bedoya, Casi, casi
erótico (detalle).

La historiadora inglesa Penelope Corfield entrevistó a E. P. Thompson un año antes de su muerte. El reportaje ilustra hechos conocidos y no tanto de su formación política e intelectual.

Penelope Corfield: Comenzaré con una pregunta quizás un poco simplista: ¿usted se dijo algún día "voy a ser historiador"?

E. P. Thompson: Nunca recibí ningún diploma superior en inglés, pero he leído enormemente. Ese hábito me vino en parte de mi entorno familiar. Mi padre era, a su manera, un poeta, un historiador y un militante político, y supongo que me inspiré un poco en él, inconcientemente. En realidad, no hu-

bo un momento en que decidí ser historiador. Mi padre fue misionero en Bengala, antes de la primera guerra mundial y también un poco después; luego dejó su ministerio metodista y volvió a Inglaterra justo antes de mi nacimiento. Por lo tanto no nací en la India, a diferencia de mi hermano mayor. Pero mi padre mantuvo lazos muy fuertes con la India, tanto literarios como políticos. Escribió dos libros sobre Tagore y frecuentó ciertos círculos culturales ben-

galés; a partir de allí, sus relaciones se ampliaron. En los años 30, cuando yo comenzaba a adquirir alguna conciencia política, él sostenía la causa del Partido del Congreso (de la India). Entonces conoció a Jawaharlal Nehru, y entre ellos nació una amistad muy interesante; su correspondencia tiene cartas maravillosas, en particular las que Nehru escribió en prisión durante la guerra. Todo eso ocupaba un lugar importante en nuestras vidas: durante toda mi infancia, recibíamos la visita de gente extraordinaria. Un día Ghandi estaba sentado en un rincón de nuestra casa. Me acuerdo sobre todo que el buffet estaba cubierto de una montaña de pasas de uva y otras frutas; yo era muy pequeño, pero tenía clara conciencia de que alguien importante estaba allí. Cosas así pasaban todo el tiempo en mi casa. Nehru también nos vino a ver, y fue él quien me enseñó a sostener un bate de cricket.

— Era un medio letrado y cosmopolita ¿se encontraba también en él una tradición de disidencia?

— Sí, yo fui educado en la idea justa, que espero haber sabido transmitir a mis hijos, de que los gobiernos siempre engañan y es mejor un gobierno débil que uno fuerte. Es un poco el espíritu "whig" pero sin el elitismo, por supuesto. Mi padre se afilió al Partido Laborista al fin de su vida, pero era más bien un liberal de izquierda; lo desilusionó descubrir que el Laborismo se obstinaba en no tomar en serio la cuestión de la India. Me parece también que ese espíritu

"whig", el rechazo a que el Estado se arrogue una autoridad y un poder total sobre el individuo, actualmente se está extendiendo en el mundo entero y, a mi entender, esto es una gran cosa. Mi padre estaba muy comprometido a fines de los 30 y al principio de la Guerra: hacía campaña en favor del Partido del Congreso y de los prisioneros irlandeses, corría de conferencia en reunión, y escribía constantemente artículos. Desde entonces me pareció normal oponerse a los poderes de turno.

— *Sus propias actividades políticas y su combate por la paz son, por lo tanto, la consecuencia lógica de ese período.*

— Sí, la consecuencia natural.

— *¿Y su madre?*

— Mi madre era una americana, hija de misioneros presbiterianos, criada en los Países Bajos. Siempre tuve familia en Estados Unidos, en Nueva Inglaterra, y siento respeto y afecto por algunas de sus tradiciones, aunque me parecen demasiado "wasp". Muchos progresistas americanos vienen, sin embargo, de familias "wasp".

— *En su campaña por la paz, el contexto europeo también ha jugado un rol importante.*

— Muy importante. Pero la solidaridad europea remite a la tradición comunista. Ahora consideramos que todo estaba podrido en el comunismo. No lo creo, aunque me separé claramente de él en 1956. Creo que el internacionalismo comunista era una vía nueva. Se podía ir a cualquier país, y rápidamente encontrar camaradas que ofrecían toda su solidaridad. Este aspecto ha sido siempre muy importante para mí. Cuando en los años ochenta se puso en marcha el movimiento por la paz, varios antiguos miembros de la resistencia encontraron naturalmente su lugar en él; gente como Bourdet en París, y otros en Noruega o en Grecia...

— *Su compromiso parece remontarse también a la experiencia de su hermano, que murió en Bulgaria. Si recuerdo bien, el primer libro que usted publicó es su biografía.*

— Sí, y sería necesario que la retomara; si llego a viejo intentaré hacerlo. Hay

distintos documentos que son todavía inaccesibles, conservados en los archivos públicos, y muchos otros que sin duda han sido quemados: los integrantes de los servicios de seguridad eran verdaderos canallas que creían tener el derecho a controlar la información como controlaban a la gente. Estuvimos muy cerca de Yugoslavia después de la guerra: estuvimos allí en 1947 para ayudarlos a construir un ferrocarril, pero me temo que nuestro trabajo no haya sido muy eficaz. Estuve también en Bulgaria, donde viví momentos apasionantes en compañía de antiguos partisanos, que habían sido camaradas de mi hermano. Esa gente me impresionó enormemente y su experiencia me marcó durante mucho tiempo. Volví más tarde y comprobé que la mayor parte de los partisanos habían sido aislados. Se los acusaba de titismo, porque provenían de la región fronteriza entre los dos países.

— *Lo que asombra en esa biografía es el inmenso optimismo que reinaba en la época.*

— Sí, embellecía ciertas cosas, pero nunca me equivoqué sobre el entusiasmo que entonces reinaba en el país.

— *Ese episodio de su vida ¿ha sido más importante que su experiencia durante la Guerra?*

— La guerra también me marcó profundamente. En esa época nació en mí un antifascismo salvaje del que no he podido deshacerme y que me impide considerarme enteramente pacifista; lo soy en el terreno nuclear, por cierto, y creo que de todas maneras el estado actual del mundo convierte a la guerra cada vez más en un imposible. Sin embargo, puedo imaginar situaciones en las cuales no sería pacifista.

Nunca se me ocurrió quedarme en la universidad, y creo que a Dorothy [la mujer de E.P. Thompson] le pasó lo mismo. Los doctorados y todo eso no son realmente lo nuestro. Después de la guerra, la sociedad era muy abierta y motivante, llena de espacios a ocupar. Una vez que decidí trabajar en educación de adultos —en esa época mucha gente se dedicaba a esa actividad— no fue difícil conseguir un puesto. Estuve muchos años en Yorkshire, donde apren-

dí muchísimo gracias a los estudiantes a quienes les daba cursos en la WEA [asociación para la educación de obreros]. Cuando hablaba con ellos del mundo del trabajo, percibía una tradición oral muy vivaz, y un gran escepticismo con respecto a la historia oficial. Con frecuencia ese escepticismo está bien fundado. Por ejemplo, los libros dicen simplemente que en tal o cual fecha se aprobaron una serie de leyes sobre el horario de trabajo. Pero no cuentan cómo se escondían a los chicos en canastas que alzaban hasta el techo cuando pasaban los inspectores.

— *Fue también el momento en que usted descubrió que la literatura era parte integrante de la enseñanza de la historia.*

— Aprendí mucho de literatura por mis propios medios. Me encantaba realmente enseñar Shakespeare o los poetas románticos y creo que lo hacía bastante bien. Pero me parece que perdí el don para ese tipo de enseñanza cuando entré como profesor a la universidad; me volví mucho más prudente. Los cursos para adultos, en cambio, se desarrollaban a tambor batiente: queríamos apasionar a los estudiantes, hacerlos sentir las cosas, más que darles una bibliografía, y tampoco tenían acceso a las revistas académicas. En la universidad, tuve la impresión de hacer un trabajo de almacenero: era necesario pesar bien los artículos y las lecturas que se proponía a los estudiantes, prepararlos, asegurándose de que se les presentaba una porción de cada punto de vista; era una disciplina completamente diferente. Creo que eso se ve también en mis libros. *The Making of the English Working Class* es un buen texto pero no se puede decir que se somete a la erudición universitaria. El aparato crítico no es malo pero en *Customs in Common*, se ve que soy mucho más conciente de la mirada, a veces hostil, del mundo universitario.

— *¿Podría decirme de qué manera sus investigaciones sobre William Morris lo convirtieron en historiador?*

— Creo que en parte fue el aspecto técnico el que me entusiasmó: todo mi trabajo sobre los manuscritos de Morris y sobre los de la "Socialist League". Era

fascinante leerlos y descubrir los errores extraordinarios que habían sido cometidos en la publicación de varios libros sobre Morris. Así nació en mí el gusto por los archivos. Y fue una etapa fundamental porque no creo que mi interés por la historia sea simplemente una cuestión de teoría. A mi entender lo apasionante para el historiador es el sentimiento de descubrir hechos sobre los cuales, quienes los vivieron, los actores mismos, no tuvieron conciencia. Este sentimiento me fascinó y me decidió a convertirme en un historiador.

36 — *Al mismo tiempo, usted ha sido un gran descubridor de archivos. Lo que cuenta del descubrimiento de los archivos de los Muggletonians es realmente fascinante.*

— En una aventura increíble. La secta de los Muggletonians fue fundada al mismo tiempo que la de los Quáqueros alrededor de 1650 y perduró hasta este siglo, ya que el último de ellos murió hace menos de diez años. Yo quería encontrar esos documentos, pues sabía que todavía existían a fines del siglo XIX. Envié un aviso al *Times Literary Supplement* y unos días más tarde, alguien me llamó y me dijo "He encontrado un hombre cuyo suegro era el último Muggletonian". Fui presentado entonces a M. Noakes, un horticultor retirado de Kent. Era, sin duda, el último de los Muggletonians, pero además había sido uno de los últimos miembros del consejo de administración durante la guerra. La casa que servía de lugar de reunión y que todavía existe, fue bombardeada y su portera la había abandonado. Noakes llevó entonces un camión lleno de manzanas hacia el mercado de Covent Garden; paró delante de la casa, descargó los cajones de manzanas, los llenó con los archivos de los Muggletonians y los llevó a su casa de Kent, pero ésta también fue bombardeada, y, entonces, tuvo que depositar la mayor parte de los archivos en un guardamuebles. Allí fui con él para recuperarlos.

