



# Arte contemporáneo

literatura • poesía

cine • teatro

música • arquitectura

PUNTO  
DE  
VISTA

60 Revista de  
cultura  
8 \$  
Abril 1998

Tercera Reunión de Arte  
Contemporáneo de Santa Fe:  
Gramuglio • A. Prieto  
García Helder • M. Prieto • Bartis  
Javier • Monjeau • Corrado  
Gandini • Beceyro • Filippelli  
Sarlo • Gorelik • Silvestri • Liernur



Las ilustraciones de este número son collages de Eduardo Stupia (Buenos Aires, 1951).

60

Revista de cultura  
Año XXI • Número 60  
Buenos Aires, abril de 1998

### Sumario

- 1 Punto de Vista y la Tercera Reunión de Arte Contemporáneo de Santa Fe, Veinte años / Cuarenta años
- 3 I. Literatura  
3 María Teresa Gramuglio / 7 Adolfo Prieto / 10 *Discusión*
- 13 II. Poesía  
13 Daniel García Helder y Martín Prieto
- 19 III. Teatro  
19 Ricardo Bartís / 22 Francisco Javier
- 25 IV. Música  
25 Federico Monjeau / 27 Omar Corrado / 31 Gerardo Gandini / 33 *Discusión*
- 36 V. Cine  
36 Rafael Filippelli / 38 Raúl Beceyro / 42 Beatriz Sarlo / 46 *Discusión*
- 50 VI. Arquitectura  
50 Adrian Gorelik / 55 Graciela Silvestri / 61 Jorge Francisco Liemur

DE VISTA  
PUNTO

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

**Consejo asesor:**  
Raúl Beceyro  
Jorge Dotti  
Rafael Filippelli  
Federico Monjeau  
Oscar Terán

**Directora:**  
Beatriz Sarlo

**Diseño:**  
Estudio Vese

Este número ha recibido apoyo de la Universidad Nacional del Litoral.

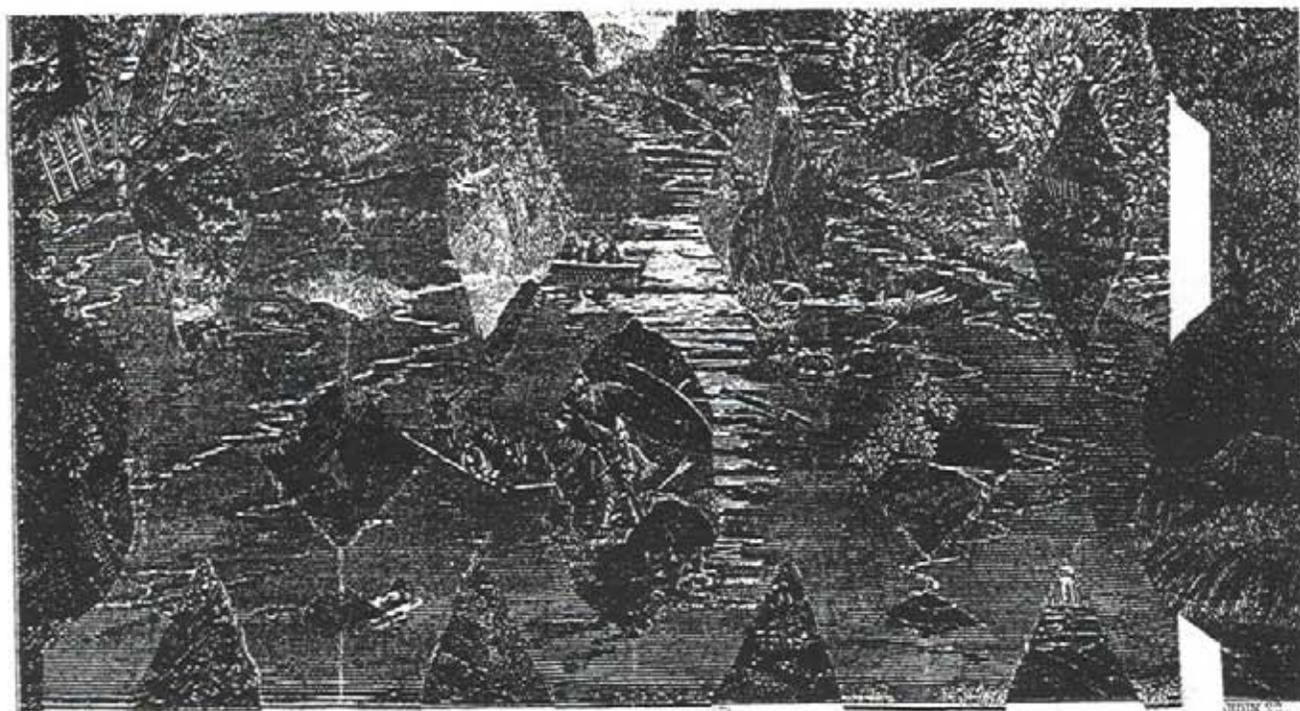
**Suscripciones**  
**Exterior:**  
50 USS (seis números)  
**Argentina:**  
24 S (tres números)

**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.

*Punto de Vista y la Tercera Reunión de Arte Contemporáneo de Santa Fe*



Esta revista apareció en marzo de 1978. Se cumplen, entonces, veinte años. Como resultado feliz de la simple multiplicación, alcanzamos también el número 60. Para nosotros se trata de una circunstancia especial. Sin repetir extensamente lo que hemos dicho ya algunas veces en esta misma página, *Punto de Vista* apareció bajo la dictadura, sobrevivió en el margen y recorrió varias etapas de discusión política y cultural, tratando de pensar lo que definimos como nuestro campo: los problemas de la cultura, el arte, las ideas y la historia. Para quienes hacemos esta revista, ella es el espacio más importante de nuestra experiencia inte-

lectual. Lo decimos con la sencillez de un reconocimiento de hecho.

Por coincidencia, en octubre de 1997 la Universidad Nacional del Litoral invitó a varios miembros de *Punto de Vista* a una *Tercera Reunión de Arte Contemporáneo*, donde el adjetivo "tercera" recordaba a la *Primera Reunión de Arte Contemporáneo* realizada, cuarenta años atrás, en 1957. Las ponencias y los debates de esos días de octubre, 17, 18 y 19, en el Paraninfo de la Universidad, nos parecieron interesantes para convertirlos en nuestro número de los veinte años, es decir, este número 60.

Veinte años de una revista, cuarenta años en una Argentina que ya no es ni remotamente la misma de 1957 ni de 1978. Los aniversarios son una forma de registrar la continuidad de un país que, en estos cuarenta años, atravesó peligros innumerables. También proporcionan un observatorio, que queremos libre de nostalgia y de complacencia, para juzgar las diferencias traídas por la historia.

Vale la pena recordar alguna información sobre esa *Primera Reunión de Arte Contemporáneo* de 1957, organizada también en Santa Fe, también por la Universidad del Litoral, que inspiró

a los organizadores de la Reunión del 97, cuyo espíritu desearon preservar y prolongar. De aquella reunión de 1957 quedó un libro publicado por la Universidad que, después de la presentación de uno de los organizadores, Francisco Urondo, reunía nueve ponencias (cuyos autores eran el arquitecto Juan Manuel Borthagaray, los músicos Francisco Kröpfl y Juan Carlos Paz, el director teatral Alberto Rodríguez Muñoz y los escritores Tomás Eloy Martínez, Adolfo Prieto, Juan Carlos Portantiero, Raúl Gustavo Aguirre y Edgar Bayley), además de poemas de Carlos Drummond de Andrade, Juan L. Ortiz, Aguirre, Rodolfo Alonso, Hugo Gola, Francisco Madariaga, Mario Trejo y Alberto Vansasco. El volumen se completaba entonces con reproducciones de obras de Líbero Badii, Vicente Forte, Alfredo Hlito, Mauro Kunst, Clorindo Testa; y fotografías de la muestra de diseño y arquitectura, en la que participaron Horacio Baliero, Carmen Córdova y Gerardo Clusellas, entre otros.

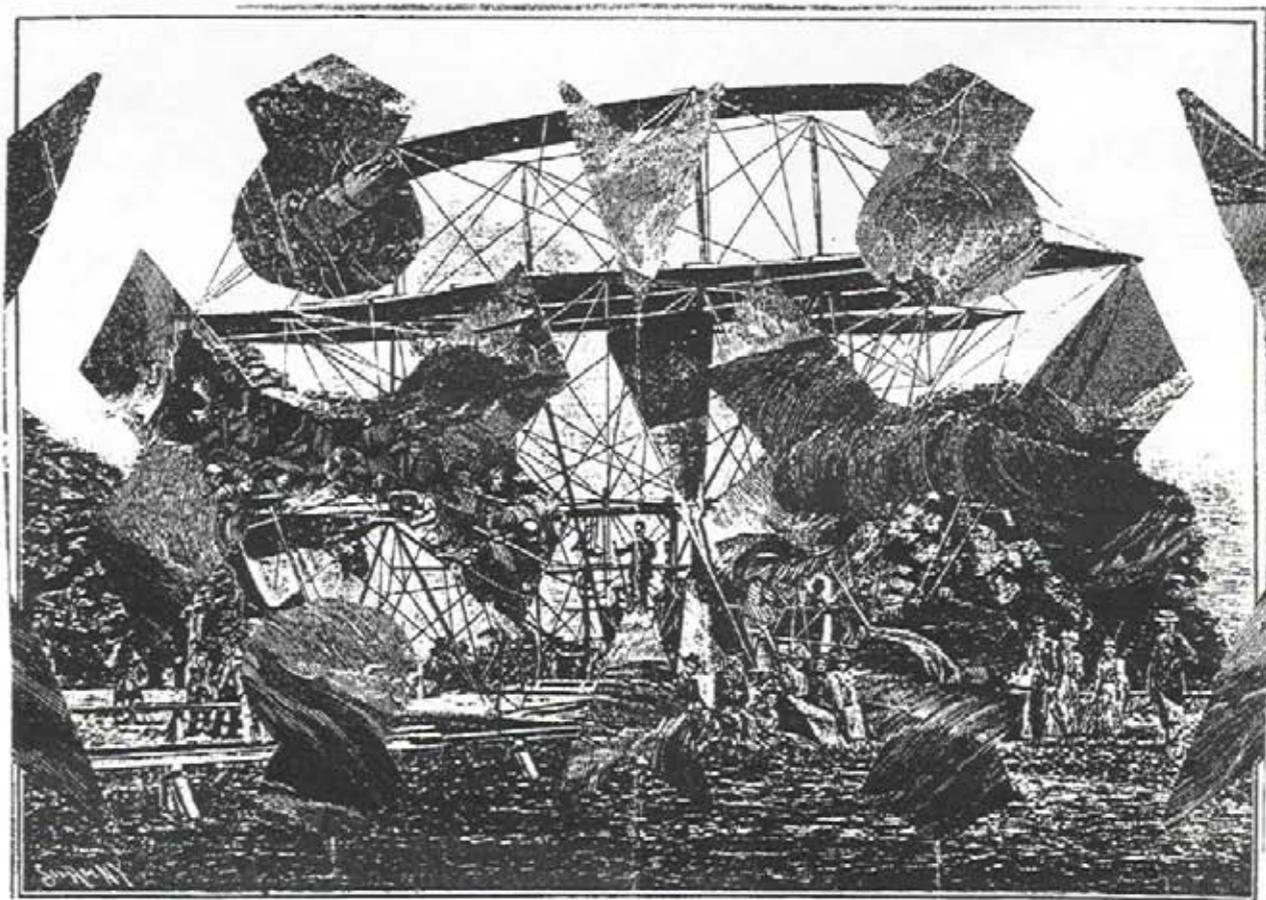
En la *Tercera Reunión* de 1997 aparecieron referencias a la de cuarenta años atrás, sobre todo en las intervenciones sobre literatura, donde Adolfo Prieto volvió a estar presente y a tender un puente explícito entre ambas reuniones, pero además en las ponencias sobre música y arquitectura. El cine, ausente en 1957, ocupó un lugar cuarenta años después.

*Punto de Vista* publica una selección amplia de las ponencias y debates. En la *Tercera Reunión de Arte Contemporáneo* sucedieron, naturalmente, bastante más cosas que no aparecen en este número: Juana Bignozzi y Aldo Oliva leyeron sus poemas; Marylin Contardi leyó una traducción de poemas de Anna Ajmátova; se proyectaron dos films, *Retrato de Jorge Lavelli* y *Juan José Saer* de Rafael Filippelli; el arquitecto Claudio Vekstein expuso diapositivas de su obra. Un volumen con la totalidad de las intervenciones y discusiones, junto con materiales reimpresos de la Reunión de

1957, será publicado más adelante por la Universidad Nacional del Litoral.

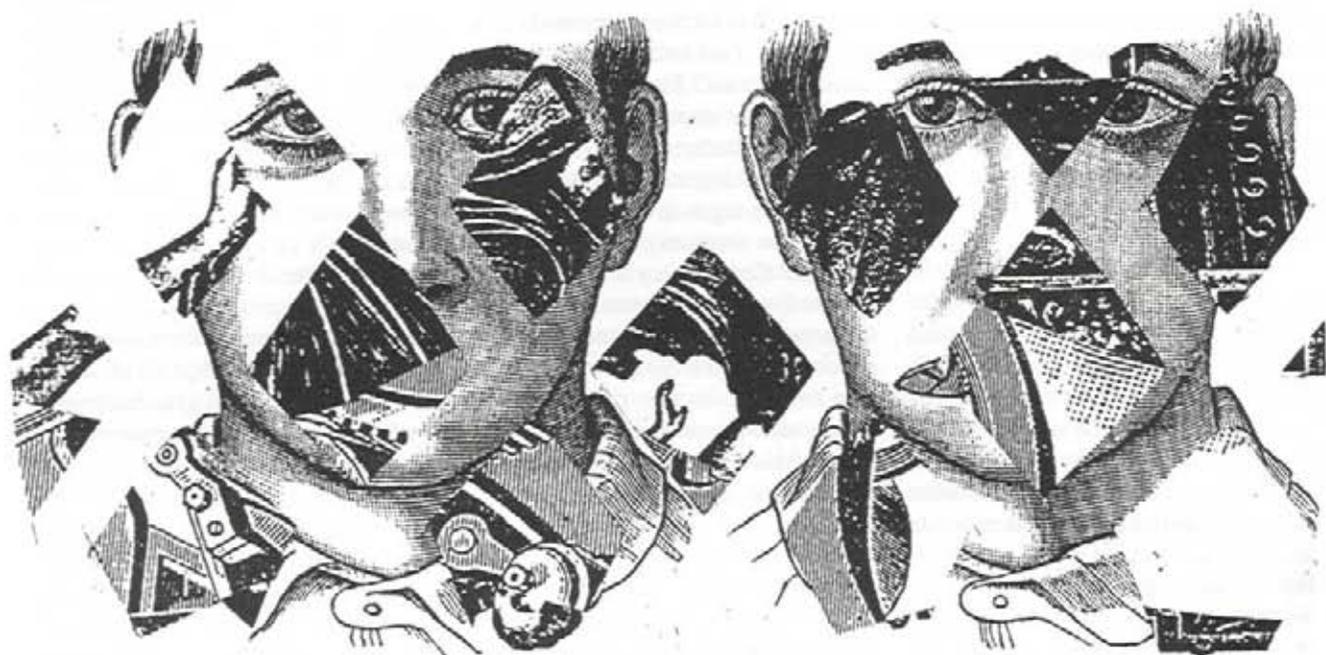
La *Tercera Reunión de Arte Contemporáneo* fue posible por la actividad intensa y terca de sus organizadores: Jorge Ricci, director de Cultura de la UNL; Hugo Marcucci, secretario de Extensión; Luis Novara, director del Centro de Publicaciones; Raúl Beceyro y Sergio Delgado. Todos, naturalmente, fueron apoyados por el arquitecto Hugo Storero, rector de la UNL, institución que también ha contribuido para la edición de este número de la revista.

En Santa Fe, en octubre de 1997, se discutió sobre literatura, poesía, teatro, música, cine y arquitectura, en una época donde la cuestión estética ha perdido carácter frente al relativismo valorativo y el protagonismo mediático. No nos pareció mal celebrar nuestro número 60 y nuestros veinte años con el registro de un debate que, para *Punto de Vista*, tiene todavía algún sentido.



## I. Literatura

María Teresa Gramuglio, Adolfo Prieto



### La crítica de la literatura. Un desplazamiento

María Teresa Gramuglio

La invitación a participar en este encuentro vino acompañada de un testimonio que me resultó inesperadamente movilizador: un libro, titulado *Primera reunión de arte contemporáneo*, publicado por esta Universidad del Litoral en 1957. El libro contiene trabajos presentados por los participantes en aquel encuentro, que se realizó, como se puede deducir de la fecha, en un momento de mucha expectativa an-

te las renovaciones que por entonces se estaban poniendo en marcha en la universidad y en otros espacios de las actividades artísticas y culturales del país.

Un lectura rápida de las intervenciones recogidas en esa publicación muestra ciertos denominadores comunes que brindan un buen punto de partida para pensar en algunas diferencias con respecto a la situación actual.

El más llamativo, a mi juicio, es la decidida orientación modernista en cuanto a las tendencias centrales con que los participantes definían la marcha del arte contemporáneo: en ese sentido, son evidentes la valoración de las posiciones avanzadas y vanguardistas en la cultura alta, y un parejo rechazo hacia el academicismo y hacia las manifestaciones de la cultura de masas, condenados ambos tanto por sus fines comerciales y propagandísticos como por sus efectos alienantes sobre un público al que reducirían a la categoría de consumidores. En consonancia con ese *ethos* modernista, las exposiciones revelan además una fuer-

te voluntad de intervención en la construcción o reconstrucción de la cultura en las distintas áreas de competencia de los participantes, sean la música, la literatura o la arquitectura, algo que quizás deba su cuota de entusiasmo a ese particular clima de recuperación que ya se ha mencionado. Por último, aun en las intervenciones más críticas, se percibe un espíritu de confianza en las funciones del arte y un énfasis bastante acentuado en la responsabilidad de los artistas e intelectuales en la producción de las transformaciones necesarias para el conjunto social. El texto introductorio, escrito por Francisco Urondo, resume con sencillez estas tendencias, sin omitir la importancia de la educación para contrarrestar los efectos de la propaganda, ni la necesidad de que ocurran transformaciones políticas para que las culturales sean eficaces, dos convicciones también reconocibles como características del ideario modernista.

A partir de estas líneas generales, ya se habrá adivinado que lo que me resultó movilizador fue el contraste del conjunto con algunas direcciones de la crítica literaria contemporánea. Esto, en principio, puede sonar como algo increíblemente obvio: nada más previsible que encontrar que las cosas han cambiado en los últimos cuarenta años, al menos en alguna disciplina. Pero quizá no resulte tan obvio tratar de precisar cuáles son esas diferencias y tratar de esbozar alguna reflexión sobre ellas.

Para empezar, será útil aclarar el sentido del título de estas notas, "La crítica de la literatura. Un desplazamiento". Con la deliberada ambigüedad del genitivo, ese título intenta aludir a la hipótesis de que, sin ser el único, uno de los cambios más polémicos que han ocurrido en el campo de la crítica literaria contemporánea es el que va de una concepción de la literatura como práctica potencialmente crítica y liberadora, a una crítica de la literatura como institución de control. En otras palabras, con la transformación actual de los estudios literarios y su creciente acercamiento a los estudios culturales, estaríamos asistiendo no tanto o no sólo a un debili-

tamiento de la exigencia de un arte y una literatura críticos, sino a una especie de juicio a la literatura y a la crítica literaria tradicionales (y aquí por tradicionales debe entenderse sobre todo la crítica y la literatura culta modernas o modernistas), a las que se considera en muchos casos verdaderas encarnaciones elitistas y represivas de los dispositivos de dominación social.

Para captar el talante general de aquel encuentro de 1957 en lo que hace específicamente a la crítica literaria, será necesario detenerse brevemente en los trabajos de Adolfo Prieto y de Juan Carlos Portantiero, titulados, respectivamente, "La literatura argentina y su público" y "Para una crítica de la literatura argentina". En el primero, Prieto explora las causas de la inexistencia de un verdadero público lector para la literatura argentina de esos años. Después de algunos momentos auspiciosos, que ubica en el siglo XX alrededor del Centenario y del ascenso social de las clases medias, correlativo del acceso del radicalismo al poder, encuentra que el colapso de la relación entre escritores y público estaría estrechamente asociado al golpe del treinta. Más allá de las discusiones que este análisis podría suscitar, el tema, como se puede ver, guarda estrecha relación con uno de los núcleos centrales de las investigaciones de Prieto: el de la formación del público lector argentino, un proceso que será crucial en su reciente libro *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. En esa continuidad en la línea de sus investigaciones se inscribe también, por sobre los cambios evidentes en la manera de abordar los objetos, la disposición receptiva de Prieto hacia las manifestaciones de la cultura popular. Así, en el libro sobre la literatura criollista, descubre la vitalidad de esos textos populares y su eficacia para generar lazos de identificación entre los diversos sectores nativos e inmigrantes que se incorporaban a la vida nacional. En el trabajo de 1957, sugería la apertura hacia lo nuevo de los medios de comunicación —por entonces la radio y el cine— como uno de los modos de romper el

aislamiento de la literatura tradicional y ganar así un verdadero público, cuantitativa y cualitativamente más amplio que el restringido círculo de los lectores especializados. En este aspecto, Prieto se aparta de lo que aparece como uno de los denominadores comunes de los trabajos presentados en la Primera Reunión.

En el trabajo de Juan Carlos Portantiero lo más notable reside en la difícil negociación que entablan sus posiciones teóricas entre la exigencia de definir un "ser nacional" o un "hombre argentino", y la concepción menos esencialista de una ciudadanía ligada al desarrollo de una lucha de clases cuyo protagonista finalmente sería, sin embargo, el "pueblo-nación". Resulta muy revelador de las posiciones de un sector de la izquierda seguir el entramado de una reflexión que intenta despojar a la noción casi metafísica de "ser nacional" de sus peores connotaciones nacionalistas, reivindicando, para la creación del carácter nacional y de la tradición propia, la importancia de protagonistas que el nacionalismo cultural habitualmente ha despreciado entre nosotros, desde la generación del 37 y los grandes prosistas del siglo XIX, como Sarmiento y los de la generación del 80, hasta los viajeros ingleses, e incorporando tanto el aporte de la inmigración como los modos campesinos del lenguaje. Con la tensa perspectiva que desplegaba Portantiero lo que se buscaba, en todo caso, era hallar una vía de superación de las antinomias, por entonces tan amargamente agudizadas, entre nacionalismo y cosmopolitismo, dos tendencias que el pensamiento crítico presentaba como enfrentadas hasta lo inconciliable en la literatura argentina. Para la perspectiva de Portantiero, ambas tendencias resultarían igualmente cuestionables, porque ambas terminaban siendo signo de colonialismo cultural, y no soluciones "auténticamente nacionales".

Entonces: por un lado, la lectura del proceso de formación y el posterior colapso de un público lector capaz de otorgar su reconocimiento a los escritores nacionales; por el otro, la búsqueda de una salida auténticamente nacional por sobre las falsas alter-

nativas cosmopolitas, populistas y regionalistas. Dos líneas de indagación, dos vertientes que ponían de relieve los debates centrales en torno de la literatura nacional. Sin embargo, ambas conflúan, pese a la diversidad de las preocupaciones, en un reconocimiento positivo de las figuras canónicas de la literatura argentina: en Varela y en Echeverría, en Sarmiento y en Hernández, en Mallea y en Martínez Estrada, tanto Prieto como Portantiero encontraban, más allá de los juicios puntuales sobre cada escritor, expresiones representativas de lo que se entiende por una literatura crítica, esto es, una literatura capaz de problematizar la realidad; una literatura capaz de formular, si no las respuestas, al menos los interrogantes adecuados sobre los conflictos centrales que atravesaban los tiempos que a esos escritores les había tocado vivir.

Y es a partir de esta primera coincidencia que se perfila, por sobre las diferencias, el punto más alto de acercamiento entre ambos trabajos: el que coloca la literatura en un lugar de privilegio en relación con las necesidades de la sociedad, y demanda de los intelectuales, los artistas y los escritores una responsabilidad especial en la construcción de la cultura como cimentamiento de un lazo social activo. Se podrá advertir que esta concepción estaba muy lejos de aquella idea de la literatura como un acontecimiento exclusivamente textual que en otras corrientes se tornaría dominante muy poco después. Por el contrario, aquí la literatura y la crítica literaria eran concebidas como prácticas cuyos efectos desbordan los límites específicos de su campo, y se pensaban indispensables para contribuir a la solución de los malestares sociales y culturales que enfrentaba el país. En las palabras de Portantiero: "Terminada la etapa que podríamos llamar, con cierto abuso verbal, de destrucción, es necesario construir. Muy bien: sabemos ya que algo anda mal entre nosotros; afirmemos en nuestras obras que podemos hacerlo mejor. Al amparo de las nuevas realidades sociales que vivimos, reconstruyamos el proceso de nuestra cultura". Y en el final del trabajo de Prieto: "El escritor debe contribuir a

cortar ese nudo fatídico; a diluir ese estado de indiferencia colectiva; debe hacerlo junto con el político, el hombre de campo, el pastor religioso, el obrero. Si todos se salvan, se salvará también el escritor y se salvará con él la literatura argentina".

Elegí deliberadamente estos tramos exhortativos para hacer más patente el desplazamiento al que me refiero en el título. En el contexto actual, sobre todo en los ámbitos académicos, donde los estudios culturales tienden a sustituir la crítica literaria, demandas semejantes se han tornado casi impensables, o por lo menos muy problemáticas. No sólo no se demanda nada a la literatura sino que, por el contrario, la literatura culta y la crítica literaria moderna suelen ser demandadas, en un sentido casi judicial del término. Pero no, como podría pensarse, por incumplimiento de sus propias promesas, sino más bien por realizar exactamente lo contrario de lo que se esperaba de ellas: por funcionar como parte de los dispositivos del control que los sectores dominantes ejercen sobre los oprimidos, subalternos o diferentes, sean ellos clases, razas o géneros.

No nos vamos a internar aquí en las diversas teorías que, en una derivación algo inesperada de los trabajos pioneros de Raymond Williams y de otros críticos culturales europeos, ingresan en el entramado de la crítica literaria contemporánea. Tampoco analizaremos las torsiones y distorsiones que la institucionalización de los estudios culturales introdujo en problemáticas originariamente contestatarias, que sin duda nos sensibilizaron para advertir cuestiones hasta entonces poco interrogadas, o para interrogarlas de modo nuevo: el género, el racismo, el colonialismo y otras. Veamos más bien cómo funcionan algunas de sus premisas en la lectura de un par de textos canónicos. Elijo textos canónicos porque, desde la perspectiva instalada por lo que llamo el desplazamiento, el canon, como sabemos, es considerado uno de los artefactos más poderosos construidos por la institución literaria en su vasto y secular operativo de imposiciones y exclusiones destinado a reforzar la dominación.

El primero es un texto extranjero, una novela que, aunque escrita por un polaco, llegó a formar parte del canon literario inglés: *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad. Una novela, además, de la que siempre se han señalado las dificultades que opone a una lectura recta, por la complejidad de su discurso y por la ambigüedad de sus significaciones posibles. Raymond Williams, en su libro de 1970 *La novela inglesa de Dickens a Lawrence* fue uno de los primeros en discutir las lecturas abstractas y metafísicas de Conrad que predominaban hasta entonces, para señalar las tensiones que manifiesta esa novela en relación con las realidades históricas de la explotación colonial de los imperios de ultramar y con la supuesta misión civilizadora de los europeos en el África. A partir de entonces, los críticos posteriores han tendido a ignorar cada vez más esas tensiones, y a encontrar en Conrad, casi monolíticamente, un consumado racista y un tortuoso agente de la dominación imperial, aplanando sin piedad las significativas ambigüedades que indican los límites de la crítica posible en el contexto de la mentalidad imperial. Finalmente, en el marco de los estudios culturales contemporáneos, que buscan dismantelar la oposición tradicional entre arte culto y arte popular, encontramos una lectura que propone un ejercicio de comparación entre *El corazón de las tinieblas* y una novela popular ligeramente posterior, *Tarzán de los monos* de Rider Haggard. Lo que se trata de mostrar al estudiarlas conjuntamente es que, si bien no difieren en lo ideológico —pues ambas son racistas y pro-colonialistas— las dos novelas difieren en lo textual, algo por cierto tan evidente que no requeriría tantos despliegues. Pero precisamente por esto último, por su textualidad literal, por la sencillez lineal de las subunidades narrativas, por su simplicidad figurativa y su ausencia de ironía, es decir, por todos aquellos rasgos que la caracterizan como novela popular, *Tarzán de los monos*, se afirma, produce mayor placer, provee unidades de significado perdurables más aptas para ser compartidas colectivamente, construye formas de representación

mejor orientadas para movilizar la fantasía, y poseería, por lo tanto, un mayor potencial utópico. De acuerdo con esta propuesta, un texto perteneciente a la literatura culta como *El corazón de las tinieblas*, debido a su mayor complejidad textual, funcionaría en cambio como una práctica discursiva antidemocrática, represiva e implícitamente orientada a reproducir las divisiones habituales en que se basan todas las formas de dominación cultural y social.

El segundo es un texto canónico de la literatura nacional: *El matadero*. El punto de partida de la lectura, en este caso, es un dato que todos conocemos: Echeverría escribió *El matadero* en los años del rosismo, pero no lo publicó. Fue publicado recién en 1871 por Juan María Gutiérrez. Las campañas de saneamiento urbano emprendidas a causa de la epidemia de fiebre amarilla en la época de la publicación proveen un contexto explicativo que conduce a descubrir en el texto una pieza más de las estrategias discursivas con que los sectores dominantes expresaban su horror por las mezclas, al tiempo que hace perceptible el modo como contribuía a subrayar la articulación de barbarie con sordomía y con insalubridad. Aunque los argumentos desplegados para fundarla pierdan algunos de sus matices al ser aquí tan drásticamente resumidos, no es una exageración afirmar que, según esta interpretación, *El matadero* venía así a reforzar el control ejercido desde los sectores dominantes, que estigmatizaban los mataderos y los cementerios no por algún principio racional de higiene, como ingenuamente se podría suponer, sino acosados por una ansiedad casi inexplicable, generada en el imaginario cultural del período, que los llevaba a demonizar toda mezcla. En este caso, las mezclas de sangre, aguas servidas y restos de cadáveres animales y humanos que contaminaban el agua potable de la ciudad de Buenos Aires.<sup>1</sup>

En el caso de Conrad, la lectura antimodernista conduce a una reivindicación de las formas de la cultura popular. En el caso de *El matadero*, una especie de foucaultismo a ultranza de-

nuncia toda acción política, cultural y hasta sanitaria emprendida desde cualquier lugar próximo a alguna institución, incluida la institución literaria, como un sospechoso ejercicio de control sobre cualquier mezcla, transgresión o desvío. Por cierto, no podemos ignorar el racismo y el disciplinamiento social que tantos textos literarios, pertenecientes tanto a la alta literatura como a los circuitos de consumo popular, han revelado en los tiempos modernos, o en realidad desde siempre. ¿Pero sólo eso deberemos leer de ahora en adelante en los textos de la literatura culta? ¿Y es seguro que los de la cultura popular nos brindarían un placer más democrático, o más intenso, y promoverían por lo tanto mayores impulsos de transformación?

Para intentar un contrapunto con estas formas de leer que se han tornado tan poderosas en la crítica contemporánea, quisiera comentar brevemente dos libros argentinos recientes. Esto no nos llevará a ninguna afirmación concluyente acerca de la naturaleza o la función de la literatura, pero al menos trataré de abrir el diálogo, poniendo en duda tanto esas características ominosas derivadas del horror por las mezclas que de un modo tan unilateral se adjudican hoy a la literatura alta, como la confianza también unilateral en los beneficios de un acercamiento a las obras que circulan por los carriles de la cultura popular.

Uno es un libro de poemas, *El vespertino de las parcas* de Arturo Carrera. Un verso, o mejor, algunas variantes de un verso, insisten en el comienzo, desde el título del primer poema: "No fue en Sicilia, no fue aquí". Los dos lugares y las dos culturas se evocan para componer otro lugar: el lugar imaginario de la reunión de las filiaciones y de los viajes cruzados, "...ese ignoto continente donde los inmigrantes/ que me amaron ahora vuelven conmigo a emigrar". Siguiendo los hilos de las dos lenguas familiares que le hilaron esas tías que llama "parcas" ("el blá blá de las tías", dice un verso), el sujeto poético recupera, con los recuerdos de la infancia, una mezcla cultural que tal vez sea para muchos argentinos el único indicio más o me-

nos firme de alguna posible identidad. En la textualidad compleja de estos poemas, algunas expresiones populares sicilianas quedan incrustadas y traducidas junto a las formas coloquiales de la lengua doméstica y a las más sutiles referencias a un patrimonio elaboradísimo de la literatura culta. El poema "Casa del triciclo" pone la mezcla en escena con humor, imaginando los ruidos en un pueblo de la pampa gringa a la hora de la comida: "*El padre de César Aira, tu amigo, solía contar/ que para saber dónde estaban los italianos/ (y eso comprendía a tus tíos y tías del Sicilia...)/ había que hacer silencio/ cualquier noche de verano/ y además de los grillos y las chicharras se oía un famoso ruido que hacían los tanos/ cuando comían caracoles...*". Y en el último poema, "Téslas, niños, piezas", se metaforizan las formas de obtener las palabras nuevas a partir de la mezcla, en la figura clásica de la tésla (la parte de un mosaico) y en la figura popular del rompecabezas que se arma en el juego infantil.

El segundo de esos libros recientes es una novela, *La mujer de Strasser*, de Héctor Tizón. De nuevo el recuerdo de la infancia, pero ya desgastado por el paso del tiempo, y de nuevo, en ese recuerdo, de otra manera y en otro paisaje, otras mezclas. En un escenario situado entre las montañas del noroeste, los viajes y las migraciones han juntado a europeos y descendientes de europeos con un puñado de aborígenes alrededor de una empresa que puede ser un símbolo inquietante: la construcción de un puente que parece no llevar a ninguna parte. Es en 1939, y las historias de los personajes que vienen de afuera están atravesadas por los grandes acontecimientos políticos de esos años: la guerra civil española, el ascenso del nazismo, la segunda guerra europea. Ninguna grandilocuencia con esos episodios que han trastornado brutalmente las vidas que se narran. Ningún pinto-

1. Véase Antony Easthope, *Literary into Cultural Studies* (1991), Londres, Routledge, 1995, p. 76-97. Jorge Salessi, *Médicos maleantes y maricas. Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la Nación Argentina (Buenos Aires: 1871-1914)*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1995, p. 47-74.

resquismo, ni con las costumbres, ni con el paisaje ni con los usos del idioma de nativos y de extranjeros. La diversidad de lenguas y de culturas que esos personajes traen a la novela es traspuesta a un registro a la vez sobrio y poético, que resuelve con maestría el complicado desafío de manejar esa materia heterogénea con alguna verosimilitud lingüística.

Estos dos libros, entonces, trabajan desde la subjetividad sobre la mezcla cultural, hacen de ella una materia privilegiada, pero no por eso tienen algo que ver con la cultura popular. Lo hacen con todos los recursos y exigencias de la literatura culta. El placer que nos brindan no es democrático ni

fácilmente accesible. Son libros que se vuelven sobre la experiencia autobiográfica sin complacencia, y desde allí nos dicen mucho, con la más fuerte tensión estética, de la infancia, del tiempo, de la pérdida, de las pasiones y de la muerte. En suma, de esos enigmas que son parte de nuestra forma de estar en el mundo. Pero en su trabajo sobre la mezcla nos dicen mucho también de esta porción del mundo que es este país, de experiencias propias de esta cultura y de esta gente a la que pertenecemos.

Si pensáramos en estos dos libros desde aquella perspectiva de 1957 que se describió al principio, sería muy difícil definir qué contribuyen a cons-

truir, o afirmar que nos salvan de algo. Pero pensados desde el desplazamiento actual, aun reconociendo cuánto ha contribuido a agudizar nuestro sentido crítico, encuentro igualmente difícil sospechar que, debido a sus complejidades, formen parte de algún malvado dispositivo de domesticación de nuestras libertades o de represión de nuestra afectividad. Lo que a lo sumo se podría decir, entonces, es que al enfrentamos con su propia resistencia a la facilidad de las soluciones formales convencionales, estos libros hacen un poco menos ciega, o menos pobre, nuestra manera de estar aquí, en este país y en este mundo.

7



## “La literatura argentina y su público”. De antiguas presunciones

*Adolfo Prieto*

Debo admitir que al recibir la invitación para participar en estas jornadas, cuarenta años después de participar en la primera que organizara esta Universidad con el mismo enunciado, entendí que se trataba, en verdad, de un cordial reconocimiento a la persistencia biográfica. Pero entendí también, casi de inmediato, que esa invitación me acercaba en mensaje cifrado el desafío de volver al texto de la primera

jornada para traerlo al presente con las anotaciones, las reservas, las confrontaciones y los suplementos que implica cualquier relectura.

En esta disposición, y con los resultados de esta disposición, me encuentro ahora con la inesperada ponencia de María Teresa, con la distanciada y precisa atención con que recorre algunos de los tramos del texto “La literatura argentina y su público”. Me exi-

mo, naturalmente, de duplicar con mis comentarios de estos pasajes, los pasajes que ella comenta. Pero destaco el aire autoritario que María Teresa cree percibir en el andamiaje y en la andadura de ese texto porque esa percepción coincide, plenamente, con la que propone, con excusable azoramiento, mi propia relectura.

En efecto, el estudio de las relaciones de la literatura argentina con un segmento de lectores recortado del conjunto de la sociedad argentina, presentado en aquel escrito como un estudio abierto, empírico, sujeto a comprobaciones verificables, ocultaba por lo menos una certidumbre aceptada,

no discutida, y por lo tanto, autoritaria, por cada una de las grandes proposiciones puestas en relación.

Así, la noción de literatura, y más específicamente, la de literatura argentina, aparecen invocadas como nociones plenas, autosuficientes. La literatura argentina que se invoca es la que se enseñaba en las seis cátedras universitarias de entonces; la que cubría los programas de los colegios nacionales; la que aparecía ordenada, paradigmáticamente, en la *Historia de la literatura* de Rojas; la que crecía, ensanchando el mismo paradigma, con los ensayos y artículos recogidos en revistas y en la prensa periódica. Una literatura vagamente subsidiaria de estimaciones estéticas y preceptivas, pero fuertemente dependiente del criterio de representación. Por la incidencia de este último criterio, la atención a la sociedad, a la historia y al paisaje argentinos se imponía, de hecho, como la vía real de ingreso a su literatura y como la llave de su identidad. Y aunque en el interior de un "corpus" así condicionado y decantado de alrededor de medio millar de títulos comenzaran a afianzarse los textos de Borges, de Gironde, de Arlt, la Argentina continuaba siendo, por entonces, el sujeto privilegiado e indiscutido de su propia literatura.

La idea de visualizar al público real de la literatura argentina, de cuantificar la magnitud del divorcio entre el público efectivo de quince a veinte mil lectores y el potencial de la masa de diez millones de lectores habilitados, novedosa, si se quiere, en cuanto se atrevía a aplicar los recursos de la incipiente sociología de la literatura a la elucidación de un fenómeno largamente reconocido, iba más allá de lo declarado al asimilar el concepto de público potencial con el concepto de público nacional y al prescribir una relación solidaria entre ese público y la connotada literatura argentina.

Es evidente que en este pasaje de lo meramente comprobado a lo especulativo y a lo prescriptivo se jugaba el sentido de mi intervención, y es evidente que en ese pasaje asumía funciones que otros habían ensayado por mí en circunstancias que estimaba comparables. La intención de estable-

cer un pacto de reciprocidad entre el lector y la literatura de su propio país había hecho camino ya entre los primeros escritores románticos, y uno de ellos, Coleridge, había avanzado esa intención al punto de fundar periódicos y revistas locales cuyo propósito era el de reconocer e identificar a la población de lectores, estableciendo, al mismo tiempo, clubes, agrupaciones o "clerecías" donde la difusión y el comentario público de textos de autores nacionales asumía una suerte de voluntad programática.