Cuando estaba trabajando sobre Morris, Dorothy y yo tuvimos el privilegio de tener como amiga a Dona Torr, que por entonces andaba por los sesenta; era una historiadora comunista extraordinariamente dotada y muy activa. Había

militado en el movimiento obrero. Tenía el porte clásico de una buena burguesa inglesa: lo que había hecho posible que la enviaran clandestinamente a Alemania después de la toma del poder por parte de los nazis y en otras misiones por el estilo. Estaba casada con Walter Holmes, periodista del *Daily Worker*. Se interesaba en el trabajo de los demás con una generosidad increíble; con frecuencia abandonaba sus propias investigaciones durante varios días seguidos para ir y verificar cosas en la biblioteca. Tenía una forma maravillosa de hablar de historia: decía siempre "y entonces, y entonces...". No tenía un marco teórico muy estructurado, pero mostraba cómo las experiencias se encadenaban unas con otras, cómo Tom Mann y Morris las habían vivido y cómo habían reaccionado. Para ella, era indispensable comprender el contexto antes de comprender sus reacciones. Entre todos mis profesores y amigos, fue sin duda quien más me marcó.

— *Esa amistad nació gracias a su vínculo con el Partido. ¿Podría hablar de sus relaciones con el grupo de escritores y con el de historiadores comunistas?*

— Creo que nunca fui demasiado activo en ninguno de esos dos grupos. El problema era que yo vivía en Yorkshire, y que las reuniones se hacían en Londres; el viaje era penoso y costoso. Además, Dorothy y yo nos repartíamos las tareas: ella iba al grupo de historiadores y yo a veces iba al de los escritores. Es cierto que entre quienes me influyeron se encontraban escritores y poetas que frecuentaban ese círculo: el poeta Randal Swingler, el poeta y novelista Montague Slater, y otros nombres que marcaron el final de los años 30 y que escribían aún en los cuarenta y cincuenta. Asistí por cierto a las reuniones del grupo de escritores, pero me parece que se ha creado un mito en torno de ese grupo. Algunos miembros del Partido tuvieron enorme influencia sobre mí, pero más como amigos y colegas que dentro de las organizaciones comunistas. Había universidades de verano y otras manifestaciones de ese tipo. Fui una vez a una de esas universidades de verano, algo realmen-

te estimulante. Se encontraba gente fuerte en ese ambiente, muy fuerte. Así me crucé con Eric Hobsbawm y Victor Kiernan.

— *¿Usted se definiría simplemente como marxista?*

— No. Rechacé esa definición en algunos pasajes de *The Poverty of Theory*, por ejemplo. No acepto la noción del marxismo como principio incontrovertible, fundado sobre un postulado central que legitima todo el resto. Como sistema, me parece que se ha convertido en una verdadera religión. Pero al mismo tiempo considero que existe una tradición marxista internacional que posee todo un vocabulario de conceptos cuidadosamente elaborados, que están en la base de numerosos trabajos y entre los cuales podemos elegir a gusto. Supongo que soy una especie de postmarxista, aunque no me gusta para nada la expresión. Depende de la persona a quien me dirijo. Si estoy con antimarxistas estrictos, tiendo a volver a la ortodoxia marxista. Si estoy con marxistas dogmáticos, me alejo de ella claramente. Pero lo que es interesante es que cuando comencé mis estudios en Cambridge durante la guerra, la gente era menos marxista que comunista. Estaban muy comprometidos en un movimiento político antifascista y el marxismo parecía demasiado oscuro e intelectual. Había cursos de marxismo, pero hacía falta ser endiabladamente intelectual para meterse en ellos. Recién a partir de los años 60 se pasó de un compromiso básicamente político a un compromiso intelectual que implicaba una formación intelectual específica.

— *¿Diría que se desprendió de lo que usted llamó las creencias religiosas marxistas para adoptar una posición más dialéctica?*

— Tengo un gran respeto por la tradición marxista y algunos de sus éxitos. Pero las interminables discusiones sobre el marxismo ahora me aburren a muerte. Desde que se empezó a hablar de teoría con T mayúscula ya no estuve más de acuerdo. He explicado mi posición en *The Poverty of Theory* donde digo que a veces se llega a esas encrucijadas en la vida. Para mí, el rechazo a la forma religiosa del marxismo no fue

una cuestión de gusto sino una necesidad absoluta, porque siempre estuve convencido de que era una manifestación insostenible de irracionalismo.

— *¿Cuándo se produjo esa transición mental? Probablemente antes de que rindiera cuenta de ella por escrito...*

— En una serie de puntos *The Making...* es una obra curiosamente polémica, que ataca dos ortodoxias a la vez, la historia económica cuantitativa y el marxismo dogmático. Por ejemplo, la idea de que los molinos a vapor generaron un número dado de propietarios y formaron su conciencia. Mi crítica se fundaba sobre la idea de la actividad espontánea de los trabajadores, y sobre la autenticidad de las tradiciones intelectuales, entre las cuales algunas eran anteriores a la introducción de la máquina a vapor, pues se remontaban al siglo XVIII. A ese respecto, entonces, ya estaba en desacuerdo con el marxismo ortodoxo cuando escribí *The Making...* Pero ese desacuerdo no era tan conciente como a fines de los años 60 y en los 70, cuando precisamente resistí al intento de crear un marxismo teórico que se constituyera en autoridad; para mí era una barrera, el fin de la indispensable apertura del marxismo. Mi rechazo no recae sobre la teoría en general. Creo que la historia necesita un armazón teórico. Pero ya he escrito todo esto: es mejor que la teoría atravesara por la crítica y la polémica en lugar de ser una elaboración de estructuras teóricas desprendidas de toda crítica y de toda investigación empírica. Para mí, todo eso es abominable y desolador. Me rebelo contra la abstracción y creo que para Marx y Engels mismos, en su práctica, los razonamientos teóricos adoptaban una forma crítica y polémica, que implica una actitud totalmente diferente en relación con la teoría. Hay que estar atento a todos los presupuestos que pueden insinuarse en cada etapa; con eso quiero decir que es necesario leer en el terreno de otras disciplinas; hace falta estar al tanto de las innovaciones teóricas de la antropología y la sociología, manteniéndose prudentes pues no se trata de aceptarlas en bloque.

— *En todo caso en historia, la tradición británica siempre se ha volcado mayo-*

ritariamente del lado del empirismo más que del exceso de teoría.

— Debo admitir que yo mismo soy un poco británico. Sobre todo cuando me encuentro con formas teóricas como las de Foucault, Derrida y otros. Vuelvo a toda marcha hacia el empirismo que creo tiene mucha fuerza. De todas maneras hay que tener un marco teórico. El empirismo puro y vacío deja lo más bello a toda suerte de teorías. Es necesario entonces reservar un espacio a la reflexión sobre la teoría misma. Pero creo que hemos atravesado un terrible período de abstracción. Para mí, la teoría abstracta no es saber. Es una maniobra y con frecuencia, una maniobra de publicidad personal a la cual se lanzan a veces los intelectuales.

— *En lugar de limitarse de las estructuras, usted se mostró muy sensible a la cuestión del conocimiento. ¿Es ese el "mensaje" de su propia interpretación del marxismo?*

— Lo esencial es la idea de una actividad personal. Los seres humanos son agentes, aun cuando están limitados y con frecuencia sean vencidos por las determinaciones. Son los agentes que hacen su propia historia. Allí, por cierto, el problema se entronca con el de la conciencia, pero nunca de manera automática. Ella se construye, producida por la actividad personal. Esa es, para mí, la historia "desde abajo". Creo también que es el origen, en este país, de cierta fraternidad entre los historiadores marxistas radicales, una fraternidad que surgió antes del marxismo y se remonta al período de los Hammond. Cincuenta años más tarde, una guerra perpetua —aunque la palabra pueda sonar un poco fuerte— ha sido dirigida por los historiadores radicales y marxistas contra las posiciones universitarias ortodoxas. Ellos en realidad nunca han sido aceptados del todo por el mundo universitario.

— *¿Como reacciona usted frente a los ataques de la nueva historia feminista?*

— Ellos provienen en particular de Joan Scott, aunque no solamente de ella. Recuerdo haber asistido en una conferencia en Estados Unidos a una requisitoria inflamada contra *The Making of the English Working Class*. Nunca res-

pondí a las críticas de Joan Scott, pero me convertí en menos que nada a los ojos de algunas feministas americanas radicales. De acuerdo con ellas, en *The Making* ignoré totalmente a las mujeres. Considero muy injusta esa acusación porque hay realmente muchas mujeres en ese libro; además, Dorothy, que releyó todo, no hubiera dejado pasar un olvido como ese. Pero hay también un problema técnico: cuando se trata de un período durante el cual las instituciones y los documentos están casi exclusivamente en manos de los hombres —por ejemplo los primeros sindicatos de la Sociedad de correspondencia londinense—, la historia que se escribe inevitablemente se resiente. Mientras tanto creo que Joan Scott, y no sólo ella, hace una crítica importante a *The Making* que debo atender: la clase obrera era ella misma una construcción mental masculina. Creo que no percibí eso y que ella supo mostrarlo claramente. En cuanto a las otras acusaciones que lanza, las tomo muy a pecho y algún día las voy a responder porque creo que se equivoca. Ella evidentemente mezcla la deconstrucción y todo el resto en el debate, y termina por criticar en el libro una estructura antirracional que ella misma, desafortunadamente, ha producido. Sea como sea, creo que es fundamental y justo decir que la formación de las clases y de la conciencia de clase han tenido siempre connotaciones masculinas. Y cuando los historiadores no son concientes —por suerte ahora en general lo son— se desemboca en una lectura deformada de la historia.

— *Pero si consideramos sus trabajos en conjunto han sido, de una manera u otra, el origen de una cantidad increíble de controversias, que en su mayoría han sido muy fructíferas. ¿Eso lo ha complacido o disgustado?*

— Me gusta mucho la polémica, o por lo menos me gustaba. Sí, me ha complacido siempre.

[Juan Carlos Torre nos hizo conocer este texto, publicado en la revista francesa *Liberté*, 16, diciembre 1993; traducción de H.S.J.]



Alfredo Benavidez
Bedoya, *Duelo verbal por una lata de sardinas (detalle)*.

A Isaiah Berlin

El espejo de Manet

Edouard Manet fue un pintor no realista de la ciudad. No buscaba producir el efecto de haber sorprendido la vida al desnudo, tal como hacían los fotógrafos de su época. Su registro de París tampoco participa del espíritu de los retratos literarios, enfáticos e indignados, que Zola dedicaba a las prostitutas de la ciudad, los niños abandonados o las familias que se alimentaban con ratas asadas. El arte de Manet sorprende con mensajes políticos directos, como

lo testimonia el cuadro de 1868, "La ejecución del emperador Maximiliano", pero la visión que el artista tiene de la ciudad cuenta con otros medios para lograr su efecto.

Al registrar la vida de París, Manet realiza gestos visuales que perturban la visión, la desplazan de objeto en objeto y a menudo sugieren que la verdadera historia está sucediendo en otra parte, fuera de la tela. Manet es un artista del desplazamiento, y en el desplazamiento reside su fuerza de interpelación social. Desafía algunos de los presupuestos con los que describimos a quienes están económica o políticamente desplazados: el inmigrante, el exilado, el

expatriado. Estos términos expresan las diversas razones por las que una persona puede vivir fuera de su país, pero el resultado de tal desplazamiento parece, hoy, un destino común. Ser un extranjero significa vivir intranquilo fuera de la propia tierra: el inmigrante culturalmente golpeado que se afirma en lo suyo, el exilado que vegeta indiferente en una ciudad con la que apenas se conecta, el expatriado que sueña con volver. El sentimentalismo de tales imágenes muestra la necesidad de las raíces y las virtudes de la tierra. Incluso niega a los extranjeros la voluntad y la capacidad de convertir ese desplazamiento, aun cuando haya sido impuesto, en una experiencia humana. Manet, un pintor que está a sus anchas en su ciudad, interesado en los olores y las sombras de la vida cotidiana, imagina, sin embargo, lo que puede haber de positivo en la experiencia del desplazamiento. La dualidad del 'hogar' y de lo 'extraño' se fractura bajo su pincel porque la apariencia de los lugares familiares se vuelve extraña y extranjera.

La visión desplazada de Manet se muestra plenamente en el último de sus grandes cuadros, "El bar del Folies-Bergère", pintado en el invierno de 1881-82. La historia de este cuadro es muy interesante. En 1879 Manet le propuso al Consejo municipal de París realizar los murales del nuevo Hotel de Ville; debían mostrar el efecto de las nuevas construcciones —los puentes de acero, los desagües de cemento, las estructuras de hierro forjado— sobre la vida de la ciudad: serían murales del

París moderno. Su propuesta fue rechazada, y es muy significativo que el gran trabajo posterior a ese rechazo no retoma ninguna de las escenas proyectadas para los murales sino que se vuelve hacia algo más sentimental, más kitsch incluso, una pintura del Folies-Bergère. Manet quiso impregnar esa escena banal con la fuerza de los cambios que habían impulsado la emergencia de una sensibilidad moderna.

Es importante comprender, retrospectivamente, qué era el Folies-Bergère en la época de Manet. Era un lugar de licencia sensual: la prostitución femenina y masculina circulaba en la multitud; y sobre todo estaba el baile del can-can, en su versión del siglo XIX, que no se parecía a su derivación más actual y moralizada. (El can-can, introducido en París en los años ochenta del siglo pasado, era bailado por mujeres que no llevaban ropa interior bajo sus enaguas, cortas y amplias, de modo que cada vez que levantaban las piernas descubrían el monte de Venus.) El Folies-Bergère no era propiamente un burdel, aunque muchos burdeles se establecieron cerca, de modo que lo frecuentaba un número respetable de mujeres respetables en busca de diversión. Era, entonces, un lugar un poco dudoso pero público, lleno de multitudes ruidosas, en el que se bebía y se seducía en una atmósfera cargada con el aroma de los cigarrillos, el café y el Beaujolais barato. Los parisinos iban al Folies cuando descaban estar a gusto en un lugar confortable y cálido, un hogar que se situaba muy lejos de los rigores del hogar familiar.

Tal es la escena que Manet va a destacar en su cuadro que muestra a una mujer parada detrás de un bar, pensativa, triste y seria, una figura aislada en medio del ruido (inspirada en Suzon, una moza del Folies-Bergère a la que Manet conocía). El observador es atraído por el uso de los espejos que crean una experiencia especial de desplazamiento. La moza del bar, de pie delante de un espejo colocado directamente frente al observador del cuadro, está presentada de modo que su mirada se fija más allá de éste. Manet refuerza esa perspectiva plenamente frontal por la forma en que sitúa los brazos y manos de la moza sobre el bar. Sus brazos están extendidos y sus manos giradas,

tal como una bailarina de ballet podría girar sus piernas en la posición frontal del cuerpo. A la derecha de esta figura se refleja su espalda en el espejo y la superficie plana de su vestido negro tiene el tamaño exacto del cuerpo, de modo que la figura reflejada no presenta una perspectiva en disminución y el reflejo parece estar en el mismo plano dimensional que el cuerpo. Digo que vemos su reflejo en un espejo, a pesar de que ópticamente esto es imposible porque no podríamos verla de frente y reflejada a su derecha al mismo tiempo. Hoy el observador acepta esta imposibilidad y le parece visualmente lógico lo que es ópticamente imposible. Sin embargo, Charles de Feir, en su *Guide du Salon de Paris de 1882*, se dirige a los contemporáneos de Manet señalando ese extraño espejo como prueba de error técnico.¹

En muchos de los últimos cuadros de Manet, la impresión de desplazamiento óptico se refuerza con algún gesto arbitrario, que parece menor, y que ayuda a despegar la escena de la realidad representacional. En "El bar del Folies-Bergère" esto es logrado por la forma en que Manet pinta dos lámparas de gas reflejadas en el espejo; son discos de un blanco puro, discos blancos plenos en el plano del cuadro. Esas lámparas no producen sombras, no muestran una refracción de penumbra tal como habitualmente lo hacen las luces reflejadas en un espejo, ni siquiera han sido pintadas del todo. Los contemporáneos de Manet también atribuyeron la extrañeza de esas luces a errores del pintor. En *L'Illustration*, Jules Comte se refirió a ellas señalando que "el señor Manet ha elegido probablemente un momento en que las lámparas no estaban funcionando bien, ya que nunca hemos visto luces que den tan poca luz".²

Pero hoy podemos ver que esos discos blancos sirven al mismo propósito que el reflejo desplazado del vestido negro de la moza. Los discos entran en la composición del cuadro de modo tal que se concentra en ellos la única impresión de profundidad y alejamiento. En el ángulo superior derecho del cuadro vemos, reflejado en el espejo, al hombre que está siendo mirado por la muchacha y que, a su vez, la mira fija e

intensamente a los ojos. Sin embargo, así como la espalda de la moza no se refleja inmediatamente a su derecha, este caballero de sombrero de copa, que la interroga con los ojos e inspira en ella una mirada tan triste, no es posible ópticamente porque, de serlo, obstruiría la visión directa que tenemos de Suzon, quien, por su parte, mira en línea recta y frontal. El cuadro está compuesto de modo tal que el observador está siempre enfrentado a la muchacha. Pero es evidente que el observador (usted o yo) no es la persona reflejada en el espejo. Dada la posición frontal plena del sujeto en relación al observador, no hay manera de mirar a la mujer sin la intervención de esa reflexión alterada. Manet, entonces, crea en este cuadro el siguiente drama: miro en un espejo y veo a alguien que no soy yo.

Este aspecto del cuadro hablaba a los contemporáneos de Manet. Algunos trataron de sacarse de encima la perturbación con un chiste (el *Journal Amusant* del 27 de mayo de 1882 incluye un grabado del cuadro en el que el caballero reflejado en el espejo está dibujado de pie, delante de la moza y obstruye nuestra visión) pero la mayoría de las críticas reaccionaron con fastidio a las inquietantes cuestiones que el cuadro suscitaba: "¿Es una pintura verdadera? No. ¿Es bella? No. ¿Es atractiva? No. Entonces, ¿qué es esto?"³ El malestar puede tener que ver con la escena relatada por el cuadro: las proposiciones que un hombre hace a una joven moza de bar que le responde con una mirada de infinita tristeza.

Desde luego que tal escena podría adecuarse a un sermón victoriano. La joven solitaria corrompida por el vicio en un espacio público era el tema de un alegato que Degas había pintado más directamente, por ejemplo en "L'Absinthe" de 1876. Pero en el cuadro de Manet la alteración óptica hace imposible que la mujer sirva sólo a fines moralizantes. La cuestión, entonces, es cómo el relato incluido en el cuadro puede ser percibido por hombres y mujeres de otros tiempos, otros lugares y costumbres, cuestión que no es separable de la historia que está siendo contada. El tratamiento plástico de los objetos sobre el mostrador les otorga una existencia destacada. Las bote-

llas del bar están pintadas plenamente y en detalle; contrastan con los discos abstractos de las luces reflejadas en ese espejo que nos muestra un yo distinto del que preferiríamos considerar como propio. Aunque el espejo está situado todo a lo largo del cuadro y hay una abigarrada colección de objetos, Manet sólo permite que dos de ellos se muestren en el reflejo, aun cuando, ópticamente, todos deberían aparecer. Y esos fantasmas ópticos de botellas, flores y frutas parecen los objetos más sólidos del cuadro.

40 Así es como funciona el desplazamiento en "El bar del Folies-Bergère". Crea valores: un valor reflexivo, dado por el observador como parte de la cosa vista y un valor dado al propio mundo físico, cuyos rasgos y formas sólo captamos en sus transmutaciones sobre un espejo deformante. Por contraste, los objetos no sometidos a ese desplazamiento tienen una solidez ilusoria. Si Manet hubiera sido filósofo (posibilidad que rechazaría con énfasis), podría indicar que el verdadero núcleo de su cuadro está en la solidez de las cosas no desplazadas, al igual que la del yo que no ha experimentado desplazamiento es, quizá, la mayor de las ilusiones. Este cuadro ciertamente realiza una promesa moderna: la perturbación infunde valores en la experiencia. Pero ¿cómo puede mantenerse esa promesa de desplazamiento fuera de la tela, en la calle?

Un cambio en el exilio

Si pudiéramos recorrer las calles de París en los años de juventud de Manet —entre la Rue de Rivoli y el Boulevard Saint-Germain, de norte a sur, y por lo que hoy son los puentes de Saint-Michel y el Carrousel de este a oeste— veríamos el método de Manet componiendo una escena de la vida.

En ese sector de París, una multitud de extranjeros se mezclaba con los estudiantes de bellas artes, de medicina y de leyes de la universidad. El contingente mayor y más antiguo comprendía centroeuropeos, de Polonia y Bohemia, desplazados de sus respectivos países en la década de 1830. En la de 1840, los emigrados políticos italianos circulaban en ese sector de la ciudad, al que se

añadió un contingente de griegos en 1846. Muchos estaban en París a causa de la situación política en sus países, muchos eran intelectuales, aunque entre los griegos había un gran número de marineros que habían sido sorprendidos por la guerra de independencia, una generación antes.

Podría pensarse que se trataba de un mundo premoderno de extranjeros. Los habitantes de París idealizaban la resistencia de los ciudadanos de cualquier parte a la explotación de la corona y de la aristocracia. Aunque no es un pueblo demasiado accesible a los extraños, el francés recibió amistosamente a los polacos y, luego, a los griegos; los levantamientos en esos países fueron percibidos más como revueltas de clase media que como levantamientos de los pobres. Durante la década de 1830 las universidades de Francia estuvieron abiertas a los extranjeros y el derecho de asilo político fue, por primera vez, codificado en su forma moderna: un individuo puede aspirar a ese estatuto según un procedimiento burocrático establecido y no debe implorarlo como un favor concedido por la autoridad. En esas condiciones, los emigrados de las décadas de 1830 y 1840 buscaron movilizar a los parisinos en pro de sus diversas causas, con la esperanza de obtener dinero y de lograr que la opinión pública presionara al gobierno francés a intervenir. Conocemos el aspecto elegante de esos esfuerzos, como las *pièces d'occasion* compuestas por Chopin para los conciertos de caridad, pero hubo apoyos mucho más populares. Por ejemplo, el que los marineros griegos promovieron entre los estibadores y carreteros en los muelles del Sena, con tal éxito que la ropa de trabajo griega era llevada en los docks como señal de simpatía. Más aún, la policía de París cultivaba la idea de que esos intereses extranjeros alejaban a los trabajadores franceses de los motivos locales de disturbio; y hubo, en efecto, un reflujo del proletariado parisino.