También Sarmiento, en otro contexto pero con las mismas urgencias, se afanaba, al fundar en su aldea, al pie de la cordillera de los Andes, su primer periódico, *El Zonda*, en conocer el número y la índole de sus lectores. Calculaba la cantidad de personas que podían leer en San Juan y descartaba de ellas la mitad como gente perdida para el comercio literario; y de la mitad restante podaba la otra mitad hasta quedarse con cincuenta lectores: su público real, el público al que debía reconocer, situar, prestar el oído, reconstruir en su imaginación, inflamar, persuadir. Lejos de ser circunstancial, el episodio revelaba una actitud a la que Sarmiento rendiría tributo por el resto de sus días.

Y una actitud que no dejaba de concitar su reverencia, todavía, entre algunos miembros de mi generación. En mi caso, al menos, ésta era la del escritor en ciernes que necesitaba delimitar su campo de trabajo, poblarlo, cargarlo de significación; y la del escritor en ciernes que, al elaborar el proyecto de "La literatura argentina y su público" encontraba, en una precisa coyuntura de su tiempo, la oportunidad de transitar del proyecto de inserción personal en un habitat específico al de la reivindicación del cumplimiento del pacto de reciprocidad entre literatura nacional y público nacional, anunciado y trabajado por los románticos. Y proseguido, es obvio consignarlo, por algunos de los escritores más influyentes de la primera mitad de este siglo. Sartre, en primer término.

Las vísperas electorales de fines del año 1957 pueden calificarse ahora co-

mo la antesala de un ensayo político contrahecho y merecidamente condenado al fracaso. Pero eran las vísperas de las primeras elecciones nacionales después del golpe militar que derrocará al presidente Perón, y las expectativas que despertaba el suceso eran tan grandes como las situaciones traumáticas que suponía resolver. El peronismo, excluido con violencia del poder, había ejercido, a su turno, su propia violencia, y aunque muchos de los signos de esta exasperación colectiva sobrepasaban, de lejos, la naturaleza de un fenómeno meramente político, parecía o podía parecer auspicioso que la política continuara siendo convocada al arbitraje de un conflicto cuyos profundos desgarramientos habrían dejado, a pesar de todo y según esa perspectiva, incólume el tejido social de la nación.

En la Reunión de Arte Contemporáneo del mismo año, la presentación de mi ponencia quería ser un acto de apoyo al arbitraje político anunciado. Un acto de confianza en el que el reclamo de restitución del pacto de reciprocidad entre la literatura argentina y su público implicaba un acto de confianza en el poder aglutinante de ese pacto.

Pasada revista a estas certidumbres y al papel que las mismas cumplieron al articular las grandes proposiciones movilizadas en la relación de la literatura argentina y su público, creo que importaría observar ahora el comportamiento actual de esas grandes proposiciones, el comportamiento de sus campos operativos.

Desde mediados de los años sesenta la noción de literatura ha sufrido los efectos de cien asaltos teóricos y metodológicos, y ha dejado de ser, en consecuencia, el marco generalmente sobrentendido y servicial con el que solían orientarse las lecturas y los estudios críticos. Sabemos que ha sido empujada, por momentos, hasta los límites de la expropiación por las sucesivas nociones de texto, de discurso, de objeto cultural. Por las nociones de contaminación y de descentramiento. Y sabemos que en este debate de legitimidades, el interés por los aspectos teóricos de la discusión ha contribuido a sustituir o a desplazar el interés

tradicional por los estudios literarios, o a incorporar ese interés en los estudios literarios como un objeto de reflexión propia y determinante.

Puede estimarse que durante los años de mayor intensidad de este debate, los estudios teóricos disputaron su lugar al de las literaturas nacionales, en el ámbito intensamente sensibilizado de la cátedra universitaria. Y puede estimarse, en un plan conjetural inimaginable hace cuatro décadas, que en ese mismo ámbito, el modo de reconocimiento de la idea de literatura argentina, problematizado de suyo en sus propias premisas de factibilidad, debió resolver, de manera igualmente problemática, el reconocimiento de un corpus de trabajo específico, sin el apoyo benevolente del viejo criterio de representación, y con la novedosa admisión irrestricta de prácticamente cualquier forma discursiva.

También la noción de público lector ha experimentado serias modificaciones y desplazamientos en el transcurso de los últimos años. Mantiene su capacidad de servirse de los instrumentos de la sociología empírica, de apelar y de aplicarse a una dimensión cuantificable, y ha sido y puede ser empleada con provecho en el trazado de mapas de lectura, sin hablar del más socorrido expediente de uso en las simples mediciones de mercado. Puesta hoy en práctica, por lo que sugiere el tiraje regular de los libros de escritores argentinos, no haría sino confirmar la persistencia del fenómeno señalado en mi ponencia de 1957: el del

abismo que separa la literatura producida por estos escritores de la masa de sus millones de lectores potenciales. Pero mientras esa dimensión digamos, sociológica, cuantificable, utiliza al lector y al libro solo como unidades de cómputo y como ejes configuradores del recortado universo llamado público, diversas variantes de la teoría de la recepción han venido a sacar de ese espacio a la figura del lector y a asignarle un rol protagónico y decisivo en el circuito de comunicación que supone la experiencia literaria. El "lector competente", el "lector informado", la "comunidad interpretativa". El lector, bajo alguna de estas denominaciones, decodifica el mensaje inscripto en el texto; llena los vacíos que criban, necesariamente, la superficie de la escritura, participando, de este modo, en el acto mismo de su producción; reconstruye e instala en su propio sistema de signos la información proporcionada por el texto; contribuye a estabilizar, provisoriamente, la inevitable inestabilidad de los signos; desacraliza la relación establecida entre la alta y la baja literatura, entre la popular y la culta; supone, en alguna instancia extrema, la posibilidad misma de crear el texto.

Este protagonismo del lector y del acto de lectura modifica la tradicional y tranquila noción de público literario en aspectos sustanciales. Disemina y atomiza el contorno de sus unidades de medición. Problematiza el atributo de correspondencia, de solidaridad entre una comunidad de lectores y su

literatura. Y la confianza en este atributo, como se recuerda, era la pieza de convicción articuladora de mi ponencia "La literatura argentina y su público".

Puestas a prueba las certidumbres subyacentes en aquel trabajo, queda por examinar la idea de país, la idea del tejido social que el mismo ensayo imbricaba en el reconocimiento y en la postulación de una literatura argentina. Sin la coyuntura propicia que facilitaba entonces una visión coherente y homogénea de la sociedad argentina, con reconocibles conflictos remitidos al arbitraje de una salida política, la salida política de ahora ha puesto en marcha un arbitraje que ha reestablecido, por una parte, las normas básicas de convivencia colectiva, pero que se ha mostrado remiso o inoperante en el tratamiento de los viejos conflictos que perturban la coherencia y la homogeneidad del tejido social, cuando no proclive a la formulación de otros nuevos. Apenas dos acotaciones. Hace veinte años, en la mitad del segmento temporal que cubre la convocatoria entre la primera y la última Reunión de Arte Contemporáneo, murió en un enfrentamiento el poeta Francisco Urondo, organizador del primero de los encuentros en esta Universidad. Recuerdo el hecho no porque quiera rodearlo de una significación diferente al de millares de otros, sino porque este hecho nos permite traer a este mismo escenario, en una figura que fue de este ámbito, la memoria del horror, de la impiedad

9

## La Ciudad Futura

Revista de cultura socialista

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

## ENTREPASADOS

REVISTA DE HISTORIA

Año VI - Número 13 - Fines de 1997

Reportaje a Murilo de Carvalho:  
historia y política en Brasil  
Liernur: la formación de la casa moderna  
Cataruzza: la cultura juvenil en los setenta  
Podgorny: Ameghino y el espectáculo  
de la ciencia

Suscripciones: en Argentina, u\$s 24.- (dos números).  
En el exterior, vía superficie, u\$s 30.- (dos números); vía aérea, u\$s 40.- (dos números).

y del odio que caracterizó el desarrollo de la llamada "guerra sucia" en el corazón de la década de los setenta. Ninguna situación de conflicto en la Argentina, en todo lo que va del siglo, generó la naturaleza de sus reacciones, ni alcanzó su número de víctimas, ni afectó al cuerpo de la sociedad en tantas direcciones. Como suma de comprobaciones: ¿una divisoria de aguas en proceso?; ¿un tornante histórico?; ¿una cuenta que se pasa al futuro, anestesiando al presente?

Y una última observación. Sabemos que nuestro país se constituyó como nación bajo el tutelaje del Estado.

Fundamento jurídico y administrativo, el Estado trazó y consolidó las fronteras territoriales, impuso los símbolos nacionales; la moneda nacional; garantizó, y prácticamente monopolizó por mucho tiempo la enseñanza pública, asegurando con ella la unidad de la lengua y la transmisión de una mitología vernácula; impulsó las políticas inmigratorias facilitando o al menos no entorpeciendo la integración de los nuevos pobladores; trazó los caminos; estableció el sistema de correos. Fue el gran proveedor de las imágenes de identificación del país y el proveedor indiscutido. De pronto, los representantes de un gobierno que

se había caracterizado por su celosa defensa del Estado, deciden y llevan a la práctica su minucioso desmantelamiento. De pronto, la consumación de hechos que hubieran provocado incalculables reacciones hasta en la víspera misma de su consumación es aceptada en silencio o asordada por la indiferencia general. Constató, simplemente, las circunstancias, y me pregunto si los signos que las rodean no pueden ser indicadores también de una divisoria de aguas en proceso, de un tornante histórico, de una cuenta que se pasa al futuro desde un presente anestesiado.



## Discusión

*María Teresa Gramuglio, Adolfo Prieto, Adrián Gorelik, Juan José Saer*

**María Teresa Gramuglio:** Parezco una especie de conservadora cultural frente a Adolfo Prieto que, más optimista que yo, celebra estos desplazamientos. Digamos que me reconozco en la crítica cultural y no en los estudios culturales. Por eso, la idea de que no hay 'alto' y 'bajo', arte culto y arte popular, me fastidia bastante.

Este es un aspecto. El otro tiene que ver con la cuestión de lo nacio-

nal. Posiblemente la experiencia de Prieto, en los lugares donde ha trabajado en los últimos años, le permita tener una visión mucho más amplia que la que nos procuran los estudios nacionales, al menos en nuestras universidades. No enseñé literatura argentina en la Universidad de Buenos Aires (o sea que no pertenezco al núcleo casi 'ombiguista' desarrollado alrededor de ella, desde la academia al pe-

riodismo); enseñé una materia que se llama literatura del siglo XIX que considera las literaturas europeas y americanas escritas en lengua no española. Ahí, ¿qué me queda por hacer? Pensar fuera del parámetro de lo nacional, empezar a trabajar no con la teoría (para mí el centro no es la teoría, al menos no exclusivamente), sino con las literaturas comparadas, con los neo-comparatismos.

Este movimiento incluye la idea de comparar aquello que no pertenece a los lugares 'comparables' definidos de manera tradicional (por ejemplo, lo alto y lo bajo), comparar la literatura 'culto' con las literaturas populares y

con otras manifestaciones artísticas, culturales, etc. Así también empieza a producirse cierto descentramiento del objeto.

No obstante, cuánta fuerza tienen, todavía, los trabajos críticos dedicados a estudios nacionales. Es realmente asombroso. Un ejemplo que dio Prieto, el de Sartre, que es viejo pero que nos marcó a todos: cuando se preguntaba *¿Qué es la literatura?*, tenía en cuenta exclusivamente los textos de la literatura francesa. Nada más. De ahí no se salía: Flaubert, Balzac. En *El grado cero de la escritura*, Barthes hace exactamente lo mismo. Define ese concepto nuevo, la escritura, en relación exclusiva con la literatura francesa. Barthes piensa en Zola, en Mallarmé, en Camus. No sale de allí. No puede pensar otra literatura.

Este paradigma todavía está funcionando. En muchos estudios contemporáneos importantes, si el autor es inglés, todos los ejemplos van a ser ingleses. Algo pasa, quizás tenga que ver con la lengua, quizás con el dominio que uno tiene de un lenguaje determinado y no sólo de la lengua en sí misma. Por ejemplo, no el inglés sino una lengua nacional. Uno conoce todas las trampas de ese lenguaje, se maneja con mayor soltura.

**Adolfo Prieto:** Es cierto. Es probable que la experiencia de trabajar afuera muchos años me provea de una visión distinta. En Estados Unidos, las literaturas nacionales han sufrido un desplazamiento teórico. Se sigue escribiendo sobre ellas, pero los trabajos críticos están muy penetrados por la teoría y se convierten, por lo tanto, en el exponente de la jerga universitaria más extrema. Mucho de lo que se escribe en esas universidades sobre literatura argentina no está dirigido al público que lee literatura argentina sino a ese público restringido, que obviamente conoce la literatura argentina, pero que además puede apreciar el despliegue, la astucia, la habilidad en el manejo de los recursos de la teoría. Existen, por supuesto, estudios centrados en temas de literatura argentina, pero su modalidad los coloca más cerca de lo que habitualmente se ha considerado estudios de teoría.

**María Teresa Gramuglio:** Después de leer, en el trabajo presentado por Prieto en la Reunión del año 1957, las cifras que él anota de las ediciones, averigüé la tirada actual de las novelas contemporáneas argentinas, por ejemplo *La mujer de Strasser* de Tizón: 3000 ejemplares. Se reedita con otros 3000 porque tuvo éxito y los mismos editores están asombrados.

**Adolfo Prieto:** Prácticamente la misma cifra que hace cuarenta años.

**María Teresa Gramuglio:** La editorial Perfil publicó seis libros al mismo tiempo. De todos edita 3000 ejemplares porque considera que es un número redituable. Si sacan menos pierden plata, si sacan más corren el riesgo de que no se vendan. Tres mil parece un número mágico, la cifra redonda. Pero de un libro tiraron 20.000 ejemplares, es un libro de horóscopos para 1998.

En poesía, obviamente, se manejan otras cifras, por lo general alrededor de 500 ejemplares. Pueden tirarse menos...

**Adrián Gorelik:** Las invocaciones de los pactos entre público y escritores encontraron más tarde, en los años sesenta, un desenlace paradójico, porque rápidamente apareció una instancia, el mercado, que no se solía tener en cuenta cuando se apelaba al público en términos ideológicos, culturales o políticos. Frente al mercado las reacciones fueron diferentes, sobre todo entre los que eran exitosos en él y los que no lo eran. Esa es una clave de comprensión, entre otras cosas, del surgimiento de nuevas vanguardias que recuperaron las viejas consignas vanguardistas de desconocer al público como validador de la práctica literaria. Entonces, cuando María Teresa Gramuglio habla de desplazamientos, podrían también anotarse los cambios actuales respecto de un momento en que la literatura y la crítica se colocaron frente al público, creyendo que ese público efectivamente existía. Hoy ese público parece haberse reducido y las editoriales editan literatura (excepto los best-sellers) en pequeñas cantidades. Se podría juzgar este cambio como una

decadencia o tratar de verlo en otros términos. Nuevamente se produce una disociación entre productores de cultura, escritores, críticos, y público. En este marco quizás sea posible pensar las razones de esa crítica que, en momentos en que la literatura parece perder contacto con el público, se vuelve furibundamente contra los pilares de esa literatura. Me parece que los cambios se dan en uno y otro espacio, en el público, en el discurso crítico, en el mercado, y que las relaciones entre esos espacios varían históricamente. A propósito de esto, les pediría que piensen acerca de ese particular interrogno, el momento en que el público y ciertos escritores parecen realizar ese pacto que se demandaba en el 57, que es el momento del *boom*.

**María Teresa Gramuglio:** Efectivamente entre aquel trabajo de 1957 y la actualidad que hemos tratado de describir, está ese famoso momento glorioso de la década del sesenta, en que se produce un cierto encuentro entre el público y diversas manifestaciones artísticas. Momento por cierto fugaz y bastante engañoso.

**Adolfo Prieto:** La intervención indica lo simplificador del esquema que estamos proponiendo. El *boom* debe ser analizado no solamente desde el punto de vista literario. Es más, creo que, en el *boom*, lo literario es secundario. Es un fenómeno más complejo, cultural, que tiene que ver con los medios de difusión que comienzan a proponer al escritor como estrella; se produce una particular concentración de intereses que alcanza a unos pocos escritores (de los cuales, quizás, Cortázar sea el único argentino). Es un fenómeno que tiene que ver con la idea de que hay algo que se llama "realismo mágico", una especie de moda...

Más interesante es lo que tiene que ver con la circunstancia de los sesenta. En la Argentina se produce, desde comienzos de la década del sesenta, una coyuntura propicia para la difusión del libro. Un dato espectacular es la aparición de *Capítulo. Historia de la literatura argentina*, no tanto por la historia en sí misma, sino por la idea editorial de acompañar cada fascículo

con un volumen en el que se publicaba un texto del corpus tradicional de la literatura argentina. El tiraje de esta colección, a lo largo de un año, fue aproximadamente de cincuenta mil ejemplares por semana, lo cual prueba que había un público de una magnitud mayor a la de la cifra de 3000 que manejábamos anteriormente; y que ese público, a través seguramente de la influencia de la escuela media, los maestros, los profesores, estaba dispuesto a conectarse con una literatura.

El éxito de *Capítulo* permite pensar que no hay una sola línea ni una sola tendencia sostenida sin cambios. Lo mismo podría probarse con la lite-

**Adolfo Prieto:** Estoy de acuerdo en que es muy difícil analizar el público contemporáneo. No tenemos una dimensión temporal que, a mi modo de ver, es esencial. Si estudiamos un período del pasado, está abierta la posibilidad de recoger datos sobre determinadas lecturas, confrontarlas con el texto y poder decir, tal vez, que existen ciertas correspondencias que explican porqué tal lector, en tal lugar, recibió tal texto de ese modo. Creo que los estudios de público que tienen mayores posibilidades de éxito son los que eligen una perspectiva histórica. Los estudios contemporáneos, en mi opinión, son prácticamente imposibles.

novelas, con determinada concepción del arte de narrar, determinado tono, determinados personajes, encuentran aquí y allá distintos tipos de lector, que se hacen cargo de esa literatura permitiendo que continúe esta especie de encuentro interminable que es la literatura.

**María Teresa Gramuglio:** La descripción, que acaba de hacer Adolfo Prieto, de un lector que a su vez produce otro texto, también nos arroja, si queremos mirarla de otro modo, en una concepción de la literatura como algo que sirve para producir más literatura. Y, en ese caso, la posición del público queda desplazada.

Hay algo que siempre sobrevuela estos debates y que personalmente me preocupa: la gran división de públicos, aproximadamente a mediados del siglo XIX, cuando se empieza a formar un público numeroso y se produce esa gran escisión entre la literatura culta y lo que llamaríamos hoy literatura popular, de masas, industria cultural, etc. etc. Todo eso que volvía loco a Flaubert.

Allí, en el siglo XIX, hay un paradigma fuerte de alguien que, con la más alta calidad estética, logra un público masivo para la época. Se trata de Dickens. Y entonces pienso que *Martín Fierro* es nuestro Dickens. De pronto tenemos un texto absolutamente popular que adquiere capacidad de convocar lectores, producir literatura, unir públicos. Un caso único. Pero siempre estamos buscando los Dickens y los *Martín Fierro* de nuestro tiempo. Esta es la idea que nos acosa.

**Adolfo Prieto:** A mí no me inquieta la posibilidad de encontrar un nuevo Hernández o un nuevo Dickens. Cada texto habla por sí mismo. Creo que lo interesante es la interacción entre el autor y el lector. Y no un lector abstracto que lee un texto y escribe otro texto, alimentando los mitos de la literatura, sino un lector que, porque está condicionado, propone una literatura a partir de esa condición de pertenecer a un tiempo y un lugar determinados. Porque la literatura no se transmite de un texto a otro, sino que lo literario va formando parte de un destino mayor que lo incluye.

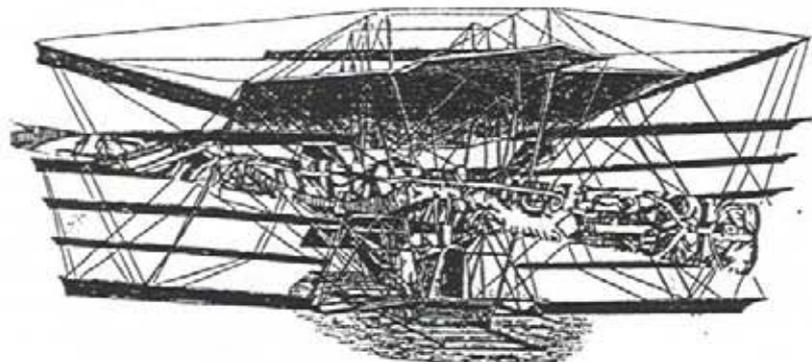
ratura no culta, como pasó en el siglo pasado con la literatura gauchesca o, en la década del veinte de este siglo, con la novela sentimental que estudió Beatriz Sarlo. De pronto se crea un público, aparecen distintos textos que están demostrando la apetencia de lectores que responden y que permiten la existencia de un tipo de literatura. Ese público tiene un modo particular de leer y, entre otras cosas, es interesante para analizar porque puede verse qué sectores quedan discriminados en cada sistema de lectura.

**Juan José Saer:** Me resulta problemático el concepto de público. Para mí es un concepto blando, como "pueblo". Yo no sé lo que es un público. Trato de poner algo en el público y me vienen numerosas imágenes que se confunden, se oponen, se superponen. ¿Es una noción que tiene que ver con la notoriedad, que tiene que ver con la cantidad, que tiene que ver con la diversidad, con la calidad de la recepción? Yo, francamente, no sé cómo definir un público literario.

Para hablar de un tema que conozco un poco más de cerca: ¿cómo descubre uno que cierta expresión que usaban los autores gauchescos aparece luego en un público que aparentemente no había leído esa literatura? Hay una referencia, hay una frase, hay un aire, hay un tono, que están denunciando una especie de comunicación entre un texto y un lector, que en su momento no es evidente, que posiblemente no fuera reconocida por ese lector, pero que está allí y al cabo del tiempo se puede captar.

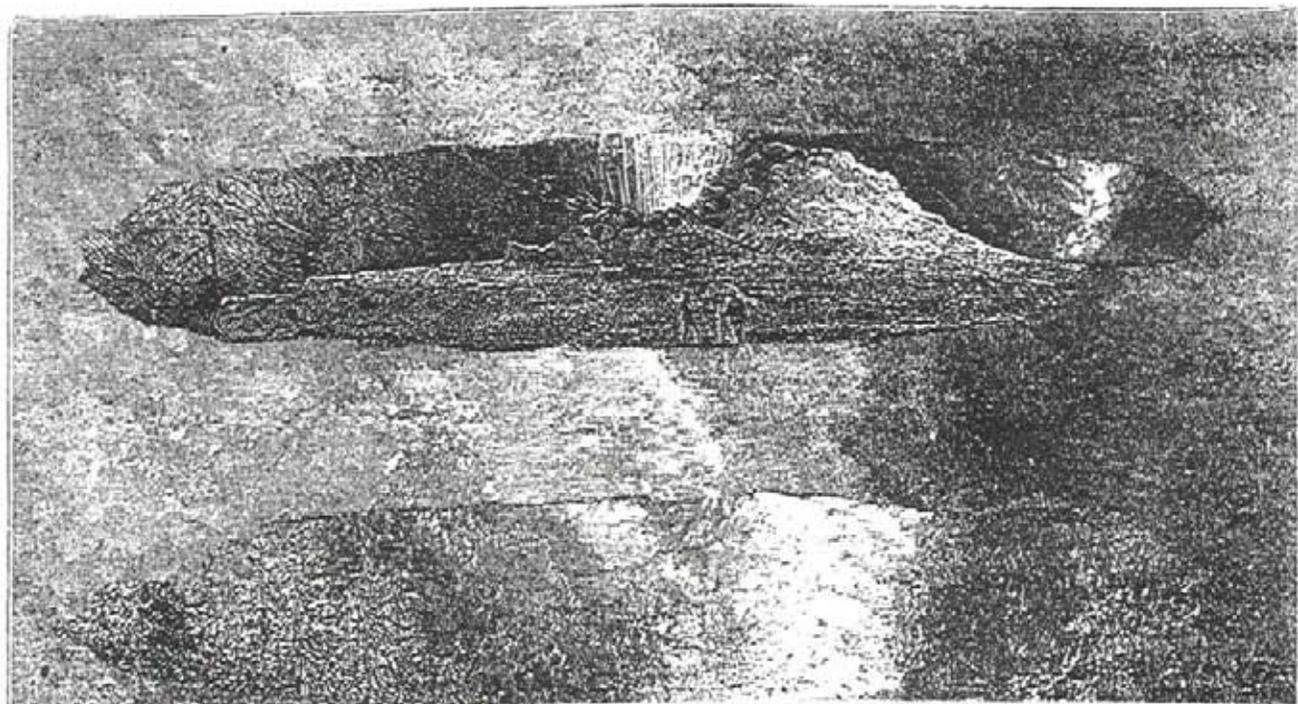
Raymond Williams dice que los textos no hablan a los textos, hablan al lector que los lee. Y el lector que los lee escribe otro texto, y ese otro texto establece una conexión con el texto anterior y a su vez conexiones con otros textos. Así se teje una red de comunicación donde quizás sea posible capturar una idea de público.

Me hago cargo de la incertidumbre de Saer sobre el presente. Sin embargo, es probable que en algún momento se pueda decir que determinadas



## II. Poesía

*Martín Prieto y Daniel García Helder*



13

### Boceto N° 2 para un ... de la poesía argentina actual

*Martín Prieto y Daniel García Helder*

El país es demasiado grande, el continente es más grande todavía y el idioma casi no conoce límites. Si un panorama-de-la-poesía-argentina-actual fuera factible, el mismo podría o debería incluir, sin entrar en demasiadas justificaciones, por ejemplo, el poema "Bancarota" de un madrileño ignoto residente en Woodstock, Estados Unidos,

quien, deponiendo todo casticismo, es capaz de escribir como un latinoamericano más:

Se acabó la literatura.  
Se acabaron los sueños de grandeza.  
Y nació un nuevo sueño: comprar a crédito.

---

*Después del panel de poesía, leyeron sus poemas Juana Bignozzi y Aldo Oliva. Marilyn Contardi leyó una traducción de Anna Ajmátova.*

Podría contener, además, letras de un cantante pop francés hijo de republicanos españoles, que apenas aterrizado en Bogotá pareciera encontrarse mejor dotado que la mayoría de los nativos para pescar al vuelo la aliteración franca, la

rima incidental y hasta para intervenir en la morfología de las palabras, todo sin perder de vista la acción ni las circunstancias políticas:

El de la rebaja baja del taxi,  
los tiros, la tira, el basuco y la mentira,  
esta ciudad es la propiedad del Señor Matanza,  
esa olla, esa mina, y esa finca y ese mar,  
ese paramilitar, son propiedad  
del Señor Matanza.

14

Depende de cuán amplio, ambicioso, estricto o caprichoso se pretenda el panorama. Casi siempre son de orden práctico las razones que llevan a adoptar el lugar de nacimiento y/o residencia prolongada como criterios de restricción, modalidad de los concursos municipales que los críticos seguimos sólo por falta de recursos (tiempo, dinero, etc.). Ninguna antología latinoamericana de poesía nacional de la primera mitad del siglo podría dejar afuera a Rubén Darío, así como ninguna de la segunda podría hacer lo mismo con César Vallejo —eso para no entrar en debate sobre las diversas recepciones que han tenido en cada país las obras de Neruda, Borges, Nicanor Parra, Octavio Paz, Lezama Lima, Alejandra Pizarnik, Gelman y otros. Exterminando el razonamiento, fragmentariamente expuesto, no habría diferencia esencial, lingüística o psicológica que impida reunir, ensayando nuevos conjuntos y subconjuntos, los versos de un mexicano que intenta recuperar, desde Barcelona, las palabras de su tribu:

En el anafre tronaban los "cocos" y las varas  
meticulosamente extraídos del huato de mota...

y el haiku de una porteña de veintipico que vive en Holanda casada con un holandés, tres versos en los que consigue aislar, de un cierto cúmulo de extrañeza, no un pólder, no un Rembrandt, no un tulipán ni un coffee-shop, sino apenas

Un pueblo cuyo nombre  
quiere decir  
siesta.<sup>1</sup>

Hay poetas recientes *haciendo* español en todas partes del mundo, incluidos varios argentinos: Edgardo Dobry (Rosario, 1962) en Barcelona, Fabián Iriarte (Laprida, 1963) en Texas, Carlos Basualdo (Rosario, 1964) en Nueva York, Fernando Rosenberg (Buenos Aires, 1965) en Maryland, Alejandra Zsir (Buenos Aires, 1971) en Zwolle, Holanda, etc. Casi no existen razones, como dijimos, más allá de las prácticas, para detener el panorama en las fronteras, justamente hacia la cual y desde la cual tiende a irradiarse, en condiciones naturales, todo lo bueno, fructífero y real que porta la lengua.

Sin embargo, la lógica indica hablar de lo que mejor se conoce, que coincide lógicamente con lo que está más cerca, a nuestro alrededor, formando un círculo de animación familiar multiforme uno de cuyos centros en desplazamiento y contracción venimos a ser cada uno de noso-

tros. Por lo tanto, vamos a circunscribir la extensión de nuestras consideraciones a ciertos motivos temático-formales en las obras de unos cuantos autores nuevos, en su mayoría residentes en Capital Federal, a los que llamaremos por comodidad "poetas del 90" o "poetas recientes" y cuyos años de nacimiento oscilan, con varias excepciones, entre 1964 y 1972.

La maestría técnica no convencional que asombra en los mejores de ellos, más los reflejos para aprehender los signos del presente, o si se prefiere de la *actualidad*, explica lo poco inclinados que se los nota a entablar con la historia literaria una relación orgánica y de largo alcance. Excepciones: los "goliardos" de Bahía Blanca Sergio Raimondi (1968) y Marcelo Díaz (1965); el cordobés Silvio Mattoni (1969), autor de *Bizancio y Tres poemas dramáticos*, de 1994 y 1995; y, paradigmáticamente, Charly Feiling (Rosario, 1961-Buenos Aires, 1997): su *Amor a Roma*, publicado con retardo en 1995, es sin duda un ejemplo muy bueno de cuánto rinde a un poeta hallar un punto de intersección entre sincronía y diacronía, aunque más no sea para repetir, de mil diversas maneras, *ars longa, vita brevis*. Básicamente sincrónicos, no extraña que el libro de Feiling no tenga entre los poetas del 90 los admiradores que merece por cada una de sus estrofas:

Territorio del cáncer fueron luego los huesos,  
la sangre, las pelotas, cuanto alcanza  
un médico a punzar buscando gruesos  
pecados en la carne con que medir su lanza.

A una típica y dilatada ligazón con el pasado literario, prefieren una corta, intensa, heterodoxa, no predeterminada, esporádica. Son poetas de la sincronía. Ya no pretenden tener, o no se conforman con tener, una conciencia acabada de la poesía universal, como los poetas de las generaciones anteriores. Su coeficiente artístico no deberá medirse, por lo tanto, por su nivel cultural ni por el largo de sus raíces en la tradición, sino más bien por su grado de aprehensión del *Zeitgeist* y su capacidad de transformarlo en arte concreto: versos, estrofas, imágenes, escenas, delirios. Su envergadura y la de sus obras tendrá menos que ver con la ambición de universalidad y el prestigio de los tópicos en juego, que con la rapacidad, el criterio y la maestría con que sean captados, digeridos y dispuestos en un todo coherente la mayor cantidad posible de rasgos aislados de sistemas literarios y series discursivas divergentes.

Un signo de ? ensarta la leche Cindor de Pablo Cruz Aguirre (Puerto Belgrano, 1970), la "boca llena de vergüenza y polvo odex" de Darío Hom\$ (sic, Rosario, 1965, también autor de esta breve arte-poética: "¿qué tan poeta eres?! ¿qué tan pop?"), el "vodka con cepita" y el "vodka con sprite" de Martín Gambarotta (Buenos Aires, 1968), el helado Conogol de Fernando Molle (Buenos Aires, 1968) que chorrea sobre la lona, los Donuts y chicles Bualoos de Marina Mariasch (Buenos Aires, 1973), etc. ¿Qué significan estas notas, tocadas con los dedos pegajosos? ¿Un capricho? ¿Son portadoras de algo o están vacías? ¿Su

prosaísmo es innato? Pareciera. Si suena descarado, será por contraste con el academicismo o el esmerado buen gusto de otras notas vigentes en la poesía argentina, dejando de lado las que están directamente amortizadas: ejemplos *ad libitum*.<sup>2</sup>

El poeta del 90 se aproxima tan ligero —tan rápido y despojado— a los hechos y las cosas, a los fenómenos y los entes, que el *insight* metafísico sobreviene en sus versos con mayor frecuencia que en los del poeta de pretensiones metafísicas. Porque, ¿hasta cuándo se le va a seguir otorgando credibilidad a esas proposiciones pseudofilosóficas que la mayoría de las veces son adaptación de un lugar común prestigioso, cuando no infundios especialmente adornados para los aficionados a la “poesía en general”? Tiene razón Nabokov: “El *poshlust* [lo vulgar, lo fútil] no es sólo aquello de segunda, sino también lo falsamente importante, lo falsamente inteligente, lo falsamente atractivo”. Auténticamente vulgar —mal podría disimularlo—, Santiago Vega (Quilmes, 1973) nos detalla con sentimiento la suerte corrida por su sustancia mucosa:

En el semicírculo de la mañana  
bajo suave, llorando,  
la rampa de la Terminal y el moco  
me cuelga y se mezcla  
con el gustito a dulce  
de leche de alfajores guaymallén...

Esta clase de referencias, que al principio puede resultar molesta, supone un grado de participación en lo real y en lo actual que difícilmente ninguna intuición de formas inteligibles es capaz de alcanzar. Y es justamente en esa futilidad de la materia significativa donde se cifra lo pasajero, el instante; en esas notas por demás de simples es donde habría que buscar, antes que en las tentativas de infinitud, el carácter ontológico de la poesía. El ser no está más allá de las cosas, parecen repetir los poetas del 90; sólo se hace tangible en ellas y la prueba se reduce a la fruición de esos “dedos que sólo las chicas saben meter aplastando Bubaloos”, según Marina Mariasch. Su negativa a efectuar cualquier tipo de abstracción, a sacar ninguna conclusión,<sup>3</sup> es explicitada cada vez que se puede, como en “Escupitajos”, de Manuel Alemán (Buenos Aires, 1966):

Así como todos el  
niño escupió.  
Y no escupió bronca  
ni desprecio, escupió  
moco y saliva. (Nada más.)

Lo insubstancial, lo precedero, la modalidad ontológica más actual, los productos alimenticios, las marcas y las modas efímeras. El tiempo de la poesía argentina de los 90 es el presente, ni el pasado ni, menos aún, el futuro. Habría que contabilizar las veces que aparece en sus poemas las locuciones “presente puro” y “puro presente”; por el momento recordamos dos: en Roxana Páez (La Plata, 1962) y en Carlos Martín Eguía (Castelli, 1964). La percepción

ocupa un lugar de preferencia por encima de la memoria y la intuición, aunque las formas de abstracción no desaparecen por completo:

Todo lo que se pudre forma una familia  
Fabián Casas (Buenos Aires, 1965).

La vacuidad que circunscribe  
lo que a medias se acentúa  
C. M. Eguía,

Hay un pensamiento que liberar  
pero no hay mundo,  
existe un lugar fuera de uno  
pero no el mundo  
María Medrano (Buenos Aires, 1971).

No es que leamos mal los signos,  
es que las cosas no son signos  
Laura Wittner (Buenos Aires, 1967),

La vida es fascista  
Santiago Llach (Rosario, 1972).

Lo real no se parece a nada  
Eduardo Aibinder (Banfield, 1969).

Todo lo verde se hace flúo  
Gabriela Bejerman (Buenos Aires, 1973), etc.

Que el tiempo presente corresponda al realismo no debe llevar a pensar que los poetas del 90 sean, sin más, realistas, objetivos o referenciales: lo son, aunque en un sentido muy amplio e irregular; la estética realista sería menos una serie orgánica de requisitos que una lista de licencias y comodidades, cuando no una condición perdida, según se infiere del “Romance” de Alejandro Rubio (Buenos Aires, 1967):

El cronista de Crónica en su día franco tecléa:  
porque el realismo social nos cagó,  
nos trató como a tarados, y para realismo  
mágico, bueno, en fin, mejor  
el de Tropicana: es mejor, más real,  
visceral. Tropos y pathos en la entrada  
se ignoran, semblantean...

Los poetas del 90 son ideogramáticos. Se ajustan al caso, se basan en lo que conocen, pero sin la pretensión de estar reflejando lo que ven; más bien copian lo que tienen en la cabeza, sin traducirlo a un lenguaje elevado, o en todo caso rebajándolo: Juan Desiderio (Buenos Aires, 1963) se traga las “s” y en general practica una transcripción fonética del habla juvenil porteña; Rosana Formía (La Francia, Córdoba, 1969) pasa a letras de molde las cartas de un padre semianalfabeto sin tocarle ni un ápice la ortografía; Santiago Vega escribe a los brochazos, aproximativamente: donde dice “la mirada increíble de todos los vendedores” debería decir “la mirada incrédula...” (pero lo asiste la retórica, y la errata deviene hipálage). Casi nunca recurren al vicio estetizante del coloquialismo,<sup>4</sup> a lo sumo so-



meten la materia verbal a saberes más técnicos: cortes de verso, rimas, aliteraciones, etc.

Borges habló, alguna vez, de una poesía puramente *ideográfica*: "directa comunicación de experiencias, no de sonidos"; los poetas del 90 lo corrigen, reemplazando el "no": "directa comunicación de experiencias y de sonidos". Una simple aliteración es la vértebra de esta estrofa de Rodolfo Edwards:

vos estás cada día  
más joven  
más viva  
yo  
más viejo y más bobo.

La rima esporádica, incidental, produce o reduplica el sentido en muchos versos de Fernando Molle (Buenos Aires, 1968):

Nunca  
lo vi.  
Se caga de risa  
cuando me río de mí,

de Daniel Durand (Concordia, 1964):

Por el ojo del choto  
yo lo veo todo roto,

de Gambarotta: los negros que hacen cola para sacar cédula de identidad y

miran de este a oeste  
como si no hubiese  
otro siglo después  
de este.

de Verónica Viola Fisher (Buenos Aires, 1974):

y eso? un yeso  
porque me quebré,

y en las "coplitas fregonas" de Marilyn Briante (Hurlingham, 1963) y Federico Novick (Buenos Aires, 1972):

En el bosque encantado  
hay tres huesos con candado.  
Lavarse deben, chiquillas,  
de sus ingles las ladillas.

Por eso, sólo estamos de acuerdo con la mitad de lo vertido por Daniel Freidemberg en este párrafo del prólogo a *Poesía en la fisura* (Ediciones del Dock, Buenos Aires, 1995), la primera antología y el primer análisis serio que se hizo de los poetas del 90, y que por el año de edición no podía tener la perspectiva que tenemos ahora: "La poesía que está surgiendo es aparentemente más 'sencilla' y 'directa', no teme parecer 'vulgar' o 'prosaica' y renuncia a los hermetismos, los juegos de palabras, los eufemismos y los rodeos, a riesgo de caer en la simpleza, la insignificancia y la literalidad". La verdad, no vemos que renunciara a nada, y menos a los juegos de palabras —frecuentemente montados en alusiones sexuales—; por el contrario, es la atención a las minucias del lenguaje casi lo único capaz de volverlos, en cierta manera, animosos, ágiles y felices. La impresión de cosa-viva que dejan muchos poemas no se debería tanto a los contenidos de la representación cuanto a que se reconoce en los elementos verbales fuerzas cuya acción combinada determina el sentido, eso que cambia y dura en el tiempo como una identidad de la lengua. En otras palabras, dinamismo, energía, vida.

Por el contrario, el contenido de sus representaciones puede adoptar la forma de escena de racismo, de escepticismo, de cinismo, de vejación, de marginalidad; la descripción de los escenarios puede sostener relaciones metonímicas con la alienación, la "fisura", el estado mental del lumpen, del que no tiene ni busca trabajo, amor, ni consuelo. Las formas de expresión, sin embargo, no se muestran redundantes con respecto al sentido moral o político de las escenas y a la patética de los decorados; al tiempo que expresan tales contenidos, los viran al grotesco, al carnaval, hacen espanto. Aquí se recomienda enfáticamente la lectura de *Punctum* de Martín Gambarotta (Tierra Firme, Buenos Aires, 1995), *La zanjita* de Juan Desiderio (Ed. Trompa de Falopo, Buenos Aires, 1996), *Música mala* de Alejandro Rubio (Ediciones Vox, Bahía Blanca, 1997), *Zelarayán* de Santiago Vega (Diario de Poesía N° 41, otoño de 1997) y *La raza* de Santiago Llach (de próxima aparición bajo el sello Siesta, de Buenos Aires).