Se trataba de una curiosa situación, históricamente grávida, en una nación xenófoba que gusta de perseguir a los extranjeros. Fue en París donde por primera vez se hicieron evidentes los cambios que producirían la imagen moderna del extranjero como una figu-

ra sufriente. Y esos cambios, paradójicamente, se debieron al desarrollo del nacionalismo moderno que juzgó a quienes abandonaban sus países como enfermos que soportaban una amputación.

Es cierto que, desde los griegos, la pertenencia a una nación es vista como algo necesario para la formación de un ser humano completo; los extranjeros en la ciudad-estado griega, los metecos, eran considerados menores en la medida en que no podían ejercer el privilegio, propio de los adultos, de votar. Pero el significado de 'nación' fue cambiando profundamente a la largo de la historia occidental; a veces la nacionalidad resultó inseparable de una práctica religiosa particular, a veces fue definida a partir de dinastías aristocráticas y otras incluyó a la red de comerciantes en una ciudad madre.

El nacionalismo que empieza a encontrar su voz en la revolución de 1848 instaura una versión distinta de identidad colectiva: la nacionalidad pasa a ser un fenómeno antropológico al cual la actividad política, en el mejor de los casos, viene a servir. La nación se vuelve un *ethos*, el imperio del *nomos*, en términos griegos, es decir, la regla pura de la costumbre, y es casi un crimen interferir en la sacralidad de la costumbre a través de decisiones políticas o negociaciones diplomáticas. Debido a este cambio profundo en el significado de la nacionalidad, los exilados que vivían en París en 1848 debieron enfrentarse a la necesidad de repensar lo que había significado esa situación prolongada de desplazamiento del 'hogar'. La vida cotidiana en el extranjero los había llevado gradualmente a perder contacto con los rituales y costumbres de su propia tierra, el *nomos* se volvía un recuerdo más que una actividad. Deberían encontrar un sentido a sus vidas en el propio hecho del desplazamiento, es decir, en su ser extranjeros: necesitarían mirar sus recuerdos de la nación de un modo semejante al espejo de Manet.

La revolución de 1848 duró cuatro meses, de febrero a junio. Comenzó en París, pero hacia marzo sus repercusiones se extendían por Europa central donde florecían movimientos que proclamaban la superioridad de las repú-

blicas nacionales respecto del parcelamiento geográfico de territorios producido por las dinastías y los diplomáticos en el Congreso de Viena de 1815. Los acontecimientos tenían algo del mismo carácter explosivo con el que estas naciones se desprendieron de la hegemonía rusa en los últimos cuatro meses de 1989. Los doctrinarios de la 'nación', que comenzaron a pronunciarse públicamente en 1848, usaban un lenguaje diferente del de quienes antes habían reclamado regímenes constitucionales, democracia u otros ideales políticos en sus países, como un eco de los ideales de las revoluciones francesa y norteamericana. El lenguaje de los eslavófilos o de los hijos de Atica fue, podría decirse, un triunfo de la antropología sobre la política. En 1848, la idea de la nación como un código político fue rechazada por los nacionalistas revolucionarios en la medida en que creían, contrariamente, que una nación se fundaba en la costumbre, en los hábitos y leyes no escritas del *Volk*; la comida de un pueblo, su manera de bailar, los dialectos que habla, las formas de sus oraciones serían los elementos constituyentes de la vida de la nación. Ni la ley puede legislar sobre los placeres de la comida ni las constituciones pueden ordenar una creencia en ciertos santos: es decir, el poder no puede producir cultura. La doctrina del nacionalismo que cristaliza en 1848 proporciona un imperativo geográfico al concepto de cultura: hábitos, fe, placeres, ritual, todo se vincula y se funda en un territorio particular. Más aún, quienes sustentan esos rituales son gentes del mismo lugar, que se entienden entre sí sin necesitar explicaciones. El territorio, entonces, se vuelve sinónimo de identidad.

Es importante advertir que, a mediados del siglo XIX europeo, los anales están llenos de proclamas nacionalistas revolucionarias, dirigidas a un público que es a veces receptivo y a veces indiferente, pero que siempre está escuchando algo *nuevo*: el elogio de los rituales y creencias comunes y la celebración de la vida cotidiana como virtud colectiva. El viejo código del honor nacional consideraría degradante esa celebración de la vida cotidiana. Según ese código, a un soldado de infantería se le ponía un uniforme de franela azul y

rojo, bordado en oro, con charreteras y botones acuñados, claramente una vestimenta inútil, más inútil aún en combate; y ese soldado podía pasar hambre en el cuartel. Pero esa vestimenta ceremonial le otorgaba un lugar en algo que era más grande y grandioso que él mismo, porque glorificaba su condición de francés. De modo similar, en tiempos de paz, monarcas como Luis XIV legitimaban su gobierno a través de complicados ceremoniales; 'avances', 'giros' y 'audiencias' aportaban un relieve teatral a la gloria del estado; esas construcciones magníficas se elevaban muy por encima —y de un modo 'no natural'— de la esfera de la vida cotidiana. El honor nacional se adquiría con el artificio. Por el contrario, la ideología nacional proclamada por Kossuth, Manzoni, Garibaldi, Mieczkewitz o Louis Blanc —en el sentido de que el pueblo debe ser glorificado tal como es en el mercado y en la fiesta, en la iglesia y la cosecha— establecía que el honor se funda en la autenticidad antes que en el artificio.

El espíritu de este nuevo nacionalismo se hace visible en los textos revolucionarios difundidos en febrero y marzo de 1848. En los carteles que llamaban a la unidad nacional, compuestos en la primavera de 1848 por Chodluz y otros, el Pueblo que respondía al llamado insurreccional vestía ropa de trabajo o vestimenta campesina. Esta imaginería es más compleja que la simple identificación del pueblo con los pobres, porque en los carteles revolucionarios de 1790 y 1791 los pobres a menudo eran representados con el uniforme militar o los colores de un club político. Dos generaciones más tarde, al presentarse en un acontecimiento histórico grandioso, el pueblo no se viste para la ocasión. Los carteles de 1848 tampoco muestran a las masas con expresiones particularmente dramáticas de rabia o de celo patriótico: todo allí significa que el pueblo no es autoconsciente, simplemente es. Han desaparecido incluso las figuras clásicas, alegóricas, que eran emblemas de las revoluciones de 1830, como "La libertad guiando al Pueblo" de Delacroix. Para los nacionalistas revolucionarios de 1848, el desconocimiento que el *Volk* tiene de sí mismo, la ausencia del espejo, era una

especie de virtud, contraria a los vicios de la autoconciencia y el autoextrañamiento del burgués cosmopolita, cuya perspectiva mental se abre a un diorama de espejos que reflejan hacia atrás interminables vacilaciones y pensamientos latentes.

Esta imagen antropológica del *Volk* constituye un acontecimiento de época en la imaginería y la retórica sociales modernas. El nacionalismo del siglo XIX establece lo que podemos considerar la regla fundamental moderna de la identidad. La identidad es tanto más fuerte cuanto no se es consciente de 'tenerla', simplemente se es.

Es importante comprender que esta fórmula es al mismo tiempo una regla de ejercicio del poder, aun cuando hable en nombre de una unidad cultural o del alma del pueblo que estaría más allá del dominio de un régimen político determinado. Los grandes imperialistas del siglo XIX, hombres como Livingston, Stanley y Rhodes suscribían este punto de vista antropológico y sostenían también esa visión extensiva sobre el carácter sagrado de la cultura de la vida cotidiana; creían en la primacía del *nomos*, pero de ello extraían como conclusión que los 'nativos' no debían ser contaminados por un contacto excesivo con sus amos extranjeros, que afectarían la integridad de la cultura nativa. Rhodes era sincero. Pero la regla fundamental del *nomos* moderno, que dice que se es más uno mismo cuanto se es menos consciente de uno mismo, puede servir tanto a los levantamientos revolucionarios de 1848 como inspirar las formas mediante las cuales una nación domina a otras y a la vez procura evitar toda 'contaminación' cultural. En el mismo sentido, un estado moderno puede también obtener beneficios de esa virtud antropológica. Sus instituciones pueden verse legitimadas como reflejos del impulso popular antes que como *construcciones* problemáticas sometidas a un debate permanente. Instituciones como la policía civil o el comité revolucionario de barrio pueden ser declarados órganos permanentes de la espontaneidad, efectos de lo que 'anónimamente' nace de la vida del pueblo.

La celebración que Rousseau hizo del 'buen salvaje', un siglo antes de

1848, fue en verdad un equívoco notable. Rousseau parece haber quedado impresionado por una figura que representaba a un indio americano con ropas ceremoniales, que había sido exhibida en París por un taxidermista en 1741; este 'salvaje', imaginaba Rousseau, era un hombre con una capacidad de reflexión más aguda y profunda que la de los parisinos charlatanes, con peluca y sin cerebro, que visitaban la tienda del taxidermista. El Buen Salvaje piensa; es una idealización que el siglo XVIII hace de la persona auténtica. Puede decirse que la separación entre los revolucionarios del siglo XVIII y los nacionalistas del XIX está marcada por una diferente conciencia geográfica. Las doctrinas políticas de 1789 trascienden el propio lugar; no es necesario vivir en París, o ser francés, para creer en la libertad, la igualdad y la fraternidad, proclamadas por la Revolución Francesa. Kant en sus *Ideas para una historia universal en clave cosmopolita*, de 1784, argumenta que un ser humano se desarrolla más cuanto más estímulos recibe, provenientes de la diversidad de otros pueblos, y los deriva hacia lo que experimenta en el lugar propio. Este 'ciudadano universal' procura recibir el estímulo de las escenas foráneas y aprehende de ellas lo que es común y universal.

Por supuesto que un cambio ideológico no es un simple deslizamiento de una forma de creencia a otra. En los escritos de Manzoni sobre el campesinado italiano, sus compatriotas del campo aparecen a veces como los verdaderos italianos en la medida en que, apartados de las ciudades que eran sede del poder austro-húngaro, conservaron las costumbres de una Italia original y libre. En ese sentido son parecidos al buen salvaje de Rousseau: guardianes autoconscientes de lo que es, de hecho, una cultura superior. Y sin embargo, Manzoni escribe a veces—como Tolstoi más adelante— que el campesino es moralmente superior porque no tiene conciencia de sí mismo en el tiempo y la historia, está liberado del veneno dañino que significa pensar demasiado, más allá de los límites de la vida tal como es dada. El campesino no mira en el espejo de la historia, simplemente es. El Pueblo es silencioso.