Si muchas cosas llegan a los 90 desde el 60, no lo hacen sin una serie de modificaciones.<sup>5</sup> La idealización del barrio, del pobre, de la mujer, de su cuerpo amado, del padre, de la causa justa, etc. fueron notas más bien comunes en las poéticas del 60. En las de ahora no hay, previsiblemente, ningún tipo de idealismo; la piedad y el pudor no cuentan para nada, se las sabe por demás agentes de restricción a todos los niveles. En "Menem-Duhalde", Gustavo Giovagnoli (Olivos, 1959) imagina esta escena para un proyecto de novela:

El —intelectual, descreído— curte recostado en la cama.  
 A su lado ella —morocha, peronista—  
 llora leyendo novelas del tipo Simone de Beauvoir  
 y habla desde esa zona de la buena voluntad,  
 una suerte de lugar común progresista  
 o vagamente progresista.  
 El brillo de los ojos todavía húmedos.  
 El vuelve a llenar el vaso y se lo pasa.  
 Ella dice que no con la cabeza.  
 No es que sea incorruptible —piensa él—, es estúpida.

Lo notable, en este ejemplo, es la suerte de bovarismo del 60 que padece la mujer. Parafraseando, podría alegarse que esta mirada vagamente antiprogresista es a su vez un lugar común de los 90.

Concomitante, tal vez, con esta "mirada enferma de escepticismo" (Eguía), la puerilidad se muestra, en sus múltiples fórmulas, como otra línea emergente entre las poéticas del 90. Abusando de la confianza de nuestro amigo Freidemberg, quisiéramos seguirle *reescribiendo* ese párrafo en general acertado: los poetas recientes no corren el riesgo de caer en "la simpleza, la insignificancia y la literalidad", más bien dan la impresión de partir de ahí, y por momentos de no tener el karma de mayores pretensiones. Casi todos saben emplear esta regla, incluso inconscientemente: cuanto más explícito el sentido, tanto o más equívoco. Miniaturas banales, encantadoras y plásticas en casi todos los poemas de una revistita neopop, como ésta de Fernanda Laguna (se desconocen más datos):

Xuxa es hermosa.  
 Su cabello es hermoso  
 y su boca dice cosas hermosas.  
 Yo creo en su corazón.

Los poetas del 90 guardan escasos puntos de contacto con la lírica en particular y con lo poético en general, aparte de ciertos remanentes históricos del género como el verso libre, la rima o el principio de compresión. Casi todos son antofóbicos y "antiprímula",<sup>6</sup> vale decir: sienten aversión por las flores, la primavera y la estética anacrónica de la que flores y primavera serían expresiones metonímicas. Los que se animan a reseñar el paisaje de las periferias y aun de las zonas semirurales —respectivamente los casos de José Villa (Martín Coronado, 1966) y Osvaldo Aguirre (Colón, 1964)— se ven obligados a tomar demasiadas precauciones: los sustantivos son piedras; los adjetivos, marrones (exageramos, claro). Aguirre consiente que un algo brille, pero la pone a ras del suelo, y sin contenido:



Brilla, en el suelo,  
 la petaca vacía.

En una bucólica de apenas siete versos, leve y llena de gracia, Villa se cuida de que no falte lastre en la del medio:

La piel transparente de las cigarras  
 en las ramas, el azul, los bordes rojizos,  
 los espléndidos amarillos, su pequeña figura,  
 el ruido ensordecedor de las máquinas,  
 tan cerca de allí, en ese recorte de escalas  
 grises y de plomo, girando, hélices puras  
 en su memoria.

Al lado del resto, éstos pueden ser considerados poetas líricos, aunque de ninguna manera anacrónicos: incluso probablemente el músculo del sentido histórico esté en ellos más desarrollado, puesto que deben remar contra la corriente. El lugar de la efusión y de la vista panorámica, típicamente líricas, lo ocuparían cierto glamour severo y el vistazo que detecta de inmediato "las ruinas de un embarcadero", "un par de chanchos que flotan muertos" o "huellas sobre el estiércol, en la mierda", como si la naturaleza debiera mostrarse mórbida para ser entonces digna de mención. El adalid de esta actitud sería Oscar Taborda (Rosario, 1959) y el ejemplo más acabado su novela en verso *40 watt* (Beatriz Viterbo, Rosario, 1993), de donde proceden las últimas citas.

Ahora bien, si la mayoría de los poetas del 90 mani-

fiesta un total desinterés por la *physis*, hay que decir que no todos ni siempre logran trascender esa cualidad negativa generacional y hacer de una auténtica fascinación por lo plebeyo un motivo igual de plausible que el entusiasmo por la belleza de los antiguos. En esto se advierte con claridad una revitalización, con nuevas manifestaciones y desvíos, de cierta constante de la poesía argentina a la que podría calificarse de "rantifusa".<sup>7</sup> Paralelamente observamos algunos indicios de un neobarroco anoréxico, implorativo y femenino (por oposición al neobarroco bulímico, explosivo y gay de los 80, el "festival de ritmos y colores" del que hablaba, con gran optimismo histórico, Néstor Perlongher). El kitsch ya no es heroico, no libra batallas; estetizado como por modistas, subsiste en filigranas de una ironía delicada; con un leve toque, el reino vegetal deviene "un planeta miniatura lleno de baby cactus" (Marina Mariasch) y así, de a poco, los motivos líricos comienzan a ser recuperados, conjugados con el artificio cultural como las flores del seibo y el burucuyá en los billetes de 20 y 50 pesos. "Rosas de la china, jazmín del país" en Mariana Bustelo (Buenos Aires, 1974), "pimpollos bomba de color" en Gabriela Bejerman; el equívoco y emblemático "soy natural y fresca" de Fernanda Laguna admite

muchísimas variantes: "soy la alcancía chanchito" de Lucía Gagliardini (Buenos Aires, 1976), o el epigrama "Re-tráctil" de Selva Dipasquale (Lomas de Zamora, 1968):

Estoy feliz.  
Entonces me pregunto:  
¿no estaré completamente  
equivocada?

Pero la lírica, la lírica pura, sin ironía ni subterfugios, nunca se da por muerta, igual que el soneto: siempre encuentra voces que vibran en su sintonía y mantienen con ella un idilio transhistórico; ni siquiera un panorama actual de la poesía argentina, heterogéneo y escasamente sublime como es, debería privarse de una disonante nota lírica, clara en sí misma, imaginativa y sin ningún tipo de lastre, como este trazo elegante de un libro editado en la primavera de 1997 con el título *Ambición de las flores*, de Bárbara Belloc (Buenos Aires, 1968):

nunca me gustaron las flores sino hasta ahora; las comería esperando que diluyan en la sangre y al ver, más tarde, los brotes en mi piel, sería feliz como ninguna mujer lo ha sido. madreSelva en flor, estrella, tarántula.

## Notas:

1. Las citas pertenecen, por orden, a Jesús Meana (1958), pescado en Internet; Manu Chao, líder del grupo Mano Negra (1967); Francisco Rodríguez (1967), también en Internet; y Alejandra Zsír, *Diario de Poesía*, N° 42.  
2. Cuando un poeta del 60 como Daniel Barros (Buenos Aires, 1933) *incluía* la marca de un producto alimenticio, se veía obligado a *naturalizarlo* con comillas: "el 'vaseolé y dos panchos' rituales" (*Despedida como tal*, 1966). Todavía Arturo Carrera (Pringles, 1948), cuando incluye su precursor jugó Tang (no casualmente homónimo de la dinastía china), lo hace contrastar con un aura de misterio: "y mientras ella desenvolvía sus puntos de secreto/ en la oscuridad lechosa él bebía Tang" (*Arturo y yo*, 1980). El gesto sigue siendo el del barroco, confundir lo alto con lo bajo, o elevar a cierto nivel —por contaminación— lo que se halla por debajo; para los poetas del 90 no habría nada por debajo. "No hay división entre la cultura alta y la cultura de masas en el trabajo del poema; pierden su diferencia, su partición. Esto sucede porque los jóvenes de los 90 tienen una relación con la cultura de masas muy diferente a la que se tenía en los 70. Entonces se podía trabajar con la cultura de masas, pero con una distancia operacional, con un esfuerzo por incorporarla. En cambio, en el texto de un joven de los 90, puede aparecer, *naturalmente*, una cita de Joyce junto a la figura de Betty Boop." (Delfina Muschietti, en *El Cronista* del 27/9/1996.) En la contratapa de *La ruptura*, de Ezequiel Alemán (Tierra Firme, Buenos Aires, 1997), Fabián Casas se refiere, peyorativamente, a "poemas kilométricos que, como en una feria americana —y en un zapping vertiginoso similar a la estética MTV—, contienen tanto a Lucho Avilés como a Black Francis, de los Pi-

xies", comentario por demás de insólito en un poeta que abre su propio libro con un epígrafe de Tita Merello; de todos modos, cabe destacar que el "tanto... como" no va de arriba abajo sino que se desplaza en un horizonte massmediático: de la televisión al rock.  
3. Hay un poema emblemático de esta postura: "Paso a nivel en Chacarita"; pertenece a Fabián Casas y está en su libro *Tuca* (Tierra Firme, Buenos Aires, 1990): "Los chicos ponen monedas en las vías/ miran pasar el tren que lleva gente/ hacia algún lado/ Entonces corren y sacan las monedas/ alizadas por las ruedas y el acero/ se rien, ponen más/ sobre las mismas vías/ y esperan el paso del próximo tren/ Bueno, eso es todo".  
4. "Sus poemas son pequeñas máquinas del habla, verdaderos modelos dentados —escribe José Villa en el prólogo a *Oreja tomada*, de Manuel Alemán—. Está lejos, muy lejos de lo que se llamó coloquialismo, o de cualquier otro molde realista."  
5. Freidemberg, por su lado, distingue sagazmente las líneas de continuidad y de cambio entre los 80 y los 90: "Si algo parece haber quedado establecido en los 80 es la conciencia de que, como advertía Mallarmé, la poesía se hace con palabras. Que es trabajo con la materia verbal, antes que manifestación de ideas y sentimientos, revelación de alguna zona desconocida del mundo o del espíritu o transmisión de algún mensaje o enseñanza. (...) Los nuevos poetas parecen tener tan asumida esa convicción que *ya no necesitan demostrarla*". (El subrayado es nuestro.)  
6. El término es de Byron pero la cita es Osvaldo Lamborghini, uno de los faros —junto a su hermano mayor Leónidas, Girri, Giannuzzi, Zelarayán, Marosa Di Giorgio, Saer, Aira, Co-

pi, Pizarnik, Perlongher, Carrera, Bellessi, Aulicino y otros— de los poetas del 90.  
7. *Rantifuso es el despectivo de rante*, que es aféresis de *atorrante*. Esta constante viva y heterogénea la integrarian, sumariamente, los Fernández Moreno (Baldomero, César y sobre todo Manrique), *La crencha engrasada* de Carlos de la Púa, los *Versos rantifusos* de Yacaré, Bodo, el Tango, el Lunfardo, Luis Luchi, los *Sonetos mugres* de Daniel Giribaldi, Leónidas Lamborghini, Ricardo Zelarayán, Oscar Steimberg, la *Gauchesca-el Sainete Criollo-el Grotesco*, Tuñón, la *épica orillera* de Borges, *La musa de la mala pata* de Olivari, *Balumba* de Juan Filloy, la *Musa mistonga* de Julián Centeya, los *Poemas joviales* de Francisco Gandolfo, el Rock Nacional, Fray Mocho-Arlt-Last Reason, el 60, en suma: la red antipoética satírica urbana antilírica y coloquial a la que se agregaría, con sus peculiaridades, gran parte de la poesía reciente. Esta constante coincide, en lo esencial, con los rasgos rastreados por Eduardo Romano y que resumió "en el retorno a un discurso poético coloquial, eliminada toda grandilocuencia, atento a las modalidades del habla, incluso en sus variantes más netamente orales y aun callejeras; en una consecuente preocupación por lo cotidiano, tratado merced a una poética de origen gauchesco que pasó, con los consiguientes cambios y recomodaciones, a la poesía tanguera, en acudir a técnicas de yuxtaposición o de *collage* que no son ajenas al periodismo ni a otros lenguajes de las actuales comunicaciones masivas; en una actitud crítica que desdeñó las admoniciones reformistas o futurólogos para emplear no sin sutileza la ironía, los sarcasmos o el humor corrosivo". (*Sobre poesía popular argentina*, CEAL, Buenos Aires, 1983.)

### III. Teatro

Ricardo Bartís, Francisco Javier



19

#### El trabajo del actor

Ricardo Bartís

Mi relación con el teatro tiene que ver básicamente con la actuación, y es una relación un tanto azarosa. Nunca me consideré un profesional ni aspiro a tener una relación profesional con el teatro, que, para mí, es un espacio de

expresión y de juego. Comencé a estudiar actuación y me relacioné con ese raro fenómeno que son las escuelas privadas de teatro ya grande. No tenía ningún vínculo con ninguna expresión artística; pero tenía una mira-

da prejuiciosa sobre el teatro en particular. Para mí el fútbol era importante y me daba mucho placer jugarlo.

Comencé mi formación en teatro a través de técnicas que son perversas, siniestras, reaccionarias... Básicamente reaccionarias, porque ponen de manifiesto una mirada sobre el hombre y una hipótesis sobre el arte retrógradas, que nos informan sobre el infantilismo del teatro si se lo compara con otras disciplinas. El teatro no tiene memoria conceptual de lo que sucedió en este siglo. Stanislavsky, y no Meyerhold, es conocido aquí porque, en primer lugar, los textos de Meyerhold no pudieron salir de la Unión Soviética.

---

*En el panel sobre teatro intervinieron Ricardo Bartís, Rafael Bruza y Francisco Javier. Publicamos una desgrabación editada de lo expuesto por Bartís y Javier.*

ca en la época de Stalin, pero también por el pragmatismo y la preocupación por el "ser" de la formulación stanislavskiana, que se diferencia de la idea del "estar" en el espacio, que plantea un director como Meyerhold.

Mi relación, entonces, era con un juego donde el valor del juego aparecía cuando se afirmaba el carácter del jugador. El fútbol deja de ser una ingenuidad cuando es jugado de manera pasional, vibrante y profunda. Se activan fuerzas que elevan el juego a través de la afirmación del jugador. Cualquiera que juega o que le gusta mirar un deporte entiende esto: la importancia de la afirmación del jugador por encima del juego.

Me resultaba extraño que en el juego del teatro, un juego profundo y complejo, más viejo que el catolicismo o que el judaísmo, más viejo que ninguna filosofía, todo estuviera regido por la idea de afirmar el juego. Durante mi período de formación en teatro, en vez de afirmarnos los actores como jugadores, tratábamos todo el tiempo de afirmar el juego: hacer la obra, hacer personajes.

Cualquier persona sensible y medianamente inteligente acepta desde hace años que la noción misma de personaje implica la idea de que alguien es siempre igual a sí mismo, y que el teatro debe, en ese intento banal de reproducción naturalista, tratar de crear ese tipo de personajes tal como se cree que existen en la vida. Eso nos obliga a los actores a ser meros instrumentos del texto. En consecuencia la formación de ese tipo de actor es por imitación y reproducción. Pero quien es portavoz de un mandato que no es propio, lo cumple a medias. Por eso todo lo que se conoce como teatro profesional, en relación a la actuación, es un trabajo a medias. No se investiga el elemento más importante, desde el punto de vista artístico y existencial, que es el actor.

El actor produce el acontecimiento único. El actor tiene que afirmar su discurso de actuación y adueñarse de la idea de que él es la materia teatral, y que lo literario, las artes visuales, la arquitectura, la música, la danza son sólo elementos. La materia absolutamente primitiva es el cuerpo del actor.

El debate en los años ochenta giró sobre el eje teatro de texto o teatro de imagen. Creo que ese eje ocultaba la discusión principal. Habíamos pasado por una dictadura que estigmatizó y obligó al repliegue absoluto de todo pensamiento que cuestionara el orden político y el orden moral. A mi entender la actuación cuestiona todo orden moral, todo orden establecido, y produce una fractura. Actuar significa tener una voluntad de forma, una voluntad existencial de cuestionar el orden de la realidad.

Actuar introduce de manera activa el tema de la muerte. El que actúa sabe que se muere cuando termina de actuar. Y esto no es una situación metafórica, es algo concreto: los actores intentan dilatar el momento final de la función, meten morcillas y cosas por el estilo. Esto no sucede por puro narcisismo. Los actores están movidos por la idea de anularse o de tensar la personalidad hasta un extremo donde se afirma la voluntad de ser otra cosa. Es una actividad extraña que produce fascinación, porque alguien tan parecido a todos puede llegar a ser tan ajeno, como si viniera de otro mundo.

Cuando vamos al teatro, la identificación no es con los personajes sino con los actores. Nadie dice "qué lindo era Ricardo III" o "qué mala era Lady Macbeth". Hablan del actor, de la actriz. Es sobre el cuerpo del actor que hay fantasías. Es sobre el cuerpo del actor que hay proyecciones imaginarias. Y por eso, quizás, tantos actores se suicidan. Son cuerpos atravesados por una fantasía permanente.

Los actores son cuando actúan, cuando no actúan no son. Es una actividad rara. Tiene algo de ilegal, de sacrilego. Son en la medida en que mienten y en el momento en que mienten, son. Esta situación siempre ha sido para mí sorprendente.

En la puesta en escena, un director corre siempre el peligro de hacer algo ilustrativo que mantenga una relación decorativa con la obra. Pero también puede luchar y avanzar sobre un territorio de creación, neto y nítido, dejar allí su marca y estar autorizado a decir: yo tengo esta mirada sobre este texto, yo opino así sobre este texto. En general, la dirección ha aprendido

esto de la actuación. Stanislavsky, Meyerhold, Chejov, Shakespeare, Molière, eran actores. No digo que sea privativo de los actores, pero sí que sucede en la actuación. Lo teatral se produce cuando se produce *acontecimiento*. Uno no sabe exactamente qué es el acontecimiento, pero sí sabe que algunas veces en la vida, dicho de manera ingenua, "entra la chica de mis sueños" y, entonces, el tiempo se dilata. Situaciones en el fútbol hay muchas, pero sólo en el gol el tiempo se extiende, se vuelve puro acontecimiento; sólo en el gol se sale de lo individual y el cuerpo queda expandido y afectado por otros cuerpos.

La afectación: ¿quién narra la afectación en el teatro? El actor. Y es la calidad de la afectación la que indica la intensidad de la existencia. Aun en la realidad, se podría decir que cuanto mayor capacidad de afectación uno tenga, más vivo está.

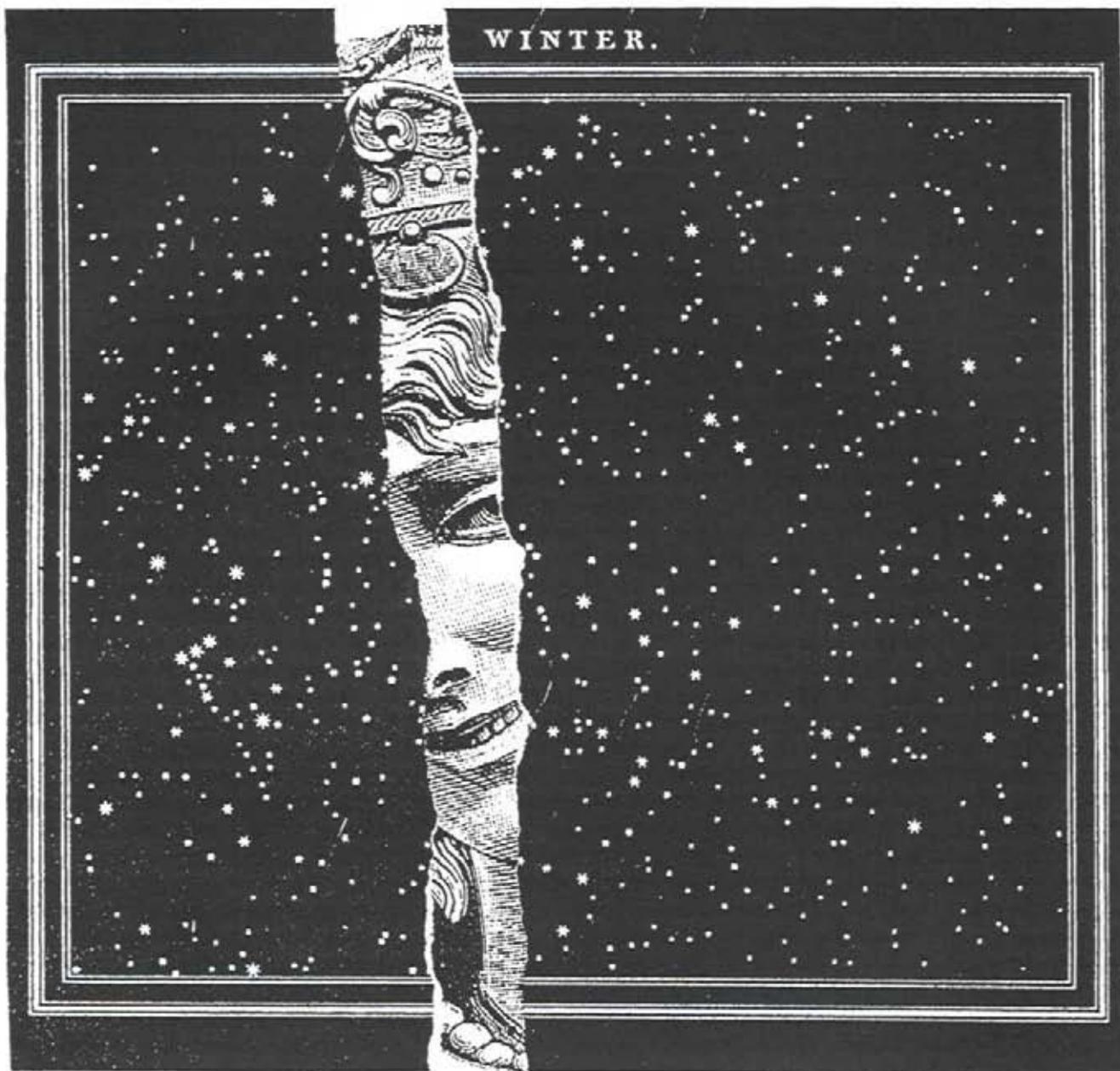
La discusión sobre texto, imagen, autor, puesta en escena, inhibe pensar profundamente que el teatro no debe tener ninguna relación con las estructuras profesionales, porque las estructuras profesionales anulan sus posibilidades de reflexión.

El teatro debe horizontalizar los vínculos: el texto no puede funcionar como una especie de padre a quien todos debemos seguir, sino que tiene que ser acribillado por las opiniones, opiniones de sentido y, en la actuación, opiniones de textura. Velocidad, tensión, energía, ideas moleculares vinculadas al espacio como experiencia única en el trabajo del actor.

También hay que horizontalizar los vínculos en la puesta en escena. Liberados de la égida del texto, los actores tampoco deben ser sometidos a la égida de la puesta en escena. Los procedimientos no deben imponerse sobre los elementos. Hay un teatro donde lo que se piensa es: veamos si podemos cambiar las secuencias narrativas, veamos si metemos mucho o poco texto, veamos si en vez de trabajar de manera circular trabajamos por el aire, colgados de arneses, todo muy chiche, todo muy grande, con hielo, sin hielo... Siempre van a ser modas.

Y como este es un país (sobre todo la ciudad en la que vivo, Buenos

WINTER.



21

Aires) contento de su cholulaje, de su estupidez y de su sometimiento en relación a los centros de poder y de producción estética, un director de teatro, que dirigió hace poco el Festival de Teatro de Buenos Aires, Alberto Félix Alberto, pudo declarar que los directores europeos que nos visitaban se iban a escandalizar al ver nuestras puestas tan antiguas y tan aburridas. Esa declaración es desgraciada e in-

justa para con nosotros y complaciente con los directores extranjeros.

No voy a plantear una competencia veleidosa, pero es por lo menos discutible que los europeos y los americanos tengan un buen teatro. Hay pocas líneas teatrales en el mundo que rescaten un teatro del actor. Esta preocupación existe en grupos pero no es la línea principal más visible. Prevalecen ideas monumentalistas como la

que acabamos de ver, por ejemplo, en la puesta de Lavelli,<sup>1</sup> que a mí personalmente no me interesa desde el punto de vista teatral. Es una cuestión de gusto, de sensación, de contacto: yo quiero ver el cuerpo del actor.

1. Ricardo Bartís se refiere a la puesta de *Macbeth* hecha por Jorge Lavelli en el Teatro San Martín, registrada en el film *Retrato de Jorge Lavelli*, dirigido por Rafael Filippelli y proyectado antes de la intervención de Bartís.

En el teatro que estoy tratando de definir, el cuerpo del actor va a apoyarse en el texto, para desplegar, para combinar. No va a decir otro texto, va a producir otros relatos. El relato principal y extraordinario es que el actor está en movimiento todo el tiempo. Y no me refiero a un movimiento de orden físico, sino existencial. Todo el tiempo se está quemando.

La realidad social anula este concepto y el actor se convierte en un digno profesional que muestra su calidad de intérprete y se somete a ese encuadre, o hace el ridículo... Hay mucho para pensar en las malas actuaciones. En ellas se ve cómo el teatro

destruye un cuerpo. La persona es idiota, no hay la menor duda, hay algo revelado de lo personal, no de lo biográfico, sino de la capacidad de imaginar.

El otro tema es la técnica. Debemos depurar nuestra técnica, debemos tener una técnica propia, de los actores. Porque es la imaginación técnica, no la imaginación imaginaria, la que produce alternativas de lenguajes. No es la imaginación de grandes escenas lo que produce una escena interesante. Es la técnica asociada al sistema nervioso de un actor, que tiene que mostrar todo en un instante, tener conciencia de lo que está en juego cuan-

do se actúa, aceptar que hay un pasado de la actuación. La técnica debe permitir pensar que la actuación es una forma de colocarse ante la realidad, y un cuestionamiento de los poderes, de los profesores, de las instituciones.

Que la técnica traduzca ese momento en acontecimiento. Quizás por eso, en la actualidad, en Buenos Aires, los espectáculos más interesantes y más renovadores están empezando a venir de actores formados en una producción global de los espectáculos. Es decir: actores que son dramaturgos y, a su vez, directores.



## El director de teatro en la encrucijada de una nueva dramaturgia

*Francisco Javier*

El teatro posee un estatuto contradictorio. Por un lado, la literatura dramática, la obra escrita, lo que perdura; por el otro, el espectáculo teatral, de carácter efímero. En algunos momentos prevalece la literatura sobre la escena; en otros, la escena se toma la revancha. Por eso el dramaturgo y el equipo de realizadores del espectáculo (el director, el actor, y los técnicos artistas, como el escenógrafo o el mú-

sico) se reconocen como protagonistas de funciones distintas, que pueden volverse, incluso, antagónicas.

En la Argentina, en los años 70, empezó a cavarse una zanja profunda entre los dramaturgos y algunos directores, junto a quienes se alineaban los restantes integrantes de la puesta en escena. Incluso algunos directores tomaron textos no dramáticos y los utilizaron en sus espectáculos. En aquel

momento, para muchos esto significó un ostensible "dar la espalda" a los dramaturgos. Incluso se dijo que esos espectáculos ponían en evidencia una escisión del trabajo que debían llevar a cabo en común dramaturgos, directores y actores. Esta ruptura, por otra parte, ya se había producido en otros países.

Poco después, en los años 80, empezó a dominar el llamado "teatro de imagen", que obviamente no fue pensado por dramaturgos tradicionales, que confiaban en el lenguaje escrito como medio principal del acontecimiento escénico. Otra vez la gente de teatro pareció dispuesta a abandonar a los dramaturgos, distanciándose de la

obra escrita. Naturalmente, estoy hablando de un teatro minoritario que de alguna manera enarbolaba la bandera de la vanguardia o de la diferencia, porque el teatro realizado de manera tradicional ocupaba, en todos los casos, la mayor parte de la cartelera en cualquier país.

No podría decir cuál era el sentimiento de los dramaturgos respecto de esa situación, pero sí recuerdo una conversación que mantuve con dramaturgos en París. Pensaban que tal vez estuvieran demorados en la propuesta de un teatro diferente de cuya existencia los directores ya tenían pruebas a través de su propia necesidad de cambio.

Al examinar las puestas en escena europeas de los años 60 y 70, era posible pensar en un estallido del espacio escénico: *Orlando Furioso* de Ariosto-Luca Ronconi, *Yerma* de García Lorca-Víctor García, los espectáculos de Ariadne Mnouchkine. Hoy me he sorprendido leyendo las reflexiones del dramaturgo francés Roland Fichet quien dice precisamente que la obra escrita ha estallado.

A fines de la década del 90, tengo la impresión de que la situación se ha invertido. Los dramaturgos, resignados ante la indiferencia de los directores, se han lanzado a crear sus obras dándoles a su vez la espalda. Ya no piensan en hacer posible la creación escénica teniendo en cuenta sus características y limitaciones. Ignoran con bonhomía los problemas inherentes a la producción. Christian Rullier, dramaturgo de la *nouvelle vague* teatral francesa, hace imprimir una obra para cien actores, que según creo ya se ha representado en Francia. No sé cómo fue la puesta, pero estoy seguro de que no se convocó a cien actores.

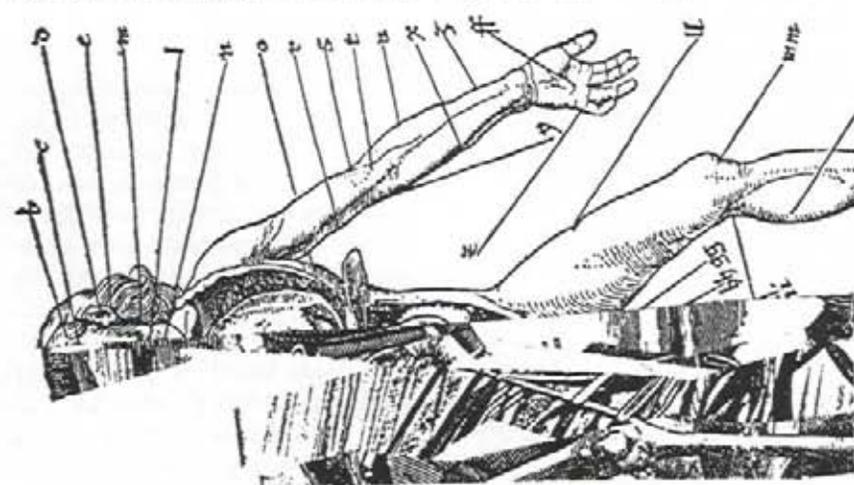
¿Es esto una evidencia de que efectivamente los directores, en un momento dado, nos adelantamos a la dramaturgia en cuanto a búsqueda y renovación, y ahora la dramaturgia nos desconcierta con un estallido no previsto por los directores?

En la Argentina, ¿cuáles son algunas de las diferencias más notables entre la dramaturgia que ya podemos llamar tradicional —Roberto Cossa, Griselda Gambaro, Ricardo Monti—

y la dramaturgia de la nueva generación?

En mi opinión, los nuevos dramaturgos crean sus obras desde una posición muy clara: no buscan contar una historia dramática de manera lineal; hacen añicos la historia y reordenan los fragmentos sin disimular esa fragmentación, antes bien, destacándola.

El año pasado, cuando puse *Dis Pater*, de Luis Cano, que pertenece a esta nueva línea de creación teatral, tuve la tentación de cambiar el orden de algunas escenas; sentí que el texto presentaba ya los cambios que iba a exigir la escena con las tensiones que creaba. Porque la contigüidad arbitraria de



ciertas situaciones puede provocar la aparición de núcleos de fuerte teatralidad. La movilidad de la secuencia temporal y de la ubicación espacial de las acciones se presenta como una característica de la nueva dramaturgia.

Otra característica es el empleo de la narración (procedimiento que rompe la cuarta pared). Frecuentemente, los autores echan mano a largas tiradas en las que se narran o se describen acciones que ya ocurrieron. Algunas obras podrían pensarse como un contrapunto de narraciones. En el teatro tradicional es más lo que se muestra que lo que se oculta o se hace suponer que ocurre. Los jóvenes dramaturgos han invertido esta relación: es más lo que ocurre entre las escenas y no se ve, que lo que muestran las escenas. En esta línea se podría ubicar a Daniel Veronese, Rafael Spregelburd, Luis Cano, Alejandro Tantanián, Ignacio Apolo, Pedro Sedlinsky, para nombrar sólo a algunos.

Ya en los años 60 y 70, en Europa, encontramos ejemplos de esta reaparición del texto en el teatro, con características muy diferentes de las del texto teatral tradicional. Heiner Müller, en Alemania, Bernard-Marie Koltès, en Francia, y Steven Berkoff en Inglaterra: los tres trabajan con oleadas de palabras, ausencia de diálogo, extensos monólogos. Al enfrentar un texto impreso de Heiner Müller, quizá ustedes hayan experimentado lo mismo que experimenté yo: a juzgar por la diagramación, ¿es esto una obra de teatro? Parece, más bien, un largo poema o un fragmento de narración poética. ¿Dónde están las

didascalias, los nombres de los personajes?

En 1981, en Montréal, vi *Hamlet-machine*, por el ya entonces reconocido grupo Carbone 14. Recuerdo que me pareció extraordinario un número de danza: se trataba de una muchacha que bailaba con un gran ventilador de pie en pleno funcionamiento. Había cinco Hamlets, uno de los cuales era enano. También se proyectaban diapositivas sobre la situación político-social alemana durante la guerra. Y un hermoso texto, invasor y generoso, que se apoderaba del espectador sólo por momentos. Aquel espectáculo planteaba de entrada, violentamente, una manera diferente de concebir el teatro. Desaparecían los elementos específicos de lo que se entendía por espectáculo teatral. Por ejemplo, el diálogo que antes se desarrollaba entre los personajes —y privativo de ellos—, era sustituido por un diálogo entre la totalidad del espectáculo y el especta-

dor; la estructura del espectáculo, que antes seguía la estructura de la obra, su división en escenas y actos, ahora respondía a una imprevisible necesidad escénica; las imágenes visuales también liberadas de las sugerencias de la escritura dramática, eran generadas por la subjetividad del director y de los actores.

Bernard-Marie Koltès en Francia, propone el lenguaje como el componente escénico provocador del espectáculo. Los personajes se dan a conocer por largos monólogos donde abundan formas narrativas, que aportan todos los datos que van a transformar el acto de enunciación en situación de enunciación. La palabra al concretarse en la enunciación, nombra y hace nacer personajes y coordinadas espacio-temporales. Koltès da prioridad a la lucha entre la lengua y el actor para dar nacimiento a la actividad escénica. La palabra sometida a la presión de la escena; la escena extrayendo de la palabra lo que necesita para crear la situación de enunciación.

Steven Berkoff vuelca en la escena avalanchas de palabras. Los personajes no hablan por lo que les pasa sino por lo que les pasó, están allí porque pueden narrar. En sus obras domina una sola situación: la situación de relato. Cuando se echa una ojeada a una obra de Berkoff —antes de leerla—, *Greek* por ejemplo que quizá sea su obra más interesante, surge de inmediato la pregunta ¿dónde está el diálogo? La diagramación de la página parece la de una novela.

El año pasado se hizo un ciclo de textos semi-montados de nuevos dramaturgos franceses en la Alliance Française de Buenos Aires. Participé en una mesa redonda, también en la Alliance, sobre algunos textos dramáticos, que traduje, con cuatro de los dramaturgos de visita en Buenos Aires. Esta producción francesa, muy representativa de los años 80 y 90, está marcada por la presencia desbordante de la palabra, de la lengua. Los personajes están inscriptos en una única situación: confiar al espectador qué les ocurre. En *Inventarios* de Philippe Minyana, tres mujeres que visitan un programa de televisión cuentan sus actividades a partir de un objeto emble-

mático.<sup>1</sup> El dramaturgo revela su choque con la lengua y transfiere el choque al espectador. "Euforia de la lengua, ebriedad de las palabras y de la sintaxis. Los dramaturgos quieren oír la lengua, se miden con ella, los más audaces la destrozan para hacerle confesar de qué cosa desconfía. Atacan las palabras, vuelcan la frase, modifican o suprimen las conjunciones, las articulaciones, la puntuación. Las palabras chirrían en vastos chorros textuales, hablan del gusto de la lengua y de la necesidad de abrirla. La lengua es una aventura, tal vez la más grande, pues a veces se pone en juego el conflicto de las lenguas en el propio seno de la lengua."<sup>2</sup>

Ciertamente, esta dramaturgia diferente ha provocado en el director un estado de alerta y de desconcierto. Necesitamos nuevas formas de poner en escena. Creo que hay que partir de una dramaturgia conjunta del autor, el director y el actor. ¿Cómo se podría llevar a cabo? Enuncio algunas generalidades.

Antoine Vitez, el gran director francés muerto hace algunos años, afirmaba que el personaje teatral —fuera Hamlet, Blanche du Bois, Fedra o Stéfano— ya no podía pensarse como un arquetipo cuya existencia es exterior a la obra; no existe una integridad del personaje, preservada fuera del texto que lo define, y de los actores que lo toman a su cargo enteramente. El director trabaja a partir de los actores, de la coincidencia o el conflicto entre el mundo de la obra, el mundo de los actores y la producción, en el sentido más amplio.

El dramaturgo y crítico alemán Botho Strauss comenta tres puestas en escena de *Filoctetes* de Heiner Müller realizadas simultáneamente en distintas ciudades de su país. Dice que, desde el punto de vista de la combinación más o menos lograda del movimiento corporal con el discurso hablado, hay que preguntarse si aporta un enriquecimiento actoral más allá del ejemplo de *Filoctetes*.<sup>3</sup> Y el actor francés François Chattot, ensayando una obra de Bernard-Marie Koltès, declaraba: Koltès nos puso entre las manos una literatura que aún no sabemos

actuar.... nuestras carreras de actores —nuestra herencia— no alcanza. Para acercarse a ese teatro necesitamos recorrer un largo camino.<sup>4</sup>

Al hablar de nuestros autores recientes —que, en general, no parecen estar bien representados por los directores y actores— he oído decir frecuentemente: "faltan directores jóvenes que pongan en escena esta obra". De esto último nos habla indirectamente la trayectoria de Daniel Veronese como autor: ningún director ha dirigido sus obras tan acertadamente como él mismo.

Fe de los autores en el poder creativo de la lengua, desborde de la palabra dramática, búsqueda de una notoria teatralidad, predominio de la imagen, historias fragmentadas, disolución del sentido unívoco, he aquí la encrucijada y el desconcierto en que se encuentra el director. Libertad en la elección, perplejidad ante el abanico de posibilidades y sugerencias, todo habla de la naturaleza de este trabajo —el del director— requerido, de un lado, por la literatura dramática y, del otro, por el magnetismo de la escena.

1. He aquí un pasaje de *Inventaires* de Philippe Minyana: "Angela: (lleva un vestido de los años 50; se dirige al público) ¡Buenas noches! ¡No se sorprendan si a menudo levanto las cejas no es un tic o más bien es un tic! ¡Muy joven me depilaba las cejas así hacia arriba como algunas artistas que también las levantaban hacia arriba me daba cuenta de que cada vez que las levantaban las levantaban en escenas de amor y justo después de la levantada de cejas venía el beso! ¡Era muy ingenua, he seguido depilándome las cejas y a levantarlas más y más y hasta agregaba una raya con lápiz mi vida privada más se desordenaba más me depilaba más la levantaba mi hijo que hace teatro me dijo: pero mamá pará con las cejas casi paré pero cuando uno ha levantado las cejas tan alto tanto tiempo es difícil no levantarlas más! Las levanto de tanto en tanto cuando no me siento bien no me siento nada bien de todas maneras tengo muy mala circulación..."

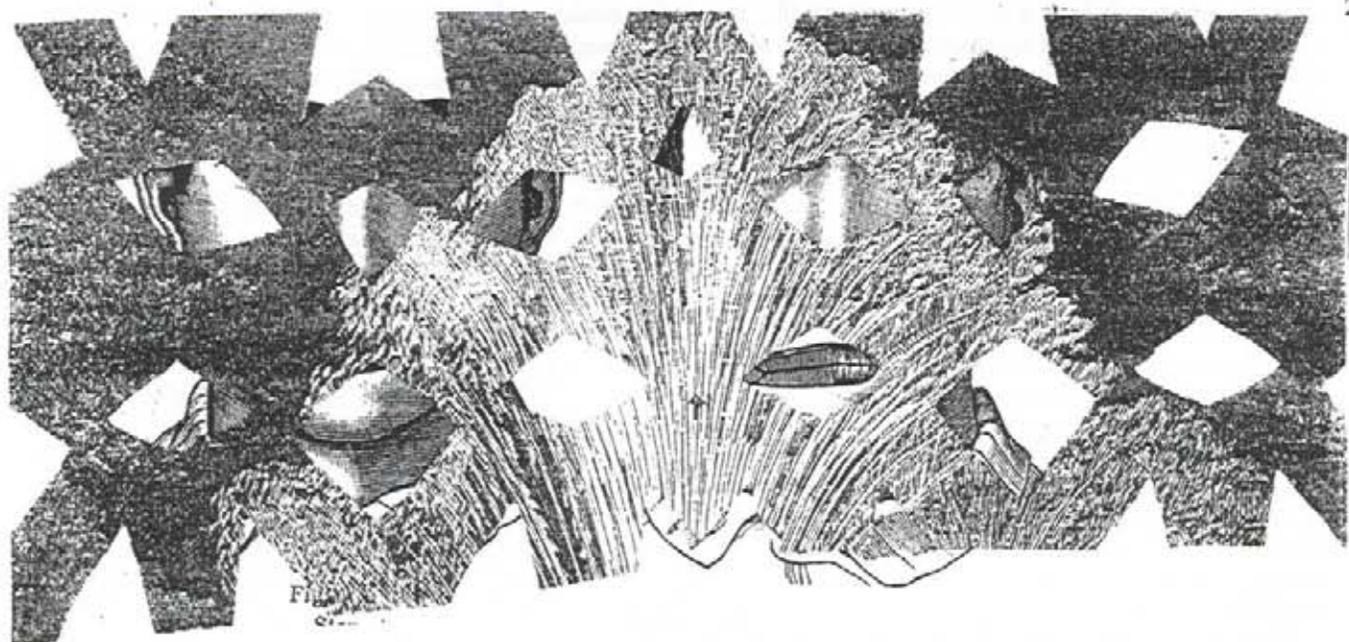
2. "L'Art de fendre", de Roland Fichet, en *Cahier de Prospero* N° 1. *Le feuilleton des formes*, Paris, 1994.

3. Botho Strauss, *Crítica teatral; las nuevas fronteras*, 1987.

4. Citado por Daniela Berlante en su artículo "Zonas de cruce entre literatura y teatro. En la soledad de los campos de algolón de Bernard-Marie Koltès" en *Teatro y Artes*, Cuaderno de Teatro N° XII del Instituto de Artes del Espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA (en prensa).

## IV. Música

Federico Monjeau, Omar Corrado, Gerardo Gandini



25

### Música y memoria

Federico Monjeau

Quisiera, en principio, referirme brevemente a aquella histórica reunión de 1957, de la cual supongo que ésta, a cuarenta años, es también una celebración. Aun a riesgo de ser poco original, no me parece del todo ocioso establecer algún paralelo con las ponencias del 57, las de Juan Carlos Paz y Francisco Kröpfl: Paz establecía una genealogía didáctica de la música del siglo XX sobre la base de Schoenberg,

Berg, Webern, Varese y Boulez; Kröpfl, en una conferencia titulada "Una tendencia actual", definía el serialismo integral como el auténtico campo de progreso. Había en esas ponencias un espíritu progresista y, lo que no es menos significativo, un enfoque universalista; no se hablaba de las cosas locales sino, antes, de las cosas importantes, ocurriesen donde ocurrieran.

Al Dr. José A. Navia

Uno podría retomar ese enfoque universalista, y de hecho me gusta hacerlo, pero no resultaría fácil retomar el espíritu progresista, el tipo de perspectiva histórica de aquellas ponencias. Y no es porque ya no tengamos "tendencias actuales" a mano; por cierto las tenemos, y a veces no se habla de otra cosa. Pero en general no hablamos bien de ellas. Rara vez una "tendencia actual" es convocada en el sentido en que lo hacía Kröpfl en 1957: como un campo material o un conjunto de principios asociados con una experiencia de progreso.

No sería fácil retomar ese tipo de perspectiva histórica por el sencillo he-

cho de que hoy no parece haber un campo material y técnico que esté más cerca que otro de la posibilidad del progreso o, al menos, de la experiencia de lo nuevo. Quizá la perspectiva estética se haya vuelto más individualista, pero quizá también la idea de material histórico, de un material que se desarrolla un poco por encima de las obras, se haya debilitado por completo: sólo la obra individual decide sobre él.

Pero mi idea no es volver a discutir ahora una idea de progreso histórico en música (y no creo que el arte pueda erradicar por completo alguna suposición de progreso), sino la idea de que el progreso vaya a tener "su turno", por decirlo así, en un determinado campo material o en ciertos procedimientos compositivos; tampoco en un determinado campo instrumental, como el de los medios electrónicos, aun cuando aquí seguramente se experimenta una auténtica sensación de progreso acumulativo: las máquinas y los programas son perfectibles y es justo suponer que siga habiendo máquinas que superen a otras máquinas.

Pero personalmente no me parece que la música electrónica haya producido nada demasiado significativo en estas últimas décadas. Los músicos electrónicos seguramente no piensan lo mismo. Hace tres o cuatro años tuve oportunidad de conversar con John Chowning en Buenos Aires. Su visión es estricta: piensa que la orquesta sinfónica está muerta, aun cuando los músicos todavía no se hayan dado cuenta

de ello. Se trata de una de las pocas perspectivas actuales enfáticamente progresistas, pero no de la única: me parece más audaz e interesante la de Karlheinz Stockhausen, quien como es sabido estrenó un Cuarteto para cuerdas y helicópteros en el Festival de Holanda de 1995; la obra forma parte de su proyecto *Licht*, como tercer acto de su ópera *Miércoles*. Stockhausen es un compositor auténticamente futurista: toda su obra —materiales, producción, ejecución, escena, condiciones de recepción— se orienta hacia el futuro. La perspectiva futurista de Stockhausen es algo estrafalaria, es cierto, aunque no convendría prescindir de ella; entre otras cosas, porque introduce una violenta inversión en la economía del arte: el Cuarteto requiere helicópteros, pilotos, un enorme dispositivo técnico. Stockhausen no se disculpa por ello: seguramente piensa que el arte no sólo no debe estar al servicio de nada ni de nadie, sino que el mundo entero debería estar al servicio del arte. Para Stockhausen, una idea artística justifica movilizar cuatro helicópteros y, llegado el caso, una flotilla de portaviones.

Quisiera señalar un segundo aspecto de esta obra de Stockhausen. Es la primera vez que este compositor emplea una formación tradicional como el cuarteto, aunque no deja de ser una ironía que el cuarteto vuelva ahora en helicóptero. Stockhausen mismo ha reconocido que es la primera vez que escribe para una formación tradicional. Cómo él dice, su música busca lo

"no oído" desde el formato instrumental mismo.

La excentricidad de los helicópteros (uno para cada instrumento) parece compensarse con la recurrencia de una típica forma instrumental del siglo XVIII. No quisiera exagerar acerca de esto, ni mucho menos establecer un programa, pero no me parece poco significativo que, tal vez en su mayor momento de despegue de este mundo, la música de Stockhausen haga una apelación tan fuerte a la memoria instrumental.

La memoria (me refiero a la memoria histórica y también a la memoria interna de la obra) no salió precisamente fortalecida de la experiencia serialista. Se llegó entonces incluso a hablar de una "paramemoria"; muchos recordarán esa expresión a través de un famoso artículo de Pierre Boulez. Más allá de estas alternativas nominales, la memoria quedó objetivamente suprimida por la radicalización serialista de la premisa de variación o transformación constante.

Los principios técnicos suelen ser también históricos; históricos en el sentido de una idea de historia: el de transformación constante está naturalmente en sintonía con una historia de cambios reales, evolutiva, progresista. Tuvo su contrarréplica en el principio, fuertemente ideológico, de la repetición minimalista: la ortodoxia minimalista pretendió demostrar que no hay cambio, transformación o crecimiento de ningún tipo. Los dos prin-

## 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)

## REVISTA IBEROAMERICANA

Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana

### Suscripción anual:

Socios del IILI: U\$S 55.00  
Individual para estudiantes: U\$S 30.00  
Individual para profesores jubilados: U\$S 30.00  
Socios protectores: U\$S 80.00  
Instituciones suscriptoras: U\$S 70.00  
Instituciones protectoras: U\$S 80.00

### Países latinoamericanos:

Individual: U\$S 30.00  
Instituciones: U\$S 35.00

Directora: Mabel Moraña  
Secretario-Tesorero: Bobby J. Chamberlain

1312 CL, Universidad de Pittsburgh  
Pittsburgh PA 15260 USA

cipios, sin embargo, coinciden en un punto: ambos neutralizan la experiencia de la memoria. El primero, por vía de una mediación infinita; el segundo, por efecto de una sofocante inmediatez.

Pero no quisiera atascarme ahora en una caracterización de la memoria musical, lo que sería algo bastante parecido a una ontología de la música, y lo que está muy alejado de mis intereses y, sobre todo, de mis posibilidades. Quisiera apenas considerar la memoria de la música fuera de un contexto finisecular: esto es, fuera de la suposición de que estamos cerrando un ciclo y tenemos, consecuentemente, mucho para recordar; o, me-

jor, que sólo podemos recordar. El contexto finisecular sin duda exacerbaba el programa de la cita y la fragmentación. Esta perspectiva de la memoria, tan crepuscular y tan dispuesta a establecerse como un estilo de época, me resulta decepcionante. En este tipo de cita hay, además, un elemento gestual, un elemento de sociabilidad que ya se ha vuelto muy difícil de tolerar. En este sentido me parecen significativas las últimas obras de Gerardo Gandini, que describen un progresivo renunciamiento a los efectos comunicativos de la cita y, finalmente, a la cita misma. Su Sonata para piano, de 1996, experimenta un tipo de cita más abstracta: de la cita de un fragmento se

ha pasado a la cita de una idea, la idea de la sonata, con sus grupos temáticos, su desarrollo, su sentido orgánico.

Las grandes obras hoy no repudian la mediación y la memoria de los géneros, aun cuando no se recuesten del todo en ellos; surgen rápidamente los ejemplos del Cuarteto de 1987 de Mauricio Kagel, las últimas piezas concertantes y el Trío con corno de György Ligeti, la gran Misa de Dieter Schnebel. Esta perspectiva, que no define un campo material ni mucho menos estilístico, asume una relación más abstracta y a la vez más densa con el pasado: y, si esta expresión pudiera emplearse sin reservas en el contexto del arte, menos artificial.



## Del pudor y otros recatos

### Apuntes sobre música contemporánea argentina

Omar Corrado

Acerca de "La Menesunda", el mítico happening que Marta Minujin realizó en el Di Tella en 1965, dice Juan Carlos Paz: "...el sacudón se produjo, pero esa especie de sacudón no-demasiado, típicamente nuestro: sé avanzado, que queda bien, sé cualquier cosa, pero no demasiado, sé...etc.(...) todos fueron a verla y salieron no demasiado impresionados, no...etc., no-casi-poco indignados, casi-no-algo convencidos.

Como sensatos aldeanos a quienes nada sorprende, se inmutaron poco, al parecer".<sup>1</sup>

Refiriéndose a Juan Carlos Paz, Mariano Etkin escribe en 1989: "Hay en la música de Paz (...) cierta elementalidad en el manejo de los procedimientos, cierta carencia de una profunda puesta en práctica de sus proclamados planteos especulativos; podríamos hablar de una falta de pre-

tensión de apropiarse de todas las posibilidades operacionales y de transformación ofrecidas por los materiales y las técnicas (...) que señala a Paz como un compositor latinoamericano".<sup>2</sup>

En 1978, Gerardo Gandini responde a una pregunta de Pompeyo Camps sobre posibles constantes que individualicen a la música de los argentinos: "Creo que hay un cierto aire co-

1. Juan Carlos Paz, *Alturas, tensiones ataques, intensidades. Memorias I*, Buenos Aires, La Flor, 1972, p. 331.

2. Mariano Etkin, "Los espacios de la música contemporánea en América Latina", en *Revista del Instituto Superior de Música*, UNL, 1, 1989, p. 51.

mún en los buenos compositores argentinos (...) Ese aire común es indefinible. No te podría decir exactamente en qué consiste. Pienso que unas de las características del argentino de Buenos Aires, (es): una cierta reserva (...) una reserva afectiva...".<sup>3</sup>

Por debajo de sus referentes dispares, de sus distancias temporales y de los diferentes posicionamientos de sus autores, ¿qué afinidades más o menos explícitas o secretas contienen estos textos, qué tramas podrían construirse a partir de ellos para intentar una reflexión sobre la música contemporánea argentina? Quizás una de ellas admita ser formulada en términos de restricción, de contención ante extremos vislumbrados, evaluados, evitados, reformulados. En una lectura más pegada a las circunstancias de producción, cada uno revela las tenaces obsesiones estéticas y conceptuales de sus autores. Así, relativamente tangencial a lo musical propiamente dicho, la crítica de Paz a la timidez de las rupturas multimediáticas de la época, extendida a artistas y públicos, define sin embargo lo que parecieran ser comportamientos recurrentes e identificatorios en ambos: la prudencia, el cultivo de un término medio sensato y mesurado. Solidaría con su persistente actitud vanguardista, expresada en la urgencia por la aceleración histórica encarnada en el estatuto acordado al lenguaje como herramienta de choque y asedio a las convenciones, estos conceptos se ven potenciados en sus últimos años por el espacio creciente acordado en sus escritos al pensamiento de Cage difundido en el país en los 60, pero conocido por Paz ya desde fines de los 40. Mariano Etkin, a su vez, en un inesperado y fascinante juego de espejos, interpreta las propias decisiones musicales de Paz también como renuncia a los extremos, esta vez los del control racional, numérico, intrínsecamente proliferante, que las técnicas adoptadas implican, cuyas consecuencias últimas explotaron los serialistas europeos de la década del 50, conocidos temprana y cabalmente por Paz. Esta lectura de Etkin se inscribe en su formulación de una estética de la reducción y de la austeridad, características que su discurso erige

en probables constantes de la música latinoamericana y que se manifestarían incluso en las adhesiones locales a aquellas corrientes conceptual y estilísticamente antagónicas, como el dodecafonismo. Etkin intenta así una lectura diagonal del dodecafonismo de Paz, desenganchándolo del paradigma universalista en que éste lo pensó, y mostrándolo en cambio permeable a las diferencias del contexto de producción, pensamiento típico de momentos de disminución del énfasis en las técnicas como residencia de lo nuevo y, en consecuencia, de la creciente certeza en que con las mismas técnicas pueden decirse cosas muy distintas; incluso, que las técnicas dicen cosas distintas cuando cambian las condiciones de producción. La reserva de la que habla Gandini puede entenderse como protección contra los múltiples excesos que acechan al compositor actual, en especial a quienes actúan en la periferia, sin la protección de tradiciones arraigadas y contenedoras: la falta de estilo, la vulgaridad, la grandilocuencia, el exhibicionismo emotivo, cuyos antidotos se encuentran en su propia música: lo ornamental, el refinamiento, el cultivo de la sugerencia.

Más allá de su pertenencia a circunstancias y condiciones precisas, localizables de emisión, intuimos que esta ya poliédrica noción de contención y el cluster semántico que representa es susceptible de ramificarse y extenderse así a otras dimensiones en las que discurre la producción musical contemporánea argentina en el contexto global de la producción internacional, ante la cual actuaría como uno de los múltiples diafragmas mediadores, o una de las matrices de traducción. Intentar un examen en este nivel de generalidad implica construir un continente "música contemporánea argentina" con un grado de abstracción que sacrifica inevitablemente la densidad contenida en "la selva espesa de lo real", como dijera Saer. En este sentido, no resultaría difícil acumular contrapruebas a las hipótesis aquí planteadas. De hecho, las excepciones son significativas, y muchas de ellas provienen de numerosos compositores pertenecientes a la generación marcada por el Instituto Di Tella, hayan o

no sido becarios de su Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales, la que representó la última aparición de nuestra vanguardia musical como hecho colectivo. Por otro lado, el universo al que nos referimos al hablar de "producción internacional" debe entenderse en el sentido de estado del material, de las confrontaciones máximas con las tradiciones y los paradigmas existentes, de la extensión mayor que el concepto mismo de música adquiere en las prácticas contemporáneas, con las cuales nuestras músicas establecen relaciones de distinta naturaleza: de adhesión, de rechazo, de desplazamientos, de "desobediencias". En cada una de ellas, las nociones que aquí ensayamos pueden cargar con valoraciones muy diversificadas, y ser atribuidas, según los casos y los contextos, tanto a actitudes conservadoras como a la autonomía crítica de las vanguardias locales con respecto a los modelos circulantes. En todo caso, su empleo aquí pretende ser de orden simplemente descriptivo, instrumentos a poner a prueba en una primera exploración de probables regularidades en un corpus de considerable heterogeneidad técnica, conceptual, estilística.

Uno de los ejes que articulan sectores de la música de las últimas dos décadas es sin duda el de la ampliación de los límites de complejidad hacia las densidades máximas, en una escritura instrumental prácticamente utópica o hacia su extremo simétrico, el uso de la menor cantidad de materia, el riguroso despojamiento. Maximalismos y minimalismos ortodoxos resultan considerablemente reducidos en los compositores argentinos. En el caso de las músicas mínimas, quizás sea Oscar Bazán quien haya llevado más lejos esa poética, al explorar ese registro ya desde fines de los 60, vislumbrando márgenes poco transitados luego —en el caso de que los márgenes admitan estadías consecuentes y prolongadas—. Las corrientes de la nueva complejidad no parecen haber suscitado adhesiones entusiastas aquí, actitud a la que tal vez no sea ajena la

3. "Gerardo Gandini", entrevista de Pompeyo Camps, en *Realidad Musical Argentina*, I, 2, set. 1983, p.13.

dificultad para conseguir intérpretes dispuestos a zambullirse en los verdaderos laberintos escriturales que exhiben, por ejemplo, las partituras de Brian Ferneyhough, referencia paradigmática.

En relación con los materiales sonoros mismos, una constante en una franja considerable de músicas argentinas contemporáneas es la preferencia por las sonoridades instrumentales que no violenten los medios de producción sonora puestos en juego, privilegiando los modos de ejecución que evitan los espectros más inharmónicos o la obtención sistemática de sonoridades marginales con respecto a las prácticas normalizadas. Así, la opción por un tipo de instrumentalidad exacerbada por el uso de recursos y dispositivos no usuales de ejecución es poco frecuente. También lo es la apertura de la obra hacia los sonidos de la "realidad", la puesta en contacto y fricción del universo instrumental con los ruidos azarosos del entorno, que apareciera tempranamente en la música latinoamericana, en obras, por ejemplo, de Joaquín Orellana. La percusión es utilizada con notoria sobriedad en nuestros mejores compositores, evitando lo que Federico Monjeau llamó en alguna oportunidad "estética del chirimbolo", o los desbordes casi gimnásticos a los que son sometidos a menudo los intérpretes en numerosas obras del repertorio contemporáneo.

Nuestra producción presenta asimismo diferencias ante la propuestas de las vanguardias internacionales, especialmente norteamericanas, de los 60 en el sentido de quebrar y ensanchar los límites materiales, fenoménicos, del hecho musical, en relación con un contenido sonoro no discursivo. Así, en el plano de lo que podríamos llamar dimensionalidad, no abundan las tentativas por expandir las fronteras de la duración o del espacio de enunciación. En este sentido, resulta significativo, por ejemplo, que la música de Etkin, deliberadamente atraída por las superficies sonoras feldmanianas, no se pliegue a la macrotemporalidad en que éstas transcurren, sino que apueste a una concentración temporal y expresiva que ha sido conceptualizada en numerosas ocasiones como

una de las constantes del tiempo musical latinoamericano.

Quizás la desconfianza ante las transgresiones integrales de los límites tenga que ver con la voluntad —difusa, no explícita—, de preservar el concepto de obra como objeto autocentrado, concluso, como objeto estético. Si esto fuera cierto, podría explicar un cierto número de opciones efectuadas por nuestro músicos en relación con los lenguajes vigentes. Una de ellas consiste en el reducido espacio acordado a lo experimental, especialmente en las generaciones recientes, según lo expresara Etkin en 1984: "Se observa pues un rechazo de lo experimental. Pero no de lo experimental entendido como un frívolo y extemporáneo remedo de tendencias del pasado reciente. A caballo del proverbial 'buen gusto' y de la medida de nuestros estratos medios de población, en la música argentina contemporánea casi no hay lugar para propuestas experimentales en el sentido del riesgo existente en la violación de la palabra del maestro, o en la transgresión de las tablas de valores convencionales (...) El desinterés por explorar los límites, para no hablar de la carencia de obras que trabajen en los límites mismos, seguramente puede explicarse desde diferentes perspectivas (...) no es difícil entender la marginalidad absoluta —diríamos la casi inexistencia— de tendencias con (sic) el minimalismo o el teatro musical, dos de las corrientes más cuestionadoras del concepto de obra musical 'culto' occidental".<sup>4</sup> Por otra parte, aquellas direcciones de lo experimental materializadas por las prácticas de la *performance* como actividad alternativa, consecuente y responsable, no parecen, hasta donde sabemos, caracterizar nuestra música actual.

A esta fidelidad a la obra en tanto categoría estética relativamente autónoma, con sus ajustadas jerarquías de materiales, podría atribuirse asimismo el desinterés por aquellas tendencias que introducen el metalenguaje, la reflexión verbal, la conceptualización explícita como elemento incorporado o paralelo a la obra "propiamente dicha", considerada en tanto lugar de intersección de sistemas semióticos diver-

sos, desligado de las obligaciones impuestas por las legalidades genéricas. La gestualidad excesiva en relación con la economía de la obra y sus consecuencias en el teatro musical tuvieron una vigencia breve en nuestro medio, para desaparecer prácticamente en la actualidad.

Este *plus* de conceptualidad puede introducirse en el discurso también por vías específicamente musicales: las prácticas intertextuales constituyen uno de los campos más frecuentes donde esto se manifiesta. La estética de la cita que caracteriza franjas importantes del panorama musical de los 70 y los 80 presenta algunas particularidades en su puesta en práctica por músicos argentinos. Difícilmente encontremos en ellos la apelación a una dramática trascendental, ni el cultivo de una heterofonía estilística virulenta en el interior de una misma obra, ni las revisiones o reinstalaciones de obras del pasado, ni la saturación de asociaciones de campos semánticos suscitados por la recepción de obras claves de la historia de la música occidental. Las referencias a otras músicas consisten, en los mejores cultores, como Gandini o Tauriello, en puntos de partida para operaciones estructurales, o en delicadas alusiones suspendidas, que evitan exponerse, textuales, en la superficie de la obra, y menos aun ser tratadas como collage, lo que impulsaría a la interpretación, a la lectura en términos semánticos, de significación, es decir, nuevamente a la esfera de lo conceptual, extremo percibido y rechazado.

Una zona particularmente álgida de la significación es sin duda la que compromete lo social y lo político. En las antípodas de las marcas expresas en este sentido practicadas por numerosos músicos latinoamericanos en distintas épocas, la producción musical argentina permanece casi exclusivamente contenida en la serie estética, en la arraigada autonomía formal de lo artístico, porfiadamente resistente a revelarse como texto social.

En otro sentido, las nociones que definimos para este recorrido permi-

4. Mariano Etkin, "Aquí y ahora", en *Segundas Jornadas Nacionales de Música del Siglo XX*, Córdoba, 1984, s.p.

ten estudiar también la medida en la exploración de registros expresivos extremos. La precaución ante el riesgo del patetismo o de la inflación sentimental pone en marcha mecanismos de control de la expresividad que dan la sensación de distanciamiento, de una reticencia al descubrimiento de la propia subjetividad, como contrapartida de la emocionalidad más expuesta que exhibe nuestra música popular más representativa, el tango, que parece asumir un dramatismo que la música culta evita o tempera. Pero si este registro suscita desconfianza, más aun lo hace en aquellos en los que la valoración estética es tradicionalmente más conflictiva, como el del humor. Ciertamente es que las capacidades referenciales tan problemáticas de la música no favorecen el trato con esta compleja región de lo humano y que las herramientas de que disponemos para hablar de ella son singularmente limitadas. Pero cierto es también que los impulsos compositivos en esa dirección no abundan; suelen adoptar, cuando aparecen, la forma de la ironía, escondida en los pliegues de la distancia, en la levedad que protege de la confesión autobiográfica.

El respeto por la disciplina de los géneros es otra marca individualizadora de buena parte del repertorio argentino culto posterior a Ginastera. A causa sin duda del hastío provocado por la utilización primaria del folclore en innumerables obras nacionalistas de la primera mitad del siglo, el diálogo con materiales provenientes de los géneros populares decrece de manera evidente. A diferencia de numerosos fenómenos de vanguardia en Latinoamérica, que operan con materiales ya profundamente trabajados por la cultura, los compositores argentinos actuales son renuentes a las intersecciones de géneros. En este sentido, Gerardo Gandini es un ejemplo elocuente: interpreta músicas populares de diverso origen, pero como vía paralela al trabajo compositivo propiamente dicho. Algunas complicidades con lo popular apuntan en músicas electroacústicas, relacionadas tal vez con la crisis que genera la expansión e indiferenciación del material electroacústico y la urgencia por resemantizar un espacio siempre acosado por la disolución en

la asepsia tecnológica. En algunos casos, la resistencia a dejar referencias explícitas a las músicas locales expresan la negativa a proveer de tarjetas postales a los centros internacionales en permanente demanda de exotismos para reciclar los consumos.

Si extendemos algunos de estos conceptos a la consideración de las músicas argentinas de otros momentos del siglo XX, constatamos un cuidado comparable en conservar un equilibrio que las mantenga equidistantes de los grados máximos de cada eje. Lo prueban los escasos manifiestos de nuestras vanguardias musicales, módicos, redactados en un estilo casi administrativo, como el del Grupo Renovación, de 1929, en franco contraste con el tono beligerante empleado por actores de otros segmentos del campo artístico local. En cuanto a los lenguajes, la adopción de referentes técnicos o estilísticos contemporáneos como punto de partida no conlleva la aceptación automática de todos sus supuestos y consecuencias, según puede observarse en los tres ejemplos siguientes. Un primer caso es el del neoclasicismo adoptado por la generación del Grupo Renovación. Sus autores no se interesan por la restauración de obras puntuales del pasado musical europeo, ni añoran el arquetipo de lo clásico en la antigüedad helénica, ni recurren a la deformación irónico-grotesca de la tradición académica con sentido crítico, algunas de las manifestaciones más características del polifacético y contradictorio movimiento neoclásico. Toman de los modelos su aspiración antisentimental y los procedimientos armónicos que amplían los recursos técnicos hasta entonces disponibles, sin compromisos mayores con las polémicas estético-ideológicas que el neoclasicismo desencadenara en sus lugares de origen. Un segundo ejemplo es el de la ya mencionada apropiación personal de los métodos dodecafónicos realizada por Paz, cuya música define Daniel Devoto en 1947 en términos que no contradicen las direcciones interpretativas ensayadas aquí: "nada conozco yo más limpiamente nuestro que el recato, la dignidad perfecta, la redonda nobleza de una partitura de Juan Car-

los Paz".<sup>5</sup> Tercer momento: las escasas incursiones en las puntas definidas por el par *azar/determinación*, una de las problemáticas centrales de los 50. En el control numérico riguroso, la apoteosis del cálculo es un hecho poco frecuente. Incluso obras inscriptas en la disciplina del serialismo generalizado como *Transformaciones canónicas* de Paz parten de un material deliberadamente restringido, sometido a operaciones también reducidas, comparadas con la euforia estructural de los europeos. La adopción de técnicas estocásticas se limita, prácticamente, a algunas obras de César Franchisena, las que vistas/oidas ahora parecen menos preocupadas por la fidelidad a los cálculos que lo que podría pensarse a partir de la lectura de sus escritos. En el otro extremo, la indeterminación general, y su correlato inevitable, las músicas gráficas y conceptuales, conoce un período muy breve de vigencia más o menos compartida.

Marta Lambertini afirma en 1984 "...aquí creemos en todo: creo en la serie, en la disonancia y la consonancia, en el tiempo liso y en el estriado, en la música electroacústica, en todas, absolutamente todas las técnicas (...) creo en el oficio, en el saber hacer".<sup>6</sup> Probablemente la invocación ecuménica a la heterogeneidad técnica, al eclecticismo controlado por el perfeccionamiento del oficio constituya no solo una constatación empírica de la proliferación de tendencias y soluciones en las músicas argentinas actuales sino también la manifestación, entre nosotros, de una cierta desconfianza ante las opciones fuertes, excluyentes, y sus consecuencias, o bien, visto desde otro ángulo, de una actitud de independencia ante las opciones que pueden resultar fuertes en otros contextos...

Por último, es preciso mencionar también nuestro recato como musicólogos en el estudio de la producción local, detenido por lo general en el momento heurístico, sin arriesgarnos en un terreno interpretativo capaz de

5. Daniel Devoto, "Proposiciones para una música argentina", en *Las hojas*, Buenos Aires, Losada, 1950, p. 119.

6. Marta Lambertini, "Tendencias y necesidades", en *Segundas Jornadas Nacionales de Música del Siglo XX*, cit.

colocar el debate en un espacio crítico de reflexión que realmente los saberes y las prácticas.

Algunas consideraciones metodológicas finales. Los criterios utilizados en los párrafos precedentes pueden ser objetados, entre otras muchas cosas, por su tendencia a definir por la negativa, multiplicando de alguna manera el paradigma modelo-réplica con que se estudió tradicionalmente la música argentina, y en general las producciones intelectuales y simbólicas de las periferias. La diferencia radicaría aquí en que las distancias no son conceptualizadas como carencias o déficits, sino como instancias de diálogo

y confrontación potencialmente fundantes de una alteridad que emerge de las fracturas entre las realizaciones locales y sus referentes, de los modos particulares de recepción derivados de los cambios de horizontes de expectativa, de los posicionamientos en el campo y sus tensiones particulares. En este sentido, lo "negativo" podría constituir, por el contrario, una vía distinta a la del estudio centrado en el automatismo de la influencia, que subestima los cambios y jerarquiza los componentes especulares entre los modelos y sus aparentes reproducciones, reducidas a fenómenos únicamente epigonales. Pasaríamos así, para decirlo en

términos un tanto desacreditados hoy, de la "angustia de las influencias" a los usos operativos, estratégicos, personales, de ellas, revalorizando las transformaciones que las condiciones de enunciación imprimen en los enunciados, a condición de que consideremos el hecho estético en la integralidad de la experiencia, y no encapsulado solo en su asiento material. Se trataría entonces de una alternativa a la búsqueda de una identidad esencializada, a la persecución exasperada de sus marcas en los objetos, intentando, más modestamente, permanecer atentos a las tendencias que actúan por debajo de las técnicas y los estilos.



## Del recato y otros pudores

Gerardo Gandini

Decidamos que la primera nota será un re. Los problemas comenzarán por la segunda. ¿Si ponemos una segunda? ¿Menor? ¿Mayor? A esta altura del partido me gustan más las mayores. Entonces puede ser un mi (o un do, si la pensamos para abajo).

La tercera nota es aún más problemática (la tercera es la vencida). Si es un sol sostenido (re-mi-sol sostenido) nos dará una sensación de séptima de

dominante (que podríamos aprovechar más tarde, pero por el momento quisiéramos disimularla). Dependerá de nuestra cuarta nota... ¿Qué tal un si bemol? Nos provocaría una sensación por tonos que podríamos enmascarar si por ejemplo nuestra siguiente nota fuera un do sostenido.

Tendríamos entonces: re, mi, sol sostenido, si bemol, do sostenido. Ahora las dos segundas mayores del co-

mienzo nos comienzan a parecer un poco sospechosas.

Neutralicémoslas con un fa natural como sexta nota. La novena menor mi-fa y la quinta justa si bemol-fa se nos ocurren relaciones más fuertes que las dos segundas cuestionadas (que luego podríamos usar como escape); también nos está gustando la tercera mayor entre el do sostenido y el fa.

Ya estamos comenzando a pensar qué notas nos faltan para completar las doce. Veamos. Faltan: mi bemol, fa sostenido, sol, la, si, do. ¿En qué orden las usamos?

Luego del fa nos parece que una nueva quinta vendría bien. Pongamos

el do y nos queda una hermosa sensación de re bemol mayor en la zona aguda; que inmediatamente contradiríamos bajando al si y luego al la (obvia sensación de la menor).

Seguramente ahora vendría el fa sostenido para evitar el sol y el tritono que provocaría el mi bemol (*diabolus in musica* que en nuestros últimos años tratamos de evitar; uno se vuelve más pelado y más diatónico).

Ahora sí, el mi bemol nos viene bien, porque si usamos el sol nos sonaría como una cadencia perfecta en idem mayor.

*But now:* ¿qué hacemos con este sol? No hay ninguna nube en el horizonte. No nos gusta después de mi bemol. ¿Qué tal si lo intercalamos entre el fa y el do? Nos quedaría un sector maravillosamente diatónico.

Tendríamos una secuencia que no está tan mal: re-mi-sol sostenido-si bemol-do sostenido-fa-sol-do-si-la-fa sostenido-mi bemol. Recién nos damos cuenta de que tenemos un maravilloso acorde de si bemol menor entre el cuarto, quinto y sexto sonidos; y una hermosa sensación de mi menor en los cinco últimos.

Dejemos este material para repensarlo luego; mañana, si tenemos ganas; a la espera de que lo imprevisto se nos torne necesario.

—¿Habrá alguien que haya escuchado con placer las "Estructuras I" de Boulez?

—¿Habrá alguien que haya escuchado las "Estructuras I" de Boulez?

—Boulez, ¿habrá escuchado con placer sus "Estructuras I"?

—¿Es el placer un componente necesario de la escucha?

—¿Es necesario escuchar las "Estructuras I" de Boulez?

—¿Qué habrá sentido Schumann cuando se le ocurrió el primer tema de su Tercera Sinfonía?

—¿Y la epifanía de Schubert al imaginar el lento de su quinteto con dos cellos!

—¿Podemos imaginar la bronca de Debussy al recurrir a una solución de emergencia para el final de su Sonata para violín y piano?

—¿Y el sentimiento de culpa de Bee-

thoven por la marchita del final de la novena sinfonía!

Estamos casi convencidos de que todo eso que se llama "música contemporánea" es un gran error histórico.

¿Qué queda ya de nuestros viejos amores?

Casi nada.

Nos cuesta enumerar fragmentos de memoria:

—..."Dolce, ardiente, Safo", mágico comienzo de Dalla Piccola;

—No más de cinco minutos de si bemol séptima de "Stimmung";

—"Piano Piece for Philip Guston";

—La última variación de la tercera pieza del opus 27;

—Algún fragmento de "Nuevas Aventuras";

—Quisiéramos citar algún Berio y sólo se nos ocurre con dudas "O King".

Después del primer cluster de "Atmósferas" todos los demás estuvieron demás: ¡Clusters japoneses, polacos, pampeanos, de la comunidad europea, del mercosur!

Un enigma: ¿Cuál tiene menos interés: la música universitaria yanqui o la canadiense?

Es hora de retomar nuestro trabajo. Volvamos a nuestra secuencia: re-mi-sol sostenido-si bemol-do sostenido-fa-sol-do-si-la-fa sostenido-mi bemol.

Nos entran muchas dudas.

Yo cambiaría los extremos, que son siempre peligrosos. Comenzaría por el mi bemol y terminaría con el re. De esa manera se evitarían las dos segundas mayores del comienzo; pero la sensación de dominante de mi menor del final se cambió por la de dominante de sol.

Idea para después: usar las dos formas, de manera de poder modular de un modo a otro.

¿Será éste el imprevisto necesario que esperábamos? En el fondo lo dudamos.

Dejemos descansar el material.

No estamos acá en la tercera parte de la tercera parte chica. En realidad tam-

poco estamos en la cuarta mitad de la segunda parte mediana.

Estamos en un estudio de la calle Rivadavia tratando de escribir una ponencia (de poner un escrito), viendo que llegamos a los pudores y los recatos.

Ahora nos damos cuenta de que en uno hay dos res y en el otro solo uno (y ninguna media res). Podríamos elaborar una célula rítmica 2-1 e invertirla 1-2. Por ejemplo negra corchea corchea negra. ¡Lo cual en realidad nos daría una especie de zamba! Mejor lo descartamos.

Pensemos:

todos tenemos un *re* cato  
y unos pudo *res*

si invertimos tendremos  
repudo  
catores

o  
pudo cato reses  
cato pudo resre  
otac odup eraser  
er ser

el pudor de no haber sido y el recato  
de no ser  
el recato de ser pudoroso

comienzo de novela histórica, seguro best-seller, por ejemplo sobre los orgasmos de Monteagudo:  
"...Él tenía el pudor de ser recatado"

(el pudor de ser rescatado de sus recatos)

el poder de ser  
el poder del ser  
el poder de ser pudoroso  
el pudor de ser poderoso

Lo imprevisto recatado que se toma pudorosamente necesario.

¿Qué tal si volvemos a nuestra secuencia?

Lo de los dos modos no es una mala idea. Toquémoslos en el piano.

Ahora pensamos que lo que molesta es el lugar del fa sostenido. Si lo pasamos al séptimo lugar tendremos un provechoso clustercito (fa-fa sostenido-sol).

Nos queda en ambos modos una

zona cromática al comienzo y un consecuente diatónico.

Dejémoslo descansar.

¿Cuál será el motivo por el que Cage basa sus "Sonatas e interludios" en proporciones numéricas que luego son enmascaradas por el lugar en que sus sonidos aparecen?

Nos acordamos de la época en que no nos habíamos dado cuenta de que *Musiques formelles* era un texto surrealista: ¡la Biblia junto a los gases del calefón de Gauss!

*Y Penser la Musique aujourd'hui*, ¡qué antigüedad!

¿Y los sonidos intersticiales?

¿Y los formantes?

¿Y David Tudor como indicación de instrumentos?

¡Ah, qué joven fui un día! (en Nevers, oui, en Nevers).

¿Qué queda ya de nuestros pudores?

Estoy aquí y quisiera no tener nada que decir. No en Kansas, sino en un piso 12 en la calle Rivadavia, poniendo un escrito para la Tercera Reunión de Arte Contemporáneo en la que Filippelli y Beceyro despedirán al cine, tratando de llegar al recato o a los pu-

dores o a concretar una secuencia que comienza con un re.

En realidad todos los sonidos que pusimos después de él ahora se nos tornan sospechosos.

Creo que habría que empezar todo de nuevo.

Decidamos que la primera nota será un re...

Los problemas comenzarán con la segunda.

Dejemos madurar el material a la espera de que lo imprevisible se tome necesario.