En la retórica del nacionalismo que tomó forma en el siglo XIX, la atribución al pueblo de rasgos de espontaneidad y carencia de una autoconciencia cosmopolita, estaba a la vez en relación con una concepción del tiempo de la nación. También la nación, simplemente, es. La retórica del nacionalismo toma los rituales, las creencias y las costumbres del pueblo para representar, según la distinción de Heidegger, formas de ser más que formas de hacer; los rituales, creencias y costumbres, creadores del ideal nacional, son exaltados como si estuvieran más allá del tiempo y como si fueran cohesivos y permanentes; pertenecen a la propia tierra y a la unidad de los seres humanos con 'sus' raíces. Esta noción de ser nacional implica, al mismo tiempo, cierta forma de silencio. Cuando Louis Kossuth realiza una llamamiento en favor de la revolución magiar, la interrelación que a lo largo de los siglos los magiares establecieron con los turcos, los eslavos y los germanos, a quienes la historia puso juntos, queda excluida del balance de lo que significa ser magiar; sin embargo, esos encuentros históricos de hecho tifieron las prácticas religiosas, crearon una cocina muy elaborada y hasta alteraron la propia estructura de la lengua húngara. En lugar de esa historia, Kossuth predica una versión de la cultura magiar que la presenta como inmutable y autosuficiente a la largo de las generaciones. El corolario de ese tiempo de la nación, el tiempo del ser, es el concepto de pureza nacional.

Tal como Isaiah Berlin mostró en su trabajo *Vico and Herder*, esos dos adelantados del nacionalismo decimonónico en el siglo XVIII, el armado de la nación en términos antropológicos comenzó por sostenerse en la más liberal de todas las razones: fue una afirmación de la dignidad de las diferencias humanas. De acuerdo con Berlin, para Herder "las diferencias [entre los pueblos] son lo más importante, porque los hacen ser lo que son, los hacen ser ellos".⁴ Es fácil olvidar la audacia de la afirmación, por lo demás bastante reciente, de que los seres humanos son creaturas de culturas particulares. Maquiavelo le susurra a su príncipe consejos que siguen el ejemplo de anti-

guos reyes y emperadores; y esos monarcas, que llevan muertos miles de años, todavía pueden ser modelos para el príncipe en la medida en que la naturaleza humana no cambia; al menos es lo que pensaban Maquiavelo y sus contemporáneos.

Pero una concepción que tomaba a los seres humanos como culturalmente específicos, era, en el siglo XVIII, más que una defensa de la importancia de las variaciones antropológicas. Suponía una ataque a lo que hoy llamamos 'eurocentrismo'. Voltaire sostenía que "Es una enorme arrogancia el afirmar que, para alcanzar la felicidad, todo el mundo debe volverse europeo".⁵ En diferentes lugares, diferentes pueblos encuentran vías diferentes para alcanzar la felicidad. Sin embargo, la distancia entre la afirmación de la diferencia que hace el siglo XVIII y la del siglo XIX reside en lo siguiente: para Voltaire, el conocimiento de que hay otros que no mueren cuando comen alimentos que nosotros tememos comer, que incluso pueden ser felices con esos gustos, más que impulsar el deseo de probar lo prohibido, debe servir para suspender nuestras propias convicciones. La percepción de diferencias en los valores debe hacer más cosmopolita al observador. Mientras que la interpretación de Herder se adelanta a su tiempo: la percepción de diferencias puede volver a la gente más etnocéntrica, en la medida en que ya no hay una humanidad común en la cual reunirse.

Estar en el lugar o fuera de lugar; la virtud de ser uno mismo en su lugar y el vicio de verse uno mismo en otra parte. Precisamente aquí comienzan los problemas de ser un extranjero. En los comienzos de la primavera de 1848, parisinos como "Daniel Stern" (pseudónimo de Marie d'Agoult, alguna vez compañera de Franz Liszt, quien dejó crónicas vívidas de la insurrección) pensaban que "las colonias extranjeras desaparecerán en pocos días, en cuanto nuestros amigos retornen al lugar que los llama".⁶ Dado el nacionalismo exaltado de la prensa, esa esperanza parecía lógica. La cuestión política que ese nacionalismo planteaba a todos los que se habían convertido en extranjeros—emigrados, expatriados o exilados—

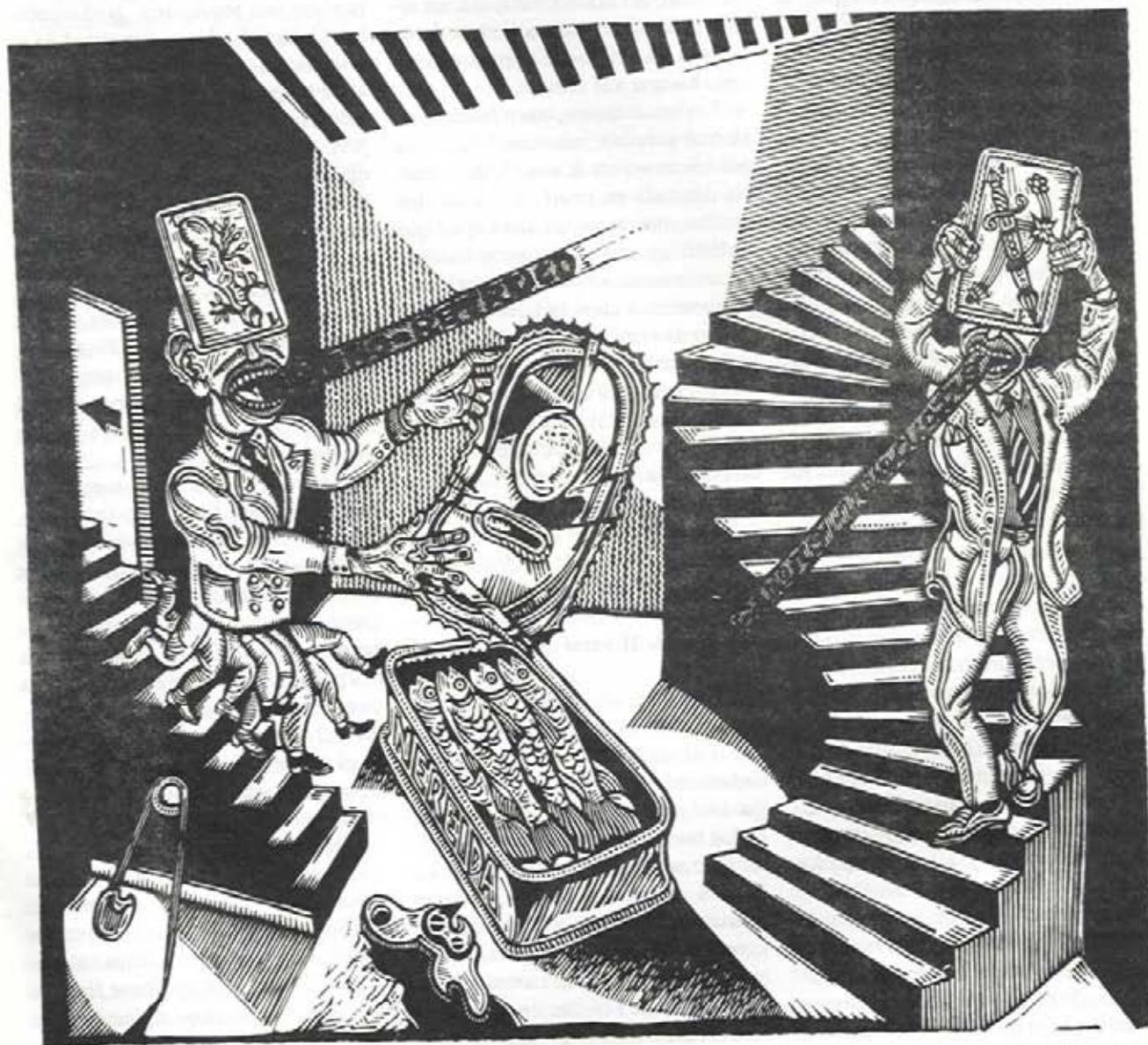
era: ¿por qué no estaban en casa, entre los suyos? ¿Cómo se puede ser ruso estando lejos? En abril de 1848 Daniel Stern consignó que, curiosamente, pocos emigrados habían retornado a sus países. "Están todavía discutiendo en el Palais Royal, recibiendo emisarios del exterior, fanfarroneando; tienen muchas esperanzas pero ninguno comenzó a hacer las valijas".⁷

El que quizá sea el más eminente de los exilados del siglo XIX fue un hombre que describió brevemente, como observador, esta escena y capturó con una prosa profunda la relación maldita entre el nacionalismo y la condición extranjera. Alexander Herzen era

hijo ilegítimo de un anciano noble ruso y una joven alemana (de ahí su nombre, que es casi equivalente a 'de mi corazón' [herzlich]). Inspirado en los levantamientos de 1825, desde joven participó activamente en la política rusa con posiciones radicales, según el modo en que éstas eran entendidas entonces: monarquía constitucional y reformas liberales. Por ello sufrió un exilio interno y fue, posteriormente, expulsado de Rusia. Como otros de su generación, al principio pensaba que su exilio era temporario y esperaba regresar a su patria en cuanto las circunstancias políticas lo hicieran posible. Pero cuando, finalmente, pudo volver, se echó atrás.

Y no eludió el retorno por estar socialmente asimilado, ni por amor a la cultura europea, ni por tener lazos personales —como los de su amigo Turgenev con Pauline Viardot—. Siguió apasionadamente interesado en los asuntos de su país, pero sintió que ya no era capaz de vivir en él. Deambuló por las capitales de Europa occidental y pasó sus últimos años en Londres, donde editó un periódico sobre la realidad rusa, *La Campana*.

Existe un cierto pensamiento social, falsamente humanista, que plantea una relación inversa entre conciencia y circunstancia. En este pensamiento, el sufrimiento de los pobres los convierte



Alfredo Benavidez Bedoya, Duelo verbal por una lata de sardinas.

en víctimas intelectuales de sus necesidades; el pensamiento popular es un puro cálculo de supervivencia. Los refinamientos de la conciencia, las complejidades de la interpretación, son considerados como lujos propios de los ricos. Según esta manera de pensar, el hijo bastardo de un aristócrata no puede ofrecer ninguna guía al dilema que enfrentan las sucesivas oleadas de inmigrantes que abandonan Europa en el siglo XIX; y mucho menos podría ofrecerla hoy a las incógnitas de trabajadores mexicanos, almaceneros coreanos, judíos soviéticos y otros extranjeros. Herzen, amigo de John Stuart Mill, tímido con la timidez originada en tantas ocasiones formales, Herzen, tan curioso acerca de lugares a los que, sin embargo, no pertenecía... Herzen entra en esta historia en abril de 1848. Con cierto retraso, se reúne con la colonia de exilados en París, a su regreso de Roma que atravesaba los primeros momentos del despertar nacionalista.