## Discusión

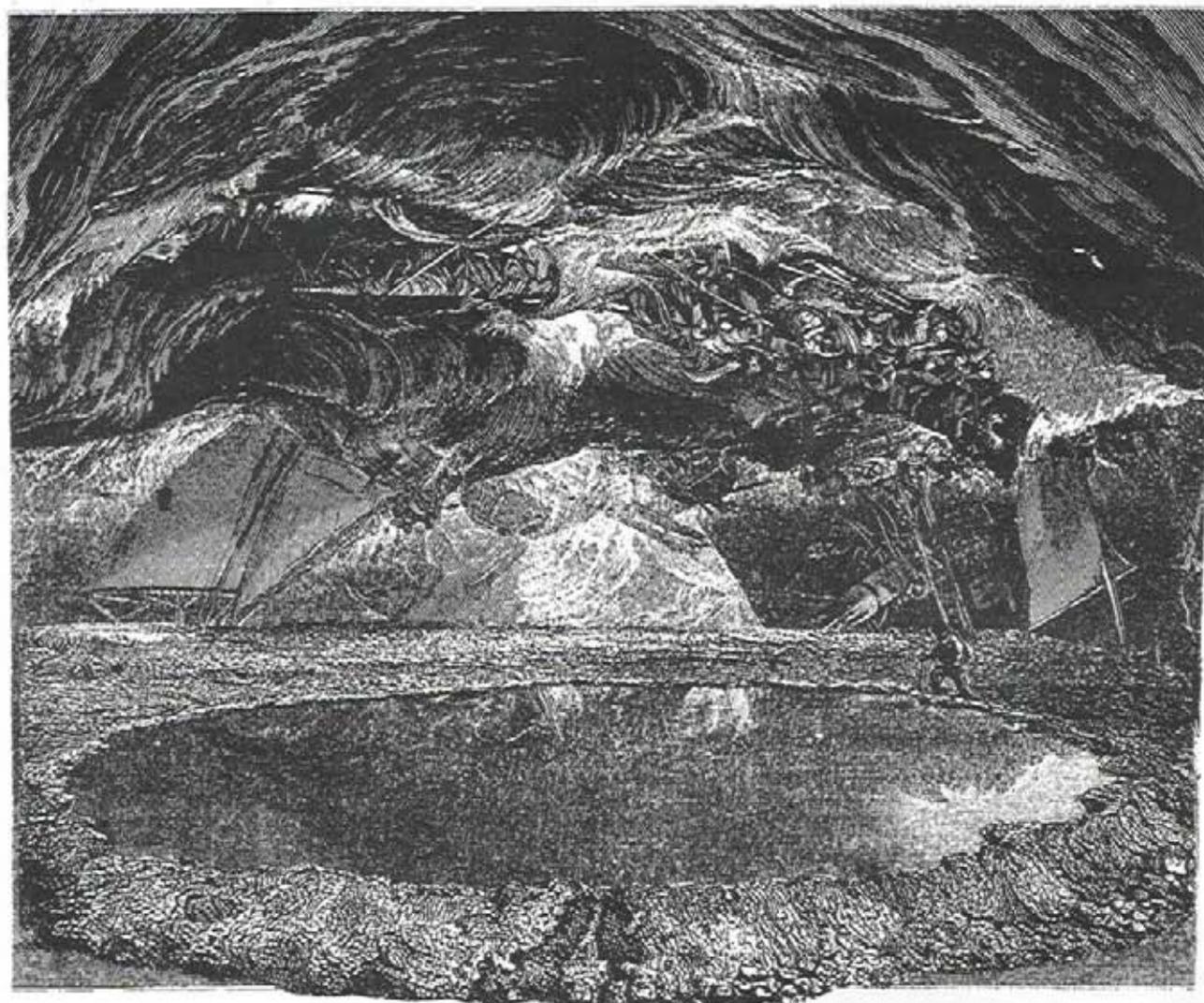
*Gerardo Gandini, Omar Corrado, Beatriz Sarlo, Sergio Delgado*

**Beatriz Sarlo:** Mi pregunta es a Omar Corrado. Al hablar de cita están presentes dos posibilidades. Una, probablemente la más habitual en teoría literaria bajtiniana, que designa el trabajo con un conjunto de formas discursivas, semánticas, sintácticas. La otra aparece en la ponencia de Monjeau en referencia a una obra de Gandini (la cita de la forma sonata) y en la de Corrado cuando habla de la cita

como un trabajo con grandes estructuras, estructuras de género. Para pensar un equivalente en teoría literaria, sería difícil que se dijera que un poema cita la forma soneto. Un poema que cita la forma soneto es, más o menos, un soneto. En cambio, se habla permanentemente de la cita de un tópico, y, en ese caso, decimos lo mismo que cuando se usa la cita para la descripción de una operación musical. La pre-

gunta es sobre la extensión del concepto de cita en la teoría musical, como para incorporar dentro de él la cita de un género entero, de una forma histórica y de un tema.

**Omar Corrado:** La cita me parece un procedimiento muy localizado. Prefero englobarlo en el concepto de intertextualidad que admite una cantidad de operatorias muy distintas con los materiales. Desde este punto de vista se suele hablar de citas estilísticas, que tal vez tampoco sea un concepto utilizado en la teoría literaria. En música estamos tratando de acercarnos a los conceptos a partir de formulacio-



nes que se hicieron en otros campos. Hay poca teoría sobre la intertextualidad específicamente musical, lo que hacemos es tratar de ver hasta dónde funciona ese dispositivo. Creo de todas maneras que hay, en sentido general, referencias a estructuras o materiales preexistentes. Referencias generalmente deliberadas. Por ejemplo hay casos en que la referencia puede ser simplemente una estructura temporal, tomando determinadas articulaciones de una obra musical que sirven como contenedor formal de decisiones nuevas y materiales nuevos.

En general, en la música argentina, en los casos que me parecen más importantes, la cita no es cita abierta

de una melodía, de un collage o de una estructura. Gandini quizás pueda hablarnos con más propiedad de su manera de tratar este procedimiento que, según creo, él mismo tiene reticencias a llamar cita.

**Gerardo Gandini:** Cuando escribí esta ponencia, en realidad estaba describiendo un modo de pensar la música. Fíjense que ya, de entrada, el material se vuelve referencial por sí solo. Una vez que puse la tercera, eso me provoca una sensación de acorde de dominante. El acorde de dominante tenía una determinada función en la música tonal que ya no tiene. Pero al usar esa relación interválica inevitablemente uno está haciendo referen-

cia a la función que ese material tuvo dentro de otro contexto.

Toda relación con y entre los materiales musicales se ha vuelto referencial porque todo tiene una historia. Entonces al usar el material uno está haciendo referencia a la historia de ese material.

Esto puede ser una limitación, pero también todo lo contrario. Podría ser un modo de utilizar un material y, a la vez, la memoria de ese material. La utilización conciente creo que puede llegar a producir algo satisfactorio en algunos casos.

En el caso concreto que menciona Federico, el de la sonata, me parece que quiere decir que al usar la forma sonata uno está citando el significado

que la forma sonata tenía cuando era considerada la estructura más perfecta.

**Omar Corrado:** En ese sentido, en la música electroacústica, que tendría la posibilidad de desprenderse de la memoria, esto sería una posibilidad y también una cruz.

**Gerardo Gandini:** Es probable. Pero creo que de cualquier manera ya existe una memoria de la música electroacústica. Además se trata de una música que no desdeña los otros materiales. Y eso daría una interesante combinación de memorias.

**Sergio Delgado:** Repensando la ponencia, o la anti-ponencia, de Gandini, podríamos decir que la frase final es casi una frase inicial: "que lo imprevisto se vuelva necesario". Y en este punto sobrevuela el tema del azar, viejo tema de toda vanguardia, también de la musical. Las vanguardias literarias hicieron la práctica de la asociación libre, en el poema y en el monólogo interior. Creo que el azar compete con la memoria. En este sentido quería preguntarle a Gandini sobre su relación con el azar en la composición.

**Gerardo Gandini:** "Lo imprevisto que se vuelve necesario": Boulez, en realidad, habla de lo que antes se llamaba inspiración. Viene cuando alguien ha agotado todas las posibilidades del material. Después del re puso el mi, después no le gustó, cambió por otra nota y finalmente dejó el material descansar para ver si aparecía algo.

Pero ¿qué puede aparecer? Es algo que todo creador está esperando. En última instancia, sería una idea. Ese algo, creo yo, aparece como una iluminación. Por ejemplo, debió haber sido indescriptible la felicidad que habrá sentido Schumann cuando se le ocurrió el primer tema de su segunda sinfonía.

Boulez dice: "Existe creación cuando lo imprevisto se torna necesario". No sé si es un momento en el cual "existe creación", pero sí sé que es un momento de gran felicidad para el pobre tipo que se está rompiendo la cabeza con siete notas hace tres meses. Aparece ese imprevisto, lo agarramos

inmediatamente y a partir de ahí todo se soluciona.

Debo aclarar que no soy un teórico. Soy, simplemente un tipo que escribe música.

**Beatriz Sarlo:** La ponencia de Gandini critica muy firmemente la estrategia de escritura como planificación todopoderosa. Pero la cita de Boulez, colocada al final, nos recuerda que el azar se debe volver necesario en la obra.

Eso va por un lado. Por el otro, en el medio de la ponencia de Gandini, hay una especie de balance de la música de los últimos treinta años. Suena muy gracioso, pero quisiera escuchar algo más de Gandini y también de Corrado sobre este punto, porque parece un balance extremadamente negativo. Y me pregunto si el balance de treinta años de música (o de cualquier otro arte) se puede hacer sobre aquello que se recuerda, en el sentido de aquello que uno lleva sobre su corazón o está más próximo a su sensibilidad. Quizás la música del siglo XX, como mucha de la pintura del siglo XX, o incluso de la literatura, no sean objetos portables cerca del corazón.

**Gerardo Gandini:** Lo mío es una cuestión puramente personal. Realmente siento una gran decepción por algunas cosas que me gustaban hace treinta años y que uno convertía casi en objeto de culto en los años sesenta.

Aprendí francés para poder leer los escritos de Xenakis y de Boulez, que eran textos sagrados. *Musiques formelles* de Xenakis es un libro que comienza con la teoría de los gases de Gauss. Por eso se me ocurrió el chiste de que era un texto surrealista, "la biblia junto al calefón de los gases de Gauss". Aparte de las críticas que ya se han hecho al libro de Xenakis, fundamentalmente de parte de compositores matemáticos, Milton Babbitt (que es un compositor norteamericano) descubrió que después de la enunciación de la ley de los gases de Gauss que hace Xenakis en su libro, la segunda fórmula está equivocada y por ende de ahí en adelante todo el libro está equivocado.

Silvano Bussotti escribió una obra para piano que se llama *Five piano*

*pieces for David Tudor* que consiste en unos dibujos. La explicación que da Bussotti es que David Tudor, ahí, es una indicación de instrumento. Es decir que David Tudor podía tomar eso y tocar lo que él quisiera.

Todas esas cosas yo me las creía. Pero hoy no me las creo más. Simplemente estoy describiendo una situación personal. Y pensando qué es lo que me ha quedado de todo eso. Y no pude encontrar mucho. Quizás ese comienzo de la "Lírica de Safo" de Dallapiccola por ejemplo. O una pieza de Stockhausen que dura casi una hora, que se llama "Stimmung" y que tiene un solo acorde. Confieso no haber podido escuchar nunca las "Estructuras I" para dos pianos de Boulez.

Quizás otro compositor que haya hecho la misma trayectoria que yo, pueda pensar de manera diferente. Yo siento una cierta vergüenza de que en ese momento me hayan podido gustar esas cosas.

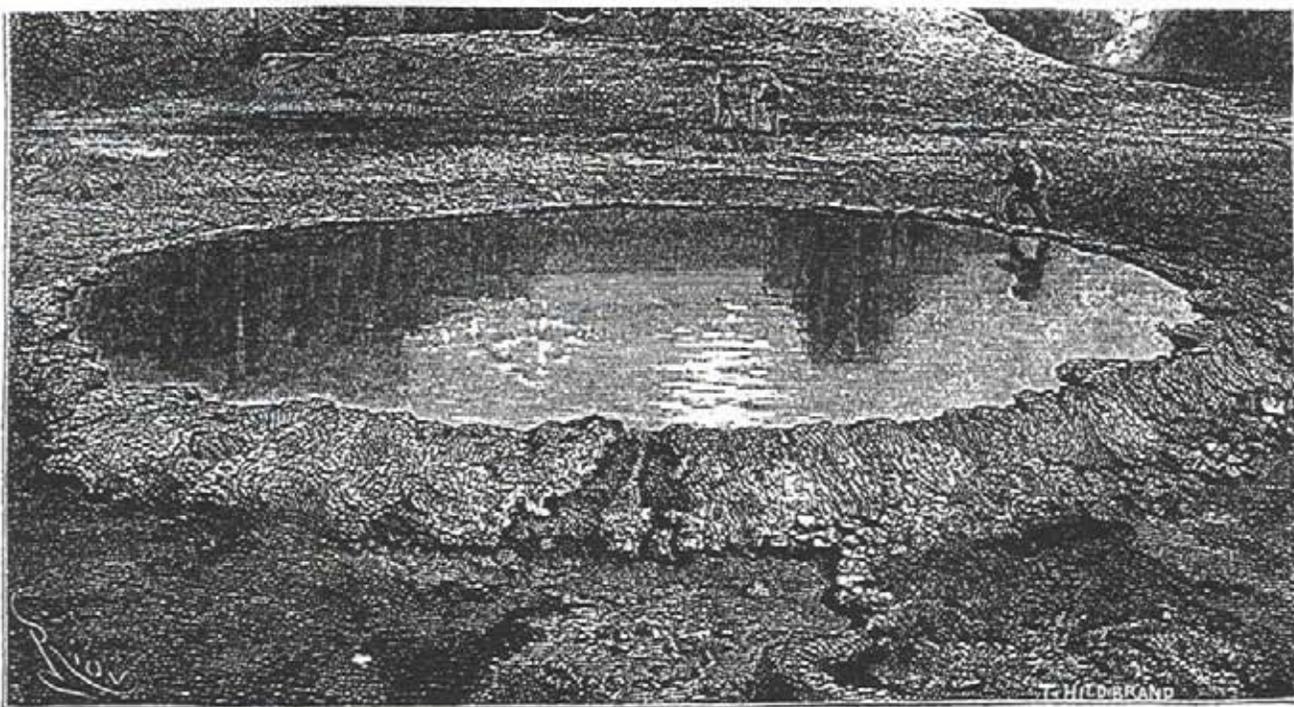
**Omar Corrado:** Es cierto que el arte del siglo XX posiblemente no haya sido pensado, como decía Beatriz Sarlo, como objeto portable cerca del corazón. Hay una especie de cambio de relación, si lo comparamos con la relación que establecemos con las obras del pasado, donde el lenguaje está tan incorporado que no se necesita un esfuerzo de comprensión importante para escucharlas. Las sinfonías de Beethoven tienen una especie de naturalidad en nuestra cultura y podemos establecer con ellas un diálogo que pasa por otras zonas, no necesariamente por la comprensión intelectual. Creo que en la música más reciente ese esfuerzo intelectual es requerido permanentemente y quizás eso la convierta en un objeto con el cual uno tiene un trato menos fluido en términos de apropiación personal.

En la ponencia de Gerardo Gandini está de alguna manera presente el tema de las músicas electroacústicas. Si tratara de recordar las obras de los últimos años, en mi caso, quizás tampoco serían electroacústicas las que recordaría espontáneamente. Y éste puede ser un dato importante sobre la memoria musical, sobre la manera cómo nos relacionamos con la historia.

## V. Cine

Rafael Filippelli, Raúl Beceyro, Beatriz Sarlo

36



### Adiós al cine 1

Rafael Filippelli

1. En 1953, André Bazin publicó en los *Cahiers du Cinéma* su artículo "Montaje prohibido", donde expuso una teoría del cine que fue la base no sólo de reflexiones posteriores (incluidos los dos tomos de Gilles Deleuze),

sino también el punto de partida de las corrientes renovadoras desde la *nouvelle vague* francesa hasta nuestros días. La teoría de Bazin no es un dogma, pero de lo esencial de sus posiciones hubiera sido bueno no retroceder. Y sin embargo, casi medio siglo después, el cine realmente existente parece no haber sido tocado por ninguna de las ideas constitutivas del cine moderno expuestas en la teoría de Bazin.

Rafael Filippelli expuso una síntesis del artículo "Adiós (al cine) a la voluntad de forma", publicado hace un tiempo en Punto de Vista. Lo que acá se publica, a su vez, es un resumen de esa síntesis, para que los lectores tengan en sus manos las ideas discutidas por Raúl Beceyro y otros participantes sin dirigirse, necesariamente, a las páginas de ese número 56 aparecido en noviembre de 1996.

En aquel artículo, Bazin afirmaba que la verdadera especificidad del cine reside menos en el montaje que en el respeto por la unidad del espacio. Esta tesis se opone por completo a la

que Kulechov trató de demostrar en su conocidísimo experimento realizado en los años veinte, que consistía en filmar un primer plano de un actor sin ningún tipo de expresión y montarlo alternativamente con un plato de sopa, una mujer desnuda y el cadáver de un hombre. Kulechov quería demostrar que, según con cuál de los tres planos se lo compaginara, la inexpresividad del actor se convertiría en la mostración de tres sentimientos diferentes. Trataba de definir el cine como producción de sentido a través del montaje.

Bazin, en cambio, apuntó un principio muy diferente: cuando lo esencial de un suceso depende de la presencia de dos o más factores, el montaje está prohibido y vuelve a recuperar sus derechos cada vez que el sentido de la acción no depende de la contigüidad física, aunque ella esté implicada.

Hay en Bazin y en toda la teoría posterior a él ideas que, si bien lo implican, trascienden el montaje. "El cine alcanza su plenitud al ser arte de lo real", entendido lo real como algo físico, material, que ocupa un espacio. Se trata de un realismo del espacio que no está fundado en la exactitud de la reproducción, ni en la pretensión de que todo puede ser dicho. Sobre esto Bazin funda su 'ontología de la imagen fotográfica'.

Un arte así pensado está inevitablemente sujeto a privaciones. No se puede filmar todo ni todo es filmable.

Las teorías de Bazin y las prácticas cinematográficas que lo tuvieron en cuenta (las nuevas olas de los años sesenta y parte de los setenta) son el núcleo de lo que, a falta de otro nombre más preciso, se puede llamar el cine moderno, caracterizado por la búsqueda de una autonomía teórica, formal y discursiva que lo pone en conflicto con sus condiciones materiales de producción y de mercado.

2. Los conflictos entre los directores y las exigencias de los productores no son un dato nuevo. Desde sus comienzos se estableció una tensión conflictiva entre la práctica del discurso cinematográfico y sus condiciones materiales de producción.

Algunos directores de Hollywood filmaron buscando las estrategias para mantener, todo lo que fuera posible, la decisión estética sobre films que debían satisfacer a sus productores y a su público. Algunos de esos directores pudieron combinar con éxito económico y densidad estética las decisiones de los grandes estudios, las imposiciones del star-system y el trabajo con géneros fuertemente codificados. Estos directores del llamado 'cine clásico' lograron conservar diferentes grados de control sobre la forma de sus películas. Los mejores de ellos (piénsese en Samuel Fuller, John Ford o William Wyler), si aceptaban las reglas de un género, los íconos del star-system y un tipo de estructura narrativa, podían decidir sobre la escritura fílmica. Incluso lograron conver-

tir las tres condiciones enunciadas en cualidades *originales* de los mejores films clásicos.

La estandarización del cine clásico dependía de una gramática que asignaba, a un contenido de imagen y a un contenido narrativo, un único tipo de plano. A tal cosa, a tal sentimiento, a tal objeto, a tal movimiento correspondía tal plano. Se tomaba una sola elección visual y no una mezcla de opciones. La planificación de imágenes del cine clásico dificultaba la independencia formal del narrador y tendía a eliminar todo principio disidente. Sin embargo, los planos generales de Ford, los planos en continuidad temporal de Wyler y el entramado de los planos cercanos de Hitchcock son completamente diferentes y tienen una marca fuerte de escritura personal.

3. En la actualidad, aunque cineastas resistentes como Jarmusch, Loach o Allen hayan logrado acceder a un circuito más o menos amplio de exhibición con films que no se inscriben en el *mainstream* comercial, la masa de lo que se proyecta en los cines, por la televisión y va al video, pertenece a una nueva especie a la que los problemas que Bazin definió y que encararon los más grandes directores del cine clásico le resultan indiferentes. El cine moderno ha concluido. Y el cine actualmente hegemónico es altamente estandarizado, pero con una estandarización distinta a la del cine clásico de Hollywood.

Los rasgos de la imagen hegemó-

## 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

Revista del Centro de Estudios Avanzados  
Universidad Nacional de Córdoba

Director: Héctor Schmucler

Sec. de redacción:

Elsa Chanaguir y Horacio Crespo

Av. Vélez Sarsfield 153

Córdoba

nica no se cumplen sólo en el cine más abiertamente comercial sino también en lo que se llama *cinéma de qualité*. Directores como los hermanos Coen, Scorsese, Ford Coppola, Kusturica, Zhang Yimou, De Palma, Besson o Subiela tienen más en común de lo que parece inmediatamente evidente.

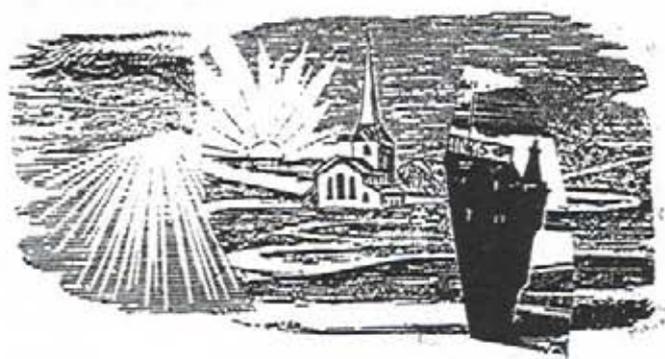
Sus imágenes no buscan la singularidad ni la unicidad del registro; carecen, por lo tanto de tensión con su referencia. Son producto de un *design* que responde a una idea decorativa e iconográfica. Sus materiales provienen de un repertorio de imágenes donde conviven todos los fragmentos del pa-

sado del cine (de allí el peso del imaginario nostálgico y la proclividad a trabajar la parodia, la ironía o la reconstrucción del género). Su otro repertorio es el de la publicidad y el clip, de donde llega un ideal de suntuosidad y de abundancia 'imaginativa', sostenido en la sorpresa, la estetización o la construcción de referencias excepcionales. Este *cinéma de qualité* carece de voluntad de forma y, por lo tanto, de escritura. Su marca es la hibridez y la mezcla, producidas por un ensamblaje que debe garantizar, ante todo, la fluidez.

Si de las proposiciones fundadoras de Bazin se concluía que la escritura

del cine se sostenía fuertemente en las restricciones, este cine hegemónico se apoya en la idea de que no hay restricción para la absorción de imágenes, ni criterios que regulen esa absorción.

Como sea, es preciso señalar el dato, no estético sino sociológico, de que la mayoría de la crítica, los festivales internacionales y el público aparecen reconciliados en las imágenes de este cine, que asalta a la mirada por artificio y espectacularidad audiovisual y no por la tensión estética entre el deseo de mostrar y la construcción del plano que muestra.



## Adiós al cine 2. Los sobrevivientes

Raúl Beceyro

Voy a empezar con una cita de Yeats y voy a terminar con una cita de Adorno.

La cita de Yeats: "El arte es el acto social de un hombre solitario".

Estoy de acuerdo con todo lo que acaba de decir Rafael Filippelli y cuyas grandes líneas ya estaban en su ensayo "Adiós (al cine) a la voluntad de forma", publicado en el número 56 de *Punto de Vista*.

En el cine siempre existió una tensión entre su componente industrial y su lado artístico. En los años 50 un tema de análisis recurrente era: "el cine, arte e industria". El cine, al mismo tiempo, aunque en proporciones diferentes en cada película, era, a la vez, el vehículo de la concepción de un "autor" y un objeto perteneciente a la esfera de la economía.

Las películas, los cineastas, vivían en un estado de tensión, y aunque obe-

diendo a lógicas diferentes, el elemento artístico y el componente industrial no estaban ausentes en los proyectos y en los films. No hay que engañarse y pensar que todo era plácida armonía, porque cada film, situado en un punto preciso, encontraba una especie de equilibrio momentáneo y frágil, y que sólo servía para él. Tampoco era que las películas que tenían éxito, es decir éxito de público, lo tenían porque eran "buenas" películas. Sin embargo algunos cineastas "resolvían" de manera perfecta la tensión, o la disyuntiva arte-industria.

Los casos de John Ford (o William Wyler, o Alfred Hitchcock) y de Yasujiro Ozu son emblemáticos: ocupaban

un lugar central en la industria cinematográfica de sus respectivos países y desarrollaban una visión personal. Eran al mismo tiempo eslabones en la cadena de la producción, y artistas.

Hubo, es cierto, muchos casos muy conflictivos, pero cada film, en alguna medida, de modo distinto en cada caso, atendía el llamado que venía del arte, y el llamado que venía de la industria. El hilo que los unía con el núcleo comercial y con el núcleo artístico, no llegaba nunca a romperse. Aun cuando fuera a causa de ilusiones sin fundamento, el planeta de la película giraba en su órbita, atraído y rechazado simultáneamente por los dos soles: el arte y la industria.

Hoy el hilo se ha roto y se ha producido una fractura. El cine realmente existente, o el post-cine, o simplemente el cine que se da en los cines, ya no es el cine tal cual lo conocimos. Desapareció la tensión entre arte e industria, entre expectativa del público y palabra del autor. Como dice Filippelli, el público ahora "está en el puesto de mando", y todo en ese cine es "búsqueda deliberada del efecto", rasgo que según Adorno caracteriza a la industria cultural. En su ensayo publicado en *Punto de Vista*, Filippelli habla sobre todo de uno de los problemas que plantea esta nueva situación. El de las "buenas películas" que forman parte de este nuevo cine, "Buenas películas" cuyo ejemplo sería *Underground* de Kusturica.

Pero tomando el núcleo de este nuevo cine, o de este post-cine, uno se explica por qué prácticamente Filippelli no lo toca, simplemente lo describe, lo caracteriza y pasa a otra cosa. Porque casi no hay nada que decir. Ante un film como *La roca*, ¿qué se puede hacer? Simplemente hay que contar los billetes que el público entregó en la boletería, y a la mañana siguiente hay que ir a depositarlos al banco. Eso es todo.

Por pereza se sigue usando la palabra cine para designar este objeto diferente. Todo el escenario está ocupado por este nuevo cine. El cine realmente existente, el cine que se ve en los cines ha triunfado, marginalizando todo lo que no es como él.

Tomemos un ejemplo que indica que lo que hasta ayer era normal, y tenía un lugar, hoy ha sido desplazado. El año pasado el espectador argentino pudo ver la película *La ceremonia*, dirigida por Claude Chabrol y basada en la novela de Ruth Rendell *Juicio de piedra*. Los quince films anteriores a *La ceremonia* dirigidos por Chabrol no han sido estrenados en la Argentina y sólo algunos se pudieron ver en video. En nuestro país, y supongo que también en muchos otros países, Chabrol es marginado, simplemente porque sigue encarando el cine como siempre lo hizo, como el cine clásico lo hacía, de una manera que hoy parece escandalosa.

Tomemos la secuencia inicial de *La ceremonia*: en un bar se encuentran por primera vez una señora y su posible criada; hablan de las condiciones del trabajo eventual y finalmente se ponen de acuerdo. Como en todo film clásico *La ceremonia* va contando, de a uno, con claridad, los diferentes elementos de la situación, su progresión, los detalles. El plano se adecúa a cada uno de estos elementos, describiendo el carácter de los personajes, sus diferencias de clase, de lenguaje, etc. Cierta vez Chabrol dijo que *La ceremonia* era el último film marxista. Más allá de la broma es posible que en realidad sea el último film clásico, porque está hecho de una manera, digamos, anacrónica, tal como los films clásicos estaban hechos.

Podría pensarse que Chabrol es un marginal a pesar suyo, ya que habiendo sido un cineasta normal hasta no hace mucho tiempo, el eje del cine se desplazó tan violentamente y de manera tan evidente que Chabrol se encontró en los márgenes casi sin darse cuenta. Le pasó lo mismo que al soldado convertido en voluntario cuando sus compañeros de fila dan un paso atrás y él, sin moverse, parece que hubiera dado un paso al frente.

Pero dejemos de lado el caso de Chabrol y de algunos otros veteranos reactivadores que siguen haciendo cine como lo hacían hace treinta años. Casos que pueden explicarse por las situaciones personales y por la ayuda que les prestan organismos estatales o

públicos de un país como Francia. Retomemos el nuevo cine, el cine dominante, omnipresente, multinacional. En este contexto en el cual el post-cine es hegemónico, en las condiciones establecidas para todo el campo del cine por este cine real, hay, sin embargo, a pesar de todo, verdaderas películas (como las de antes, como las que hacían Antonioni, Cassavetes o Tarkovski, aunque no se parezcan en nada a las películas de Antonioni, Cassavetes o Tarkovski). Existen, en todas partes del mundo, verdaderos cineastas. Filippelli los ha llamado resistentes. También pueden ser llamados sobrevivientes.

Estos cineastas sobrevivientes trabajan en condiciones nuevas, inéditas, al lado de las cuales los problemas de Orson Welles o de Luchino Visconti con sus productores, parecen anécdotas risueñas de un pasado remoto.

La primera característica de los cineastas sobrevivientes es que trabajan en la marginalidad. Esta marginalidad es hoy absoluta, y casi podría ser llamada clandestinidad. Porque no se trata de la marginalidad relativa de, por ejemplo, los films clase B (películas baratas, sin estrellas y hechas rápidamente), gracias a las cuales el cineasta novato "podía aprender". Kubrick, por ejemplo, empezó así. Esta marginalidad absoluta, radical, señala un lugar vacío, un hueco, el de los sobrevivientes solamente virtuales, los que hubieran podido sobrevivir, pero no lo han logrado, porque no han conseguido adherirse, aunque sea mínimamente, a la áspera superficie del mercado.

Pero hablemos de los sobrevivientes que logran efectivamente sobrevivir. Se trata de cineastas que han logrado construir, algunos a lo largo de décadas, una obra consistente. Para que entendamos de qué estoy hablando, voy a dar una lista de cinco grandes cineastas sobrevivientes que hoy en día están haciendo cine en diferentes partes del mundo:

- el iraní Abbas Kiarostami
- el armenio Pelechian
- el georgiano (de Georgia, una de las ex-repúblicas socialistas soviéticas), pero que hoy vive en París, Otar Iosseliani

— el francés Raymond Depardon  
— el estadounidense Frederick Wiseman.

Esta lista podría ser considerada la lista, a mi parecer, de los mejores cineastas, de los más grandes cineastas que hoy están haciendo cine. Podría añadir algunos otros nombres más conocidos, como Jean-Luc Godard o Jacques Rivette o Eric Rohmer, pero de mi lista de cinco nombres, es posible que gran parte de ustedes nunca hayan oído hablar de estos grandes cineastas, de algunos de ellos o de los cinco. Es comprensible que ustedes no conozcan a algunos de estos nombres o a ninguno de estos nombres.

40

Aunque hoy parezca increíble hubo una época, sin embargo, en que en la Argentina se podían ver las películas dirigidas por Iosseliani. La última película de Iosseliani que se conoció en la Argentina es *Y la luz se hizo*. Nunca se ha estrenado en el país ninguna película de Kiarostami o de Pelechian. Quizá el premio obtenido por Kiarostami en el último festival de Cannes nos permita ver, al menos, alguna de sus películas. De Depardon se vieron algunos films en copias sin subtítulos en proyecciones realizadas en una escuela de cine de Buenos Aires, ante un público muy reducido. Wiseman, él, no sus películas, pasó por Buenos Aires en el 87 o el 88. Nadie en el Instituto Nacional de Cine sabía quién era Wiseman, ni siquiera el entonces funcionario que debía recibirlo, y que se supone es una persona muy, muy informada.

Esta marginalidad que se plantea en el área de la difusión hace que el conocimiento que uno tenga de los grandes cineastas de hoy sea completamente azaroso y dependa de la casualidad. Uno conoce a algunos y desconoce a otros, inevitablemente. Por eso, la lista que hice con mis cinco grandes cineastas es, casi, una lista personal, privada, y que muy difícilmente pueda ser compartida con otras personas.

Esta situación es posible que favorezca los peores reflejos, por ejemplo: la arbitrariedad. Pero es un dato imposible de soslayar. En la situación actual de este cine "verdadero" se pro-

duce el contacto de individuos aislados: el hombre solitario que hace cine enfrentado al hombre solitario que ve cine.

Dejemos este aspecto que tiene que ver con la difusión, con la recepción, y tomemos lo que concierne a la producción, tratando de ver las condiciones materiales en las cuales ha sido posible la supervivencia de los grandes cineastas contemporáneos.

De estas cuestiones materiales uno se entera de manera incompleta. Uno no sabe las condiciones en las cuales Kiarostami ha podido hacer en Irán (¡en Irán!) las películas que ha hecho. Uno sabe en algunos casos y supone en otros que estos grandes cineastas tienen estructuras de producción muy pequeñas, casi artesanales, y que cuentan con la ayuda de organismos estatales o públicos que apoyan un cine, digamos, "cultural". Por ejemplo en los títulos de los films de Iosseliani aparecen el Centre National de l'Audiovisuel francés, o el canal público de televisión franco-alemán Arte.

Uno sabe que Wiseman consigue financiación del Canal Público de Televisión de Nueva York, y también que ha utilizado el monto de alguna beca para poder financiar algunos de sus films.

Cada uno de estos cineastas ha logrado (también gracias a una cierta notoriedad en algunos círculos muy reducidos) construirse una pequeña "situación", en su país o en otros países, que les permite seguir haciendo cine.

Tengo la impresión de que el padre de todos los cineastas sobrevivientes tiene nombre y apellido: John Cassavetes. El fue quien trazó las grandes líneas del sistema de producción utilizado por los cineastas sobrevivientes. Lo hizo a partir de *Sombras*, su primera película, pero sobre todo a partir de *Faces*, su cuarto film, después de una desdichada experiencia en el campo de la producción normal. Desalentado por esa experiencia, Cassavetes realizó *Faces* en la marginalidad completa, filmándolo a lo largo de seis meses, con amigos como actores o como técnicos, actores o técni-

cos que no cobraban nada por eso, que era para ellos algo más que un trabajo. La filmación debía suspenderse cada tanto cuando John Marley, el actor que tenía mayor notoriedad de los que trabajaban en *Faces*, conseguía algún trabajito.

*Faces* se filmó en gran parte en la propia casa de Cassavetes, transformada así durante el rodaje en un set. Esa casa fue utilizada en la filmación de otras películas suyas: *Una mujer bajo influencia*, *Torrentes de amor*.

Montar *Faces* y poder estrenarla le llevó a Cassavetes tres años más. Durante ese tiempo, y para poder financiar el trabajo, fue actor en varios films, entre ellos *El bebé de Rosemary*, de Polanski. En cierta época, durante el día Cassavetes era el actor de Polanski y a la noche trabajaba con Al Ruban (su productor-fotógrafo-montajista) en el sótano de su casa, en el montaje de *Faces*.

A causa de su forma de trabajo Cassavetes era considerado por sus colegas (me refiero a los otros directores) una especie de cineasta de domingo, dado que filmaba en su casa, teniendo como actores a su mujer, su mamá, su suegra, su cuñado, sus amigos. Falleció en 1989 y hoy, algunos críticos descubren, y lo confiesan, que es uno de los más grandes cineastas estadounidenses de las últimas décadas. Antes, mientras Cassavetes vivía, no se habían dado cuenta.

Si el padre de los cineastas sobrevivientes es Cassavetes, creo que el abuelo es Orson Welles. En 1975, diez años antes de su muerte, se le realizó un homenaje en el American Film Institute. En el discurso que pronunció en esa ocasión, Welles dijo: "Como realizador yo me pago con mis trabajos de actor. Utilizo mi propio trabajo para subvencionar mi trabajo. En otras palabras: estoy loco. Pero no lo bastante loco para pretender ser libre. Varios de mis films no hubieran podido jamás ser hechos de otra manera. O si hubiesen sido hechos de otra manera, y quizá hubiesen sido mejores, no hubiesen sido películas mías". Y terminó así: "Se despide de ustedes no solamente vuestro fiel servidor sino también, en esta época de supermer-

cados, vuestro simpático almacenero de barrio".

Esto que dice Welles, palabra por palabra, podría haber sido dicho por Cassavetes, y la imagen del almacenero de barrio en la época de los supermercados, caracteriza bastante exactamente a todos los cineastas sobrevivientes: Wiseman, Depardon, Iosseliani, Pelechian, Kiarostami.

Por un lado, entonces, el sistema de producción de los sobrevivientes. Por otro los materiales con los que trabajan.

En estos cineastas existe lo que puede llamarse la "tentación documental". En su trabajo, Filippelli habla de *registro* cuando se refiere a algo muy parecido a lo que estoy tratando de explicar. "El cine registro ha cedido el paso al de las imágenes bellas", dice Filippelli. Su noción de registro ("condena y salvación del cine" dice) es más amplia que la de documental, pero en parte se recubren.

De los cinco cineastas sobrevivientes mencionados, dos (Depardon y Wiseman) son cineastas fundamentalmente documentalistas. Todos los films de Depardon, excepto dos, son documentales. Por su parte, Wiseman ha hecho un solo film de ficción. Curiosamente los films de ficción de estos realizadores de documentales son *muy* de ficción; no son películas hechas a la manera documental. Un ejemplo: en el único film de ficción de Wiseman, que se llama *Diario de Seraphita*, todos los personajes de la película, hombres o mujeres, jóvenes o viejos, están interpretados por una única actriz, Apollonia Van Ravenstein, que es, por otra parte, modelo, y como tal, una de las protagonistas del documental de Wiseman que se llama *Model*.

Pelechian también es documentalista, pero varias de sus películas son films, digamos, de montaje, y en consecuencia diferentes de los documentales de Depardon y Wiseman.

El cuarto sobreviviente, Iosseliani, ha realizado películas de ficción en toda la primera parte de su obra, pero después alternó films de ficción (*Los favoritos de la luna*) y documentales (*Pequeño monasterio en Toscana*), y algunas de sus películas están en una

tierra de nadie entre el documental y la ficción (*Y la luz se hizo*).

Y así llegamos a Kiarostami, en cuyos films hay una mezcla indiscernible de materiales documentales y de ficción. En una de sus películas cuenta la historia de un estafador que se hace pasar por un conocido director de cine para así conseguir que una familia le entregue sumas (módicas) de dinero. El film comienza con el encuentro inicial entre el supuesto director de cine y la mujer de la familia que va a ser estafada, y termina cuando el estafador y el verdadero director de cine, por quien aquel se hacía pasar, se encuentran en la puerta de la cárcel. El espectador advierte que mientras la primera mitad del relato es la reconstrucción de hechos que han pasado en la realidad, antes de que la película comenzara a filmarse, en cierto momento la película alcanza la realidad, y a partir de ahí lo que vemos son situaciones que están pasando en la realidad en el mismo instante en que se las está filmando.

Veamos más detalladamente la relación entre el cine de los sobrevivientes y los materiales documentales con los que trabajan. Por ejemplo Wiseman es un cineasta documentalista que ha hecho un solo film de ficción. Puede pensarse que en este caso, y en otros, se produce la confluencia natural de la marginalidad del cineasta sobreviviente (que no consigue ningún tipo de financiación de productores de cine normales) y la marginalidad, digamos, *institucional* del cine documental.

El cine documental es, desde el punto de vista de la industria, una especie de pariente pobre, y sólo muy excepcionalmente accede a un nivel de cierta normalidad económica. Esta marginalidad tiene un correlato: cierta posibilidad de libertad en lo que concierne a la duración, por ejemplo. Depardon ha hecho películas de cuatro minutos y de dos horas. Y Wiseman hace alguna película que dura seis horas, por ejemplo.

Para Wiseman la cuestión del documental, su definición o, como se decía hace tiempo, su *especificidad*, no se plantea como un problema. Para él "un documental es una película. Nun-

ca intentaría definir lo que es". Pero, por otro lado, cuando Wiseman habla de su manera de hacer cine, uno advierte que la técnica que pone en ejecución cuando hace sus films, se aplica mejor a la materia documental. El cine documental se caracteriza justamente porque sus materiales tienen particularidades (por ejemplo los personajes, hechos, lugares existen independientemente de que se haga con ellos un film o no) y en consecuencia requiere ciertos procedimientos adecuados a esos materiales. El film resultante no es, en el fondo, fundamentalmente distinto si es un film documental o si es de ficción. Hay casos, incluso, en los que no se sabe si es un film documental o si es de ficción, si esas personas son tales como se las ve en el film, o son personajes interpretados por personas que en sus vidas reales no se parecen a esos personajes.

Wiseman nunca utiliza en sus films voz en *off*, y sus películas son en general largas. A veces se puede tener la impresión de cierta "pasividad" de Wiseman ante los hechos que filma. Lo que sucede es que el cineasta documentalista propone y la realidad dispone. Nada que no pase en realidad, en la realidad, puede estar en un film documental. Y el cineasta debe estar en el momento cuando eso pase, listo para poder filmarlo. A veces, y eso sucede con mucha frecuencia en los films de Wiseman, lo real exhibe una riqueza y una complejidad que ni la imaginación más desenfadada de un film de ficción puede llegar a construir.

Uno de sus mejores films es, a causa de eso, *Juvenile Court*, de 1973. Como conclusión de un film que muestra el funcionamiento de un juzgado de menores, Wiseman sigue detalladamente el caso de un joven a quien todos (parientes, abogados, hasta el mismo juez) aconsejan que se declare culpable de una acusación de abuso sobre una niña, dado que si el juicio se prolonga será juzgado como persona mayor, y entonces podría llegar a recibir una pena de veinticinco años. Si se declara culpable, ya, sólo recibirá una pena menor que cumplirá en condiciones más favorables. En ese

único caso en toda la película, debido a las numerosas consultas de todo tipo que deben realizarse entre las partes, la cámara sigue la acción en el propio despacho del juez, en los pasillos, en todos los ámbitos del juzgado. El único que no está de acuerdo con declararse culpable es el joven, que sigue proclamando su inocencia. Al final, destruido por la lógica de un mecanismo inhumano, el joven, sollozando, acepta declararse culpable, y todo vuelve a su cauce. El plano final lo muestra transponiendo la puerta por donde se dirige a la sala en la que declarará su inexistente culpabilidad. La puerta se cierra. Fin.

En esos treinta minutos finales de *Juvenile Court* Wiseman alcanza lo que en una ocasión dijo buscar en todos sus films: "Uno quiere que la suma de las partes dé algo más, y ese algo más es un ligero eco, una resonancia, una connotación que sugiere otras cosas. Si no, lo que se muestra serían simplemente hechos. Si la película funciona es porque la estructura sugiere algo más".

¿Qué es lo que Wiseman quiere decir en sus films? "Si yo pudiera explicar el sentido de mis películas en veinticinco palabras, no valdría la pena hacerlas. El significado del film es el film".

Para terminar, la cita de Adorno, que tomo de la *Teoría estética*: "Hoy la estética no tiene poder alguno para decidir si ha de convertirse o no en la nota necrológica del arte, y ni siquiera le está permitido desempeñar el papel de orador fúnebre. Sólo puede dejar constancia del fin, alegrarse del pasado, y pasarse a la barbarie".



## Imágenes

Beatriz Sarlo

Mi ponencia lleva como título la palabra "imágenes" y trataré de ser fiel a ese título. No voy a referirme a la narración cinematográfica ni a los formatos de la televisión. No voy a plantear hipótesis sobre el futuro del cine ni sobre el uso de viejos o nuevos géneros televisivos. Las imágenes a las que me voy a referir tienen algo en común: fueron vistas en museos o en festivales de video, no pasaron ni pro-

bablemente pasarán nunca por salas comerciales de exhibición.

Estas imágenes pertenecen a dos artistas experimentales. Uso este adjetivo, experimental, para indicar que sus obras ponen de manifiesto una búsqueda más que un conjunto de principios conocidos y probados. En el cine o en la televisión de todos los días, los espectadores nos enfrentamos con productos buenos o malos pero que,

en la mayoría de los casos, se adaptan a un formato y a algunas variantes de género; tienen en común (las obras buenas tanto como las malas) un lenguaje y un conjunto de requisitos que cumplen de modo más o menos rutinario u original.

Por el contrario, las imágenes a las que me voy a referir son experimentales en el sentido en que fueron producidas para investigar qué sucedía con ellas tanto en el acto de producción como en el de visión. Esto es todo lo que tienen en común.

El primer conjunto de imágenes pertenece a un artista de video muy conocido, el norteamericano Bill Vio-

la (nacido en Nueva York en 1951 y de quien el año pasado hubo una retrospectiva en el Festival de Video de Buenos Aires).

Primera imagen (que pertenece al video *The Reflecting Pool* de 1977-79): un plano fijo de un estanque rectangular en el medio de un jardín, rodeado de árboles. La cámara está colocada sobre una línea paralela al lado más corto del estanque, que ocupa las tres cuartas partes del cuadro; a los costados y arriba quedan porciones casi simétricas de plantas y árboles.

La imagen, sin cambios, se mantiene durante algunos minutos; los espectadores, obligados a concentrar la atención en este único plano donde no sucede absolutamente nada, comenzamos a percibir algunos pequeños movimientos: la caída de una hoja, el agitarse de una rama que produce un leve cambio de luz, el temblor de la superficie del estanque causado por un soplo de viento.

Ninguno de estos pequeños cambios podría ser considerado, en una obra común, como algo significativo. Cuando vemos un paisaje en el cine, estamos acostumbrados a considerar que cambia cuando lo atraviesa un personaje o un animal, cuando se modifica la luz, o cuando se modifica la posición de la cámara. En el cine (y también en la televisión) un cambio, para ser percibido como tal, exige transformaciones del contenido explícito de la imagen o de la forma en que esa imagen es conseguida por la cámara. Siempre implica un umbral alto de variación. No cualquier cambio es un cambio.

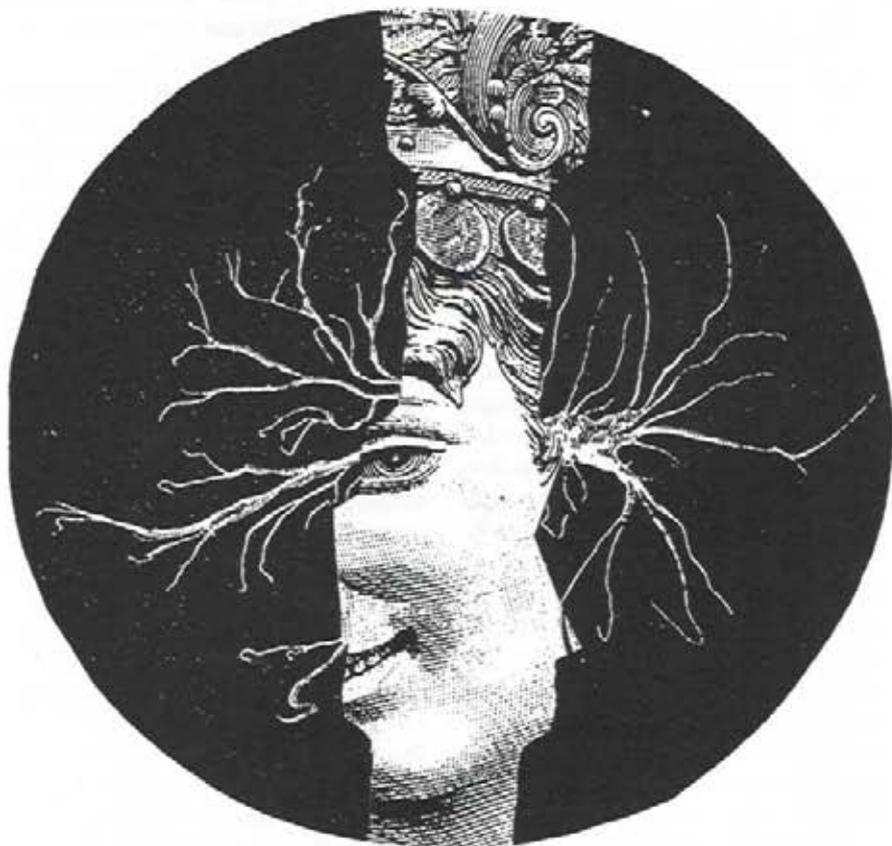
Por el contrario, en la imagen que estoy describiendo, los cambios son imperceptibles y sólo comenzamos a percibirlos cuando nos convencemos, a medida que pasan los segundos, de que estas alteraciones son lo único que hay para ver. La imagen requiere que la observemos en sus detalles, porque no muestra otra cosa. A medida que pasa el tiempo frente a esa imagen, aprendemos que ella puede ser mirada como se mira un cuadro, recorriendo su superficie para conocerla, sin esperar que en un momento de ese recorrido la imagen cambie radicalmente.

Cuando ya nos habituamos a esta idea y creemos que nada va a suceder en esa imagen del estanque, por el borde opuesto a aquel donde está la cámara entra un hombre, camina hasta el centro y, con lentitud, hace los movimientos de quien se está preparando para saltar. Finalmente se eleva y queda suspendido en mitad del salto, en el centro del cuadro, congelado. Con el paso de los segundos, el cuerpo produce la impresión de geometrizarse, transformándose en un óvalo suspendido en el aire: un cristal de visión.

Luego, la imagen congelada desaparece y volvemos a ver el mismo estanque del principio. Sin embargo, se

mándose porque la visión la recorría de un modo en que no recorremos habitualmente las imágenes del cine o de la televisión. Ese experimento de Godard tiene un aire de familia con el video de Bill Viola que acabo de describir. En ambos casos se trata de mostrar la resistencia de la imagen y de plantear la pregunta: ¿qué puede mostrar una imagen cuando parece que no muestra nada si se la juzga según la costumbre?

El video de Viola y el trabajo de Godard muestran que la densidad estética y significativa de un plano no dependen, como en las imágenes standard, de la espectacularidad de los



tiene la impresión de que han sucedido muchísimas cosas, porque el video de Viola ha sido un experimento en la concentración de la visión.

Godard, hace bastantes años, puso en uno de sus videos la foto periódica de una matanza realizada por el ejército en un estadio de alguna ciudad africana. Mantuvo esa imagen mucho más de lo que el cine mantiene una imagen fija y, a medida que pasaban los segundos, la foto iba transfor-

cambios que suceden en el mismo plano a lo largo del tiempo de su duración. Muestran que una imagen puede cambiar simplemente porque dura.

Voy a describir ahora otra imagen producida por Viola en su video, *The Crossing*,<sup>1</sup> presentado en el museo

1. Sobre *The Crossing* puede consultarse el prólogo del curador del Museo Guggenheim John Hanhardt, publicado por el Museo, Nueva York, 1997.

Guggenheim en 1997. Se trata, en este caso, no de la experimentación con una imagen inmutable (o casi inmutable), sino precisamente de la emergencia, dentro de un mismo plano, de muchas imágenes diferentes.

*The Crossing* consiste en dos pantallas donde simultáneamente se proyectan dos imágenes que comienzan de manera casi idéntica: un hombre se acerca muy lentamente y desde muy lejos hacia la cámara. La toma ha sido procesada de modo de aumentar esa lentitud: los brazos flotan a los costados del cuerpo, los pies parecen casi no apoyarse en el suelo; el efecto es el de alguien caminando en una atmósfera ingravida, como un astronauta en otro planeta. El espacio que rodea al hombre es oscuro, sin referencias. Lentamente, la figura se acerca hasta ocupar toda la pantalla.

En una de las dos proyecciones, una gota de agua cae sobre la cabeza del hombre, luego otra gota, una tercera, una cuarta, decenas de gotas, que se convierten en un chorro de agua que rebota sobre la cabeza, cae sobre los hombros, va empapando el cuerpo; ese chorro se vuelve cada vez más caudaloso, una caída casi violenta que va carcomiendo la silueta del hombre, lo va tapando hasta volverlo invisible. El hombre ha desaparecido envuelto en el agua. En la otra pantalla, la misma figura avanza del mismo modo hacia la cámara. Cuando llega a ocupar el primer plano, una llama surge del suelo donde está apoyado; es una llama muy pequeña, luego aparece otra, y otra en intervalos cada vez más próximos; las llamas crecen en altura, tapan los pies, las piernas, el torso del hombre hasta que llegan a su cabeza. El hombre ha desaparecido, su imagen (no su cuerpo), ha sido devorada por el fuego. En ambos casos, las pantallas funden a negro y los videos vuelven a empezar sin interrupción. Los únicos sonidos que se escuchan son los del agua cayendo o los del fuego crepitando.

La imagen del estanque tiene como tema las transformaciones de lo que no cambia. Las imágenes de *The Crossing* tienen como tema el cambio mismo, presentado a través de una metáfora: al hombre se lo tragó el agua, se lo tragó el fuego.

Viola ha trabajado sobre nuestra capacidad de percibir en los umbrales de lo perceptible. Es casi imposible decidir, a simple vista, el momento en que el hombre desaparece convertido en agua o en hoguera. Es casi imposible decidir el momento en que el hombre es tragado por el fuego y por el agua. La imagen nos muestra el cambio en su continuidad, desde el momento en que el agua es "algunas gotas" hasta el momento en que debe llamarse "chorro"; o las llamas son "algunas llamas" hasta que deben llamarse "hoguera". Estos problemas no son semánticos, sino poéticos y visuales: tienen que ver con la transformación visual de la imagen, que es, al mismo tiempo, la realización conceptual de una metáfora.

Ustedes me dirán: no es extraño que estos dos trabajos de Viola se muestren en museos o en ciclos hiperespecializados. En efecto, el video retoma algo que el cine dejó en su pasado por razones que no hay tiempo de considerar ahora. El video retoma la dimensión no narrativa de las imágenes, su dimensión "poética". Quien primero se planteó esta alternativa, fue, en los años sesenta, Nam June Paik que, no casualmente estaba influido por la vanguardia cinematográfica norteamericana y, especialmente, por los experimentos no narrativos de Stan Brakhage.

No voy a seguir el recorrido de esta vanguardia ahora. Más bien quiero presentar otro conjunto de imágenes, en este caso producidas por una directora de cine, la belga Chantal Akerman.

Akerman ha filmado muchísimo y mucho de lo que ha filmado podría ser considerado dentro de lo que llamamos habitualmente cine, aunque tenga un grado muy alto de experimentación vanguardista. Pero no es a estas películas a las que voy a referirme, sino a su último trabajo, realizado en soporte fílmico pero mostrado en proyección video en el Jewish Museum de Nueva York en marzo de 1997. Se trata de *D'Est*, una obra de 107 minutos cuyo tema es Europa del Este después de la caída de los regímenes del socialismo real.

Chantal Akerman viaja a través de

Polonia, Alemania, Hungría, Checoslovaquia y Rusia hasta regresar finalmente a Bélgica. En ese viaje está en juego la identidad, ya que la familia de Akerman, judía, debió huir de Europa oriental durante el nazismo. También se busca captar una transformación, ya que los países recorridos han dejado de ser lo que fueron durante gran parte del siglo XX. Todos los problemas, tanto de identidad como de política, se le planteaban a este film. La solución de Akerman es asombrosa por su sencillez. El film es un ensayo sobre lo que queda después de la caída del socialismo, captado en la esfera pública y en la privada.

Akerman filmó solamente dos tipos de planos: *travellings* que muestran gente haciendo colas, esperando la llegada de un tren, en una sala de espera, caminando hacia el trabajo sobre la nieve, por una parte; y planos fijos, de interiores y algunos exteriores, por la otra. Con estos dos tipos de planos (a los que se agrega alguna panorámica), Akerman construye un relato completo sostenido por unos pocos movimientos y puntos de vista que se repiten a lo largo de casi dos horas.

Se ha dicho que Akerman se resiste a abreviar.<sup>2</sup> En efecto, *D'Est* repite no solo el mismo tipo de plano, sino que el contenido de imagen de esos planos es muy parecido: la gente se parece entre sí, los escenarios se diferencian apenas por las letras en los carteles. No existe esa búsqueda de la imagen sorprendente que caracteriza al cine que criticó Rafael Filippelli en su ponencia. Ni por su contenido, ni por efectos de montaje, las imágenes de Akerman son espectaculares.

Sin embargo, después de ver su film se tiene la impresión de que sabemos mucho más de lo que sabíamos antes sobre Europa del Este. Fue la repetición y no la variación la que produjo este conocimiento. El film de Akerman, junto a *Shoah* de Claude Lanzmann, se alinea con aquellas, muy pocas, obras cinematográficas que permiten conocer algo (el holocausto, el postsocialismo), y no meramente ilus-

2. Ivone Margulies, *Nothing Happens; Chantal Akerman's Hyperrealistic Everyday*, Duke University Press, 1996, p.198.

trar documental o ficcionalmente lo que ya se conoce. El historiador Pierre Vidal-Naquet escribió del film de Lanzmann que era lo mejor que se había dicho sobre el holocausto; lo mismo podría afirmarse del film de Akerman sobre Europa del Este. Nunca el cine mostró de ese modo la ruina de un régimen y el orgullo y la melancolía de quienes vivieron allí.

La banda sonora del film de Akerman es un continuum de conversaciones y ruidos, palabras que fugan, palabras que se aproximan. Por momentos, la banda está sincronizada con los personajes que han pronunciado las frases que se escuchan. Esto sucede sobre todo en los planos fijos donde se busca, para decirlo con una fórmula clásica, un retrato de personaje en su intimidad. Otras veces el continuum de palabras no está sincronizado con las imágenes, sino que funciona desfasado e independiente, como una banda de ruidos o de música. Pero lo que quizás sea más interesante porque acentúa el carácter musical de la banda de sonido es que nada de lo que dicen esas gentes, en todos los idiomas de Europa del Este, es traducido a ninguna otra lengua por subtítulo. Escuchamos entonces fragmentos de conversaciones que, para casi todos en Europa occidental o en América, son ininteligibles. Escuchamos la música de esas lenguas y, como las hemos escuchado otras veces en el cine, la reconocemos y la aceptamos como música del film.

El film de Akerman se muestra en

museos, como dije antes, porque no es sólo un film sino una instalación que consiste en tres partes simultáneas, que se recorren sucesivamente. En una sala se proyecta el film de comienzo a fin. En la sala contigua, hay ocho grupos de tres monitores cada uno que proyectan fragmentos del film; en la sala siguiente, un solo monitor, con una imagen que se desvanece, emite un texto leído por Akerman.

De esta instalación me interesa ahora particularmente la segunda sala, donde están los grupos de televisores organizados en trípticos. Se podría decir que el film completo y su mostración fraccionada se contraponen. Creo que esta es una visión equivocada. Chantal Akerman usa las mismas imágenes y los mismos planos para mostrar que sus posibilidades combinatorias son radicalmente diferentes en un film y en una instalación de video.

El film obedece a una sintaxis alternada de un travelling, un toma fija, un travelling, una toma fija y así de comienzo a fin. La ciudad y el campo se recorren con desplazamientos; las personas en su individualidad son filmadas en plano fijo. Una rigurosa operación adjudica valor a cada tipo de plano.

La instalación propone otra forma de ver que depende de los recorridos en el espacio real. A los espectadores, la instalación los obliga a moverse y les permite realizar varias operaciones. Si han visto el film antes, están en condiciones de recapitarlo frente a los trípticos de televisores. Esa reca-

pitulación se realiza según un orden diferente al del film, porque cada televisor muestra planos distintos que, eventualmente, pueden ser leídos como una "escena". El espectador elige el orden en que mirará los trípticos y si los mirará todos o sólo algunos. También decide cuánto tiempo dedicará a cada tríptico, algo que, por supuesto, no puede determinar frente al film completo. En una palabra, en la instalación, la sintaxis es relativamente más libre aunque trabaja con las mismas unidades, porque existen dos niveles de composición sintáctica: el de cada uno de los trípticos y el del recorrido del espectador entre los grupos de televisores.

Por un lado Akerman dice: en el film, las imágenes son éstas y deben ser captadas por la cámara sólo de dos maneras posibles (con leves variantes), que además deben alternarse. Por otro lado dice: en la instalación, las imágenes, que fueron captadas y editadas de este modo preciso, pueden ser reagrupadas en "escenas" no sucesivas sino de orden aleatorio. Este último tipo de visión, la de los trípticos de televisores, refuerza el carácter musical, de música lingüística, de la banda sonora, ya que, al estar los televisores uno muy cerca del otro, su sonido se mezcla en entrecruzamientos que jamás podrían escucharse en el film cuando se lo proyecta de principio a fin.

Ahora quisiera hacer algunas consideraciones finales. En primer lugar, so-



## papeles de Montevideo

Publicación independiente,  
cuatrimestral, que tiene como objetivos  
difundir asuntos de crítica literaria y  
cultural que estimulen la reflexión y el  
debate teórico.  
Director: Carlos Liscano  
Editor: Pablo Harari  
Consejo Asesor: Hugo Achugar, Mabel  
Morales, Pablo Rocca, Hugo Verani

Nº 2 - Octubre 1997

**Aproximaciones a la narrativa  
uruguaya posterior a 1985**

**TRILCE**

Ediciones Trilce, Casilla de Correos 12203, 11300 Montevideo, Uruguay  
tel. y fax: (5982) 402 77 22, 402 76 62 email: trilce@adinet.com.uy

## ESTUDIOS SOCIALES

**Revista Universitaria Semestral**

Consejo de Redacción: Dario Macor (Director),  
Ricardo Falcón, Eduardo Hourcade, Enrique  
Mases, Ofelia Pianetto, Hugo Quiroga

Nº 13 - Segundo semestre 1997

Escriben: Palermo • Cheresky • Colon González •  
Wortman • Ospital • Piazzesi • Chartier  
Entrevistas a Barros y Portantiero

ESTUDIOS SOCIALES, Universidad Nacional del Litoral, 9 de julio 3563,  
Santa Fe, Argentina; telefax directo: (042) 571194  
DIRIGIR CORRESPONDENCIA A: Casilla de Correo 353, Santa Fe, Argentina

bre el espacio en que estas obras son vistas (el museo) ya que, sólo por excepción, podrían mostrarse en salas convencionales. Esto habla de la situación institucional de las imágenes experimentales o exploratorias en el fin de siglo: se alinean junto con la pintura, la música contemporánea o la poesía.

Pero, después de este dato institucional, la segunda consideración tiene que ver con el carácter mismo de las imágenes. Quizás no haya nada más diferente que las imágenes de Viola y de Akerman y no quiero hacer ningún esfuerzo para que resulten parecidas. Hay sin embargo algo que las relacio-

na: la idea de que no existen planos ni imágenes de relleno, ni para contar una historia, ni para registrar un diálogo, ni para mostrar un personaje o el cambio de un escenario. La imagen que sólo cumple esa función subsidiaria ha sido eliminada tanto en los videos de Viola como en el film de Akerman. Por eso, sus imágenes son difícilmente tolerables. No permiten descansar en la idea de que algo de lo que vemos carece de importancia, porque todo está colocado en un mismo nivel de registro y de elaboración estética. Es un arte que no admite la distracción, mientras que el cine y la televisión realmente existentes son, como

lo dijo Benjamin, comida para públicos distraídos.

En tercer lugar agregaría el carácter completamente minoritario de estas experiencias. Nos hemos acostumbrado a que cualquier cosa que se vea en una pantalla de cine o de televisión esté obligada a convocar cifras astronómicas de espectadores. De allí la desesperanza y el pesimismo. Pero imágenes como las de Viola y Akerman anuncian un buen futuro, si aceptamos que no es necesario competir con los millones de espectadores de Spielberg cada vez que se apaga la luz en una sala o se enciende un televisor en una casa.



## Discusión

*Adrián Gorelik, Beatriz Sarlo, Raúl Beceyro, Rafael Filippelli, Sergio Delgado, Juan José Saer*

**Adrián Gorelik:** Quiero hacer un planteo a la mesa. Por una parte, me preocupa el espíritu epigonal de las dos primeras intervenciones. No porque no comparta lo que dicen sino, justamente, porque lo comparto. Y justamente por eso me pregunto si no hay salida que no sea el epigonalismo. Uno de los problemas del epigonalismo es que obliga a mirar de modo diferente cosas del pasado, y a juzgarlas de mo-

do diferente a como eran juzgadas en su momento, pero no es capaz de hacerlo con cosas del presente. Me refiero a lo que se decía sobre el cine clásico de Hollywood. El padre y el abuelo de los sobrevivientes de Beceyro son cineastas que lucharon contra un cine de Hollywood que sin embargo hoy, en el espíritu epigonal, nos parece que puede tener mucho rescatable. Y no nos equivocamos. Pero, al

mismo tiempo, encontramos un abuelo y un padre como Welles y Cassavetes que no sé si se sentirían cómodos en esta lectura que los ubica en la genealogía de los sobrevivientes y, al mismo tiempo, en la reivindicación de un cine clásico contra el que ellos, precisamente, tuvieron que sobrevivir.

Por otro lado me parece interesante que los dos, padre y abuelo de los sobrevivientes, sean norteamericanos. De alguna manera podría decirse que la ponencia de Beceyro es la última ponencia marxista, que sigue sosteniendo que los puntos de resistencia los encontramos precisamente ahí donde la industria está más avanzada.

Mientras Godard, Rohmer, Rivette filmaron y filman actualmente sostenidos por el estado, ahí donde la industria está más desarrollada es donde los radicalizados tuvieron que aprender a sobrevivir.

Finalmente, la ponencia de Beatriz Sarlo, que abre una vía de reflexión distinta, no se separa del diagnóstico pero trata de ver en el presente otras imágenes, rompiendo con lo epigonal. En este caso, me hago otra pregunta. La literatura, parte de la música, la poesía, se producen en la medida en que, encerrado en un cuarto, el artista puede seguir haciendo. En cambio el cine, como la arquitectura, lleva la carga de no producirse sin un medio donde el dinero es decisivo. Entonces me pregunto: estas imágenes que se producen en los intersticios de un sistema ¿tienen futuro? En el mismo sentido en que nos preguntamos si puede tener futuro una arquitectura que se produce en la cabeza de una persona pero que no encuentra modos de materializarse. ¿Estas imágenes tienen la posibilidad de seguir existiendo más allá del dato de cuántas personas van a verlas, aunque ese dato no nos importe? ¿Se van a seguir produciendo desde el punto de vista material?

**Beatriz Sarlo:** En el caso de los videotextos yo creo que sí. Por dos razones: en primer lugar, porque hay instituciones culturales que consideran que tienen que promover eso, en el mismo sentido en que se piensa que hay que darle becas a los investigadores para que investiguen; en segundo lugar, porque se necesita mucho menos dinero para hacer un video como el de Viola que para hacer un film "normal". Es diferente el caso del film y la instalación-video de Chantal Akerman (a quien ubicaría en la línea de los resistentes, de los sobrevivientes, y podría formar parte del quinteto de Beceyro). Akerman ha filmado muchísimo con diversos sistemas de producción, en algunos films con producción comercial.

Más bien, el eje de mi ponencia consistía en explorar la siguiente idea: si el cine no puede resolver su relación con el mercado, hay otras formas de trabajo con la imagen, que incluso

pueden ser cine, que tienen una relación menos dependiente de lo que pase en el mercado. La gente que hace esas imágenes no tiene que asaltar bancos para poder hacerlas.

El interés de presentar esto, teniendo la misma sensación de hastío frente al cine, es poner de manifiesto que hay cuestiones estéticas, espacio-temporales, en imágenes que no son obligatoriamente de películas "normales". No está escrito que siempre habrá películas con argumento o con el tipo de registro que, desde Bazin, plantea Filippelli. Así como no se siguieron construyendo templos a los dioses del Olimpo y se empezaron a construir catedrales y hoy se construyen más hoteles y museos que templos. O sea que no está escrito que, necesariamente, el cine esté limitado a una o dos de las formas que tuvo en este siglo, o que el trabajo con la imagen esté adherido a una de las formas que tuvo en el cine.

Chantal Akerman ha hecho films de diversos tipos, desde films comerciales (que podrían ser verse en una sala de cine, si acaso hubiera un exhibidor enloquecido, dispuesto a perder plata), hasta films y videos totalmente experimentales. En esta diversidad, creo que ella también rompe con el nudo gordiano de dinero-mercado-espectadores, que nos lleva a una situación sin salida. Veo cosas (films, videos o instalaciones) que me interesan y hubo gente que las hizo.

No puedo saber qué se verá dentro de cincuenta años. Pero tampoco me interesa. Sé que voy a encontrar algo que me va a gustar, sé que voy a encontrar algo que me va a permitir pensar. En ese sentido mi hipótesis es optimista.

**Raúl Beceyro:** Se ha visto en lo que he dicho una revaloración del cine clásico; desearía aclarar ese punto. Me parece que el cine clásico está muerto, pertenece al pasado y es inoperante en lo que se refiere a la producción de cine hoy; no hay de mi parte ninguna revaloración del cine clásico. Simplemente constato que el post-cine no cumple ni siquiera las obligaciones narrativas que cumplía el cine clásico, como la adecuación del plano a lo que se dice.

En cuanto a la cuestión epigonal. Welles y Cassavetes desarrollaron una obra en constante conflicto con la industria. Pero ¿de qué manera se puede ser sus epígonos? En cuanto a Cassavetes ¿vamos a convertir a nuestras esposas en las actrices de nuestras películas? Si filmamos en nuestras casas ¿nos convertiremos en epígonos de Cassavetes? Me cuesta tanto trabajo contestar la pregunta: ¿qué es lo que dice Cassavetes en sus películas?, como contestar la pregunta: ¿de qué manera se puede ser epígono de Cassavetes? En lo que se refiere a Welles: la imagen del *almacenero de barrio* es sólo una metáfora que incita a recorrer caminos que no son estrictamente epigonales.

En cuanto a Bill Viola: en su película, que no he visto, al parecer Bill Viola utiliza un procedimiento de uso habitual en el cine, que es trabajar con la duración de las tomas. Cuando se quiere poner un cierto énfasis en lo que se está diciendo, entonces se prolonga el plano, más allá del tiempo necesario para ver lo que se está mostrando de manera explícita.

**Rafael Filippelli:** Sigo con la última idea de Raúl Beceyro respecto de Viola. Antonioni decía que cuando un plano se agota está lo que viene después. Y lo que viene después siempre es tiempo. En el video de Viola y en cualquier película, cuando un plano dura más de lo que tiene que durar se está hablando de tiempo. No se puede hablar de otra cosa.

Dicho sea de paso: Beatriz Sarlo pone, como título de su ponencia, la palabra "Imágenes", como para salir del lugar del cine, pero las primeras palabras que pronuncia son: "un plano fijo", y luego dice: "cortado por el plano en el borde...". Vuelve, entonces, a la idea de plano cinematográfico. Porque en el video, como en el cine, sólo existe el plano. Las imágenes son un invento de Solanas. Las imágenes no existen.

En cuanto a las filiaciones que propuso Raúl Beceyro. Aceptaría que se le atribuyera a Cassavetes (pero no a Welles) una suerte de paternidad moral de los cinco directores. Sin embargo, sus padres estéticos

vienen de Europa, no de Estados Unidos.

**Sergio Delgado:** Sin ser demasiado optimista ni demasiado epigonal, pero tratando de cambiar el tono dramático de algunas afirmaciones, recordé, en relación con las ponencias de Beceyro y Filippelli, una película de Pelechian que ocurre en un pueblo de provincia de la Unión Soviética antes de su disolución. Está filmada en cine, en blanco y negro, y no da la impresión de ser particularmente cara. Y recordé anécdotas en torno a Pelechian: un cineasta prácticamente escondido, descubierto de pronto, gracias a lo cual ahora sus películas pueden verse en algunos museos, con mucha dificultad. Creo que en la cuestión del arte y la industria, instalada en el seno del cine, si se rompe ese hilo que mantiene unidos ambos elementos, de pronto podemos pensar al cine como se piensa a la poesía. Nos encontramos entonces con las dificultades de producción por un lado, la dificultad de todo artista, poeta o cineasta, para dar con sus imágenes, y por otro lado las dificultades de todo lector para encontrar esos poetas, esos cineastas, en librerías, bibliotecas o museos. Entonces, y bromeando lo que planteaba Adrián Gorelik de las diferencias entre la literatura y el cine, mi pregunta es la siguiente: ¿qué diferencia habría, por ejemplo, entre Pelechian y Juan L. Ortiz?

**Beatriz Sarlo:** Yo básicamente estoy de acuerdo con el planteo que hacés. Pelechian es difícil de ver y, hasta ahora, quien no haya viajado, no lo ha visto. Del mismo modo, durante décadas no se conseguía un libro de Juan L. Ortiz. Es decir que existen obstáculos materiales para llegar a las obras. Esto es obvio: quien no haya comprado la novela *Moral*, de Sergio Chejfec, antes de que fundiera la editorial que la publicó, no la va a poder leer, salvo que se la preste un amigo. La editorial fundió y el imprentero vendió los libros como papel viejo. La anécdota es dura, pero no es insólita en la literatura.

En cambio el cine tuvo la utopía de "la quimera del oro", no la de Cha-

plin, sino el mito del batacazo; es casi parte de la psicología constitutiva de un director de cine. En principio porque tiene que pegar un batacazo para conseguir la producción, y segundo porque hay un imaginario del éxito que siempre incluye millones, de dólares o de personas. Creo que es una desgracia que el cine se vinculara de ese modo tan bestial al mercado. Ya sabemos qué y para dónde escribían Dickens y Balzac, pero no siempre la literatura tuvo ese vínculo con el mercado, con el que el cine nace.

Esa es una marca fatal frente a la que aparecen discursos como los de hoy. Pero yo no diría que son discursos epigonales. Los epígonos son por lo general gente contenta, aunque un poco melancólica. Todos los alejandrinos son epigonales y son gente más o menos conforme, melancólicamente agradable. Dicen: la época terminó pero, bueno, sigamos cantando.

En cambio, algunos tonos de lo que acabamos de escuchar no son epigonales sino pesimistas. No hay un tono epigonal, sino de corte y de catástrofe. Y creo que la catástrofe comenzó a prepararse hace cien años. En el video de Godard, *Deux fois cinquante ans*, sobre los cien años del cine francés, Godard le dice a Michel Piccoli, que es director de la comisión de homenaje a ese aniversario: "He visto los afiches que ustedes difundieron: aparece una persona corriendo con un proyector pero no muestran a nadie corriendo con una cámara... Claro, lo importante son las personas que corren con los proyectores, porque son los que dan la plata".

Ese es un juicio de cómo el cine se articuló con la sociedad a través del mercado. Cine y capitalismo son sinónimos. La literatura, en cambio, se relacionó de muchos modos con la sociedad: se articuló con la religión, con la nobleza, con la burguesía, con la guerra, con la política, con el mercado o no se articuló con nada. No sólo es más fácil escribir una novela o un poema desde el punto de vista de la realización material del acto, sino que hay una experiencia de siglos de relaciones diferentes que producen imaginarios y expectativas diferentes. Casi desde el principio, el cine se

vincula con un señor que fuma un habano.

Quizás haya que celebrar que cinco personas estén filmando, y muy bien, fuera de esa articulación con el mercado, aunque no sabemos exactamente qué o quién hace posible que filmen.

**Raúl Beceyro:** El cine de los sobrevivientes (el de los cinco cineastas que he mencionado, y también el de Bill Viola), tiene ciertas características de producción, como los costos bajos, la factura artesanal y la circulación restringida. Y, a causa de esta circulación restringida, uno no conoce gran parte de ese cine y también desconoce, en la gran mayoría de los casos, los datos relacionados con su producción. Es mucha ignorancia para una sola cuestión.

Este cine aparece muy cercano a otras actividades artísticas en las cuales el mercado pesa menos; su circulación es más parecida a la de la poesía que a la del cine que se da en los cines. Por eso es lícito establecer un paralelo entre Pelechian y Juan L. Ortiz. Pelechian estuvo en Armenia haciendo películas durante decenas de años, vaya a saber en qué condiciones. Una vez pasó por ahí un cineasta famoso que mencionó a Pelechian y entonces uno puede ahora conocerlo, si visita los países en los cuales se dan sus películas. Para acceder a Pelechian tenemos los mismos problemas que tuvimos para acceder a Juan L. Ortiz.

El cine de los sobrevivientes, el único cine que merece que uno lo vea, se detenga y reflexione sobre él, es un cine que uno conoce de manera casual, debido al azar de los viajes, o a los amigos que puedan regalar una cassette. Por eso es gracias al azar, y también debido a algún esfuerzo de nuestra parte, que podemos llegar a conocer a estos grandes cineastas de hoy.

**Juan José Saer:** En primer lugar creo que hay un problema de atribución con la obra de Bill Viola. Me parece que tenemos que pensarla en relación con las artes plásticas y volver a la noción de imagen y a la relación entre imagen fija e imagen en movimiento. No

tiene nada que ver con el cine el trabajo de estos videocastas, que se desarrolla en el ámbito de las artes plásticas. En un momento determinado, en los años sesenta, setenta, se empezó a usar la expresión "artes plásticas" porque las formas clásicas, pintura, escultura, no bastaban para definir los nuevos fenómenos visuales. Me parece un error de atribución ponerlos del lado del cine sólo porque se trata de una imagen en movimiento.

A propósito de Akerman, creo que ella, siguiendo una reflexión muy legítima de su parte, a partir del momento en que *Del Este* transgrede una serie de normas del lenguaje cinematográfico standard, pensó que podía seguir adelante con esa transgresión y distribuir sus imágenes de manera diferente, sacándoles los elementos narrativos, de por sí laxos, que todavía posee *Del Este*, y transformándolos en puras imágenes inconexas, en movimiento, que valen, digamos, por su presencia inmediata.

Otro aspecto, que no tiene nada que ver con lo que acabo de decir, es este fenómeno del mercado. Creo que no podemos prescindir de hacer un análisis político. Parece muy rastrero pero todos sabemos que cuando se estaba defendiendo hace tres o cuatro años la ley de cine en la Argentina, el director de Disney para América Latina salía a opinar contra esa ley; todos sabemos que en los acuerdos del GATT, los Estados Unidos no querían reconocerle a Francia y a otros países europeos la cláusula de excepción cultural para el cine y que ellos consideran que el cine es una mercadería de exportación. Es un problema político, no un problema cultural. Sólo en esos términos se puede hablar de ese cine, como de una presencia económica muy fuerte, predominante, monopólica, apoyada por todo un sistema económico expansionista, que podríamos traducir a la nueva jerga de la mundialización y la globalización, pero que sencillamente es el imperialismo. Ese es el único análisis pertinente que se puede hacer de eso. No se puede entrar a considerar desde un punto de vista de los nuevos lenguajes, de la relatividad de los lenguajes artísticos. Si ponemos en el mismo plano *La Ro-*

*ca* y la última película de Godard estamos cometiendo un error. Uno es una mercancía y el imperio de la mercancía no puede equipararse con el arte.

En las artes plásticas pasa lo mismo. Me parece que tu optimismo respecto de las artes plásticas habla de tu buen corazón...

**Beatriz Sarlo:** No me pronuncié respecto de las artes plásticas.

**Juan José Saer:** Pero Viola, para mí, entra en ese campo.

**Beatriz Sarlo:** Ah, ¿vamos a hacer una discusión sobre el video?

**Juan José Saer:** Para mí entra en ese campo, podemos discutirlo... Creo que ahí también es dramático. La cotización en el mercado es lo que determina el predominio de un artista o de una escuela sobre las otras.

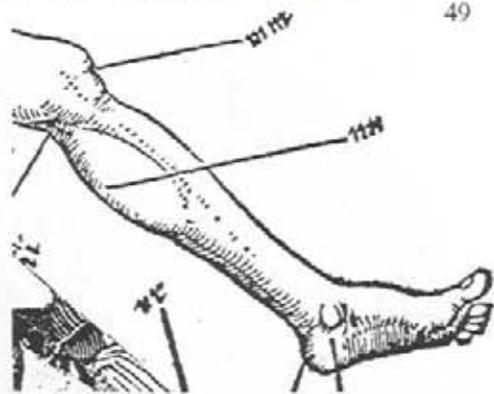
**Participante:** Formo parte de un grupo que trata de incorporar el tema del cine en otros terrenos, por ejemplo en la enseñanza, y estamos haciendo experiencias muy interesantes. Por eso, yo adhiero a la posición más optimista, de Beatriz Sarlo, porque pienso que hay otros lugares, como un museo, las aulas universitarias o las escuelas, donde se puede incorporar el cine (y de hecho se está incorporando). Queda el problema de cómo interactúa un docente con este material. No sé cómo se va a ver cine dentro de diez o quince años, pero estamos ante una generación de jóvenes que no tiene la experiencia de la cultura cinematográfica.

**Beatriz Sarlo:** Es un derecho, un derecho cultural al pasado. Para nosotros, digamos la gente de cuarenta años para arriba, el cine no es un pasado porque forma parte de nuestra identidad y nuestras destrezas simbólicas. Si esto se corta lo que se corta es un derecho. Todo ser humano tiene derecho a tener un pasado. Derecho incluso a repudiarlo si es que este pasado tiene elementos repudiables, o derecho a no interesarse y decir: prefiero otra cosa. Pero el derecho a conocerlo es fundamental.

Gramsci decía (hoy nos hemos

puesto tan marxistas, deben ser los aires europeos que nos trae Saer) que los obreros debían rechazar la educación que era simplemente educación técnica porque les negaba el derecho al conocimiento de un pasado de dimensión cultural humanística.