No debe pensarse que Herzen o los otros emigrados en París que no respondieron inmediatamente al llamado de sus propias naciones fueran cobardes; la vida de muchos de los emigrados había incluido una serie de encarcelamientos y torturas, particularmente bajo la policía austríaca. La explicación de esa inmovilidad se encontraba, en parte, en la crueldad de los propios acontecimientos que los pasaban por alto. La red de contactos en el exterior estaba desactualizada, así como sus proyectos políticos, que contemplaban constituciones e instituciones de gobierno, no tenían lugar en la nueva retórica sobre el Pueblo. Pero además, como lo señalaba Daniel Stern, algo había pasado con los propios extranjeros en el exilio. "Es como si se hubieran mirado en un espejo y hubieran visto un rostro distinto del que querían ver", escribió.⁹ La confusión afectaba a los emigrados tanto como a la escritora: algo en ellos resistía el retorno y a la vez algo los empujaba a volver.

La imagen ofrecida se parece al espejo de Manet, en el cual el reflejo es tan diferente de lo que esperamos ver. Esa fue la relación exacta que Herzen enfrentó en el curso de su vida, y trató de entender de qué modo el nacionalismo había obligado a la gente a mirarse

en algo semejante al espejo de Manet, para encontrar una imagen humana, vivible, de sí mismos. Los rituales, las creencias, los hábitos y los signos del lenguaje parecían ser, en ese espejo desplazado, muy diferentes de los de la patria. El extranjero podía, de hecho, tener una relación más inteligente y más humana con su cultura que la persona que nunca viajó, que no conoce nada más que lo suyo y que no se ha visto obligada a juzgar las diferencias entre una cultura y otra. Pero la ocupación tensionante de convertirse en extranjero consistió en otra cosa. Es más bien la de alguien que debe lidiar creativamente con su propia condición desplazada, con los materiales de la identidad, del mismo modo que un artista debe lidiar con los hechos duros que son los objetos de su pintura. Uno debe hacerse a sí mismo.

Esa era, al menos, la posibilidad que Herzen percibía, mientras leía en los periódicos acerca de una ola de violencia desatada en Eslovenia contra los gitanos, que creían, en 1848 igual que en 1990, que una nación que se levantaba contra sus amos podía proporcionarles también a ellos la libertad. Era el mismo Herzen que bebía vino en el Café Lamblin y cuyos camaradas complotaban, telegrafando, discutiendo, y quedándose; fue Herzen el que condujo una manifestación de extranjeros ante la Asamblea Nacional en defensa de los "derechos del hombre". Todos ellos debían encontrar una nueva manera de ser rusos. [...]

El espejo de Herzen

El 27 de junio de 1848 la revolución llega a su fin en París. Las tropas arrasan la ciudad, disparando indiscriminadamente sobre la multitud y desplegando al azar las baterías de sus cañones en los barrios obreros: habían llegado las fuerzas del orden. Herzen, al igual que los otros extranjeros que habían permanecido en París voluntariamente, se ve obligado a partir. Viajó a Ginebra, luego a Italia, regresó a Francia y, finalmente, llegó a Londres en agosto de 1852; era un hombre de mediana edad, cuya mujer mantenía una relación con otro, que se había pronunciado pública-

mente en contra del discurso radical esclavófilo que dominaba en su país y que hablaba inglés imperfectamente, al modo de las novelas de Walter Scott que había leído. "Poco a poco, comencé a percibir que no tenía absolutamente ningún lugar donde ir y que no tenía ninguna razón para ir a algún lugar".⁹ No es excesivo decir que en ese momento Herzen se vuelve, en cierto sentido, una figura trágica, un hombre con una segunda cicatriz de nostalgia, de la que no va a curarse.

Lo más ilustrativo de los escritos de Herzen, en esas condiciones, es el sentido que buscó introducir en su comportamiento cotidiano, tratando de entenderse como extranjero. "En mí se produjo una revolución, gradualmente". Comenzó a hacer una virtud de su aislamiento en el exilio: "Era consciente de mi propio poder... me volví más independiente de todos".¹⁰ Y así empezó a reconstruir la percepción del mundo a su alrededor: "Ahora terminé la mascarada, ya no hay trajes de disfraz, las coronas han caído de las cabezas y las máscaras de los rostros..." Para explicar las consecuencias de esta nueva visión de los demás, en esta crisis personal del exilio, Herzen recurre a la misma imagen desplazada que había sido evocada por Daniel Stern. "Veo rasgos diferentes de los que esperaba."¹¹

En lugar de convertir su exilio en una razón para trascender espiritualmente el mundo, como podría hacerlo un cristiano, Herzen permanece con los pies sobre la tierra; trata de entender cómo un extranjero debería manejar su propia nacionalidad. La nación plantea dos peligros para el que va a convertirse en extranjero; uno es el peligro de olvidar y el otro el de recordar; en el primero el extranjero está dominado por el deseo de asimilarse, en el otro está corroído por la nostalgia.

De acuerdo con su propia experiencia, Herzen, en la década de 1850, llegó a ver el ejemplo de esas amenazas en dos hombres que había conocido en los años treinta y comienzos de los cuarenta. Ivan Golovin era, igual que Herzen, un refugiado político, alguien que le había parecido al comienzo simplemente un individuo detestable, un tramposo de tiempo parcial que había sido exclui-

do después de unos años de la Bolsa de París, un explotador de sus compañeros exilados que revoloteaba de un lado a otro. Ahora Herzen descubre la ampliación de todos esos vicios en el propio comportamiento del exilio: "¿Para qué había dejado Rusia? ¿Qué tenía que hacer en Europa?... Desarraigado de su suelo natal, no podía encontrar un centro de gravedad".¹² La importancia del carácter de Golovin es subrayada en las reflexiones de Herzen en Londres. El carácter de Golovin, escribió Herzen, "llevaba la marca de una clase de gente", aquellos a quienes el deseo de asimilarse había conducido a perder su yo:

"Viven una vida nómada, en las grandes ciudades, con o sin sus tarjetas de visita, invariablemente cenan bien, son conocidos por todo el mundo y todo lo de ellos es conocido, excepto dos cosas: de qué viven y para qué viven. Golovin era un empleado ruso, [...] un tramposo inglés o un Junker alemán, del mismo modo que nuestro compatriota Nozdrev Khlestakov [personaje de Gogol]..."¹³

En el exterior, esa gente ve que aquellos con los que convive no pueden entender cómo son las cosas en el lugar del que uno viene, o que no les interesa; y es comprensible porque ese lugar está muy lejos, muy atrás en el tiempo, en una palabra, es muy extraño. Y entonces hombres como Golovin, con el temor de alienarse o de aburrir a los demás, actúan como si lo otro nunca hubiera existido. Herzen era demasiado refinado como para considerar que esos extranjeros que buscaban asimilarse estaban moralmente degradados. Los contemplaba más bien como gente afectada por una suerte de amnesia voluntaria, y temía que de esa voluntad de olvidar surgieran otros actos de denegación.

Es posible, quizá, reformular lo que Herzen captó en el caso de Golovin: el deseo de asimilación puede ser experimentado como una fuerza capaz de crear un sentimiento de vergüenza acerca de uno mismo, y de ese modo debilita la fuerza del propio yo. Es claro que la capacidad de asimilación exige tener ingresos, ventajas educacionales y ocupacionales de las que carece el aspirante a ser —digamos— un 'nuevo norteamericano'. Pero una persona consumida por el deseo de asimilarse

puede a la vez comportarse como un auto-censor, que filtra y separa todo un nivel de percepciones y de experiencias vividas; esa autodepuración supone que hay algo vergonzante, inaceptable en el propio pasado, algo que debe permanecer apartado de los otros. Para el extranjero ese círculo de censura y vergüenza puede comenzar simplemente, por ejemplo, por sentir que el gesto de tocar a otros cuando se les habla, o el olor de la comida en el propio aliento, son cosas que deben ser corregidas. La vergüenza que se siente por el hecho de que el propio aliento huele diferente cuando se comen las comidas del propio país, se refuerza por el miedo de arrojar ese aliento a la cara de gente que no come lo mismo. Y sentirse avergonzado de uno mismo probablemente conduzca a perder la capacidad de juicio, si no la probidad moral, tal como Herzen observaba en el caso de Golovin. Por eso es que, para nosotros, el 'crisol de razas' en el mito norteamericano ha funcionado más bien como una disolución de los poderes éticos del yo.¹⁴

Golovin es una figura significativa en el intento que Herzen realiza de elaborar el sentido de ser ruso fuera del país, el intento de entender cómo producir un desplazamiento humano de la propia nacionalidad. En una carta famosa, Golovin le escribía, desde París, al editor del *Moscow News*, el primero de febrero de 1866: "Antes que un ruso soy un hombre".¹⁵ Herzen reproduce esa carta al final de su retrato de Golovin, que es también el final de la primera edición de *My Past and Thoughts*. La ironía es bien evidente. Una declaración como esa en la era del Iluminismo podía provenir de Kant; ahora proviene de un especulador de la bolsa, un artista de la extorsión, ansioso por acomodarse en cualquier lugar. Las revelaciones del exilio seguramente no terminan aquí. Para el extranjero, el conocimiento de provenir de otro lugar, más que fuente de vergüenza, debería ser un conocimiento preventivo.

Para Herzen, el individualismo económico era el peligro mayor en la era de la expansión capitalista. El nacionalismo y el capitalismo pueden marchar tomados de la mano; así lo afirmó reiteradamente Herzen, un socialista convencido, en *La Campana*. Pero las es-

peranzas que depositaba en el movimiento socialista no habían arraigado en los inmigrantes. Y sin embargo, el desplazamiento sufrido les había proporcionado la experiencia, o al menos la posibilidad, de mirar más allá de ellos mismos, de tratar a otros igualmente desplazados de un modo solidario.

Como lector de Herzen, es aquí donde lo encuentro más apremiado. Herzen habría considerado perfectamente entendible que grupos étnicos, en los Estados Unidos modernos, hayan estado en el centro del liberalismo a la norteamericana, que es una versión débil del socialismo democrático europeo. Habría explicado esa relación entre inmigración y liberalismo, afirmando que las cicatrices del desplazamiento habían predisuesto hacia la libertad a aquellos que eran conscientes de ser extranjeros, diferentes de los Golovin que sólo querían olvidar. Herzen creía que el socialismo estaba más fácilmente al alcance de los extranjeros; esto suponía una idealización del desplazamiento, pero también un ideal fundado en una visión profunda y escéptica respecto de la posibilidad de superar los demonios del individualismo posesivo mediante relaciones comunitarias nacionalistas, homogéneas y autorreferenciales. Sólo el conocimiento de la diferencia y la experiencia del desplazamiento pueden erigir una barrera al apetito del individualismo posesivo.

Para leer a Herzen como a un escritor que se refiere, en germen, a nuestro propio tiempo, es necesario pensar la distinción entre liberalismo y pluralismo. La regla moderna de la identidad amenaza constantemente con restringir la libertad personal a las prácticas culturales: las propias necesidades son legítimas en la medida en que puedan identificarse con lo que hace la comunidad mexicana, o la tradición rusa o las jóvenes negras. A través de una aplicación particular de esta norma, el ideal liberal puede degradarse a mero pluralismo; el pluralismo pasa a ser, simplemente, una cuestión de definición de fronteras entre comunidades que comparten territorios vecinos, y en los cuales la gente vive como si nunca hubieran dejado atrás un hogar, como si nada hubiera pasado. Paradójicamente, para

derrotar este auto-encierro pluralista en la etnicidad, es necesaria la conciencia viva de uno mismo como extranjero. Herzen le comenta a alguien en Inglaterra: "En sus palabras", un hombre de mérito me dijo, 'uno lo escucha hablar como un espectador exterior'. Pero yo no vine a Europa como un extraño, usted lo sabe. En un extraño es en lo que me he convertido".¹⁶ Por esta misma razón, en *Immigrant America*, Alejandro Portes y Ruben Rumbaut declaran rotundamente: "La asimilación entendida como una rápida transformación del inmigrante en un norteamericano, como si fuera 'uno más', es algo que no sucedió nunca".¹⁷ Y esa afirmación es algo más que una observación sociológica; es la afirmación de una conciencia necesaria y esclarecida.

La nostalgia, que es el peligro contrario a la amnesia, parece ser una condición más simple. Así le parece a Herzen en Ginebra, en 1850, inmediatamente después de haber abandonado París con los otros refugiados centroeuropeos. Por primera vez, muchos de ellos advierten que viven en un exilio permanente y que el exilio encierra el peligro de la nostalgia:

"Los emigrados, separados del ambiente al que han pertenecido, cierran los ojos para evitar la amarga verdad y se acostumbran más y más al círculo fantástico y cerrado de sus recuerdos inertes y de esperanzas que nunca serán realizadas [...] Al dejar su tierra natal, con rabia disimulada y con la idea permanente de retornar en el día de mañana, los hombres no se desplazan hacia adelante sino que son continuamente arrojados al pasado..."

De lo que concluye que el exilado puede ser esclavizado por el poder de la memoria, por "esas preguntas, pensamientos y recuerdos que conforman una tradición obligada y opresiva".¹⁸

Quince años después, en Londres, Herzen vuelve en sus memorias sobre el tema de la nostalgia de los emigrados, y el tema ha cambiado de acuerdo con las transformaciones que el autor ha sufrido en el exilio. Narra su encuentro con el padre Vladimir Pecherin en un breve retrato que es digno de Chejov. Pecherin era alguien conocido por

Herzen y por todos los de su generación. A mediados de la década de 1830, el joven Pecherin se hizo cargo de la cátedra de griego en la Universidad de Moscú; en pocos años se sintió oprimido en su país. En palabras de Herzen: "A su alrededor sólo había silencio y soledad: todo se limitaba a una sumisión muda, sin esperanzas y sin dignidad, y todo era, al mismo tiempo, obtuso, estúpido y mezquino".¹⁹ Pecherin, el joven profesor de lenguas clásicas, decide emigrar, algo que no sorprendió a ninguno de sus contemporáneos, igualmente oprimidos en la Madre Rusia; aborda un barco, llega a Inglaterra y repentinamente ingresa en un monasterio jesuita. Y sorprendió así a otros jóvenes que lo conocían y que no podían entender cómo pudo rebelarse contra un sistema autoritario sólo para someterse a otro.

Cuando Herzen llega a Inglaterra toma contacto con Pecherin para conocerlo y le pide autorización para publicar algunos de sus poemas de juventud en *La Campana*. Se encuentran en el monasterio jesuita de Saint Mary's Clapham; los dos rusos comienzan por hablar en francés, porque Pecherin teme haber casi olvidado su lengua materna. Está ávido de noticias y aunque rebaja el valor de sus poemas rusos está igualmente ansioso por la opinión del hombre que lo visita. Después de ese encuentro comienzan a escribirse; el jesuita convertido lo hace sobre materialismo, ciencia y fe. Escribe muy intensamente a alguien que es un extraño, sin ponerse límites a la propia exposición frente al otro, algo que no haría ningún francés, devoto o no devoto.

Herzen cuenta todo esto para introducir el relato de un acontecimiento leído en el periódico dos años antes, en 1855. Un sacerdote jesuita, que el diario describe como "Reverendo Padre Wladimir Petcherine, nacido en Rusia", fue enjuiciado por quemar una biblia protestante en la plaza del mercado de una ciudad irlandesa. Así resume Herzen lo que sucedió en el juicio: "El honorable juez británico, considerando lo insensato de la acción, el hecho de que el acusado fuera ruso, y que Inglaterra y Rusia estaban en guerra en ese momento [la guerra de Crimea], se limitó a exhortarlo paternalmente a que

en el futuro guardara un comportamiento apropiado..."²⁰

Pero lo más fascinante de la historia contada por Herzen es el hecho de que, cuando escribe esta parte de sus memorias, hacia 1865, la cuenta mal. De hecho, Pecherin demostró que lo que hizo quemar no fue una biblia sino literatura pornográfica, y fue absuelto. El impacto, en ese momento, era producido por un jesuita que pasaba a la 'acción directa' contra la obscenidad; el futuro primer ministro, Gladstone, que estaba muy interesado en las condiciones de la prostitución en la Inglaterra moderna, fue uno de los que se mostró intrigado por esa 'acción directa' contra la pornografía. Herzen cambia la historia del juicio a Pecherin (no pienso que haya tenido la intención consciente de engañar) y tiene una razón para ello. Para Herzen es la historia de uno de esos extranjeros desplazados que siguen prisioneros de su pasado. Todo tiene sentido para Herzen: llega un mensajero ruso que va a publicar evidencias de la vida pasada de Pecherin, la vida de un hombre joven en Moscú bajo el Zar Nicolás, que impulsado por el clero realizó pesquisas policiales en las universidades en busca de escritos heréticos. Herzen encuentra en el núcleo de la historia algo así como la irrupción de un acceso atávico. Víctima de la ortodoxia en su juventud, Pecherin se ha convertido en policía de los herejes.

Pecherin es ejemplo de una calamidad que Herzen ha venido observando con creciente temor durante sus años de exilio: es lo que Freud va a denominar el "retorno de lo reprimido".²¹ Y, en los extranjeros, el retorno de lo reprimido es un riesgo mucho mayor que la nostalgia del pasado. Este retorno de lo reprimido ocurre en aquellos que no realizan un trabajo de transformación de la parte de sí que vive en la memoria. El extranjero debe confrontarse con los recuerdos del hogar; y los recuerdos deben ser desplazados, refractados, de modo tal que no llegue a ser súbitamente capturado por el pasado, que no actúe las ofensas recibidas tiempo atrás y en cambio pueda jugar, en el presente, un nuevo rol en ese viejo drama. Pero ¿cómo debe ser esa transformación para que el propio drama sea reescrito?

En las páginas de las memorias de Herzen va tomando forma un consejo acerca de la forma de comportarse en el extranjero: "participar, pero no identificarse". Ese mandato, "participar pero no identificarse", es un camino para que el extranjero derrote el juego de segregación del pluralismo. El impulso a participar es la afirmación de que uno tiene derechos como *zoon politikon*, en cualquier lugar donde uno viva. En vez de la antigua divisa, "nada de lo humano me es ajeno", la divisa de la identidad moderna podría ser: nada de lo que es extranjero es real para mí. El presidente japonés, Nakasone, afirmó alguna vez: "Sólo los que se entienden pueden tomar decisiones juntos". Por el contrario, la defensa por parte del extranjero de su derecho a participar, más allá de lo concerniente a su identidad nacional, es una vía de presionar a la sociedad dominante para que reconozca la existencia de una esfera pública más allá de las fronteras de la antropología. Es también la única forma de sobrevivir cuando se está aprisionado en una ciudad balcanizada y desigual, una ciudad de diferencias.

Herzen encontró una forma de proporcionarse la imagen de un 'hogar', de hacer soportable el anhelo que tenía de él. En Londres, dice, repentinamente se convirtió en italiano:

"Y ahora estoy en Londres donde el azar me ha traído, y permanezco aquí porque no sé qué hacer con mi persona. Una raza ajena bulle confusamente en mí, envuelto en el denso aliento del océano mientras un mundo se disuelve en el caos... y esa otra tierra, bañada por un mar azul bajo la bóveda de un cielo azul... esa región brillante que permanece en el borde más alejado de la tumba... ¡Oh Roma, cómo querría volver a tus engaños, con qué ansiedad revivo día a día el tiempo en que estuve ebrio de ti!"²²

El 'hogar' no es un lugar físico sino una necesidad móvil; dondequiera que uno esté, el hogar es algo que se encuentra en otro lado. Desde el momento en que la vida de Herzen se desarrolla en Inglaterra, una tierra sin sol, con gente demasiado práctica y a veces amable, el hogar que necesita ha cambiado de país: de la nieve al sol, del pequeño pueblo fuera de Moscú a los cafés tranquilos de

Roma. Este conocimiento irónico, un poco amargo, acerca de su necesidad de un 'hogar', le llegó a Herzen cuando era ya viejo; entonces reconoció que nunca podría sentirse completo: la herida no se cura. Ese poder de desplazamiento del 'hogar' fue lo que deseó para otros, para los que no hicieron las valijas cuando las fronteras se abrieron en marzo de 1848, los que no retornaron al mundo amado de su infancia, a su lenguaje, a su tierra.

Quizá he modulado unilateralmente la palabra de Herzen, que es la de un hombre más curioso que crítico; como escritor entendió que es mejor dejar implícitos los 'asuntos' morales en las historias de vida de los individuos. Sin embargo, si he cometido esa injusticia es sólo porque sus páginas detallan las estrategias desastrosas de los banqueros emigrados, el enojo de los poetas serbios al leer traducciones al inglés, no muy correctas, de sus trabajos, la lucha de muchos de los exilados políticos para prevenir la disolución de los ideales socialistas en el ácido de la pseudo-religiosidad eslava; y esos retratos de extranjeros que luchaban para crearse una vida en el exterior mientras que, a la vez, no cortaban con el pasado, son vidas ejemplares. Del mismo modo que ciertas afirmaciones del nacionalismo del siglo XIX son ejemplares para otras afirmaciones, raciales, sexuales o religiosas de la identidad.