**Raúl Beceyro:** Dado el tono político que ha tomado la cuestión, quisiera aclarar dos puntos precisos. En primer lugar para que exista el cine de los sobrevivientes, o el cine a secas, es necesario que el estado intervenga para sostener este cine, digamos, cultural, alejado del mercado. El caso de Francia es ejemplar. Cuando uno ve



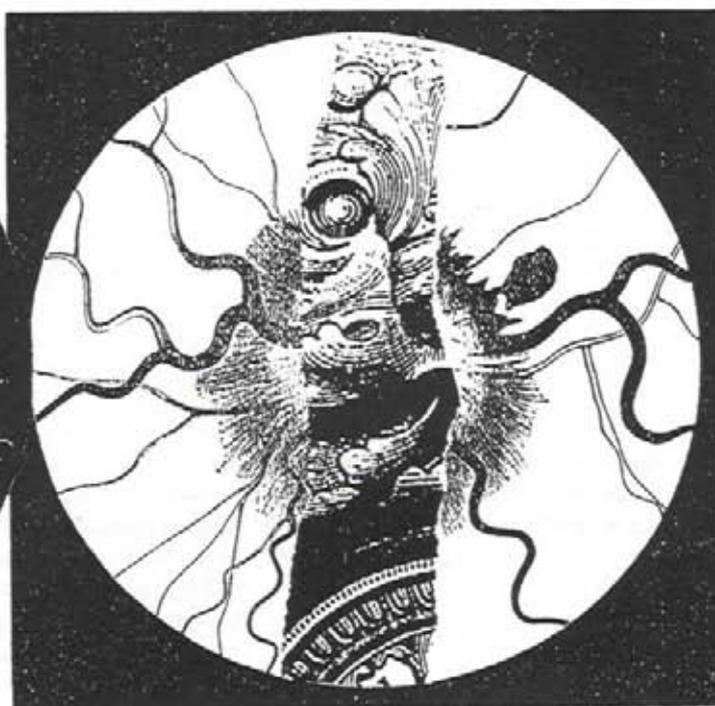
una película de un director prestigioso como Pialat, Rivette o Chabrol, pareciera que es *Francia* la que presenta el film, dado que en los títulos aparecen diversos y numerosos organismos gubernamentales (regionales, provinciales, municipales, nacionales), instituciones públicas y grupos privados cuya acción se encuentra fomentada por el estado. Hay ahí un modelo a estudiar.

En nuestro país, por el contrario, el instrumento fundamental de la acción del estado a través del Instituto Nacional de Cine, es lo que se llama recuperación industrial: se da a las películas dinero en función de lo que recaudan en la boletería. Este mecanismo, que no existe en ningún otro país, es perverso, porque de esta manera el estado, en vez de actuar con independencia, al margen, y aun en contra, del mercado, se coloca a remolque del mercado, amplifica su acción, la acentúa. Toda política sería del estado argentino en el campo del cine debería comenzar eliminando el sistema de recuperación industrial.

## VI. Arquitectura

Adrián Gorelik, Graciela Silvestri, Jorge F. Liernur

50



### 1957-1997: algunos itinerarios en las ideas urbanas

Adrián Gorelik

En la Argentina de las últimas décadas, la cultura urbana no ha producido ningún episodio relevante. Con algunas pocas excepciones, que tienen que

ver más que con las ideas sobre la ciudad, con la sensatez de algunas gestiones públicas urbanas (la política persistente y gradual de Rosario de rea-

propiación del frente del río y de recuperación de los espacios públicos; la apuesta clave de Córdoba con su reestructuración de La Cañada), no se ha producido ningún episodio destacable, ni en las ideas más específicamente urbanísticas, ni en los debates arquitectónicos sobre la ciudad, ni en los debates culturales sobre la ciudad. Debo aclarar que no llamo episodios de relevancia a las incrustaciones de economía global en Buenos Aires, aunque, como en su momento sucedió con los shoppings, la ciudad llegue a recibir turistas del interior y los países limítrofes para visitarlos: se trata de transformaciones urbanas y económi-

---

Además de las que se publican a continuación, en la mesa de arquitectura presentó una ponencia Claudio Vekstein, invitado, como único arquitecto practicante, a mostrar una modalidad contemporánea de encarar la producción arquitectónica. Fue una exposición eminentemente visual que, por ello, no estamos en condiciones de reproducir.

cas que están teniendo un impacto enorme sobre la ciudad, modificándola radicalmente, y que tendrán un impacto aun mayor, con el reemplazo progresivo de un sistema urbano que tenía en el centro el espacio público, por otro que se estructura a través de un sistema de enclaves distribuidos en un territorio extraurbano y conectados por autopistas. Pero la ciudad se modifica sin que haya un correlato proporcional en las ideas sobre ella: lo prueban la mezquindad de los postulados que presiden los *megaproyectos* en construcción (como se vio cada vez que aparecieron en concurso público de ideas), la ausencia absoluta de discusión cultural frente a estas enormes transformaciones, o la alegre inconsciencia con que todo un sector de la sociedad se ha lanzado a la celebración de los nuevos modos de vida "más naturales" que propone la combinación de autopista y "barrio cerrado". Y cabe aclarar que esa indigencia de la cultura urbana no es un problema menor para la cultura en general: no es sólo el decaimiento de una disciplina lo que hay que lamentar. Parafraseando una feliz definición de Rem Koolhaas, podría decirse que la importancia cultural de las ideas sobre la ciudad radica en que son las que hacen posible a una sociedad "decodificar civilización en su territorio"; no poder pensar críticamente la ciudad real y las disciplinas que han intentado ocuparse de ella desde el modernismo, sigue Koolhaas, implica una laguna fundamental en nuestro entendimiento de la modernidad y la modernización.<sup>1</sup>

Como ha ocurrido en otras mesas de este Encuentro, también parece que en el tema de las ideas sobre la ciudad la puesta en relación con el momento del 57 puede ser ilustrativa. Pero no sólo por su carácter de polo opuesto del momento actual —como fue tomado en la mesa de literatura—, sino también porque en la cultura urbana ya podemos encontrar en el 57 algunas de las características de lo que vendrá. Esto último quizás sea lo más interesante en este caso: podría decirse que entonces se estaba produciendo el cierre de un ciclo y el inicio de otro, y que, por lo tanto, se puede leer allí

una serie de contrastes radicales con el presente, pero también algunas de las características que se desarrollarán luego hasta llegar a su estado actual. No es que vayamos a ver los "orígenes" de algunos de estos problemas, porque es claro que los derrotados podrían haber sido diferentes, pero sí un momento de mutación en el que ganan inteligibilidad algunos rasgos que serán predominantes luego.

En este sentido, la ponencia sobre arquitectura del libro del Encuentro de 1957, "Tareas del arquitecto", escrita por Juan Manuel Borthagaray, es muy interesante. Yo diría que es interesante a pesar suyo; uno de los elementos que hay que tener en cuenta —y creo que esto ocurre con frecuencia cuando se analizan textos de arquitectura o ciudad— es el hiato entre la posible consistencia del propio texto y su importancia, la importancia vital que asume en ese libro. Se trata de un texto más que representativo: es el que está tensando todos los otros discursos en su convicción desarrollista. Hemos visto en otras mesas cómo la mayor parte de los textos de aquel Encuentro sintonizaba un clima de época fundacional, un sentido de urgencia, de inminencia; pero si la mayoría de las intervenciones estaba presidida por la necesidad de definir las "tareas del intelectual", el "compromiso" del intelectual con la sociedad, la "reconstrucción" de un campo cultural en la Argentina, etc., ese mismo clima colocaba al arquitecto en un lugar central de la "reconstrucción" del país, en el centro de la producción de un pensamiento capaz de adecuar el conocimiento y las instituciones para poner al país a tono con el despegue exigido. En el imaginario desarrollista, la arquitectura y el urbanismo, a través de la fórmula casi mágica "planificación", son los epítomes del perfil técnico moderno comprometido. Por eso, entre otras cosas, las oficinas más variadas de planeamiento gubernamental se colmaron en esos años de arquitectos jóvenes que en el curso de esa experiencia devinieron sociólogos, demógrafos, economistas, geógrafos, como parte del proceso, también con origen en esa experiencia de planeamiento público, de formación de las cien-

cias sociales, no sólo en la Argentina, sino en toda Latinoamérica.

El discurso de Borthagaray, por esas razones, produce en ese Encuentro una intrusión redoblada de los problemas de la realidad en el marco del arte contemporáneo. Redoblada, porque frente a la ambición compartida por muchos de los asistentes, que creían estar colocando a sus disciplinas artísticas en contacto con la realidad del país, el arquitecto devenido planificador hace desaparecer las mediaciones. Todos buscan referirse a la realidad, el arquitecto-planificador *es* la realidad. Situación que genera un contraste interesante entre el texto de arquitectura y la propia exposición arquitectónica realizada en el Encuentro de 1957 (y reproducida en el libro), protagonizada mayormente por el mismo grupo del cual Borthagaray formaba parte: OAM (Organización de Arquitectura Moderna), vanguardia fundamental en los años cincuenta en la Argentina, responsable de la producción de una línea interpretativa sobre la arquitectura moderna que se tradujo en su relación con Jorge Ferrari Hardoy (y, por lo tanto, en el trazado de puentes con Austral, la vanguardia de los cuarenta), y que en la universidad postperonista protagonizaba la épica construcción de una "Nueva Bauhaus" en Rosario (entonces parte de la Universidad Nacional del Litoral, y por lo tanto experiencia fundamental en el marco del Encuentro). En la exposición de las obras (que recorren toda la gama del *diseño*, pero centran el eje de su *compromiso* en el diseño industrial) se ve que el arquitecto, en tanto diseñador, todavía se piensa como artista moderno: a través de una elaborada abstracción disciplinar establece mediaciones en sus propuestas que indudablemente también forman parte del universo ideológico del desarrollismo, pero que quedan así expresadas a través de un lenguaje muy específicamente arquitectónico, haciéndose cargo de problemas fundamentales de la modernización disciplinar. En la ponencia del arquitecto-técnico, en cambio, ya el arquitecto se ha conver-

1. "Más que nunca la ciudad es todo lo que tenemos". *Arquitecto*. Buenos Aires, 1995.

tido no sólo en planificador sino en funcionario.

La clave, entonces, es la *planificación*: se trata de formar especialistas (aquí el enemigo es la generalización de la formación humanista): integrar equipos interdisciplinarios en todas las ramas de la administración; y estudiar la región como experiencia piloto que produzca fuerza ejemplificadora. La mística constructiva con que se auto-representaba este momento histórico —que nos devuelve prácticamente a los grandes momentos épicos de la construcción de la nación, y uno piensa inmediatamente en Sarmiento y en la situación de la Organización nacional—, permitía otorgar un rol destacadísimo al estado, pero dentro suyo a los técnicos y a la Universidad, como su vanguardia. Borthagaray llega a decir que si “mil personas se dedicaran con fanatismo y conocimiento a sacar adelante este país, el país saldría adelante”. Esta convicción constructiva se instala en una larga tradición de vanguardia en la Argentina, que el desarrollismo viene a consumir, donde la relación entre vanguardia, construcción y estado es verdaderamente un paquete que en las otras artes aparece siempre difuminado o en conflicto, pero en la arquitectura, por su especificidad, termina por realizarse. Consumación posible por el balance ambiguo de la época respecto del peronismo: no había nada que restaurar del terreno cultural previo a él; ante los embates anticulturales del régimen, lo que había caído como un castillo de naipes, sin estrépito, era una “cultura oficial” inservible y acartonada. Con lo que se le reconoce al peronismo un rol, digamos, “sanitario”: ahora, gracias a él, aunque con él habría sido imposible, podía en serio *empezarse de cero*. Eso es lo que posibilita a la vanguardia en su estado más radical.

El desarrollismo, así, en estas disciplinas entronca en la cultura de izquierda y en la tradición vanguardista local articulando la serie *vanguardia-construcción-estado*. Lo que se plantea en el 57 es, contra la figura del arquitecto como artista demiurgo, la figura del técnico y el funcionario; la idea de que el dualismo tradicional/moderno del país debía resolverse en

la universalización deliberada del sector modernizador, es decir, la ciudad; pero no la ciudad como metrópoli moderna, sino la ciudad como figura de orden modernista. La ciudad, como dispositivo modernizador de la sociedad para recomponer el continuo rural-urbano, en las tesis del funcionalismo desarrollista, pero concebida a través de una ideología organicista enfrentada a la metrópoli moderna realmente existente, a su modelo de modernización. En este momento aparecen conviviendo en su máxima tensión los dos polos que compusieron el delicado equilibrio tradicional en la cultura arquitectónica argentina del siglo XX: la arquitectura modernista en una refinada versión de sus vertientes centroeuropeas, y el organicismo urbanístico antimetropolitano de matriz anglosajona, fortalecido desde la posguerra por el suceso del Plan de Londres. Por eso aquí hubiese sido imposible un acontecimiento como Brasilia, también resultado, sin embargo, del ethos cultural desarrollista.

Bien, debo pedir disculpas si me detuve demasiado, en función del tiempo de la ponencia, en la descripción de este momento inicial, pero creo que la puesta en vinculación de nuestro Encuentro con aquel del 57 autoriza un análisis detallado de un momento tan rico y tan escasamente estudiado en sus matices, al menos en lo que hace a estas disciplinas. Muy sintéticamente, se trató del funcionamiento pleno —en su versión local— del dispositivo del modernismo urbano de posguerra que, a través del funcionalismo norteamericano, pareció encontrar en América Latina —en tanto continente *en vías de desarrollo*— su mejor campo experimental, incluso porque el desfasaje de una década permitía confiar en que aquí no se iban a reiterar sus errores. Y va a ser precisamente de la crítica a esta figura del “planificador desarrollista” como última derivación de la preceptiva modernista, que nacerá, muy poco tiempo después, en Europa y en Estados Unidos, la reivindicación de la ciudad realmente existente; eso que bastante más tarde sería leído como “postmodernismo”.

Me refiero a los comienzos de los

años sesenta, al surgimiento de los movimientos de reacción contra esa figura tan bien encamada en el texto del Encuentro de 1957. Entonces, la búsqueda de revinculación con la ciudad real se produciría a través de diferentes caminos, que marcaron estéticas e ideologías confrontadas en la misma búsqueda: el camino de la historia, que reivindicó los valores y las características de la ciudad clásica, sus restos como motivo y modelo para un rediseño de la ciudad contemporánea; el camino de la estética pop, que reivindicó lo popular en clave de la industria de masas, que justamente tiene su sede en la ciudad contemporánea. En realidad, hoy podemos ver que esas críticas no eran exactamente antimodernas, sino que buscaban a su modo dar respuestas a un tipo de modernización urbana que estaba cancelando la experiencia modernista de más de un siglo: la enorme transformación urbana que estaba poniendo fin al ciclo de crecimiento y expansión ilimitada de la ciudad, ciclo que se venía reconociendo por lo menos desde el siglo XIX y que en su despliegue había dado lugar a todas las políticas urbanas *progresistas* (los municipalismos socialistas, la urbanística reformista, etc.). Ahora se debía enfrentar una nueva situación urbana, en la que una modernización de diferente signo producía flujos inversos entre la ciudad y el campo, urbanización difusa, periferias internas, sectores industriales abandonados, y a eso la cultura arquitectónica respondió volviendo a la ciudad, rechazando *in toto* aquella figura del técnico que suponía una mutilación absoluta de su riqueza a través de los intentos autoritarios de control planificado.

Y ya que estas tendencias encontrarían aquí su correlato tardío, también leídas como “postmodernismo”, es importante que notemos un contraste curioso con la Argentina, para entender el tipo de desfasajes producidos. En el mismo momento en que estallaba aquella rebelión contra la planificación en occidente, en la Argentina la crítica a la figura del planificador desarrollista fue muy diferente. En principio, se la criticó no por el autoritarismo de la planificación moder-

nista, sino por su reformismo, por haber confiado en que a través del estado se podía llegar a dar una verdadera planificación social —y era esto lo que se mantenía como objetivo final. En segundo lugar, estas críticas radicalizaron otro aspecto de aquella figura: la visión organicista, que esta vez terminó de romper el equilibrio tradicional con las visiones modernistas, imponiendo un rechazo radical a toda modernidad, y particularmente a la modernidad que se afincaba en la ciudad. Lo que lleva al principal contraste con aquel redescubrimiento de la ciudad en el pensamiento urbano europeo de esos mismos años de finales de los sesenta y comienzos de los setenta: en nuestra cultura urbana, la ciudad se convirtió en el enemigo jurado de toda transformación verdadera, es decir, revolucionaria. La ciudad moderna, el motor de la transformación desarrollista, se equiparó a la mezquindad de las clases que se habían identificado con ella: las clases medias, cuyo objetivo no habría sido otro que domesticar el ímpetu revolucionario; éste, en definitiva, como parecía mostrar el ejemplo cubano —ejemplo por la revolución victoriosa pero, también en términos más específicos, porque gracias a ella se imponía en Cuba la planificación organicista que tenía como modelo las experiencias inglesas, el mismo modelo frustrado de la planificación local—, venía de América, es decir, del mundo rural, es decir, en todo caso —y así se tradujo en Buenos Aires— de las incrustaciones rurales en la ciudad manifestadas en la villa miseria.

Lo importante, conviene insistir, es que las convicciones técnicas de aquel planificador desarrollista no se modificaron en esencia: el caso cubano parecía demostrar que los errores no habían sido técnicos, sino políticos. Planificar seguía siendo lo correcto, pero para planificar, primero había que hacer la revolución. Si el principal error había sido confiar en el estado burgués, la solución consistió en reemplazarlo por la figura del Pueblo, a través de la noción de "participación popular", pero sin modificar en nada la autoimagen del rol del técnico como mediador. Viceversa, la identidad

"de izquierda" de la planificación como marca disciplinar, y el mantenimiento de todos sus presupuestos, volvía imposible la recusación de esas críticas de izquierda.

Esto se tradujo, entonces, en un momento fuertemente antiurbano. Se ha señalado que el 68 europeo también tuvo sus episodios antiurbanos: es muy conocido el grito de guerra a la ciudad que se pronunciaba mientras se levantaban los adoquines para las barricadas: "bajo la calle, la playa". Pero podría decirse que ese antiurbanismo fue sobre todo social, sin impactar en la cultura arquitectónica europea sino excepcionalmente —impactó sobre todo en la sociología urbana francesa, de influencia principal en la Argentina. No saldrían del clima antiurbano los principales movimientos renovadores del pensamiento arquitectónico que, precisamente, se afincaban en el redescubrimiento de la ciudad. Ahora quizás podamos entender un poco mejor la imposibilidad local de introducir entonces ese redescubrimiento: si en Europa la historia es la ciudad como reservorio de cultura, en ese momento en Argentina la historia aparecía en su versión revisionista, como la reivindicación de la *barbarie* que nuevamente nos deposita afuera de la ciudad: del mismo modo, si el pop es hiperurbano, y trabaja justamente con la cultura de masas, aquí lo que se iba a encontrar como cultura popular es la manifestación de los modos de vida alternativos a la ciudad burguesa en la villa. La decepción modernizadora de nuestro postmodernismo se completa con la identificación de la ciudad como bastión de los valores burgueses.

Podrían señalarse diversas manifestaciones de esta sensibilidad antiurbana en otras instancias de la cultura, por fuera de las disciplinas que se ocupaban de la proyectación de la ciudad. Por un lado, en términos de la cultura académica —y no sólo argentina, sino más en general del progresismo latinoamericanista—, ya fue señalado el contacto estrecho de esa sensibilidad con la producción literaria de Richard Morse; aquí quisiera agregar como ejemplo los últimos textos de una figura tan diferente de Morse como An-

gel Rama, especialmente *La ciudad letrada*, donde se encuentra una fuerte impugnación a la ciudad como sede de la modernidad cultural americana.<sup>2</sup> Por otro lado, su paralelo en la cultura popular, la cultura juvenil de la época, expresada en la recusación de la ciudad que realiza el hippismo, y que produce esa paradoja tan local de un movimiento de rock mayormente antiurbano: pienso en canciones de fuerte impacto como "El oso", o "Toma el tren hacia el sur", pero se me ocurre además una larga lista que podría funcionar para entender los distintos frentes de ataque de aquel extendido clima de ideas contra la ciudad. Ahora bien, lo que me interesa enfatizar es que este debería ser nuestro postmodernismo legítimo. Nuestro postmodernismo real, el análogo de lo que en otros lugares significó la crítica al modernismo, en este caso reconoce un fuerte nacimiento antiurbano.

No es posible desarrollar en esta ponencia el modo en que fue evolucionando la cultura urbana desde entonces. Pero creo que sí es posible entender algunos de sus problemas en el contraste entre ese momento de ruptura con el modernismo y la modernización y el clima actual de revaloración de la ciudad y de muchas de sus claves modernistas. Mi hipótesis es que la asunción reciente del "postmodernismo" en las ideas sobre la ciudad —es decir, la adecuación de algunos motivos de aquella rebelión contra el modernismo que en occidente significó una revaloración de la ciudad— se montó sobre un borramiento completo del clima antiurbano que aquí llamo nuestro postmodernismo real. Y, como todos los borramientos, impide hacer explícitas las discusiones, los conflictos, entender las continuidades o las rupturas; por lo tanto, lo que se produce es una acumulación de motivos en capas superpuestas e incommunicadas, que favorece la utilización y la mezcla indiscriminada de tópicos de las más disímiles canteras ideoló-

2. Angel Rama, *La ciudad letrada* (1982), Arca, Montevideo, 1995. En este punto sigo el razonamiento que desarrollé en "Miradas sobre la ciudad: itinerarios", *Punto de Vista* N° 41, noviembre de 1991.

gicas o temporales. Esto tiene que ver también con una particular característica de la cultura urbana en la Argentina, que es una cultura en la que las ideas entran, se mueven, salen, y no encuentran contrastación efectiva en la práctica de la propia ciudad. Si se compara ya no con los sitios centrales (Barcelona, París, Berlín, como usinas de experimentación de las nuevas ideas urbanas), sino con Brasil, y se ve que así como el producto de aquel planificador desarrollista fue Brasilia, desde Brasilia hasta la fecha se han construido no menos de 200 ciudades nuevas en una constante polémica y renovación disciplinar, me parece que se entiende qué quiero decir con esto de que en Argentina los cambios de ideas no se traducen en aplicaciones mínimamente sistemáticas, que permitan agotar experiencias y sacar conclusiones de ellas.

En ese sentido, la superposición por capas de momentos que fueron fuertemente antagónicos, borra la peculiaridad de la que me parece es imprescindible tomar nota: el fuerte antiurbanismo de la crítica al modernismo en la Argentina. En la actualidad, esto se traduce en lo que podría llamarse un *retraso* del debate urbano. Especialmente, señalado por la permanencia de un antagonismo que se ha probado falso —es decir, que las ciudades que han podido llevar adelante una práctica sostenida de reforma urbana han mostrado que partía de supuestos inverificables—: el antagonismo entre quienes todavía creen posible recuperar, junto al nuevo aprecio por las virtudes de la ciudad, la vieja idea de plan como articulador completo de todo lo que ocurre en ella, como control absoluto de la dinámica urbana, volviendo como si nada hubiese ocurrido a las más duras convicciones del modernismo planificador —y en esto tiene importancia el hecho de que muchos de los planificadores iniciales siguen en actividad, y que quienes los cuestionaron han debido dejar caer sus convicciones políticas quedando al desnudo las mismas convicciones técnicas—; y quienes levantan como única alternativa realista al mercado, el “gran planificador”.

Estos últimos son quienes prota-

gonizan hoy la recuperación ideológica de la ciudad como disfrute metropolitano, y que pasaron rápidamente de una petición de modestia como salida de la omnipotencia planificadora y el control estatal —modestia presente en las experiencias de intervenciones públicas puntuales en las ciudades europeas de las dos últimas décadas bajo el comando de la arquitectura— a una visualización de la intervención pública como justificadora *ex-post* de las tendencias “naturales” de los grandes intereses económicos; es indudable que, todavía hoy, los giros del discurso reformista y democrático de aquellas experiencias arquitectónicas es el único sostén de las actuales intervenciones “realistas” en las que, al menos en Buenos Aires, se ha comprometido el conjunto del campo disciplinar. Y tal vez la principal paradoja es que esas intervenciones, apoyadas en los discursos de recuperación de la ciudad, alimentan los actuales procesos urbanos de reterritorialización que enumerábamos al comienzo, con la consiguiente ideología antiurbana del *country* y la autopista, hija dilecta de nuestra pastoral postmoderna real.

Posiblemente, este sea el punto de mayor ruptura con la tradición ideológica de la ciudad moderna en la Argentina, asentada en la confusión acrítica de los diferentes momentos del pensamiento urbano: la ruptura de la relación entre modernismo y modernización. En efecto, en Argentina la ciudad no sólo fue el producto más genuino de la modernidad occidental, sino que además fue un producto creado como máquina para inventar a su vez la modernidad, extenderla y reproducirla; es decir, a través de la ciudad, la modernidad fue un camino —un atajo— para llegar a la modernización. De esa tradición que vincula modernismo y modernización sale el desarrollismo, como momento de llegada y consumación. Nuestro postmodernismo real había roto en bloque con ambos; ahora, en cambio, presenciamos una recuperación de la ciudad modernista pero que ha cortado sus lazos con la modernización. Se produjo algo que ya ha aparecido en intervenciones de otras mesas de este Encuen-

tro, que es una positivización de la experiencia trágica de la modernidad, creyendo que de la crisis de la modernización urbana que quebró a la planificación, la arquitectura, como disciplina que recupera su patrimonio disciplinar y desde él a la ciudad, salió indemne.

Esa ruptura es lo que marca el interés actual por la ciudad: hoy la vemos desde la perspectiva del *flâneur*, enfocamos en sus fragmentos dispersos, la recorreremos buscando el sentido autónomo de nuestros pasos, construyendo significados liberados de toda marca de la propia ciudad, prestando atención a los rizomas, a las prácticas desterritorializadas, leyendo de modo vanguardista los productos de la más crasa realidad del mercado, celebrando su *caos*. El interés actual por la ciudad moderna se ha desprendido de la propia ciudad como dispositivo modernizador, es decir, de lo que la ciudad ha significado históricamente en nuestras historias modernas. Y aquí podemos vincular las ideas más específicamente urbanas con las de la crítica cultural, en las que también se verifica la misma superposición: así como en los setenta se había roto con Germani para pasar a Castells, o, mejor, se había roto con Parsons para pasar a Marx y, sobre todo, a la lectura engelsiana sobre “el problema de la vivienda”, así en los ochenta se superpusieron indiferenciadamente ambas, y se agregó a Marx, Foucault. Es decir, se criticó simultáneamente a la ciudad por antirrevolucionaria y por autoritaria. Y desde allí se han redescubierto en los noventa los encantos callejeros, a través de recorridos que apelan indistintamente a Benjamin o a Michel de Certeau. Pues bien, esa debería ser llamada nuestra post-postmodernidad. Es decir, si nuestra postmodernidad se radica en la rebelión contra la ciudad, en esta mezcla indiferenciada que la “recupera” hay que entender nuestra situación contemporánea.

Ya Beatriz Sarlo, alertada por usos análogos de la crítica cultural, escribió un artículo que provocativamente convocaba a “olvidar a Benjamin”.<sup>3</sup>

3. “Olvidar a Benjamin”, *Punto de Vista* N° 53, Buenos Aires, noviembre de 1995.

Yo querría ser un poco más preciso en lo que hace al funcionamiento de esas perspectivas en la ciudad real: este retorno de la mirada cultural actual a la ciudad está marcado por los patrones del debate postmoderno, pero no ha hecho las cuentas con él, ni con las posiciones anteriores de rechazo a la ciudad. Se trata de un retorno a la ciudad que ha fijado un conjunto de modalidades de abordaje del fenómeno urbano que prescinden de las preguntas que los originaron, sin advertir los cambios en la propia ciudad y los efectos sobre nuestro modo de pensar y procesar esos cambios. El recorrido del flâneur, fragmentario y disperso, hoy

no hace más que reproducir y celebrar la fragmentación y la dispersión, la mezcla de tiempos de la ciudad que resulta de la modernización conservadora, en cuyo escenario esa fragmentación del espacio y esa multiplicación de tiempos no hacen predominar la "diferencia" sino el contraste y la desigualdad, justificándolas; no implican una liberación del "proyecto" autoritario de la modernidad, sino una sujeción al "destino" —aun más autoritario porque elude por definición el designio de los hombres— dictado por la economía de mercado como ideología única.

¿Qué es la ciudad moderna? ¿Có-

mo se vincula con los procesos de modernización? ¿Qué significa la tradición de intervención estatal como vanguardia? ¿Cómo articularla con los otros procesos de producción de la ciudad? Estas son algunas de las preguntas ausentes en el actual clima cultural de revalorización de la ciudad que propongo retomar. Para ello, creo que es necesario, en primer lugar, desarmar esa superposición de momentos revisando el pasaje clave de los años sesenta-setenta, desarmando la naturalidad de la mezcla actual y notando su espesor, en el sentido de las enormes vinculaciones con los procesos de modernización real de la ciudad.



## La cultura arquitectónica en la Argentina de los años 90

Graciela Silvestri

Voy a iniciar esta ponencia describiendo un estado de ánimo que atraviesa la cultura arquitectónica y que, por lo escuchado en estas jornadas, es semejante en muchas artes. Se trata de una sensación de agotamiento, en los términos en que cada disciplina definió su campo en la modernidad. En el caso de la arquitectura, a diferencia de otras artes, los términos de su pensamiento y acción ya estaban plantea-

dos en los tratados del *quattrocento*, y la crisis del sistema clásico durante los siglos XIX y XX no llegó a romperlos totalmente: unicidad del proyecto como momento principal del proceso de diseño, articulación armónica entre utilidad, técnica y belleza en la obra; definición de la figura del arquitecto en tanto intelectual y artista (razón y sensibilidad).

La refutación radical de estos pos-

tulados humanistas, que recorre todo el siglo veinte sin lograr destituirlos, parece hoy ganada. Sin embargo, asistimos en la escena internacional no a las austeras versiones de un Hilberseimer o un Hannes Meyer, versiones intelectuales, sino a una nueva colocación del arquitecto individual en el *star system* internacional. No se trata de la muerte del control subjetivo en aras de una apertura hacia el mundo; la nueva situación no convoca problemas sustanciales. Se explica simplemente en el área del consumo y del prestigio. Lo cierto es que parece cumplirse perversamente un viejo deseo vanguardista: la muerte de la arquitectura co-

mo control del espíritu sobre la habitación humana.

Este es el ámbito internacional en el que debemos inscribir los derroteros de la cultura arquitectónica local. Una nueva muerte, esta vez definitiva; un supuesto corte ontológico. Pero cuando miramos hacia atrás, esta muerte profetizada pareció haberse cumplido un millar de veces en la modernidad: después de los maestros de la *terza maniera*; en la culminación del siglo XVIII; en las vanguardias de entreguerras. Nuevos lamentos y nuevas celebraciones: a diferencia del cine, la arquitectura en tanto disciplina moderna recorrió quinientos años actuando cada tanto el drama de su muerte. Por otro lado, la comparación entre cine y arquitectura, clásica en las vanguardias, se debe a que la relación de ambas artes con las determinaciones productivas y con el consumo al que se destina es casi inmediata, y por lo tanto marca fuertemente el proyecto mismo del objeto que necesita, en ambos casos, ser construido con gran despliegue económico. Pero aquí se postula que esta relación que parece inmediata, sólo coloca límite férreos a posibilidades múltiples.

Así, la sensación, celebratoria o amarga, de que la arquitectura ha sido asesinada no por los arquitectos sino por el movimiento socio-productivo, debiera ser analizada más cuidadosamente. ¿Muerte y ruptura, una vez más, no denuncian un modo de entender la realidad que se afina en una concepción moderna de la ruptura? Sin embargo, esta sensación no debe ser descartada de inmediato como una construcción meramente ideológica; me propongo analizarla en sus particularidades en la Argentina desde la perspectiva de los últimos cuarenta años, que son los que median entre las jornadas del 57 y las jornadas actuales, fechas que, como intentaré mostrar, no están elegidas sólo por motivos coyunturales. En principio, porque es notable el contraste entre las formas de pensar y hacer arquitectura a fines de los años cincuenta y en los últimos años de este siglo.

Voy a tomar algo que ya dijo Adolfo Prieto en la mesa sobre literatura: uno observa aquellas obras, aquellas

discusiones, desde la distancia de los años. Se han sedimentado las mejores obras que parecen ejemplificar aquel momento; ya están colocadas e interpretadas en narraciones ordenadas; adornadas con la pátina del tiempo, poseen otras sugerencias que no tienen las obras nuevas. Por eso, para ensayar un diagnóstico actual, me parece más productivo abordar no las obras particulares (sin duda existen ahora obras interesantes aquí y en el mundo), sino el suelo del que surgen estas obras, lo que llamaremos *cultura arquitectónica*. Los edificios no se trasladan, no hay exhibiciones, no son libros. Pocos pueden verlos con sus ojos; deben ser publicados. Palabra escrita, exhibición visual y arquitectura poseyeron desde los inicios de la modernidad una relación estrecha: la arquitectura moderna no hubiera sido posible sin los tratados clásicos que difundieron normas e ideas, sin las críticas setecentescas, sin los manifiestos vanguardistas, sin la difusión del grabado, sin la fotografía. La obra no habla por sí sola. Habla, además de su forma material, el autor, el crítico, el usuario, el político. Obra, reproducciones fotográficas, reproducciones del proyecto, textos explicativos, configuran la cultura del mundo arquitectónico.

Es este plano el de mayor contraste actual con las modalidades de aquellos años. No porque existan otras posiciones sustantivas en discordia; simplemente porque no existe debate; se carece ya de los instrumentos mínimos para pensar la calidad, la pertinencia, el contexto de producción, de tal o cual obra. Tal vez este quiebre entre arquitectura y reflexión sobre ella (reflexión tanto personal, como cultural y social), entre ideas y forma, constituya una ruptura revolucionaria: si es así, convendría pensar a qué destino nos entregamos como si fuera el único.

En la década del cincuenta, a pesar de que la situación política, en sus primeros años, no era especialmente favorable a las discusiones intelectuales, las artes aún se consideraban como puntos de resistencia. En arquitectura aún no había penetrado plenen-

te, en los ámbitos de la enseñanza, el "movimiento moderno", tejido entonces de una vaga aura izquierdista; sus defensores, antes y después de la caída de Perón, hicieron de sus proyectos un punto de resistencia (a la mediocridad, a la mercantilización, o a la tradición). Por otro lado, es entonces cuando se reproponen, en consonancia con debates internacionales, la unidad de las artes en forma programática, de manera que la arquitectura debía confrontarse necesariamente con la pintura, con la escultura, con la música, con el cine, con el diseño gráfico e industrial que los mismos arquitectos fundaron.

Este clima de época está condensado en una revista, fundada en 1951: *Nueva visión*. En ella encontramos nombres como el de su impulsor, Tomás Maldonado (que se formó en Bellas Artes pero que se convirtió rápidamente en una referencia central tanto para las nuevas artes del diseño como para la arquitectura), Alfredo Illito (uno de los mejores pintores argentinos, responsable del diseño gráfico de la revista); más tarde aparecen Borthagaray (que participó de las jornadas del 57), Baliero, Janello, Cluseillas (en la novedosa especialidad de diseño industrial). También va a estar presente la música, a cargo de Juan Carlos Paz, la poesía, a cargo de Edgar Bayley, la pintura que simultáneamente con otras artes practicaban muchos de los fundadores. La voluntad evidente de trazar relaciones estaba basada en que existían lenguajes comunes en ese momento de irrupción de nuevas formas vanguardistas. Por cierto, el repertorio moderno ya había sido presentado en revistas como *Martín Fierro* y *Sur* de la mano de Alberto Prebisch; entonces la hegemonía en la renovación cultural la poseían, sin duda, las letras. En cambio, *Nueva visión* presenta un mundo en el que la hegemonía es la de las artes plásticas, en las cuales la pintura es importante, pero se trata especialmente del arte concreto y sus variantes, que comparan, programáticamente, un mismo mundo con la arquitectura. El cambio que se plantea es radical, tanto en pintura como en arquitectura, aun con respecto a los modernismos anteriores:

un corte con cualquier sugerencia de representación; disolución programática de las fronteras entre artes, técnicas y oficios; claridad de la razón en contra de "la polilla existencialista y romántica". Siempre me pareció un momento inusualmente rico y provocativo en la Argentina y es imposible sustraerse al encanto de esa revista, que por otra parte se planteaba en contra del consumo, contra la "norteamericanización" del diseño, desde los conceptos de la "buena forma".

Si buscamos en el momento actual un indicador tan representativo como *Nueva visión* no encontraríamos una revista, mucho menos una revista de vanguardia. Encontramos, en cambio, una multiplicación inusual de suplementos periódicos de arquitectura, lo que no ocurre en otros países (la arquitectura, en los periódicos de otras naciones suele ir dentro del suplemento cultural); se trata de un fenómeno netamente local. Los alumnos de la facultad y los profesionales se alimentan hoy, tanto como el gran público, de estos suplementos. Constituyen la base de la cultura arquitectónica actual.

¿Qué se publica hoy en estos suplementos? Tradicionalmente se apoyaban en la propaganda de las empresas constructoras y de sus proveedores, y sólo servían para calcular el precio del metro cuadrado de obra. Ahora, en un momento de despliegue insólito de la construcción, que reflota una vez más el tópico de la arquitectura como representación del poder y del prestigio, la importancia de las obras de arquitectura convoca a un público más vasto que el de los arquitectos. La arquitectura es noticia: puerto Madero, el tren de la costa, las super-torres. Los suplementos se diversifican: existen, por ejemplo, dos suplementos específicos, semanales, dedicados a "casas", uno de ellos, a casas de countries. Aparecen nuevas modalidades en los textos, como la de los artículos sobre estudios de arquitectura, o más bien *pool* de estudios, y no queda claro si se trata de interpretaciones electivas sobre la obra de estos estudios o, simplemente, de una propaganda que ha olvidado colocar la aclaración típica "espacio de publicidad". Es que ha desaparecido la línea

demarcatoria entre publicidad y crítica arquitectónica. Casi no se publica otra cosa que lo que Sybil Moholy Nagy llamaba "brindis arquitectónicos": el supuesto crítico glosa lo que el arquitecto le informa de su obra, adornando convenientemente el discurso con citas convenientes. Algo muy parecido sucede en el mundo de la crítica cinematográfica: difícilmente una película nacional merezca una calificación inferior a "buena", ya sea porque se suponga que esta es la forma de apoyar el cine nacional, o por motivos más corruptos. También, en el mundo de la pintura, a cuyas obras puede adornarse mediante la más variada colección de citas filosóficas.

¿Qué nos indica el contraste entre aquella publicación de los cincuenta tomada como ejemplo, que ocupaba un lugar central en el debate arquitectónico, y el tipo de publicaciones a las que hoy se ha reducido la lectura de los arquitectos, los suplementos de los diarios? En los años cincuenta, la arquitectura se entendía como disciplina perteneciente al mundo de las reflexiones artísticas e intelectuales; hoy, la arquitectura se comprende exclusivamente como práctica profesional. La tensión entre la disciplina arquitectónica y la práctica profesional siempre existió y siempre fue, creo, muy productiva. El problema radica en que hoy tiende a desaparecer la reflexión explícita sobre el quehacer arquitectónico, con lo cual no puede ya hablarse de tensión. La arquitectura es sólo una práctica profesional adornada convenientemente.

¿Cuándo y cómo se produce el quiebre con las modalidades que describí para la década del cincuenta? A mi entender, el punto de quiebre se encuentra en el 76. No siempre coinciden los acontecimientos políticos con las historias de las disciplinas particulares. En este caso sí, aunque ha sido prácticamente soslayada, no sólo en el mundo arquitectónico, la reflexión sobre la devastación cultural que estos años produjeron. Pero este quiebre sólo fue posible gracias a la *tabula rasa* que se había aplicado en arquitectura entre los años 68 y 76, es decir, gracias a una liquidación "revo-

lucionaria" no de la belleza o la proporción, no de las variadas hipótesis vanguardistas, sino de toda reflexión y toda acción específica: también del conocimiento de la tecnología o de los más elementales principios de la función. Sólo en un campo tan devastado la dictadura pudo haber consolidado su posición. No pudo hacerlo de manera tan drástica, por ejemplo, en el campo literario. Muchos de los que entonces se retiraron de la enseñanza en la Facultad de Arquitectura de Buenos Aires, se recluyeron en una reconstrucción del oficio que paradójicamente excluía, en nombre de la especificidad, lo que siempre fue específico de este arte tan controvertido, es decir, la meditación sobre la sociedad a la que la obra estaría destinada, siempre en tensión con los parámetros que llamaré, por afán de claridad, estéticos. Otros, sencillamente, dejaron de pensar, y a esto ayudó notablemente la fuerte inflexión populista de los años previos al Proceso: si la entelequia llamada Pueblo, no el arquitecto que le es ajeno, tiene en sus manos la elección social, el arquitecto no es responsable por sus actos, que se someten a decisiones mayoritarias. Pocos resistieron a ambas tentaciones: el mercado y el Pueblo transformado en Público.