En la sociedad moderna la antropología se ha convertido en una amenaza a la libertad. El hombre y la mujer antropológicos huyen de la contaminación y de las dificultades implicadas en la percepción de la *diferencia*. Su *nomos* es la solidaridad racial, la etnicidad, la práctica sexual, la edad, un conjunto de identidades autorreferenciales. Pero la conciencia extrañada de la condición extranjera no puede ser evitada tan fácilmente. Es necesario recobrar algo de ese viaje hacia fuera. Las palabras de Daniel Stern cuando observaba a los extranjeros a su alrededor, reacios a abandonar París, pueden leerse como la expresión de ese imperativo: "al mirar en el espejo ver a otro".

Igual que Manet, Herzen procuró entender el desplazamiento no como indicación de que algo andaba mal, sino

como proceso que tiene su propia forma y sus posibilidades. Herzen vio, en particular, que ese desplazamiento respecto de Rusia había creado un nuevo modo de libertad en su vida, una libertad del yo separada de todo lugar, una libertad que experimentó muy intensamente pero que, a la vez, sentía tan nueva, tan moderna, que no pudo alcanzar a definirla. Esa incapacidad para decir con nitidez y precisión quién era, en verdad se agregaba a su experiencia de libertad. Por ello Herzen se convirtió en el primero y en un ejemplo, y por las cualidades de su introspección y el cuestionamiento de su condición, fue quizá el más grande los extranjeros.

En cierto sentido, para quienes viven desplazados, una tentación siempre presente es la de idealizar sus raíces y verlas como sólidas y seguras, guardar fotografías del pasado mientras el presente se despliega como un film compuesto por escenas que cambian abruptamente. No fue casual que la pasión del nacionalismo que cubrió a Europa en 1848 haya tomado esa forma antropológica. Ese año significó un punto de giro, en el que un gran número de personas comenzó a experimentar los efectos perturbadores del industrialismo y las rápidas migraciones urbanas. Blanco manifiesto de los levantamientos nacionales eran las dinastías del *antiguo régimen*, la penetración de la aristocracia rusa por los Habsburgo (especialmente su rama menor, la casa de Savoya), los Hohenzolern, Hohenzollern y Hohenstaufen. Pero quienes se orientaban hacia el pasado, en 1848, eran gente perturbada por un presente cuyos aspectos aterradorantes podían sentir, pero no podían nombrar claramente. Los italianos que se levantan contra los Habsburgo eran septentrionales y vivían en ciudades como Milán en las que había comenzado la producción de manufacturas; los polacos, bohemios y bávaros que se sublevaron contra sus monarcas vivían en regiones de pequeñas granjas, que habían permanecido cerradas en las décadas de 1830 y 1840 o bien estaban incorporadas a grandes latifundios: eran regiones en las cuales los jóvenes masivamente abandonaban su tierra. Desde los comienzos del desarrollo mercantil, después de 1815, las ciudades a las que

llegaban los inmigrantes eran cada vez menos lugares con población 'nativa' establecida, estabilizada en su posición, hábitos o domicilios: las imágenes del 'nativo' contra el 'extranjero' eran usadas por gente que había migrado constantemente en su propio país, "en movimiento hasta la muerte", tal como lo describía Tocqueville.

48 Bajo esas condiciones el ideal del ser nacional interpeló a los desplazados. Una de las fuerzas que creó al nacionalismo fue la migración urbana y sus consecuencias económicas: proporcionaba una imagen de un lugar fijo que resultaba necesario para quienes vivían en movimiento. "Un mundo se disuelve en el caos": en contra de ello, la tierra permanece como medida de la duración; el ser de la tierra queda contrapuesto a los esfuerzos por los que alguien alcanza lo que le es propio.

El 'caos' de la reestructuración económica y la migración de la fuerza de

trabajo, que comienzan a mediados del siglo XIX, no parecen haber disminuido en un mundo globalizado. Los motivos para la idealización cultural serán para nosotros tan fuertes —más fuertes quizá— como los de quienes vivieron la primera gran era de capitalismo industrial, en el siglo XIX. La edad del 'ciudadano universal' celebrada por Kant fue una edad en la que no podían concebirse las migraciones masivas y que imaginaba que el capital se establecía cómodamente al invertirse en tierra y hacienda. La edad del 'ciudadano universal', en el siglo XVIII, produjo ideas constitucionales que parecían aplicables en cualquier lugar —en la Norteamérica provinciana y severa al igual que en la Francia de las mil formas de la cortesía y las ironías sonrientes—; esa edad celebraba el balance, su imaginación social era de equilibrio. En cambio, frente a un trabajo material desba-

lanceado, emerge la necesidad de estar en el propio lugar.

El extranjero debe enfrentar los peligros que acechan en esa necesidad. En tanto no puede convertirse en ciudadano universal, ni puede arrojar lejos el manto del nacionalismo, el único camino que le queda para lidiar con el pesado bagaje de la cultura es someterlo a ciertas formas de desplazamiento que aligeren ese peso molesto. Y en ese esfuerzo por desplazar la imaginación de la cultura y las costumbres comunes, el extranjero se compromete en un trabajo que es afín al del artista moderno, cuyas energías, en el siglo pasado, se dedicaron no tanto a representar objetos como a desplazarlos.

[Elizabeth Jelin nos hizo conocer este texto, presentado en la Conferencia sobre Etnicidad, Migración y Ciudad, Rockefeller Foundation, 1990. Traducción de H. V.]

Notas

1. Charles de Feir, *Guide du Salon de Paris 1882*, París, 1882, p.23; una lista completa de la crítica contemporánea de este cuadro puede verse en T.J.Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers*, Princeton, Princeton University Press, 1986, pp.310-311, nota 65. Aunque mi análisis es radicalmente diferente del de Clark, deseo expresar mi reconocimiento por el análisis siempre provocador de mi colega.
2. Jules Compté, citado y traducido por T.J.Clark, *The Painting of Modern Life*, cit., p.240.
3. Henri Houssaye, "Le Salon de 1882", *L'Art français depuis dix ans*, París, 1883, p.242. Usa la traducción de Clark, aunque la versión francesa

- original es mucho más enfática. Ver Clark, cit., p.243.
4. Isaiah Berlin, *Vico and Herder: Two Studies in the History of Ideas*, Londres, The Hogarth Press, 1976, p.xxiii.
5. Berlin, cit., pp.197-198.
6. Daniel Stern, *Oeuvres*, vol.6, p.353.
7. *Ibid.*, vol.6.
8. *Ibid.*, vol.6, p.466.
9. A.Herzen, *My Past and Thoughts*, III, 1024.
10. *Ibid.*
11. *Ibid.*, III, 1025.
12. *Ibid.*, III, 1399.
13. *Ibid.*
14. Esta observación se apoya en un estudio prolongado de inmigrantes mexicanos y chicanos

- que afirma que "cuando mayor es el nivel de aculturación (o 'americanización') mayor es la prevalencia de alcohol, abuso o dependencia de drogas, fobias y personalidad antisocial." Alejandro Portes y Ruben Rumbaut, *Immigrant America: A Portrait*, Berkeley, University of California Press, 1990, p.169.
15. Citado en Herzen, op.cit., III, 1418.
16. Herzen, op.cit., III, 1065.
17. Portes y Rumbaut, op.cit., p.141.
18. Herzen, op. cit., II, 686.
19. *Ibid.*, III, 1386.
20. *Ibid.*, III, 1397.
21. S.Freud, *Nuevas lecciones introductorias al psicoanálisis*.
22. Herzen, op. cit., II, 655.

REVISTA DE CRÍTICA CULTURAL

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

ESTUDIOS

Nº 4 - Jul.-Dic. 1994

El Cordobazo, La Universidad, La Memoria

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

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 50.

En nuestras oficinas: Facsimilares de los números 1 a 21. Llámenos por teléfono al 381-7229 y encargue los números que necesita. O escribanos a: Casilla de correo 39, Sucursal 49, Buenos Aires.

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



NUEVA SOCIEDAD

ENERO-FEBRERO 1995
Director: Heidulf Schmidt

Nº 135
Jefe de Redacción: S. Chejfec

COYUNTURA: Adolfo Gilly, México. La crisis del poder. Julio Carranza, La economía cubana. Crisis y reinsertión regional. CRONICAS: Hermann Bellinghausen. Los rostros verdaderos. Juan Villorio. Los convidados de agosto. APORTES: Juan Pablo Pérez Sáinz, Globalización y neoinformalidad en América Latina. Pierre Salama/Jacques Valier, Corrupción y pobreza. Daniel Van Eeuwen/Yolande Pizetty-Van Eeuwen, ¿Existen Estados en el Caribe? TEMA CENTRAL: EL LUGAR DE LA MUJER. Tania Aillón Gómez, Perspectivas de género y limitaciones estructurales. Teresa Azcárate, Mujeres buscando escenas y espacios propios. July Edith Cháneton, Desbordes de género en la prensa. Anna María Fernández Poncela, «Las niñas buenas van al cielo y las malas...». Género y narrativa oral tradicional. Rubí de María Gómez, Reflexiones en torno al ser y el hacer de la mujer. Martha Griselda Martínez Vázquez, Los retos de las mujeres ejecutivas ante el nuevo liderazgo. Virginia M. Mora Carvajal, Las luchas de las obreras urbanas en Costa Rica (1900-1930). Margara Rusotto, La amada que no era inmóvil. Identidad femenina en la poesía venezolana moderna.

SUSCRIPCIONES
(Incluido flete aéreo)
América Latina
Resto del mundo
Venezuela

ANUAL
(6 núms.)
US\$ 50
US\$ 80
Bs. 1.900

BIENAL
(12 núms.)
US\$ 85
US\$ 140
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.

ENTRE PASADOS (

REVISTA DE HISTORIA

Año IV - Número 6 - Principios de 1994

• Historia y política • E.P. Thompson y la esfera pública inglesa • Fuentes orales y enseñanza de la historia • Entrevista a Halperin Donghi •

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).

ELDORADO

Año 1 - Nº 1
1º Semestre de 1994

Del fin de siglo a las vanguardias

Revista del Centro Interdisciplinario
de literatura y cultura argentina y
latinoamericana / Universidad Nacional
de Rosario

Experiencia y lenguaje: Tizón • Marini • Pauls • Raschella • Saer • Sarlo /
Poesía y política (sobre Haroldo de Campos y el PT): Simon / Señal de
ajuste: Maurer / Mar del Plata, una utopía argentina: Torre / Mariátegui:
Terán / La historia en guerra: Sabato / Reportaje a E. P. Thompson / El
extranjero: Sennett / Ilustraciones de Alfredo Benavidez Bedoya.



DE VISTA
51
PUNTO

Revista de
cultura
8 \$
Abril 1995