De esta manera es posible esquemmatizar algunas líneas hegemónicas en el campo de la arquitectura de hoy, que no pueden comprenderse sin estos antecedentes. Las líneas generales que desde el 76 irán perfilando sus modalidades pueden reducirse esquemáticamente a dos. La primera, el profesionalismo populista y publicitario. Un ejemplo, para que todos puedan reconocerlo: los shoppings del estudio del recientemente fallecido Juan Carlos López, de tan fuerte repercusión social, y sus derivados, como el tren de la Costa o la Disneylandia del Tigre; se manifiesta principalmente en los márgenes de la disciplina (casas de countries, auge de la decoración de interiores, etc.), pero tiene también la producción de grandes estudios como SEPRA o Beccar Varela. La segunda, el profesionalismo técnico hacia el que han transitado muchos de los referentes de la disciplina en los años sesenta

y setenta. Supuestamente realistas, apoyados en el oficio otorgado por años de trabajo, son en general dueños de un gusto refinado que los separa netamente de la vertiente anterior. Pero, por un lado, han dejado de plantearse preguntas que superen lo estrictamente requerido por el tema abordado; por otro, la misma mecánica impuesta a los grandes emprendimientos que caracterizan la producción actual, monopolizada por un grupo muy limitado de estudios, implica necesariamente la ruptura de la posibilidad de control del sentido de la obra. Inversores fuertes, *developers*, estudios norteamericanos asociados impuestos por los grupos capitalistas que participan de las propuestas, irrumpieron en los últimos años en el ambiente semiartesanal de la arquitectura argentina. No existe, en fin, una separación tajante entre las dos actitudes: una zona gris del campo arquitectónico se mueve indistintamente en ambas direcciones, según la ocasión, las asociaciones, los dictados de un comitente que ya no es ni el usuario ni el público. Las justificaciones suelen ser similares: las vanguardias han muerto, el arquitecto no tiene por qué arrogarse la tarea de reformar la sociedad, la famosa globalización impide cualquier alternativa económica y el arquitecto debe acomodarse a ella, etc.

Existen sin duda alternativas de mayor interés. Por ejemplo, se podría identificar una constelación de obras y arquitectos que manifiestan preocupación por los problemas específicos de la arquitectura. Podría verse estos casos como una línea de resistencia al profesionalismo desproblematizado, posiciones que permitirían, en principio, un diálogo en el terreno cultural que las anteriores han abandonado. Pero se trata de una promesa engañosa, ya que se han minado, más allá de las buenas intenciones, los puentes entre la cultura arquitectónica y el resto de las artes, de las humanidades, de las ciencias sociales. Esta forma de ver la arquitectura tiene su genealogía también en la época de la dictadura, en un grupo de gente que se reúne en la experiencia, que tal vez algunos conocerán, de La Escuelita. Se trató de una experiencia de enseñanza alternativa

a la de la Facultad de Buenos Aires, gestada en los últimos meses de 1975, con la consigna de volver a pensar algunos problemas específicos de la forma arquitectónica que hacía tiempo la disciplina había abandonado. El golpe militar marcó fuertemente su destino futuro: los profesores abandonaron la facultad, y la producción de La Escuelita, si bien importante en términos locales, no logró escapar de un encierro no buscado. Los límites que les fueron impuestos originaron indirectamente una retórica de la autonomía arquitectónica: los arquitectos "cultos" dejaron de pensar la arquitectura en términos sociales y políticos, perdieron sensibilidad ante otras manifestaciones simbólicas de la sociedad, como si estos aspectos no fueran pertinentes a la construcción de la forma. Cuando, desde fines de la dictadura y en los primeros años de la democracia, se intentó por varias vías rearticular estas relaciones, la capacidad de mediación ya estaba perdida: la arquitectura fue sólo barnizada por discursos que no afectaban el proyecto. De tal manera, los que intentan hoy una resistencia al avasallador empuje profesionalista en cualquiera de sus versiones, carecen en general de una formación que les permita salir del estrecho marco de la tradición disciplinar para cuestionarla.

Así, la única línea que se aparta del quehacer arquitectónico tecnificado se apoya habitualmente, sin reconocerla como construcción, en una narración única sobre los avatares de la arquitectura argentina. Francisco Bullrich escribió en 1962 sobre la arquitectura moderna argentina y habló, por primera vez, de su clásica austeridad. Muchos años después, Pancho Lier-nur retomó el mismo clisé para de-construirlo, para mostrar una cierta patería en este "buen gusto" de las obras blancas y sobrias, contrastando, por ejemplo, con la exuberancia brasileña o el decorativismo mexicano. Ya en los noventa, estas reflexiones críticas pasan a ser patrimonio común, y el "ser nacional" de nuestra arquitectura evoca a Borges junto a Amancio Williams en la unanimidad existencial de las interpretaciones de la pampa, el río, el suburbio. Ya no es

un material trabajado críticamente, es una convicción que se verifica en la multitud de arquitecturas mínimas, como pudo verificarse en una exposición de obras de estudios jóvenes realizada en 1995 en la Sociedad Central de Arquitectos. ¿Puede hablarse aquí de resistencia? ¿O se trata de una claudicación ante el desafío de preguntas absolutamente nuevas? ¿No se trata acaso de mantenerse en un terreno que ya está probado, en un cierto oficio, en un cierto imaginario que no se discute?

No voy a desarrollar la genealogía de estas líneas que sólo constituyen un esquema provisorio. No hay demasiado que decir sobre el profesionalismo técnico, y sería excesivo —por su escasa representatividad y su diluida resistencia— extenderse sobre el afán de la austeridad. Por otro lado, es indudable que existen intersecciones y contaminaciones entre las distintas posturas, especialmente en un momento en que la coherencia entre el decir y el hacer ha sido definitivamente quebrada. Me parece de interés, en cambio, finalizar la ponencia analizando las articulaciones que van desplegándose desde 1976 hasta hoy, en algunos casos concretos que permiten medir el ocaso de la reflexión arquitectónica, casos que, al ser tomados individualmente, pueden ser mostrados con sus matices y cruces que una clasificación como la anterior elimina. El tema de la articulación entre quienes encargan la obra, quienes la viven, y quienes la producen es fundamental para cualquier reflexión arquitectónica, y más aún hoy, donde estas diferenciaciones no aparecen claras pero sobredeterminan los emprendimientos más significativos en la ciudad. De manera que estos son ejemplos que aparecen articulados con este problema.

Dije que el populismo preparó un modelo de profesional que tiene que estar al servicio de lo que la sociedad le pide, sociedad definida como "usuario" en los 70 y como "público" en los 90: a diferencia de lo que la tradición de la izquierda argentina prescribía aún a principios de los 70, la clave moral se diluyó durante la dictadura y

el arquitecto dejó de asumir responsabilidades morales por sus obras. Sin esta cubierta ideológica, ninguno de los tantos estudios profesionales que aceptaron encargos oficiales durante la dictadura hubieran podido convivir entonces y después con su acción, considerando que el clima ideológico de la arquitectura que contaba era de izquierda. La sumisión del campo disciplinar a la dictadura no fue anecdótica: recordemos la operación del mundial del 78 con sus estadios, el diseño de la señalización, el mobiliario, ATC, la puesta a punto de la ciudad "blanca". La arquitectura resultó una buena fachada para la dictadura. Esta rela-

ción no puede aún pensarse y digerirse en el mundo arquitectónico. Resulta fácil recurrir a explicaciones genéricas, que sin duda son pertinentes, como que la mayor parte de la de la sociedad argentina apoyó en los primeros años la dictadura, explícita o implícitamente. Pero ¿por qué, por ejemplo, la Sociedad Central de Arquitectos se opuso a las autopistas y no al circo del mundial? Se articulaban en esta separación artificial dos cuestiones: el populismo (¿quién, hoy mismo, puede oponerse al fútbol acariciado por las masas?) y la tecnocracia corporativa (si la dictadura hubiera convocado a los profesionales "que

saben", para resolver el problema del tránsito, posiblemente no hubiera habido ninguna oposición). El hecho es que muchos de los que trabajaron activamente en contra de la dictadura en el plano político se sentían autorizados para colaborar con el gobierno como profesionales.

Dejemos de lado la cuestión de la tecnocracia corporativa para analizar el tema del populismo. El profesionalismo que yo llamo populista está encarnado en la figura de Juan Carlos López (en rigor, de su estudio, desde temprano orientado a una forma de producción que eliminaba cualquier aspiración de control por parte del arquitecto). López, que aún era un arquitecto militante de izquierda en los tempranos años setenta, mantuvo la necesidad de justificar lo que hacía en los tiempos siguientes. Se trata de una arquitectura comercial y no tendría ningún sentido encarar su análisis si no fuera porque la misma disciplina arquitectónica discute hoy sus obras en tanto *arquitectura*, y, por otro lado ellas poseen un alto impacto en el público.

Pero me gustaría ir mucho más atrás, a los años cincuenta, para indicar ciertos contrastes. El estudio de López usa en su arquitectura un material que podríamos llamar "bajo", difícilmente digerible para la tradición culta de la arquitectura (palmeras de plástico, lamparitas de colores) y la denuncia más habitual se mueve en este plano riesgoso: los aires de una disciplina que se pretende aristocrática y frunce la nariz ante cualquier irrupción del "mal gusto". Sin embargo, esta oposición banal sólo oculta problemas de otro tipo. El problema no es el material con el que se está trabajando. En las jornadas del 57 participó, en tanto pintor, uno de los más grandes arquitectos argentinos, Clorindo Testa. La irrupción de Clorindo Testa en el tranquilo mundo de la refinada "buena forma" es inédita en la Argentina. Testa utiliza lo feo, lo in noble, lo *kitsch*; no sólo como material de su forma, sino también colocado sin mediaciones, en bruto. Aún hoy Testa hace un *shopping* y la ironía con que compone las columnas que recuerdan el orden bestial de los manieris-



tas, o el trabajo sobre el material publicitario, aun las apuestas sobre los colores estridentes, hablan de una asunción particular de una cultura generalizada: la que trabaja con la distancia irónica sobre ella. Sin licuarla ni colocarla ingenuamente, la hace libremente al mismo tiempo que la comenta.

El estudio de López y sus derivados están lejos de Testa, tan lejos como lo están las decoraciones de casa FOA. En realidad, lo que este estudio paradigmático hizo fue cubrir con referencias vagamente cultas, fragmentarias y seleccionadas sin ninguna lógica particular, el despliegue del mal gusto estridente norteamericano que, con olfato de sabueso, interpretó como deseo oculto de las capas medias argentinas que con tanto entusiasmo aprobaron sus obras. Simultáneamente, fue un adelantado en las formas de producción de esta nueva arquitectura. Sus arquitectos empleados —aún antes de la extensión masiva de las perspectivas por computadora, que permiten reproducir rápidamente una variedad infinita de posibilidades— presentaban a los clientes una variedad de imágenes en las que el edificio podía resolverse. Así hoy se establece internacionalmente el lugar del arquitecto: en edificios complejos técnica, funcional o estructuralmente, su lugar no es el del proyecto formal, sino el de la imagen intercambiable, la celebración, la retórica moderna. La división del trabajo planteada ya a principios del siglo XIX (los ingenieros para cuestiones serias, los arquitectos para el ornamento) parece haber llegado a su culminación. Para lograr este lugar, el estudio exitoso debe ofrecer algo más que imágenes visuales: debe ofrecer imágenes de la cultura "alta", supuestamente inscriptas en sus opciones.

En este marco, la referencia del estudio de López y adláteres no es Testa ni puede serlo. Es otro arquitecto, que trabajó mucho y se hizo muy famoso durante la dictadura, el cordobés Miguel Ángel Roca. Roca era muy joven en los 60 cuando estudiaba con Louis Kahn, uno de los últimos vanguardistas clásicos preocupado por el destino de la forma en la sociedad moderna.

Roca rompe con esta breve formación rápidamente; no se detiene en ninguna tendencia, en ninguna línea. Así, es quien más rápidamente se posiciona en un lugar clave dentro de la cultura arquitectónica durante el gobierno militar. Aprovecha astutamente el vacío creado por las condiciones políticas y sociales y su consecuente desasosiego: para quienes estaban en la Argentina en esa época, basta recordar que la dictadura parecía un estado de normalidad, y no de excepción, considerando la historia del país: un estado eterno. Como comentó Adrián Gorelik, el barrio, la historia, la identidad surgieron como alternativas poco peligrosas pero con un cierto sabor popular y casi contestatario (de estas épocas es el nuevo auge de la preservación edilicia). En esta sensibilidad se basa Roca en su trabajo como secretario de Obras Públicas del gobierno cordobés.

El trámite es fácil. No propone, para el consumo popular, palmeras de plástico, y está aún más lejos que el estudio de López, finalmente embarcado en una operación comercial, de cualquier ironía sobre su propio trabajo (las finanzas siempre permiten la ironía, el problema son los fundamentalistas de sus opciones). Lo que hace Roca es otorgar un barniz cultural a operaciones bajas, de manera que quien reconozca un guiño supuestamente culto se siente reconfortado. Tomemos, por ejemplo, el mercado de San Vicente, con sus desastrosas resoluciones de función y relación con la trama, pero plagado de referencias y citas: aquí aparece Klee, aquí aparece Magritte, y en este trámite por qué no Leonardo, por qué no Borges, por qué no Derrida o Pryogine. Junto a nombres ilustres, emergen el tango y el barrio, la comunidad y la historia local. Para que sus obras sean comprendidas, es necesario un apéndice de explicación, que Roca mismo se encarga de realizar en tono poético. La modestia no es el signo de Roca: su doctrina arquitectónica se basa abiertamente en Heidegger. Roca escribe por entonces un libro muy popular en el ambiente arquitectónico que parafrasea el artículo "Construir, habitar, pensar" de Heidegger de 1954. Pue-

den imaginarse las transposiciones que hace. Donde pone una pirámide o un cubo habla del puente que une a la cuadratura del mundo. La metafísica existencial leída en clave argentina no pudo ser más funcional a la dictadura: permitió una línea de escape para quienes intentaban aún que hacer arquitectura fuera una tarea del intelecto. Roca apostó más fuerte, y le fue bien: lo hizo en tanto funcionario de la dictadura.

Roca está pasado de moda, y también Heidegger, reemplazado, con un aire de *déjà vu*, por diversos filósofos como Derrida o seudo filósofos como Virilio. Lo convocó, sin embargo, porque es funcional a la genealogía que presenté someramente, y además, sus modalidades están presentes en muchos aspectos de la arquitectura actual. Por un lado, cuando irrumpe la democracia, el Centro de Estudiantes de Buenos Aires llama a Roca como profesor invitado. ¿Ignoraban acaso que había sido funcionario de la dictadura? No, y sin embargo el Centro presenta este evento como un triunfo de la democracia que irrumpe en este mundo nuevo, lleno de esperanza, lo que el 83 fue para tantos jóvenes. ¿Qué se olvidó durante el ominoso mundo de la dictadura para realizar semejante operación? ¿Por qué nadie, en la efervescencia democrática, pudo articular los modos de trabajo de Roca con la devastación de los militares?

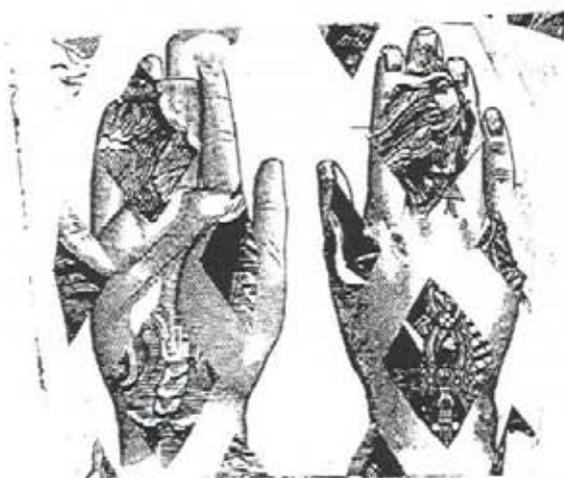
Por desgracia, esta modalidad profesional que combina trabajo certero con comitentes de turno, intuición para lo que seduce al público, y barniz literario, continua siendo una fórmula si no necesariamente exitosa, sí probada. Si no es con Roca, ciudades activas en la conformación de una cultura arquitectónica elocuente, como Rosario, se subyugan ante personajes como Tschumi, que, ciertamente con mayor delicadeza y sin evocaciones autoritarias, no hacen más que reproducir este sistema de citas y notas al pie que oculta el hastío de lo siempre repetido. Nuevamente, es posible el parangón con el cine: en cualquier película "cult" actual abundan los "homenajes". En esta modalidad hemos de hallar a muchos de los que supues-

tamente "resisten" a la práctica puramente profesional de la arquitectura, y se entiende la reticencia de los "profesionales".

Aunque sería injusto subsumir todo el trabajo arquitectónico en estas visiones pesimistas, lo cierto es que pocos casos escapan de la norma. Algunos, arriesgándose a poéticas que no han tenido mayor arraigo en la Argentina (por ejemplo: Pablo Beitfa); otros, emigrando. Tony Díaz, uno de los fundadores de La Escuelita, inicialmente ligado a la *tendenza* italiana inspirada por Aldo Rossi, continuó un trabajo de bajo perfil sobre la vivienda de pocos recursos, el tejido urba-

no; los temas sociales, en fin, que abordaba la izquierda arquitectónica (separemos el tema, bien planteado, de la resolución elemental que entonces se suponía), en los marcos públicos que Madrid proporciona hoy a los arquitectos preocupados por los problemas del habitar a fin de siglo, arquitectos con conciencia y saber en los problemas generales planteados en diversas sedes culturales, pero que renuncian a convertirse al estrellato a través de la articulación perversa de la cita de moda con el apoyo financiero de algún grupo del nuevo capitalismo. Si acordamos que las reglas del juego marcan límites, pero permi-

ten una infinidad de posiciones, muchas de las cuales pueden cuestionarlo desde adentro, como sucedió durante toda la modernidad que coincide también con el ciclo variado del capitalismo, puede pensarse que este diagnóstico sombrío no constituye una lápida definitiva. El mismo diagnóstico, insisto, se ha hecho en momentos tan ambiguos como éste: y prontamente fue contestado desde lugares insólitos, que quienes reflexionaban sobre la situación y quienes operaban en ella apenas alcanzaban a vislumbrar. Sólo basta estar atentos a las pequeñas, pero significativas, transgresiones a la norma.



## Un panorama actual de la producción arquitectónica

Jorge Francisco Liernur

Voy a referirme a algunas cuestiones que están en debate en la arquitectura contemporánea. Quizá sea un despropósito en un tiempo tan corto de exposición, pero me gustaría dar algunas ideas sobre el estado de la arquitectura dentro de una discusión general sobre el estado de las artes contemporáneas.

Retomo un punto que enunció Graciela Silvestri y que me parece impor-

tante recordar: la arquitectura como profesión, como disciplina organizada, no tiene asegurada su permanencia. En este momento, varios países están desregulando la profesión de arquitecto. Las regulaciones, que suponen la existencia de colegios profesionales, consejos y demás; que hasta hace poco permitían la realización de construcciones; que aseguraban, en fin, la existencia de la profesión, en esos

países no existen más, no se necesitan más. Cualquiera puede construir. Y lo que reemplaza los anteriores controles de la actividad profesional, son los sistemas de seguros. En muchos países hoy no se necesita ningún diploma para actuar como arquitecto.

Para entenderlo en un ciclo más largo, es importante recordar que la arquitectura no existió siempre como tal. La palabra *arquitectura* en Inglaterra, si no me equivoco, fue introducida en el siglo XVI. Antes del siglo XV, en los países occidentales, no existía ni siquiera la idea de arquitecto. En este mismo siglo, y todavía hoy, en Alemania se discutió acerca de uti-

lizar la palabra *Baukunst* y no arquitectura. *Architektur* es una palabra que se usa como concesión a otro mundo, no el propio de Alemania que insiste en esta idea de arte-construcción a través de la palabra *Baukunst*. Es muy importante tener presente, para cualquier análisis de la actualidad, esta historicidad de la disciplina y de la profesión.

Hay, entonces, una distinción entre la profesión y la disciplina. Y me pregunto —es una pregunta que nos hacemos muchos— si esa historicidad de la disciplina, de la profesión y de la palabra misma que la designa, supone una historicidad del quehacer; y si en el caso de que hubiera una disolución de la disciplina, de la profesión y de la palabra, también supondría una disolución de un modo particular de hacer, de un modo particular de conocer. Esta es una de las grandes cuestiones en discusión en este momento.

Podríamos decir que eliminada la disciplina, eliminada la profesión, eliminada la palabra *arquitectura*, existe sin embargo una actividad que es cobijar necesidades humanas mediante acomodación de materiales. Pero se puede avanzar un poco más todavía. Hay una actividad que es cobijar necesidades humanas mediante acomodación de materiales, que también involucra la representación de esas necesidades, o su presentación de una manera particular. En ese sentido, es interesante la idea, que tomo de Hannah Arendt, de *aparición*: la necesidad de los seres humanos, y de los animales también, de *presentarse* frente a los otros.

Porque esto ocurre aun en el reino animal: los animales actúan para presentarse a los otros, ser "siendo frente a" los otros. Incluso hay especies que se configuran, para presentarse ante los otros, de una determinada manera: amenazante, entusiasmante, convocante. Con la particularidad de que en el caso de los humanos la aparición es una elección, una decisión, una fabricación.

Por eso alrededor de estas cuestiones hay algo constante en esta disciplina, en este quehacer: se trata de una forma de presentarse a los otros, de aparecer frente a ellos. Y esto sucede

en dos campos. En el de los individuos, por supuesto, desde el modesto señor que se hace una casita, al estilo de lo que sea, no sólo para cobijarse, sino también para representar su forma de vida y su forma de concebir las ideas de familia y de comunidad, entre muchas otras cosas. Y también en el campo de las instituciones, que se muestran a la sociedad representando una serie de valores, otorgándoles sentido cultural y social.

La arquitectura no sólo hace aparecer a las instituciones o a los individuos y los coloca en sociedad, sino que además tiene la magnífica posibilidad de hacer aparecer la materia, las cosas, los elementos con los cuales esos cobijos se construyen. No es solamente la aparición del sentido, de la institución o de la persona, sino de la propia materia. Se hace aparecer la materia de una cierta forma. Y esa materia está ahí, y esa piedra está ahí, y es esta actividad particular la que nos las presenta, la que nos permite verlas, y no sólo verlas: olerlas, percibir las, disfrutarlas.

Hago esta digresión porque creo que, independientemente de la palabra, de la disciplina y de la profesión, hay un quehacer (no sé cómo llamarlo, no sé si va a seguir llamándose de una determinada manera), que atraviesa distintos momentos históricos, distintas situaciones, con preocupaciones similares frente a estos temas, aunque con construcciones institucionales diferentes. Si hay crisis en este momento, creo que no deberíamos perder de vista esta historicidad que puede constituirse en una base de esperanza.

Quisiera referirme ahora a la idea de *proyecto*. Se trata de una noción moderna, que me parece importante y que, desafortunadamente, no ha sido muy desarrollada como modo de conocimiento. Con "proyecto" designo la posibilidad de preconcepción sintética de formas futuras, vivas, concretas, materiales, que van a albergar actividades e ideas; también quiero designar el modo de conocimiento que esa preconcepción y esa organización suponen. Creo que el proyecto es una instancia muy específica, distinta de otras instancias del saber, pero —y lo digo

fuertemente— es una instancia de conocimiento: se conoce a través del proyecto. Dicho de manera esquemática: el descubrimiento y la sistematización de los mecanismos del proyecto (como modo de conocimiento) se producen en el gran ciclo de la modernidad, desde el siglo XV, y se consolidan con técnicas cada vez más afinadas y conceptos más precisos, por la acción de las academias en el siglo XVIII y especialmente en el siglo XIX.

En este marco, la arquitectura despliega su particularidad de estar siempre íntimamente ligada al poder. No hay arquitectura sin poder. (Esto, por supuesto, nos llevaría a otra discusión acerca de si es aplicable la idea misma de vanguardia a la arquitectura: es decir, si se puede construir y al mismo tiempo no construir, o al menos poner en cuestión lo construido, que es lo que hace la vanguardia.) La vinculación necesaria con el poder significa que hasta fines del siglo XIX toda concepción de la arquitectura está ligada a los programas y problemas de los sectores que disponen del poder. El modernismo introduce una gigantesca ruptura en esa relación, involucrando a la arquitectura en los problemas de las ciudades y las enormes masas de gente que de golpe acuden a ellas. Esto supone una transformación radical: se pasa de las maneras de habitar estables durante siglos (basta pensar en la casa campesina: se habita la casa que se hereda) a la necesidad de plantearse un nuevo comienzo, de cero y hacia adelante.

Así se instala en la arquitectura el tema de la reproductibilidad, como cuestión central que define la ruptura modernista. No se trata sólo de resolver nuevos problemas lingüísticos, de acomodación o manejo de materiales en el marco de líneas definidas por la tradición, sino de resolver cuestiones masivas, de reproducción y repetición de pequeñas unidades, modestas, que forman los grandes conglomerados. Ello implica la unión estrecha entre arquitectura, vivienda y ciudad. De esta unión surge la idea de *plan*.

Otra gran crisis, además de la causada por la reproductibilidad, es la de los fundamentos del lenguaje. Todo aquello que era atribuido a razones,

en última instancia, metafísicas, se pone en cuestión y se impone el criterio de una absoluta objetivación.

Si se me permite una síntesis: la objetivación modernista, de las décadas veinte y treinta, se carga de contradicciones en los sesenta hasta desembocar en una crisis cuyo impacto se prolonga en los años posteriores. Hay dos cuestiones centrales, en esos años setenta y ochenta, respecto del modo con que se presentó el modernismo en arquitectura —y en esto quizás haya matices de diferencia con algunas cosas que se dijeron anteriormente en la mesa. Por un lado, está la recuperación, frente a aquella objetivación y a su crisis de los sesenta, de la condición cultural, de las raíces culturales de la arquitectura, lo que significa dar lugar a la historia y a los lazos culturales. Por otro lado, está la afirmación de autonomía, y la necesidad de que la disciplina se cierre sobre sí misma.

Avanzando sobre estas tendencias, en los años recientes, que son los del neoliberalismo (y por eso es tan importante la relación con el poder), se impulsó y se dio fundamento a una suerte de retirada en todos los frentes. No sólo la retirada hacia la interioridad de la disciplina, sino también hacia la subjetividad, los procesos personales, los recorridos íntimos de la creación; se dejó de lado, en parte porque se la percibió como un fracaso, la articulación modernización-arquitectura-vivienda-ciudad-plan.

Frente a ese fracaso, la arquitectura retrocede, o se desplaza, hacia la cultura. Cuando digo cultura me refiero a relaciones y fundamentos no objetivos. Para dar un ejemplo a quienes no conocen específicamente los problemas de la arquitectura: en los años dorados de la idea modernista hubo exageraciones del principio de objetividad, como cuando Hannes Meyer afirmaba que se podía establecer qué cantidad de carbono o de otros componentes eran necesarios para realizar una habitación humana, y que de esos datos cuantificados saldría la construcción. Desde este extremo, se pasó a su polo opuesto y simétrico, al punto de que, en muchas escuelas de los años recientes, para organizar una

construcción se partía de un poema, o de fragmentos de películas, o de expresiones pictóricas; es decir, de elementos completamente subjetivos en comparación con los supuestos del modernismo.

En esa situación, en esos desplazamientos, está el punto en el cual nos encontramos actualmente. Este diagnóstico me permite señalar algunas cuestiones nodales del debate contemporáneo en arquitectura.

La primera es lo que los anglosajones llaman *bigness*. Por ejemplo Rem Koolhaas, citado por Adrián Gorelik, tematiza lo *extra large* y ha publicado, hace relativamente poco, un libro que se llama *S-M-L-XL*, en alusión a los diferentes "talles" de la arquitectura. Allí traza una serie de relaciones que culminan precisamente con esta idea de lo "supergrande". Sin duda, esto tiene que ver con procesos de concentración gigantescos, pero también con articulaciones nuevas de funciones y necesidades urbanas y metropolitanas. No se trata simplemente de un cambio de escala o de una búsqueda arbitraria, sino de que el gran tamaño plantea grandes cuestionamientos a la tradición disciplinar. Ya a fines del siglo XIX, el sistema clásico de arquitectura eclosiona entre otras razones porque no puede absorber las grandes dimensiones del rascacielos. El sistema clásico estaba pensado para lo horizontal y no para lo vertical, y ante la aparición de nuevas tipologías hace crisis. La idea de *bigness*, la idea de dimensiones gigantes, pone en cuestión, por ejemplo, el concepto de unidad, la noción de la armonización de las partes de una pieza, y no me refiero sólo al conjunto de una ciudad. Para darles una idea, ayer escuchaba a Norman Foster, uno de los grandes arquitectos contemporáneos, que contaba que uno de sus proyectos en curso tiene cinco kilómetros de fachada. Es muy difícil pensar cinco kilómetros de fachada. El ojo está dispuesto para otra cosa. Y esto afecta muchos conceptos establecidos.

La segunda gran cuestión del debate contemporáneo se refiere a los nuevos materiales. Es un tema muy

importante en el modernismo, y si no lo mencioné antes fue porque, generalmente —en las versiones historiográficas y críticas clásicas del modernismo—, es lo único que se señala: la arquitectura modernista, afirman todos, surge de los materiales. Yo no creo que sea así. En todo caso, se articula en los materiales como el acero, el vidrio y el hormigón que, sin duda, fueron muy importantes para el modernismo.

Hoy pasa algo parecido, pero no a partir de insumos de gran porte, como es el caso del acero, el vidrio o el cemento, sino de elementos mucho menos visibles. Ha habido cambios impresionantes, por ejemplo, en las aleaciones y los pegamentos. Esto, que puede parecer nada, tiene implicaciones gigantescas. Por ejemplo, para hacer una viga de madera de un metro por cuarenta centímetros, hacían falta, hasta hace poco tiempo, troncos muy difíciles de encontrar. En este momento se puede hacer a partir de maderas muy baratas, como el pino, utilizando pegamentos nuevos de gran capacidad adhesiva y de permanencia. Lo mismo sucede con las superficies vidriadas: antes había muchas dificultades para ensamblarlas, mientras que ahora se pueden hacer capas de vidrio de grandes dimensiones gracias a los nuevos adhesivos.

En algún aspecto, estas transformaciones tienen que ver con el gran tamaño. Frente a estas innovaciones tecnológicas, una línea muy fuerte, dominante, la del *high tech*, es celebratoria, no se plantea problemas y busca exhibir las posibilidades de las últimas invenciones. Norman Foster es una expresión de esa tendencia.

Las nuevas técnicas también abren otras posibilidades. A partir de la computación, ahora se pueden hacer cosas que antes no se podían imaginar, y no porque no se supiera cómo representarlás. Por ejemplo, en los años cincuenta, si se quería pensar superficies alabeadas había que probar con maquetas en yeso y otros materiales. Hoy, la computación permite pensar superficies alabeadas complejísimas y pasar directamente a las fábricas la orden de construcción de las piezas. Hasta hace pocos años, no se podía enca-

rar el montaje en seco de superficies alabeadas, que ahora es posible por la utilización de materiales muy livianos.

Son transformaciones que afectan la concepción de la obra. Así, la facilidad para proyectar con este tipo de formas complejas hace surgir la idea de una arquitectura de bulbos. En los últimos dos o tres años, el modelo mimético por excelencia es el modelo intestinal. Ya no es más la idea de estructura, de esqueleto, que la arquitectura, tradicionalmente, mimetizaba, sino los intestinos y otras partes que nunca habían sido tomadas en cuenta. Muchos arquitectos reconocidos experimentan en esta nueva dirección que la técnica hace posible.

La tercera gran cuestión tiene que ver con la concentración. Las corporaciones no quieren arriesgar demasiado y los arquitectos se han transformado en marcas. Una corporación quiere un Richard Meier, un gran teatro quiere un Mario Botta, porque eso asegura una cierta significación, una rápida entrada en el mercado global de imágenes. Pero no sólo las corporaciones, también las ciudades generan una tendencia fuerte que forma parte de un fenómeno más global, llamado por muchos "competencia entre ciudades". Basta recordar la importancia de la marca y de la presentación arquitectónica en los casos de ciudades como Barcelona, París, o el más resonante de todos en este último tiempo, Berlín.

La ciudad es el otro tema que está puesto en discusión y, frente a los fracasos del plan, es muy difícil abordarlo. Los intentos por asumir la metrópolis tal cual está, como nueva naturaleza, nueva realidad, suponen la necesidad de considerar algo que la idea de plan y de orden general desechaba como simple enfermedad superable: los llamados no-lugares, sitios que no son nada en particular pero que están, se pueblan, y son parte fundamental de los ambientes urbanos en los cuales hoy se vive. Los arquitectos están tratando de pensar qué es eso. Si es algo que puede ser manejable; si es algo que, como enfermedad o anomalía, tiene que ser descartado, o si es un elemento nuevo y como tal hay que considerarlo.

Frente a los fracasos que antes mencionábamos, una tendencia fuerte en los últimos años (ya evocada en esta mesa) es la mimesis del caos. En mi opinión, la forma que adquirió el deconstructivismo en arquitectura tiene relación con esta nueva mimesis que implica admitir que no existen límites, ni órdenes posibles. Y no sólo eso, sino también que el caos, la desarticulación, la falta de armonía, serían liberadores. En el caso de la arquitectura, se ha puesto en cuestión la tectónica, que había sido fundamental a lo largo de toda su historia. Liberarse de la tectónica significa que las cosas puedan caerse o, por lo menos, parecer que se caen; no sólo estar descentradas, sino dar la sensación de que se van a caer. Creo que esto, más profundamente, tiene relación con la perplexidad frente al caos.

De todo este rápido panorama, ¿cuáles son las cuestiones que pueden seguir discutiéndose con cierta productividad para pensar el futuro de esta disciplina o profesión?

Una es la voluntad, frente a la modalidad *high tech*, de controlar la tecnología, lo cual implica algo más que celebrarla y exhibirla. Doy un ejemplo que concierne a la cuestión ecológica, que es bien importante y no mencioné hasta ahora. La computación y la posibilidad de modelizar a través de los ordenadores el comportamiento ambiental pueden encontrar soluciones ecológicas que no necesariamente sean las habituales. Para darles una idea: muchas soluciones ecológicas consisten en hacer un edificio común y ponerle árboles adelante. Eso sólo es una representación de la ecología. Sin embargo, hay arquitectos que están utilizando los modelos informáticos para estudiar, por ejemplo, los comportamientos de la circulación del aire. De estos estudios resultan formas a veces muy extrañas, que toman en cuenta los comportamientos del aire para ahorrar energía. Y éste sí es un desarrollo interesante de la tecnología.

El otro impacto, de perspectivas gigantescas, de las tecnologías de punta, depende de la combinación de las nuevas aleaciones y los nuevos pega-

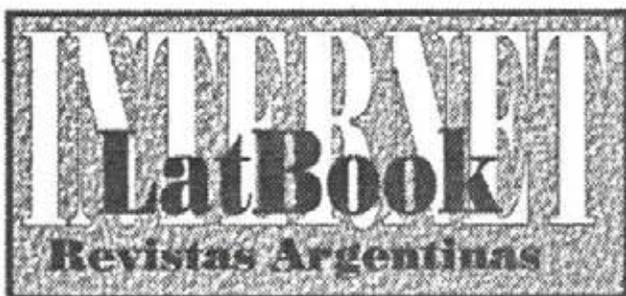
mentos con la informática. Por este camino, puede replantearse la cuestión de la reproductibilidad. Dicho muy sintéticamente, es posible superar la idea de las viviendas como cajas de zapato, típica del modo en que un sector del modernismo creyó resolver el problema de la reproductibilidad; y hacerse cargo del pavor de la gente, explicable, frente a esta suerte de nuevos palomares. Creo que las nuevas técnicas pueden dar respuestas distintas, vinculadas con los cambios políticos y los cambios en la discusión internacional. Para dar un ejemplo, uno de los centros más avanzados de la experimentación es el de la Architectural Association de Londres, que hace bastante tiempo viene pensando la necesidad de reencarnar estos grandes temas, postergados en Inglaterra a raíz del fuerte impacto del neoliberalismo y el abandono de políticas que responderían a necesidades sociales. Ahora, con el cambio de dirección política, es posible que estos temas vuelvan al orden del día y se encaren de manera nueva.

Por último, una pregunta: frente a la caída de certidumbres, frente a la puesta en cuestión de los orígenes metafísicos del lenguaje y frente a las actuales tendencias que buscan recuperar una mayor pluralidad de abordajes para la arquitectura, ¿es posible reflexionar sobre la centralidad de la cuestión estética por excelencia, que es la cuestión de la belleza? Este es el interrogante que preside el primer número de una revista que estamos haciendo, *Block*, porque creímos que era necesario retomar el tema decisivo de la belleza. Se trata de esforzarse por pensar formas de armonía, que son formas de consenso y acuerdo social; sí, frente a la mera mimesis del caos y a la mera celebración de la individualidad y del desorden, podemos reflexionar sobre el núcleo de los problemas cualitativos en momentos en que prima la cantidad. En la medida en que se acepte que la totalidad no es elaborada ni por los individuos ni por los grupos, sino por la historia y la comunidad, me inclino a creer que vale la pena hacer el esfuerzo. Nadie puede garantizar cuál será el resultado.

# 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.
- En la Librería Prometeo, en Corrientes entre Riobamba y Ayacucho.
- En nuestras oficinas: Llámenos por teléfono al 381-7229 y encargue los números que necesita. O escribanos a: Casilla de correo 39, Sucursal 49, Buenos Aires.



**Punto de Vista**  
incluye los sumarios  
de sus ediciones  
en la base de datos **Latbook**  
(libros y revistas). Disponible en  
Internet en la siguiente dirección:  
<http://www.latbook.com>



## NUEVA SOCIEDAD

Director: Heidulf Schmidt  
Jefe de Redacción: S. Chejfec

Página digital: [www.nuevasoc.org.ve](http://www.nuevasoc.org.ve)

SUSCRIPCIONES (Incluido flete aéreo)	ANUAL (6 núms.)	BIENAL (12 núms.)
América Latina	US\$ 50	US\$ 85
Resto del mundo	US\$ 80	US\$ 145

PAGOS: Cheque en dólares a nombre de NUEVA SOCIEDAD. Rogamos no efectuar transferencias bancarias para cancelar suscripciones. Dirección: Apartado 61.712- Chacao-Caracas 1060-A. Venezuela. Telfs.: 267.31.89/265.99.75/265.53.21/266.16.48/265.18.49. Fax: 267.33.97; Correo E.: <nuso@nuevasoc.org.ve> <megonzal@nuevasoc.org.ve>

## DIARIO DE POESÍA

Nº 45 / Otoño de 1998

Escenas de la traducción

Parra • Shakespeare • Magrelli • Martí • Le Guin  
Baudelaire • Blanco White • Horacio • Bonnefoy

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

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



Editores: Ivan Almeida & Cristina Parodi.

Consejo Internacional de Redacción: Jaime Alazraki, Daniel Balderston, Lisa Block de Behar, Umberto Eco, Sigrún Eiríksdóttir, Noé Jitrik, Djelal Kadir, Wladimir Kravinsky, Michel Lafon, Pino Paoloni, Roberto Paoli, Piero Ricci, Hans-G. Ruprecht, Beatriz Sarlo, Sadi Sosnowski, Peter Standish.

Administración:

Borges Center • Aarhus Universitet • Romansk Institut • Niels Juelsgade 84  
8200 Aarhus N • Dinamarca • Telephone: 45/86 16 39 72 • Fax: 45/86 16 38 61  
e-mail: rom@ivan@hum.aau.dk

Internet: <http://www.hum.aau.dk/Institut/rom/borges/borges.htm>

**Tercera Reunión de Arte Contemporáneo de Santa Fe:**  
**Literatura:** Gramuglio • A. Prieto / **Poesía:** García Helder • M. Prieto  
**Teatro:** Bartis • Javier / **Música:** Monjeau • Corrado • Gandini  
**Cine:** Filippelli • Beceyro • Sarlo / **Arquitectura:** Gorelik  
**Silvestri • Liernur / Ilustra:** Stupía / **Edición especial**  
**Punto de Vista • Universidad Nacional del Litoral**



# PUNTO DE VISTA

60 Revista de  
cultura  
8 \$  
Abril 1998

